

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



УНУТРАШЊИ ПРОСТОР СЛИКЕ – ТРАНСПАРЕНТНОСТ И УСЛОЈАВАЊЕ

(Изложба слика)

Докторски уметнички пројекат

Аутор:

Драган Сиљаноски

Ментор:

Радомир Кнежевић

Београд, 2023.

САДРЖАЈ:

АПСТРАКТ	4
ABSTRACT.....	5
УВОД.....	6
ПРЕДМЕТ И ЦИЉ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА.....	7
ОСНОВНЕ ХИПОТЕЗЕ ОД КОЈИХ СЕ ПОЛАЗИ.....	8
МЕТОДЕ КОЈЕ ЋЕ СЕ У ИСТРАЖИВАЊУ ПРИМЕЊИВАТИ.....	9
ПЛАН ДОКТОРСКОГ ПРОЈЕКТА СА ОБРАЗЛОЖЕЊЕМ	10
БОЈА	12
ИСТОРИЈА БОЈЕ, БОЈА КРОЗ ИСТОРИЈУ	14
БОЈА У ФИЗИЦИ	17
БОЈА У ХЕМИЈИ	21
ПСИХОЛОГИЈА БОЈА	22
БОЈА У ФИЛОЗОФИЈИ	25
„БОЈА ЈЕ ТРАГ ЕНЕРГИЈЕ У КРЕТАЊУ“	27
СЛОЈЕВИТОСТ МЕМОРИЈЕ.....	29
БОЈЕ У ВЕШТАЧКОЈ ИНТЕЛИГЕНЦИЈИ.....	31
ПЕРЦЕПЦИЈА БОЈА	32
УНУТРАШЊИ ПРОСТОР СЛИКЕ/ПРОСТОРНОСТ У СЛИЦИ	35
ОБРНУТА ПЕРСПЕКТИВА.....	36
ВАСИЛИЈ ВАСИЉЕВИЧ КАНДИНСКИ	39
ТРАНСПАРЕНТНОСТ И УСЛОЈАВАЊЕ	43
ТРАНСПАРЕНТНОСТ	44
УСЛОЈАВАЊЕ, СЛОЈЕВИТОСТ	45
СЛОЈЕВИТОСТ – ГЕРХАРД РИХТЕР.....	47
УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ	49
ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	57
УМЕТНИЧКО-ИСТРАЖИВАЧКИ ДОПРИНОС	58
ИЗЛОЖБА СЛИКА - ГАЛЕРИЈА ФЛУ, БЕОГРАД.....	60
РЕПРОДУКЦИЈЕ СЛИКА.....	65

ЛИТЕРАТУРА:.....	81
БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ	83
ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ	84
ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА.....	85
ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ.....	86

АПСТРАКТ

Средиште ликовних истраживања у овом раду свакако су сећања као седиментни слојеви времена, који своје постојање потврђују кроз унутрашње просторе слике. Тај простор је свакако одређен самим избором и организацијом материјала.

Могло би се рећи да су слике настале као својеврсно схватање животних чинова и њихове артикулације, као надоградња нечега већ постојећег. На сликама нема почетне белине, нетакнутог простора (празне стране која чека да буде исписана) већ сва дела крећу од површине натрон папира. Натрон као рециклажни материјал по својој природи дозвољава, онако како је и сам саздан, услојавање боја и разних природних и вештачких платана преко његове површине.

Слојевитост боје, разних материјала имплементираних на самој подлози, стављени су у први план у односу на аутономна деловања материјала. Наглашен је потенцијал грађе и боје. Чиста ликовност и њени ефекти смењују се на основној равни просторне организације. Почев од радова променљивих димензија, жанровски они се мењају и смештају у подручја тамо где се граниче сликарство и инсталација у простору, где се подручје сликарства додирује и прожима са рељефом.

ABSTRACT

The center of artistic research in this work is certainly memories as sedimentary layers of time, which confirm their existence through the inner spaces of the painting. That space is certainly determined by the choice and organization of the material itself.

It could be said that the paintings were created as a form of understanding of life acts and their articulation, as an extension of something already existing. In the paintings, there is no initial whiteness, untouched space (an empty page waiting to be written), but all the works start from the surface of the natron paper. Natron, as a recyclable material, by its very nature allows, as it was created, the layering of colors and various natural and artificial canvases over its surface.

The layering of paint, various materials implemented on the base itself, are put in the foreground in relation to the autonomous actions of the materials. The potential of the materials and color is emphasized. Pure artistry and its effects alternate on the base level of spatial organization. Starting with works of variable dimensions, they change in terms of genre and are placed on a bound between painting and installation in space, where the area of painting touches and interweaves with relief structure.

УВОД

Сликарство је вековима било предмет људског размишљања и стварања, а његова способност да ухвати нашу машту и емоције наставља да нас фасцинира до данас. Међутим, док је много писано о површини слике и њеним визуелним својствима, унутрашњи простор слике остаје релативно недовољно истражен и мистериозан аспект ове уметничке форме. Унутрашњи простор слике је структурни и концептуални оквир који лежи у основи површине слике, који обухвата више слојева боје, физичке квалитете платна или папира и уметникове намере и емоције.

Концепти транспарентности и слојевитости стоје као кључни аспекти унутрашњег простора сликарства. Транспарентност се односи на начине на које слика може открити своје основне слојеве, омогућавајући гледаоцу да види скривене дубине уметничког дела. Наношење слојева, с друге стране, укључује процес изградње површине слике наношењем више слојева боје или других медија.

У овом раду истраживаћу значења и вредности које се стварају кроз транспарентност и слојевитост у унутрашњем простору сликарства. Испитиваћу употребу ових техника да би се створила дубину и сложеност у делима, и истраживаћу теоријске и филозофске импликације ових концепата. Надам се да ћу кроз ово истраживање пружити дубље разумевање унутрашњег простора слике.

ПРЕДМЕТ И ЦИЉ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Предмет овог докторског уметничког пројекта је стварање генеративног уметничког рада који успоставља дијалог са спољашњим светом користећи духовне елементе слике. Сложена сликарска дела грађена су по принципу наслојавања различитих материјала и њихов међусобни однос приликом третирања бојом одређене врсте, густине и тоналитета. Главни предмет разумевања нису биле спољашње манифестације реланости већ њихов унутрашњи дубински смисао. Да би се дубоко схватио смисао једног дела неопходно је да природу тог дела посматрамо у односу на уметникове намере.

Циљ овог пројекта управо лежи у намери да прикажем боју као главни елемент у схватању једног уметничког дела. Боје су фундаментални аспект људске перцепције и разумевања света око нас. Међутим, однос између субјективне перцепције боја и њихове објективне реалности је сложена и контроверзна тема у областима филозофије, психологије и других наука. Све ове области су за једног уметника подједнако важне и неопходне.

Да би остварио циљеве свог рада уметник мора да примењује и одговарајуће методе, при њему тачка гледишта и уметникова специфичност треба да допуне и обогате поменуте области. Стварање унутрашњег простора на сликама коришћењем различитих густина боје, различитих материјала од природних до вештачких имао сам за циљ да дочарам ефекат треће димензије, а да слика остаје плошна.

Пројекат тежи да у потпуности обухвати и преиспита боју као главни ликовни елемент. Ово истраживање треба да покаже и енергију боје која се услојава, боју у слојевима меморије, боју као средство против заборављања. Радови ће бити огледног карактера, третирајући слојевито различитим врстама платна чија структура и интеракција понекад стварају простор који сликама даје физичку дубину.

Теоријско истраживање у овом уметничком пројекту сам посвећено мапирању, разматрању и преиспитивању различитих научних дисциплина које се баве феноменом боје. Перцепција боја је сложен и вишеструки феномен који је био предмет многих дебата у науци. С једне стране имамо субјективну перцепцију боја, која се односи на начин на који појединац доживљава и тумачи боје. С друге стране, имамо објективну реалност боја, која се односи на физичка својства и карактеристике боја које наука може измерити и квантификовати. Кроз призму филозофије, физике, хемије, психологије, медицине, историје, информационог

технологија, користећи искуства и сазнања која су ове науке стекле анализираћу боју у теоријском делу докторског рада.

ОСНОВНЕ ХИПОТЕЗЕ ОД КОЈИХ СЕ ПОЛАЗИ

Боја као основни сликарски елемент, средство за рад или нешто више? Сликари добро знају како боје могу имати огроман утицај на расположење и осећања. Реч је о моћном комуникационом оруђу које се може користити да стимулише на акцију, утиче на расположење и изазове психолошке реакције.

Визуелна перцепција боја често је укореењена како у нашем личном искуству тако и у културолошком наслеђу. Оно што је нама боја жалости на неком другом крају света би имала другу конотацију и обратно.

Физички слојеви који се појављују на сликама сугеришу управо нагомилану меморију. Ново неочекивано може нам се открити у прелазу из једног слоја у други, сви они осећаји и искуства које смо гомилали могу се појавити у сасвим новом светлу. У том прелазу између слојева појављује се наизглед празан простор, који као да нема ничег заједничког у осећају са старим, познатим стварима. Дубински он иницира повезивање слојева, иницира машту.

У односу простор – боја осигурава се динамика боја и њихове конструкције у оквиру слике. Ова улога боја повлачи за собом један потпуно другачији поглед. Утицај боје на простор као да ствара неку врсту симултаног контраста, ваздух у простору добија обојење и на тај начин враћа провидну плошност слике. Овде се дело особађа сваког објективног и визуелног представљања ствари и природе. Детаљне скице са почетка кретаће се ка апстракцији, елиминишући све што је променљиво или случајно, задржавајући само константе. Сврсисходна корелација боја у јединственој структури као конструкција уметничког садржаја - композиција боје.

С тим у вези, практичан рад мора бити резултат особене уметничке праксе која је другачија и нуди нове погледе на дело сликара. У овом пројекту теоријско истраживање функционисаће као важан чинилац који подражава моје практично уметничко истраживање.

