



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ



Ликовне уметности

**ПРИНЦИП НЕГИРАЊА КАО МЕТОД  
ИЗРАДЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА –  
АПОФАТИКА И НЕГАТИВНА  
СВЕТЛОСТ**

Докторски уметнички пројекат

Ментор:  
проф. др ум. Милош Вујановић

Кандидат:  
ма ум. Срђан Шаровић

Нови Сад, 2021.



UNIVERSITY OF NOVI SAD  
ACADEMY OF ARTS



Visual Arts

# **THE PRINCIPLE OF NEGATION AS THE METHOD OF ARTWORK CREATION – APOPHATICS AND NEGATIVE LIGHT**

Doctoral Art Project

Mentor:  
Prof. DFA Miloš Vujanović

Candidate:  
MFA Srđan Šarović

Novi Sad, 2021.

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА<sup>1</sup>

Врста рада:	Докторски уметнички пројекат
Име и презиме аутора:	Срђан Шаровић
Ментор (титула, име, презиме, звање, институција)	др ум. Милош Вујановић, редовни професор, Академија уметности УНС
Наслов рада:	Принцип негирања као метод израде уметничког дела – апофатика и негативна светлост
Језик публикације (писмо):	Српски (ћирилица) језик
Физички опис рада:	Унети број: Страница 154 Поглавља 5 Референци 105 Табела 0 Слика 58 Графикона 0 Прилога 0
Уметничка област:	Ликовна уметност
Ужа уметничка област:	Мултимедија (цртеж, слика, видео)
Кључне речи / предметна одредница:	принцип негирања, уметнички метод, апофатичко-уметнички метод, апофатика, негативно светло, негативна светлост, порекло уметничког дела
Резиме на језику рада:	Докторски уметнички пројекат <i>Принцип негирања као метод израде уметничког дела – апофатика и негативна светлост</i> бави се истраживањем светлости као основног елемента ликовних радова. Окосницу пројекта представља испитивање <i>негативног светла</i> , као засебног принципа стварања уметничких радова; негативно светло је видљивост која припада тамним партијама ликовних радова и изнутра руководи њиховом организацијом. Уметничка дела настала у пројекту конституисана су укрштањем обичног и негативног светла. Негативно светло у ликовне радове уводи се путем уметничког метода - <i>принципа негирања</i> . Принцип негирања подразумева поступак израде дела отклањањем и негирањем његових ликовних елемената, што је супротно уобичајеном поступку креације наношењем и тврђењем. Принцип негирања комплементаран је методу апофатичке теологије, па је коначни метод пројекта <i>апофатичко-уметнички метод</i> , настао преплитањем теоријског модела мишљења и уметничких поступака. Увођење негативног светла у ликовне радове покренуло је низ питања о смислу и оквирима ликовног стварања. Та перспектива у раду је означена као проблем <i>негативне светлости</i> , значењске стране

<sup>1</sup>Аутор докторског уметничког пројекта потписао је и приложио следеће Обрасце:

5бАУ – Изјава о ауторству;

5вАУ – Изјава о истоветности штапане и електронске верзије и о личним подацима;

5гАУ – Изјава о коришћењу.

Ове Изјаве се чувају на факултету у штапаном и електронском облику и не кориче се са тезом.

	<p>негативног светла. Проблем негативне светлости уже је усмерен ка поетичком извору стварања уметности, па се у пројекту испитује као проблем <i>порекла уметничког дела</i>. Цртежи, слике и видео-рад су, тако, израђени применом апофатичко-уметничког метода, који омогућава да се они иманентно организују и самопројаве. Резултат истраживања показује могућност ликовног приказивања негативног светла, оправданост превођења теоријског модела мишљења на поступак уметничког стварања и значај рефлексije уметничког стварања остварене методским средствима.</p> <p>Писано образложење докторског уметничког пројекта прати креативно-истраживачки процес и нуди његову интерпретацију. Интерпретација прве фазе процеса значајно је утицала на осмишљавање друге фазе, па су стога радови и тумачење интегрално повезани. Поред уметничких, теоријски резултати пројекта указују на могућност изградње теорије о уметности полазећи од уметничког стварања.</p>
Датум прихватања теме од стране надлежног већа:	
Датум одбране: (Попуњава одговарајућа служба)	
Чланови комисије: (титула, име, презиме, звање, институција)	<p>Председник комисије: др ум. Мирјана Благојев, ванредни професор, изабрана у звање 29.10.2020., Академија уметности Нови Сад, Ликовни департман – катедра за вајање.</p> <p>Члан комисије: др ум. Драган Хајровић, редовни професор, изабран у звање 11.05.2017., Академија уметности Нови Сад, Ликовни департман – катедра за цртање.</p> <p>Члан комисије: мр Мирослав Живковић, редовни професор, изабран у звање 06.11.2015., Факултет уметности Ниш, Ликовни департман - сликарство.</p> <p>Члан комисије: проф. др Уна Поповић, ванредни професор, изабрана у звање 25.06.2020, Филозофски факултет Нови Сад, Одсек за филозофију.</p> <p>Ментор: др ум. Милош Вујановић, редовни професор, изабран у звање 07.10.2016., Академија уметности Нови Сад, Ликовни департман – катедра за цртање.</p>
Напомена:	-

KEY WORD DOCUMENTATION<sup>2</sup>

Document type:	Doctoral art project
Author:	Srdan Šarović
Supervisor (title, first name, last name, position, institution)	DFA Miloš Vujanović Full professor, Academy of Art University of Novi Sad
Thesis title:	The Principle of Negation as the Method of Artwork Creation – Apophatics and Negative Light
Language of text (script):	Serbian language (cyrilic)
Physical description:	Number of: Pages 154 Chapters 5 References 105 Tables 0 Illustrations 58 Graphs 0 Appendices 0
Artistic field:	Visual Arts
Artistic subfield:	Multimedia (drawing, painting, video art)
Subject, Key words:	the principle of negation, artistic method, the apophatic-artistic method, apophatics, negative light, negative lightness, the origin of the artwork
Abstract in English language:	<p>Doctoral art project <i>The Principle of Negation as the Method of Artwork Creation – Apophatics and Negative Light</i> investigates the light as one of the basic elements of visual arts. The focus of the project is the inquiry of <i>the negative light</i>, which is an autonomous principle of artwork creation. Negative light is the inner visibility of the dark areas of artworks, immanently governing their constitution. The artworks created in this project are organized by the intersection of the ordinary and the negative light.</p> <p>Negative light is introduced to the artworks through the artistic method – <i>the principle of negation</i>. The principle of negation means the creation of artworks by removing and negating, instead of application and assertion, typical of the usual manner of making artworks. The principle of negation is complementary with the method of apophatic theology. Therefore, the method of doctoral art project is <i>the apophatic-artistic method</i>, which came to be through the interweaving of theoretical model of thinking and artistic procedures.</p> <p>The introduction of negative light in artworks provoked a number of questions regarding the meaning and possibilities of artistic creation. In the project, such perspective is marked as the problem of <i>negative lightness</i>, the meaning of the</p>

<sup>2</sup> The author of doctoral art project has signed the following Statements:

56AY – Statement on the authority,

5BAY – Statement that the printed and e-version of doctoral dissertation are identical and about personal data,

5rAY – Statement on copyright licenses.

The paper and e-versions of Statements are held at the faculty and are not included into the printed thesis.

	<p>negative light. The problem of negative lightness is focussed on the poetic source of artwork creation, and investigated in the project as the problem of <i>the origin of the artwork</i>. Drawings, paintings and video are, thus, made by the use of apophatic-artistic method, which allowed them to be organized and presented from within. The results of the project show the possibility of presenting the negative light in artworks, the legitimacy of translation of theoretical model of thinking into the process of artwork creation, and the significance of reflecting upon artistic creation by methodological means. The written part of the doctoral art project is in accordance with the creative and research process, offering its interpretation. The interpretation of the first part of the project has significantly influenced its second part, which shows that artworks and interpretation are closely related. Apart from the artistic ones, theoretical results of the project imply the possibility of an art theory developed from the artistic creation.</p>
Accepted on Scientific Board on:	
Defended: (Filled by the faculty service)	
Thesis Defend Board: (title, first name, last name, position, institution)	<p>President: DFA Mirjana Blagojev, associate professor - sculpting, 29.10.2020., Academy of Arts Novi Sad.</p> <p>Member: DFA Dragan Hajrović, full professor - drawing, 11.05.2017., Academy of Arts Novi Sad.</p> <p>Member: MFA Mirsolav Živković, full professor - painting, 06.11.2015., Faculty of Arts Niš.</p> <p>Member: PhD Una Popović, associate professor, 25.06.2020, Faculty of Philosophy Novi Sad, Department of Philosophy.</p> <p>Supervisor: DFA Miloš Vujanović, full professor - drawing, 07.10.2016., Academy of Arts.</p>
Note:	-

## РЕЗИМЕ

Докторски уметнички пројекат *Принцип негирања као метод израде уметничког дела – апофатика и негативна светлост* бави се истраживањем светлости као основног елемента ликовних радова. Окосницу пројекта представља испитивање *негативног светла*, као засебног принципа стварања уметничких радова; негативно светло је видљивост која припада тамним партијама ликовних радова и изнутра руководи њиховом организацијом. Уметничка дела настала у пројекту конституисана су укрштањем обичног и негативног светла.

Негативно светло у ликовне радове уводи се путем уметничког метода - *принципа негирања*. Принцип негирања подразумева поступак израде дела отклањањем и негирањем његових ликовних елемената, што је супротно уобичајеном поступку креације наношењем и тврђењем. Принцип негирања комплементаран је методу апофатичке теологије, па је коначни метод пројекта *апофатичко-уметнички метод*, настао преплитањем теоријског модела мишљења и уметничких поступака. Увођење негативног светла у ликовне радове покренуло је низ питања о смислу и оквирима ликовног стварања. Та перспектива у раду је означена као проблем *негативне светлости*, значењске стране негативног светла. Проблем негативне светлости уже је усмерен ка поетичком извору стварања уметности, па се у пројекту испитује као проблем *пореkla уметничког дела*. Цртежи, слике и видео-рад су, тако, израђени применом апофатичко-уметничког метода, који омогућава да се они иманентно организују и самопројаве. Резултат истраживања показује могућност ликовног приказивања негативног светла, оправданост превођења теоријског модела мишљења на поступак уметничког стварања и значај рефлексije уметничког стварања остварене методским средствима.

Писано образложење докторског уметничког пројекта прати креативно-истраживачки процес и нуди његову интерпретацију. Интерпретација прве фазе процеса значајно је утицала на осмишљавање друге фазе, па су стога радови и тумачење интегрално повезани. Поред уметничких, теоријски резултати пројекта

указују на могућност изградње теорије о уметности полазећи од уметничког стварања.

**Кључне речи:** принцип негирања, уметнички метод, апофатичко-уметнички метод, апофатика, негативно светло, негативна светлост, порекло уметничког дела.

## SUMMARY

Doctoral art project *The Principle of Negation as the Method of Artwork Creation – Apophatics and Negative Light* investigates the light as one of the basic elements of visual arts. The focus of the project is the inquiry of *the negative light*, which is an autonomous principle of artwork creation. Negative light is the inner visibility of the dark areas of artworks, immanently governing their constitution. The artworks created in this project are organized by the intersection of the ordinary and the negative light.

Negative light is introduced to the artworks through the artistic method – *the principle of negation*. The principle of negation means the creation of artworks by removing and negating, instead of application and assertion, typical of the usual manner of making artworks. The principle of negation is complementary with the method of apophatic theology. Therefore, the method of doctoral art project is *the apophatic-artistic method*, which came to be through the interweaving of theoretical model of thinking and artistic procedures. The introduction of negative light in artworks provoked a number of questions regarding the meaning and possibilities of artistic creation. In the project, such perspective is marked as the problem of *negative lightness*, the meaning of the negative light. The problem of negative lightness is focussed on the poetic source of artwork creation, and investigated in the project as the problem of *the origin of the artwork*. Drawings, paintings and video are, thus, made by the use of apophatic-artistic method, which allowed them to be organized and presented from within. The results of the project show the possibility of presenting the negative light in artworks, the legitimacy of translation of theoretical model of thinking into the process of artwork creation, and the significance of reflecting upon artistic creation by methodological means.



The written part of the doctoral art project is in accordance with the creative and research process, offering its interpretation. The interpretation of the first part of the project has significantly influenced its second part, which shows that artworks and interpretation are closely related. Apart from the artistic ones, theoretical results of the project imply the possibility of an art theory developed from the artistic creation.

**Key words:** the principle of negation, artistic method, the apophatic-artistic method, apophatics, negative light, negative lightness, the origin of the artwork.

## САДРЖАЈ

1. УВОД [1]
2. УМЕТНИЧКА ПОСТАВКА [6]
  - 2.1. Уметност и рат [7]
  - 2.2. Негативна светлост као ликовни проблем [16]
  - 2.3. Основне црте апофатичког метода [27]
  - 2.4. Реализација уметничког поступка [34]
3. ПРИНЦИП НЕГИРАЊА  
КАО МЕТОД ИЗРАДЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА [42]
  - 3.1. Интерпретација примене принципа негирања у цртежима [42]
    - 3.1.1. Припремна фаза израде цртежа [43]
    - 3.1.2. Принцип негирања и негативно светло [50]
    - 3.1.3. Принцип негирања и негативна светлост [59]
  - 3.2. Интерпретација примене принципа негирања у сликама [64]
    - 3.2.1. Припремна фаза израде слика [67]
    - 3.2.2. Прва фаза израде слика: композиција и негативно светло [73]
    - 3.2.3. Друга фаза израде слика: боја и негативна светлост [81]
4. УМЕСТО УМЕТНИЧКОГ ЗАКЉУЧКА: ИЗЛОЖБЕ [93]
  - 4.1. Изложба *Божих у Подрињу: Таоци / Прапорци* [94]
  - 4.2. Докторски уметнички пројекат: изложба *Негативна светлост* [99]
5. ЗАКЉУЧАК: УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА [106]  
  
ИНДЕКС ПОЈМОВА [115]  
ЛИСТА ИЛУСТРАЦИЈА [117]  
ДОКТОРСКА УМЕТНИЧКА ИЗЛОЖБА. ИЗЛОЖЕНИ РАДОВИ [136]  
СПИСАК ЦИТИРАНЕ ЛИТЕРАТУРЕ [148]  
БИОГРАФИЈА АУТОРА [151]

*Петру...*

## 1. УВОД

Основу докторског уметничког пројекта, под називом *Принцип негирања као метод израде уметничког дела – апофатика и негативна светлост*, чине две повезане серије уметничких радова. У питању су серија од четрдесетак цртежа апстрактне фигурације галеријског формата у техници уље на папиру са пратећим видео-радом дигиталног формата и серија од седам слика великог формата у комбинованој техници. Као део пројекта, писано образложење има функцију појашњења основних елемената уметничких радова, начина њихове израде, добијених резултата и њиховог значаја. Намерено, оно има за циљ да уметничке радове постави у прецизнији и транспарентније одређен контекст.

Поље истраживања докторског уметничког пројекта тиче се једног од основних ликовних елемената визуелне уметности – *светла*, односно *светлости*. Светло у ликовној уметности може имати различите употребе и примене, оно уметнички може да се обликује на различите начине. Сваки од њих подразумева другачији *смисао светла* и уметничког стварања, односно разумевања ликовног дела које се тако изводи. У оквирима овог пројекта *појам светла* користи се у ужем смислу, с обзиром на начин на који се светло појављује, приказује, користи и поставља у уметничким радовима. *Појам светлости* користи се у ширем смислу, да би се истакао *смисао* уметнички третираног светла. *Светлост* се, дакле, односи на разумевање и уметничко тумачење *светла* као елемента ликовних радова.

Као један од основних ликовних елемената, светло у радовима опредељује композицију, атмосферу, планове и организацију кључних елемената, као и његове емотивно-психолошке аспекте (Mišćević, 1989). Оно је, дакле, примарно оруђе артикулације смисла и значења уметничког дела. Сходно томе, проблеми светла и светлости подразумевају испитивање самог ликовног стваралаштва, било да је оно извршено са намером или индиректно. Утолико и поље истраживања докторског уметничког пројекта захвата и намерну или

ненамерну рефлексију на уметничку делатност којом се то истраживање спроводи.<sup>3</sup>

Овако усмерен, пројекат преиспитује устаљене начине појављивања и употребе светла у цртежима, видео-раду и сликама. То повлачи низ питања о смислу и последицама ликовног третирања светла, што може одредити његову даљу обраду у уметничким радовима. Пошто је постављен истраживачки, поједине фазе пројекта изнедриле су специфичне ликовне и значењске резултате у вези са светлошћу, а они су утицали на даљу израду радова. Најважнији такав случај десио се по довршењу и излагању цртежа и видео-рада, што је определило израду слика.<sup>4</sup> Светло и светлост, тако, увиру једно у друго како у појединим радовима, тако и у целини пројекта.

Проблем светла и светлости у овом пројекту тиче се *негативног светла*, односно *негативне светлости*; у питању су нови појмови, осмишљени за потребе интерпретације овог истраживања. Пошто пројекат смера на уметничко тумачење светла као ликовног елемента који конституише простор уметничког дела, а и сам може бити ликовно обрађен, увођење негативног светла значи преиспитивање устаљених значења и употребе светла у ликовним радовима. Њима се супротставља алтернатива – *негативно светло*, светло које изнутра управља тамним партијама у ликовним радовима, светло које заправо значи *унутрашњу видљивост таме*. Тако се ликовни радови отварају за више од једног, то јест, за бар два *режима видљивости*: онај који поставља и конституише обично, те онај који одређује негативно светло.

Појам *режима видљивости* такође је осмишљен за потребе интерпретације докторског пројекта. Њим се циља на све оне ликовне функције које се иначе приписују светлу - ликовно појављивање и приказивање нечега, *видљивост* припадну ликовном раду. Међутим, ако су радови конституисани обичним и негативним светлом, онда они нуде и две (међусобно укрштене) видљивости;

---

<sup>3</sup> Процес истраживања у први план најпре је извео светло, а потом се истакла и рефлексија уметничког деловања, као директна тема серије слика, али и, у накнадном тумачењу, као подтема прве фазе пројекта.

<sup>4</sup> Проблеми светла и светлости фокусирали су почетак истраживања, а тиме и израду серије цртежа и видео-рада, док је ликовна рефлексија стваралаштва видљиво место задобила у изради серије слика. Ипак, обе теме заправо опредељују пројекат у целини.

утолико се говори о режимима видљивости. Овај појам указује на специфичну ликовну организацију радова с обзиром на светло које их опредељује.

Негативно светло је ликовни парадокс: то је видљивост тамних партија радова која припада самим тим партијама и није просто мањак њихове осветљености. Она, дакле, не зависи од режима видљивости обичног светла. Напротив, негативно светло поставља се као аутономни принцип, па се у том режиму видљивости обично светло показује као мањак и одсуство негативног.<sup>5</sup> Оно се, дакле, не може ликовно приказати употребом обичног светла, већ се мора извести *изнутра*, из тамних партија радова. Тај парадокс – *како у ликовним радовима осветлити таму, а не поништити је* – представља централни ликовни проблем прве фазе пројекта. Израдом цртежа и видео-рада требало је доказати да је негативно светло могуће довести до ликовног пројављивања.

Негативно светло је, тако, нови принцип компоновања и стварања уметничког дела. Ипак, ако је тако, уметничко стварање мора се поново промислити: ако постоји нови принцип стварања, онда се стара знања о њему морају довести у питање. Та перспектива је у пројекту означена појмом *негативне светлости*, а даље фокусирање рефлексије уметничког стварања је именовано као *проблем порекла уметничког дела*. Проблем негативне светлости се, међутим, отворио тек по довршењу цртежа и видео-рада, па је серија слика остварена уметничким развијањем и испитивањем тако задобијених резултата.

Проблем негативног светла захтевао је и нов приступ изради уметничких дела. У том погледу од самог почетка пројекта наметнуо се *принцип негирања*; он припада негативном светлу и обезбеђује његово пројављивање. По довршењу прве фазе пројекта, препозната је његова комплементарност са теолошко-филозофским апофатичким методом, те је и он укључен у истраживање.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Како ће бити показано, ликовни парадокс негативне светлости важи у медијуму слике и цртежа – али се у екранском медијуму не показује као парадокс; екрански медијум и негативна светлост су припадни.

<sup>6</sup> Препознавање комплементарности апофатичког метода и већ проведеног принципа негирања у пројекат је унело још једну димензију; било је потребно сагледати да ли је она истинска или

Принцип негирања је уметнички поступак којим се врши инверзија уобичајеног поступка *уметничког тврђења*, везаног за режим видљивости обичног светла. Пошто светло обезбеђује уметнички успостављену видљивост нечега, онда уметнички поступак смера на довођење тог нечега до појављивања директним наношењем на платно линија, боја, форми, композиције, са унапред јасним циљем да се наноси на платну у коначном препознају и виде на одређени начин, са одређеним смислом и значењем. Принцип негирања оперише супротно томе: уместо да се наносима на подлогу нешто *успоставља и тврди*, њима се *негира и отклања*. У техничком погледу између ова два поступка разлике не морају бити велике, али су њихов смисао и последице ипак другачије, јер су функција и начин употребе техничких средстава радикално различити. Принцип негирања је, стога, усмерен на могућност да се радови доведу до самопојављивања. Положај уметника у том процесу незаобилазан је, али је његова делатност усмерена на отклањање, то јест, негирање свега што би радове определило унапред и с обзиром на усвојена уверења о њиховом смислу и коначном виду. Уметник, дакле, дела тако што принципом негирања ослобађа радове до њиховог *самоорганизовања, аутоформације и самопројављивања*.

Такође, истраживање спроведено у овом пројекту показало је да су сличне идеје, иако не на исти начин, већ определиле поједине уметнике и њихово стварање. Два примера нарочито се издвајају. У савременој уметности, Ад Рајнхард (Ad Reinhardt) се често доводи у везу са апофатичком теологијом: „За Рајнхарда, процес негирања симболизује духовно уздизање ка ономе што он назива 'божанском тмином'. Његова апстракција тмине израз је узвишеног, што се постиже негирањем свега што се осуђује као материјално и погрешно” [прев. С.Ш.] (Рассо, 2016: 285). Везу Рајнхардовога сликарства са апофатичком теологијом директно показује Ив-Ален Буа (Yve-Alain Bois) (Bois, 1991: 28-29).<sup>7</sup>

---

привидна, што је захтевало интерпретацију серије цртежа и видео-рада у апофатичком кључу. У основним цртама, она је изведена у раду *Негативна светлост – via negativa у уметничком поступку*, објављеном у зборнику радова *Слика и реч*, у издању Естетичког друштва Србије 2020. године (Шаровић, 2020). У свом развијеном облику, она је понуђена као поглавље 3.1. овог рада.

<sup>7</sup> У Рајнхардовим текстовима јасно је изражено да је веза са апофатичком теологијом и принципом негирања за уметника важна због определења за апстрактно сликарство. Тако је негирање

Други важан пример везе сликарства и апофатике је Каравачо (Michelangelo Merisi da Caravaggio); у том погледу нарочито се истиче слика *Преображење Светог Павла*. Како показује Тифани Рачо (Tiffany Racco), Каравачо сцену слика уклањајући многе моменте који се подразумевају и уводећи их као одсутне (Racco, 2016: 290). „Присуство таме и светла је у њиховој коегзистенцији, не у њиховом контрасту. Пошто извор светла код Каравача долази од божанског, он наглашава да је управо вишак светла оно што узрокује натприродну тмину. Павлово привремено слепило – последица преплављујућег Христовог светла – означава његово успињање ка Богу, утврђујући позитивне конотације тмине унутар божанског домена”, тврди она [прев. С.Ш.] (Racco, 2016: 292).

Ова два примера – један из традиције, а други из савремене уметности, један везан за фигуративну, а други за апстрактну уметност – показују ликовну оправданост принципа негирања и његовог повезивања са апофатичком теологијом. Докторски уметнички пројекат се, међутим, од њих разликује с обзиром на то да фокусира везу апофатичког метода и уметничког поступка: апофатички метод у изради цртежа, слика и видео-рада присутан је у сваком од својих корака, те примењиван различитим стратегијама. То је подразумевало и осмишљавање начина на који се теоријски апофатички метод може превести у уметничку праксу, а да се, при томе, у преводу ништа не изгуби. Утолико је исправно рећи да су слике рађене применом *апофатичко-уметничког метода*.<sup>8</sup>

Сходно томе, примарни циљ писаног дела докторског уметничког пројекта, у паралели са његовим уметничким делом, јесте успостављање и тумачење веза између филозофско-теолошког начина мишљења и уметничке методологије, те на тим основама изведена интерпретација насталих уметничких радова и поступка њихове израде. Секундарно, циљ је и анализа ликовног приказивања

---

примарно усмерено на ослобођење слике од фигурације: „Гурнути слику преко њених мисливих, видљивих, осећајних граница” [прев. С.Ш.] Рајнхардова је намера [*Notes on the Black Paintings*] (Reinhardt, 1991: 104). Или, Рајнхардовим речима из разговора са Де Конингом (Willem de Kooning) од 23. априла 1950. године у Студију 35: „Волео бих да се вратим питању постоји ли други критеријум истине и валидности, осим унутрашњих односа у уметничком делу” [прев. С.Ш.] (Lippard, 1981: 67).

<sup>8</sup> Објашњење његовог смисла и интерпретацију сачињених радова нуди поглавље 3.2..



негативног светла, односно анализа ликовне оправданости идеје негативне светлости.

Докторски пројекат би требало да докаже могућност и оправданост примене апофатичког метода у уметности најпре самим радовима, а секундарно и писаним образложењем. Треће поглавље је уже посвећено тој теми и централно је поглавље овог рада. Четврто и пето поглавље проистичу из трећег, те имају улогу резимирања и извођења закључака: четврто је посвећено излагању радова и уметничком закључку, док је пето теоријски закључак целокупног пројекта.

Друго поглавље припрема анализу и нуди појашњења без којих интерпретација не би била јасна. Ту су описани поступак израде радова и полазишна тачка пројекта, лично искуство рата као мотивско тло настанка радова, а понуђен је и краћи приказ апофатичког метода. У другом поглављу детаљније су објашњени и кључни појмови овог пројекта: пошто је изведен у контри спрам устаљених пракси, интерпретација је често захтевала увођење нових појмова, примерених самом истраживању. Због лакшег сналажења и прецизности, писаном образложењу је прикључен и индекс појмова са објашњењима.

## 2. УМЕТНИЧКА ПОСТАВКА

Представљање и анализу докторског уметничког пројекта започињем образложењем оних његових аспеката који су одредили како извођење уметничких радова, тако и њихову каснију интерпретацију. Најпре ће бити речи о поставци пројекта, о почетним корацима истраживања и одабиру његовог фокуса. Затим ће бити представљен централни проблем докторског пројекта – *негативна светлост као порекло уметничког дела*. У вези са тим, биће речи и о методу који је одредио овај пројекат, као и о односу метода и техничке стране уметничког стварања. Проблем метода у истраживању је водио увиђању везе спроведеног уметничког поступка и апофатичке теологије, те је стога потребно указати и на

основне црте апофатичког метода. Његово представљање служи припреми интерпретације уметничких радова која ће бити понуђена у трећем поглављу овог рада. На самом крају биће речи и о конкретним корацима реализације уметничког поступка, укључујући ту и опис одабраних техника и материјала. Заједно са представљањем апофатичког метода, опис уметничког поступка припрема интерпретацију радова и пројекта у целини.

## **2.1. Уметност и рат**

Почетак рада на докторском уметничком пројекту био је обележен идејом ретроспективног разматрања властитог уметничког деловања, те потребом да се оцени и разуме сопствено стваралаштво. Тај задатак захтевао је да се оно истражи у погледу основних одлика, смерница, мотива и линија властитог ликовног израза. Намера је проистекла из личне потребе, али и из формалног захтева да се докторски пројекат разуме као тачка сублимације досадашњег уметничког рада са, у коначници, закључком који се експлицира кроз изложбени и писани део.

Рефлексија на радове и методологију њихове израде подразумевала је уочавање и тумачење ликовних аспеката мог уметничког деловања. Основни резултат тих разматрања изнедрио је светлост као централни мотив, нит која се провлачи кроз целокупан мој уметнички рад. Проблем светлости наметнуо се као оно што је свим или скоро свим претходним радовима било заједничко, што их повезује и сабира. Као таква, светлост је за мене још увек нерешен проблем, ликовни импулс који и даље захтева своја решења.

Поред овог ликовног феномена, саморефлексија у погледу уметничког деловања, медијума у којима се оно изводило и преовлађујућих тема морала је укључити и мапирање оних момената личног искуства који су непосредно утицали на уметничко стварање. Живот уметника неодвојив је од његовог стварања, ма како да њихова веза заправо изгледа или може да се тумачи. Утолико је сабирање кључних тачака уметничког рада подразумевало и уочавање оних животних тренутака који су определили такву уметност и њене резултате. У том погледу се, између свих таквих момената, издвојило искуство рата у коме сам учествовао као младић.

Током 1993. године неколико месеци био сам учесник и сведок ратних дешавања на подручју данашње Босне и Херцеговине, у околини Братунца и Сребренице. Искуство рата које сам тад стекао обухвата конкретне догађаје, али и личну мисаону и емотивну промену коју сам доживео. У грубим цртама, то искуство може се описати као доживљај измењене стварности, света промењеног у свим својим основним поставкама, а опет узнемирујуће сличног реалности без рата. Такво искуство заправо је било познање двоструке стварности, два њена вида, две њене могућности. Једном преживљено, задржало се као свест о непостојаној реалности у којој живимо и увек отвореној могућности да се она замени својим (ратним) комплементом.

Пошто се искуство рата показало формативним за моју личност, оно је морало оставити трага и у мом уметничком деловању. То се показало у раду 5475, као и у тематски комплементарном раду *Syrian Rhapsody*, који се могу сматрати припремом докторског пројекта. Разматрајући све мотиве, проблеме и методе досадашњег уметничког деловања, те тражећи белеге искуства рата – укључујући ту и два поменута рада, у коначном се наметнуло да је искуство рата везано за проблем светлости, иако на први поглед није било јасно каква је тачно њихова веза. Дата ситуација препозната као кључни моменат центрирања докторског уметничког пројекта, а веза проблема светлости и искуства рата постављена је као његова окосница.

У том погледу, најпре се појавило питање начина уметничке обраде мотива рата, могуће везе уметности и рата. Ослањајући се на лична искуства и разговоре, не успевајући да комуницирам сопствени поглед на рат и његове последице, закључио сам да позиција уметника сведока и учесника у рату није препозната, да она нема упоришта ни у владајућим дискурсима о уметности, ни у онима о рату. Неразумевање на које такав *уметник-ратник* наилази је свеопште (Reep, 1944: xiii). У покушају да се избегну тривијалности, оно у мојим радовима провоцира неироничне и непародијске гестове, чисту ликовност у исказивању свог става. Због свега тога, једино на шта је могуће реферирати су моја ратна и поратна

искуства. Први покушај изражавања на ту тему путем уметности био је видео рад под називом *5475*.<sup>9</sup>

Истраживање историје уметности и савремених пракси у погледу мотива рата потврдило је оно што се искусило на личном примеру. Историја уметности познаје многа дела посвећена рату, али су у питању углавном прикази одлучујућих битака, значајних војсковођа и владара.<sup>10</sup> Сцена рата једна је од најстаријих тема у уметности код развијених цивилизација (Arnason, 2008). На почетку су то били документи владарских победа и ратне славе, са циљем слављења моћи самог владара и застрашивања могућих противника.<sup>11</sup> Ови прикази немају за циљ уметничку обраду искуства рата, већ интерпретацију историјских догађаја. Описи других аспеката рата, као што су патње и страдања, развијали су се касније, у дугом временском периоду.

Типичан пример уметности са ратном темом су тријумфални стубови у старом Риму, који приказују веома дуге рељефе војних похода; међу најупечатљивијим су Трајанов и стуб Марка Аурелија у Риму. Мотив се у хришћанској уметности донекле губи, мада се у касној антици могу пронаћи прикази Христа након што је победио ђавола, обученог као победничког цара који хода по зверима. Свечи-војници такође су били популаран мотив, обично приказани у војној опреми; добар пример је представа Арханђела Михајла који крстом са копљем у својој бази пробада Сотону у лику змаја. Почев од ренесансе, глорификација актуелног вође и његовог политичког система замењује хришћанску веру као одлучујућу интерпретативну силу у војној уметности.

Када је реч о савременом стваралаштву, укључујући ту и оно из XX века, третирање мотива рата је другачије. Велика ратна страдања у XX веку провоцирала су уметнике да тој теми приступе наглашавајући људску трагедију, неретко уз јасне антиратне поруке. Први светски рат је у великој мери потврдио крај глорификације рата у уметности: упркос успостављању праксе запошљавања

---

<sup>9</sup> <https://vimeo.com/150413090> password: play

<sup>10</sup> Тако, на пример, да Винчи (Leonardo da Vinci) даје занимљиву инструкцију о томе како приказати битку (da Vinci, 1981: 103-105).

<sup>11</sup> <https://ehne.fr/en/encyclopedia/themes/wars-and-memories/representations-war/painting-war> (31.03.2021.)

службених ратних уметника, најупадљивија уметност која приказује рат је она која показује његов ужас. Вероватно најпознатији пример је Пикасова (Pablo Picasso) *Герника*.

Службене ратне уметнике именовале су владе за информативне или пропагандне сврхе и приказ догађаја на бојном пољу (Gibbon, 2011: 103-104; Harrington, 2002: 5). Многи уметници су се борили као редовни војници и бележили своја искуства за време рата и касније, укључујући Немце Георга Гроса (George Grosz) и Ота Дикса (Otto Dix), који су се у Првом светском рату борили на западном фронту и наставили да обрађују тему рата кроз остатак своје каријере (McGreevy, 2003).<sup>12</sup>

Ратни уметници, укључујући ту и оне службене, истражују визуелне и сензорне димензије рата, које често недостају у писаним историјама или другим причама о ратовању.<sup>13</sup> Уметници бележе војне активности на начин који камере и писана реч не могу, сакупљајући и дестилујући искуства оних који су преживели (Gibbon, 2011: 107-108). Њихова дела илуструју многе аспекте рата, а улога њиховог рада је у суштини образовна, јер уметник, приказујући узроке, ток и последице рата, утиче на то како будуће генерације виде војне сукобе (Harrington, 2002: 11).

Појму ратног уметника овде придружујем нов појам *уметника-ратника*; он треба ближе да објасни позицију која се заузима у овом докторском пројекту. Уметник-ратник је сведок и учесник рата, али и не само то. Појашњењу тог појма

---

<sup>12</sup> На пример, Диково дело *Der Schützengraben* из 1923. године показује раскомадана тела мртвих након напада. Дело је претходно носило назив *Das Kriegsbild* – ратна слика, слика рата - а било је познато и просто као *Der Krieg* – рат. Ово дело изазвало је скандал и први пут је приказано иза завесе, што је изазвало смену директора музеја који је планирао да га купи. Касније, након излагања на путујућој изложби *Дегенерична уметност (Entartete Kunst)* из 1937. године, нацистичка влада га је спалила.

<sup>13</sup> Ратни уметници Србије били су: Михаило Миловановић (1879-1941), Драгомир Глишић (1872-1957), Коста Милићевић (1877-1920), Милош Голубовић (1888-1961), Ђорђе Михајловић (1875-1924), Даница Јовановић (1886), Живорад Настасијевић (1895-1966), Надежда Петровић (1873-1915), Бета Вукановић (1872-1972), Ристо Вукановић (1873-1918), Драгослав Васиљевић Фига (1895-1929), Миодраг Петровић (1888-1950), Боривоје К. Раденковић (1871-1952), Миливој Дејановић (1883-1938), Васа Ешкићевић (1867-1933), Никола Џанга (1892-1960), Јефто Перић (1895-1967), Тодор Швракић (1882-1931), Емануел Муановић (1886-1944), Драгољуб Павловић (1875-?).

послужиће цитат из *Појмовника теорије уметности* у вези са појмом *идеологија издајника*:

„Идеологија издајника (итал. *ideologia del traditore*) је појам којим је италијански теоретичар уметности Акиле Бонито Олива описао улогу уметника-интелектуалца у савременој уметности. Уметник-интелектуалац је издајник, јер осећа и сазнаје своју маргиналну и кризну позицију. Он се кризи, моралној хипокризији и идеолошком тоталитаризму не супротставља утопијским визијама и пројектима или практичним превратничким деловањем, него ироничним, пародијским и апсурдним гестовима који су део његовог сопственог понашања и говора, као и цитирања туђих поступака при стварању дела. Према Оливи уметник-интелектуалац је неко ко замишља себе као издајника, али никада активно не делује. Појам издајника Олива је засновао расправом уметности и културе маниризма, али о томе пише с позиције теоретичара савремене уметности који упоређује епоху маниризма и савремену уметност. Уметник маниризма је издајник зато што користи постојећи стил који цитира и изневерава преводећи га у пародијску и иронијску репрезентацију. Уметник манириста цитира ренесансну линеарну перспективу, која је за њега симболичка представа света и човека који је у његовом средишту. Он је искривљује и модификује, чинећи је претерано наглашеном, полицентричном и асиметричном. Критички и скептички уметници, од Марсела Дишана, до концептуалних уметника, преузимали су улогу издајника иронијски и пародијски модификујући доминантне институционалне моделе света уметности: уметника, уметничко дело, вредносне критеријуме. На прелазу 70их у 80-те године Олива је увео концепт трансавангарде као неоманиристичке уметности која цитатом, колажом и монтажом модификује, пародира, иронизује и изневерава моделе изражавања и приказивања у западној уметности, од ренесансе до авангарде и високог модернизма.” (Šuvaković, 2011: 321-322)

Појам уметника-ратника се у ову одредницу уклапа у следећем: он *осећа и спознаје своју маргиналну и кризну позицију; он се кризи, моралној хипокризији и идеолошком тоталитаризму не супротставља утопијским визијама и пројектима или практичним превратничким деловањем; у покушају да комуницира сопствени став, он модификује доминантне институционалне моделе света уметности*. Ипак, за разлику од уметника-издајника према Оливи, уметник-ратник не користи се пародијом и иронијом, већ концепцију свог дела црпи из личних ратних и поратних искустава. Пошто је могућност такве комуникације унапред отежана или онемогућена владајућим погледима на рат и уметност, уметник-ратник нужно модификује устаљене уметничке поступке. Циљ

такве модификације није пародирање и искривљавање света уметности, већ ослобађање могућности за слободно и аутентично уметничко тематизовање рата.

Позиција уметника-ратника, за коју сам се определио, кључни значај додељује личном искуству рата, које уметнички треба посредовати до комуникације путем радова. Тај задатак подразумева избегавање било каквог тумачења рата које би му унапред доделило друштвено прихватљива или политички коректна значења. Услед тога, уметничка обрада искуства рата морала је да очува његову личну атмосферу. Она је, дакле, требало да резултује делима која би могла да публици комуницирају конкретно искуство и ставове уметника. То је и постигнуто одређивањем сопствене уметничке позиције - увиђањем да сам *уметник-ратник*, трајно форматиран 1993. године, те суочавањем са свим што таква уметничка позиција значи.

Уметник-ратник је у функцији преводиоца ратних искустава на ликовни језик. Користећи тај универзални и најдиректнији језик, он узима друштвено позитивну позицију и задатак освешћивања свих слојева друштва – поготово оних који нису директно ухваћени ратним догађањима и политичких елита које одлучују о стању рата или мира. Уметник-ратник сведочи о правој природи ратних страдања и последицама рата по појединце и друштво. Као интимни опис и/или импресија личног и колективног страдања, његови радови заправо су једини директан увид у стање човекове свести и размере унутрашњег сукоба између нагона за опстанком и неопходности чињења у корист истог са једне, те свести о трагичности поступања са друге стране, без обзира на исход и контекст ширег посматрања. Као такви, лични и интимни, радови уметника-ратника комуницирају са публиком на најдиректнији начин (Gibbon, 2011: 109).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Таква комуникација може да послужи као катарктички простор суочавања са ратом, на нивоу који погађа сваког појединца и не допушта му да се закљони иза већ изграђених ставова о рату и његовом смислу. Суочавање те врсте би морало да отвори нов простор комуникације о рату и изгради међусобно разумевање. Очување личног искуства рата у уметничкој обради и расветљавање његовог смисла могло би бити подстицај на сличне саморефлексије засноване на доживљеном, промишљеном и осећаном, било да оне преузму уметнички или неуметнички облик. У друштву које је одређено ратним дешавањима, уметност може да помогне на начине који нису доступни другим културним и политичким праксама.