МЕТОДЕ КОЈЕ ЋЕ СЕ У ИСТРАЖИВАЊУ ПРИМЕЊИВАТИ

Као што се сам уметнички рад састоји из два дела, теоријског и практичног, тако се и методе мог истраживања могу поделити на ова два дела. Теорисјки део садржаће истраживање кроз разне како научне тако и уметничке позиције. Тренутак у коме живимо готово по правилу намеће потребу за мултидисциплинарним истраживањима, посебно у уметничким областима. Водећи се овом методом, користио сам све њене предности и добијени конструкт је послужио као подстицај уметничких ставова који ће се наћи у овом излагању.

Процес стварања, искуство стечено током рада, производе потребу за дефинисањем одређених правила. Ова правила су полазна тачка за практични део уметничког пројекта, улазе у спрегу са њим, обликују га, мењају, дајући тако овом уметничком раду целину.

Користећи споствено искуство стечено бављењем разним занатским радовима, израда практичног дела подразумевала је ангажовање од самог почетка. Сви рамови на којима сам шпановао платно настали су као целина са датом сликом. Поједине слике су променљивих димензија, што је у процесу стварања отворило нове погледе у развоју саме слике.

У овим сликама које су наизглед безличне, на површинама третираним бојом која сам стављао равномерно у флекама на платно – стварао сам ритам и простор. Боја се моделирала и ширила по платну. Она не представља већ заправо јесте магично присуство свега онога што се у мојој меморији гомилало и чији се слојеви као изненадни ударци откривају гледаоцу.

Ове различите елементе нисам распоређивао у натуралистичком реду, што ће рећи да њихова комбинација нема намеру да репородукује један вид стварности. Овде се јавља потреба за својеврсном изградњом аутономне конструкције. Ова дела су слике које проистичу из мог непосредног доживљаја.

Ствар са сликама се уопште не збива онако како се људима на први поглед чини, него управо онако како у одличној драми крај надлази, зато што су сазрели сви догађаји који га припремају. Нема сумње, савремена уметност је целовита, ослобођена, сама по себи јединствена, у којој се крај-расплет не предвиђа од самог почетка. И више од тога, у њој се одређује почетак и заплет и сва целина.

ПЛАН ДОКТОРСКОГ ПРОЈЕКТА СА ОБРАЗЛОЖЕЊЕМ

Централна позиција боје у овом уметничком раду наметнула је неопходност њеног изучавања у циљу бољег схватања боје као феномена у служби подсећања, буђења разних нивоа сећања. Заправо свега онога што је око видело а мозак меморисао. Свакако овако постављене ствари отварају могућност за боље схватање и један дубљи доживљај саме слике. Овим сликама не прилази се лако. У њима нема ниједног сликарског клишеа, ништа што је већ било потпуно изражено.

На први поглед композиција може деловати херметички а цртеж готово избрисан. Али када се пажљивије загледамо откриће нам се слој по слој, постепено, као читав свемир. Бежећи од унапред одређених визија и озакоњених метода јавила се потреба за тражењем нових средстава саопштавања. Када бих се латио посла имао бих осећај да се могу бацити крајњом слободом у импровизацију својих фантазија. Ова дела се никако не могу изједначити са производом, она су у детаљном промишљању, уствари - генеза. Генеза занатског, преко научног па све до уметничког приступа.

Почетак рада на новим сликама подразумевао је коришћење стручне литературе разних научних дисциплина које се на лакши или тежи начин могу довести у везу са овом темом. Занатски део се састојао првенствено од прављења блинд рамова и затезања платна. Врсте платна које су коришћене наметнуле су се кроз сам процес рада. Тако се као носилац натрон папира на коме су рађени цртежи и скице најбоље показало јутано платно. Нашпанована јута дала је једно сигурно полазиште за све оне захтеве које дефинише материјал какав је папир. Боја се ставља у површинама, слојевито, коришћењем различитих медијума. Испољавање боје не зависи од естетске појаве већ од порекла материјала и од слагања елементата који стварају форму.

Стварање ових форми упућује на потребу да се дође до боје као циља по себи, до доминације боје, тј. до апсолутног стварања. Непредвиђених произвољним пресецањем површина, њиховим наглим згушњавањем, али исто тако и апстрактним амбијентом који из тога настаје ове слике доносе својеврсну мистерију своје узбудљиве постојаности.

Осећање бескрајног исчекивања, страх пред загонеткама, мноштво необичних сусрета са непознатим облицима омогућили су откривање једне импресије испуњене најинтимнијим осећајима. Бојене површине које посматрамо нису саме по себи онакве каквим их ми сматрамо, нити су њихови односи сами по себи такви какви нам се појављују. Када бисмо искључили субјективни доживљај слике, нестали би сви односи њеног унутрашњег простора.

Овде се полако дефинишу појаве које су ме руководиле у сопственим сликарским трагањима. Коришћењем пигмената у комбинацији са разним врстама медијума као резултат добијен је слој на папиру који многоструко превазилази својства обичног натрон папира. Овако добијени материјал је са лакоћом могао бити шпанован попут платна.

У зависности од врсте медијума папир је негде остајао и благо заталасан, удубљен, што се у даљем раду показало као један од кључних елемената за добијање целине ових дела. Након затезања папира преко јутаног носиоца у последњем слоју шпановано је провидно синтетичко платно. Транспарентност платна и његова тананост ствара осећај филтера кроз који може да се посматра слика. Боја се загушује и мути. Губе се јасни облици, долази до преплитања слојева различитих материјала и боја. Унутрашњи простор слике добија једну нову димензију, на моменте потпуно случајну.

У завршној фази слике су лакиране провидним лаковима које се користе у грађевинарству. У зависности од жељеног ефекта некад би то био акрилни лак, сјајни или мат, а некада полиуретан високог сјаја. Након сушења слике добијају потпуно другачију и неочекивану дубину. Наиме, на местима где је провидно платно дотакло папир залепило се за њега, градећи тако облике и површине невезане за претходни рад.

Насупрот овим површинама јавља се и простор добијен услед искривљености папира. Простор је дубине на неким местима и више центиметара. На овим местима платно је благо замеућено, па се бојени део назире као кроз маглу. Сва ова игра између боја и различитих материјала сликама дају аутентичан карактер и бацају једно ново светло у схватању појединих сликарских проблема.

Ово истраживање свакако је у функцији подстицаја да се одређеним сликарски проблемима приступи на један савремен начин а то би подразумевало трагање кроз мултидисциплинарност.

БОЈА

Боје играју значајну улогу у свету уметности и сликарства . Користе се за изазивање емоција, стварање дубине и преношење значења . Утицај боја у уметности и сликарству може се доживети на више начина, укључујући и кроз наша сећања. Уметници користе боју као медиј за изазивање осећања тако што пажљиво бирају и манипулишу одређеним нијансама , засићеношћу и тоновима како би створили жељени емоционални ефекат . Они користе емоционална својства боје да би створили везу између уметничког дела и посматрача и да би пренели одређену поруку или тему у свом раду.

Један од најважнијих начина на који боје утичу на уметност и сликарство је њихова способност да изазову емоције . Различите боје могу створити различита расположења и осећања, од мирних и спокојних до смелих и енергичних. На пример, хладне боје попут плаве и зелене могу створити осећај смирености и спокоја, док топле боје попут црвене и наранџасте могу изазвати осећања страсти и узбуђења . Овај емоционални утицај уметници често користе да пренесу одређену поруку или тему у свом раду.

Боје такође играју кључну улогу у стварању дубине и димензије у уметности и сликарству. Употреба контраста боја и хармоније боја може створити илузију дубине и тродимензионалности на дводимензионалној површини. На пример, употреба топлих боја у првом плану и хладних боја у позадини може створити илузију дубине , чинећи да слика изгледа реалистичније.

Чест начин на који уметници користе боју да изазову осећања је коришћење контраста боја. Контраст боја се односи на супротстављање различитих боја на слици. Уметници користе контраст боја да би створили визуелни интерес и усмерили пажњу гледаоца на одређене области слике. На пример, слика са пуно топлих боја у првом плану и хладних боја у позадини може створити илузију дубине , чинећи слику реалистичнијом . Ово такође може створити осећај покрета и флуидности, изазивајући осећај смирености и спокоја.

Други начин на који уметници користе боју да изазову осећања је коришћење хармоније боја. Хармонија боја се односи на однос између различитих боја на слици.

Уметници користе хармонију боја како би створили осећај равнотеже и јединства у свом раду . На пример , слика са пуно сличних или комплементарних боја може створити осећај смирености и спокоја , а на супрот томе слика са пуно контрастних боја може створити осећај напетости и драме.

Још један важан аспект боја у уметничким сликама је употреба нијанси. Нијансе су варијације боје које се стварају додавањем црне или беле боје. Употреба нијанси се може користити за стварање дубине и димензије у слици. На пример, употреба топлих боја у првом плану и хладних боја у позадини може створити илузију дубине , чинећи да слика изгледа реалистичније. Употреба нијанси такође ствара осећај покрета и флуидности , што доприноси емоционалном утицају дела.

Поред ових формалних квалитета, боје такође преносе значење у уметности и сликарству. Различите културе и друштва повезују различита значења са различитим бојама. На пример, у западној култури , бела се често повезује са чистоћом и невиношћу , док је црна повезана са тугом и смрћу . Слично томе, у многим источним културама, црвена је повезана са срећом и просперитетом . Као резултат тога, употреба одређених боја на слици може да пренесе одређена културна или симболичка значења гледаоцу.

Утицај боја у уметности и сликарству такође се може доживети у нашим сећањима . Боја је често један од најживописнијих и најупечатљивијих аспеката слике и може се користити за евоцирање успомена на одређене догађаје или искуства . Могу се доживети у нашим сећањима, повезујући нас са одређеним догађајем , искуством или емоцијом . На пример , одређена нијанса плаве може да нас подсети на летњи дан на плажи , док топла наранџаста може да изазове успомене на јесење лишће . Оне су важно средство за уметника да пренесе своју поруку и идеје гледаоцу.

Кључан фактор у начину на који памтимо ствари су управо боје. Они су моћно средство за организовање и проналажење информација у нашем памћењу и могу се користити за стварање моћних асоцијација и веза између различитих сећања . Употреба боја у меморији може се поделити на неколико различитих слојева, од којих сваки има своја јединствена својства и ефекте.

Први слој боје у памћењу је чулно памћење . Сензорно памћење је почетно и кратко снимање сензорних информација у нашем мозгу, и оно је темељ на којем се граде сви други облици памћења. Када видимо одређену боју, наш мозак је региструје у сензорној меморији ,

стварајући кратак запис информација . Ове информације се затим преносе на следећи слој меморије, краткорочну меморију.

Краткорочна меморија је следећи слој боје у меморији. То је привремено складиштење информација у нашем мозгу и користи се за чување информација које треба да користимо у непосредној будућности. На пример, када видимо одређену боју , она се чува у краткорочној меморији, што нам омогућава да користи мо те информације у кратком временском периоду. Ово је фаза у којој можемо користити боју за задатак, на пример, запамтити шифру боје производа или одређену боју тканине.

Трећи слој боје у меморији је дугорочно памћење. Дуготрајно памћење је трајно складиштење информација у нашем мозгу, а користи се за складиштење информација које треба да памтимо током дужег временског периода. Када се информације пренесу из краткорочне меморије у дугорочну меморију, оне се кодирају на начин који их чини трајнијим и лакшим за проналажење. На пример, ако видимо одређену боју сваки дан, она постаје кодирана у нашој дугорочној меморији као позната боја, што је олакшава памћење.

Четврти слој боје у сећању је емоционално памћење. Емоционално памћење је слој памћења који је повезан са нашим емоцијама и уско је повезан са дуготрајним памћењем. Наше емоције могу утицати на начин на који памтимо ствари, а боје се могу користити за стварање моћних асоцијација и веза између различитих сећања. На пример, одређена боја може да нас подсети на срећно сећање из детињства, стварајући позитивну емоционалну везу са том бојом. С друге стране, одређена боја може да нас подсети на трауматичан догађај, стварајући негативну емоционалну асоцијацију са том бојом.

Уметници користе боју као медиј за изазивање осећања тако што пажљиво бирају и манипулишу одређеним нијансама, засићеношћу и тоновима како би створили жељени емоционални ефекат. Они користе емоционална својства боје да би створили везу између уметничког дела и посматрача и да би пренели одређену поруку или тему у свом раду. Коришћењем контраста боја, хармоније боја и симболике боја, уметници могу да изазову широк спектар емоција код посматрача, чинећи своје уметничко дело снажнијим и упечатљивијим.

ИСТОРИЈА БОЈЕ, БОЈА КРОЗ ИСТОРИЈУ

Боје представљају живот. Свакако би свет изгледао мртво без боја. Боје су праисконске, резултат су прве светлости и њене комплементарне супротности, мрака. Боје проистичу из светлости. Од давнина је поглед човека упрт у небо, мноштво боја нас задивљује. „Муња и грмљавина нас плаше, а боје дуге и поларне светиости нас смирују и оплемењују. Дуга је симбол измирења. Реч и њен звук, облик и његова боја јесу овоземаљско тело оног наднаравног, које само нејасно слутимо. Као што звук изговореној речи даје одређену боју, тако и боја анимира облик“.¹

Итан Јоханес нам у својој књизи „Уметност боје“ даје историјат боје и развој људске мисли о бојама кроз време. Наслеђе минулих епоха нам помаже да изведемо закључке о осећањима људи из прошлих времена.

Током раних историјских периода најчешће су боје употребљаване искључиво као симболичка вредност, било да су бојом означаване различите друштвене групе или касте, било да су се њима користили да симболички означе митолошке или верске идеје.

Почевши од старих Грка и Египћана који су показивали велико интересовање за вишебојно изражавање, до древне Кине која је и пре нове ере имала велике сликаре. Вероватно један од првих музеја уметности се налазио баш овде, цар из времена династије Хан је 80. године пре наше ере имао музеј у коме је чувао слике, како кажу стари списи, изузетно лепих боја. Цветало је зидно и штафелајно сликарство јарких боја, а истовремено су се развиле и нове плаве, зелене, жуте и црвене глазуре у керамици.

Из првих векова наше ере на територији Европе сачувани су византијски и римски мозаици живописних полихромних боја. Уметност израде мозаика подразумевала је добро познавање боја. Техника мозаика је таква да се свака обојена површина састоји из низа појединачних „тачака“ у боји, стога је сваки најситнији делић мозаика морао бити претходно смишљен и његова боја дефинисана, пре саме реализације. Уметност Равенских мајстора се највише огледала у њиховом познавању дејства комплементарних боја и разноврсне варијације које су изводили уз њихову помоћ. Врхунац овог мајсторства најбоље видимо у маузолеју Гала Плацидија, где влада чудесна доминација сиве светлости.

Светлост продире у просторију кроз прозоре од наранџастог алабастера и у комбинацији са доминантном плавом бојом мозаика на зидовима ствара утисак сиве светлости. Утисак променљиве обојености се појачава кретањем кроз капелу, зидови одбијају

¹Итен, Јоханес. „УМЕТНОСТ БОЈЕ“. Београд: Уметничка академија, 1973, 11.

светлост. Наранџаста светлост одбијена од плавих зидова боји атмосферу и јавља се ефекат променљиве обојености простора и мозаика у њему.

Све до краја средњег века уметници су употребљавали боје у свом зидном и штафелајном сликарству као симболичну експресивну вредност, са намером да стварају једнозначне и чисте тонове боја, без разноврсности и валера. Важна је била симболика саме боје и као и облика који су употребљавани у уметности тог времена.

Ренесанса доноси велики помак у начину на који се уметници служе бојама у свом стваралаштву. Приметна је појава тонова, загаситих и јарких, светлих и тамних. Сликају се ликови са јасним и оштрим линијама, као и јасне и изразито бојене површине. Равнотежа се постиже употребом комплементарних боја. Одбацује се једноставан јак колорит и чисти тонови а замењују га префињене разлике у нијансирању. На сликама тог раздобља честа је игра светлог и тамног у сепија тоновима. Сликари полазе од једног основног тона, мењајући га у мноштво тамних и светлих валера. Јавља се и метод супротстављања боја чије оптичког дејство ствара посебну изражајност својим светло тамним контрастом. Боја престаје да се користи само због своје симболике и постаје апстрактно средство ритмичке артикулације простора. Компоновањем боја ствара се и илузија дубине.

Сликари романтизма су се користили бојама као средством којим су изражавали свој унутрашњи доживљај, и својим сликама дали неку посебну атмосферу. Јавља се велико интересовање за изучавање боје, њених законитости и дејства. Пишу се и студијски текстови о боји који ће импресионистима послужити као теоријска основа за њихово сликарство.

Импресионисти су интензивним проучавањем природе доспели до сасвим новог колорита. Они долазе до суштински нових законитости. Влада велико интересовање за сунчеву светлост, и за њен утицај на промену боје локалних тонова предмета у природи. Јасност визије повлачи са собом јединство технике и вибрирања светлости, отуда долази до напуштања контуре моделације светло-тамног и сувише прецизних детаља. Примењује се отворена атмосферска форма.²

Користећи се помоћу принципа познавања боја спектра уметници су дошли до закључка да се боље могу изразити помоћу боје него помоћу небоја, беле и црне. Ових 6 боја могу се свести на три основне боје. Импресионисти су компоновали боје по принципу комплементарности боја. За импресионисте не постоји сенка која нема светло и црна боја не постоји у платну, сенка се дефинише чистим бојама. Импресионизам се занима за светлост

²Група аутора. „Речник модерног сликарства“. Београд: Нолит, 1961, 126

која предмет обавија и облик се повезује са атмосфером и елиминише цртеж из слике и тиме и оштре контуре детаља.³

Неоимпресионисти су разложили бојене површине на бојене тачке. Тврдили су да свака пигментарна мешавина ломи снагу боја. Према њима, тачкице чистих боја треба да се мешају тек у оку посматрача. Полазећи од таквог третмана боје, неоимпресионисти су дошли до технике поентилизма. У поентилизму се примарне боје (плава, жута, црвена) и комплементарне боје (наранџаста, љубичаста, зелена) наносе на сликарску површину кратким потезима (тачкама) једна до друге, по принципу комплементарности, да би се у оку посматрача створила илузија целовитости форме. Ова техника и правац у сликарству се заснивају на савременим теоријама о физичким, физиолошким и психолошким законитостима човековог посматрања боја.

Кубисти су главну пажњу усмерили на облик. Кубисти су облике предмета растакали у апстрактно-геометријске форме, успевајући да градирањем остваре ефекат рељефа. Употребљавали боју интересујући се за њене вредности светло-тамног.

Експресионистички приступ уметности је подразумевао повратак на садржаје унутрашњег доживљавања. Стваралачки циљ њихове уметности био је да прикажу продубљено и одуховљено доживљавање облика и боје. На њиховим сликама налазимо непредметне и углавном геометријске форме, као и чисте спектралне боје у облику реално појмијивих предмета.

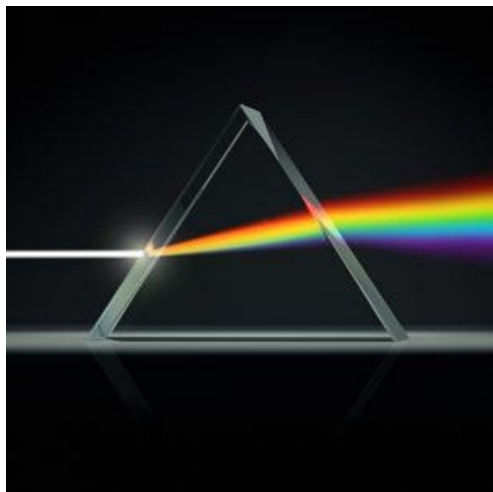
„Развој хемије боја, мода и колор-фоторафија, све је то изазвало живо интересовање за боју; а истанчала се и човекова осетијивост на боју. Али ово данашње интересовање за боје готово је искључиво оптичко-материјалне природе и не почива на сазнајно-емотивном доживљају. То је површно поигравање метафизичким снагама лишено унутрашњег доживљаја. Боје су снаге зрачења, енергије које на нас могу деловати позитивно или негативно, па били ми тога свесни или не. Стари мајстори сликања на стаклу употребљавали су боје да би црквама дафи надземаљско-мистичну атмосферу и тако мисли верника пренели у свет духовног. Требало је не само оком веч и духом, дакле симболички, доживети поруку боја“⁴.