За израду докторског уметничког пројекта позиција уметника-ратника је захтевала да се осмисли и поступак уметничке обраде, сходно постављеној вези проблема светлости и личног искуства рата. Рефлексија уметничког рада јасно је показала да моја досадашња обрада проблема светлости није изнедрила такво решење, иако га је, по мом суду, наговестила. Стога је у досадашњој тематизацији светлости било потребно уочити јединствену нит која показује смисао и указује на разлоге континуираног понављања овог ликовног проблема у мојим радовима. Истражујући везу личног искуства рата и проблема светлости, ту нит препознао сам и именовано као проблем *негативне светлости*; њено објашњење биће понуђено у поглављу које следи.

Истовремено, наметало се и питање због чега ова тако значајна тема рата није била више присутна у досадашњем раду? Разлог за то, закључио сам, била је друштвено-културна клима у нашој земљи током и после рата, која је нудила два – и само два – могућа наратива о њему. Први од њих је оријентисан на критику рата у политичком, вредносном, културном и сваком другом погледу. Други, томе супротан наратив, усмерен је на одбрану идеологије и политичких аргумената у позадини рата. Владајући наративи су, дакле, налагали *pro* или *contra* позицију, а с обзиром на политичке околности и доминантне супротстављене идеологије.

О томе сведоче и речи Нине Михаљинац:

„Према мишљењу појединих теоретичара културе и историчара уметности, уметничка сцена се током деведесетих рачвала у два основна правца: „локални конзервативизам, традиционализам и космополитски модернизам, постмодернизам:.. „владајућу уметност и алтернативну уметност" (Denegri, 2013, 296), „ескапизам" и „активизам". Такву поделу омогућило је формирање две групе уметника: прогресивне, који су остваривали међународну сарадњу, користили нове медије и чија је уметност углавном била активистичка, и, с друге стране, конзервативне, који су користили традиционалне медије и чији је рад углавном одређен као ескапистички и националистички. Та подела уметничке сцене утемељена је на политичкој подели Србије на Прву (конзервативно-националистичку) и Другу (либерално-демократску)". (Mihaljinac, 2018: 38-39)

Поредећи ову дијагнозу са одредницом ангажоване уметности из Шуваковићевог *Појмовника теорије уметности*, може се закључити да је, упркос



привидним разликама, заправо постојао само један (левичарски) приступ, и то у пракси по моделу А. Б. Оливе: „Критички модел умјетничког дјеловања темељи се на субверзивном, аналитичком и критичком преиспитивању и приказивању друштвених и политичких увјета, институција и вриједности у којима умјетник дјелује” (Šuvaković, 2005: 52-53).

Јавни простор говора о рату је, дакле, унапред запоседнут двома доминантним идеологијама које су „критичке и субверзивне” само једна у односу на другу, те не допуштају било који алтернативни приступ. Култура и уметност њима захваћене искључују истинско критичко деловање, ангажовану уметност у смислу цитиране дефиниције, те као ангажовану уметност фалсификују идеолошки погодне уметничке изразе. Приступајући уметничкој обради искуства рата, уметник ризикује да његова дела буду етикетирана као пријатељи или непријатељи неке од ових идеологија. Простор деловања уметника је унапред ограничен на служење некој од тих позиција, што онемогућава аутентични приступ теми рата. Трећи и алтернативни пут, који би избегао бинарне *за и против* поделе, пут је уметника-ратника. Фокус истраживања докторског уметничког пројекта се, тако, усмерио на приступ рату у смислу ликовне обраде личног искуства рата, остављајући по страни политичке и идеолошке позиције.

Доминанта тог искуства у мом случају је његова обележеност визуелним сензацијама, које су одредиле и објективну (догађаји) и субјективну (осећања) димензију искуства рата, повезујући их у нераскидиву целину и постајући кључ њиховог смисла. Временом су оне преузеле облик ликовних проблема који су захтевали уметничку интерпретацију, а један од њих је и проблем светла.

Доминација визуелних сензација последица је два узрока. Будући да догађаје и њихову уметничку обраду дели више од двадесет година, изворно синестетичко искуство у сећањима је редуковано и прочишћено. Уместо разноврсности сензација, сећања су истакла и издвојила само оне визуелне. Визуелно се показало као срж личног искуства рата, каквим се оно поима и има у тренутку приступа уметничком раду. Разлог доминацији визуелног аспекта рата биле су и основне карактеристике тих искустава: догађаји су се одвијали током зимског периода

године, а то је условило и карактер њихове визуелности, као и, рецимо, изостајање мириса. Стога је „палета” ових сензација сведена, скоро монохроматска, уз доминацију црне, смеђе и беле боје. У истим бојама искуства рата су се одржала и у сећањима, задржавајући јак контраст између црног и белог. У рефлексији на властито уметничко деловање тај контраст препознаје се као проблем светлости, преобликован у контраст светла и таме.

Промишљање о адекватној и слободној уметничкој обради искуства рата је, дакле, водило визуелним сензацијама које су обележиле то искуство, а оне су водиле ка односу светла и таме, оличеном у монохроматици и контрасту црног и белог. Тај контраст се издвојио као принцип компоновања серије цртежа којима сам започео докторски пројекат. Управо ова „монохроматика” биће одлучујућа за ликовни проблем са којим сам се суочио приликом израде тих цртежа, а који је даље водио ка негативној теологији и вези уметничког поступка са филозофско-теолошким методима и тезама. Она је одредила и медијум радова којима сам започео пројекат: пошто одсуство боја пре одговара цртежу него слици, започео сам са цртежима, иако се касније отворила и неопходност стварања серије слика. Цртеж је аналитичнији од сликарског поступка, што је требало да обезбеди тумачење емотивно обојених искустава и успостављање интерпретативне, али и креативне дистанце.

Такође, намера да се унапред спречи било каква политизација уметничког пројекта одредила је серију цртежа у још једном погледу. Проистекли радови морали су имати карактер *апстрактне фигурације*: према Мишку Шуваковићу, апстрактна фигурација је стратегија асоцијативне апстракције (Šuvaković, 2011: 82). У спречавању да се овај приступ олако разуме као део било ког од два владајућа наратива, апстрактна фигурација показала се значајно бољим решењем од било ког представљачког. Свако представљање би уметничкој обради личног искуства рата наметало спољашње облике и значења. Томе насупрот, апстрактна фигурација обезбедила је конструкцију ликовног материјала *изнутра*, његово *иманентно самоосмишљавање*. Овакав приступ одговара и преплитању догађаја и осећања у сећањима на лично искуство рата, јер оно не може бити неутрално, па је атмосфера често једини приступ његовом смислу. Апстрактна фигурација

одговара таквом предмету обраде зато што допушта динамику спајања и раздвајања крајности догађаја и осећања. Речима Маљевича (Казимир Северинович Малевич), апстракција је „елемент чистог осећаја” (Maļjevič, 1981: 72).

Намера да се избегну владајући облици разумевања рата је, међутим, по уметнички рад имала још једну важну последицу. Мањак представљачког и наративног у радовима – наративног како у погледу јавног дискурса, тако и у погледу ликовне наратије путем композиције и њених градивних елемената - као средство уобличавања и комуникације личног искуства рата у први план је истакао основне ликовне елементе цртежа. Монохроматска палета ових радова и поступак апстрактне фигурације већ су радове одредили ка редукцији приказаних садржаја, а она је уметнички поступак даље усмерила ка ликовним елементима конститутивним за цртеж. Последица овог рефлексивно-уметничког тока коначно се показала у формулацији основног питања докторског пројекта – *питања о пореклу уметничког дела*.

Тема уметности и рата је, тако, трасирала пут докторског уметничког пројекта у његовим кључним и основним поставкама. Његов пуни смисао откривао се поступно, посредством израде серије цртежа, па и њиховог излагања. У редовима који следе, биће поближе објашњени централни проблем и методски оквир целине пројекта.

## **2.2. Негативна светлост и проблем порекла уметничког дела**

Почетна истраживања у оквиру докторског уметничког пројекта водила су постепеном прецизирању његовог централног проблема. Потрага за тим проблемом започела је од рефлексije на досадашње стваралаштво, а затим је фокусирана на однос уметности и рата. У првом случају окосница пројекта усмерена је на проблем светлости, а потом је нијансирана ка разматрању специфичне нити која тај проблем повезује са личним искуством рата. Ту кључну

нит смисла светлости у мом раду препознао сам и именовано као *негативну светлост*.

Тема негативне светлости обележила је и почетак израде уметничких радова. У питању је серија цртежа са видео-радом, који су мотивски укорењени у искуству рата. Почетни проблем његове ликовне обраде у процесу израде ових дела кристалисао се и показао као проблем *негативног светла*. Серија цртежа је, дакле, остварена решавањем ликовног проблема *негативног светла*, а резултат је било питање о смислу таквог светла, односно о *негативној светлости*. Тек откривен, тај проблем је у серији цртежа остао отворен, а решење је захтевало је нов уметнички захват, израду серије слика. У том контексту, међутим, проблем негативне светлости - сада директно уметнички постављен (за разлику од ранијих радова, где се јављао посредно) - развио се у још једном смеру. Као фокус уметничке обраде, проблем негативне светлости показао се у додатном значењском слоју. Та нова перспектива потврдила се као онај смисао проблема светлости који је све време скривено водио моје уметничко деловање и због ког је светлост (односно негативна светлост) за мене била и остала проблем.

Пошто је светло један од основних ликовних елемената, питање негативне светлости развило се ка пропитивању *порекла уметничког дела*. Под пореклом уметничког дела циљам на прастаро питање одакле и како настаје уметност. Да ли она припада искључиво уметнику, да ли зависи само од његове воље и личности? Може ли се уметничко стварање свести на вољне или несвесне намере уметника? Или његово порекло превазилази оног преко кога се дело појављује?

У покушају да боље разумем тај нови слој проблема негативне светлости, определио сам се за истраживање филозофских и психолошких теорија уметничког стваралаштва, на основу чега сам закључио да класична филозофска подела на *poiesis* и *techne* боље служи артикулацији мог проблема него психолошка разматрања когнитивних и волитивних, свесних и несвесних слојева стваралачке психе (Татаркијевић, 1976: 80; Грубор, 2012: 123-124; Ранић, 2012). Разлог томе је одлука да уметничко стварање не ограничавам на личност и менталне процесе уметника, већ да га прихватим као отворени проблем са још

увек нејасним решењем. Разлика поетичких и техничких аспеката уметничког стварања помогла је бољем усмерењу проблема: оно што ме је интересовало је поетичка страна уметности, оно одакле уметност долази.

Техничку страну уметности разумем као више рационални процес, као поступке који се могу објаснити, а некад и открити као правила (Tatarkijević, 1976: 20). Томе супротно, поетичка страна не може се рационализовати и у потпуности објаснити.<sup>15</sup> Изворни импулс стварања долази у целости, без могућности теоријског саопштавања: истина коју уметник осећа *да јесте* комуницира се са светом кроз уметнички гест (Dillenberger, 2004: 220). Техничка страна уметности, дакле, подређена је поетичкој: она окупља низ поступака који служе изображавању и показивању поетичког импулса стварања. Избор мотива, теме или идеје дела *последица је* тог импулса и први корак ка његовом остваривању. Стога процес израде уметничког дела оперише кроз садејство оба ова аспекта.<sup>16</sup> *Poiesis* не зависи од медијума, него *савија* и *обликује* медијум према својој природи: „Истински пикторална инспирација долази из упуштања у чин сликања, из превођења неке спољашње, или заправо унутрашње Идеје, у пикторалне облике које боја и њена површина захтевају” [прев. С.Ш.] (Hayes, 1972: 782). Сходно томе, у процесу стварања уметничког дела се сваки пут мора пронаћи нови одговор на *poiesis* који жели да се манифестује – а не да се објасни и конструише.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Овакво значење појма потиче од Платонове теорије надахнућа из дијалога *Ијон*: „идеја о надахнућу, инспирацији, ентузијазму [је] стара, архајска теорија о позиву, зову муза и одражава саморазумевање песника према ком је његово песништво бесвесно и представља божански дар. Појам надахнућа у артикулисанијем облику појављује се код Платона” (Грубор, 2012: 116). Тако Платон каже: „песник, када седи на музином трonoшцу, није при свести, него као неки извор пушта да без сметње тече све што извире из њега” (Платон 535c-e). Појам поетичког импулса усталио се као једна од ознака овако схваћеног уметничког стварања, укључујући ту и ликовне уметности (Кемп, 1985).

<sup>16</sup> При томе, техничка страна процеса не може да измени почетну идеју; ако се инсистира на техници или медијуму, *poiesis* ће бити закрпан или затрпан, али не и порекнут. Ако су у међусобном складу, технички аспект стварања подложен је разматрању, али поетички импулс тим није објашњен ни расветљен; он се може разматрати само из простора из ког и долази - сам по себи, он измиче. *Techne* и *poiesis* се сукобљавају само када се технички аспект стварања погрешно постави у односу на поетички. То је често случај, јер дело није доступно све док не почне да се пројављује; у том тренутку призвано дело коригује *techne* и усмерава га, да би се оприсутило.

<sup>17</sup> Вештина је структурирана и одређена законима *physis*-а, па се при покушају стварања *уметничког* дела распада у делове од којих је саграђена.

Из свега наведеног, закључио сам да је проблем порекла уметничког дела проблем његове поетичке стране, те сам одлучио да у докторском пројекту и њу обрадим. То је учињено у додатној серији радова - слика, које се ослањају на серију цртежа и са њом стоје у нераскидивој вези.<sup>18</sup> Докторски уметнички пројекат је, дакле, интегрално повезан и представља јединствено решење исте уметничке намере. Иако су и централни проблем и метод пројекта током рада на њему поступно откривани и дефинисани, они су ипак заједнички за све радове. Веза се показује како у погледу на централни проблем докторског уметничког пројекта – *проблем негативне светлости као проблем порекла уметничког дела*, тако и у погледу на решење тог проблема, примену *принципа негирања* (апофатичког метода) на израду уметничког дела.

У првом случају, серија цртежа и серија слика нераскидиво су везане зато што обе скупине уметничких радова представљају одговоре на исто питање. При томе је израда слика изведена на основу уметничких закључака задобијених радом на цртежима; више о томе ће бити речи у поглављу 3.2. То централно питање докторског пројекта открило се као *питање о пореклу уметничког дела*, али је оно уже фокусирано путем проблема *негативне светлости*. Негативна светлост је, дакле, оптика путем које се сагледава дубљи проблем порекла уметничког дела. Определење за такву оптику, а не за неки од многобројних другачијих и једнако оправданих приступа, потиче од саморефлексије досадашњег рада и везе проблема светлости и рата.<sup>19</sup>

У другом случају, цртежи и слике повезани су и путем метода обраде негативне светлости и порекла уметничког дела. У оба случаја у питању је исти метод. Метод је у уметности оно између *poiesis* и *techne*.<sup>20</sup> Он припада *poiesis*-у и

---

<sup>18</sup> Ретроспективно гледано, исти проблем латентно је водио и уметнички поступак у серији цртежа, будући да је он био усмерен на самоорганизацију личног искуства рата до коначних ликовних форми; о томе ће више речи бити у поглављу 3.1.1.

<sup>19</sup> То значи да су негативна светлост и порекло уметничког дела једнако присутни и у серији цртежа и у серији слика, иако је, због самог процеса истраживања и постепеног развоја његовог разумевања, негативна светлост као тема откривена тек довршеном израдом цртежа.

<sup>20</sup> У највећем броју случајева уметници не раздвајају метод и техничку страну израде дела, те метод углавном несвесно профилишу бавећи се техничком страном свог деловања. Ипак, због саме теме докторског уметничког пројекта, у овом случају било је неопходно направити ту разлику. Штавише, у току процеса истраживања метод се показао као кључна препрека изради уметничких радова и даљем току истраживања, као проблем који је требало решити и за чијим се

истиче из њега, те је утолико специфичан за сваког уметника понаособ (Markov, 1984: 148). Метод се не може имати на располагању пре приступа изради дела: напротив, у уметности метод настаје и дефинише се *заједно са уметничким делом*, током његовог настанка, а објаснити се и анализирати може тек по довршењу тог процеса и осамостаљењу дела. То су поступци у духу и уму, уметничка обрада почетног импулса стварања која га из апсолутне истине приводи неком мотиву, теми или разумевању.

Задобијено уобличење поетичког импулса даље води ка осмишљавању и изради дела, укључујући ту и одабир медијума, материјала и слично. Конкретни технички поступци су израз начина на који уметник види артикулацију одабраног мотива и теме. Употреба ове или оне боје, одабир формата платна и слично немају смисао сами по себи, већ га задобијају тек када су употребљени *на одређени начин* и са одређеним циљем – управо на то се циља речју метод. Речима Колина Хејза (Colin Hayes): „Метод' може да значи техничку вештину у манипулисању бојама, али ја сматрам да он такође обухвата сва она средства обликовања, боје, тона, пртежа, текстуре, геометрије и слично које сликар мора на неки начин да употреби или одбаци пре него што може дати конкретну форму својој Идеји” [прев. С.Ш.] (Hayes, 1972: 780).

Веза централног питања и метода докторског пројекта изнова се тиче светла/светлости. Као један од основних ликовних елемената визуелних уметности, светло омогућава креирање композиције уметничког дела, издвајање и дефинисање његових садржаја, њихово повезивање у замишљену целину (Мишчевић, 1989). Светло обезбеђује организацију кључних елемената уметничког дела (Graovac, 1969). Такође, светло одређује и емотивне аспекте дела, његове нијансе и валере, те начин на који ће уметничким поступком бити изражено и комуницирано искуство које уметник жели да пренесе; у ликовним радовима оно је примарно оруђе артикулације смисла. Светло, дакле, омогућава ликовно појављивање и приказивање неког мотива или теме који се уметничким делом

---

решењем дуго трагало. Како је већ објашњено, сматрам да техничка страна уметничког деловања мора да буде подређена поетичком импулсу, а исто важи и у случају метода. Заправо, *метод обраде централног проблема и метод израде уметничких дела* разумем као јединствени метод, а техничку страну израде радова као један његов део.

истичу. Једнако је могуће циљати и на ликовно тумачење саме уметничке делатности, на откривање њених кретања, ограничења и могућности, основних елемената и законитости; у том случају, приказани мотив или тема имају секундарни значај. У уметничком поступку светло се може употребити и за уметничко осветљавање, разумевање и приказивање самог тог поступка; одабир светла као централног мотива докторског пројекта имао је за циљ управо ту могућност.

Пошто је централни проблем овог пројекта порекло уметничког дела, процес саморефлексије којим је истраживање започело одвија се и у самим уметничким радовима. Они су замишљени као тачке/ковити самоогледања, места на којима се уметничко стварање показује. Пошто су технички поступци израде уметничког дела примерени и стварању дела која за своју тему имају уметност, и оних чија је тема нешто друго од уметности, техничка страна није могла да понуди решење овог проблема. Оно се морало потражити у *начину употребе* техничких поступака, односно у методу.<sup>21</sup> Метод у овом случају мора да допусти да се порекло уметничког дела манифестује у радовима – да се оно само собом покаже. Решење је, коначно, дошло из сасвим неочекиваног извора, у виду вануметничког метода апофатичке теологије. Оно се, међутим, указало тек након израде серије цртежа и уметничке анализе урађеног, на основу разматрања у њима обрађеног ликовног проблема *негативног светла*, као и *принципа негирања* којим се лично искуство рата спровело до исходишних цртежа.

Светло се, такође, типично разуме у опозицији спрам таме; у ликовном поступку таме одговара контраст белог и црног. Сходно таме, оно што је тамно и мрачно, односно црно, види се и приказује у односу на оно што је светло и бело. Ако светло у ликовној уметности има функцију дефинисања и истицања њим обухваћених садржаја, онда оно исто тако одређује и успоставља и таму. Тако тама постаје видљива тек у односу на светло, као оно што није осветљено - па

---

<sup>21</sup> Тако су потребу за разликовањем између метода и техничких поступака наметнули централни проблем и тема докторског пројекта, при чему се метод, као оно од чега зависи реализација идеје, јасно издвојио у први план. Таме је комплементарно питање адекватног поступка уметничке обраде личног искуства рата. Сматрам да је у овом пројекту то био почетак интересовања за метод у уметности.



није ни видљиво, јер је тама одсуство светла. Видљивост таме је делимична: пошто се светло и тама међусобно потиру, светлом се може само указати на таму – рецимо, да су одређене партије неког уметничког дела изузете од светла и тако видљиве као тамне. Све наведено важи и у обичној (неуметничкој) перцепцији, или бар у природном разумевању исте.

Међутим, ако светле партије неког рада одређују оне тамне, као партије у којима нема светла и њим обезбеђене видљивости, онда се може рећи и да тамне партије тог рада одређују оне светле, као партије у којима нема таме. Опозиција светла и таме, контраст белог и црног, омогућавају да се њихов однос разуме и посматра са две стране, *од светла ка тами* или *од таме ка светлу*. За уметнички поступак ни један од ових праваца посматрања нема суштинску предност. Предност смера *од светла ка тами* - изузев код иконописа, где се светло уводи напослетку и није исте природе и порекла као ово о коме је реч (Митровић, 2012) - последица је досадашње праксе и њом је утврђена, али то не искључује могућност другачијег уметничког поступања. У докторском пројекту испитана је управо та алтернативна могућност - могућност да се пође *од таме ка светлу*, да се тама употреби за све оне функције које у ликовном раду типично преузима светло. То је ужи смисао *негативног светла*.

Оваква идеја наметнула је специфичан ликовни проблем, који се није могао решити простим обртањем ликовних улога светла и таме. Проблем проистиче из класичне доминације светла, које таму поставља као свој негативни екстрем: „Од боја исте бјелине она ће се показати бјелошћу, која буде на тамнијем пољу; а црна ће се показати мркијом која буде на пољу веће бјелине” (da Vinci, 1981: 64). Ако је, сада, намера да тама постане креативни принцип у уметничком поступку и да се употреби уместо светла, она се мора ослободити светла и не сме бити њим одређена. Ако је тама креативни принцип, онда она одређује све остало - па и светло. Ликовно посматрано, то је немогуће, јер да би се тама поставила на ликовни начин, она мора бити *некако* осветљена и видљива, па се тако упада у ликовни парадокс. Како, дакле, осветлити и учинити видљивом таму, а да јој се не наметне светло? Решење је *негативно светло*.

Појам негативног светла односи се на унутрашњу видљивост таме, на то да тама/црно могу да омогуће некакво виђење, представљање и приказивање. Како каже Кандински: „Само слаба светлост светлуца као сићушна тачка усред огромне таме. Ова слаба светлост тек је предосећај којем душа нема смелости да се препусти: шта ако је можда управо ова светлост сан, а тама стварност?” (Кандински, 2015: 81). Пошто видљивост обично повезујемо са светлом, видљивост таме се такође може означити као нека врста светла које припада тами. Такво светло потпуно се разликује од обичног светла; оно је његова *негација*. Према томе, можемо да говоримо о *негативном светлу*, а тиме би и перцепција обезбеђена негативним светлом била *обрнута (негативна) перцепција*. Уметнички поступак спроведен с обзиром на негативно светло би у ликовне радове увео *joш једно светло, joш једну видљивост*: радови ће, стога, сучељавати два светла, две видљивости, две оптике, две перцепције (Рассо, 2016: 292).

Када је реч о вези негативног светла и обраде искуства рата, она се утврђује на основу чињенице да је рат негатив нормалном животу и стварности. Утолико се и нормална перцепција у рату окреће у *обрнуту перцепцију*. У условима рата, светло није сигурност. Тама и недоступ виду су сигурна места. У контексту рата, измењена је динамика светла и таме, укључујући и ону симболичку и традицијом утврђену: на бојишту светло подразумева изложеност, угроженост, па и смрт, док мрак значи релативну сигурност и заклоњеност, или бар интимни осећај истих. Приказивање искуства рата се стога није могло уклопити у класични однос светла и таме, у ком светло има позитивни, а тама негативни смисао. За његову уметничку обраду било је нужно да позитивно значење преузме тама, а негативно светло. Отуда је управо негативно светло постало централни ликовни проблем докторског пројекта.

Серија цртежа је, дакле, организована око напоредног приказивања два режима видљивости – оног постављеног светлом и оног постављеног негативним светлом. То су, заправо, две здружене оптике, што одговара за искуство рата карактеристичном утиску уписивања ратне у већ постојећу мирнодопску реалност. Околност рата није пуко потирање нормалности, већ истовремено искушавање обе реалности, оне која се новоуспоставила и оне која је њом

потиснута. На нивоу искуства појединца, то се манифестује као проживљавање непосредне датости смрти и живота.

На ликовном нивоу, проблем је како у цртежима приказати два режима видљивости истовремено, а да се при томе моменти кључни за њих не третирају као екстремни једног система. Проблем се релативно лако могао заобићи у другом уметничком медијуму – рецимо, путем двоструке експозиције у видео-радовима (што је такође урађено). Ипак, такво решење није потпуно, јер оно проблем пребацује у контекст у ком је он унапред решен, и то не с обзиром на његов унутрашњи ликовни потенцијал. Адекватно приказивање искуства светла које је опасност и таме која је сигурност, обртања смисла светла и таме, не може бити решено ни простом инверзијом – употребом беле боје уместо црне и обрнуто, ни хијерархијом односа светлих и тамних партија у било ком од медијума.

Отуда, једино решење је увођење светла припадног тамним партијама, светла које би чинило видљивим оно тамно *изнутра*, не потирући га. Негативно светло се суштински разликује од светла које припада светлим партијама, те је стога оно и *негативно* управо с обзиром на светло светлих партија. Негативно светло, тако, и није светло у правом смислу, већ је оно *специфично унутрашње самообликовање* тамних партија радова у контри спрам видљивости која се уобичајено очекује. Негативно светло, дакле, обезбеђује *обрнуту перцепцију* (Бичков, 2012: 70).

Једном постављен серијом цртежа, уже ликовни проблем негативног светла даље је водио питању о смислу таквог светла у оквирима ликовне уметности. Шта уопште значи чињеница да се ликовни рад може конституисати и светлом и негативним светлом? Шта значи третирање односе светла и таме на овакав начин? Какав смисао ликовног уметничког дела се таквим поступком открива? Утолико се као кључно питање докторског уметничког пројекта појавило питање *негативне светлости* – питање употребе и смисла негативног светла у уметничком деловању.

Ова питања и проблеми су, међутим, нераскидиво везани за уметнички поступак којим је негативно светло уведено у цртеже, а у питању је, како је раније

поменуто, *принцип негирања*. Принцип негирања био је на делу од првих корака припреме израде цртежа, што ће детаљније бити протумачено у поглављу 3.1.1. Његово увођење се тиче намере да се лично искуство рата до исходних радова спроведе *сопственим унутрашњим обликовањем*. Гледано с обзиром на проблем негативног светла, то одговара *унутрашњем самообликовању таме* у контри спрам видљивости обичне употребе светла у цртежима. То, међутим, захтева отклањање свега што би спречило или споља условило самообликовање искуства, односно тамних партија, те је утолико уметнички поступак био спроведен негирањем таквих вишкова.

Принцип негирања комплементаран је и проблему *негативне светлости*. Ликовни поступак се уобичајено спроводи довођењем нечега до појавности, особеним *ликовним тврђењем*, било да је коначни резултат представљачка или апстрактна и нефигуративна уметност. Међутим, ако је ликовно дело могуће сачинити и на обрнут начин - не тиме што се у поступку стварања нешто *успоставља и тврди*, већ тако што се нешто *отклања и негира* - онда се морамо упитати какав се смисао уметничког дела таквим поступком открива? Ако је поступком негирања могуће обезбедити самоорганизацију уметничког дела изнутра, где почива његово порекло?

И у погледу негативног светла као главне теме, и у погледу принципа негирања као метода, израда цртежа отворила је низ ликовних, али и значењских питања. Решење је задобијено препознавањем сродности уметничког поступка и апофатичке филозофије и теологије, у методском и значењском смислу. Даље истраживање показало је да је, по сопственом тврђењу, повезивање апофатичке теологије и ликовног стварања спроводио и Рајнхард; *мистичко уздизање, божански мрак и светлећа тама* из песме *Oneness* моменти су који то потврђују (Reinhardt, 1991: 105). Како показује Тифани Рако, исто важи и за Каравађа (Racco, 2016).<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Трактати о сликарству из XVI и XVII века такође расправљају о смислу светлости према апофатичком учењу. Најважнији у том погледу су *Trattato dell'arte della pittura* (1584) и *Idea del Tempio della Pittura* (1590) Ђовани Пика Ломазза (Giovanni Paolo Lomazzo), те *L'idea de' Pittori*,

Апофатичка теологија подразумева негативни пут мишљења о Богу, такозвани *via negativa* или пут одрицања (негирања). Реч је о стратегији која је осмишљена као метод разрешења парадокса захтева за познањем Бога који превазилази моћи људског сазнавања. Негирајући/одричући све оно што се зна и што се може знати, стратегија *via negativa* отвара простор нове врсте знања, знања о оном трансцендентном. Примењено на идеју докторског уметничког пројекта, ово одговара потреби да се разликују *простор видљивости светла* (обична перцепција) и *простор видљивости негативног светла* (обрнута перцепција). Апофатички метод отвара могућност сличног поступања у ликовном контексту, тако да се контраст црног и белог постави у корист приказивања негативног светла таме. Додатно, теолошко-филозофска позадина апофатичког метода нуди и прегршт решења значењске стране негативне светлости, јер омогућава да се оно што на први поглед изгледа негативно (тама) ипак буде схваћено у позитивним конотацијама, као видљивост вишег реда (божанска недоступна светлост).

Ипак, важно је истаћи да се код повезивања уметничког и вануметничког (теоријског) у овом пројекту не ради о усвајању идеја или теоријских платформи које би биле инспирација уметничком стварању, нити о накнадном разумевању онога што се у уметничком поступку спровело заснованом на теорији. Ни једна од ових могућности није била мој избор, јер је централни проблем пројекта уже ликовни – невербални и вантеоријски. Напротив, реч је о могућности да се метод одређеног мисаоног поступања повеже са уметничким деловањем, да се метод мишљења аплицира у уметничком стварању. Управо у том погледу апофатичка теологија показала се адекватном за решавање ликовног проблема негативног светла.

Тако задобијено решење супротстављено је канонима западне уметности, каква се изграђивала још од ренесансе.<sup>23</sup> Примењено на поступак израде радова,

---

*Scultori, ed Architetti* (1607) Федерика Цукарија (Federico Zuccari) и *Trattato della pittura e scultura* (1652) Пјетра да Кортона (Pietro da Cortona) (Racco, 2016: 294).

<sup>23</sup> У питању није разматрање уметничког дела према његовим елементима, који би се посматрали засебно у односу на његов унутрашњи простор, као средство које се може употребити на различите начине. Пре се ради о покушају да се, полазећи од проблема односа светлости и тмине као основних елемената цртежа, зађе и у концепт и смисао уметничког дела као таквог. Режим негативног светлости омогућава другачије поимање цртежа (те нешто касније и слике), јер он

негативно светло се – за разлику од обичног светла – не понаша као ликовна празнина, већ као *ликовна пунина*. Унутрашња видљивост тмине није мањак светла, већ видљивост друге врсте, што у потпуности одговара употреби појмова светла и мрака у апофатичкој теологији. Тако принцип негирања, типичан за апофатичку теологију, служи ослобађању позитивног смисла појма мрака (као божанског примрака). Пренесено на уметнички поступак, ово тумачење обезбеђује другачији, а не просто инвертовани начин употребе светла у ликовном делу (Perl, 2012: 17-18; Turner, 1995: 22).

Увидевши да апофатички метод одговара уметничкој идеји пројекта, одлучио сам да покушам да га тематски пренесем на поступак израде уметничких радова, што је спроведено у серији слика. То је отворило низ питања, попут тога да ли се филозофско-теолошки начин мишљења уопште може транспоновати из поља теорије у поље уметности, те да ли је то могуће учинити доследно, или би у таквом процесу теоријски метод ипак био измењен? Сва та питања дала су коначни облик докторском пројекту, а њихово решавање спроведено је практично и теоријски – у самој изради радова са једне, те у интерпретацији тог поступка са друге стране. Интерпретација ће бити понуђена у трећем поглављу овог рада, а претходно ће у основним цртама бити представљен и сам апофатички метод.

### **2.3. Основне црте апофатичког метода**

Пошто је апофатички метод један од кључних аспеката докторског пројекта, неопходно је укратко представити о чему се тачно ради, те зашто је овај модел мишљења био од интереса за уметничко истраживање. Како би треће поглавље требало да покаже примену апофатичког метода на израду уметничких дела, важно је разумети његове кораке и смисао. Тако ће касније бити могуће да се они испрате у уметничком стварању и да се оцени оправданост примене апофатике у уметничком деловању.

---

подрива уобичајена разумевања односа светлости и видљивости, а тиме и унутрашњег простора уметничког дела (Jurgin, 2017: 10).

Апофатичка теологија назив је за један начин разумевања теологије карактеристичан за православну традицију, али присутан и у католицизму и протестантизму. Она се најчешће везује за име (Псеудо)-Дионизија Ареопагите, непознатог аутора из VI века нове ере, који се у својим списима представљао као аутор из I века - као Дионизије Ареопагита, ученик светог Павла и први владика цркве у Атини (Louth, 1989: 1-2). Измена идентитета вековима није била уочена: тек се у XVIII веку установило да је реч о непознатом аутору (Stang, 2012: 11), али за традицију апофатике то није било од значаја, јер је *Corpus Areopagiticum* вековима важио као дело самог Ареопагите. Идеја апофатичке теологије у докторском пројекту преузима се од (Псеудо)-Дионизија: иако је она присутна и раније, он ју је у потпуности развио, па је управо његова мисао одредила даљи живот апофатизма све до данас.<sup>24</sup>

Основни смисао апофатичке теологије је одговор на један од кључних проблема хришћанске мисли, посебно актуелан у време формирања хришћанске доктрине и борбе против различитих јереси. Према *Светом писму*, Бог је трансцендентан и у потпуности недокучив човеку. Бог као створитељ потпуно се разликује од свих бића која је створио, а ова метафизичка разлика значи да је Бога немогуће сазнати. Бог се у свом бићу и деловању за човека очитује откровењем које превазилази моћ разумевања. Међутим, део хришћанског учења представља и захтев да човек са Богом успостави однос вере и љубави, однос који подразумева бар неко знање о Богу. Уколико хришћанин не зна у ког Бога верује и какав је тај Бог, он не може ни да верује, или ће, у најгорем случају, погрешно усмерити своју веру. Пошто је спасење душе једна од кључних порука хришћанства, парадокс захтева за познањем Бога и његове истовремене недокучивости наметнуо се као горући проблем за хришћанску мисао.

---

<sup>24</sup> Апофатички метод, односно принцип негирања, јавља се по први пут у III веку код Климента Александријског. Пре тога, идеја је присутна и у јеврејској традицији, код Филона Александријског у I веку. Идеја је заживела код Кападокијских отаца, односно св. Василија Великог, св. Григорија Богослова и св. Григорија Ниског, али је ипак своју пуну разраду задобила са (Псеудо)-Дионизијем Ареопагитом. Њен даљи развој и утицај на православну теологију толики је да Ендрју Лаут (Andrew Louth) тврди да је апофатизам једна од основних њених одлика (Louth, 2015: 102-103). Утицај апофатичке теологије на римокатоличко учење остварен је најпре преводом Ареопагитових списа на латински од стране Јована Скота Еријугене у IX веку, а потом и утврђен у XIII веку код св. Томе Аквинског.

Проблем се тиче људске природе и њених неотклоњивих недостатака. Човек је коначан и несавршен, он има почетак и крај у времену. За разлику од тога, Бог је створитељ и вечан је, па човек по својој природи не може у потпуности да захвати и разуме Оног који је у вечности. Ипак, према хришћанском учењу човек је икона Божја, чиме је гарантована могућност односа човека и Бога. Она је потврђена и утемељена Христовим послањем, за које теолози тврде да обезбеђује *теозу - обожјење*: преузевши људску природу и обличје, Христ је омогућио људима да саучествују у божанском (Louth, 2015: 3). Интервенција на природи постојања човека, заснована на тези о божанском пореклу свег створења, постаје пут решења поменутог парадокса.

Апофатичка теологија (Псеудо)-Дионизија Ареопагите једно је од решења овог проблема. За Ареопагиту, проблем се затиче у пољу сазнања: човек покушава да сазна Бога, а сазнајне способности које има за ту сврху нису довољне. Ареопагита ту чињеницу прихвата као основ свог учења:

„Као за чувствено неуловиво и невидљиво умствено, а за наделјиво обликом и ликом једноставно и што нема лика, и за обликовано у виду тела неосетљиво и безличну неоформљеност бестелесног, тако у складу с том речју истине, изнад суштине се налази надсуштаствена неодређеност те јединство изнад умова што превасходи ум. И никаквом мишљу не надвладава мисао недостижног једног; те никаквом речју превасходна реч Добра није изразива; Једно, чинећи једном сваку јединицу, Надсуштаствена суштина, Ум непомислив, Реч неизрецива, Несвесност, Непомисливост и Безименост, сушта за друге, већ и за сва бића у лику, Узрок свеопштег бивствовања, који сам није сушти јер пребива иза граница сваке суштине, каква је она сама сада и у лику доступном за сазнање, дозволи, може да се открије” (Ареопагита, 2015: 7).

Човек, дакле, не може да сазна Бога, никада и никако. Из тога следи да било који став који би човек могао изнети о Богу – рецимо, да је Бог добар – нужно није исправан, јер човек о Богу не може знати ништа, па ни то да ли је он добар или не. Другим речима, реченица „Бог је добар” није тачна, а то је супротно хришћанском учењу.

Наведено води уже филозофској страни апофатичке теологије. Веза хришћанства и филозофије присутна је од самих почетака ширења хришћанства и често је била у функцији одбране вере од јеретичких учења, да би утврђивањем



хришћанства као званичне вере Римског царства постала и пут изградње хришћанске теологије и тумачења *Светог писма*. Један од најважнијих проблема у том контексту био је проблем немогућности сазнања Бога: ако је Бог несазнатљив, хришћанска теологија није могућа. Ако није исправно рећи чак ни то да је Бог добар, онда ни проповедање ни тумачење *Светог писма* није оправдано. Проблем је решаван преобликовањем смисла теологије; тај рефлексивни захват значајан је и за докторски пројекат, будући да је његово централно питање рефлексивна на смисао уметничког деловања. Пре хришћанства, појам теологије односио се на филозофска учења о богу као првом принципу стварности (космоса). Реч теологија кованица је настала од речи *theos* (бог) и *logos* (разум, правило, наука), па је тако филозофска теологија на рационалним аргументима заснован наука о божанском као првом принципу стварности, без икаквих религијских конотација.

Могућност хришћанске теологије је проблематична зато што Бог о коме је сада реч више није бог филозофа, безлични метафизички принцип, већ Бог хришћана, Бог као личност и Бог који, за разлику од грчких узора, није део стварности, већ је трансцендентан. Наука о таквом Богу заснован на рационалним аргументима постаје проблем, јер је хришћански Бог несазнатљив. Како каже Ареопагита:

„И ако оно превазилази сваку реч и свако знање и пребива изнад било ког ума и суштине, обухватајући сва бића, отпре обједињујући, показујући и обухватајући, а будући само за све сасвим необухватљиво нити је пријемчиво ни чулом, ни уображавањем, ни мњењем, ни именом, ни речју, ни тицањем, ни сазнањем; како да напишемо спис *О божанским именима*, када се надсуштаствено Божанство показује неназивљивим и пребивајућим изнад имена?“ (Ареопагита, 2015: 12).

(Псеудо)-Дионизије Ареопагита проблем решава изменом филозофских учења. Пошто полази од несазнатљивости Бога, он закључује да уобичајена употреба разума у овом случају мора бити погрешна. Чулно опажање, фантазија и меморија такође су искључени, али зато што Бог није материјалан, па се не може ни опазити. Ипак, тиме није све изгубљено. Ако смо установили да о Богу ништа не можемо знати, онда ипак знамо *да о Богу ништа не знамо*. Уколико знамо да све што знамо *није* знање о Богу, онда ипак знамо шта о Богу није исправно тврдити. Ово специфично знање-незнање Ареопагита разуме као знање вишег реда: ако

знамо где су границе знања, онда их нећемо прелазити и нећемо грешити (Stang, 2012: 117-118). У овом погледу стратегија Ареопагите је модификација чувене Сократове изреке *знам да ништа не знам*.