БОЈА У ФИЗИЦИ

³Јансон. „Историја уметности“. Београд: Просвета, 1975, 702

⁴Итен, Јоханес. „УМЕТНОСТ БОЈЕ“. Београд: Уметничка академија, 1973, 15.

У физици, боје се обично проучавају кроз проучавање светлости и спектра. Експериментом који је подразумевао пропуштање беле сунчеве светлости кроз призму Исак Њутн је 1676. године доказао да се светлост разлаже на спектар боја. У Њутновом спектру су биле заступљене све основне боје осим љубичасте.



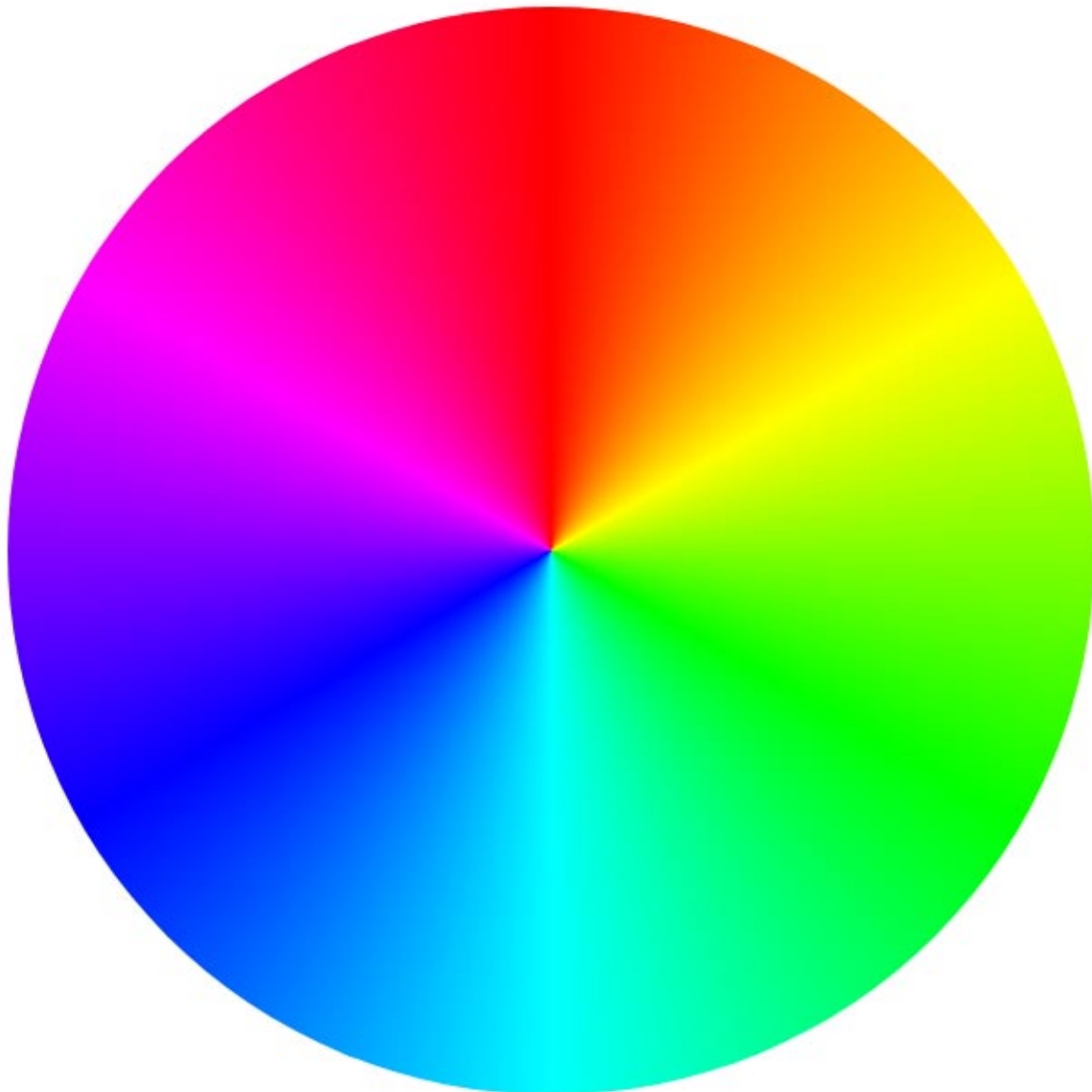
У сунчевом спектру се могу јасно видети девет боја са посебним прелазима. Тих девет боја чине: црвена, наранџаста, жута, жутозелена, зелена, зеленоплава, плава, индиго и љубичаста. Те боје такође се могу видети после кише, када се сунчеви зраци ломе кроз кишне капи разлажући се на спектар боја (дуга). Људско око разликује 160 нијанси боја сунчевог спектра. Ово не представља укупан број боја које људско око може да разазна. Нормално људско око разликује око десет милиона боја.

У физици, боја се односи на спектар светлости који људско око може да види. Боја се генерише када светлост допире до објекта и одбија се, што резултира различитим таласним дужинама светлости које око перципира као различите боје.

Када кретање на одређеној таласној дужини дође до људског ока, оно изазива одређен надражај који има за резултат перцепцију боје: жуте, плаве, црвене, итд. Ако у око доспе снап кретања свих таласних дужина тада се региструје бела боја. Ако нека материја одбија зраке светлости свих таласних дужина, тада се та материја види као бела. Супротно томе је када одређена материја упија све зраке, односно не одбија ни једну таласну дужину, онда се та материју види као црна⁶. Између те две границе налази се цео спектар боја.

⁵Светлосни експеримент, зрак светлости пропуштен кроз стаклену призму

⁶ Pastoureaux, Michael. "Black: The History of a Color". Princeton: Princeton University Press, 2008, 216.



7

„Физичари признају субјективност утиска за боје, преко којих опажамо свет око нас. Чулно, а истовремено сматрају стварним постојеће вибрирање етра и израчунавања боја вибрација у секунди у складу са овом или оном бојом. Чињаница да етар вибрира, да свака боја има одређени бој вибрација у секунди, по њима уопште не зависи од чулног опажања боја оком, видним живцима и слично. Дакле, зелена боја онако како се опажа оком, признаје се као субјективна. Односно, производом субјекта који примећује. Али та иста зелена боја, кад је физичар испитује, када израчунава број вибрација етра што одговарају зеленој боји, сматра се стварном и објективно постојећом. Физичар је уверен да управо одређен број вибрација етра проиводи субјективни осет зелене боје. И он уопште не признаје да је у целом том склопу

⁷Спекатар боја

једина стварност управо субјективни доживљај зелене боје, и да одређивање зелене боје као вибрирања етра није ништа друго до решавање једначине с две непознате – боја и зелена – увођењем двеју нових непознатих етар и вибрирање. На тај начин уистину врло је лако решити сваку једначину. Али тај начин се може назвати само заменом непознатих вредности“.⁸

Боје настају из светлосних таласа, посебних врста електромагнетне енергије. Човечије око је способно да види једино светлост чија је таласна дужина између 400 и 700 милимикрона. Свака спектрална боја може да се дефинише таласном дужином коју поседује, или својом фреквенцијом. Светлосни таласи сами по себи нису обојени. Боја настаје перцепцијом, опажањем, тек у човековом оку и у човековом мозгу.

Човеково чуло вида опажа, а човекова свест долази до опажајних закључака тако што пореди сличности и разлике. Бели квадрат који се налази на црвеној основи чиниће се већи него црни квадрат исте величине који је на белој основи. Бела боја има способност да зрачи и преко својих граница, док се супротно белој - црна боја скупља. Светлосиви квадрат на белој основи деловаће тамно. Ако исти тај светлосиви квадрат поставимо на тамну основу ефекат ће бити знатно другачији и квадрат ће деловати врло светло.

„Ако је боја основни носилац израза, онда стварање концепције слике мора да пође од хроматски површина да би тек потом из њих произашле линије. Онај који прво црта линије па тек онда додаје боје никад неће успети да створи интензиван хроматски ефекат боје. Боје поседују споствене димензије и зрачења, те стога дају површинама вредности различите од оних које им дају линије.“⁹

⁸Успенски, П.Д. „Тертиум Органум“. Београд: Метафизика, 2007, 18.

⁹Итен, Јоханес. „УМЕТНОСТ БОЈЕ“. Београд: Уметничка академија, 1973, 16.

БОЈА У ХЕМИЈИ

Хемија проучава молекуларни састав боје као материје, односно пигмента; проблеме постојаности боја и њиховог растварања; средства за везивање, као и производњу синтетичких боја. Хемија боја данас обухвата широку област индустријског истраживања и производње.

Хемију сматрамо стриктном и прецизном науком, док уметност пружа креативност и слободу у изразу. Наизглед ове две области немају ништа заједничко, међутим враћањем у прошлост схватићемо да се хемија и уметност међусобно инспиришу и допуњују још од доба првих људских заједница.

Боје су од давнина коришћене. Ватра, као важно откриће за даљи развој живота људи, може се посматрати и као значајно хемијско откриће. Први праисторијски сликари су ватром мењали поједине минералне пигменте, а затим их мешали са животињском машћу. Добијену смесу су користили да осликају зидове својих пећина. Тако је још у палеолиту истакнута важност везе између уметности и хемије.