Апофатичка теологија (Псеудо)-Дионизија Ареопагите представља разраду ове основне идеје о незнању као вишем и вреднијем знању (Louth, 2007: 162-163). Она је заснована на *принципу негирања* – негирањем онога што се зна добија се више знање, знање о ономе што се не зна. Поступак ће бити илустрован на претходно употребљеном примеру. Ако се реченица „Бог је добар” узима као знање о томе да је Бог добар, апофатички се закључује да је то погрешно зато што је Бог несазнатљив. Према томе, реченица „Бог је добар” није тачна. Међутим, ако ова реченица није тачна, онда мора бити тачна њој супротна реченица, „Бог *није* добар”. Ма колико да овај закључак на први поглед одступа од хришћанског учења, то ипак није случај, а разлог је управо *методска примена принципа негирања* у овом контексту. Реченицу „Бог није добар” не изговара неко ко тврди да постоји зли бог, ко се супротставља хришћанском учењу да је Бог добар, већ је она последица свести о границама нашег знања о Богу.

Реченица „Бог није добар” заправо тврди да се наш појам добра не може применити на Бога, јер је доброта Бога превазилази све што познајемо као добро (Louth, 1989: 45-46). Сазнање човека је прилагођено бићима која су му слична: он изграђује своје појмове и разумевање с обзиром на свет, па се појмови доброг, лепог, истинитог итд. тичу створења и на Бога се не могу применити. Стога, рећи „Бог је добар” значи тврдити да је Бог добар на начин на који су створења добра, а то сигурно није тачно (Stang, 2012: 124). Могућност да се за Бога каже да је *бољи* или *најбољи* не решава проблем, пошто би то увело континуитет између створитеља и створења, а хришћанство инсистира на њиховој принципијелној разлици. Укратко, Бог је „добар” на начин који превазилази и оно најбоље међу створењима, те стога „Бог *није* добар”. Овакав смисао реченице „Бог није добар” обезбеђен је искључиво применом апофатичког метода; без такве позадине, реченица би имала сасвим другачије значење.

Као што је наведено, апофатичка теологија је за докторски пројекат значајна управо у погледу на свој метод, те га је сада потребно прецизније представити. Он се састоји од неколико корака. Најпре (1), треба издвојити оно што се зна; у претходном примеру то је реченица „Бог је добар”. Потом (2), треба утврдити услове под којима се то потврђује као знање. Реченица „Бог је добар” би била знање ако је истинита, ако је Бог заиста добар, односно ако биће на које упућује реч „Бог” заиста поседује одлику доброте на коју упућује реч „добар”. Затим (3), треба испитати да ли оно што сматрамо знањем задовољава утврђене услове. Показује се да то није случај, пошто појам „добар” не одговара одлици коју Бог заиста поседује. Закључно (4), утврђује се да оно што се сматрало знањем ипак није знање; такав закључак се прихвата као знање вишег реда - знање о границама знања. То омогућава још један корак, (5) формулацију реченице која би била тачна – „Бог није добар”; њен смисао у потпуности зависи од претходних корака апофатичког метода. Иако та реченица негира, она негирањем исказује нешто позитивно: реченица „Бог није добар” негира да је Бог добар у било ком смислу доброте познатом човеку, а тиме показује да је одлика Бога на коју циљамо појмом „добро” садржински потпунија него што тај појам може да захвати. Укратко: (1) *утврђивање оног што се (мисли да се) зна*; (2) *утврђивање услова истинитости таквог знања*; (3) *провера усклађености (1) и (2)*; (4) *утврђивање неусклађености и њено позитивно присвајање*; (5) *апофатички закључак – примена принципа негирања да се од (1) добије исправно знање*. Овако представљен апофатички метод биће анализиран у примени на стварање уметничког дела.

Апофатички метод је заснован на специфичној примени логике. Последњи корак метода - онај у ком се принципом негирања добија више знање - доследна је примена *принципа искључења трећег*, једног од три основна закона логике: неки став може бити или истинит или лажан, трећа опција не постоји. Негација као логичка операција функционише тако што од једног става прави став супротне истиносне вредности. Ако је почетни став „Бог је добар”, њему супротан став добија се применом негације – „Бог није добар”. Уколико је први став тачан, онда ће други бити нетачан: ако је тачно „Бог је добар”, онда није тачно „Бог није добар”. Логички, међутим, важи и обрнуто: ако није тачно „Бог је добар”, онда

мора бити тачно томе супротно – „Бог није добар”. Ареопагита дословно изводи овај закључак; стога је апофатички метод једнако филозофски и теолошки. Он нуди решење усмеравајући разум *против разума*, користећи снагу разума да би показао његове слабости, како би изврнуо употребу разума и применио га у ситуацији којој иначе није примерен. Стога, решење до ког он долази није потпуно знање о Богу, али није ни потпуно незнање о њему: о Богу не можемо знати све, али бар можемо знати *шта он није*.<sup>25</sup>

Када је реч о докторском уметничком пројекту, стратегија *разумом против разума* отвара бар две интересантне перспективе. У ужем смислу, она упућује на испитивање улоге рационалности у уметничком стварању. Пошто је један од циљева пројекта испитивање порекла уметничког дела, промишљање улоге сазнања и рационалности у стварању је незаобилазно, а апофатички метод за то пружа корисне смернице; ова страна истраживања биће посебно усмерена на интерпретацију цртежа, као рационалнијег у односу на слике. У ширем смислу, ова стратегија одговара пројекту зато што Ареопагита питања сазнања решава испитивањем његових домашаја и граница, те инверзијом његовог функционисања. Ако се то пренесе на процес стварања уметничког дела, ареопагитски поступак сугерише испитивање свих момената у процесу његове израде, као и њихове функције у целини тог процеса. Он такође нуди могућност да се инверзијом њихове уобичајене употребе постигне уметничка рефлексивна на уметност и прикаже оно што се није могуће представити стандардним начинима. Кључну улогу у томе има принцип негирања, јер се њим укидају уобичајена уметничка поступања и отвара се могућност њихове инверзије.

---

<sup>25</sup> У уже теолошким оквирима, Ареопагита ово прецизира разликовањем божанске суштине (*ousia*) и божанских енергија (*energeia*). Суштина Бога остаје човеку потпуно и апсолутно непозната, али човек Бога ипак може да зна делимично и непотпуно, преко његових енергија, односно преко његових деловања у свету. Разлика суштине и енергија централна је за православну теологију све до данас. Њу у пуном смислу први пут дефинишу Кападокијски оци, пре свих Василије Велики у IV веку, у оквиру борбе против аријанске јереси. Након Ареопагита, који је несумњиво био упознат са учењима својих претходника, исту идеју преузима и разрађује Максим Исповедник у VII, односно Григорије Палама у XIV веку. Ареопагитско разумевање и утврђивање ове разлике битно је утицало на потоње теологе, а тиме се у православној теологији утврдио и значај апофатичког приступа.

## 2.4. Реализација уметничког поступка

Након образложења полазишних оквира докторског пројекта, те кратког представљања апофатичког метода, потребно је указати и на сам уметнички поступак и ток његове реализације. Како је израда радова у вези са апликацијом апофатичког метода, овим се припрема и следеће поглавље које нуди интерпретацију везе теолошко-филозофског и уметничког, творачког модела мишљења. Дескрипција која следи акценат ће ставити на техничку страну израде уметничких радова.

Уметничка страна пројекта обухвата серију од четрдесетак цртежа, пратећи видео-рад и серију од седам слика. Рад на пројекту почео је израдом цртежа: коначни број од четрдесетак радова није био унапред одређен, већ се у току њихове израде показао као обим који исцрпљује и довршава изворну идеју. Лично искуство рата диктирало је како исходишне радове, тако и њихов укупни обухват. За процес се показало кључним да се до радова изведу сва мотивска чворишта тог искуства до којих се дошло промишљањем ратних сећања и сучељавањем са њиховим уметничким потенцијалом. Заустављање тог процеса или његово усмеравање ка унапред замишљеном броју радова отежало би стварање и онемогућило унутрашњи процес који га је пратио, јер би их или спутало или претерано потенцијало.<sup>26</sup>

Број од коначних четрдесетак цртежа је, дакле, био последица самог процеса израде и њим проведеног метода. На сличан начин, иако овај пут у припремној фази израде, одређени су и формати радова: одабрани су стандардни галеријски формати, 100x70cm и 50x70cm. Без обзира на то што коначни број радова није био унапред познат, имајући у виду преобиле искуственог материјала од ког се пошло било је јасно да он ипак неће бити мали, што условљава и њихово будуће излагање. Формати су одабрани као предвиђена одговарајућа мера, а у складу са устаљеним излагачким праксама. Да су радови били већег формата, они би тешко дошли до изложбене експозиције, јер би захтевали простор већи од уобичајеног

---

<sup>26</sup> О начину на који се лично искуство рата организовало до мотивских чворишта и ковита радова у настајању биће речи у поглављу 3.1.1.

галеријског. Мањи формати ограничили би цртачки потез на покрет из прстију, зглоба шаке или лакта. Пошто је почетна тачка стварања лично искуство рата, обојено снажним осећањима, могло се предвидети да ће радови бити експресивни, а цртачки покрет снажан. Ограничавање покрета малим форматима спречило би слободу уметничког израза и спутало експресивност, што је противно намери да се искуство рата до уметничких радова доведе самообликовањем. У том смислу, избор формата цртежа представља примену принципа негирања, отклањање вишкова спољашњих аутоформацији искуства.

Тако постављен оквир израде цртежа ослободио је цртачки потез у пуном опсегу. Уместо прецизним покретима из прстију, зглоба шаке или лакта, радови су извођени целим телом, у стојећем положају и уз стално кретање. Отуда, цртежи су стварани на штафелају, а не на столу. Пошто је покрет био експресиван и снажан, утрљавање ланеног уља и разређивача на подлогу значило је и пун физички контакт са материјалом. Деловање целим телом било је у функцији отклона од свесног и разумског приступа стварању; пуно ангажовање тела у раду одузимало је време и енергију за анализу и потенцирало афективну страну процеса. Ово је пратило претпоставку да се аутоформација искуства рата може остварити уздржавањем од унапред замишљене фигурације, постојећих наратива и слично, чему одговара *апстрактна фигурација*. Принцип негирања је, дакле, био на делу и у овом погледу.

Приликом израде серије цртежа најпре су сачињени пробни радови, како би се тестирао одабрани материјал. Одабир материјала као подлогу издвојио је штампарску хартију (кунсдрук) велике грамаже и глаткоће, те уље, односно уљане боје за цртање. Испрва су разматрани и туш и тврдо пресовани угаљ. Међутим, пошто се цртачки гест у пробним радовима потврдио као експресионистички, па чак и агресиван, туш и угаљ су искључени, јер се нису показали адекватним медијумима таквог геста. Из претходног искуства и уметничког рада било је познато како ће се ови цртачки медијуми понашати у техничком смислу, па је израда пробних радова само потврдила неке од њих као примереније обради ратних искустава и провођењу идеје пројекта. Поред уља и уљаних боја, у поступку су коришћени и уљани разређивач, ланено уље и

терпентин. Од боја, одабране су две врсте црне боје са оксидним пигментом различитих произвођача, од којих је једна приликом тањења наноса добијала смеђи тон. На почетку израде цртежа деловало је да та њена особина неће одговарати поступку, али се касније испоставило да се смеђи тон добро уклапа у почетне намере.

Израда пробних радова показала је да се деловање на подлози спроводи не само утрљавањем, већ и уклањањем снажним притиском, те је стога подлога морала бити отпорна на хемијске агенсе и растезање. Испрва одабрана штампарска хартија у том погледу се добро показала и одговорила је на претпоставку да ће трпети планирани поступак, па је у даљој изради и задржана. За наношење уљаних боја на папир коришћене су равне, суве и скорене четке, као и перо за туш. Четке су се користиле у пуном обиму своје употребе, стављањем у функцију свега што се њима може извести. Коришћени су и крпе и прсти, како за наношење, тако и за уклањање.

Пошто хартија брзо упија уље - иако је одабрани материјал, кунсдрук, произведен да слабо упија наносе боје у штампарском поступку - процесу израде одговарала је температура у атељеу од просечно десет до петнаест степени Целзијуса. Температура је успоравала процес сушења, па је стога било могуће остварити контролу над наношењем уља и уљаних боја, што је било важно с обзиром на процес цртања. Ниска температура у атељеу са малом грејалицом имала је улогу отклањања комфора и стварања осећаја хладноће који корелира са зимским условима стеченог искуства.

Цртало се тако што се најпре на папир наносила уљана боја, а затим се посматрало шта се у наносу намеће као форма – *шта жели да се појави*. У примени принципа негирања, потом су вршене интервенције над назначеним формама, укључујући ту и њихово уклањање: Рајнхардовим речима, *оно чега нема важније је од онога што је ту [Imageless Icons]* (Reinhardt, 1991: 108). Интервенције су, дакле, диктирале да наноси на подлогу у техничком смислу буду изменљиви, односно да се могу померати и варирати. Због природе материјала, на месту уклоњене форме задржало се „сећање” на њу у виду масне флеке одређене

валерске вредности - лазурног слоја fine текстуре, кроз који просијава белина папирне подлоге.

Израда пробних радова отворила је излагање као интегрални део истраживања, у смислу суочавања личног доживљаја манифестованог кроз цртеже са доживљајем других актера истих догађаја, њиховим непосредним сведоцима и посматрачима. Изложба *Божих у Подрињу: Таоци - Прапорци* је реализована у Бајиној Башти и Братунцу, са циљем тестирања постигнутих ликовних резултата према заинтересованој публици, њиховој рецепцији и перцепцији. Ово је дало увид у три погледа на тему доживљаја ратних искустава која се обрађује ликовним средствима – лични, те поглед људи са леве и десне стране Дрине. У интерсекцији та три погледа извео сам закључак који је оправдао почетно одређење за апстрактну фигурацију. Изложба је показала да се ове три визуре никако не поклапају – осим у најважнијем делу, да изазивају бурну реакцију, која је делом објашњена ликовним садржајем, а делом разумевањем онога што је формом цртежа исказано. Потврдило се да апстрактна фигурација успева да личне садржаје комуницира према различитим личним искуствима.<sup>27</sup>

У процесу уговарања изложбеног простора отпутовао сам у Братунац и Бајину Башту, те тамо сачинио снимке од којих је касније израђен видео-рад *Било-вратило*. Путовање је имало уметнички смисао: оно је послужило као прилика да се искуство рата и сећања, каква су се обликовала до мотивских чворишта цртежа у настајању, суоче са призорима места са којих су потекла. Ова емотивна минска поља, постављена пре двадесет и седам година, изнова посећујем да би или демонтирао или активирао конзервиране тачке личног искуства, па је стога пут водио по путањи која је тада пређена, укључујући ту и тачно место преласка реке Дрине из Србије у Босну.

Покушај да се ти предели поново визуелно доживе интегрално је одредио рад на цртежима који је био у току, јер је профилисао све њихове ликовне аспекте. Пошто је пут остварен током зиме, у исто доба године када су сећања изворно настала, може се узети да визуелни доживљаји предела одговарају њиховом

---

<sup>27</sup> О самој поставци изложбе биће више речи у поглављу 4.1.



некадашњем изгледу. Ипак, цртежи и песничке слике, као и осећај и атмосфера, уопште нису били одређени актуалним призорима. Напротив, те слике стоје као ментална и умна пројекција, где се поглед ка локацији у садашњем тренутку понаша као горњи слој у видео-раду. Доњи, ментални слој у преклапању исијава, дефинише сагледани простор и приводи га личном доживљају. Та места су, тако, и даље еквивалент местима у прошлом времену; заправо, то су тачке где време увире у само себе и нема тока.

Израда видео-рада, који је придружен цртежима и са њима чини јединствену целину, започета је сачињавањем већег броја видео снимака. За фокус видео-рада одабрана је Дрина, и то као место преласка и раздвајања два света - две стварности, па су у питању су снимци реке са обе њене обале. То је било условљено и замишљеном поставком изложбе, која је реализована истовремено у галерији Установе „Култура” у Бајиној Башти и Црквеној сали при Храму светих апостола Петра и Павла у Кравици (општина Братунац). Цртежи су подељени на две групе, а свака је била изложена са једне стране Дрине. Међутим, пошто су ове две изложбе замишљене као јединствен догађај, видео-рад постављен је као њихова веза, а Дрина као његов природни фокус.

Да би се избегла могућност да видео-рад ликовно утиче на њихову израду, он је сачињен након довршења цртежа. Ток поступка био је од обраде искуства у цртежима ка видео-раду, како би се ликовним закључцима из цртежа видеом дао закључни коментар. Тиме је видео-рад постављен искључиво ка ликовним аспектима своје композиције, а употреба техничких средстава у целости је била одређена ликовношћу и жељеним ликовним резултатом. При томе, ликовни резултат није био унапред познат и задат, већ је он изображен изнутра, полазећи од сачињених снимака и њиховим грађењем у слојевима један на други, слично поступку проведеном у цртежима. У коначној форми, видео-рад се састоји из мноштва поновљених и укрштених кадрова, снимљених са исте или незнатно (пар степени) различите позиције.

Грађење видео-рада слој по слој извршено је преклапањем шест слојева снимака, односно видеа, у разним режимима преклапања: *multiply*, *overlay*, *screen*,

*add, subtract*. Ови режими и преклапања видео материјала у програму за едитинг (*Adobe Premiere*) разликују се у погледу видљивости и транспарентности, по начину на који један слој належе на претходни. Технички они увек оперишу тако што се видљивост конституише од доњег слоја, а међусобно се разликују по томе како се доњи промаља кроз горњи слој, што одговара поступку у цртежима. У преклапању доњи слој исијава и дефинише горњи слој, па је коначни резултат његово модификовано пројављивање. Мењајући и укрштајући ове режиме постигнута је интервенција над почетним снимцима, тако да је сваки следећи корак – у корелацији са формативним тачкама личног искуства - био одређен ликовним резултатима претходног, искључиво према визуелним критеријумима. У зависности од тога како су се слојеви видљивости показивали у режиму програма, мењана је и фаза снимака и њихових ликовних елемената; рецимо, црно је инверзијом претварано у бело, тако да су у коначном снимци постављени у контрафази.<sup>28</sup> Палета боја у видео-раду иста је као и у цртежима.

Након довршења видео-рада у ликовном погледу, у рад је уведен и звук, односно звучна потка. Она је одредила и трајање видео-рада на 4:31 минута. Иначе је видео-рад сачињаван у потпуној тишини, чиме се желео осигурати његов ликовни фокус.<sup>29</sup> У коначници, уклапање видео-рада и звучне потке извршено је тако да се у континуираном понављању видео-рада оствари потирање временског тока, а темпорално искуство сажме у просторно, у једну тачку. Када се видео-рад пусти у петљи понављања, он се не протеже у бесконачност линеарно, већ увире у себе, јер се не може установити где је рез – где почетак, а где крај. Као темпорално дело и потирање темпоралности средствима припадним том медијуму, видео-рад указује на ту временску петљу, увируће жилиште ван времена или увек у времену, као тачку живота ових уметничких радова... сада видљивих и онима лишених тог и таквог искуства. Свако дело у сваком датом случају је као понорница путовало до свог изворишта у жилишту. Тако у видео-раду време и простор (реке) увиру и пониру једно у друго.

---

<sup>28</sup> Такав поступак одговара принципу негирања, што ће бити и показано у поглављу 3.1.2.

<sup>29</sup> Увођење звука је својеврсна провера претпоставке, што ће бити протумачено у поглављу 3.1.2.

Уведена звучна потка није креирана за потребе овог видео-рада, већ је преузета из ранијег рада *Тело и звук*, завршног дела мастер рада на Академији уметности у Новом Саду. Рад *Тело и звук* је изведен мапирањем пропорција људског тела у покрету и коришћењем *motion capture* технологије, чиме се у виртуелном простору формира геометријски објекат (тело) који поседује односе и пропорције својствене човечијим. Користећи програме за 3Д анимацију и аудио едитовање, тачкама дужи које конструишу виртуелно тело додељују се тонови и учитава „код”, дајући му својства која у простору у ком се налази не може да стекне. Покретањем виртуелног тела са додељеним тоновима формира се тонска потка која прати покрет, а мењањем или ротацијом додељених тонова мења се и хармонично сазвучје. Звучна потка придружена видео-раду *Било-вратило* је такав тонски запис кретања мог сопственог тела.

Финалну групу радова у пројекту представља серија од седам слика великог формата, различитих димензија и односа страна. Сlike су рађене на памучном платну, затегнутом на блинд раму. Њихове димензије нису биле унапред одређене, већ је их је диктирала сама израда: односи страна неке слике били су одлучени спрам ликовних резултата и задатака, односно димензија претходне слике. Димензије првог платна, али и већине других, изведене су са односом страна 1:1,61, као златни пресек. Димензије првог платна су 100x160cm; два платна имају димензије 150x150cm, следећа два 80x100cm, а последња два 120x195cm. Слично као и у случају видео-рада, у који је укључена звучна потка из рада *Тело и звук*, у израду слика укључен је елемент другог пројекта, видео-рада *PAINter*<sup>30</sup> и са њим повезаних перформативних цртежа. Две слике рађене су на рамовима који затегнутом платну дају димензије 150x150cm. У претходном пројекту они су у видео-раду представљали уметничко дело у дијалогу са аутором, а потом су њихове ивице постале носиоци простора перформативних цртежа, резултата тог дијалога и провере како се перформанс транспонује на цртеж.

Сlike су рађене акрилним бојама, уз употребу адитива, акрилне емулзије и пуниоца акрилне боје. У односу на жељени ликовни резултат, те због пастозности

---

<sup>30</sup> <https://vimeo.com/srdjansarovic/painter> password: play

и волумена, материјал је вариран у погледу густине. Од боја коришћене су напуљско жута, окер роза, руж црвена, сахарско жута и марс црна, а како би се мешањем добио распон топлог спектра од боје коже, преко добоко жуте, до дубоко црвене.<sup>31</sup> Бела боја је у примени апофатичког метода коришћена за покривање. На крају су слике довршене уљаном паљеном смеђом (*burnt umber*), која је ланеним уљем веома разређена. Овај слој био је у функцији смиривања белих партија које су превише просијавале, али и у функцији истицања фактура (текстура) у слици, те задобијања дискретног слоја патине. Без обзира на саме слике, које су у настајању показале своју животност, претходно искуство у коначном погледу преко њих навлачи танки осећај туге, сталне присутности проживљеног, манифестован кроз завршни слој изведен у истом медијуму (уље) у ком су изведени и претходни цртежи. За лакирање је употребљен универзални верни (лак).

Први корак израде слика било је потпуно попуњавање платна кружно-спирално-увирућим формама, стварање њихове цртежне основе. Основа је рађена тврдо пресованим угљем на основу претходно урађених скица. Слике су извођене наношењем боје преко тих цртежа, односно њиховом негацијом путем боје.<sup>32</sup> Потез је једнако експресиван и снажан као и у цртежима. Код слика великог формата, које у оквирима имају крст као укрућење, јак притисак четком довео је до појављивања крста – његовог пробијања из скривене основе у први план слике. За наношење боја коришћене су равне, обле, суве и широке четке, као и шпакле. Углавном су употребљене велике и широке четке и шпакле, што је диктирао формат слика.

У самом процесу користио се целокупан распон употребе тих четки, што је везано за апликацију апофатичког метода. Ма колико да је метод унапред добро осмишљен и постављен спрам техничких аспеката израде, ипак се може показати

---

<sup>31</sup> Слике су, дакле, рађене у топлој палети боја, што је требало да буде директан отклон од цртежа који су изведени у хладној палети. Негирање је омогућило искорак од цртежа ка другом ликовном медијуму, а тиме и додатно узмицање од сећања и искуства рата ка положају уметника у стварању и садашњим осећањима у вези са ратним искуствима. Увођење боје и топле палете одредили су да аналогно-монохроматском палетом доминира црвена боја и спектар у њеној близини.

<sup>32</sup> И у том погледу топла палета боја у сликама је отклон и негација цртежа – овај пут, негација цртежа у основи тих слика. Поступак ће бити детаљно приказан и интерпретиран у поглављу 3.2.

да коначни резултат ликовно није добар. Примена апофатичког метода у изради слика започела је одабиром техничких аспеката рада, али су током сликања та средства испитивана, па су технички аспекти коришћени на разне начине и у широком обухвату. У складу с тим, и сама методологија се изграђивала у процесу настајања слика; заправо, она се из почетне идеје у главним цртама дефинисала кроз израду прве слике, а потом је исти метод у наредним сликама вариран и утврђен. Последње две слике резултат су тих процеса: решење је било јасно, а метод доследно спроведен. Стога су ове две слике најбрже, најлакше и науспешније изведене.

### **3. ПРИНЦИП НЕГИРАЊА КАО МЕТОД ИЗРАДЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА**

Након описа почетног мотива, теме, централног проблема, метода и уметничког поступка докторског пројекта, редови који следе посвећени су анализи примене *принципа негирања*, односно *апофатичког метода* у изради уметничких дела - цртежа, слика и видео-рада. У првом потпоглављу биће понуђена интерпретација у вези са цртежима и видео-радом, док је друго потпоглавље посвећено серији слика.

#### **3.1. Интерпретација примене принципа негирања у цртежима**

Интерпретација примене принципа негирања у уметничком поступку најпре ће бити усмерена на серију цртежа и видео-рад, којима је и започео рад на докторском пројекту. Интерпретација ће прво фокусирати припремну фазу израде цртежа, а апофатички метод биће показан према схеми датај у поглављу 2.3. Потом следи тумачење односа принципа негирања и централног ликовног проблема радова – *негативног светла*. Апофатички метод овде ће бити представљен у преплитању са уметничким поступком. Напокон, тема закључних разматрања биће веза принципа негирања и *негативне светлости*, па ће примена

апофатичког метода бити сагледана из значењске перспективе, укључујући ту и шире оквире апофатичке теологије.

### 3.1.1. Припремна фаза израде цртежа

Приступ изради серије цртежа био је одређен намером да се понуди уметничка интерпретација личног искуства рата. У првом реду, то је захтевало интроспекцију и унутрашње испитивање тог искуства, као и тим путем остварени одабир оних његових аспеката који ће се усмерити ка манифестацији у конкретним радовима.

Искуство рата, више од двадесет година после, посредовано је сећањима. Она нуде садржаје и слике који се обично прихватају као оно некад опажено и проживљено, као објективне чињенице. Ипак, ти садржаји укрштени су са емоцијама које им дају посебну субјективну боју и тон. У нераскидивом преплитању, поставља се питање није ли све што сећања пружају, од појединих слика до селекције меморисаног у односу на заборављено, сасвим лично и субјективно? Ако је тако, онда се смисао и садржај сећања варљиво издаје за догађаје. Њихову истину је могуће открити само прихватањем значаја којим су натопљена и који је потпуно приватни. Такође, ако је тако, онда управо атмосфера обликује свако од сећања, а тим она постаје кључ њиховог смисла: „Свако наше познавање почиње с осјећајима” (da Vinci, 1981: 53).

Претходно речено одредило је припремну фазу израде серије цртежа. Ако су лично искуство и сећања полазиште ка уметничком делу, први корак морао је бити отклањање вишкова и ослобађање мотивских чворишта за поједине радове. Већ овде је на делу био *принцип негирања*: у избору мотива за цртеже из сећања је отклоњено све оно што се издаје за знање о минулим догађајима - све то је потиснуто у други план, а фокус је усмерен на атмосферу која их повезује (Maјjević, 1981: 65). Ужи слој сећања тиме је негиран у корист дубљег задирања у атмосфере и емоције. Принцип негирања тако је омогућио кристализацију мотива који су водили ка конкретним делима.

У позадини оваквог поступка била је намера, присутна од самог почетка рада на пројекту, да се у процесу израде радова избегне – или макар отежа – било какво тврђење. Превођење неке идеје, па и сећања, у уметничко дело утврђује га у облик, оваплоћујући његов смисао у неком конкретном виду и виђењу. Ма какве интерпретације дело задобијало од стране публике, уметник у овом процесу делом нешто успоставља и тврди, нешто артикулише и ослобађа у комуникацију. Самим тим, уметник заузима позицију оног ко (нешто) зна. У погледу на ратна сећања, међутим, то није оправдано. Свако знање овде је искључено, свако тврђење унапред компромитовано. Разумевање тих сећања често је у функцији воље да преживљено покоримо, како бисмо са њим могли да живимо. Стога је знање напуштено у корист ослобађања „прочишћеног” искуства, атмосфере која доминира сећањима. Поставка пројекта је, дакле, смерала на испитивање могућности да се лично искуство рата изнутра прочисти, а потом само од себе обликује ка излазећим уметничким радовима: „јер, увијек и на сваком мјесту, обликовање извире из осјећаја” (Маљевић, 1981: 72). Да би се то постигло, све њему спољашње морало је бити отклоњено.

Даља обрада тако прочишћених сећања, пре превођења у цртеж, водила је ка одабиру поступка њиховог уметничког изражавања. Намера је била да то буде пут самообликовања искуства изнутра. Поредићи то са цртежом као исходиштем, поново се јавила потреба за применом принципа негације, у овом случају специфичне негације самог цртежа. Као ликовни медијум, цртеж има правила и функционише дефинисањем форми; цртеж је описивање *реално* сагледаног. Цртежом није могуће изобразити нешто што се не зна, нешто што није познато, јер линија поставља границе оног што јесте. Како је цртачка линија – било танана или снажна и широка – ствар конвенције, а знање о употреби исте потиче из емпиријског искуства, тако је она тврдња и тврђење. Њом се, дакле, успостављају односи и конституише систем који нешто саопштава (Ерић, 2010). Међутим, пошто је циљ пројекта да се ратна сећања до радова самообликују избегавањем свега што им намеће било тврђење, било фигурацију, медијум цртежа морао се изменити. Цртеж се у својој функцији тврђења морао негирати, а да у коначници ипак (по)стане цртеж. То је учињено на два начина – превођењем атмосфера пречишћених сећања у песничке слике, те одабиром технике цртања.

Излаз ка песничким сликама је узмак од разума и рационалности. Већ поменута намера да се отежа и искључи било каква могућност тврђења и успостављања знања путем радова налаже одрицање од путева разума, пошто су знање и тврђење његове операције; исто је било на делу и са негирањем сећања у односу на њихове атмосфере. Сада је, међутим, поступак негирања поновљен избегавањем да се атмосфере директно спроведу до цртежа: пошто је цртеж у великој мери рационалан, он значајно спутава процес самообликовања атмосфера. Цртеж нужно уводи свој разумски подтекст, па се, ако је намера да се рационализација избегне, поступак цртања мора променити тако да *цртеж иде против самог себе*. Стога је апстракција личног искуства до мотива који би се могао комуницирати уметничким делом остварена изражавањем у песничким сликама. Уместо да се атмосфере сећања директно преведу у цртеже, оне су најпре превођене у сасвим други медијум - у медијум песничких слика, чиме је добијена прва итерација њиховог унутрашњег смисла. Цртежи, стога, нису цртежи сећања или осећања, већ су настајали као ликовна пројављивања песничких слика.

Искорак ка песничким сликама био је, такође, у функцији намере да се изображавање искуства рата спроведе његовим самообликовањем. Пошто су у питању до атмосфера већ прочишћена сећања, песничке слике биле су адекватан медијум због несводивости поезије на рационални говор. Песничке слике подразумевају вербално, али не и вербалност која је уже рационална. Значења речи у поезији су отворена, па чак и њихово звучање доприноси конституцији манифестованог смисла. На тај начин, линеарна и непрекинута веза између атмосфера сећања и рационалног подтекста цртежа суспендована је искоракком ка поезији. Припрема израде цртежа путем песничких слика, тако, служи као прекид и синкопирање тока њихове израде, а то за последицу има и ометање уобичајеног цртачког поступања. Увођењем песничких слика цртачки поступак је негиран и натеран у смеру супротном од устаљеног.

Пошто песничке речи назначавашу слике, поезија служи и као медијум ликовне обраде атмосфера сећања у духу и мисли. Ове слике су, наравно, песничке, те њихов настанак свакако није ствар ликовног поступка у устаљеном смислу. Ипак,



оне се могу третирали и као ликовна обрада одабраног садржаја, ако се она, бар у првом кораку, жели изместити из ликовног медијума, у овом случају цртежа. Тиме су песничке слике потврђене као оруђа којима се проводи принцип негирања. Прво, ликовна обрада измештена је из ликовног медијума, чиме је цртеж негиран као привилеговани медијум ликовне обраде одабраних идеја и мотива. Друго, ликовна обрада смештена у не-ликовни медијум, у медијум поезије, показује да се уметнички поступак може адекватно испитати, а понекад и јасније разумети, ако се сагледа у узмаку од себе.

Ако се посматрају спрам атмосфера сећања, песничке слике ослобађају њихов смисао и његово значењско сажимање. Пошто је атмосфере требало довести до пројављивања у цртежима, при чему се избегавала било каква задата фигурација или тврђење, проход ка песничким сликама постао је процес самоорганизовања до њима припадних форми. Уместо да им се унапред наметне неки облик манифестације, оне су позване на унутрашње самоизлагање, па су песничке слике директан израз аутоформације атмосфера. Песничке слике сржно дају облике смисла почетних искустава, а њихово самоизлагање у следећем кораку потенцирано је превођењем у цртеже. У том другом кораку, цртежни преводи често су завршавали у ликовним формама које немају никакве везе са садржајем сећања од ког се започело. Ипак, поступак који је до њих довео гарантује да су оне прави смисао одређеног сећања.

То ће бити показано на примеру једног цртежа (Пример 1: *Кости*, цртеж). Песничка слика која га именује је *У његовом крилу угрејати кости*. Сећање које је свој излаз пронашло у овој песничкој слици тиче се топлоте тенка након дејствовања, на којој су се грејали војници промрзли на хладноћи од двадесет и пет степени испод нуле. Ово је „објективни” смисао сећања, оно што се десило – или бар оно за шта се мисли да се десило. Да је поступак израде цртежа сећање директно изводио до радова, цртеж би, бар у наговештајима, понудио форме сличне тенку и војницима. Међутим, пошто су објективност и знање сећања негирани, у први план изашла је атмосфера, која је свој први израз пронашла у поменутој песничкој слици. У следећем кораку, прелаз од песничке слике ка цртежу окончао се у форми која наговештава (али не представља директно)

архетипски женски лик и беле кости. Ни овај женски лик ни огољене кости нису били предвиђено исходиште. Напротив, они су се пројавили као коначница процеса самообликовања атмосфера, који је понудио истински смисао почетног сећања. То је било могуће само доследним спровођењем принципа негирања, јер је управо он ослободио самообликовање искуства, одстрањујући из њега све вишкове.

На истом примеру може се показати и начин на који се принцип негирања потврђује као адекватна примена апофатичког метода у процесу израде уметничког дела. Према схеми која је понуђена у поглављу 2.3, његови кораци су (1) утврђивање оног што се (мисли да се) зна; (2) утврђивање услова под којима је такво знање истинито; (3) провера да ли су (1) и (2) усклађени; (4) утврђивање њихове неусклађености и њено позитивно присвајање; (5) апофатички закључак – примена принципа негирања како би се од (1) добило исправно знање.

Примењено на претходни пример: *1.1. Утврђивање оног што се (мисли да се) зна* одговара одабиру једног сећања и прецизирању његовог садржаја (топли тенк и војници); *1.2. Утврђивање услова под којима је такво знање истинито*: садржај сећања је истинит ако је његов смисао загревање тела војника на тенку; *1.3. Провера да ли су 1.1. и 1.2. усклађени* одговара првој негацији сећања, увиду да сећање нуди још нешто поред свог „објективног” садржаја; *1.4. Утврђивање њихове неусклађености и њено позитивно присвајање* одговара увиду да је „објективни” садржај у потпуности одређен атмосфером и њеном прихватању као правог смисла сећања; *1.5. Апофатички закључак – примена принципа негирања како би се од 1.1. добило исправно знање* одговара напуштању могућности да се о смислу сећања било шта (уметнички) тврди (сећање *није* тенк и војници), те одабиру поступка самоизлагања искуства.

Затим се апофатички метод понавља: *2.1. Утврђивање оног што се (мисли да се) зна* одговара превођењу атмосфере у песничку слику и формирању њеног првог израза; *2.2. Утврђивање услова под којима је такво знање истинито* одговара односу песничке слике и њеног извора – песничка слика истинита је ако исцрпљује атмосферу чији је израз; *2.3. Провера да ли су 2.1. и 2.2. усклађени*

спроводи се превођењем песничке слике у цртеж; 2.4. *Утврђивање њихове неусклађености и њено позитивно присвајање* одговара увиду у разлику смисла који наговештава песничка слика са једне, те цртежна форма са друге стране; 2.5. *Апофатички закључак – примена принципа негирања како би се од 2.1. добило исправно знање* одговара негативном потврђивању исхођења песничке слике у цртежну форму као пуног смисла почетног сећања.

Примена апофатичког метода, односно принципа негирања у поступку израде цртежа тако се потврђује као адекватан метод самоизлагања почетног искуства рата до коначних уметничких радова. Као што је поменуто, у овој фази рада на докторском уметничком пројекту још увек није постојала јасна свест да је реч о апофатичком методу, већ се уметнички поступак сам од себе развио ка принципу негирања.<sup>33</sup>

У припремној фази израде цртежа, међутим, принцип негирања одразио се и на њену техничку страну. Намера да се поступак цртања усмери против самог себе (у уобичајеном контексту), да се негира рационални подтекст цртежа, морала се одразити и на одабир технике цртања. Техничка страна израде цртежа је комплемент искораку ка песничким сликама, а њихова сродност очитује се у принципу негирања. При изради цртежа коришћен је низ материјала - гладак штампарски папир, уље, скорене четке и слично. Њих је сада потребно показати као његова оруђа принципа негирања.<sup>34</sup>

Најпре, уље није типично за цртачки поступак, пошто је вискозно и разлива се. Ако се користи у цртању, њим се барата пажљивим и прецизним потезима. Ова особина уља у изради серије цртежа показала се позитивном: онемогућавајући формирање линија на устаљени начин, уље је омогућило порицање рационалног подтекста цртежа. Томе је допринео и одабир папира, који је такође гладак: својство папира као подлоге додатно је нагласило особине уља и отежало

---

<sup>33</sup> Процес рада на серији цртежа је, кроз стално промишљање урађеног, изнедрио увид у карактер уметничког поступка, а тиме се поставило и питање његовог смисла. Решење тог питања захтевало је додатни корак, који је пројекат водио даље ка изради серије слика, о чему ће више речи бити касније.

<sup>34</sup> Тако се потврђује и методска одређеност техничке стране израде дела – то да технички поступци смисао добијају тек с обзиром на *начин своје употребе* (метод), као и јединство целокупног пројекта.

повлачење линија. Комбинација уља и глатког папира скоро да чини немогућим извођење танке и прецизне линије, попут оне повучене угљем или оловком, што је и била намера. Одабрана техника је, дакле, довела линију цртежа до њене крајње напетости.

Комплементарно томе, гладак папир и уље захтевали су нестандартна оруђа повлачења линија; у ту сврху коришћене су скорене четке. Дебљина њима повучених линија је неједнака и није се могла унапред предвидети. Такође, наношењем уља на папир четкама није се повлачила само једна, већ више линија напоредо. Уместо дефинишућих и ограничавајућих линија настајали су простори, масе линија којима се облик појављивања није могао унапред наметнути. Због уља, линије су се могле кориговати и померати, што је поступку дало унутрашњу динамику; за разлику од тога, линија повучена тушем, пером или оловком не може се померати. Поступак је, стога, подразумевао контролисано управљање кретањем маса линија, те праћење тог кретања до коначних ликовних форми. Употреба четки је, дакле, организовала уље до манифестације у низу линија и условила да управо линија буде доминантни ликовни елемент у насталим радовима. Тиме је обезбеђено да изведено дело у коначници ипак буде цртеж, иако је поступак његове израде постављен тако да се цртеж окрене против себе самог. Из претходног је јасно да линија није уведена директним успостављањем *на подлози* и дефинисањем облика. Пре, линија се пројавила *из подлоге*, извођењем уља до појавне форме линије. Цртачки поступак тиме је негиран у својим основним поставкама, али тако да се коначни радови ипак јављају као цртежи.