.0

У Египту је ликовна уметност била повезана са религијом, те је представљала важну ставку у свакодневном животу. Може се рећи да је улога сликара у друштву била једнако важна као улога свештеника, будући да се веровало да ликовна дела имају одређене

¹⁰Пигменти

религијске моћи. Стога су Египћани развијали неку врсту хемијске технологије, не би ли добили нове пигменте и боје.

Тако је настала чувена „египатска плава“, која се сматра једним од првих синтетисаних пигмената. Направљена је загревањем смеше једињења калцијума (карбонат, сулфат или хидроксид), једињења бакра (оксид или малахит) и силика-гела.

Даље су се, са развојем цивилизације, технологије и културе, ликовна уметност и хемија међусобно допуњавале. Када је крајем 18. века француски научник Антоан Лавоазје дао значајан допринос у обликовању модерних схватања основа хемије, хемичари су почели да пружају сликарима најразноврсније палете боја које су се могле замислити. Тај тренд се наставио до савременог доба: развојем нових хемијских једињења уметници су имали више материјала на располагању, док су нове тенденције у ликовном свету подстицале хемију на даљи развој.¹¹

ПСИХОЛОГИЈА БОЈА

"Боја није само визуална карактеристика, већ и звучна, мирисна и тактичка. Она може изразити много више од онога што речи могу описати"¹²

Боје играју суштинску улогу у нашем физичком и емоционалном здрављу и могу имати снажан утицај на наше благостање. Боје су саставни део наших живота, од одеће коју носимо до средине у којој живимо. Оне могу изазвати емоције, утицати на наше расположење и утицати на наше понашање. Медицинска истраживања су такође показала да боје могу имати физиолошке ефекте на наша тела, укључујући промену откуцаја срца, крвног притиска, па чак и нивоа хормона. Боје имају утицај на наше физичко и емоционално здравље.

Црвена се често повезује са страху, љубављу и узбуђењем, али је позната и по свом стимулативном дејству на тело.¹³ Студије су показале да излагање црвеној боји може да повећа откуцаје срца, дисање и крвни притисак, што је чини популарном бојом у спортским и фитнес

¹¹ <https://www.cupavakeleraba.com/2021/12/05/hemija-i-umetnost-dve-strane-istog-novcica/>

¹² Успенски, П.Д. „Тертиум Органум“. Београд: Метафизика, 2007, 18.

¹³ Elliot, A. J., & Maier, M. A. Color psychology: Effects of perceiving color on psychological functioning in humans. *Annual Review of Psychology*, 65, 95-120.

окружењима. Међутим, превише излагања црвеној такође може довести до агресије и раздражљивости, због чега се не препоручује за употребу у умирујућим окружењима попут болница или спаваћих соба.

Плава је, с друге стране, повезана са смиренošћу, поверењем и стабилношћу. Медицинска истраживања су показала да излагање плавој боји може да снизи крвни притисак и број откуцаја срца, што је чини идеалном бојом за опуштајуће окружење као што су собе у којима се одмарамо и простори за медитацију. Такође је популарна боја у здравственим установама јер се верује да има смирујући ефекат на пацијенте кроз смањење нивоа анксиозности.

Жута је боја која се често повезује са срећом, оптимизмом и креативношћу. Такође је повезана са повећаном когнитивном функцијом, што је чини популарном бојом у образовним окружењима. Међутим, превише излагања жутој може изазвати осећај анксиозности и нервозе, због чега се често комбинује са смирујућим бојама као што је плава или зелена.¹⁴

Зелена је повезана са природом, растом и равнотежом. Медицинска истраживања су показала да излагање зеленој боји може смањити ниво стреса и побољшати расположење, што је чини популарном бојом у здравственим установама и на радним местима. Такође се верује да има лековито дејство на тело, а неке студије сугеришу да излагање зеленој боји може помоћи у смањењу нивоа бола код пацијената.

Психолошка студија боја су поље које је привукло значајну пажњу маркетиншких стручњака, дизајнера и оглашивача који желе да схвате како се боја може користити да креира потражњу за неким брендом и производом или утиче на ставове и понашања људи приликом доношења одлука о куповини.

Поред ових директних ефеката, начин на који се боје користе у различитим окружењима такође може утицати на људско понашање. На пример, употреба топлих боја попут жуте и наранџасте у ресторанима може повећати апетит и подстаћи клијенте да једу више.

Постоји неколико теорија у психолошком проучавању боја које сугеришу како различите боје могу изазвати специфичне емоционалне и психолошке одговоре код људи. Једна од најпознатијих теорија је теорија психологије боја, која предлаже да боје имају универзална значења и могу изазвати специфичне емоције код људи у различитим културама.

¹⁴ Mehta, R., & Zhu, R. J. (2009). Blue or red? Exploring the effect of color on cognitive task performances. *Science*, 323(5918), 1226-1229.

Неке студије сугеришу да оне могу да утичу на све, од нашег расположења и наших осећања до тога колико нам брзо куца срце, па чак и на нашу физичку снагу. Јарке нијансе црвене, на пример, показало се да доводе до виших стања узбуђености и да чак могу да одагнају поспаност. Експерименти такође сугеришу да монотони задаци могу ефикасније да се постигну у црвеним канцеларијама, док се креативни задаци, као што су писање есеја, боље раде у плавим и зеленим собама.

Већи део истраживања о томе како боје утичу на људско понашање је контроверзно, додуше.¹⁵ Али има неких области у којима се показало да боје имају очигледан утицај на наш мозак. На пример, оне могу да утичу на начин на који доживљавамо властита чула, као што је чуло укуса на пример. Једна од ствари коју црвена изгледа да призива прилично доследно је слаткоћа. Наиме, једна студија спроведена на више од 5.300 људи из читавог света показала је да ће се пића црвене боје најчешће доживети као најслађа, без обзира на порекло учесника у експерименту.

Постоје неки докази да боја може да промени наш доживљај хране: већина унакрсних утицаја између боје, укуса и осећања у устима потичу од стечених друштвених асоцијација које градимемо током живота, од маркетинга, паковања, али и од наших искустава са храном коју једемо сваки дан. На пример, кад би јаркоплави сладолед имао укус наранџе, вероватно би нам требало више времена да препознамо тај укус.

Боје могу да дочарају и друге типове чулних информација- могу да дочарају мекоћу или тврдоћу без искуства додиром. Светлији тонови и пастелне нијансе доводи до већих очекивања мекоће и предмети које нисмо додирнули чешће доживљавамо као меке због светлине. Мозак користи боју као визуелни сигнал који компензује додир.

Међутим, док су неке теорије у области психологије боја стекле широку пажњу и популарност, њихови закључци и налази су такође оспоравани од стране других истраживача. На пример, неке студије су откриле да ефекти боје на емоције и понашање могу значајно да варирају међу појединцима и културама, што сугерише да тумачење и значење боја могу бити субјективнији и контекстуални него што се раније мислило.

Упркос овим контроверзама, психолошко проучавање боја остаје активно и еволутивно поље које наставља да генерише нове увиде и налазе о улози боја у људском понашању и психологији.

¹⁵ <https://www.bbc.com/serbian/lat/svet-62380502>

БОЈА У ФИЛОЗОФИЈИ

Филозофија боја се бави питањима везаним за боје, проучава њихову природу и однос са светом и нашим искуством. То укључује питања као што су: Које су основне карактеристике боја? Како боје настају? Како боје утичу на наше искуство? Како боје утичу на нашу перцепцију света? Филозофија боја има дугу историју која сеже до античке Грчке, где су филозофи као што су Платон и Аристотел расправљали о природи боја и њеном месту у свету.

Једно од централних питања у филозофском проучавању боје је да ли је боја објективно својство света или субјективно искуство које ствара наш ум. Неки филозофи тврде да је боја стварно својство света и да постоји независно од људске перцепције, док други тврде да је боја производ нашег ума и да не одговара ничему у спољашњем свету.

Друго кључно питање је однос између боје и других аспеката перцепције, као што су облик и текстура. Филозофи су расправљали да ли је боја фундаментални аспект света или зависи од других сензорних информација. На пример, неки тврде да је боја неодвојива од облика предмета, док други тврде да се боја може перципирати независно од других сензорних информација.

Филозофија боја је важна за разумевање начина на који боје утичу на наше искуство и како оне играју кључну улогу како у стварању тако и у разумевању уметничког дела. Теорије попут оне коју је представио Лудвиг Витгенштајн су неопходне за разумевање те комплексне теме. Књига "Опаске о бојама" Лудвига Витгенштајна је један од важних радова у филозофији боја.

Теорија боја Лудвига Витгенштајна сугерише да боје нису само спољашње вредности света, већ да су такође одређене унутрашњим карактеристикама перцепције. Он тврди да боје нису објективно присутне у свету, већ да су оне производ наше спознаје.

Витгенштајн такође указује на чињеницу да боје имају симболичко значење и да оне могу изазвати специфичне емоције код посматрача. Он користи анализу уметничких дела како би илустровао како боје утичу на наше искуство и како оне играју кључну улогу у стварању и разумевању уметничког дела. Он је пружио дубоку анализу боја и њиховог односа са свијетом и перцепцијом, што чини ову књигу неопходном штивом за све оне који се баве филозофијом боја и уметности.

Осврћући се на Гетов рад, Витгенштај каже:

„Гетеова теорија о настанку спектралних боја није теорија која се показала недовољном, него она у ствари и није теорија. Њоме се ништа не може предвидети. Пре је она неодређени нацрт какав налазимо у Џејмсовој психологији. Не постоји ни *experimentum crucis* који би одлучио за ту теорију или против ње. Ко се слаже с Гетеом, мисли да је Гетеово сазнање о природи боје тачно. А ту природа није оно што проистиче из, експеримената, већ је она у појму боје.