Припремна фаза поступка израде цртежа установила је њихове будуће оквире – мотивска чворишта у виду песничких слика и карактер основних ликовних елемената цртежа. У оба случаја, припрема је извршена с обзиром на намеру да се ратна искуства ослободе за самоизлагање и аутоформацију, како у ликовном, тако и у значењском погледу, што је обезбеђено применом принципа негирања. Даљи рад на серији цртежа подразумевао је решење њиховог централног ликовног проблема – *негативног светла*.

### 3.1.2. Принцип негирања и негативно светло

Процес израде серије цртежа у ликовном смислу био је одређен проблемом *негативног светла*. Негативно светло је унутрашња видљивост таме, којом се у ликовни рад, поред стандардне видљивости светла, уводи још један режим видљивости. Исходишни радови конституишу се укрштањем две оптике и два светла, као и новим ликовним тумачењем односа светла и таме. Њихов настанак подразумевао је ликовна решења која обезбеђују пројављивање иначе невидљивог негативног светла.

На позадини настојања да се лично искуство рата спроведе до уметничких радова, као његов централни значењски резултат истакла се негативна светлост. Као што је раније наглашено, за уже ликовну страну тог проблема користи се појам *негативног светла*, а за његову значењску страну појам *негативне светлости*. Рад на серији цртежа се, тако, одвијао кроз борбу за пројављивање негативног светла и његову уметничку обраду, а оно је поставило питање о свом смислу и значењу, о негативној светлости. То је водило препознавању сродности принципа негирања и апофатичког метода, питању о пореклу уметничког дела, те изради серије слика.

Доминација негативног светла у серији цртежа одговара почетном избору да се уместо формираних садржаја сећања у радове спроведу њихове атмосфере. У ликовном смислу светло је то које приказује атмосферу (Mišćević, 1989), па није изненађење да се и овде светло издвојило као доминантни ликовни елемент, утолико пре што су мотивска чворишта атмосфера претходно првообликована у песничке слике. Пошто су песничке слике у функцији ликовне обраде атмосфера сећања у духу, припадност атмосфера и светла била је природни излаз ка цртежима. Светло се, дакле, јавило као путања превођења песничких слика у цртеже, а то значи да је оно доминантно одредило методски и технички процес њихове израде.

Ипак, овде у питању није светло какво је иначе познато у ликовном стваралаштву, већ се ради о негативном светлу. Као што је раније објашњено, негативно светло је унутрашње самообликовање таме - *оно не открива, а није*

*мрак*. Унутрашње светло таме у слици се може прогласити *негативним* зато што се простор таме жели представити као простор сигурности и зато што се у извору светла и ономе што оно дефинише виде сукоб и смрт. Оно би, дакле, требало да преузме све улоге и функције које светло иначе има у ликовном поступку, само у измењеној визури.<sup>35</sup>

Ту се долази до питања како употребити светло у слици ако желимо „осветлити” таму? И у овом случају решење је понудила примена *принципа негирања* – у првом реду, негирања обичног светла у корист ослобађања оног негативног. О њиховим односима већ је било речи (у поглављу 2.2), али сада принцип негирања треба показати на делу – како се на основу тог метода у цртежима остварило пројављивање негативног светла.<sup>36</sup> Према принципу негирања у изради уметничких радова, на подлогу се прво наноси *све што може бити*, а потом се издваја *оно што јесте*. Отклањањем вишкова - негирањем издвојеног - указује се *све што не може бити* и отвара простор негативног светла и његово пројављивање. Наведено укратко сажима више корака уметничког поступка који одговарају корацима апофатичког метода.

Најпре, *наношење* на подлогу *свега што може бити* поставља поље уметничког тврђења и знања, те призива све његове конкретне облике. Тиме се одређује простор који припада уметничком раду. Затим се фокусира карактер видљивости таквог простора: она је конституисана свим што се види на подлози, светлом у уобичајеном смислу и функцији. Да би се у такав простор могло уписати негативно светло, у следећем кораку мора се интервенисати над видљивим светла – оно се мора негирати. Ипак, ако би се видљивост обичног светла у потпуности отклонила, ни пројављивање негативног светла не би било могуће. Стога је унутар подручја светла потребно извршити селекцију и негирати само поједине партије. Тако се подручје *свега што може бити* раздваја на *подручје оног што јесте*, а, последично, и на *подручје оног што није*. При томе се

---

<sup>35</sup> Треба напоменути и то да проблем природе негативног светла и његовог представљања није истоветан проблему светла у православној традицији живописа (Uspenski, 1979), нити је третман аналоган канонизованом поступку грађења светла у икони (катафатички начин одређења) (Митровић, 2012).

<sup>36</sup> У питању су исти они поступци који су дали смисао употреби техничких средстава њихове израде.

подручје *оног што није* дефинише видљивошћу светла - то је тама условљена светлом. Оно, дакле, припада истом режиму видљивости као и подручје *оног што јесте*, те још увек не доводи до пројављивања негативног светла.

Партије одабране за негирање припадају подручју *оног што јесте* - то су довршени или полу-довршени облици који се показују у првом наношењу на подлогу. Ти облици се, потом, негирају и отклањају као вишкови, па се тако унутар *свега што може бити* пројављује и *празнина*, која измиче како подручју *оног што јесте*, тако и подручју *оног што није*. Речима Кандинског: „прикривање представља огромну снагу у уметности. Комбинације прикривеног и огољеног ствараће нове могућности када је реч о лајтмотивима композиција форми” (Кандински, 2015: 98). Празнина, дакле, у радове уводи нов режим видљивости, чини видљивим оно што се обичним светлом не може показати: негативно светло се пројављује негирањем *оног што јесте*, издвојених партија видљивости светла. Празнина унутар уметничког рада отвара још један простор - простор у ком се самообликују његове сопствене форме и који, сада видљив, може да покаже те себи припадне партије. Пошто оне настају у негацији видљивости и простора светла, целина тих партија негативног светла такође се може именовати као подручје *оног што није* (оног што је негирано), али овај пут у другачијем регистру. Зарад лакшег сналажења, њој се додељује назив *свега што не може бити*.

Описани кораци могу се испратити и у уметничком поступку. Први корак, *наношење на подлогу свега што може бити*, одговара наношењу уља на папир четкама. То исходује многобројним динамичним линијама, просторима и масама линија у покрету, који се због уља и глатког папира могу померати (Пример 2: цртежи, *први нанос на подлогу*). Ово одговара успостављању унутрашњег простора уметничког рада и његове светлосне видљивости. У првом потезу наношења уља и повлачења линија још увек ништа није дефинисано – ни једна форма још није утврђена као коначна, ни једна линија није стабилна. Ипак, линије сугеришу облике, потенцијалне коначне форме рада (Пример 3: цртежи, *први нанос боје сугерише одређену форму*), а тиме се унутрашњи простор цртежа

иманентно раздваја на *подручје оног што јесте* (назначени облици) и *подручје оног што није* (остатак масе линија).

Принцип негације тек тада има примену у ужем смислу. Интервенцијом над наговештеним облицима, њиховим отклањањем, постиже се пројављивање *свега што не може бити* (празнине), односно негативног светла (Пример 4: цртежи, *након уклањања сугерисане форме*). Тај нови простор цртежа, одређен негативним светлом, даље се иманентно организује до сопствених облика, а они се дефинишу до коначних форми рада управо укрштањем видљивости светла и видљивости негативног светла (Пример 5: цртежи, *коначна форма*). Пројављивање негативног светла и његових облика одвија се на хоризонту преостале масе уљем и четкама повучених линија, па довршени радови заиста преплићу две оптике и две видљивости.

Отклањање наговештених облика извршава се брисањем. Као поступак негације, брисање је очигледно уклањање вишкова. Пошто природно одговара управљању масама линија и праћењу њиховог кретања, оно је и произашло из процеса израде цртежа. Кретања линија су успостављала динамичне облике као моменте подручја *свега што може бити* и *свега што јесте*, па се процес брисања природно јавио као поступак њихове негације:

„Сваком до кога не допире унутрашњи звук форме (телесне или, нарочито, апстрактне) такво компоновање деловаће као неутемељена илузорна произвољност. Управо привидно безрезултатно померање појединачних форми на површини слике делује у овом случају као бесадржајна игра формама. Ми овде поново наилазимо на онај исти принцип, који смо свуда до сада и налазили као принцип чисто уметнички, ослобођен од свега споредног: *принцип унутрашње нужности*” (Кандински, 2015: 98).

Брисање у динамику присуства и одсуства форми на цртежу уводи и контраст црног и белог, односно црног и не-црног. Пошто се масе линија у уљу и њихови облици појављују у црној боји, њихова негација у ликовном смислу призива белу боју: ако се црном нешто дефинише и тврди, белом се негира. Међутим, приликом израде цртежа бела боја уопште није коришћена ни наношена, па се стога она и није могла бити средство ликовног негирања (као што ће бити случај касније, у серији слика).



Ипак, брисање црних облика и линија као средство њихове негације откривало је подлогу испод њих, која је у хроматику цртежа уносила сопствене нијансе. Те нијансе, настале негирањем црних партија, откривају простор негативног светла и постају места његовог уписивања у цртеж. Иако се црној ликовно супротставља бела боја, она ипак није била резултат овог процеса негирања брисањем. Скидањем уља разређивачем и терпентином никада се не добија чисто бела боја, чак ни ако је подлога првобитно бела, што у овој серији цртежа није увек био случај. Пошто бела није директно наношена, а није се могла добити ни отклањањем црне, једини начин њеног појављивања било је избегавање да се подлога (ако је бела) попуни линијама. Уместо наношењем на подлогу, бела се у цртежима јавља њеним недодиривањем.

Тиме се поступак негирања заправо појачава: контраст црног и белог, који сугерише белу као ликовну негацију црне, остварен је корацима супротним од оних који се у цртању типично користе. Уобичајено, подлога би се третиралила као празна, те би се на њу наносила линија било у белој или у црној боји; начин појављивања беле боје и црне боје на цртежу исти су. Томе насупрот, процес негирања налаже да се крене од подлоге већ попуњене линијама, која се селективним брисањем ослобађа од облика. Бела, тако, није наношена на подлогу, већ *изведена из подлоге*: она постаје видљива тек када се брисањем негира уобичајена видљивост цртежа. Штавише, та бела боја заправо *није увек ни била бела боја*; пре, она је *не-црна* - боја добијена негацијом и брисањем црне. Избор *не-црне* уместо беле усмерен је традиционалном везом беле боје и обичног светла. Пошто се бела асоцира са обичним светлом, њом се негативно светло не може директно показати. Али, ако се као оруђе негирања уместо беле употреби *не-црна*, пројављивање негативног светла ипак се постиже, и то у отклону од светлосне видљивости – сасвим у складу са *разумом против разума* стратегијом Ареопагите и *апофатичким закључком*, негацијом задобијеном истином почетног тврђења.<sup>37</sup>

*Не-црном* се, дакле, извршава наговештавање *свега што не може бити*, онога што *није* оно што би требало да буде показано. Као у случају апофатичке

---

<sup>37</sup> Могућност да се као оруђе негирања употреби бела боја у директном наношењу на платно биће испитана у серији слика, о чему ће више речи бити у поглављу 3.2.

филозофије, и у ликовном смислу одриче се све што је познато – све за шта се мисли да се зна, све што важи у уобичајеном домену видљивости, све што се уметнички тврди (Stang, 2012: 136-138, 154-155). Тако црним покривене партије радова назначавају оно за шта се верује да је познато и да се зна, док то заправо није познато; отклањањем црне и увођењем *не-црне*, указује се на оно што се не зна и не тврди. Ликовним поступком негирање се поставља као принцип креације, и то креације простора видљивости онога што не би требало да може бити видљиво и виђено – негативног светла.

У односу на уобичајени уметнички поступак, овакав принцип рада и сам представља апофатику на вишем нивоу. Ако се у уобичајеном поступку креће од беле подлоге, при чему белина представља празнину и одсуство било чега, те ако се даље подлога наношењем линија (или боја) попуњава до пунине форми и ликовних садржаја, у приказивању негативним светлом поступак се окреће наопако, односно он се негира. Оно што у светлосном режиму важи као *празнина и одсуство* (почетна подлога), сада важи као *пунина и присуство*. Оно што у светлосној видљивости важи као *пунина и присуство* (на подлогу нанесене форме и ликовни садржаји), сада важи као *празнина и одсуство*. Разлика обичне и негативне светлости спроведена је ликовно-уметнички, односно остварена самим уметничким поступком који прати метод апофатичке теологије; управо тај метод разликује светлост и негативну светлост у насталим радовима. Бела или црна боја – а обе могу да представљају и светлост и негативну светлост – увек су само и једино бела и црна боја. Да ли је конкретна боја средство изражавања светлости или негативне светлости, не зависи просто од воље и прогласа уметника, већ од онога што је објективно спроведено, од методске употребе те боје и њеног последичног значења. Значење боје у цртежима директно зависи од начина на који се њом организују сви остали елементи цртежа, па тим и сам цртеж.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Као медијум приказивања онога што у режиму обичне светлости и видљивости не би могло бити виђено, и као оно што управо таквом употребом и само постаје видљиво, негативно светло омогућава да се ликовно деловање прошири преко граница успостављених досадашњом праксом. Она је, грубо речено, ограничена или на приказивање постојеће реалности, или се авангардним путевима усмерава на простор самог уметничког дела. Применом принципа негирања и увођењем негативног светла, међутим, омогућава се прекорачење та два пола. Принцип негирања залази иза

У погледу на изворни ликовни проблем од ког се почело – укрштање два режима видљивости, а да један другог не прекрије – овај поступак даје решење двозначношћу употребљене беле боје, односно светла. Њен уобичајени смисао мора се имати у виду због асоцијација и симбола типичних за нашу цивилизацију. Са друге стране, негативни поступак у употребу црне и беле боје уноси сасвим другачија значења, и то на ликовни начин. Негативно светло је *и светло, и негативно* – оно, тако, на самим уметничким делима показује оба режима видљивости истовремено.

\*

Поред серије цртежа, првој фази докторског уметничког пројекта припада и видео-рад *Било-вратило*. Иако су снимци који га сачињавају остварени у току израде цртежа, видео-рад настао је након њиховог довршења. Разлог је била намера да се видео-рад конституише спрам ликовних закључака задобијених цртежима: то је условило да се видео-раду, иначе темпоралног карактера, приступи у искључиво ликовном кључу. У видео-раду желело се остварити заустављање времена визуелним средствима, односно призивање реке Дрине из прошлог времена рата.

Видео-рад, дакле, представља реку Дрину као место прелаза – место раздвајања две реалности (ратне и мирнодопске), два света, две видљивости. Река је снимана кроз грање дрвећа и шибља на обалама: опредељеност видео-рада серијом цртежа сугерисала је гране/линије као његове кључне ликовне елементе. Дакле, иако је Дрина тема и значењски фокус видео-рада, у ликовном смислу његов фокус су те гране. Међутим, њиховим наглашавањем потиरे се појавност Дрине, те се у коначном резултату река уопште не види. Овим је остварен принцип негирања – Дрина је у видео-раду присутна тако што је одсутна, видљива тако што је невидљива. Такође, негирање је остварено ликовним потенцирањем оног што *није* Дрина, односно грања.

---

динамике видљивог и невидљивог, те простор уметничког рада отвара ван оквира у којима се он иначе садржи.

Ритам и композиција видео-рада решени су искључиво на основу ликовних елемената, који су се манифестовали кроз гране и воду. Покрет видео-рада решавањем је односима ових елемената, зависећи директно од њиховог визуелног ритма. Ипак, ни гране ни вода овде више нису гране и вода: они су изгубили своје првобитно значење услед уметничких интервенција спроведених над њима. На пример, пошто су у изради видео-рада коришћени различити програми, у зависности од тога како су се слојеви видљивости показивали у режиму програма црне партије снимака окретане су у белу боју и обрнуто, па су снимци постављани у контрафазу (Пример 6: видео-рад, *контрафаза - гране црно и бело*). Ова примена принципа негирања условљава сталну промену оптике, што јасно сугерише укрштање видљивости светла и видљивости негативног светла. Интервенције над снимцима и њиховим ликовним елементима служиле су као примена принципа негације у још једном смислу – као отклон од фигурације, којим је остварен узмак од уметничког тврђења и промена значења.

Негација Дрине на снимцима у функцији је призивања Дрине која није присутна - Дрине из прошлог времена; отуда је видео-рад постављен као заустављање времена визуелним средствима. Ток Дрине је намерно заустављен и негиран, али и поново створен у другом режиму (апофатички закључак): утисак таласања добија се снимцима кретања поменутих грана, уз примену ефеката у постпродукцији и намерним враћањем кадрова уназад. Изнова је на делу принцип негирања - ток реке и време нису приказани директно, већ снимцима грана које *нису* река, те враћањем кадрова уназад као негирањем природног тока времена. Коначни ефекат је стварање временског вира који нема краја и протеже се у недоглед. То се манифестује и у мешању планова, па се не може тачно установити шта је напред, а шта назад, шта је у фокусу, а шта на маргини, шта је лево, а шта десно и слично (Пример 7: видео-рад, *потирање просторних координата*). У видео-раду све увире и извире једно из другог. У исту сврху први и последњи кадрови постављени су тако да се природно уклапају: ако би се видео-рад пустио у петљи понављања, не би било могуће пронаћи тачку која раздваја његов почетак и крај. Тако су сви ликовни односи видео-рада у истој равни – и у темпоралном и у спатијалном погледу, што би требало да спроведе коначну негацију Дрине као границе између два света. У погледу проблема негативног светла, то одговара

довођењу невидљивог до (њему својствене) видљивости: граница која раздваја видљиво и невидљиво се потиरे, те се негативно светло може пројавити.

Негирање и поништавање Дрине као границе између светова спроведено је и успостављањем односа између видео-рада и цртежа. Понављајући дух поступка израде цртежа, ни у случају видеа није се унапред знало какав ће бити његов коначни ликовни резултат. Напротив, ликовност видеа градила се слој по слој, уз промене и варирања режима програма; то одговара примени принципа негирања у цртежима и самоорганизацији искуства до коначних цртежних форми. Видео-рад понавља и припремни корак цртежа, увођење песничких слика као изворишта ликовног израза. Ипак, ту је и њихова разлика: иако видео-рад производи из цртежа, он у коначном постаје њихова негација, што се види управо у погледу на песничке слике. Песничке слике у видео-раду су присутне у *виду текста* (као још један његов визуелни слој) – а не као преведене у ликовне форме (Пример 8: видео-рад, *песничка слика*). Оне су интегрални део видео-рада, чиме се потиरे њихов излаз ка цртежима. Враћање песничких слика у виду текста, те третирање текста као визуелног слоја рада, негира нужност да оне свој ликовни израз добију путем цртежа. Тиме се негира и цртеж какав је претходно остварен, јер се цртежне форме - преводи песничких слика – потиру као прави израз њиховог смисла.

Са друге стране, видео је и по својој природи негација цртежа – и то управо у погледу светла које се у њему јавља, а које је различито од светла у цртежу. Режим видљивости и светла у видео-раду, односно екранском приказу, технолошки пада у адитивну синтезу, те максималне вредности свих канала дају *белу боју* (RGB). Цртежи су, међутим, у режиму субтрактивне синтезе, па максималне вредности боја на подлози при мешању (СМУК) дају *црну боју*. Управо због тога је пројављивање негативног светла у видео-раду и ликовно и технички лакше решити него у цртежу. Коначно, екранска слика је извор светла, те исијава изнутра: та њена особина чини је далеко ближом идеји негативне светлости него цртеж, на ком је светло одбијено.

Видео-рад поред визуелних елемената обухвата и звук. Звук је уведен тек по окончању ликовне израде рада, а претходно се избегавао, како би се спречила спољашња ритмика и композиција ликовних аспеката рада. Потом се придружио звук – већ постојеће композиције из рада *Тело и звук*, без синхронизације са видео-радом, као покушај да се простор-времену видео-рада додели неки звучни ток настао ван њега, те да се сагледа на који начин ће се те две уметничке стварности међусобно уклопити. Одабрани звучни ток, према поставци рада из ког је преузет, заправо је моје лично звучање, одвојено од тела, а ипак просторно. Резултат је, изненађујуће, спонтана уклопљеност видеа и додељеног звука. Бешавно уклапање звука са ликовним аспектима видео-рада показало је да је моје лично звучање интегрални део видеом призваног простора Дрине - границе у потирању. Звук је простор у коме станује ово искуство. Тако је последњи корак израде видео-рада и уметничког поступка започетог са цртежима водио коначној негацији и уметничком апофатичком закључку: Дрине више и нема, као ни било чега што сећања призивају. Ток Дрине је у оном који се сећа.

### 3.1.3. Принцип негирања и негативна светлост

Довршење цртежа и видео-рада, којим је решен проблем негативног светла, отворило је пројекат у још једној димензији – оној значењској. За те две димензије пројекта – уже ликовну и значењску – у овом раду користе се два појма: у првом случају појам *негативног светла*, а у другом *негативне светлости*. Довршењем радова се, тако, указао проблем негативне светлости, смисла и употребе негативног светла у њиховом компоновању. Тај проблем се може дефинисати као питање шта значи потврђена могућност негације уобичајеног уметничког поступања? Ако уметник може да ствара применом принципа негације, шта он ствара и одакле то стварање долази?

Спроведени уметнички поступак доказао је да се уметничко стварање у ликовном медијуму цртежа може остварити на два различита и међусобно опречна начина. У стандардном поступку подлога ће се третирати као празна и

попуњаваће се наношењем ликовних форми и садржаја, што одговара режиму видљивости светла. У поступку стварања с обзиром на негативно светло, сви стандардни кораци негирају се, а тиме се и значења празнине и пунине, подлоге, форме и ликовних садржаја, те црног и белог у потпуности изврћу. Самим тим, јасно је да уметничко стварање не зависи од устаљеног поступка, нити је ограничено на њим успостављена значења; пошто оба поступка једнако исходе у уметничким делима, они имају исто порекло. То, међутим, отвара значењски проблем – проблем *негативне светлости*.

Значењски проблем овде се разуме као суштински проблем пројекта: шта се дешава са суштином светла? Ако се светло као основни елемент ликовних радова може понашати и као обично и као негативно светло, шта то значи за смисао светла? Да ли је светлост, као смисао светла, позитивна или негативна? Ако је могуће негативно светло, да ли је и светлост негативна? Ако је светло устаљено везано за живот, добро, знање, лепоту, да ли негативно светло показује те везе погрешним? Зар је светлост смрт и непознање? Ова питања су утолико тежа што своје корене налазе у личном искуству рата, од ког је започео рад на докторском пројекту. Ако је светло у рату изложеност, опасност и смрт, а мрак и тама су живот, како да се разуме светлост?

Решење свих ових недоумица изнова је дошло из методског слоја рада на пројекту. Пошто је пројављивање негативног светла остварено путем примене принципа негирања, с њим морао повезати и проблем негативне светлости. Значењски проблем је, тако, проблем унутрашњег смисла принципа негирања и његове примене у изради уметничких дела. Ако се негирањем потире смисао оног што се негира, да ли је резултат чисто негативан - нихилизам и укидање свих значења? Или се негирање може разумети и другачије, као ослобађање за нова значења? У том смеру наводио је сам уметнички поступак, пошто је примена принципа негирања ту служила ослобађању личног искуства рата, а потом и негативног светла за самообликовање.

До решења је дошло увиђањем везе између уметнички спроведеног принципа негирања и теолошко-филозофског апофатичког метода. Како је већ поменуто,

током припреме и израде серије цртежа и видео-рада та веза није била позната; до њеног успостављања дошло је тек по довршењу радова, па чак и након њиховог излагања. Пре тога, на делу је био само принцип негирања, какав је претходно описан и спроведен. Међутим, све недоумице и питања о значењу негативне светлости истраживање су усмериле ка потрази за сличним проблемима и појмом негативног светла у уметности и ван ње. Тако се дошло и до апофатичке теологије, за коју се одмах испоставило да је комплементарна уметничком поступку, а метод уметничког деловања се коначно истакао у први план пројекта.

Најпре се у том погледу издвојио апофатички метод, и сам одређен принципом негирања. У накнадној интерпретацији, која је и представљена у претходним поглављима, показало се да принцип негирања примењен у уметничком поступку и апофатички метод одговарају један другом у свим корацима. Отуда се принцип негирања повратно може прихватити као несвесна примена апофатичког метода на процес уметничког стварања. Апофатички метод у истраживање је укључио и своје шире оквире, апофатичку теологију. Пошто је понудила значењско тумачење како принципа негирања, тако и инверзије симболике односа светла и таме, ова перспектива определила је и решење наведених недоумица и проблема. Апофатичка теологија обезбедила је интерпретацију негативне светлости и њене суштине.

Најпре, принцип негирања у апофатизму нема само негативни, већ и позитивни смисао: негирањем се не потиरे знање у целини, већ се указује на границе до којих оно досеже, па се тиме остварује више знање – знање о знању самом. Више знање се, стога, ослобађа тек апофатичким принципом негирања. У погледу спроведеног уметничког поступка, то појашњава укрштање два режима видљивости као откриће граница уобичајеног уметничког поступања и отварање његових нестандартних могућности, и то не само на уже техничком нивоу. Како је принцип негирања у уметничком поступку коришћен да би се обезбедило унутрашње самообликовање искуства до песничких слика, а потом и цртежа и видео-рада, принцип негирања је обезбедио *више знање* –прилику за стварање дела без уметничког тврђења, самоорганизовањем радова изнутра.



Такође, као што је у апофатичкој теологији принцип негирања обезбедио да темом постане само знање – а не оно знано, тако је и у уметничком поступку примена тог принципа значила ликовно преиспитивање светла као основног елемента ликовних радова, а потом и провоцирала низ питања о смислу светла и пореклу уметничког дела. Апофатичка теологија понудила је и хоризонт могућих одговора на та питања, у првом реду у погледу на инверзију значења светла и таме. Наиме, Дионизије Ареопагита у свом опусу тематски користи појмове светла и мрака као значењску страну апофатичког метода, такође обртањем њиховог устаљеног смисла. Ареопагита се ослања на мотив *недоступне светлости*, веома присутан у хришћанској мисли и везан за преображење Христово на гори Тавор (Мт. 17.1-9; Мр. 9.213; Лк. 9.28-36). У овој новозаветној епизоди, Христ се указује ученицима у својој божанској природи, у блештавој и заслепљујућој светлости која из њега избија и која га окружује. Ученици најпре заклањају очи од те светлости, али потом, милошћу Духа Светога, ипак могу да је гледају и у томе налазе неисказиву радост и задовољство. Мотив недоступне светлости одредио је хришћанско учење код многих великих теолога, а такође је у европској култури и цивилизацији утврдио симболичку везу светлости и највиших вредности, попут добра, истине и лепоте.

Христово преображење, међутим, у хришћанско учење уводи два појма светлости – *нетелесну и недоступну светлост таворску* и *обичну светлост створеног света*, оличену у Сунцу. При томе је таворска светлост очигледно вишег ранга и реда у односу на природну светлост. Такође, овде није реч о светлу, већ управо о светлости као њеном смислу - таворска светлост није никакво материјално светло „више фреквенције”, она је духовно светло богопознања и тиме је очигледно везана за питање сазнања несазнатљивог Бога. Ареопагита, међутим, користи овај новозаветни мотив на иновативан начин, приписујући божанској светлости појам *мрака*, а задржавајући појам светла за видљивост (и сазнатљивост) створеног света (Ареопагит, 2010: 182). Разлог за то је у убеђењу Ареопагите да људско сазнање никад не може досегнути суштину Бога. Гледано из перспективе човека, Бог се показује у *мраку* – као невидљив и недоступан, а *Свето писмо* потврђује да је овај привидни мрак заправо највиша светлост,

светлост која у сваком погледу превазилази светло створеног света. Утолико Ареопагита за такву светлост бира назив *божанског примрака*.

Божански примрак је и мрачнији и светлији од светлости света. Да је светлији, већ је показано: божанска светлост толико је светла, да заслепљује дух и чини се као да је мрак. Са друге стране, она је мрачнија од светлости света због тога што се њом никако не може расветлити. Светлост света може да осветли само мрак који припада свету, док је божански примрак толико мрачан да га није могуће осветлити никаквим средствима.<sup>39</sup> Божански примрак се осветљава *из себе самог* – паралела са унутрашњом светлошћу таме, односно негативним светлом уметничких радова очигледна је.

Ово, међутим, није једина паралела апофатичке теологије и спроведеног уметничког поступка. Апофатичка теологија разликује два смисла светлости, а тиме и два режима видљивости и познања; то одговара оптици обичног и оптици негативног светла у ликовним радовима. Такође, ове две светлости се у апофатичкој теологији расподељују по мотивима мрака и светла, при чему је оно што се најпре чини мраком заправо виша светлост, а оно што се чини светлом постаје замраченост ограничених људских способности. Инверзија уноси позитивне конотације у појам мрака, а негативне у појам светла, што у потпуности одговара полазишним и исходишним тачкама уметничких радова. Коначно, оваква употреба појмова светла и мрака код Ареопагите је ослоњена на апофатички метод и с њим преплетена, а исто важи и за везу принципа негирања и негативног светла у уметничким радовима.

Апофатичка теологија је, тако, послужила као значењски хоризонт интерпретације насталих радова и отуда проистеклих проблема. Апофатички метод са једне, односно божански примрак (недоступна светлост) са друге стране, фокусирају централне тачке докторског уметничког пројекта – његов метод и његов централни ликовни проблем. При томе, свакако, божански примрак Ареопагите не треба изједначити са негативном светлошћу: циљ уметничког

---

<sup>39</sup> То одговара Дионизијевом ставу да појмове којима баратамо и који су изведени из света, попут појма добро, није могуће применити на Бога.

деловања није било приказивање божанске недоступне светлости. Упркос томе, значење и функција тог појма у апофатичкој теологији Ареопагите, те његова утврђеност у апофатичком методу, у потпуности одговарају значењу и функцији негативне светлости у ликовном смислу, као и њеној вези са уметнички проведеним принципом негирања.

Таква интерпретација уметничких радова, међутим, отвара још једну перспективу: ако је веза апофатичког метода и уметничког принципа негирања доказана, иако она није била свесна намера током стварања дела, да ли је ту везу могуће директно ликовно испитати, узети је као тему уметничког рада? Одговор на то питање пројекат је усмерио ка стварању серије слика, при чему је поступак њихове израде схваћен као истраживање метода стварања дела. Уметничко-рефлексивни захват – ликовно фокусирање метода којим настају уметнички радови – јасно у први план поставља само уметничко деловање, то јест, *порекло уметничког дела*. Оно, тако, постаје централни проблем серије слика, док њихов метод и даље остаје принцип негирања, сада препознат као апофатички метод.

Методска веза цртежа и слика омогућава и повезивање *проблема негативног светла* и *проблема порекла уметничког дела*: прави смисао у оба случаја утврђен је путем *негативне светлости*, па се може рећи да она постаје окосница серије слика. Веза апофатичке теологије и докторског уметничког пројекта показује се и на овом примеру: апофатичка теологија није усмерена на појам светла, већ на појам светлости (у употреби тих појмова која се проводи у овом раду) – регистри световног светла и божанског примрака у првом реду тичу се знања и познања, односно смисла и суштине светла (материјалног и духовног). Тако се и проблем негативне светлости може препознати као питање оног карактера и геста који, на теоријском пољу, одређују апофатичку теологију.

### **3.2. Интерпретација примене принципа негирања у сликама**

Након анализе цртежа и видео-рада, интерпретација се усмерава на другу фазу пројекта, израду серије седам слика великог формата. Као и претходно, и овде ће од главног значаја бити *веза уметничког поступка и апофатичког метода*; ова

веза није наглашена само у интерпретацији, већ и у поставци и процесу стварања слика. Паралела уметничког поступка и теоријског апофатичког метода тако се одсликава и у односу сачињених радова и њихове (писане) интерпретације која следи.

Рад на другом делу пројекта био је одређен резултатима израде и излагања серије цртежа и видео-рада; две фазе пројекта интегрално су повезане и чине јединствену целину. Серија слика и претходно сачињени радови повезани су и заједничким проблемом – *проблемом негативне светлости као проблемом порекла уметничког дела*, и методом примењеним у изради свих радова – *апофатичким методом*. Пре детаљније интерпретације слика, међутим, потребно је укратко назначити и специфичне разлике које другу фазу пројекта померају у односу на прву.

Прва таква разлика тиче се начина на који је лично искуство рата обрађено у сликама. Док је у цртежима и видео-раду фокус био на садржајима и атмосферама који га одређују, у случају слика такав поступак се напушта. Резултати претходних радова закључили су обраду ратног искуства, те оно у сликама више није фокус. Пошто су цртежи и видео-рад условили даљи рад на пројекту, то искуство је и даље интегрални део слика, али само као полазиште и пут који је указао на другачије правце кретања. То се може разумети и као повратак у *тренутак израде свих уметничких радова* овог пројекта, као фокусирање самог уметничког деловања. Повратак позицији оног ко се присећа двадесет и седам година после испитивање је начина на који ратно искуство одређује уметничко стварање. Повратним гестом истражује се позиција *уметника-ратника*, од почетка одабрана и претходним радом утврђена. Ипак, слике одступају од теме рата и окрећу се проблему уметничког стварања као таквог.

Повратак положају уметника-ратника не може да избегне снажни емотивни тон који прожима однос према искуству рата у уметничком стварању. Утолико је као ликовни медијум одабрана слика, односно боја. Увођење боје, међутим, у пројекат укључује још једну димензију, јер отвара могућност да се све оно што је остварено у цртежима и видео-раду сада понови – али и преиспита – у оквирима

другачијег ликовног израза, са различитим могућностима експресије. Та намера одредила је и да палета боја у сликама буде топла, са доминацијом црвене, што је негација хладне палете у цртежима и видео-раду, али и аналогија њиховој монохроматици.

То је, пре свега, значило могућност директне примене апофатичког метода у уметничком поступку. Како је показано, веза принципа негирања у цртежима и видео-раду и апофатичког метода постала је јасна тек након њиховог довршења и излагања. Стога се као даљи задатак пројекта, проистекао из његовог сопственог кретања, поставило питање да ли је приликом израде уметничких дела апофатички метод могуће директно применити. Пошто је комплементарност апофатичког метода и уметничког принципа негирања већ утврђена за цртеж и видео-рад, тај задатак захтевао је посезање за новим ликовним медијумом, па се друга фаза пројекта реализовала кроз слике.

Фокус на положај уметника(-ратника) је, међутим, одговарао резултатима интерпретације значењске стране прве фазе рада. Пошто је ликовни проблем негативног светла водио ка значењском проблему *негативне светлости*, прва фаза отворила је низ питања о смислу и карактеру уметничког стварања. Та питања су усмерена ка проблему *пореkla уметничког дела*. Природни и први одговор који се намеће у том погледу је управо сам уметник, онај ко дела спроводи до појављивања. Сходно томе, полазишно искуство рата у уметничкој обради упућено је ка самом уметнику, то јест, његовом односу према том искуству приликом стварања.

Истовремено, од самог почетка намера је била да се уметничко деловање преиспита; тако је, на пример, израду цртежа водила идеја да се искуство рата у себи обликује до исходишних радова. Проблем порекла уметничког дела постављен је као отворен проблем, што подразумева избегавање било каквих унапред датих решења, укључујући ту и оно везано за уметника. Уместо тога, определио сам се за *негацију улоге уметника* - за одстрањивање свега што би, с обзиром на устаљене ликовне праксе, са моје стране свесно и вољно одредило карактеристике слика у настајању. Такав поступак је требало да покаже да ли је

могуће да се слике самоорганизују изнутра, слично цртежима и видео-раду, што одговара преиспитивању уметничког поступка у новом медијуму. Примена принципа негирања ту је незаобилазна, како спрам понављања поступка из прве фазе пројекта, тако и спрам намерене негације позиције уметника. Разлика друге фазе докторског пројекта у односу на прву се, стога, може разумети као померање у правцу одлучнијег, исцрпног уметничког испитивања његове почетне идеје.

Интерпретација која следи биће организована у три целине. Најпре ће бити речи о припремној фази израде слика, пошто је она у великој мери одредила њихов изходни карактер, а и због спроведене примене апофатичког метода. Потом ће бити понуђена анализа примене апофатичког метода у изради серије слика. Коначно, интерпретацију заокружује тумачење уметничких резултата из значењске перспективе.

### **3.2.1. Припремна фаза израде слика**

Интерпретацију започиње представљање почетних оквира стварања слика. Као и код цртежа, апофатички метод затиче се и у припремној фази, те је њом одређен и модус апликације тог метода у конкретној изради. Веза припреме и реализације одговара вези поглавља посвећеног припремној фази и поглавља посвећених изради. Интерпретација омогућава исправно разумевање преплитања два метода.

Кључни корак припреме израде слика било је одлучивање о њиховим форматима. Слике у серији немају исте формате, а те разлике последица су намере да се у овој фази пројекта спроведе експеримент везан за испитивање односа композиције слике и њених елемената. Формат по правилу условљава композицију слике, јер поставља оквире могућих односа њених елемената (Мишчевић, 1989). Сходно томе, промена формата слика значи варирање оквира односа ликовних елемената у слици, а тиме и варирање композиције, што представља прву везу између слика у серији; већ ту је пројекат одређен апофатичким методом. Пошто је примена апофатичког метода постављена као начин да се обезбеди самообликовање слика изнутра, и први кораци, попут одабира формата, морали су бити у складу са том намером.

Димензије формата нису унапред дефинисане, чиме је отворена могућност да се слике, чак и у погледу формата, одређују иманентно. То је значило да ће платно на ком се ради у датом тренутку одредити избор димензија следећег платна. Одабир димензија условљава композицију слике, те је зато било значајно да се спречи спољашња интервенција на њима. Композиција једног платна, специфичан однос на њему представљених елемената, водила је неком ликовном закључку, а избор димензија следећег платна је извршен с обзиром на ликовни смисао прве слике. Оквири композиције друге слике су, стога, последица композиционих односа прве, и тако редом, од слике до слике. Тако су слике чврсто повезане у интегралну целину.

Формати слика су, дакле, у функцији њихове композиције, која је заправо први фокус унутрашње самоорганизације слика. Поменути експеримент се, стога, такође тиче композиције. Варирање димензија и композиција тако је значило варирање истих ликовних елемената у различитим оквирима. Елементи композиције нису мењани, већ је у сваком од случајева платно попуњавано истим или незнатно измењеним формама.<sup>40</sup> Сходно томе, експеримент испитује како се исти ликовни елементи постављају у односе и међусобно одређују у различитим контекстима. При томе, разлике међу сликама искључива су последица промене оквира њиховог појављивања. Намера је била да се установи да ли ће ови испрва уједначени ликовни елементи показати неке нарочито уочљиве ликовне везе, које би се издвојиле у односу на остале на платну и саме наметнуле као темељни елементи композиције. Разлике композиција се, тако, свде на разлике у односима елемената. Напокон, пошто је применом принципа негирања композиција већ у почетном кораку усмерена на саодређивање слика у серији, може се сматрати да се она у сваком од случајева изграђује изнутра.

У погледу на димензије и оквири композиције, сва платна осим првог су последица *ликовних узрока*, како спрам формата, тако и у погледу односа елемената. Ти ликовни узроци су произвели следећа платна и њихове композиционе односе као своје *ликовне последице*. Тако је избегавањем унапред пројектованих формата и композиција отворена могућност самоодређивања слика

---

<sup>40</sup> О самим елементима и њиховим односима биће више речи у следећем поглављу.

унутар себе, али и између више слика - у визури целокупне серије. Димензије првог платна, од којих се започело, одабране су са односом страна златног пресека (1:1,61). Пошто је намера била да се процес израде слика ослободи за самоизградњу дела изнутра, прво платно морало је у погледу димензија бити што неутралније. Златни пресек обезбеђује неутралност, будући да су ове пропорције одувек присутне у стварању уметничких дела, а важе и као идеалне. Избором „идеалних” ликовних односа смерало се на отклањање самовоље аутора у одабиру почетне тачке серије, чиме је примењена стратегија принципа негирања.

Без намере, у већини осталих слика тај однос страна се поновио и самонаметнуо. Посебан случај представљају две слике односа страна 80x100cm, изворно замишљене као диптих, али су се током израде осамосталиле. Однос страна у златном пресеку добија се када се оне посматрају као целина (диптих/160x100cm); ово се, међутим, негирало њиховим раздвајањем. Према мом суду, разлог раздвајању слика и укидању златног пресека је у томе што су оне рађене са намером да се ликовни проблеми реше разумски и укључивањем знања из теорије ликовне форме. Противно поставци пројекта, поступак се сам расточио и негирао, те се тако дошло до самоорганизовања диптиха у две самосталне слике.

У складу са идејом пројекта, овакво негирање самовоље аутора омогућило је и да целокупна серија буде организована око унутарликовних односа: „У нашем пак случају, све споредно отпада само по себи и остаје само суштинско – уметнички циљ” (Кандински, 2015: 98). Ако је идеја пројекта била да се композиције слика изграде изнутра, решење је одабир димензија које наглашавају саме ликовне односе и које би спрам поља слике требало да буду идеалне. Употреба златног пресека и успостављени дијалог са традицијом нису случајни и условили су даљи уметнички поступак. Ипак пошто је у природи све организовано по златном пресеку и Фибоначијевом низу, дијалог са традицијом заправо ће бити још један корак негирања, усмерен на измештање од антропоцентричних позиција, а тиме и од значаја позиције уметника.

Проблем *порека уметничког дела*, који се проблемом негативне светлости отворио по изради серије цртежа и видео-рада, захтева овај узмак аутора у односу



на дело. У изради серије слика он је постављен као *отворен проблем* са нејасним решењима, па се утолико позиција уметника, као потенцијалног одговора на то питање, мора суспендовати и *негирати*. У супротном, проблем порекла уметничког дела био би унапред решен. Поставка израде слика је, стога, морала укључити и стратегије *поништавања примата уметника као творца дела*; тек тако се заиста отвара простор да се порекло уметничког дела испита ликовно и уметнички, у самим радовима.

Измештање, суспензија и поништавање уметника из процеса настанка дела уписани су у пројекат и путем друге две слике у серији (Пример 9: *Композиција 2* и *Композиција 3*, слике). Њихове димензије у спољашњим ивицама рама су 150x150cm. Оне су добијене одабиром првог нижег броја Фибоначијевог низа у односу на висину аутора (183cm); резултат је био 144cm дужине унутрашње ивице рама. Тиме се постигло одступање од антропоцентричне перспективе - стварање оквира уметничког дела према димензијама аутора, али тако да се он у том раму не би могао потпуно усправити. Интервенција над односом уметник-дело остварује се полазећи од света слике примереног аутору, те његовим негирањем до димензија које свет слике аутору чине неудобним и захтевним. Уметник више не може да приступа делу као материјалу који се покоравља његовој вољи и над којим остварује потпуну и спонтану контролу. Напротив, однос уметник-дело постаје синкопиран и напет, а дело се осамостаљује за сопствену вољу пројављивања.

Такав однос уметника и дела испитиван је и у претходним уметничким радовима. Рамови ових слика заправо потичу из видео-рада *PAINter* и перформативних цртежа у вези са њим. Њихово укључивање у докторски пројекат уквива у њега рефлексiju на досадашње стваралаштво – и то у конституцији уметничког поступка, чиме се поново покреће дијалог уметника и дела који је обележио *PAINter* радове.

Као специфичан случај, још две слике рађене су у истом формату; реч је о већ поменутом расточеном диптиху (Пример 10: *Композиција 4* и *Композиција 5*, слике). Уместо да се димензије и композиције ових слика изведу према

методологији варирања формата у међусобним односима слика, овде је начињена станка, те је исти формат поновљен у две слике. Варирање је требало да се обезбеди повезивањем слика у диптих, постављањем једне у односу на другу као да су одрази у огледалу. У овом случају, хтео сам да испитам може ли се композиција слике променити чак и ако се оно што је усвојено као принцип варирања не мења и остаје исто. То је било свесно одступање од планираног метода, његова провера током процеса рада, али и једини случај у ком је конструисање композиције изведено коришћењем знања из теорије ликовне форме. Резултат је био веома занимљив и потврдио је исправност иманентне аутоформације дела - покушај се показао ликовно нижег реда у односу на самоорганизујуће композиције, а диптих се раздвојио у два самостална поља.

Поред димензија слика, поставка серије биле су и припремне скице, рађене у пропорцијама платна за које су сачињаване. Скице су повезивале одабране теме и уметнички поступак, а у вези са ликовним проблемом који су слике решавале. Оне су, дакле, први филтер којим су уметнички поступак и тема ступили у саодређивање. Методолошки, скице су имале два приступа. Први је тест са попуњавањем целокупног формата кружно-спирално-увирућим формама на малом узорку тестирања претпоставке о самоорганизујућој композицији (Пример 11: слике скице, *увируће форме*). Други је попуњавање „активних” партија предложака, слика Петра Лубарде, истим формама и осматрање како оне стоје спрам композиције предлошка (Пример 12: слике скице, *предложак Лубарда*). Овим се испитивало да ли је композиција потврђеног уметничког дела аналогна оној самоорганизујућих форми, одређених површином „активних” партија предлошка. У резултату, то је била провера и доказ да су композиције квалитативно у знаку једнакости.

Искуство рата је у сликама уметнички обрађивано другачије него у цртежима и видео-раду, уважавајући резултате до којих се дошло њиховом изградом. Серија слика фокусира начин на који се искуство рата сада осећа и живи, што у први план поставља *уметника(-ратника)*. Сходно томе, слике иступају из комплексног подручја везе положаја уметника-ратника и смисла његовог деловања, отвореног питањем о смислу *негативне светлости* и насталог довршењем цртежа и видео-

рада. У коначници, то води централном проблему серије слика, *пореклу уметничког дела*. У обради тог проблема истиче се *апофатички метод*, те је уметничко истраживање спроведено и као пропитивање могућности његове директне примене на стварање уметничког дела.

Таква функција скица се нарочито јасно види на примеру поменуте две слике димензија 150x150cm, чији су визуелни предлошци биле слике *Црни бик* и *Први српски устанак* Петра Лубарде. Лубардине слике су уведене као апофатички корак, који је требало да обезбеди узмак од личног искуства рата у које се претходно понирало, а како би се задобио приступ позицији уметника(-ратника). Уместо да се ратно искуство пусти ка самообликовању, оно је Лубардиним делима негирано, уносећи у слике спољашње облике и значења – али, у функцији која је и даље апофатичка. Пошто је намера била ослобађање уметника(-ратника) у односу на његова сећања, оно што је претходно потенцирало сећања сада се морало негирати и уклонити; то је учињено увођењем ликовно-симболичких форми постојећих дела са ратном темом.

Лубардине слике као предлошци су у припреми слика имале улогу ликовних маса, чија је обрада подразумевала посредну ликовну обраду личних искустава и сећања. Маса бика и маса ускомешаних коња и ратника третиране су као равне површине, даље попуњаване кружно-спирално-увирућим формама (Пример 13: слике скице, *попуњавање предлошка формама*). Оне су третиране с обзиром на стварну битку, заступљену Лубардином представом устанка, и на лично искуство рата које представља бик. Облик бика везан је за једно од сећања и у сликама има улогу стварног бика; бик фигурира и као архетипски мотив. Тема серије слика – искуство рата у погледу на уметника-ратника – тако је са Лубардиним делима добила медијум своје кристализације и формације. Како би се ова сећања довела до својих ликовних облика, она су пропуштена кроз предлошке који за аутора значе хоризонт личног осећања стварности и тачке самоодређења унутар њега.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Дијалог са Лубардом поново је у пројекат укључио однос према традицији сликарства. Тај дијалог се може разумети као комуникација са историјом нашег сликарства и баштином визуелних образаца које су уписали у нашу културу. Ипак, мотив за одабир ових предлога није била комуникација са нашим сликарством или Лубардом, већ посезање за изворима Лубардиних дела.

Слике настале путем Лубардом посредованих предлогака разликују се од осталих. Оне су врло динамичне, у њима је све усковитлано. Разлог је управо споља преузети предлогак, који је у њих уписао ликовни проблем присутан у *Црном бик*у и *Првом српском устанку*. Спољашњи проблем *раздесио* је самоорганизацију, те се односи форми нису хармонизовали као у осталим сликама. Оне се показују сличним расточеном диптиху, јер је у оба случаја у израду укључено нешто ван унутрашње самоорганизације дела, па је резултат био ликовно нижег реда. Код расточеног диптиха, односи су поремећени конструкцијом композиције на основу знања о уметничком поступку и теорији форме, који су сликама задавали одређене правце кретања. Међутим, показало се да то изазива сукоб унутар слике.<sup>42</sup> Тиме је поступак самоорганизовања слика и примене апофатичког метода у потврђен као исправан.

### 3.2.2. Прва фаза израде слика: композиција и негативно светло

Анализа примене апофатичког метода у уметничком поступку пратиће модел који је претходно понуђен у вези са цртежима. У првом слоју текста, она ће детаљно описати и образложити кораке уметничког поступка; ти кораци ће бити показани као моменти дате схеме, а тиме потврђени као доследна примена апофатичког метода у стварању слика.<sup>43</sup> Схема је следећа: на подлогу се прво наноси *све што може бити*; потом се поље *свега што може бити* издвајањем посебно наглашених партија (назначених облика) раставља на подручје *онога што јесте* и *онога што није*. Интервенцијом над подручјем *онога што јесте* - отклањањем вишкова и негирањем издвојених партија - указује се на *све што не може бити* и отвара нов простор уметничког дела. У случају цртежа, то је значило пројављивање *негативног светла* и његове значењске стране – *негативне*

---

Са једне стране, такав поступак уклапа се у пројекат који за свој проблем има порекло настанка слике. Са друге стране, извори Лубардиних дела онај су њихов део са којим аутор може да комуницира полазећи од личног искуства.

<sup>42</sup> Разлог сукобу је карактер односа поетичке и техничке стране уметничког стварања, какав је описан у поглављу 2.4: ако се инсистира на техници, то за последицу има осакаћивање изворне поетичке идеје.

<sup>43</sup> У овом поглављу фокус пада на прву фазу израде слика, на дефинисање њене композиције; о апофатичкој употреби боје биће више речи у следећем поглављу.

*светлости. У случају слика, међутим, то значи пројављивање негативном светлошћу отвореног порекла уметничког дела.*

Процес израде композиције слика спроведен је на следећи начин. Као први слој сваке од слика, а на основу претходно израђених скица, на платну су пресованим угљем рађени цртежи. Ти цртежи замишљени су као *основа композиције* слика у настајању (Кандински, 2015: 95-96), тако да се свако платно у потпуности попуњавало формама кружно-спирално-увирућег облика (*увирућим формама*), израђеним линијом истог или сличног квалитета (Пример 14: слике цртежна основа, *попуњавање платна формама*). Због уједначености исцртаних форми, тако попуњено платно још увек не поставља никакве конкретне композиционе елементе и односе. Напротив, функција овог корака је поставка оквира за будућу композицију слике, тако што ће се на платно нанети *сви могући* елементи, а да се ни један не издвоји као мање или више значајан. Управо због тога платно је и попуњено у целини, што одговара *првом апофатичко-уметничком кораку* – постављању *свега што може бити*.

Попуњавање платна формама покренуло је унутрашње ликовне односе слике. Тако је, као и у случају цртежа, постављање *свега што може бити* на платну одредило унутрашњи простор слике и његов карактер. Полазећи од прве форме и додавањем наредних, у процесу су се јављали локални међуодноси форми (локална перспектива, локална композиција) (Пример 15: слике цртежна основа, *локални међуодноси форми*). Зависно од локалног контекста, форме су варирале у димензијама, и то у сваком поједином кораку исцртавања. Речима Кандинског:

„Приликом разматрања другог композиционог задатака – стварања појединачних форми намењених за грађење целе композиције – потребно је још напоменути, да иста форма у истим условима увек једнако звучи. Само, услови су стално различити, из чега и проистичу две последице: 1) звук ће се променити у истом окружењу (пошто се оно може очувати), уколико буде промењен правац форми; 2) звук ће се променити, уколико форме које га окружују буду померене, увећане, умањене итд.” (Кандински, 2015: 97).

Пошто је прва исцртана форма условила појављивање наредних, а оне свих следећих, резултујући први слој слике поседује унутрашње јединство и сопствену

динамику. Они су изграђени искључиво с обзиром на то како су се форме међусобно условљавале, те је самоодређивање слике на делу већ у првом њеном слоју, и то на микронивоу.

Ипак, иако су форме различитих димензија, те разлике још увек нису довољне за утврђивање коначне композиције слике. Разлог је њихова сличност у погледу на линију, као и чињеница да је свако платно њима у потпуности попуњено. Оне су утолико и препознате као *сви могући* елементи слике у настајању, те у изради и интерпретацији пројекта овај корак одговара постављању *свега што може бити*. Резултат првог корака израде је, дакле, платно попуњено исцртаним формама истог квалитета, рађеним понављањем са варијацијама у јединственој хармонији смера, ликова и величина. Увируће форме коришћене су стога што оне у перцептивном смислу и историјском консензусу представљају пунину, *све о нечему*. Пошто садржи све форме, кружна форма може бити *било која* форма, те она одговара слоју слике који има апофатичко-уметничку функцију *свега што може бити*.

Тиме је оправдано и наношење прве форме на платно, и даље самоодређивање форми у локалној перспективи и композицији. Пошто кружна форма може бити било која, наношење прве такве форме не дефинише коначне ликовне елементе слике, нити одређује у ком ће се виду они закључно појавити. У погледу на овакву основу, они могу бити било какви; исто важи и за остале форме и њихове односе. Пошто су све форме којима је платно попуњено увируће, чињеница да прва условљава начин појављивања осталих не значи да она задаје неке конкретне ликовне елементе слике, већ да она *порађа* пунине следећих форми. Тако су све форме на платну потенцијално *све могуће форме*, чиме се постиже намера да се слика у првом слоју попуни *свим могућим* елементима. Увируће форме су рађене спиралним покретом у десном и у левом смеру, као *десне* и *леве*, да би се у сукобу и преплитању коначно појавиле преживеле форме – плодна места, места ковита. Исцртавањем кружних форми спиралним покретом указује се да се на том месту – месту ковита, вира – налази *унутрашњи живот слике*. Таква форма је *жива форма*, у сликама постављена насупрот току који је шири контекст ковита, у коме

се и од чије материје ове тачке рађања стварају интервенцијом „више силе” (самоодређивањем слике изнутра).

Цртежне форме се разликују само према својим димензијама, не и према квалитету линије. То значи да су фактор варирања, као и у случају платна, биле управо димензије слике – формални оквири њеног појављивања. Садржаји слике су изграђени даљим разрађивањем почетних форми и њихових међуодноса као ликовним елементима слике и коначној композицији. Ипак, постоји паралела између одабира формата платна и начина њиховог попуњавања формама; у оба случаја разлике између слика тичу се само димензија, а варијације у димензијама проистичу из међуодноса унутар слика и између њих. Веза формата и цртежних форми показује континуитет између *припремног* и *првог* корака израде слика: њима се, дакле, успоставља хоризонт у ком ће се слике коначно пројавити, и то својим самопорађањем.

Следећи корак израде било је прецизирање коначне композиције слика, полазећи од почетних цртежа. Овај корак одговара апофатичко-уметничком раздвајању *свега што може бити* на подручје *онога што јесте* и *онога што није*. То раздвајање спроводи се уочавањем и издвајањем појединих облика који се сами од себе назначавашу у манифестацији *свега што може бити*, у првом наносу угља на платно (Пример 16: слике цртежна основа, *издвајање истакнутих и неистакнутих форми*). Ти облици, који још увек нису и коначне форме слике, ликовно се истичу на њеном првом слоју. Када се издвоје, они припадају *подручју онога што јесте*, а остатак цртежне основе показује се као *подручје онога што није*. Ови облици припадају *оном што јесте* пошто се намећу као тачке и правци даљег уметничког тврђења. У односу на њих, остатак цртежне основе чини се мање важним: пошто се не намеће као подручје даљег компоновања слике, означен је као *оно што није* (слика).

Остатак цртежне основе се, стога, може разумети као други план слике. Међутим, уместо привида дубинске или обрнуте перспективе (у икони), планови су *доведени у исту раван*. И истакнути и неистакнути облици припадају првом наносу угља на платно, јединственом исцртавању *свега што може бити* елемент

слике. Елементи првог плана су, потом, издвојени у односу на елементе који творе други план. Ипак, оба плана су у истој равни јер се слика конституише из свега могућег, где је видљивост првог условљена другим планом, слично као у случају видео-рада. Све је, дакле, ту у истом тренутку и све је једнако активно: „И посебно се то односи на композицију форми, која је заснована на овој релативности и која зависи: 1) од променљивости саодноса форми и 2) од променљивости сваке појединачне форме до најситнијих појединости” (Кандински, 2015: 97). То значи да би се у другом тренутку неке форме, овде припадне другом плану, представиле као део првог плана и обрнуто. Отуда, форме другог плана нису неплодне, већ делатно одређују композицију слике.

Поступак издвајања замишљен је као праћење начина на који се исцртане форме организују између себе, како оне изграђују мрежу својих односа, што је од случаја до случаја било различито с обзиром на формат и димензије платна. Цртежна основа и односи линија на њој визуелно су поједине форме показали као доминантније од осталих, па су оне истакнуте додатним дефинисањем: издвојене форме наглашене су дебљом линијом у смакнуту спрам првобитне, осмотрене тачке (форме) композиције у настајању. У питању је негација почетне позиције форме, која се представила као поље тврђења. Тако су се слике изнутра самоодредиле ка својим композицијама: издвајање доминантних елемената је, у сваком од случајева, значило раздвајање између онога што *директно* улази и не улази у ту композицију. Издвојени елементи су, стога, утврђени као *темељни ликовни елементи* слике, као *оно што јесте* слика у настајању. Ипак, они су одређени првим слојем слике, те се као *оно видљиво* пробијају из јединственог „тела” слике – слично скелетном систему који се промаља на површини коже и одређује односе мишића, градећи коначни изглед и форму тела.

Такво прецизирање композиције, међутим, није спроведено поступком уметничког тврђења. У апофатичко-уметничком поступку композиција није довршена издвајањем темељних форми, већ је тиме извршено *негирање* свих других форми на платну – као и паралелно *негирање* истакнутих форми у смакнуту спрам њихове првобитне позиције у композицији. Негирање не значи мањак значаја, већ значај вишег реда. Тако негирање форми није њихово



искључивање из компоновања слике, већ у слику уводи нов начин њиховог присуства, а тиме и могућност да и негиране форме одреде композицију. Пошто и наглашене и ненаглашене форме припадају истој цртежној основи која треба да се самоорганизује до композиције, те пошто су и једне и друге негиране, оне ту композицију једнако условљавају – иако то чине на различите начине. У апофатичко-уметничком поступку наглашавање једних не значи одбацавање других, већ негацијом постигнута њихова другачија видљивост и односе.

Композиција се, дакле, изграђује разликовањем *онога што јесте* и *онога што није*, али би могло бити њен елемент. Карактеристично је то што се као ликовно средство њиховог раздвајања користи линија, а линија је, како је раније показано, тврђење. Унутрашњи простор првог слоја слике тако је за даље самоорганизовање отворен ликовним тврђењем *онога што јесте* и *онога што није*. Истовремено, у апофатичко-уметничком поступку ликовно тврђење *увире у себе* и постаје *негирање*, те тако отвара нов простор организације дела. У том погледу оно је комплементарно увирућем облику форми, које такође онемогућавају било какво дефинитивно тврђење.

Истицање појединих елемената узроковало је визуелну промену у првобитним односима форми. Када се истакнути елементи сагледају спрам предлошка из ког су изнедрени, они се виде другачије управо зато што су дефинисани линијом, што изнутра додатно прецизира композицију. У примени апофатичко-уметничког метода, план свих могућих елемената није искључен истицањем појединих форми и изградњом другог плана. Поља цртежне основе која нису додатно дефинисана линијом, а која су означена као *подручје оног што није*, и даље играју значајну улогу у конституисању слике. Изградња другог плана обезбеђује другачији поглед на први, а тиме и његов нови ликовни смисао: *оно што није* се, сада, посматра из позиције *онога што јесте*. Истовремено, *оно што јесте* се повратно може сагледати из позиције *онога што није*, а то утиче на начин појављивања и ликовни смисао другог плана слике; при томе су оба плана у истој равни. Основа свих могућих елемената и надоградња истакнутих континуирано се саопређују, дајући композицији изразито динамички карактер, чему је допринела и чињеница да су почетни елементи изведени у увирућем облику.

Композиције слика, тако, имају два слоја: први који значи пунину – попуњавање платна свим формама које *могу бити елементи композиције слике*, те други који настаје истицањем појединих форми као оних које *јесу темељни елементи композиције слике*. Композицију у коначном сачињавају оба слоја заједно. Она, дакле, није задобијена само уметничким тврђењем – истицањем форми које *јесу* темељни елементи у односу на оне које то само *могу бити*, односно које то *нису*. Апофатички метод условљава да се у композицији уважи и *оно што није*, те се она остварује фокусирањем *односа између могућих (те негираних) и одабраних (темељних) елемената*.

Другим речима, слика је конституисана како могућим и одбаченим, тако и одабраним елементима, игром између *свега што може бити* и *онога што јесте* композиција слике. Одбачени, негирани и недефинисани елементи представљају *задњи план* – ток у ком се интервенцијом оживљавају плодноне тачке, ковити живота, који у коначници прелазе у други план и чине темељне елементе композиције. Ако се композиција посматра спрам оба њена слоја, онда и одбачени елементи добијају нов ликовни смисао. Ти, условно речено, елементи другог реда конституишу простор у ком се гнезде издвојени елементи првог реда. Посматрано с обзиром на класично разумевање планова у слици, одбачене форме сачињавају задњи план. Ипак, пошто је у процесу израде примењен апофатички метод, његовом применом планови у сликама су намерно доведени у исту раван, што одговара уписивању *негативног светла* и његовог простора у првобитни простор видљивости обичног светла у цртежима.

Оно негирано и одбачено, дакле, није искључено из видљивости слике, већ укључено у њу. Пошто се ради о цртежној основи слика, паралела са поступком спроведеним у серији цртежа је утолико наглашенија. Резултати прве фазе пројекта – могућност пројављивања негативног светла у укрштању са обичним светлом у цртежима – тако су уписани и у настанак слика, иако на измењен начин. Пошто цртежи овде нису довршена дела, већ тек основа слика, однос обичног и негативног светла у цртежном предлошку реализован је истицањем издвојених елемената и стварањем два плана слике, а не брисањем истакнутих партија. То је било потребно зато што је функција цртежне основе у сликама да постави и

одреди њихову композицију: укрштање обичног и негативног светла остварило се као укрштање два плана композиције. *Пројављивање негативног светла у цртежној основи*, дакле, још увек није његово пуно и право пројављивање. Исто то светло из цртежне основе биће потребно довести и до пројављивања у коначном и бојом опредељеном слоју слике.

Сходно томе, свака од интервенција на цртежној основи имала је далекосежне последице. Сваки од потеза стварао је сасвим нову визуелну ситуацију, на нивоу појединачног елемента и детаља и на нивоу динамике целокупне композиције. Издвајање једног елемента, тако, није просто гест уметничке афирмације и тврђења, већ успостављање нове динамике односа тог и других *ненаглашених* елемената – као и нове динамике тог и других *наглашених* елемената. Рад на сликама је, стога, захтевао да се композиција у целини све време има у виду, и то као специфичан динамички однос између целине и њених делова. Отуда композиција није могла бити изграђена тако што би се на платно у првом слоју директно наносили њени коначни елементи. То би значило да се композиција изграђује постепеном акумулацијом коначних елемената на испрва празној позадини, што би учинило арбитрарним и избор и односе тих елемената. Празно платно не условљава који ће се елементи на њему појавити, па је наношење форми на њега потпуно случајно, или, у најбољем случају, последица воље аутора и одређено узроцима који не припадају самој слици.

Насупрот томе, поступак спроведен у овом пројекту усмерен је на самоодређивање слике како у погледу елемената, тако и у погледу композиције. То је остварено најпре попуњавањем платна *свим могућим елементима*, затим њиховим раслојавањем на *оне који јесу* и *оне који нису* темељни елементи композиције, те коначно укрштањем та два подручја и довођењем првог и другог плана цртежне основе у исту раван. Истицање и издвајање елемената није захтевало само фокусирање детаља, већ и паралелни рад на свим осталим елементима и њиховим односима, укључујући ту и њихова даља композициона укључивања и искључивања. Поступком самоорганизације смерало се на унутрашњу нужност слике, на њену самоизградњу. Арбитрарност и самовоља уметника максимално су потиснути, па у први план иступа сама слика,

ослобођена свега што би је спречило да се пројави. Утолико се смисао прве фазе израде слика, постављања њихових цртежних основа, показује у апофатичком светлу: реч је о *негацији и отклањању* свега што *није слика сама*. Задобијена цртежна основа представља *оно што слика по себи јесте*, иако је још увек недовршена.

Поменута функција линије као тврђења одговара реченом у оба корака: најпре, приликом попуњавања платна свим могућим формама линија тврди *све што може бити* (елемент слике), а потом, приликом издвајања појединих форми, линија тврди *оно што јесте* композициони елемент слике. Апофатичко третирање линије, међутим, омогућило је да се одбачене форме, као *оно што није* (елемент слике), ипак упишу у њену конституцију, те да се два плана слике доведу у исту раван. Одбачене форме такође су до видљивости доведене *линијом*, али је тек примена апофатичко-уметничког поступка обезбедила да се њихова видљивост укључи у композиционе односе и раздвоји од обичне видљивости линије као афирмације. Ове две видљивости одговарају режимима обичног и негативног светла према серији цртежа. Апофатичка изградња композиције слика тако је резултате прве фазе учрталала у основ друге фазе пројекта. Ипак, то не исцрпљује апофатичко-уметничке потенцијале овог ликовног медијума - они подразумевају и увођење боје. Тиме се отварају и нове перспективе значења слика, напоредне проблему *негативне светлости* из серије цртежа.

### **3.2.3. Друга фаза израде слика: боје и негативна светлост**

Наставак интерпретације израде слика везан је за боју и примену апофатичког метода у сликарском поступку. Стратегија је иста као и у претходном поглављу: текст прати кораке уметничког поступка и показује их као аспекте апофатичког метода. Апофатичко-уметнички поступак и овде се посматра спрам претходно оцртане схеме.

Након стварања цртежне основе слика и постављања њихових композиција, даља израда подразумевала је наношење боје, сликарски поступак у ужем смислу

речи: „боја у споју са цртежом довешће до великог сликарског контрапункта, захваљујући којем ће и сликарство доћи до композиције и, као заиста чиста уметност, добити могућност да служи божанском” (Кандински, 2015: 99). Као доминантне, одабране су црвена и бела; топла палета представља отклон од хладне палете цртежа у претходно сачињеној серији, али и цртежних основа сваке од слика. Изнова Кандински: „Као што бело и црно звучи као анђеоска труба при контрастирању, исто тако и цела цртежно-сликарска композиција тражи исто то контрастирање” (Кандински, 2015: 100).

Наношење боје остварено је у две фазе и пратило је постојећу композициону основу. У првом наносу боје, сви истакнути елементи, прихваћени као решење композиције, најпре су покривени црвеном бојом (Пример 17: слике. *први нанос боје - црвено покрива истакнуте елементе*). Недефинисани елементи у другом плану, који су у подручју негативног светла и уписују га у композицију, покривени су белом (Пример 18: слике, *први нанос боје - бело покрива неистакнуте елементе*). Коначно, простор између недефинисаних елемената покривен је црвеном (Пример 19: слике, *први нанос боје - црвено покрива негативни простор*).

Први нанос боје, дакле, прати ликовне резултате изградње цртежне композиције слике *потврђујући их* као свој конститутивни део. Тако претходни кораци примене апофатичко-уметничког метода прелазе из цртежа у слику и постају *видљиви* у новом медијуму. Утолико, међутим, овај корак представља и негирање – *негирање цртежа бојом*, негирање тога да је цртежна основа коначни облик и смисао слике. Први нанос боје негацијом преузима апофатичке резултате цртежа: он до откривања и видљивости не доводи цртеж, већ *апофатички поступак* проведени у првој фази настанка слике.

Ипак, превођење је довело до појављивања још једног, претходно невидљивог аспекта слике. *Видљивост обезбеђена бојом* је на цртежној основи показала још један план: простор између исцртаних увирућих форми. Овај међупростор, који првим наношењем форми уопште није дирнут, може се означити као *негативни простор*, јер у цртежној основи није играо никакву ликовну улогу. У првој фази

међупростор фигурира као почетни простор платна, као подлога за исцртавање форми. У настанку форми значајну улогу имале су димензије платна, али не и подлога као таква; отуда простор између форми не учествује у изградњи композиције директно. Тако је у првој фази израде слика он остао *празан и невидљив*, те је у том смислу он и *негативан* – то је простор *негиран* наношењем форми, ликовним тврђењем линије цртежа.

Такав празан и негативни простор разликује се од недефинисаних елемената који су – у контрасту спрам истакнутих и темељних елемената – претходно означени као *подручје онога што није*. Подручје *онога што није* уписује простор и видљивост негативног светла у цртежну основу, те представља њен други план. Спрам тога, празан простор између форми се може означити као трећи, *прапочетни план слике* – простор из ког се конституишу први и други план, потпуно ван домашаја било каквог промишљања. У том смислу треба разликовати *два негирана простора*, две различите негације: *простор негативног светла*, одређен неистакнутим формама, те *негативни простор* контурном линијом суседних форми омеђене празнине. То је и учињено прекривањем неистакнутих форми и простора негативног светла *белом* и прекривањем негативног простора између форми *црвеном* бојом.

Дакле, *оно што јесте* темељни елемент композиције слике прекривено је црвеном – *оно што није* темељни елемент композиције (*простор негативног светла*) белом – а оно између њих, *негативни простор*, изнова црвеном. Разлог таквом поступку, који црвеним прекривањем спаја неспојиво, јесте то што су и истакнути елементи и негативни простор заправо ликовно сродни. Како ће касније бити показано, *оно што јесте* (слика) у ствари није могуће дефинисати. Слично томе, негативни простор *није, непознат је и недефинисан*. У коначном, оно апсолутно недокучиво из трећег и прапочетног плана се оваплоћује у првом плану. Иако на први поглед веома различити, они ипак захтевају исти ликовни третман, те се утолико једнако прекривају црвеном.

Овако присвојени резултати прве фазе израде слика и тим путем остварена њихова видљивост у домену боје, међутим, само су први корак сликарског

апофатичко-уметничког поступка. Цртежна основа понудила је само *основе композиције* сваке од слика; њено пуно дефинисање се ипак мора остварити путем боје. Пошто је први нанос боје имао улогу превођења основе композиције из цртежа у боју, задатак њеног пуног дефинисања тек остаје да се реши. Следећи корак је утолико значио ликовно прецизирање и изградњу постављене композиције новим наносом боје, изразито апофатичког карактера. То је остварено *негирањем и отклањањем*, на специфичан начин у сваком од три поменута простора слике - *негативном простору, простору негативног светла и простору обичне видљивости*. Негирање и отклањање у функцији су самоорганизовања дела изнутра; овде, самоорганизовања бојом прекривене цртежне основе до изходних и коначних форми слике.

У том поступку, дакле, црвени негативни простор прекривен је и *негиран* наношењем беле боје (Кандински, 2015: 107) (Пример 20: слике, *други нанос боје - бело покрива црвени негативни простор*). Простор негативног светла, претходно негиран белом у првом наносу, прекрива се црвеном у смислу потврде да се о томе ништа не зна (Пример 21: слике, *други нанос боје - црвено покрива беле партије*). То је довело до додатног раздвајања истакнутих црвених елемената од свега осталог на слици, а и до њиховог прецизнијег дефинисања. Коначно дефинисање истакнутих форми је такође спроведено негирањем белом бојом, али у селективном и директном наношењу беле на претходно црвеним означене партије (Пример 22: слике, *други нанос боје - селективно наношење беле на црвене форме*). Одабрани и градивни елементи композиције тако се самоорганизују до *апстрактних цветних облика*, које претходно нису имали.

Пошто је у питању поступак аутоформације, финално и селективно наношење беле боје на претходно црвеним означене елементе функционише као *негирање и отклањање* – како се показало, отклањање оног што је визуелно онемогућавало да се дата форма *расцвета*. Дефинисање тих елемената до коначног вида цвета *није спроведено уметничким тврђењем*, истицањем форме цвета белом бојом на црвеној основи, већ се белом врши *уметничко негирање* - одстрањивање оних партија црвене подлоге које ометају да се присутни елементи визуелно разумеју као цвет.

Описани поступак, дакле, прати и разрађује апофатичко-уметнички приступ примењен у цртежној основи. Први корак, присвајање и превођење цртежне основе у видљивост боје, је *потврђивање претходних апофатичких резултата* – али и *негирање цртежа* његовим покривањем бојом. У апофатичком смислу, слика се тиме организује на подручје *онога што јесте* (црвеним истакнуте форме) и *онога што није* (бели простор негативне светлости и црвени негативни простор). Толико је у апофатичко-уметничком погледу цртежна основа и могла да понуди. Међутим, следећи корак поступка примена је апофатичког метода у ужем смислу, интервенција над подручјем *онога што јесте* отклањањем вишкова и негирањем издвојених партија. Као резултат, у делу се отвара нов унутрашњи простор и указује се на *све што не може бити*. То је ликовно остварено другим слојем наношења боје на претходно описани начин. Коначно самоорганизовање истакнутих форми до вида цвета резултат је такве примене боје: од повоја и заметка у увирућим цртежним формама, преко пупољења превођењем из цртежа у боју, до коначног цветања и расцветавања развијене, стасале форме.

Примена апофатичко-уметничког метода у сликању је реализована тако што је црвеној боји додељена функција *афирмације и тврђења*, а белој *негирања и отклањања*. Црвеним се *потврђују* темељни елементи композиције; комплементарно, белим се *негирају* недефинисане форме. Црвеним се потврђује и негативни простор између форми, који у цртежној основи није био видљив; утолико га је црвено довело до видљивости. Пошто цртежна композиција зависи од дефинисаних елемената и успоставља се линијом у функцији тврђења, онда оно што линијом није означено – а то је управо *негативни простор* – на таквој основи није ни присутно. Оно просто *није*.

Неистакнути елементи могу се негирати већ у првом наносу, употребом беле боје. Разлог је то што су они до видљивости дошли већ у цртежној основи: најпре тако што су у првом кораку потврђени линијом, а потом и тиме што су, издвајањем дефинисаних форми, негирани и апофатички преображени у простор негативног светла. Негативни простор не може се директно негирати белом, јер он у цртежној основи још увек није видљив. Да би се негирао, он најпре мора постати видљив: стога се негативни простор најпре афирмише црвеном, а тек



потом, у другом наносу боје, негира белом. Бојом отворена видљивост негативног простора постиже се тек у другом кораку, јер се тек *негирањем* он коначно успоставља као *негативни* простор слике.

Овај специфични унутрашњи простор слике, видљив тек с обзиром на апофатичку употребу боје, у радове уноси занимљив значењски слој. Негативни простор је почетни простор празног платна – простор који је у поступку уметничког тврђења, типичном за ликовно стварање, потиснут у име наноса боје или исцртавања линије. Међутим, овде он задобија апофатичку видљивост, ликовно указивање на оквири унутар којих се на слици успоставља било каква просторност и видљивост. Као такав, негативни простор има уже ликовну улогу: негирање овог простора у другом наносу боје додатно спецификује истакнуте форме на слици. Наведено одговара проходу од *проблема негативне светлости* до *проблема порекла уметничког дела*.

Даље, негирање недефинисаних форми белом бојом у слику преводи и простор негативног светла. Слике су, дакле, и у цртежној основи и у довршеном облику конституисане укрштањем видљивости негативног светла (бела) и видљивости обичног светла, постављеној црвеним означавањем истакнутих форми. Ликовни резултат примене апофатичког метода у сликању, стога, кореспондира оном у серији цртежа: негативно светло могуће је приказати у оба ова медијума. Укрштање два режима видљивости показује се и у другом наносу боје, у коначном дефинисању истакнутих форми до вида цвета. Оно се спроводи селективним наношењем беле, као негирањем, на почетну афирмацију основе црвеним. Тек негативно светло, дакле, омогућава да се почетна видљивост истакнутих елемената провери и коначно пројави (у виду цвета). Финални облици који се пројављују, а који се визуелно разумеју као цветови, резултат су преплитања два светла и две видљивости; они су последица самоорганизације слика, што обезбеђује примена апофатичког метода, а у ужем смислу негативно светло.

Шта, међутим, такво негативно светло значи за слике и сликарски поступак? Који је смисао и суштина таквог пројављивања негативног светла у случају

слика? Како је више пута наглашено, овај значењски аспект негативног светла у докторском уметничком пројекту означен је као проблем *негативне светлости*. Стога се и претходна питања свODE на следеће: да ли је значење негативне светлости у сликама исто као и у цртежима? Показује ли се негативна светлост у сликама другачије?

Одговор на то питање почива у коначном резултату пројављивања негативног светла у сликама – у самоорганизовању слике до облика и вида цветова. Ови облици у апофатичком ликовном поступку настају укрштањем обичног (црвена) и негативног (бела) светла. Стога и њихов смисао, као и значење апликације апофатичко-уметничког поступка у сликању у целини, зависе управо од апофатичког метода. Као и у случају цртежа, апофатички метод примењен на поступак стварања уметничког дела не уводи само ликовне стратегије, већ и специфичан хоризонт за њега везаних значења. Коначне форме, које су се на сликама појавиле у виду цветова, директно су одређене примењеним апофатичко-уметничким поступком. То значи да ови радови нису настајали са намером да се на њима појави цвеће, чак ни као апстрактно цвеће. Коначне цвет-форме нису испрва замишљене као форме цветова, нити је поступак сликања водила намера да се наслика цвеће. Платно није попуњавано формама цветова, већ просто увирућим формама, које су се даљим поступком израде – најпре у цртежној основи, а потом и наношењем боје – постепено самоорганизовале и напoкон појавиле у виду који се у ликовном разумевању препознаје као апстрактна цвет-форма.

Цвет-форме нису добијене наношењем боје да би се форме афирмисале и показале *као цветови*. Поступак је обрнут, а боја је средство негације и одстрањивања свега што је спутавало самоорганизацију ликовних елемената слике. Они су се, у крајњем, пројавили као цвет-форме, али у изради на делу није било ни сликање цветова, ни афирмација. Стога се коначно пројављивање цвет-форми мора разумети као *самопоказивање слике*, а не као представљање цвећа. Сlike су настајале постепеном самоизградњом, с обзиром на композиционе односе задате димензијама и пунином могућности слике да постане било која слика. Као и у случају цртежа, апофатички метод укида приступ платну као

празном простору који се у ликовном тврђењу попуњава неком конкретном формом, а која је истовремено и елемент композиције и коначни облик/смисао у ком се та композиција на крају види и показује. Платно је третирано као унапред потпуно испуњено формама, а тиме и *свим могућим* ликовним елементима, њиховим односима и значењима. Почетне форме, међутим, нису нужно и коначни елементи композиције слике, нити унапред задају њен смисао. Применом апофатичко-уметничког метода, оне се самоорганизују и преображавају, те саме себе доводе до неког вида који се не може унапред предвидети.

Ликовни проблем који је требало решити се сада показује као истраживање саме слике, њеног порекла и настанка, а посебно у светлу улоге става знања (или незнања) у њеној изградњи. Истраживање порекла уметничког дела је у овом случају спроведено суспензијом позиције уметника (у погледу на устаљене уметничке поступке), што је требало да ослободи слике за самоизградњу и самопоказивање. Негација позиције уметника и апофатичко-уметнички метод одстранили су претпоставке и искључили било који став у погледу смисла и крајњег ликовног резултата исходишних слика. Отуда, чињеница да је ова стратегија резултовала цвет-формама не значи да је цвеће потврђено као коначни смисао слике. Она показује прави смисао слике, али се он мора интерпретирати у складу са проведеним методом, у апофатичком кључу. Ако је ликовни поступак доследна примена принципа негирања, његов резултат не може да буде афирмација – па ни афирмација било које форме, а утолико ни афирмација цвет-форме. Чак и ако се почетне ликовне форме *пројављују као цветови*, оне заправо *нису цветови*. Сходно методу настанка, њих пре треба разумети као *не-цветове*.