Гетеу је једна ствар била сасвим јасна: светло не може да проистекне из тамног - баш као што из све више и више сенки не настаје светлост - то би могло да се опише овако: за лила ми можемо рећи да је белкасто-црвенкастоплаво, или за смеђе да је црнкасто-црвенкастожуто, али ми не можемо за бело рећи да је жућкасто-црвенкасто-зеленкастоплаво и сл. Бело није међубоја других боја. А то експерименти са спектром не могу ни да потврде ни да оповргну. Међутим, било би такође погрешно ако би се рекло: „Погледај боје у природи и видећеш да је тако.“ Јер, гледањем ништа нећемо научити о појмовима боја. Незамисливо ми је да Гетеове опаске о природи боја и њихових комбинација сликару могу да буду од неке користи; једва да су од користи декоратеру. Боја подливеденог ока раскошно би деловала као боја зидног ћилима. Ко говори о природи неке боје, увек мисли само на један одређени начин њене употребе.“¹⁶

Павле Успенски истраживао је многа подручја људског сазнања, укључујући и перцепцију боја. У својој књизи "Тертиум Органум: Трећи канон мишљења, Кључ за енигме света", Успенски сугерише да људи поседују могућност да виде и перципирају боје које нису видљиве нашим очима, а да су оне повезане са вишим димензијама стварности.

Успенски је тврдио да постоје три канона мишљења: први канон се односи на дводимензионално мишљење које користе животиње и већина људи, други канон се односи на тродимензионално мишљење које користе неки људи, док се трећи канон односи на четвродимензионално мишљење које Успенски сматра најнапреднијим и које је у стању да спозна суштину ствари.

Успенски је сматрао да су боје не само физичке особине, већ и психолошки феномени, и да се различите боје могу повезати с различитим емоционалним стањима. У својим делима, Успенски је истраживао како се боје могу користити за постизање одређених психолошких учинака и стварања одређених емоционалних реакција. Он предлаже да боје могу имати

¹⁶Витгенштајн, Лудвиг. „Опаске о бојама“. Београд: Федон, 2008, 19-20.

вишедимензионалне карактеристике, а не само својства која могу да се мере физичким инструментима. Успенски је истакнуо да се боје могу користити за постизање различитих психолошких ефеката и стварање одређених емоционалних реакција. На пример, црвена боја може бити повезана с љубављу, енергијом и моћи, док плава боја може бити повезана с мирноћом, спокојем и поверењем.

Његова теорија о бојама била је инспирација многим уметницима а посебно сликарима, који су користили његове идеје у својим уметничким делима. Такође је био инспирација за многе друге филозофе и научнике који су истраживали природу стварности и перцепцију. Филозофско проучавање боје и даље је богата и комплексна област. Природа боје и њена улога у нашим животима је и даље предмет дебата и дискусија. Иако не постоји један дефинитиван одговор на питање шта је боја, проучавање боја остаје важан део филозофије, и науке уопште.

„БОЈА ЈЕ ТРАГ ЕНЕРГИЈЕ У КРЕТАЊУ“

Тако је говорио Казимир Маљевич, руски сликар и теоретичар уметности.

Маљевичева делатност обухватала је у основи неколико формално засебних подручја: сликарство, архитектуру, теоријско-филозофски и педагошки рад. Кроз своју сликарску праксу Маљевич пролази кроз неколико етапа, кроз које је акумулирао битне идеје импресионизма, Сезана, фовизма, кубизма и да би на крају изградио властити сликарски систем који ће назвати супрематизам.

После познате слике „Бели квадрат на белом“, чиме је у основи закључен сликарски вид супрематизма, он готово прекида сликарску активност и све се више посвећује педагошком раду, настојећи истовремено да начела сликарског супрематизма развије у домену архитектуре, што је резултирало низом скица, пројеката и модела познатих под именом архитектони и планити. Притом од 1916. године Маљевич започиње са обимним теоријским радом изграђујући постепено једну специфичну филозофију или „естетику“

супрематизма, чврсто утемељену у његовом конкретном сликарству - уметничком искуству, те у идеји о беспредметности изведеној из тог искуства.¹⁷



18

Маљевич је веровао да боја има моћ да пренесе универзалне идеје и емоције и да ограничена палета боја може помоћи да се те идеје пренесу ефикасније. Често је користио монохроматску шему боја, са само једном бојом или неколико варијација исте боје на својим сликама. Једно од његових најпознатијих дела, "Црни квадрат", представља одличан пример његове употребе монохроматских боја. Слика приказује црни квадрат на белој позадини, без додатних боја или сенчења.

За Маљевича, црна је била коначна боја, која је представљала празнину и бесконачно. Веровао је да црна има моћ да пренесе осећај мистерије и дубине који друге боје не могу. Насупрот томе, бела је представљала чистоћу, празнину и бесконачност и могла је да пренесе осећај смирености и спокоја. У својим каснијим радовима, као што је серијал „Бело на белом“, Маљевич је истраживао суптилности беле боје, стварајући композиције које су биле скоро у потпуности беле, са суптилним варијацијама у тону и текстури.

Поред употребе монохроматских шема боја, Маљевич је такође истраживао однос између боја и геометријских облика. Веровао је да одређене боје имају специфичне асоцијације са различитим облицима и да се те асоцијације могу користити за стварање снажних емоционалних реакција код посматрача. На пример, веровао је да је црвена повезана са квадратом, жута са троуглом, а плава са кругом. Креирао је композиције које су истраживале ове асоцијације, користећи једноставне облике и боје за стварање динамичних и моћних композиција.

¹⁷ Маљевич, Казимир. „Супрематизам, беспредметност“. Београд: Студентски издавачки центар УК ССО, 1980, 9.

¹⁸ Маљевич, Казимир. „Бели квадрат на белом“, 1918.

Маљевичева теорија боја била је револуционарна у својој једноставности и фокусираности на однос између форме и боје. Његове слике су имале дубок утицај на развој модерне уметности, инспиришући уметнике. Маљевичев фокус на суштинске квалитете боје и форме отворио је пут развоју апстрактне уметности и наставља да инспирише уметнике до данас.

СЛОЈЕВИТОСТ МЕМОРИЈЕ

Људско памћење је комплексан систем који нам омогућава да складиштимо, обрађујемо и преузимамо информације у нашем мозгу. Памћење је кључни аспект људске когнитивне способности. Оно нам омогућава нам да учимо и прилагођавамо се окружењу.

Фазе које постоје у процесу памћења су: кодирање, складиштење и проналажење информација. Прво, кодирање укључује трансформацију информација примљених путем чула у неуронске сигнале који се затим могу ускладиштити у мозгу. Складиштење укључује дуготрајно задржавање информација у мозгу. Коначно, проналажење се односи на процес проналажења и коришћења информација које су претходно ускладиштене у мозгу.¹⁹

Бојеиграјузначајнуулогууначинунакојипамтимоствари. Онисумоћћносредствозаорганизовањеипроналажењеинформацијаунашемпамћењуимогусекориститизастварањемоћћнихасоцијацијаивезаизмеђуразличитихсецћања. Употребабојаумеморијиможесеподелитинанеколикоразличитихслојева, одкојихсвакиимасвојајединственасвојстваиефекте.

Постојетриглавневрстемеморије: чулнаилисензорнамеморија, краткорочнамеморијаидугорочнамеморија. Сензорнопамћењејепоčetноикраткоснимањесензорнихинформацијаунашеммозгу, ионојетемељнакојемсеградесвидругиоблиципамћења. Сензорнамеморијајепривременамеморијакојатрајесамонекolikoсекундиимогућававамдаобрадимо сензорне информацијекојепримамоизнашегокружења. Кадавидимоодређенубоју, наш мозакјерегиструјеусензорној меморији, стварајуцћникратакзаписинформација. Ове информацијесезатимпреносенаследецћислој меморије, краткорочнумеморију.

Краткорочна меморија је следећи слој боје у меморији. То је привремено складиштење информација у нашем мозгу и користи се за чување информација које треба да

¹⁹ Baddeley, A. „Working memory, thought, and action”. Oxford: Oxford University Press, 2007.

користимо у непосредној будућности. Краткорочна меморија је врста меморије која омогућава краткорочно задржавање информација, обично од неколико секунди до неколико минута. На пример, када видимо одређену боју, она се чува у краткорочној меморији, што нам омогућава да користимо те информације у кратком временском периоду. Ово је фаза у којој можемо користити боју за задатак, на пример, запамтити шифру боје производа или одређену боју тканине. Трећи слој боје у меморији је дугорочно памћење. Дуготрајно памћење је трајно складиштење информација у нашем мозгу, а користи се за складиштење информација које треба да памтимо током дужег временског периода. Када се информације пренесу из краткорочне меморије у дугорочну меморију, оне се кодирају на начин који их чини трајнијим и лакшим за проналажење. На пример, ако видимо одређену боју сваки дан, она постаје кодирана у нашој дугорочној меморији као позната боја, што је олакшава за памћење. Дуготрајно памћење је врста меморије која омогућава дуготрајно задржавање информација које се чувају у мозгу.²⁰

Меморија се даље може поделити на декларативно и процедурално памћење. Декларативна меморија се односи на подсећање на чињенице и догађаје. Процедурално памћење се односи на подсећање на вештине и навике.

Функционисање људске меморије зависи од различитих фактора. На пример, емоционални значај информација може утицати на њихову способност да се чувају и извлаче из меморије. Поред тога, процеси као што су понављање и пажња могу утицати на способност кодирања информација у краткорочну и дугорочну меморију. Употреба боја у памћењу може се поделити на неколико различитих слојева, од којих сваки има своја јединствена својства и ефекте, укључујући сензорно памћење, краткорочно памћење, дуготрајно памћење и емоционално памћење.

Емоционално памћење је слој памћења који је повезан са нашим емоцијама и уско је повезан са дуготрајним памћењем. Наше емоције могу утицати на начин на који памтимо ствари, а боје се могу користити за стварање моћних асоцијација и веза између различитих сећања. На пример, одређена боја може да нас подсети на срећно сећање из детињства, стварајући позитивну емоционалну везу са том бојом. С друге стране, одређена боја може да нас подсети на трауматичан догађај, стварајући негативну емоционалну асоцијацију са том бојом. Разумевање слојева боја у меморији може нам помоћи да боље разумемо како памтимо и како можемо да користимо боје да побољшамо своје памћење.