Посматрано у светлу целине методолошког поступка, ликовни закључак је да слику добијамо установљавајући шта слика, њени ликовни елементи и њена композиција *нису*. У поређењу са устаљеним уметничким поступком, форма цвета се на крају добија управо одбијањем да се на платно непосредно нанесе форма цвета (негирањем форми). Негативним поступком задобијене коначне форме слике пројављују се као цветови – ликовно се разумеју као цвет, али оне заправо то нису. Сходно томе, цвет се мора негирати као стабилни и фиксирани смисао слике.

Разлог томе је основна поставка целокупне серије слика – а то је да се сликарска рефлексija на уметничку делатност не може остварити другачије до негирањем. Свакако, сликарство може себе само узети за тему, што је много пута и био случај у историји уметности. Ипак, рефлексija те врсте не би смела да зависи од одабране теме или мотива слике – овде, мотива сликања слике саме. Напротив, она би морала да буде уткана у сам процес сликања. Пошто тема и мотив обично воде израду уметничког дела, они то чине и у случају сликарске рефлексije, одређујући је у погледу поступка и коначног исхода. То, међутим, испитивање слике унапред ограничава на оквире одређене уметниковим разумевањем тога шта је слика, тема и мотив сликања. Рефлексija слике тако постаје експликација *ауторовог поимања слике, а не слике саме*. При томе, разумевање слике којим се уметник бави условљено је већ стеченим знањима и искуствима у пољу уметничког рада. Ако у рефлексiji уметничке делатности заиста треба да се појави слика сама, онда се тај поступак не сме ограничавати унапред усвојеним поимањем њеног смисла, већ се мора остварити на нивоу метода и процеса стварања – а не на нивоу теме, канона и добрих сликарских пракси. Управо у том смислу апофатичко-уметнички метод адекватан је сликарској рефлексiji, јер он негира уобичајени поступак, каква год да је његова тема.

Поступком негирања показује да је погрешно – или бар упитно - све што се иначе мисли и зна о слици и сликању, са циљем да се ослободи уметничка рефлексija слике, да се сликом покаже порекло уметничког дела. Међутим, порекло слике и сликања није могуће директно ни одредити, ни дефинисати. Управо стога проблем порекла уметничког дела треба решавати поступком супротним одређивању и дефинисању – апофатичко-уметничким методом. Слика, тако, настаје поступцима одстрањивања и негирања *онога што није слика*. Довршена слика ће сигурно имати неки смисао, изражавати и комуницирати неку поруку – рецимо, да се њена композиција састоји од форми цветова. То важи и за слику насталу применом апофатичког метода. Ипак, у овом случају порука није унапред у поседу, о њој немамо претходно знање, већ се она пројављује тек по довршењу радова, искључиво с обзиром на начин њиховог настанка. Имајући у

виду принцип негирања, другачије не би ни могло бити, јер тај поступак може показати само оно што *није* – не и оно што јесте.

Као и у апофатичкој теологији, где примена апофатичког метода указује на оно о чему се ништа не може знати, и у случају слике исти метод показује само оно што се не може дефинисати. Довршењем слике показује се *оно што се (о слици) не зна*, па је управо указивање на подручје незнања добитак у значењском погледу. Поступак поред знања о слици негира и самог уметника: уметник овде *не слика*, зато што поступак који спроводи *није сликање* у уобичајеном смислу – то је *негација сликања*.

Коначне цвет-форме, тако, заправо нису цветови; у случају сликања апофатичко-уметничким методом исходни цвет (више) *није цвет*. Начин на који се ове форме ликовно разумевају – као цветови - последица је устаљеног приступа уметничком делу, утврђеног поступком стварања као уметничког тврђења. Али, ако су слике рађене апофатички, онда се и такав смисао коначних форми мора довести у питање, негирати и отклонити. То, међутим, отвара ново питање: ако цвет-форме нису цветови, шта су оне? Одговор је заправо врло једноставан – цвет-форме су (наноси) боје. Цвет, стога, *није цвет* – али *јесте боја*. Цвет је илузија, условљена визуелним образовањем и културом, навикама разумевања визуелно датог. Цвет је начин на који одлучујемо да видимо потезе бојом; осим боје, на платну заправо и нема ничега.

Са друге стране, потези и наноси боје заиста се препознају као цветови, па, према томе, боја заправо *није боја* - али *јесте цвет*. Иако је наглашено да апофатички метод налаже одступање и негирање уобичајеног разумевања визуелно датог, то ипак не значи да се та перспектива може потпуно искључити. Напротив, чињеница да се коначне форме слика препознају као цветови, иако оне то *нису*, једнако мора бити објашњена у светлу примене апофатичког метода. У том погледу смернице дају досадашњи резултати пројекта. Две перспективе разумевања значења слике и њених коначних форми одговарају односу режима видљивости обичног светла и режима видљивости негативног светла, што је показано и у интерпретацији цртежа. Тако се у проходу видљивости обичног

светла показује да *боја која није боја јесте цвет* – а у проходу видљивости негативног светла да *цвет који није цвет јесте боја*.

Смисао слике се, тако, одређује укрштањем ова два режима видљивости. То, напослетку, доказује и сам уметнички поступак, јер коначне форме ликовно настају уклапањем обичног и негативног светла. Даље, то значи да се смисао слике не исцрпљује ни у цвету, ни у боји – ни у приказаном, ни у медијуму приказивања. Он превазилази оба ова оквира и конституише се на прелазу негације између њих. Преведено на контекст апофатике, може се извести следећи закључак: 1) *боја није боја, већ цвет*, што одговара видљивости обичног светла, те 2) *цвет није цвет, већ боја*, што одговара видљивости негативног светла. Два режима видљивости указују да су смисао и значење коначних форми слике двоструки – са једне стране, оне се показују као цветови, а са друге као боје. Њихово значење је, стога, нестабилно и отворено.

Међутим, то показује да се значење боје може заменити за значење цвета, и обрнуто. Пошто ове форме немају фиксирано значење, већ се апофатичким методом уметнички и значењски самоогранизују, обе ове могућности морају се узети у обзир. Утолико се показује да *боја (није боја већ) је цвет*, а *цвет (није цвет већ) је боја*. У следећем кораку, два правца значења се уклапају, а два режима видљивости укрштају: *боја (није боја већ) је цвет (није цвет већ) је боја*. Резултат укрштања је, дакле: *боја је цвет је боја*. Коначно, закључак који следи на основу заменљивости значења боје и цвета, а у ликовном погледу самим спроведеним методом: *цвет је цвет је цвет*.

Смисао слике изражен је овим закључком. У својој формалности и (не)намерној инверзији логичког принципа идентитета ( $A=A$ ) - *цвет је цвет* - којим би се цвет потврдио као смисао слике, тај закључак, заправо, треба да укаже на сасвим једноставну поенту. Пошто је претходно укинута могућност да смисао слике буде било цвет, било боја – пошто је искључено рационално разумевање и одређење слике, било спрам тога како се она појављује, било спрам тога како је израђена – њен смисао се отвара на сасвим нов начин. Он, заправо, указује на простор који се *не може одредити, дефинисати и знати*, ни разумом, ни

уметничким средствима. Ипак, уметнички се он бар може *назначити*, а тиме и довести до свог *самопројављивања*. Утолико је и оно што се самопројављивањем манифестује вишезначно и опире се коначном узначавању. Правац на који апофатичко-уметничко назначивање показује претходно је именован као *проблем порекла уметничког дела*. У погледу на сам уметнички поступак, њему одговара и пројављивање негативног простора у сликама.

Пошавши од значењског хоризонта апофатичке теологије, ово се може интерпретирати у кључу хришћанске симболике.<sup>44</sup> Тако у *Светом писму* стоји да *покајањем греси од црвеног постају бели* (Ис 1, 18); сходно томе, црвено значи *грех*, а бело *правду*. У светлу апофатичко-уметничког поступка, црвено је имало функцију *афирмације*, а бело *негације*, па се испоставља да су свако уметничко тврђење и претпостављено знање о слици (по)грешни. Комплементарно, слика се доводи до своје правде и истине употребом беле негације, која је ослобађа окова знања. Апофатички, знање је незнање, а незнање је виши облик знања – права истина слике.

Проблем порекла уметничког дела, фокусиран апофатички израђеном серијом слика, у коначном се доводи до разрешења довршеним делима. Тиме он, међутим, није решен; слике не нуде дефинитивни одговор на то питање. Ипак, оне показују да ово питање не може ни имати једном и заувек дефинисан одговор, да се о њему не може успоставити *коначно* знање. Применом апофатичко-уметничког метода, слике успевају да то питање ослободе свих погрешних решења, те да се ослободе за пројављивање из сопственог порекла. У значењском погледу, слике остају отворене за многобројна узначавања, од којих су овде поменута само нека. Поред хришћанско-симболичке интерпретације, црвену боју је могуће тумачити као негацију црне у цртежима, као негирање рата и смрти животом. Могуће је црвену тумачити и као покајање, израз личног односа према ратном искуству, те његово

---

<sup>44</sup> Оваква симболичка интерпретација не одступа од духа апофатичке теологије. У отпору спрам разума и рационалности, проводећи стратегију *разумом против разума*, Дионизије Ареопагита велики значај придаје управо симболичкој артикулацији истине, те такав карактер задаје и теолошко-филозофским појмовима. Теолошко-филозофски појмови – попут истине, добра, правде, лепоте и слично – стога више и *нису (разумски) појмови*, већ *симболи* (Ареопагит, 2015: 11). Паралела са *бојом која није боја, већ цвет* – односно *цветом који није цвет, већ боја* – очигледна је.

негирање у значењској аутоформацији и прочишћењу. Ова и низ других тумачења једнако су отворена, те се смисао слика не исцрпљује ни у једном од њих. Сlike указују *унутар себе, преко себе и изван себе*, не ограничавајући се на неко поље значења и знања. Као такве, оне живе и у изложбеној поставци, где се њихова значења умножавају и спрам публике.

У погледу на намеру испитивања примене апофатичког метода у сликарском уметничком поступку, на крају се може закључити да је она проведена доследно и у духу апофатике. Тиме је потврђено да је принцип негирања једнако могуће аплицирати на цртеже, видео-радове и слике. Апликација апофатичког метода у сваком од наведених медијума подразумевала је и прилагођавање апофатичко-уметничког поступка њиховим оквирима, поновно осмишљавање начина на који се овај метод може реализовати у одабраном медијуму. Ипак, у сва три случаја примена метода постигнута је по истој схеми, према свим корацима и њиховом току. То, коначно, доказује комплементарност теолошко-филозофског апофатичког метода и уметничког поступка без остатка, али и отвара питање шта то начелно значи за однос уметности, филозофије и теологије? Одговор на то питање нуди закључно поглавље.

#### 4. УМЕСТО УМЕТНИЧКОГ ЗАКЉУЧКА: ИЗЛОЖБЕ

По довршењу радова, даљи корак било је њихово излагање и комуникација са публиком. Пошто су утицале на коначно резимирање и интерпретацију пројекта, изложбе су његов интегрални део.<sup>45</sup> Пројекат се састоји од две фазе – серије цртежа и видео-рада са једне, те серије слика са друге стране – па је и изложбена презентација радова остварена у два корака. Најпре су у јануару 2020. године изложени цртежи и видео-рад; у питању су изложбе *Божјић у Подрињу: Таоци / Прапорци*. Потом је као финални гест уметничког дела докторског пројекта у априлу 2021. године остварена изложба *Негативна светлост*, а изложени су сви

---

<sup>45</sup> Проистекли закључци предмет су овог поглавља, док ће закључак у уже теоријском смислу бити понуђен у следећем и финалном поглављу.



радови. Таква поставка омогућила је коментар и преузимање резултата прве изложбе, а тиме и закључну уметничку интерпретацију целине пројекта. У овом поглављу најпре ће бити речи о изложби *Божих у Подрињу*, а потом о изложби *Негативна светлост*.

#### **4.1. Изложба *Божих у Подрињу: Таоци / Прапорци***

Изложба цртежа и видео-рада организована је у галерији Установе „Култура” у Бајиној Башти и у Црквеној сали при Храму светих апостола Петра и Павла у Кравици (општина Братунац), о Божићу 2020. године. Назив изложбе у Братунцу био је *Таоци* (Пример 24: изложба *Таоци*), а у Бајиној Башти *Прапорци* (Пример 23: изложба *Прапорци*). Ове две изложбе замишљене су као јединствена целина, па је општи назив изложбе *Божих у Подрињу*.

*Божих у Подрињу* јединствен је корпус радова галеријског и великог формата, расподељен у две целине и изложен на левој и десној страни Дрине, у два града у исто време. Избор изложбеног простора везан је за мотивски импулс настанка радова, лично искуство рата, па је изложба постављена на простору настанка тог искуства. Повратак том подручју данас дели уметничку артикулацију искуства рата са публиком која је на два различита начина одређена истим ратним дешавањима. Тако изложба сучељава три визууре: личну визуру уметника, те визууре публике са леве и десне стране Дрине. Као део докторског пројекта, изложба је послужила за међусобно самоорганизовање радова, те извођење закључака и тестирање резултата прве фазе пројекта.

Интерсекција три погледа на ликовно изображени доживљај ратних искустава потврдила је њихово потпуно размимоилажење. Три перспективе уклапале су се само у једном – у свим случајевима реакције су биле бурне и емотивне. Њих је могуће објаснити самом темом, те чињеницом да су и аутор и публика њом лично погођени. Ипак, извор реакција био је и ликовни садржај, начин на који је искуство аутора посредовано публици. Сачињени радови потврдили су се као адекватни не само за изображавање, већ и за комуникацију тог искуства са публиком, упркос наглашеним разликама поменута три погледа. Тако је изложба

оправдала ликовне поставке цртежа и видео-рада, пре свега одређење за апстрактну фигурацију у цртежима.

Три перспективе прати и четврта, интерпретативна. Следи текст из каталога изложбе, из пера мр Данила Вуксановића:

*Ликовна попришта Срђана Шаровића*

*Уметнички домети, зависни од мноштва мисли и доживљаја на интензиван начин се рефлектују у коначном визуелном резултату. Материјал и техника су средство за реализацију и уобличавање несвесног света слика. Тренутна окупација, мотивисаност, расположење или идеја која предводи све поменуто, важни су чиниоци уметничког дела и управо они у одређеним односима карактеришу уметничко дело које је предмет тумачења и посматрања.*

*Срђан Шаровић представља нови циклус радова апстрактне провинијенције, у коме ликовним средствима објашњава скривене слојеве несвесног, потиснутог, трауматичног и проживљеног. Он није први који се бави темом рата и питањима што означавају сложене емоционалне процесе. Символ бесмисла и трагике примерно се садржи на Пикасовом валерском платну великих димензија под називом Герника. Одсуство боје и доминантан цртеж понајбоље одговарају теми која обрађује ужасну алегорију ратних цртежа. И на Шаровићевим радовима изведеним у комбинованој техници нема боје. Сасвим друкчије светло кроји структуру драматичних композиција. Организам овичених поља, у титрању експресивног потеза, у знаковима саструганих ћелија времена које није могуће заборавити – само су неки од оквира Шаровићевих рововско/сивих топографија. Моћна технологија њеног величанства меморије бележи у себи сваки импулс, више пута понављану мисао, и временом, у својим претинцима проналази најупечатљивије слике. Слике постају на тај начин симболичке и асоцијативне описујући заробљену енергију која ускомешиана врти пигменте динамичним покретима. Потрага за излазом заправо постаје потреба за сликом.*

*Шаровићеве визуре из птичје перспективе говоре нам о снажном присуству сукоба добра и зла, о мисли која се отелотворује у ликовном запису на коме је видљива борба са задатом сликом испред себе. Борба никако није готова и коначна а свака следећа слика отвара нову димензију недовршеног сећања. Елементи ликовног поступка Срђана Шаровића су племенито једноставни и у одсуству дескриптивног алудирају на унутарње богатство*

*духовних домаћаја, оних који на обронцима великих искустава упозоравају савременог човека.*

*У овом својеврсном основу графичке „оскудности” добијамо широк дијапазон ликовних вредности и све асоцијације које нам се приликом посматрања ових радова јављају можемо сместити у аури немирне магле подмуклог жара осталог у земљи након неизбежне катастрофе. Огољени облици, експлозије светлости и звука, аморфна маса неспокоја и страха, обележен гроб у знаку крста, утврђење немоћи и снаге истовремено. Ове овлашне напомене одражавају моменат оног стања кога именујемо језивим речима – голи живот. Борба за такав живот оличена је у још једном симболу. Њиме Шаровић завршава, али само визуелно, сторију о смрти. Оквири и назнаке лобање стога нису одмах јасне. Оне као да иду лагано до самог смисла значења сентенце која нам од почетка света и века на уво шапуће речи: *Сети се смрти (Memento mori).**

*Још једна важна опаска може се придодати Шаровићевом циклусу. То је снажно присуство епског и достојног, на само наизглед обезличеним површима које нас исувише подсећају на попршита. Упркос, чини се, том безнадежном исходу, ликовна поема ратишту у рукама Мандушића Вука може бити итекако сликарски убојита. Зато је треба пратити и слушквати. У њој се читају многа лица недовољно испитаног српског идентитета.*

Пошто је изложба *Божих* у *Подрињу* изведена на две локације истовремено, њен важан део је и мост између две стране, две перспективе, две обале реке. У реалном и симболичком смислу, та веза је сама река *Дрина*. Метафорички *Стикс*, граница која раздваја две реалности, истовремено је и линија која их држи на окупу, нераскидиво везане једну за другу. У оквиру пројекта и изложбе, та линија је такође и негирана, укинута као граница између две перцепције, две реалности, два цивилизацијска круга. Римски лимес се уметничким гестом коначно потири и помера на запад, преко мора, а јединствени простор без границе се конституише сада и, увирањем времена, у векове векова. У изложби веза је остварена, а граница негирана, укидањем темпоралних и спатијалних разлика, истовременим излагањем *Таоца* и *Прапораца*. Темпорално јединство изложбе, као и радови, проистиче из изображавања оног прошлог које, заправо, није одсутно и одређује поглед ка локацији у садашњем тренутку, приводећи је личном доживљају. Интимни слој искуства исијава и обликује сагледани простор, који се открива као

живот топологије никад минулих времена. Увирање простора повлачи и увирање времена, па оно више нема тока.

Исто је у композиционом смислу одредило и израду видео-рада *Било-вратило*; поставка изложбе и радови су нераскидиво преплетени. Такође, комплементарност поставке изложбе и видео-рада значи да је и видео-рад у функцији везе два дела изложбе. Видео-рад фокусира реку Дрину, али у њеној одсутности; отуда се њим сугерише укрштање две реалности, а у изложби остварује повезаност две поставке. Видео-рад је у ин ситу инсталацији у *Таоцима* постављен на исечене дрвене трупце, наслагане један на други (Пример 25: изложба *Таоци, инсталација - видео-рад на дрвеним трупцима*). Он се емитовао у непрекинутој петљи, укидајући уобичајене и отварајући нове просторно-временске оквире. Аналогно томе, у поставци *Прапораца* изложбени простор је искоришћен за додатну ин ситу инсталацију, названу *Пећина* (Пример 26: изложба *Прапорци, инсталација Пећина*). Две инсталације у поставкама су повезане, па такође служе као тачке њиховог (ван)временско-просторног јединства.

У накнадној интерпретацији инсталације показују занимљиве везе са апофатичком теологијом. Контекст теологије имплициран је чињеницом да се изложба одржала у време Божића, што је, како показује и назив, утицало на њену поставку и смисао. Као час у ком се силаском Сина Божјег на земљу укрштају време и вечност – у ком се време овог света потиरे и на нов начин отвара, Божић одговара укидању темпоралних и спатијалних разлика остварених изложбом. Ни време ни простор изложбе, дакле, *нису од овог света*, али су у њему видљиви негацијом обичног простор-времена. Принципом негације време-простор овог света показују се у смислу који је закривен њиховом уобичајеном видљивошћу, али је присутан и за њих конститутиван, колико је то и негативно светло за обично светло у радовима.

Инсталација са видео-радом и инсталација *Пећина* укрштају се својим ин ситу карактером, везаним за дрвене трупце и сламу. Њихова поставка и уклапање са осталим радовима изведена је тако што се у случају *Прапораца* ниша у

галеријском простору искористила за поставку *Пећине* уз симболичку сламу, док је у *Таоцима* видео-рад постављен на дрвене трупце. Дрво и слама су у оба случаја елементи локалног простора који су се укључили и призвали у изложбе. Штавише, уплитање локалног простора у изложбу у њу је укључило и намерену публику. Прибављање сламе и дрвета остварено је у комуникацији са локалним становништвом, не преко организатора изложбе: они су сламу и трупце донели са сопствених имања, а заједно са њима и радост што учествују у припреми догађаја. Тако је и сама поставка изложбе започела укрштање три визуре, три погледа на радовима пројављено искуство рата.

Поред јасне везе са витлејемском пећином и време/простором Божића, у библијском смислу слама се односи и на стање човека у свету, на питање *Постају ли они као слама на ветру, као плева коју олујни ветар разноси?* (Јов. 21.18). Са друге стране, дрво се затиче у контекстима везаним за *жртву паљеницу*, као, рецимо, у случају Аврамовог жртвовања Исака (Пост. 22). Имплицитна веза оба симбола, духовно и физичко страдање, у поставци изложбе нема тривијалне конотације ратних ужаса, већ се односи на искуство рата као искуство које негира све што се зна о себи и свету, које нагони на сучељавање са питањима значења свега што јесте, није и може бити. Библијски, исту радикалност, иако у позитивном смислу, носи и догађај Божића, јер њим је човек позван да напусти (познате) границе свог бића и одабере не људско, већ божанско.

Христово оваплоћење нуди друго време и простор, другачију реалност, вишњу светлост у којој се све показује у смакнућу од људских очију и обичне светлости – а опет, укрштено са њима. Догађај Божића је отварање простора и времена који тек обезбеђују пун поглед на стварност, позив на апофатичко прогледање унутар граница онога што јесте. Дрво и слама, тако, потичу од простор-времена села Кравице и Бајине Баште, али се у изложбене поставке укључују из значењског простор/времена Божића, из укрштања ова два простора и времена. То одговара укрштању два режима видљивости у радовима, па се тако изложбени простор и радови саодређују, приводећи почетни мотив стварања – лично искуство рата – месту из ког се оно отвара за додатна уметничка и значењска питања.

Изложбе, тако, потврђују да примена апофатичко-уметничког метода даје резултате који су у складу са апофатичко-симболичком интерпретацијом уметничког поступка. Његова даља примена у изради слика резултовала је и занимљивом везом између њих и ове изложбене поставке. Наиме, *Свето писмо* показује и да је *верник плодно дрво* (Пс. 1.3), што може да се повеже са ликовним разумевањем коначних форми слика као цветова, јер само дрво које цвета може да донесе плод. Чињеница да су слике настале директном уметничком обрадом апофатичког метода указује на унутрашње јединство целине пројекта, иако су се поједини елементи у том процесу мењали и из себе развијали, како то показује и преображење мотива дрвета. Тако треба разумети и финалну изложбу, изведену не само спрам целине пројекта и свих у њему насталих радова, већ и узимајући у обзир резултате претходне изложбе.

#### **4.2. Докторски уметнички пројекат: изложба *Негативна светлост***

Финални део докторског пројекта је изложба свих насталих радова – цртежа, слика и видео-рада. Изложба *Негативна светлост* одржана је у Културној станици Свилара у Новом Саду, са отварањем 27. априла 2021. године (Пример 27: докторска изложба *Негативна светлост*). Финална изложба је уметнички коментар и преузимање резултата претходне: као закључна интерпретација пројекта, она у уметничкој обради сабира све његове фазе и кључне тачке. Следи текст из каталога изложбе, из пера Евгенија Доброва Ваљеревича, у преводу Тодора Пожарева:

*Наизглед непотпуни, непрецизни, не сасвим препознатљиви, контрастни радови Срђана Шаровића нешто су сасвим ново у искуству апстрактног погледа на проживљени живот. Погледајте пажљиво, на пример, дело „Река је Дубока“ или платно „Пропланак“. Форме које се на њима међусобно здружују у последњем тренутку напуштају коначни обрис. Други „текстови“ (цртежи настали из песничких слика као предлогака) Срђана Шаровића, на пример, „Бик“ или „Сева очима“, чак и ако порађају форму, дају предност њеном сеновитом аспекту.*

*На свакој од ових слика присутна је нелагодност. Али, шта се изражава у овој тескоби и шта је иза ње? Са једне стране, то је страх који покорава човека. Али то није стрепња свакодневног живота уобичајена за модерни тихи Запад. То је страх, упарен са напорима да се схвати и превазиђе врло скоро страхаота битке. То је управо оно стање побуне које је својевремено описао Албер Ками у књизи „Побуњени човек“ – његово искуство доживљавања рата.*

*„На први поглед побуна је негативна појава - на крају крајева, она не ствара ништа - али у ствари је дубоко позитивна, јер осветљава људску рањивост у човеку“.*

*Исто тако, на први поглед чини се да су слике Шаровића подједнако удаљене и од човека и од природе, попут планина изван станишта, хладне и залеђене. Али изненада, гледалац у тим далеким планинама затиче себе. Нађе се тамо где је уметник некада био. Искуство личног рата, реалних битака у којима је аутор учествовао – то су тренуци који ће му заувек остати у сећању. Такве тренутке, хвала Богу, публика савремене уметности већином никада неће видети. Ови тренуци су спорадичне форме које се пројављују на апстрактним платнима Шаровића.*

*Мисао аутора, која се налази на тачки контраста, приближава се самој граници која раздваја светлост од сенке и балансира на њој. Гледалац осећа ову напетост, услед чега је прожет естетском емоцијом аутора што одваја субјект од објекта, као и стварност и њене апстракције. Само се кроз ту емоцију и могу разумети сеновити ликови аутора.*

*Управо је зазивање људских сенки најбоља потврда овог раздвајања: на пре и после, на прошлост и будућност, на нашу стварност и други свет, на онострано и онострано. Стварни ликови и форме кулминирају у неразрешене, фиксирани тачке и привлаче на себе нашу пажњу. Али фокус се лако удаљава од форме, прелазећи преко последње линије.*

*Тако и преломљеност, која је постала клише у разговорима о ратном времену лако прелази у замагљеност, како је истакнуто у неколико Шаровићевих дела. Овде ауторски одраз као да нам говори да мрак значи живот, а замућеност и нејасноћа светлости једина је оптика кроз коју човек сме да гледа ову опасну светлост. Преломљеност, страшне слике рата и његова апсурдност, који су током целокупног двадесетог века били маркери рата у уметности, истрошени су, а самим тим истрошен је и несавршен језик, неспособан да захвати и пренесе савремено искуство рата.*

*Упркос томе што нас уметник речју упућује ка дионизијском код Ничеа, ка мрачним стваралачким почецима, извесна усклађеност са*

*поменутим Камидјевим делом и даљим промишљањима ратног искуства омогућавају нам да се удаљимо од Диониса. Али чему се онда приближавамо? Одговор је очигледан: Аполону у његовом мрачном хомеровском издању. Аполонском почетку рата, страшној, болној, тамној светлости.*

Простор у ком је изложба одржана није изабран због својих специфичних карактеристика. Изложба произилази из докторског пројекта и његов је интегрални део, па мора бити развијена као последица ликовних стратегија проведених у изради радова. Поставка, дакле, мора бити одређена докторским пројектом и радовима, а не простором у ком се одржава; пошто простор не би требало да утиче на изложбу, она је могла бити постављена у било ком простору. Поставка прати радове: ако је њихова израда била вођена самоорганизацијом и пројављивањем изнутра, изложбена поставка то не би смела да суспрегне или искриви. Да би пројекат заиста био изведен до краја, самопројављивање радова мора да одреди и поставку изложбе и организацију изложбеног простора. У том смислу, може се рећи да се и изложба самоорганизовала.

Пошто је самопројављивање радова остварено применом апофатичко-уметничког метода, поставка изложбе искључила је било какву интервенцију над галеријским простором. Представљање радова захтева да негативно светло пређе њихове границе и настани галеријски простор. То показује и назив изложбе, *Негативна светлост*: пошто је она пројекат водила од прве до друге фазе, завршни уметнички коментар смешта се *не на крај*, већ *у средиште* пројекта. У ликовном смислу, то значи да видљивост негативног светла обезбеђују и радови и изложба, што се не може остварити прилагођавањем галеријског простора, јер би то био гест уметничког тврђења. Галеријски простор унапред је постављени оквир за експониране радове. Измена било које његове карактеристике – рецимо, фарбање белих зидова галерије у црно – не мења ту улогу, а управо она је проблематична код излагања апофатичких радова, пошто ти радови искључују било какав спољашњи услов.

У случају изложбе *Божих у Подрињу*, дати оквир експозиције радова и сам је био предмет уметничке обраде, па је, доследно методу проведеном у радовима, негиран и временски и спатијално. Поставка је тад укључила и креирање



просторно-временских позиција унутар којих се радови показују, те спрам којих могу да се пројаве у укрштању два режима видљивости. Ипак, за *Божих* у *Подрињу* то је било могуће због директне везе мотива личног искуства рата и локације изложбе. Локација је приведена том искуству, а њихово прожимање изместило је изложбу и, у смакнуту од уобичајене видљивости и значења, померило је у њој припадни простор и време. Изложба *Негативна светлост*, међутим, није могла бити организована на исти начин. Из формалних разлога она се морала поставити у Новом Саду, па је веза радова и локације излагања просто спољашња. Ипак, радови су визуелне репрезентације унутрашњег простора уметника конституисаног искуством рата, својеврсне његове *ипостаси*. Из тога следи да простор изложбе, радови и сам уметник граде не-простор и не-време, већ реалност тог унутрашњег света, а утолико је свака веза радова и локације излагања директна веза. Са друге стране, ова изложба укључује и серију слика, контекст који превазилази мотив искуства рата и показује у смеру порекла уметничког дела. Оно, пак, није смештено ни у један простор, већ се гнезди у било ком, па тако ни одабир галерије нема одлучујућег значаја за изложбену поставку.

Све наведено усмерава ка закључку да се простор изложбе мора конституисати полазећи од самих радова, *изнутра*, укључујући ту и стварање услова за пројављивање њиховог негативног светла. Једино решење је поставка која допушта радовима да креирају простор свог излагања. Изложбени простор, дакле, заправо *није* галерија Културне станице Свилара, већ простор припадан изложеним радовима – простор који се *развија од њих самих* ка публици, који се пројављује *изнутра, заједно са* радовима. Радови и њихов изложбени простор тако су нераскидиво преплетени, нераздвајно припадају једно другом. Изложбени простор радова подразумева *њихову видљивост*, услове под којима оно што је радовима оживело бива раскривено. У случају апофатичких радова реч је о видљивости негативног светла, о укрштању режима видљивости обичног и негативног светла. Стога је видљивост негативног светла која организује унутрашњи простор радова иста она видљивост коју је потребно остварити у изложбеном простору – радови и њихов изложбени простор се заправо и не

разликују. Галерија Културне станице Свилара зато и *није* простор ове изложбе – то је простор унутар ког се пројављује *истински изложбени простор радова*.

Самопројављивање радова у њима припадном изложбеном простору обезбеђено је њиховом опремањем. Цртежи су изложени каширани на тврду подлогу са одстојницима на полеђини, а слике у такозваним плутајућим рамовима (*floating frame*). У оба случаја, опрема радова обезбедила је дистанцу између радова и њихове галеријске околине, те указала на простор који проистиче из радова. Када је реч о цртежима, радови су одвојени од зида; тај размак допушта да се успостави разлика између галеријског простора и простора цртежа, не ограничавајући простор цртежа ни у ком погледу. Цртеж свој простор може да протеже у свим правцима једнако: зид иза њега не понаша се као граница управо због јасног размака између њега и цртежа. Када је реч о сликама, дистанца је уписана унутар рама, између његове ивице и платна слике. Ивица рама представља границу постојећег галеријског простора, па належе на зид без размака. Ипак, платно слике и галеријски простор (ивица рама) нису у континуираној, већ у синкопираној вези. Размак између њих наглашава да су у питању два простора, од којих се онај припадан слици пробија и шири на уштрб галеријског.

Поставка је укључила и уметнички коментар изложбе *Божих у Подрињу*. Цртежи и слике распоређени су на две стране галерије, слично начину на који су раније цртежи распоређени на две стране реке Дрине. Изложбени простор организован је укрштањем *унутрашњег простора цртежа* и *унутрашњег простора слика*, па је синкопиран и није хомоген. Повезивање та два простора у целину, као и код изложбе *Божих у Подрињу*, истакнуто је видео-радом са сопственим унутрашњим простором, који се укључује у укрштање поменута два. Ипак, звучна потка из рада *Тело и звук*, првобитно придружена видео-раду, овај пут одвојена је од њега и пуштана је са галерије, улазећи у простор одозго и расипајући се по њему. Ако је у оквирима изложбе *Божих у Подрињу* звук био потребан да би се описао простор увирања Дрине, за шта се испоставило да је унутрашњи и лични простор уметника, у докторској изложби звук губи ту функцију и разводи се од видео-рада. Разлог је међусобно увирање унутрашњих

простора свих изложених радова, који се у коначници испостављају као исти тај унутрашњи простор уметника из ког сви радови извиру и у који натраг увиру. Целокупна изложба се, дакле, налази у том унутрашњем простору претходно преведеном у сазвучје, а сада одјекујућем у њему.

Таква поставка коментар је на претходну изложбу и у погледу укрштања више погледа и перспектива. Ради се о више ликовно реализованих погледа на *негативну светлост*: цртеж, слика и видео-рад обезбеђују три различита виђења негативног светла, што поставка изложбе јасно истиче. Пратећи идеју о самоорганизовању дела изнутра, поставка заправо изврше уобичајени приступ посматрању радова. Изложбени простор и видљивост радова такође се самоорганизују *изнутра*, а то значи да се виђење не одвија само споља, *од публике ка делима*, већ и *од дела ка публици*. Пројављујући негативно светло конституцијом сопствене видљивости, дела се постављају као она која *омогућавају поглед активно га градећи*, као она без којих погледа не би ни било.

Поставка изложбе, међутим, није одредила само њен простор, већ и њено време. Као завршни део докторског пројекта, изложба је у себе сабрала и његов почетак – рефлексију досадашњег уметничког рада, овај пут у виду рефлексије целине пројекта. Рефлективни лук којим пројекат започиње и онај којим се окончава заправо су ковити и увирања којима се пориче било која закључна реч о уметности и њеном смислу и којима се уметност апофатички ослобађа за сопствени живот. Крај пројекта не само да је почетак свих радова који ће настати у будућности, већ је он такође и почетак свих прошлих радова – спроведено истраживање показује их у новом, *негативном* светлу. Аналогно видео-раду *Било-вратило*, почетак и крај увиру једно у друго; временски ток се потире, па време прелази у простор и обрнуто. Да би се поставка изложбе на овакав начин временски устројила, њено време призвано је у тренутак који је карактеристичан за време било које изложбе – у тренутак њеног отварања. Прозаично време почетка, трајања и краја изложбе тако је негирано на самом свом линеарном извору, односно на њеном отварању. У те сврхе на отварању<sup>46</sup> изложбе свирала је

---

<sup>46</sup> <https://fb.watch/60v4WWix1e/>

Бранка Парлић, изводећи три Сатијеве (Erik Satie) композиције под заједничким именом *Gymnopedies* (Пример 28: отварање докторске изложбе).<sup>47</sup> Сатијево дело *Gymnopedies* одговара овако замишљеној поставци пре свега начином на које је компоновано, у смакнуту од хармоније и синкопирањем сопственог времена.<sup>48</sup> Ефекат који таква композиција остварује у складу је са упутствима на партитури да дело треба свирати *douloureux, triste* и *grave* – односно у тужном и тешком тону и ритму (Davis, 2007: 32-33). „Музика овог типа могла би бити просто петља понављања, без икаквих варијација или контраста” [прев. С.Ш.], тврди Каролин Потер (Caroline Potter) (Potter, 2016: 138).<sup>49</sup>

Увирање краја и почетка докторског уметничког пројекта закључује се повратним сагледавањем одабране позиције *уметника-ратника*. Она се сада пројављује заједно са сачињеним радовима, као резултат истог оног самоодређивања које је и њих изродило и коначно их привело увирању у унутрашњи простор уметника, из ког су првобитно и потекли, те који је показало укрштање унутрашњих простора самих радова. Принцип негације ускраћује могућност да се та позиција дефинише речима, те је утолико видљива и спознатљива само у подручју изложености дела којима припада. Сходно томе, последња реч о позицији уметника(-ратника) овде ће бити реч другог уметника: „Уметник, пре свега, мора да тежи да промени ово стање путем признавања свог дуга према уметности, па, дакле, и према *самоме себи*, те да себе не сматра господарем ситуације већ слугом виших циљева, чије су дужности јасне, велике и свете” (Кандински, 2015: 122).

---

<sup>47</sup> Будући да је њен наступ негирао спољашње и отворио унутрашње време изложбе, даља репродукција музичког садржаја у исте сврхе није била потребна. Уместо тога, клавир је постављен у централни део галеријског простора, где је као део изложбе остао и након отварања.

<sup>48</sup> Као неочекивани резултат изложбе, приликом сачињавања видео-записа отварања, отворио се још један поглед – поглед сниматеља. Као још један угао посматрања догађаја, снимак је нарочито фокусирао уклапање видео-рада и извођења *Gymnopedies*, које се само од себе десило. Чини се као да је видео-рад, разведен од свог првобитног звука, посегао за звуком времена изложбе и пројектовао се на његов извор. Ипак, овај резултат, пошто не припада аутору, остаје отворен и без коначног закључка.

<sup>49</sup> Дело се својом репетитивношћу, спорашћу, па и *имобилношћу* уклапа у шири Сатијев стил, који он често означава атрубутом *белине* (*En blanc et immobile*) (Potter, 2016: 139). Имобилност одговара потирању линеарног тока времена у изложби, док белина инвоцира негативно светло. Назив дела инвоцира везу са ратом утолико што су гимнапедије биле годишње прославе у античкој Спарти, чији је централни део био ратни плес (Harding, 1975: 31; Rollo, 1968: 71). Упркос називу, Сати не коментарише значај ратног плеса за креирање сопственог дела. Ту везу успостављају каснији тумачи (Jansen, 1994; Davis, 2007: 33). Занимљиво је да је композитор себе представљао као *гимнопедисту* (Davis, 2007: 7).

## 5. ЗАКЉУЧАК: УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

На самом крају писаног образложења потребно је осврнути се на све фазе докторског уметничког пројекта и показати његове резултате. Истраживање је спроведено и окончано израдом и излагањем уметничких радова: суштински, радови су ти који доказују – или, боље речено – *показују* проблеме и решења који су водили пројекат. Финална реч писаног образложења, стога, има исту функцију као и његова целина; то је интерпретација и контекстуализација докторског пројекта.

Централни проблем пројекта, *негативна светлост као проблем порекла уметничког дела*, проистекао је из ликовног проблема *негативног светла*. Израда радова условљена је тим ликовним проблемом, а одвијала се испитивањем *светла* као основног ликовног елемента. Како показују радови и изложбе, композиција дела успешно је конституисана увођењем негативног светла, чиме је оно доказано као принцип стварања у уметности. Карактеристично за решење овог проблема у докторском пројекту је да се негативно светло појављује равноправно са обичним светлом, да се радови конституишу укрштањем два режима видљивости. Негативно светло није ограничено само на њему припадну *унутрашњу видљивост таме*, већ оно на нов начин поставља и ликовну употребу и интерпретацију обичног светла, а тиме и поступка стварања цртежа, видео-рада и слика. Негативно светло се до пројављивања доводи интервенцијама на видљивости коју обезбеђује обично светло, што укида бинарност светла и таме, црног и белог. Негативно и обично светло заправо је *сво светло*, увируће унутар себе и једно другим конституисано.

Ликовни парадокс – *како осветлити тмину, а не укинути је* – тако се показује као привид. Он постоји само ако се пристане на бинарност светла и таме, где је тама одсуство светла и обрнуто. Ако се бинарност напусти, па се светло и тама третирају као независни принципи - засебни извори значења, композиције, организације и осмишљавања уметничког поступка - парадокс се *раздешава*. Пошто више не зависи од светла, тама се показује у сопственом сијању и тако

постаје принцип видљивости, а привид место склапања двоструког виђења. Ликовни парадокс тиме није ни укинут, ни разрешен; он је управо *раздешен*.

Увођењем негативног светла не поништава се ликовна логика обичног светла, нити се оно гаси. Негативно светло није укидање обичног светла, већ је другачији и засебан принцип видљивости. У режиму видљивости обичног светла *осветљавање таме, а да се она не укине* и даље је немогуће; парадокс стоји. Негативно светло не укида парадокс, нити га решава – његово пројављивање одвија се у *смакнућу* од обичног светла и његове логике. Ликовни простор који се тако отвара измиче простору обичног светла и уметничког тврђења, заобилазећи и сам парадокс. Тај нови ликовни простор и видљивост, међутим, нису страни уметничком делу; напротив, они му суштински припадају. Смакнуће од обичног светла омогућава да се негативно светло *изведе из радова, да се пројави изнутра*, па се парадокс раздешава вољом самих уметничких дела. Када се уведу у радове, негативно светло укршта се са обичним светлом; резултат је истовремено присуство обе видљивости и оба светла – дела која вишеструко зраче.

Увођење негативног светла у ликовни поступак захтевало је осмишљавање посебне стратегије - *принципа негирања, односно апофатичког метода*. Принцип негирања има улогу уметничког метода: ако је негативно светло назив за захтев који стварању намеће поетички импулс, принцип негирања произашао је из њега и условио избор медијума, средстава и свих корака у настајању дела.<sup>50</sup> Тако се управо метод издвојио као кључ пројекта и постао тема уметничке обраде. Израда цртежа и видео-рада вођена је применом принципа негирања, па је и само спровођење *уметничког негирања* уместо *уметничког тврђења* указивало да је тај принцип кључан за радове у настајању. По довршењу и излагању радова, рекапитулација сачињеног потврдила је не само могућност да се негативно светло ликовно проведе и упише у радове, већ и значај принципа негирања који је такве резултате омогућио. Они су пројекат отворили за низ нових питања и проблема, који су се разврстали на два полигона: ка профилисању ликовног проблема негативног светла у смеру значењског проблема *негативне светлости*, а потом и

---

<sup>50</sup> Чињеница да радови пројављују негативно светло потврђује припадност почетног импулса, проблема негативног светла и одабраног метода; да метод није последица поетичког импулса, радови не би пројављивали видљивост негативног светла.

ка фокусирању *смисла и улоге метода* у стварању уметничких дела. Оба су се укрстила у питању о *пореклу уметничког дела*.

Принцип негирања, препознат као уметнички метод проведен у првој фази пројекта, даље је повезан са апофатичком теологијом и њеним методом. Веза апофатичке теологије и ликовне уметности није новина; као главни представници већ су издвојени Каравађо и Рајнхард. Ипак, у докторском пројекту она је постављена другачије него код ових и сличних уметника, баш због наглашене улоге уметничког метода. Уметнички метод профилисан у докторском пројекту може се означити као *апофатичко-уметнички*, што значи да је апофатичка мисао уплетена са ликовним поступком у сваком од корака, превођењем теоријског модела мишљења на уметничко стварање без одступања. Могућност да се то учини отворена је интерпретацијом прве фазе пројекта и увидом да је комплементарност апофатичког метода и уметничког принципа негирања реализована у сваком од случајева. Она је потврђена у серији слика, које су настале директном апликацијом апофатичко-уметничког метода.

Принцип негирања и апофатичка теологија код Каравађа, Рајнхарда и осталих, међутим, нису фокусирани на апофатички метод. Пре, увирање апофатике у ликовно стварање оријентисало се око две жижне тачке – *приказивања невидљивог и одсутног* и *превредновања (ликовног) смисла светла и таме*. Обе жиже уклапају се у појам негативног светла у овом пројекту. Ипак, нов однос везе светла и таме код апофатички оријентисаних уметника завршава или у снажним контрастима, као код Каравађа, или у понирању у тмину у Рајнхардовим *Црним сликама*. У првом случају ради се о оснаживању опозиције два принципа, а у другом о искључивању једног у корист другог. Докторски пројекат је, међутим, остварен *укрштањем два режима видљивости*, па се негативно светло пројављује као већ присутна *унутрашња страна* ликовног простора. Иако нов принцип ликовног стварања, негативно светло није отварање радова за просторе који су им страни. Негативно светло је оптика која чини видљивим њихов сопствени простор – простор који је ту и у неапофатичкој уметности, али је уметничким тврђењем потиснут и прикривен. Томе одговара и конституција радова изнутра, *из тог себи припадног простора*. Самоорганизовањем из празнине до пунине, међуигром

одабраних и одбачених елемената, радови исходе ка пројављивању цртежа, видео-рада и слика спрам њих самих.

Супротно Рајнхардовом „испитивању граница видљивости” [прев. С.Ш.],<sup>51</sup> али и Каравађовим светлосним контрастима, негативно светло у овом пројекту увођено је *методски*, поступком *уметничког негирања*. За разлику од тога, Рајнхард и Каравађо позитивни смисао таме постављају *уметничким тврђењем*, остајући у оквирима познатог, иако сугеришу значај оног што измиче знању. Уметници склони апофатици постојећи оквир ликовног деловања *надограђују* апофатичким темама и елементима, али не излазе из њега. Проширење које тим остварују указује у смеру у ком се апофатички поступак спроводио у овом пројекту, али ипак не искорачује ка томе. Само због тога могуће је рећи да је Рајнхард стварао „последње или 'коначне' слике” [прев. С.Ш.].<sup>52</sup> Сlike (цртежи и видео-рад) настале у докторском пројекту би се, насупротив томе, пре могле назвати *првим или примарним*, него последњим сликама.

Такве резултате омогућио је управо методски приступ. Апофатика је у докторски пројекат уведена путем свог метода, његовом ликовним превођењем у уметнички метод, а ка конкретним медијумима. Утолико су ова дела настала *уметничким негирањем*, које је могуће само ако се уметнички метод постави апофатички. У супротном, апофатичке теме могу бити део ликовних радова и поступка, али је њихов потенцијал само делимично исцрпљен. На пример, принцип негирања се повезује са Рајнхардом због укидања фигурације и приказивања. То потврђују и његове сопствене речи: „одвајање од света представа, чулних атракција” [прев. С.Ш.] он везује за *божанску тмину и светлећу таму* [*Oneness*] (Reinhardt, 1991: 105). Свој поступак Рајнхард описује захтевом: „Одвојити се од свих форми, ничега се не држати, не бити одређен било каквим условима” [прев. С.Ш.] [*Imageless Icons*] (Reinhardt, 1991: 108). Може се закључити да се *одвајање* код Рајнхарда остварује принципом негирања, да се апофатички метод користи у конструисању слика, али је његова примена

---

<sup>51</sup> Spector, Nancy. *Ad Reinhard. Abstract painting*. На страници: <https://www.guggenheim.org/artwork/3698> (11.03.2021.).

<sup>52</sup> Исто; на страници: <https://www.guggenheim.org/artwork/3698> (11.03.2021.).



ограничена простором уобичајене видљивости. Принцип негирања код Рајнхарда зависи од своје супротности и утолико је спутан.

Дакле, иако се употребљава, апофатички метод код Рајнхарда не постаје аутономни принцип стварања, нити резултује апофатичко-уметничким методом. У питању је проста транслација апофатичке идеје на уметнички поступак, без њиховог увирања и преплитања. Рајнхард се руководи негирањем, па, на пример, закључује на отклањање форми. Међутим, у изради слика то није директно спроведено – форме нису нанесене, па отклоњене, већ просто нису ни нанесене. Оне су отклоњене унапред, *пре стварања дела*, па се слика конституише *тврђењем* онога што остане када се форме, представе, услови (према цитату) оставе по страни. Могућност да се апофатички метод преведе у уметнички поступак захтева далеко прецизније уметничко преиспитивање апофатике и отвара много шире перспективе. Начин на који је то учињено у докторском пројекту објашњен је у централним поглављима образложења, а сада треба показати специфичности подухвата с обзиром на варирање ликовних медијума.

Као један од резултата истраживања истиче се и разлика у погледу на применљивост апофатичко-уметничког метода у цртежима и сликама са једне, те видео-раду са друге стране. Иако је тај метод могуће применити у свим наведеним медијумима, њихова природа ипак захтева другачије стратегије, некад отежавајући, а некад олакшавајући израду апофатичких дела; у том погледу видео-рад се показао као примарно апофатички ликовни медијум.<sup>53</sup> Разлика цртежа и слика већ је објашњена спрам линије као оруђа тврђења: медијум цртежа је аналитичан и рационалнији од медијума слике. У цртежу се апофатички метод мора уписати у саму линију, која се двоји и стога има двоструку функцију – функцију тврђења и функцију негирања. На пример, раздвајање почетне пунине исцртаних форми у сликама на наглашене и ненаглашене остварује се новим пролазом линије, који истовремено потврђује одабране и негира одбачене. Апофатичка израда цртежа може се остварити и уклањањем линије (форми), дословним негирањем њеног афирмативног карактера. Слично томе, у сликарском

---

<sup>53</sup> Медијуми не одређују метод; напротив, метод је тај који обликује кретање унутар медијума. Ипак, то кретање, ако треба да буде доследно апофатичко, описиваће другачије визууре у различитим просторима.

поступку боја једнако може бити средство тврђења колико и негирања, као у овом пројекту, где је црвена везана за тврђење, а бела за негирање. Употреба беле за негирање значи и апофатичко преиспитивање типичног ликовног представљања обичног светла, везаног за уметничко тврђење: у аналогији са апофатичком употребом линије, бела је истовремено и светло и његова негација. Ипак, слика се показала податнијом апофатичко-уметничком методу; управо нанос боје је у сликама учинио видљивим негативни простор, невидљив у њиховој цртежној основи.

Видео-рад се у погледу примене апофатичког метода показао најподсенијим, пошто је примена принципа негирања у овом медијуму захтевала најмање одступања од уобичајених пракси. Техничка средства и поступци карактеристични за видео-рад релативно лако су се прилагодили апофатичко-уметничком методу, пре свега у погледу многобројних могућности негирања: контрафазе црног и белог, порицања временског тока радова враћањем кадрова, укидања разлике првог и последњег кадра и слично. Стога је лако закључити да је овај ликовни медијум апофатички по својој природи, да је светло у видео-радовима управо негативно светло. Заправо, сама технологија екранског приказивања је апофатичка. По принципу адитивне синтезе, максималне вредности три канала (RGB) дају сво светло, бели екран, а укидање вредности по каналима (негирањем једног дела) доводи до видљивости одређене представе.

Како је речено, преплитање апофатике са ликовном уметношћу код аутора попут Рајнхарда и Каравађа ствар је инспирације значењским, пре него методским хоризонтом апофатичке теологије. То се види у потенцирању *приказивања одсуства* - код Рајнхарда отклоном од фигурације, код Каравађа прекомпоновањем библијске теме уклањањем и апофатичким враћањем неких од елемената њеног наратива. Исто важи и за незаобилазни мотив уздицања душе, несумњиво изазван теолошким пореклом апофатике. У случају докторског пројекта, међутим, значењски хоризонт апофатичке теологије није узрок укрштања њеног метода и уметничког поступка, већ је он последица тих односа, као један од приступа интерпретацији. Принцип негирања није уведен полазећи од апофатичке мисли, већ је проистекао из уже ликовних проблема. Накнадно

препознавање комплементарности само је уметнички метод повело ка даљем иманентном изобраењу, не намећући му било шта споља. Комплементарност значењског хоризонта апофатичке теологије са уметничким резултатима стога не чуди, нити ограничава смисао радова на било који, па ни на хоризонт апофатичке теологије.

И у значењском погледу докторски пројекат се, дакле, разликује од других приступа повезивању апофатике и ликовних уметности. Значењска страна - *проблем негативне светлости*, укрштена са фокусирањем *смисла и улоге уметничког метода*, водила је питању *порекла уметничког дела*. Пројекат се, дакле, значењски опредељује управо према том питању. Међутим, ако је питање значењски одређено, одговори нису: цртежи, видео-рад и слике, узети појединачно или у целини, отворени су за многа увирућа значења истовремено. И ту резултат директно зависи од примене апофатичко-уметничког метода, који обезбеђује самоорганизацију, а тиме и самопојављивање ових дела. Кончани радови, тако, *показују себе*, а тиме посредно *указују и на своје порекло*.

Проблем негативне светлости тиме се показао као легитимни проблем ликовног стваралаштва. Проистекао из ликовног проблема негативног светла, отворивши хоризонт испитивања самог уметничког дела како у погледу његовог настанка и метода, тако и у погледу значења, он истраживање на пројекту организује као суштински уметнички подухват. Упркос преплитању уметности и теорије, оствареном преко везе са апофатичком теологијом, али и спрам односа уметничког и писаног дела пројекта, сви проблеми и сва решења који га мапирају своје извориште налазе у самој уметности. Оба теоријска аспекта пројекта, дакле, морају се укоренити у том тлу.

Реч уметника о уметности дата је делом – *дело*, дакле, *говори за себе и без речи*. Ипак, реч дела је *ликовна реч*; то *није реч*, већ тонска и валерска вредност, ритам, форма, композиција, светлост... Довољна делу самом, довољна уметнику. Таква *не-реч* говори зато што је примерен израз себи својственог мишљења, мишљења које увире у дело и његово стварање колико и извире из њих. Ликовно мишљење нераскидиво је од уметничког делања; стваралаштво подразумева промишљање

колико и уметнички чин. Речима Колина Хејза: „Почев од теме па до Метода и кроз довршење слике, сликар мора да мисли” [прев. С.Ш.] (Hayes, 1972: 781). Дobar, иако не и једини пример уметничког мишљења управо је уметнички метод, што сугерише и Хејз. Објашњења понуђена у овом образложењу, тако, не само да истичу значај уметничког метода, већ стоје у служби експликације и артикулације уметничког мишљења. Докторски пројекат требало би да потврди Хејзов став – *сликар мора да мисли*.

Овако представљена мисао уметника разликује се од мисли (о уметности) која не исходи из уметничког деловања. Чак и када се преведе у (теоријску) реч, њено порекло захтева другачија кретања. Поново Хејз: „Ради се о томе да, док апстрактне мисли филозофа могу остати апстрактне, апстрактне мисли сликара морају постати конкретне” [прев. С.Ш.] (Hayes, 1972: 781).<sup>54</sup> Потенцијали оваквих резултата нису мали, ни у стваралачком, ни у теоријском погледу. Пре свега, спроведена веза апофатичке теологије и решавања ликовног проблема отвара могућност другачијег погледа на однос теоријског модела мишљења и уметности. Они не морају да се држе дистанце између теорије и уметности и да буду у раскораку: начин теоријског мишљења могуће је уметнички спровести у дело, превести теоријски модел мишљења у уметнички поступак, а у корист уметности и спрам њој својственог проблема. Тада је на делу остварена комуникација између начина теоријског (филозофског, теолошког) и уметничког мишљења. Ова два начина мишљења могу се срећно повезати, тако да резултат буде из домена једне, али и једнако конституисан другом од тих области.

Сматрам да је оваква комуникација филозофско-теолошког и уметничког поступка остварена само зато што ова два начина мишљења и поступања, упркос својим разликама, заправо имају исто порекло. Условно речено, то заједничко порекло могло би се именовати као креативни чин, чин стварања. За уметност то је очигледна карактеристика, али се у филозофији и теологији она ређе користи. Тиме желим да нагласим да применом апофатичког метода у уметничкој пракси

---

<sup>54</sup> То је у раду илустровано интервенцијама над смислом појмова *poiesis* и *techne*, али и расађивањем појма метода из уже теоријских области, попут науке, на тло уметности, где се он показује у другачијем светлу. Легитимност закључцима даје управо њихова укорененост у искуству уметничког делања.

није доказан могући спој две различите дисциплине, већ њихова суштинска сродност. Тако посматрано, може се предвидети развој другачије теорије о уметности, настале из уметности: „Никада у уметности теорија не иде испред праксе и никада за собом не вуче праксу, већ је управо обрнуто” (Кандински, 2015: 99). Из искуства повезивања уметности и филозофије/теологије могуће је сачинити и теоријску рефлексију, била она филозофско-естетичког или неког другог карактера; таква теорија такође би била конституисана преплитањем теоријског и уметничког поступања. Уколико је апофатички метод применљив у уметничком поступку и њему сродан, могуће је оваплотити уметничку методологију и у теоријском мишљењу. Такав један покушај представља и ово писано образложење.

## ИНДЕКС ПОЈМОВА

**Негативно светло.** Светло које изнутра управља тамним партијама у ликовним радовима, светло које значи *унутрашњу видљивост таме*. Засебан светлосни принцип у односу на обично светло, коме је тама супротност.

**Негативна светлост.** Смисао негативног светла. Термин означава значењски хоризонт употребе негативног светла у ликовном поступку.

**Режим видљивости.** Све ликовне функције које се иначе приписују светлу као основном ликовном елементу; оквири ликовног појављивања и приказивања нечега. Режим видљивости је специфична ликовна организација радова с обзиром на светло које их опредељује.

**Принцип негирања.** Уметнички поступак којим се врши инверзија уобичајеног поступка *уметничког тврђења*, везаног за режим видљивости обичног светла. Припада негативном светлу и обезбеђује његово пројављивање. Поступак креирања уметничких дела путем отклањања (негирања) ликовних елемената.

**Апофатичко-уметнички метод.** Уметнички метод настао превођењем теоријског метода апофатичке теологије у поступак израде ликовних радова. Подразумева преплитање теоријског и уметничког, где уметнички поступак прати теоријски у свим корацима. Шири смисао принципа негирања.

**Уметничко (ликовно) тврђење.** Термин означава уобичајени поступак стварања уметничких дела, који се одвија успостављањем – афирмацијом - форми, композиције и коначног смисла радова путем наношења линије или боје на подлогу. Гест наношења се разуме као чин постављања, тврђења нечега као уметничког дела.

**Самопројављивање (самоорганизовање, аутоформација, самопојављивање).** Термин се односи на могућност да се уметничка дела организују изнутра, из самих себе, без унапред задатог облика до ког треба да се развију.

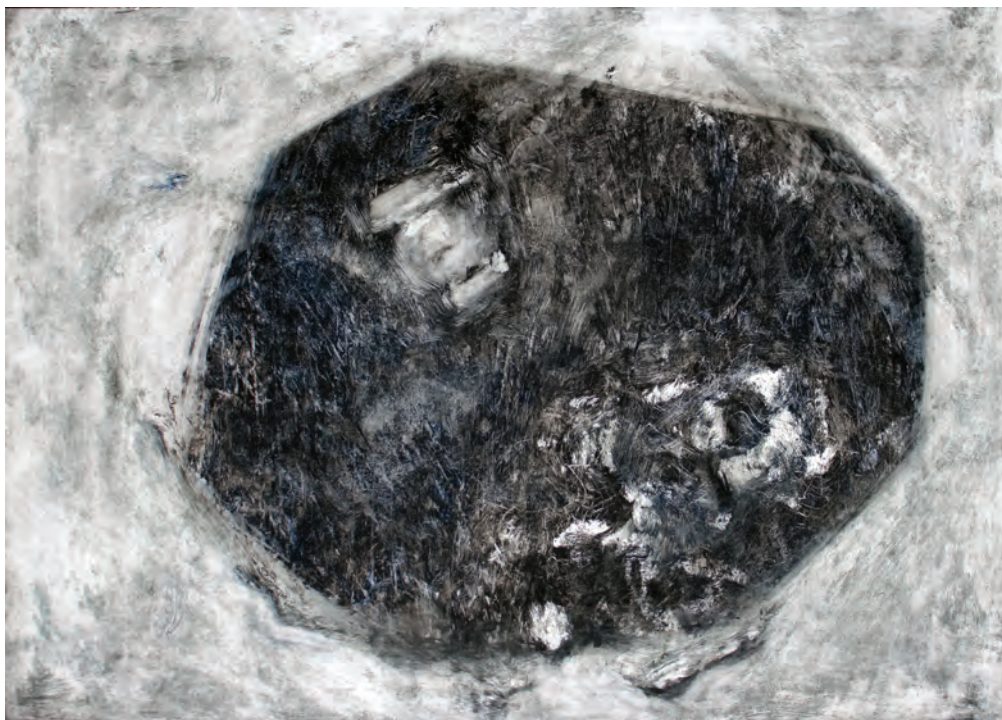
**Уметник-ратник.** Уметник сведок и учесник ратних дешавања, који ствара искључиво полазећи од личног искуства рата, чија дела публици

комуницирају то лично искуство, заобилазећи спољашње оквире тумачења смисла рата.

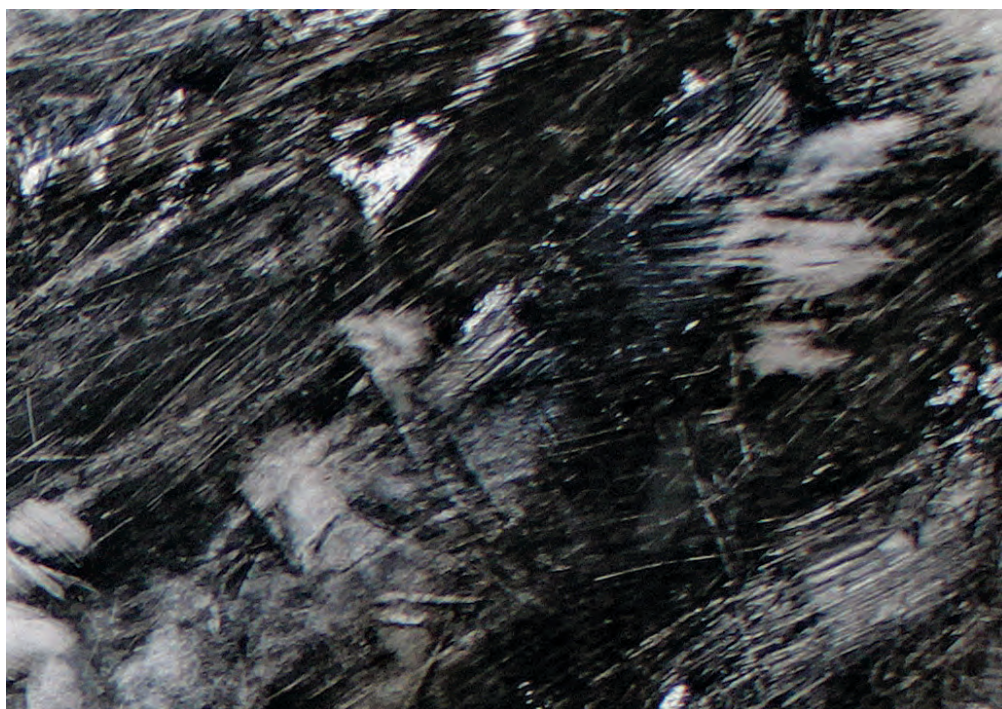
**Увируће форме.** Ликовни елементи кружно-спирално-увирућег облика, означавају ликовну пунину – *све о нечему*. Могу бити леве или десне, али су увек изведене покретом који се по спирали креће од споља ка унутра.

**Укрштена видљивост.** Начин повезивања два режима видљивости – укрштањем се формира тачка истине, видљива само кад су на делу оба режима видљивости; место које сабира оба. Укрштена видљивост оперише као координатни систем који омогућава нелинеарно позиционирање, одређивање фокусне тачке.

## ЛИСТА ИЛУСТРАЦИЈА



**Пример 1.** Цртеж *Кости*, према песничкој слици *У његовом крилу угрејати кости*



**Пример 2.** Цртежи: први нанос на подлогу

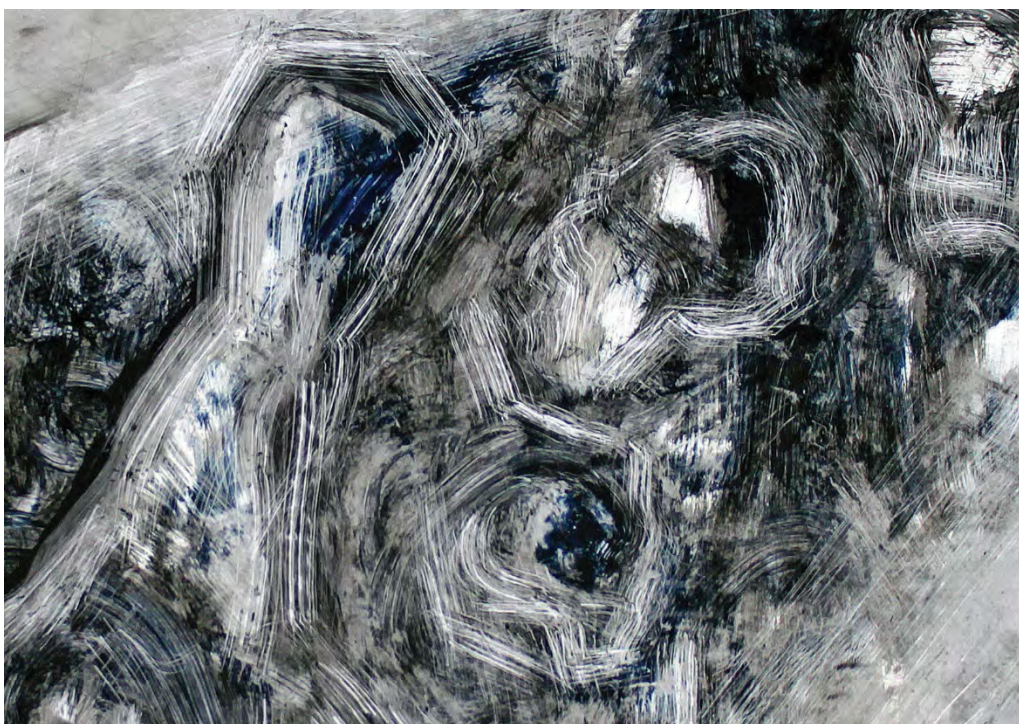




**Пример 3.** Цртежи: први нанос боје сугерише одређену форму



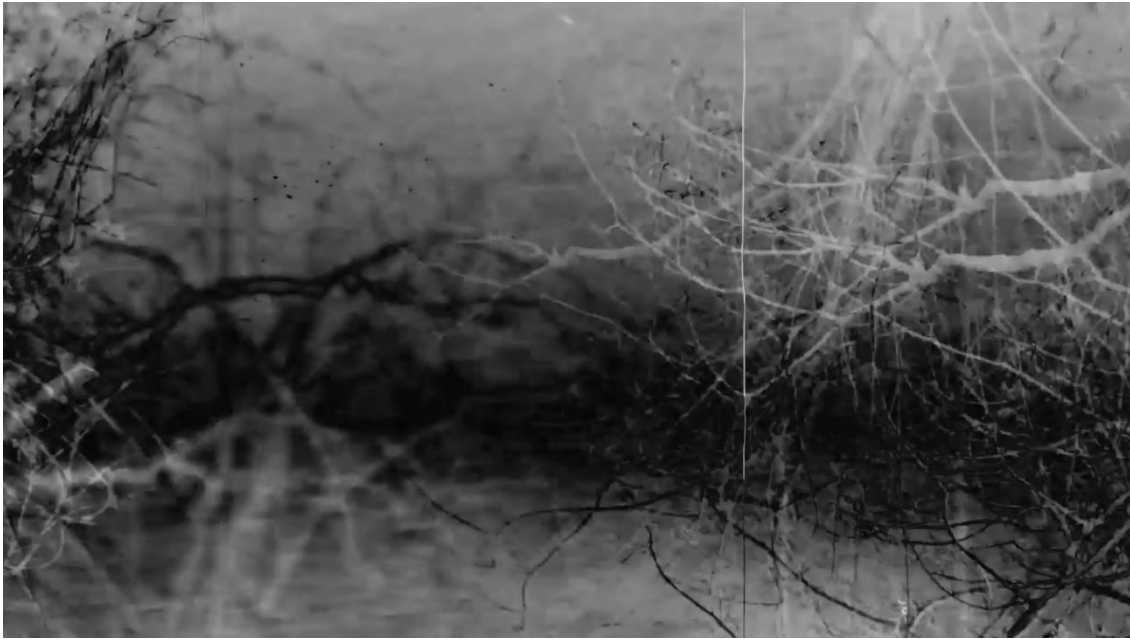
**Пример 4.** Цртежи: након уклањања сугерисане форме



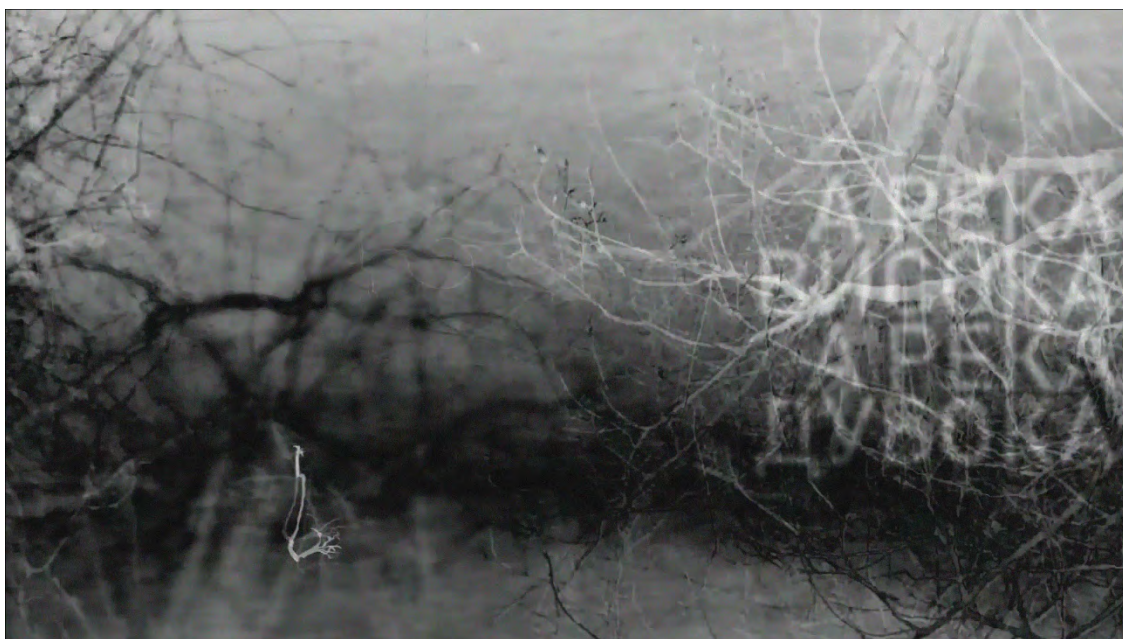
**Пример 5.** Цртежи: коначна форма



**Пример 6.** Видео-рад: контрафаза - гране црно и бело



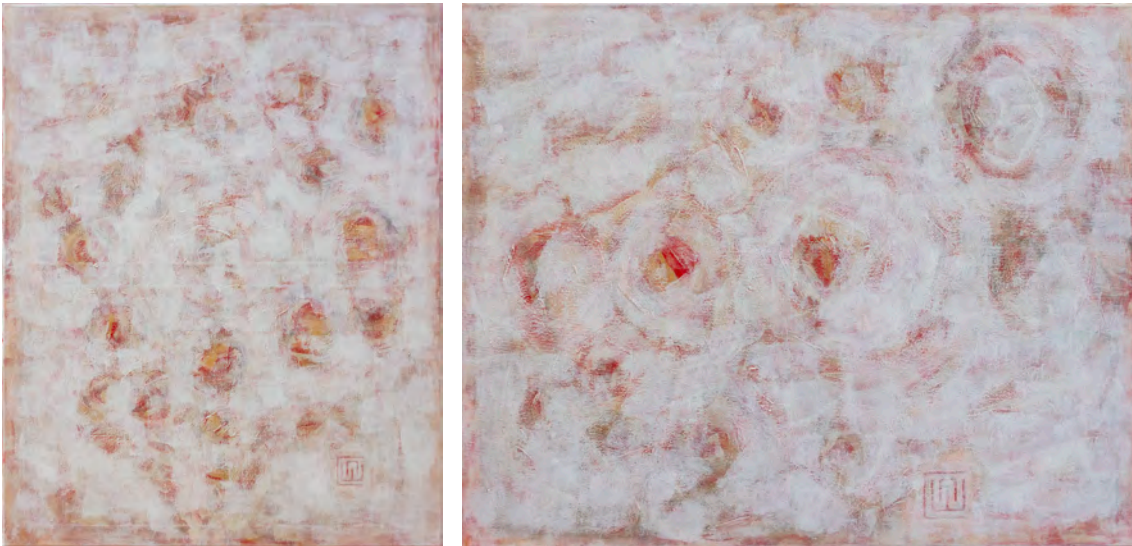
**Пример 7.** Видео-рад: потирање просторних координата



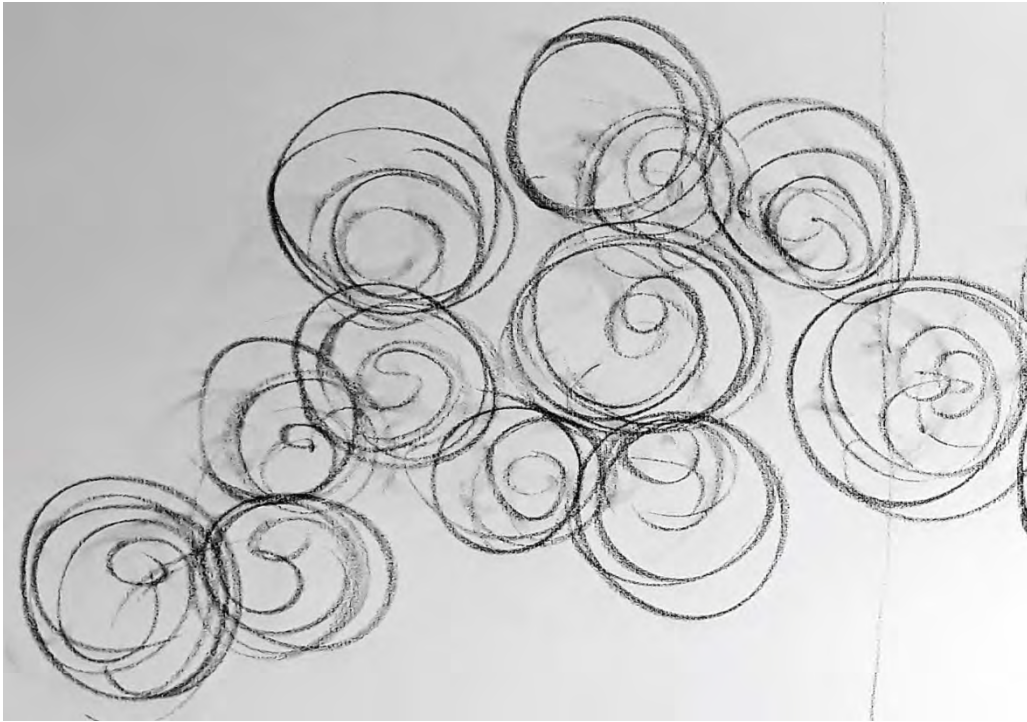
**Пример 8.** Видео-рад: песничка слика



**Пример 9.** Слике: *Композиција 2* и *Композиција 3*



**Пример 10.** Сликe: *Композиција 4* и *Композиција 5*, расточени диптих



**Пример 11.** Сликe: скице, увируће форме



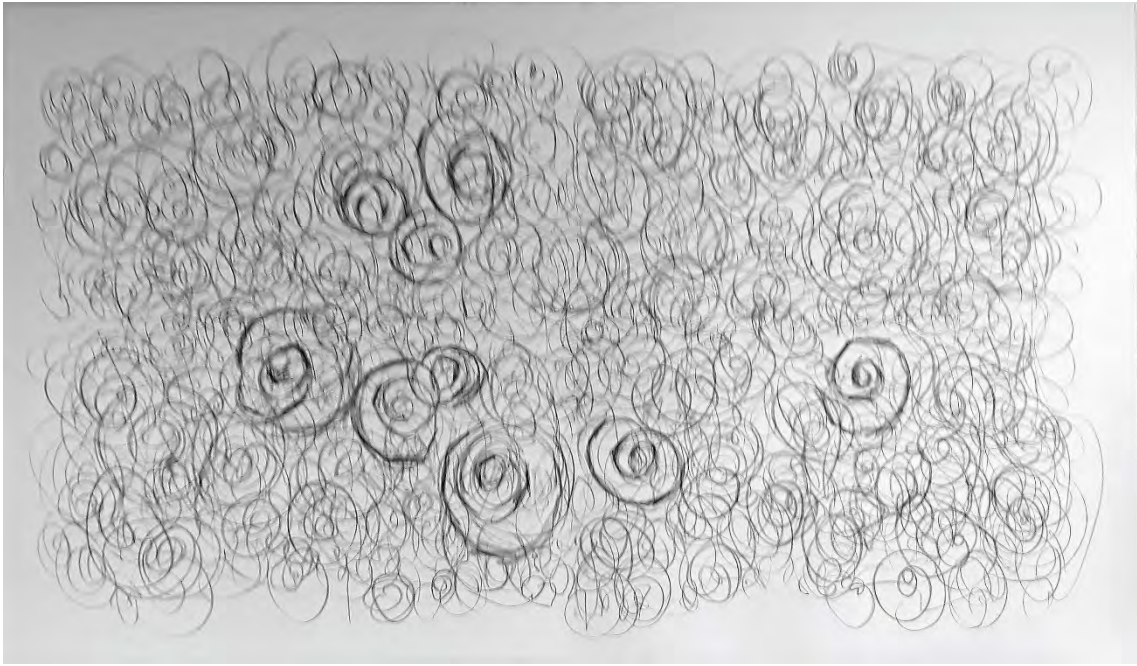
**Пример 12.** Сликe: скице, Лубарда предложак; **Пример 13.** Сликe: скице, попуњавање предлошка формама



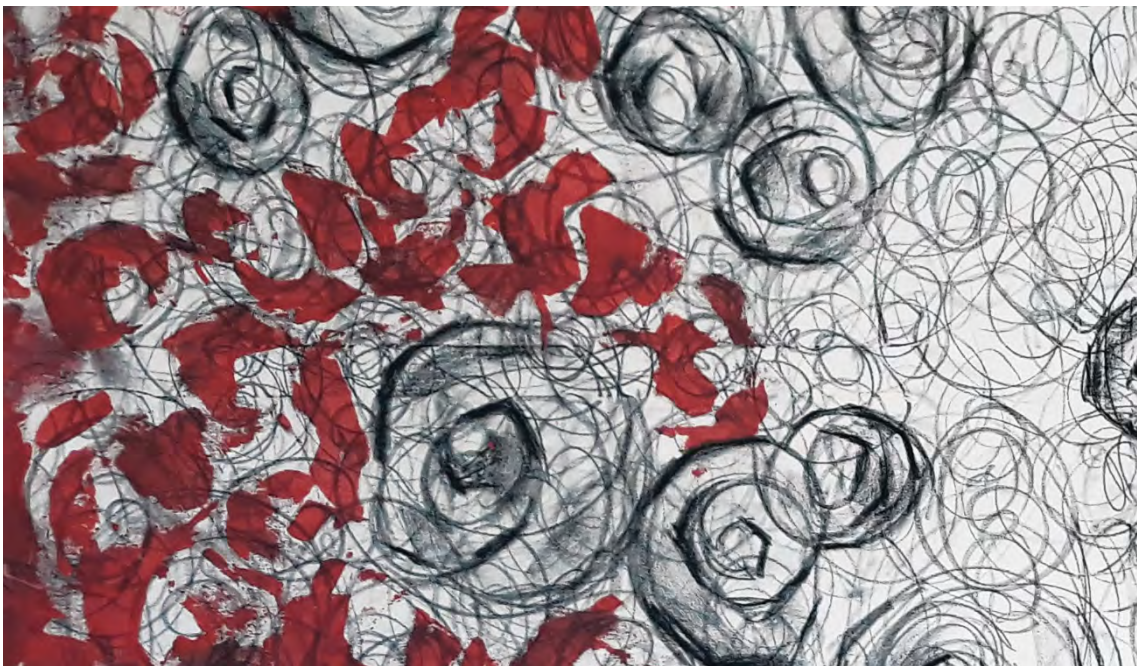
**Пример 14.** Сликe: цртежна основа, попуњавање платна формама