²⁰ Squire, L. R., & Kandel, E. R. "Memory: From mind to molecules". Scientific American Library, 2000.

Иако људско памћење може бити невероватно ефикасно у многим ситуацијама, оно није савршено. Људи су подложни грешкама у памћењу, укључујући заборављање, изобличење и стварање лажних сећања. Ове грешке могу бити узроковане многим факторима, као што су недовољна пажња, вредност информација или чак сугестија других.

Проучавање људског памћења је вековима у фокусу психолога и неуронаучника. Модерна технологија је омогућила нове увиде у функционисање људског памћења. Технике као што је магнетна резонанца коришћене су за истраживање мождане активности повезане са процесима памћења, омогућавајући истраживачима да посматрају неуронске механизме који су у основи памћења.

Постоји много практичних примена за утицај боја на памћење. На пример, трговци и оглашивачи често користе боју да би створили асоцијације између производа и емоција или да би створили посебан идентитет бренда. Користећи боје које изазивају специфичне емоције, они могу да учине своје производе памтљивијим и повећају препознатљивост бренда. Слично томе, наставници могу да користе боје за побољшање учења и задржавања користећи контрастне боје за истицање важних информација или коришћењем система кодираних бојама за организовање информација.

БОЈЕ У ВЕШТАЧКОЈ ИНТЕЛИГЕНЦИЈИ

ВИ разуме концепт боје кроз комбинацију математичких алгоритама и података. На основном нивоу, боја је представљена нумеричким вредностима које описују својства светлосних таласа, као што су нијанса, засићеност и осветљеност. ВИ алгоритми користе ове нумеричке вредности да препознају и идентификују боје на сликама или видео снимцима.

Један уобичајени метод за представљање боје у дигиталним сликама је РГБ систем боја. У овом моделу, свака боја је представљена комбинацијом три основне боје: црвене, зелене и плаве. Свакој примарној боји се додељује вредност између 0 и 255, при чему 0 означава непостојање те боје, а 255 означава потпуно присуство. На пример, жута боја би била представљена вредностима (255, 255, 0) што указује да боја има пуно присуство црвене и зелене, али не и плаву.

ВИ алгоритми такође могу да користе друге моделе боја, као што су модели боја ХСЛ (нијанса, zasiћеност, осветљеност) или ХСВ (нијанса, zasiћеност, вредност), за представљање и анализу података о бојама. Ови модели пружају додатне информације о перцептивним својствима боје, као што су степен zasiћености или осветљеност.

Да би разумели концепт боје, ВИ алгоритми треба да буду обучени на великим скуповима података означених слика и видео записа. Током тренинга, алгоритам учи да препозна обрасце и карактеристике које су повезане са различитим бојама, као што је присуство одређених вредности боја или комбинација боја. Једном обучен, ВИ алгоритам може да користи ово знање да идентификује и означи боје на новим сликама или видео записима.

Међутим, важно је напоменути да је начин на који ВИ разуме боју заснован искључиво на математичким алгоритмима и не укључује никакво субјективно или емоционално разумевање боје. Иако ВИ може прецизно препознати и означити боје на основу нумеричких вредности, не може тумачити значење или симболику боја на исти начин као људи. Употреба ВИ за боје није без изазова. Један од главних изазова је дефинисање критеријума за одређивање шта чини "добар" дизајн или "прикладну" боју у одређеном контексту. Поред тога, ВИ може пропустити важне аспекте културе или контекста који би требало да се узму у обзир при одабиру боја.

ПЕРЦЕПЦИЈА БОЈА

Перцепција боја је сложен и вишеструки феномен који је био предмет многих дебата у филозофији и психологији. С једне стране имамо субјективну перцепцију боја, која се односи на начин на који појединац доживљава и тумачи боје. С друге стране, имамо објективну реалност боја, која се односи на физичка својства и карактеристике боја које наука може измерити и квантификовати.

Када је у питању субјективна перцепција боја, велики део нашег разумевања боја је обликован нашим личним искуствима и културним пореклом. Сваки појединац може другачије да перципира боје, а на то могу утицати фактори као што су генетика, окружење и лична историја. На пример, неко ко је одрастао у тропској клими вероватно ће имати другачију перцепцију зелене боје од некога ко је одрастао у пустињи. Поред тога, на нашу перцепцију

боја може утицати и наше емоционално стање или ментално здравље, јер одређене боје могу изазвати одређене емоције или осећања.

Лична искуства могу утицати на начин на који посматрач перципира боје у уметности. На пример, ако неко има позитивно искуство са плавом бојом у прошлости, он ће је вероватно перципирати као позитивну боју у уметности. Супротно томе, ако неко има негативно искуство са црвеном бојом, онда ће вероватно постојати негативна перцепција ове боје код посматрача.

Емоционално стање посматрача такође утиче на његову субјективну перцепцију боја. Ако се посматрач осећа нерасположено или депресивно, он ће вероватно перципирати боје на сликама као тамније и мање атрактивне него што би то учинио у позитивном емоционалном стању.

Културни контекст игра важну улогу у субјективној перцепцији боја. Иста боја у различитим културама може имати различита значења и асоцијације. На пример, црвена се у западној култури често повезује са страшћу и љубављу, док се у источњачким културама повезује са срећом и просперитетом. Посматрачи из различитих културних позадина ће због тога перципирати боје на различите начине.

Насупрот томе, објективна реалност боја је научни концепт који се заснива на физичким својствима светлости. Према физици, боја је резултат начина на који јесветлост у интеракцији са објектима. Када светлост удари у објекат, одређене таласне дужине се апсорбују, а друге се рефлектују. Боја коју опажамо је резултат таласних дужина светлости које се рефлектују назад у наше очи. Ова објективна реалност боје може се измерити и квантификовати коришћењем научних инструмената као што су спектрофотометри.

Упркос јасној разлици између субјективне перцепције боја и објективне стварности боја, то двоје се међусобно не искључују. Наша субјективна перцепција боја је заснована на објективној реалности боја, а две међусобно делују на сложене начине. На пример, на нашу субјективну перцепцију боје може утицати начин на који светлост ступа у интеракцију са објектом, али такође може бити обликована нашим личним искуствима и културном позадином.

Боје у уметности могу имати значајан утицај на то како посматрач конзумира и перципира уметничко дело. Употреба боја може изазвати специфичне емоције, створити одређену атмосферу и пренети одређену поруку или значење.

Један од начина на који боје у уметности ступају у интеракцију са публиком је изазивање емоција. Различите боје имају различите асоцијације и могу изазвати специфичне

емоције код гледалаца. На пример, топле боје попут црвене, наранџасте и жуте често се повезују са осећањима страсти, енергије и топлине, док су хладне боје попут плаве, зелене и љубичасте повезане са осећањима смирености, спокоја и интроспекције. Уметници могу да искористе ово знање о асоцијацијама боја да изазову специфичне емоције код гледалаца и створе одређену атмосферу у свом раду.

Други начин на који боје у уметности комуницирају са публиком је преношење значења и поруке, јер различите културе и друштва повезују различита значења са различитим бојама. На пример, у западној култури, бела се често повезује са чистоћом и невиношћу, док је црна повезана са тугом и смрћу.

Штавише, боје у уметности такође комуницирају са јавношћу кроз начин на који су представљене. Контекст у коме је уметничко дело представљено, као што је његова локација, осветљење и околна уметничка дела, могу утицати на начин на који публика перципира и комуницира са бојама у делу. Разумевање утицаја боје у уметности може помоћи уметницима да створе делотворније и упечатљивије радове, а такође може помоћи јавности да стекне дубље разумевање за улогу боје у уметности.

УНУТРАШЊИ ПРОСТОР СЛИКЕ/ПРОСТОРНОСТ У СЛИЦИ

Када је у питању ликовни простор у сликарским традицијама постоји само једна једина дилема: или ћемо имати физички простор где савршено владају закони физике или ћемо имати трансцендентан простор, другачији од физичког, који нам сугерише идеју о некој метафизичкој реалности.

У буквалном смислу, дводимензионална слика не може имати три димензије, јер је по дефиницији равна површина са дужином и ширином, али без дубине. Међутим, уметници могу да користе различите технике да створе илузију дубине и тродимензионалности унутар дводимензионалног простора слике коришћењем техника као што су перспектива, сенчење и манипулација светлом и сенком.

На пример, слика коцке може изгледати као да има дубину и запремину, иако је насликана на равном платну. Коришћењем техника као што су сенчење и перспектива, уметник може да створи илузију тродимензионалног простора унутар дводимензионалне слике. Једна од најчешће коришћених техника за стварање илузије дубине је коришћење линеарне перспективе. Ова техника укључује цртање паралелних линија које се спајају у једној тачки у даљини, опонашајући начин на који се чини да се објекти повлаче у даљину у стварном свету. Користећи линеарну перспективу, уметник може да створи осећај просторне дубине унутар слике, при чему се чини да су објекти удаљенији како су мањи и ближи један другом. Друга техника која се може користити за стварање илузије дубине је ваздушна перспектива. Ова техника укључује коришћење боје и сенчења да би се сугерисало присуство атмосферске измаглице или магле, због чега објекти у даљини изгледају мање јасно и светлије боје. Коришћењем атмосферске перспективе, уметник може створити утисак огромног, отвореног простора који се протеже у даљину.

Слично, уметник може користити текстуру или мешане медије да створи осећај дубине и димензионалности слике. Текстура је још једна техника која се може користити за стварање илузије дубине у дводимензионалној слици. Постављањем различитих текстура и боја једна на другу, уметник може створити утисак физичке дубине и димензионалности.

Савремени уметници експериментишу са стварањем тродимензионалних слика које бришу границе између дводимензионалне и тродимензионалне уметности. Ови радови могу

да садрже скулптуралне елементе или да користе технике као што је слојевитост да би се створио осећај дубине и димензионалности. Међутим, чак и у овим случајевима, слика се обично и даље сматра дводимензионалном, јер је замишљено да се посматра првенствено из фронталне перспективе.