**Пример 15.** Сликe: цртежна основа, локални међуодноси форми



**Пример 16.** Сликe: цртежна основа, издвајање истакнутих и неистакнутих форми

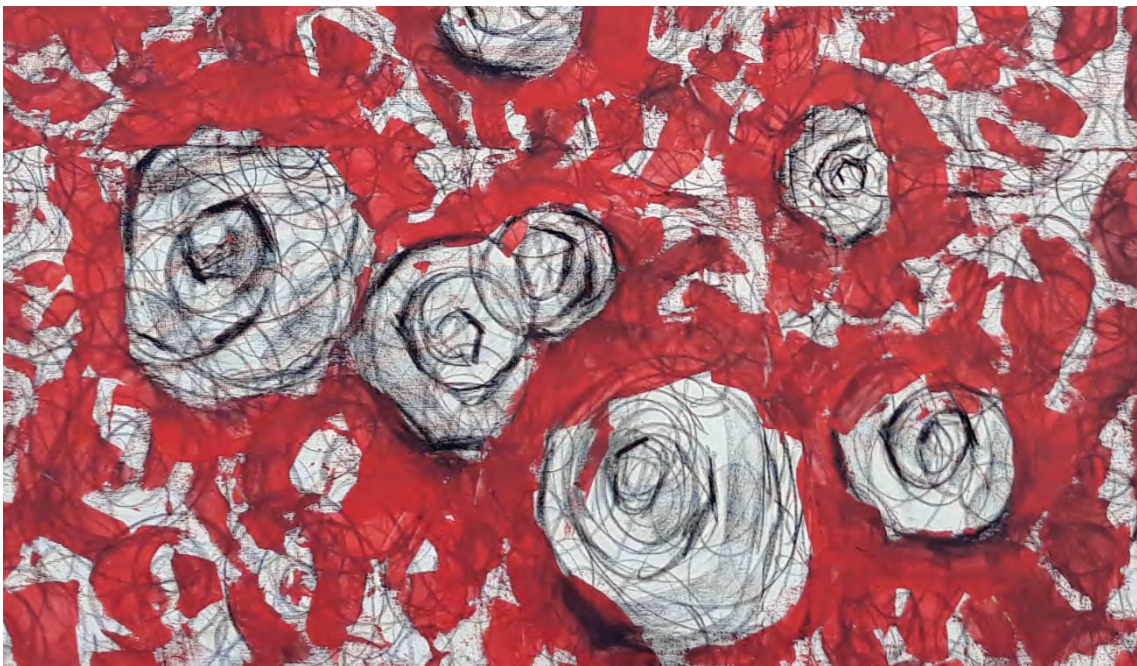


**Пример 17.** Сликe: први нанос боје, црвено покрива истакнуте елементе





**Пример 18.** Сликe: први нанос боје, бело покрива неистакнуте елементе



**Пример 19.** Сликe: први нанос боје, црвено покрива негативни простор



**Пример 20.** Сlike: други нанос боје, бело покрива црвени негативни простор



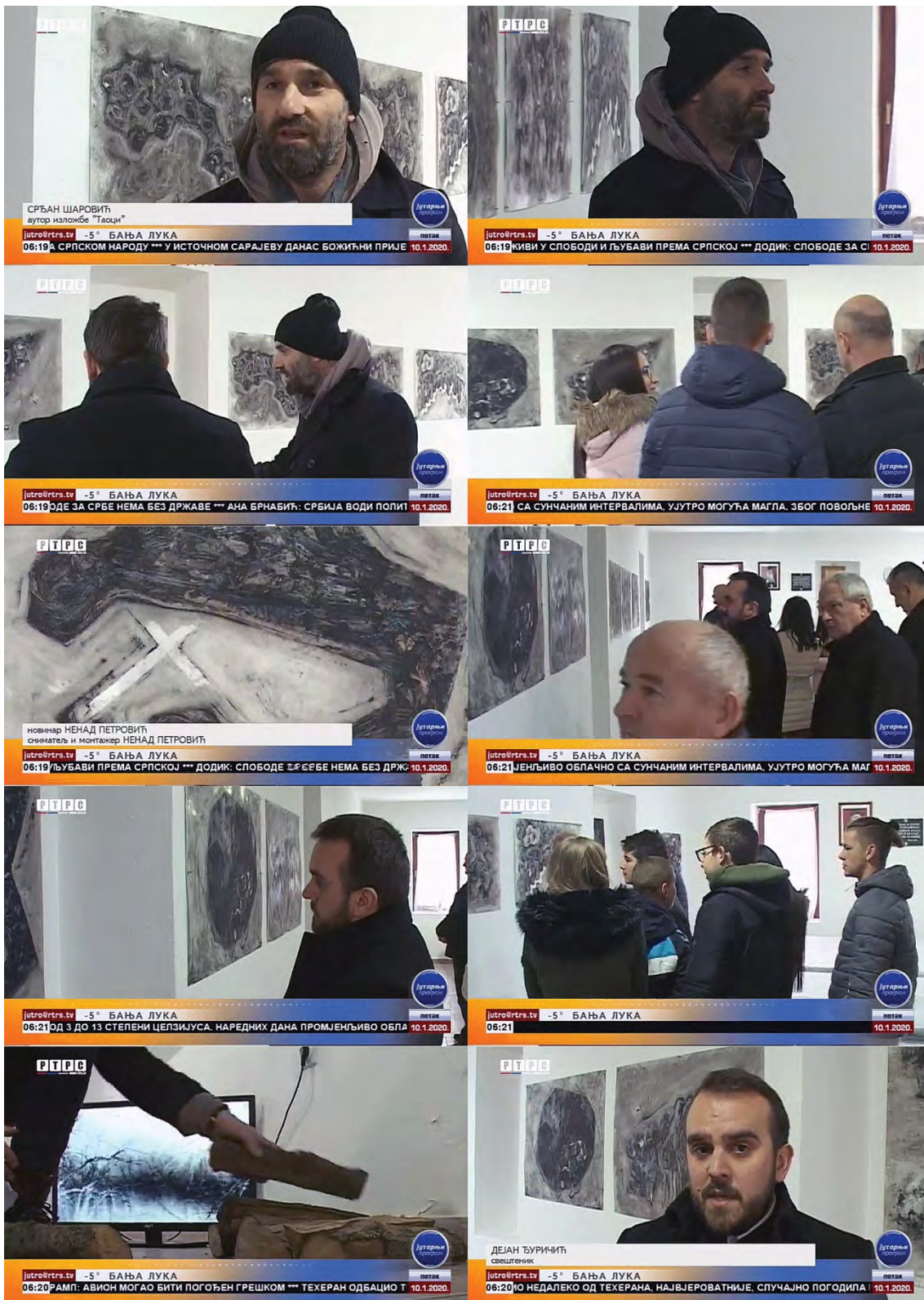
**Пример 21.** Сlike: други нанос боје, црвено покрива беле партије



**Пример 22.** Сlike: други нанос боје, селективно наношење беле на црвене форме



Пример 23. Изложба *Прапорци*, Бајина Башта, кадрови из прилога ТВ5 Ужице



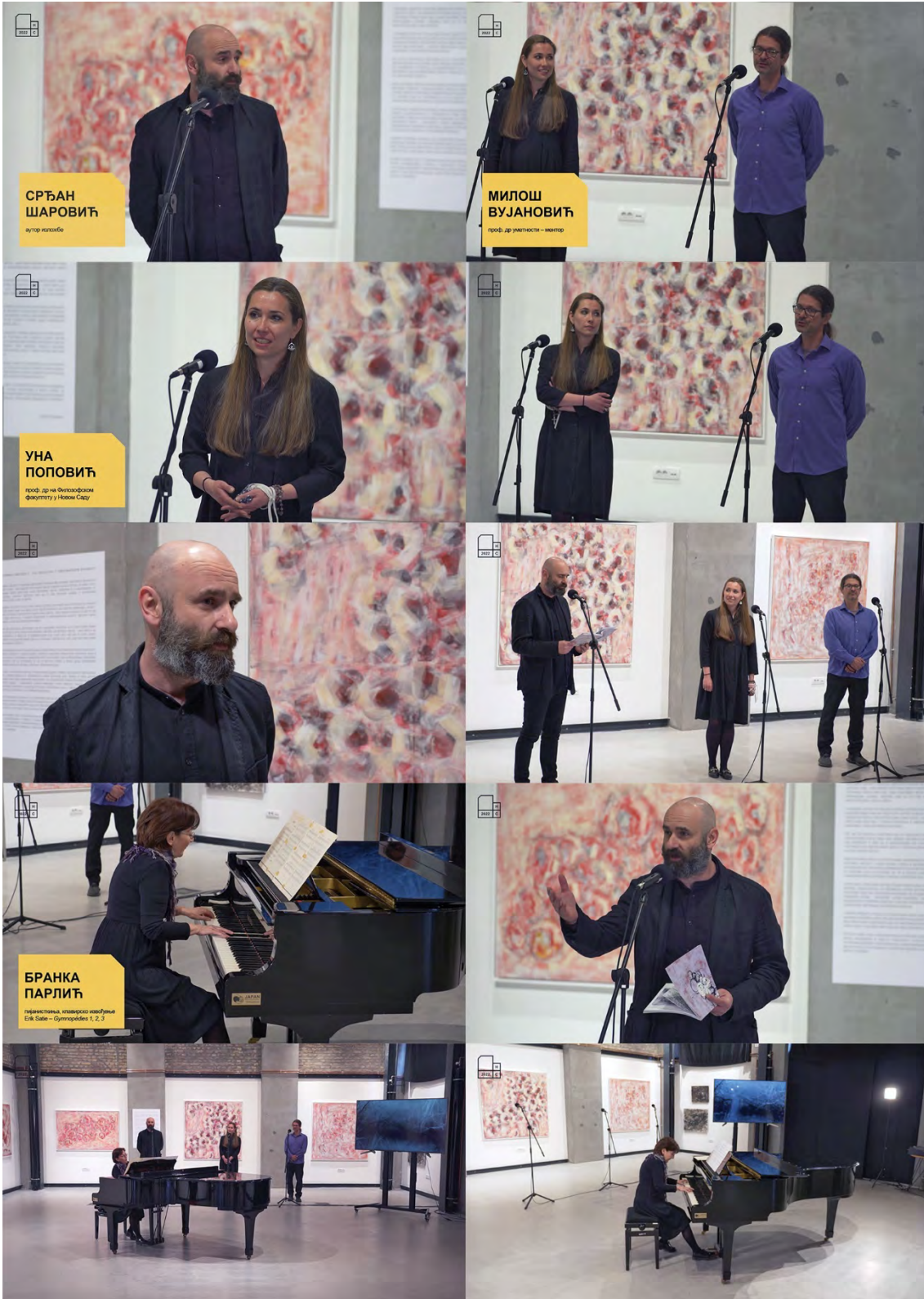
Пример 24. Изложба *Таоци*, Кравице, кадрови из прилога РТРС Бања Лука



**Пример 25.** Изложба *Таоци*, инсталација – видео-рад на дрвеним трупцима



**Пример 26.** Изложба *Прапорци*, инсталација *Пећина*

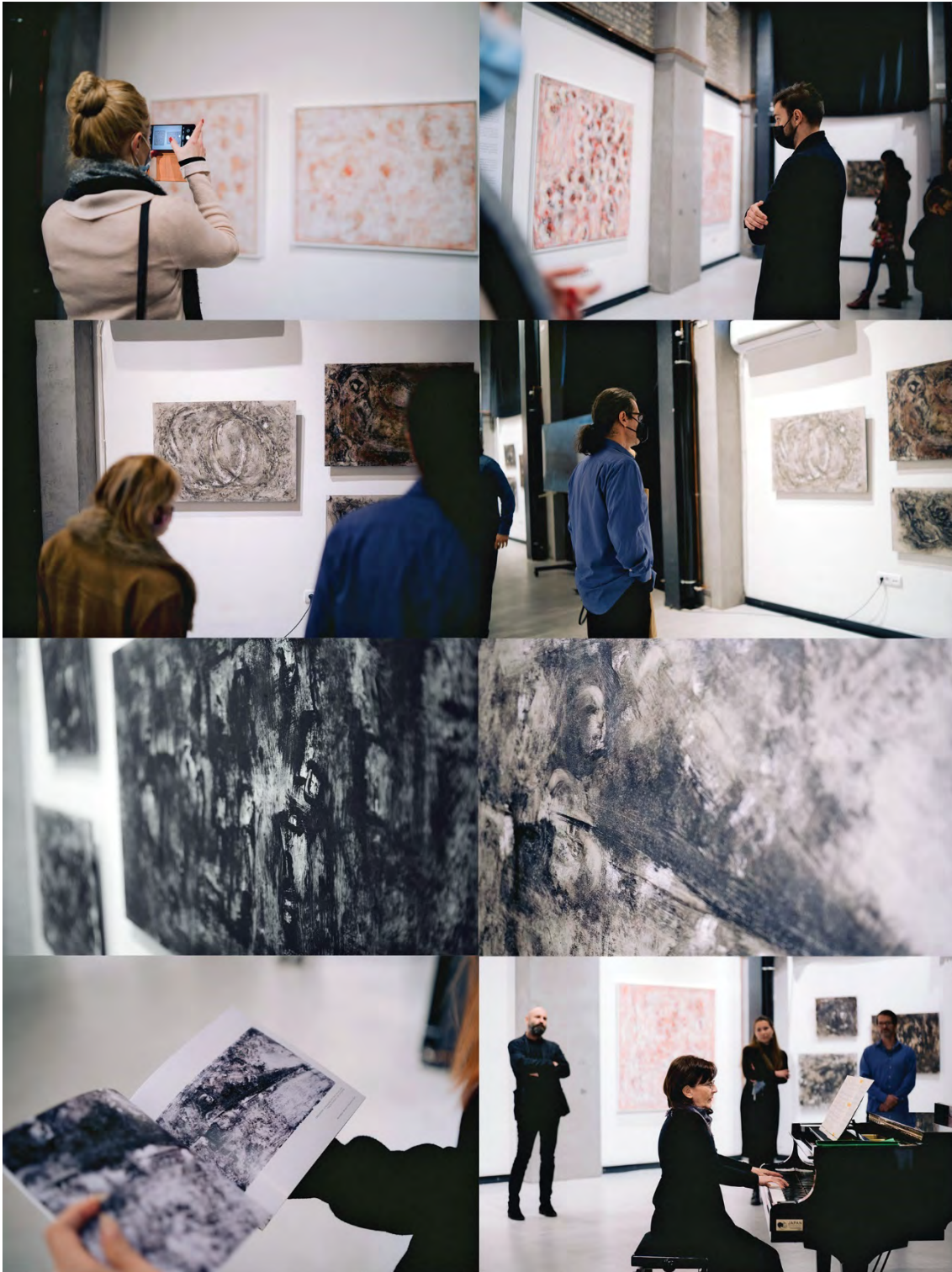


**СРЂАН  
ШАРОВИЋ**  
аутор иколице

**МИЛОШ  
ВУЉАНОВИЋ**  
проф. др. релативисти – ментор

**УНА  
ПОПОВИЋ**  
проф. др. на Филозофском  
Филозофски у Новом Саду

**БРАНКА  
ПАРЛИЋ**  
извршна, клавирско-вођачица  
Eck-Sale – Сунторпедес 1, 2, 3







Пример 27. Докторска изложба *Негативна светлост*<sup>55</sup>, кадрови из прилога ЕПК 2022

<sup>55</sup> [https://issuu.com/sirjohn7/docs/negativna\\_svetlost](https://issuu.com/sirjohn7/docs/negativna_svetlost)



Пример 28. Отварање докторске изложбе

## ДОКТОРСКА УМЕТНИЧКА ИЗЛОЖБА

### СПИСАК ИЗЛОЖЕНИХ РАДОВА

1. *А река дубока*, Срђан Шаровић, уље на папиру, 50 x 70cm, 2020.
2. *Положајник*, Срђан Шаровић, уље на папиру, 50 x 70cm, 2020.
3. *Сева очима*, Срђан Шаровић, уље на папиру, 70 x 100cm, 2020.
4. *Нерођени*, Срђан Шаровић, уље на папиру, 70 x 100cm, 2020.
5. *Таоци*, Срђан Шаровић, уље на папиру, 70 x 100cm, 2020.
6. *Студен мрзне*, Срђан Шаровић, уље на папиру, 70 x 100cm, 2020.
7. *Кости*, Срђан Шаровић, уље на папиру, 70 x 100cm, 2020.
8. *Рођење*, Срђан Шаровић, уље на папиру, 70 x 100cm, 2020.
9. *Комешање*, Срђан Шаровић, уље на папиру, 70 x 100cm, 2020.
10. *Пропланак*, Срђан Шаровић, уље на папиру, 100 x 70cm, 2020.
11. *Сусплет*, Срђан Шаровић, уље на папиру, 70 x 100cm, 2020.
12. *Прапорци*, Срђан Шаровић, уље на папиру, 70 x 100cm, 2020.
13. *Шпиља*, Срђан Шаровић, уље на папиру, 70 x 100cm, 2020.
14. *У шуми*, Срђан Шаровић, уље на папиру, 70 x 100cm, 2020.
15. *Било - Вратило*, Срђан Шаровић, видео арт, дигитал, 1920 x 1080px, 2020.
16. *Композиција 1*, Срђан Шаровић, акрил на платну, 100 x 160cm, 2021.
17. *Композиција 2*, Срђан Шаровић, акрил на платну, 150 x 150cm, 2021.
18. *Композиција 3*, Срђан Шаровић, акрил на платну, 150 x 150cm, 2021.
19. *Композиција 4*, Срђан Шаровић, акрил на платну, 100 x 80cm, 2021.
20. *Композиција 5*, Срђан Шаровић, акрил на платну, 80 x 100cm, 2021.
21. *Композиција 6*, Срђан Шаровић, акрил на платну, 120 x 195cm, 2021.
22. *Композиција 7*, Срђан Шаровић, акрил на платну, 120 x 195cm, 2021.



1. *А река дубока*, уље на папиру, 50 x 70 cm



2. *Положајник*, уље на папиру, 50 x 70 cm



3. *Seva očima*, уље на папиру, 70 x 100 cm



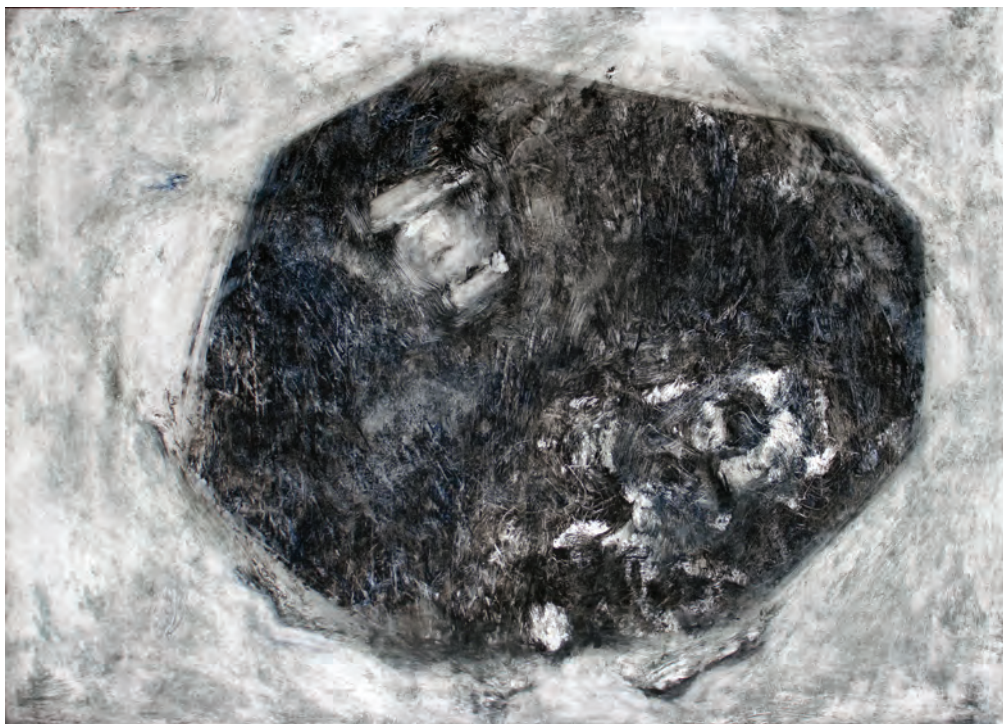
4. *Nerođeni*, уље на папиру, 70 x 100 cm



5. *Таоци*, уље на папиру, 70 x 100 cm



6. *Студен мрзне*, уље на папиру, 70 x 100 cm



7. *Кости*, уље на папиру, 70 x 100 cm



8. *Рођење*, уље на папиру, 70 x 100 cm



9. *Комешање*, уље на папиру, 70 x 100 cm



10. *Пропланак*, уље на папиру, 70 x 100 cm





11. *Сусплет*, уље на папиру, 70 x 100 cm



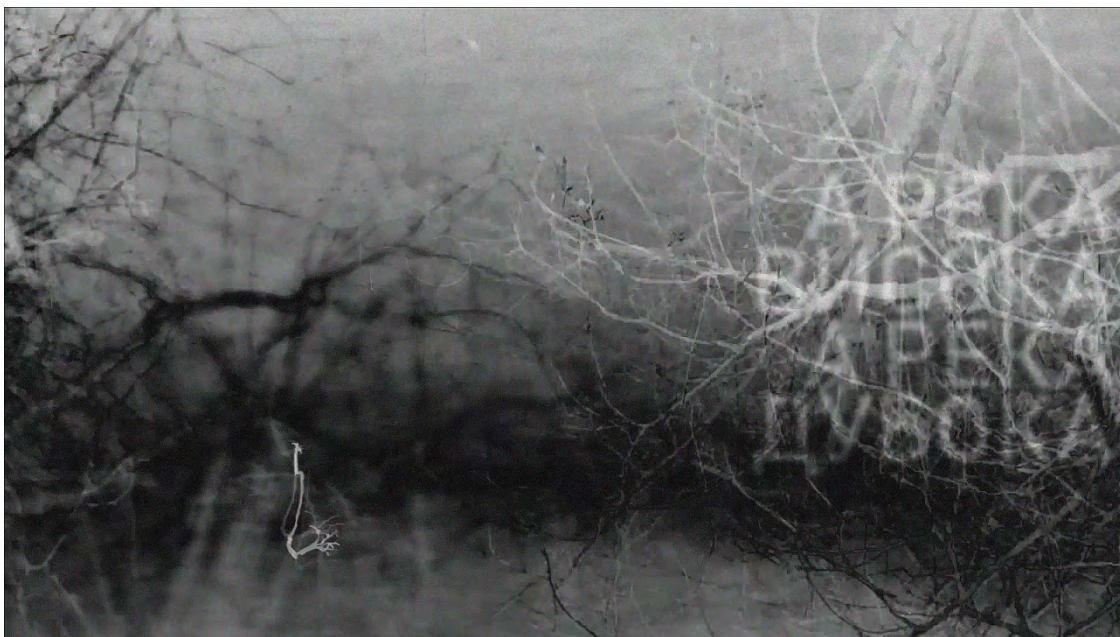
12. *Прапорци*, уље на папиру, 70 x 100 cm



13. *Штиља*, уље на папиру, 70 x 100 cm



14. *У шуми*, уље на папиру, 50 x 70 cm



15. *Било - Вратило*<sup>56</sup>, видео рад, дигитал, црно бели, 1920 x 1080 px



16. *Композиција 1*, акрил на платну, 100 x 160 cm

---

<sup>56</sup> <https://vimeo.com/536468271>, password: play



17. *Композиција 2*, акрил на платну, 150 x 150 cm



18. *Композиција 3*, акрил на платну, 150 x 150 cm



19. *Композиција 4*, акрил на платну, 100 x 80 cm



20. *Композиција 5*, акрил на платну, 80 x 100 cm



21. *Композиција 6*, акрил на платну, 120 x 195 cm



22. . *Композиција 7*, акрил на платну, 120 x 195 cm

## СПИСАК ЦИТИРАНЕ ЛИТЕРАТУРЕ

- Ареопагит, Свети Дионизије. 2010. 'О тајанственом богословљу', у: *Дела светог Дионизија Ареопагита*. Београд: Мирослав.
- Ареопагита, Дионизије. 2015. *О божанским именима*. Ниш: Међународни центар за православне студије/Центар за византијско-словенске студије Универзитета у Нишу.
- Arnason, Harvard H. 2008. *Istorija moderne umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Бичков, Виктор В. 2012. *Кратка историја византијске естетике*. Београд: Службени гласник.
- Bois, Yves-Allain. 1991. 'The Limit of Almost', in Y.-A. Bois: *Ad Reinhardt*, New York.
- Brennan, Marcia. 2010. *Curating Consciousness: Mysticism and the Modern Museum*. Cambridge: The MIT Press.
- Da Vinci, Leonardo. 1981. *Quadrifolium*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Gibbon, Jill. 2011. 'Dilemmas of drawing war', in C. Sylvester (ed.): *Experiencing War*. London: Routledge.
- Graovac, Rada. 1969. *Teorija likovne forme*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Грубор, Небојша. 2012. *Лепо, надахнуће и уметност подражавања*. Београд: Плато.
- Davis, Mary E. 2007. *Erik Satie*. London: Reaktion Books.
- Dillenberger, John. 2004. *A Theology of Artistic Sensibilities: The Visual Arts and the Church*. Oregon: Wipf&Stock.
- Erić, Ljubomir. 2010. *О crtežu*. Beograd: Arhipelag.
- Jensen, Eric F. 1994. 'Satie and the 'Gymnopedie'', in: *Music and Letters*, 75(2), 236–240.
- Jurgin, Daniel. 2017. *Negation and Knowledge of God: Neoplatonism and Christianity*. Scholar's Press.
- Кандински, Василиј. 2015. „О духовном у уметности”, у: В. Меденица (ур.), *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности*. Београд: Логос.

Kemp, Martin J. 1985. 'Leonardo da Vinci: Science and the Poetic Impulse', in: *Journal of the Royal Society of Arts*, 5343(133), 196-214.

Lippard, Lucy R. 1981. *Ad Reinhardt*. New York: H. N. Abrams.

Louth, Andrew. 1989. *Denys the Areopagite*. London: Continuum.

Louth, Andrew. 2007. *The Origins of the Christian Mystical Tradition. From Plato to Denys*. Oxford: Oxford University Press.

Louth, Andrew. 2015. *Modern Orthodox Thinkers. From the Philokalia to the Present*. London: Society for Promoting Christian Knowledge.

Maljevič, Kazimir. 1981. *Nepredmetni svijet*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, Galerija Nova.

Markov, Dimitry F. 1984. *Socialist Literatures, Problems of Development*. Moscow: Raduga Publishers.

[McGreevy](#), Linda F. 2003. *Bitter Witness: Otto Dix and the Great War*. Vienna: Peter Lang.

Митровић, Годор. 2012. *Основе живописања: приручник*. Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију.

Mihaljinac, Nina. 2018. *Umetnost i politike sećanja – Trauma 1999*. Beograd: Clio.

Miščević, Radenko. 1989. *Izbor tekstova za izučavanje predmeta Teorija forme*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Panić, Vladislav. 2012. *Psihologija i umetnost*. Treće izdanje. Beograd: Zavod za udžbenike.

Perl, Eric D. 2012. *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite*. New York: SUNY Press.

Платон. 2005. „Ијон”, у: *Дела*. Београд: Дерета.

Potter, Caroline. 2016. *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*. Woodbridge: Boydell & Brewer.

Racco, Tiffany. 2016. 'Darkness in a Positive Light: Negative Theology in Caravaggio's "Conversion of Saint Paul"', in: *Artibus et Historiae*, 37(73). 285-298.

Reep, Edward. 1944. *A Combat Artist in World War II*. Lexington: The University Press of Kentucky.

Reinhardt, Ad. 1991. *Art-as-Art. The Selected Works of Ad Reinhardt*. Ed. Barbara Rose. Berkeley: University of California Press.



- Rollo, Myers H. 1968. *Erik Satie*. London: Dover Publications.
- Sommerer, Christa. 1998. *Art(a)Science*. Vienna: Springer.
- Stang, Charles M. 2012. *Apophysis and Pseudonymity in Dionysius the Areopagite – 'No Longer I'*. Oxford: Oxford University Press.
- Tatarkijevič, Vladislav. 1976. *Istorija šest pojmova*. Beograd: Nolit.
- Turner, Denys. 1995. *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Uspenski, Boris A. 1979. *Poetika kompozicije semiotika ikone*. Beograd: Nolit.
- Harding, James. 1975. *Erik Satie*. Michigan: Praeger.
- Harrington, Peter. 2002. 'The 1943 War Art Program', in: *Army History*, 55, 4-19.
- Hayes, Colin. 1972. 'Idea and Method in Painting', in: *Journal of the Royal Society of Arts*, 120 (5196), 780-818.
- Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.
- Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Шаровић, Срђан. 2020. „Негативна светлост – *via negativa* у уметничком поступку”, у: Н. Грубор, И. Драшкић-Вићановић, У. Поповић, М. Миладинов, М. Новаковић, Д. Паловић (ур.), *Слика и реч*. Београд: Естетичко друштво Србије.
- Интернет извори:
- <https://ehne.fr/en/encyclopedia/themes/wars-and-memories/representations-war/painting-war> (31.03.2021.)
- <https://vimeo.com/150413090> password: play
- <https://vimeo.com/srdjansarovic/painter> password: play
- Spector, Nancy. *Ad Reinhard. Abstract painting*. На страници: <https://www.guggenheim.org/artwork/3698> (11.03.2021.).
- [https://issuu.com/sirjohn7/docs/negativna\\_svetlost](https://issuu.com/sirjohn7/docs/negativna_svetlost)
- <https://vimeo.com/536468271>, password: play

## БИОГРАФИЈА АУТОРА

СРЂАН ШАРОВИЋ

Нови Сад, СФРЈ, 1972. год.

Косте Миросављевића 4, Нови Сад, Србија

Контакт телефон: +381 65 33 83 000

E-mail: sr.sarovic@gmail.com

### ОБРАЗОВАЊЕ

Универзитет у Новом Саду / Академија уметности Нови Сад /ДАС/ Ликовне уметности  
2018-2021

Универзитет у Новом Саду / Академија уметности Нови Сад /МАС/ Нови ликовни медији  
Мастер ликовни уметник

2016-2017

Универзитет у Новом Саду / Академија уметности Нови Сад /ОАС/ Нови ликовни медији  
Дипломирани ликовни уметник

2012-2016

### ЧЛАНСТВО У СТРУКОВНИМ УДРУЖЕЊИМА

1. СУЛУВ - Савез удружења ликовних уметника Војводине
2. УПИДИВ – Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Војводине
3. ЕДС - Естетичко друштво Србије
4. Балканска асоцијација анатомских цртача

### ПРИЗНАЊА, НАГРАДЕ И ОДЛИКОВАЊА ЗА ПРОФЕСИОНАЛНИ РАД

1. Ужи избор за Гран при 65. Мартовског фестивала, *Purgatorio*, Београд, Србија, 2018.
2. Полу-финалиста, A Rebel Minded Festival, *Syrian Rhapsody*, Brooklyn, New York, USA, 2018.
3. Award for the best Serbian film, *The Blue Danube*, Mister Vorky international festival, Рума, Србија, 2018.
4. Годишња награда Департмана ликовних уметности. Уметничка дисциплина: Нови ликовни медији, АУНС, 2016.
5. Награда „Драган Ракић“ за најуспешнији рад из предмета Дигитална слика, АУНС, 2016.
7. Победник 13. КЕФ-а, *The Blue Danube*, међународни фестивал кратке електронске форме, Београд, 2013.

## ИЗАБРАНЕ УМЕТНИЧКЕ РЕФЕРЕНЦЕ:

### ЖИРИРАНЕ САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ

1. *Негативна светлост*, цртежи/видео рад/слике, КС Свилара, Нови Сад, Србија, април 2021.
2. *Таоци*, цртежи, парохијски дом цркве у Кравици, Братунац, БиХ, јануар 2020.
3. *Прапорци*, цртежи, дом установе културе Бајина Башта, Бајина Башта, Србија, јануар 2020.
4. *Цртежи - 34м2*, цртежи, Галерија Г-спот, Нови Сад, Србија, мај 2018.
5. *Човек човеку слика*, цртежи и дигитални отисци, Галерија СКЦ, Београд, мај 2018.
6. *Цртежи, концепти, дизајн*, галерија Форма, Нови Сад, 2018.
7. *Однос тела и звука у простору видео записа*, мастер изложба, мултимедијална инсталација, СКЦ Фабрика, Нови Сад, 2017.
8. *Савремени корпоративни дизајн*, дигитал принт, галерија Форма, Нови Сад, 2017.
9. *Анатомија пургаторијума*, мултимедијална инсталација, Блок галерија, Београд, Србија, 2017.
10. *Алгоритам трансфер – трансцендентни цртежи*, мултимедијална инсталација, галерија „Мостови Балкана“, Крагујевац, Србија, 2017.

### ЖИРИРАНЕ ГРУПНЕ ИЗЛОЖБЕ

1. *Потрет; Аутопортрет*, дигиталне слике, Међународни тријенале портрета, Самобор, Хрватска, 2021.
2. *Инсталација – цртежи/објекти*, инсталација, СУЛУВ, Нови Сад, 2017.
3. *Слике*, Херцег Нови Сад, Херцег Нови, Црна Гора, 2017.
4. *Слике*, Херцег Нови Сад, Херцег Нови, Црна Гора, 2016.
5. *Son of a gun*, дигиталне слике, Разлике, СКЦ Фабрика, Нови Сад, 2013.
6. *Бол – једна секунда*, инсталација, Разлике, СКЦ Фабрика, Нови Сад, 2015.
7. *Big city darling*, видео рад, Разлике, СКЦ Фабрика, Нови Сад, 2016.
8. *Празан екран*, видео рад, Мастерс 2016, СКЦ Фабрика, Нови Сад, 2016.
9. *Алгоритам трансфер*, мултимедијална инсталација, Мастерс 2017, Архив Војводине, Нови Сад, 2017.
10. *Врт*, мултимедијална инсталација, Галерија „Хол“, АУНС, Нови Сад, 2017.
11. *In memory of*, дигиталне слике, Панонски пут уметности, Рибоцентар, Апатин, Србија, 2014.
12. *An der schönen blauen Donau*, видео рад, PointCulture Bruxelles, Брисел, Белгија, 2014.
13. *Без назива*, графика, Продајна изложба Графика, Матица Српска, Нови Сад, 2013.
14. *An der schönen blauen Donau*, видео рад, КЕФ, видео инсталације, КЦ „Рех“, Београд, 2013.

### ЖИРИРАНИ ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛИ (МЕЂУНАРОДНИ)

1. *Догађај / Событие / Event*, експериментални филм, Mister Vorky, Рума, Србија, 2020.
2. *Purgatorio*, 65. Мартовски фестивал, Београд, Србија, 2018.
3. *Syrian Rhapsody*, експериментални/анимирани кратки филм, A Rebel Minded Festival, Brooklyn, New York, USA, Jul 2018.
4. *The Painter*, видео арт, Muestra Movimiento Audiovisual, Guadalajara, Mexico, Jul 2018.
5. *The Painter*, видео арт, Muestra Movimiento Audiovisual, Vice-rectorate of Culture and Sports of the University of Malaga, Spain, Jul 2018.

6. *The Blue Danube*, документарни кратки филм, Mister Vorky international festival, Ruma, Srbija, Maj 2018.
7. *An der schönen blauen Donau*, Shortz, Нови Сад, Србија, 2013.
8. *The Painter*, Shortz, Нови Сад, Србија, 2014.
9. *Transfer – Disposable male*, Shortz, Нови Сад, Србија, 2015.
10. *Syrian Rhapsody*, Shortz, Нови Сад, Србија, 2015.
11. *Zed*, Festival Oodaaq, Rennes, Француска, 2017.
12. *Zed*, Festival Oodaaq, Nantes, Француска, 2017.
13. *Zed*, Festival Oodaaq, St-Malo, Француска, 2017.
14. *Zed*, Shortz, Нови Сад, Србија, 2016.
15. *Zed*, AVI FEST, Подгорица, Црна Гора, 2016.
16. *Transfer – Disposable male*, FROG, Жабљак, Црна Гора, 2016.
17. *An der schönen blauen Donau*, PointCulture Bruxelles, Брисел, Белгија, 2014.
18. *An der schönen blauen Donau*, KEF, Београд, Србија, 2013. (победник)

#### ПЕРФОРМАНСИ

1. *From noise to sound*, перформанс, Нови Сад, Србија, 2021.
2. *Synscope*, перформативни цртеж, „Г-спот“ галерија, Нови Сад, 2017.
3. *In situ*, аудио-визуелни перформанс, мултимедијална сала АУНС, Нови Сад, 2016.
4. *the PAINter*, интимни перформанс, анатомија духовног и физичког простора, ТВ студио Канал 9, Нови Сад, 2014.

#### УМЕТНИЧКА ВИДЕО ПРОДУКЦИЈА

1. *Purgatorio*, експериментални, документарни, 05:25 min. Stereo, B/W, 2017.
2. *Accuracy is important*, анимација, експериментални, 02:45 min. Stereo, B/W, 2016.
3. *the Fiber*, документарни, 03:45 min. Stereo, Color, HDV, 2016.
4. *Syrian data*, анимација, експериментални, 04:28 min. Stereo, Color, HDV, 2015.
5. *Syrian Rhapsody*, анимација, експериментални, 04:28 min. Stereo, Color, HDV, 2015.
6. *#ad*, 03:02 min. Stereo, Color, B/W, 2015.
7. *Transfer / Disposable male*, анимација, 02:02 min. Stereo, Color, HDV, 2015.
8. *Army ants*, документарни, експериментални, 04:18 min. Stereo, Color, HDV
9. *the PAINTER*, играно-документарни, 09:21 min. Stereo, B/W, HDV, 2014.
10. *1.9.84*, експериментални, 02:20 min. Stereo, Color, HDV, 2014.
11. *Digital acid*, експериментални, 02:02, Stereo, B/W, HDV, 2014,
12. *Sinesteziya*, експериментални, 02:12 min. Stereo, Color, HDV, 2014.
13. *Bila krila galeba*, документарни, 01:12 min. Stereo, Color, HDV, 2014.
14. *Flood*, експериментални, документарни, 01:42 min. Stereo, Color, HDV, 2014.
15. *5475*, документарни, експериментални, 01:36 min. Stereo, Color, HDV, 2013.
16. *528Hz*, експериментални, 02:13 min. Stereo, Color, HDV, 2013.
17. *Beg / Escape*, документарни, 02:25 min. Stereo, Color, HDV, 2013.
18. *Big city darling*, документарни, 02:53 min. Stereo, Color, HDV, 2013.
19. *An der schönen blauen Donau*, документарни, 04:55 min. Mute, Color, HDV, 2012.
20. *An der schönen blauen Donau – 30 drops*, документарни, 00:30 min. Stereo, Color, HDV, 2012.

#### УМЕТНИЧКИ ДИРЕКТОР (ТВ/музички спотови)

1. *Special MO edition*, МО дует, 19:48 min. Stereo, Color, HDV, 2011.
2. *Fire*, МО дует, 03:24 min. Stereo, Color, HDV, 2011.
3. *НС-БГ*, Крвава Мери, 03:22 min. Stereo, Color, HDV, 2007.
4. *Песма на поклон*, Крвава Мери, 02:47 min. Stereo, Color, HDV, 2004.
5. *Време чуда*, Крвава Мери, 04:14 min. Stereo, Color, HDV, 2003.
6. *Будала*, Крвава Мери, 02:54 min. Stereo, Color, HDV, 2003.
7. *Прича*, Крвава Мери, 03:10 min. Stereo, Color, DV, 2002.
8. *Чекај*, Крвава Мери, 03:24 min. Stereo, Color, DV, 2002.
9. *Лаж*, Крвава Мери, 04:16 min. Stereo, Color, MiniDV, 2000.
10. *Она је моја*, Крвава Мери, 04:12 min. Stereo, Color, MiniDV, 2000.

#### МУЗИЧКА ПРОДУКЦИЈА

1. *5 до 12*, Крвава Мери, LP, 1999., CD, Ауторско издање
2. *Live in Studio-M*, Крвава Мери, LP, 2002. god., CD, Радио Нови Сад
3. *Крвава Мери*, Крвава Мери, LP, 2003. god., CD, МС, City Records
4. *Live from Norcev*, Крвава Мери, LP, 2005. god., CD, Ауторско издање
5. *Срце*, Плава као, single, 2009. god., digital, Беовизија 2009.
6. *Тутка*, III план, EP, 2008. god., CD, Ауторско издање
7. *Special MO edition*, МО дует, EP, 2011. god., CD, Новосадска телевизија
8. *Elementum*, МО duet, дигитал албум, Lampshade Media, Београд, 2017.
9. *Secundum*, МО duet, дигитал албум, Lampshade Media, Београд, 2017.