Док дводимензионална слика не може имати три димензије у буквалном смислу, уметници могу да користе различите технике да створе илузију дубине и димензионалности унутар дводимензионалног простора слике.

Стварање илузије дубине и димензионалности у оквиру дводимензионалне слике захтева комбинацију техничке вештине и уметничке креативности. Користећи технике као што су линеарна и ваздушна перспектива, текстура и сенчење, уметник може да створи визуелно убедљиво уметничко дело које увлачи гледаоца у свој измишљени свет.

ОБРНУТА ПЕРСПЕКТИВА

У ликовној уметности перспектива означава начин приказивања волумена и простора на површини слике, стварање приказа дубине простора. Обрнута перспектива је начин приказивања волумена у којем се предмети и ликови на слици не смањују сразмерно са удаљеношћу, нити се упоредне црте приближавају – него се, супротно, упоредне црте размичу, а величина предмета, уместо да се смањује, повећава се према дубини простора. Обрнутом перспективом ствара се слика у којој се спољне ивице објеката на слици приближавају проматрачу, а унутрашњи делови тих истих објеката чине удаљенијима.

У традиционалној перспективи, наша визуална перцепција темељи се на идеји да постоји једна тачка гледишта из које се гледају објекти који се смањују како се удаљавају од нас. Међутим, обрнута перспектива ради управо супротно - она користи необичне углове како би створила утисак да се објекти приближавају посматрачу, уместо да се удаљавају од њега.

За Павла Флоренског, обрнута перспектива отвара нови начин спознаје стварности, који може довести до нових сазнања и идеја. Флоренски је био филозоф, математичар, физичар и теолог који је такође био познат као уметник и иконописац. У свом раду, Флоренски је проучавао улогу перспективе у визуелној уметности, укључујући и обрнуту перспективу.

„Сликар пак мора и може да прикаже своју представу куће, а нипошто да на платна пренесе саму кућу. Овај живот своје представе, било куће или људског лица, он хвата тако што од различитих делова представе узима најупечатљивији, најизражајнији, те уместо психичког ватромета који траје у времену даје непакретан мозаик његових појединачних, најупадљивијих момената. А приликом посматрања слике, око посматрача, идући доследно пут ових карактеристичних црта, изнова у духу ствара већ временски дуготрајну слику представе што игра и пулсира, али сада интензивније и збијеније но што је слика саме ствари, пошто су овде упадљиви неистовремено опажани моменти дати у чистом виду, већ згуснуто, и не захтевају трошење физичких напора за топљење шљаке из њих. Као по наснимљеном ваљку фонографа клизи оштрица ничим помућеног вида дуж линија и површина слике с њиховим усецима, и на сваком се месту код гледаоца покрећу одговарајуће вибрације. Ове вибрације и јесу циљ уметничког дела.“²¹

Књига "Обрнута перспектива" је једно од најзначајнијих дела 20. века које се бави уметношћу, теологијом и филозофијом и представља значајан допринос савременој филозофији и уметности. Флоренски је отворио врата новом начину размишљања и схватања света око нас. Његова идеја о обрнутој перспективи показује да свет није само оно што видимо на први поглед, већ да постоји дубље значење које треба истражити.

Један од кључних елемената његовог приступа је коришћење математике као средства за изражавање идеја. Он тврди да обрнута перспектива има своју математичку логику и да може бити коришћена за анализу разних феномена, попут оптичких илузија. Флоренски такође уочава паралеле између обрнуте перспективе и концепта нелинеарности у математици, тврдећи да обе идеје омогућују нов начин размишљања.

„С друге стране, [...] ствари се мењају, крећу, окрећу различитим странама према посматрачу, расту, смањују се, свет је живот а не слеђена непомићност. И, према томе, овде опет дух сликарев мора да синтетизује, формирајући интеграле појединачних аспеката стварности, њених тренутних пресека по координати времена. Сликар не приказује ствар, већ живот ствари према свом утиску од ње. И зато што је, уопштено говорећи, велика предрасуда мислити како наводно треба посматрати у непомићности и при непомићности посматране ствари. Јер је ствар у томе који управо доживљај ствари треба да буде приказан у овом или оном датом случају — из пукотине на затворском зиду или из аутомобила. Сам пак по себи ниједан начин односа према стварности не може бити правовремено одбачен. Доживљај се одређује животним односом према стварности и уколико сликар жели да прикаже онај

²¹Флоренски, Павле. „Обрнута перспектива“. Београд: Логос, 2013, 71

доживљај који се добија а када се и он сам и ствари узајамно крећу, потребно је сумирати утиске приликом кретања. Међутим, то управо јесте најуобичајенији и најживотнији доживљај стварности — у ходу, и управо он даје најдубљу спознају стварности.²²

Његов приступ обрнутој перспективи такође има важне импликације за уметност. Он тврди да уметност није само средство за естетско задовољство, већ и за духовни развој и трансформацију појединца. Коришћење обрнуте перспективе у уметности може помоћи уметницима да створе нове и оригиналне радове који се разликују од традиционалних приступа.

Једна од кључних тема књиге је веза између уметности и религије. Флоренски тврди да уметност и религија деле сличан циљ, а то је да нас уведу у други свет који надилази свакодневну стварност. Према њему, уметност и религија су средства којима се можемо повезати с вишим и трансцендентним. Коришћење обрнуте перспективе у уметности може помоћи у остварењу тог циља, пружајући нам да спознамо нове аспекте и створимо нове облике изражавања.

Ова књига није важна само за филозофију и теологију, већ и за уметност и културу уопштено. Иако је прошао век од објављивања књиге, његова идеја о обрнутој перспективи и даље је релевантна и инспиративна за многе. Његова замисао о коришћењу математике у филозофији и уметности као и његова разматрања о вези између уметности и религије и даље се провлаче кроз многе савремене уметничке праксе.

²²Флоренски, Павле. „Обрнута перспектива“. Београд: Логос, 2013, 68

ВАСИЛИЈ ВАСИЉЕВИЧ КАНДИНСКИ

Истражујући уметничко-теоријске делатности разних уметника, у естетском смислу и начину поимања ликовне уметности посебну пажњу ми је привукао уметник Василиј Кандински.

Кандински је рођен 1886. године у Москви. Породица се из Москве убрзо преселила у Одесу, где су се његови родитељи развели, па о њему наставља да брине тетка. У Одеси је похађао класичну гимназију, а упоредо примао приватне часове музике, цртања и сликања. Током 1886. године поново је отишао у Москву где је започео студије права и економије на Московском универзитету. Од 1892. почео је предавати право на Московском универзитету, а поред тога је и сликао.

Као што је познато, Кандински је светско признање стекао не само као уметник, већ и као теоретичар уметности. Његова књига „О духовном у уметности“ објављена 1911. године врло брзо постала је незаобилазан приручник за многе уметнике. Књигу прате низ чланака који је допуњују или уносе неке нове аспекте у разметрање суштине уметности.

„Свако уметничко дело дете је свог времена, а често постаје и мајка наших осећања. Сваки културни период тако ствара своју сопствену уметност, која је непоновљива. Настојање да се поново оживе принципи уметности из прошлости може се, у најбољем случају завршити појавом дела-мртворођенчади. Ми, на пример, никако не можемо осећати и живети изнутра као стари Грци. И напори да се барем у вајарству примене грчки принципи једино могу довести до стварања облика сличних грчким, а само дело остаће без душе за сва времена“.²³

У свом раду, Кандински је показао како се боја може користити као средство изражавања без потребе за приказивањем реалистичних предмета. Он је користио боју као симболику и као средство за изражавање емоција. Он је веровао да боја може да изазове емоције и да је боја средство за изражавање душе. Његове слике су често биле композиције од неформалних облика и боја који су се преплитали једни с другима, што је допринело стварању динамичног и експресивног ефекта.

²³Кандински, Василиј. „ПЛАВИ ЈАХАЧ, Изабрани радови из теорије уметности“. Београд: Логос, 2015, 80-81

Такође је био један од првих сликара који је користио боје које су биле необичне за сликарство у то време. Он је користио необичне боје попут црвене и жуте у својим сликама. Он је веровао да су те боје изражајније од традиционалних боја попут плаве и зелене.

И како каже Сарабјанов: “Као теоретичар, Кандински је радио у традиционалном жанру озбиљног истраживања и његове негативне изјаве ретко су излазиле изван граница коректне расправе”²⁴. Овакво опхођење га је разликовало од многих стваралаца тог времена. Његови радови „О духовном у уметности“ и „Тачка и линија на равни“ недвосмислено то и показују.

Кандински се није истицао у својим врлинама само као критичар. Проучавајући његова писана дела видимо са чиме се уметник борио и какве је задатке пред себе поставио. Као главна црта међу појмовима којима се бавио већ се појављује категорија унутрашњег, која је имала претензију да заузме тако важно место у целокупном теоријском раду Кандинског. Као поборник садржајног стваралаштва и супротстављајући појмове *шта* и *како*, акценат ставља на *шта*. Паралелно са његовим књижевним радом сазрева и сликарски таленат који се спремао за велика открића. У његовој представи уметника формирала се концепција уметности која човеку доноси духовну обнову.

У предговору уз каталог за изложбу радова Кандинског 1902-1912. у аутобиографском тексту он каже: „постепени унутрашњи и интуитивни рад отишао је толико далеко, да сам у том периоду веома јасно осетио стваралачке способности, толико сам сазрео изнутра да је за мене право да постанем сликар постало очигледно”²⁵.

Посебну пажњу су ми привукла његова теоретисања о боји. Текст под називом „Курс и семинар о познавању боја“ открива нам уметникова размишљања о боји. Он проучавање боја ставља у два главна правца. Први правац проучавања боја – карактер боје, њена својства, снага и деловање – без узимања практичне примене у обзир, што се може назвати „бесциљном науком”. Други правац проучавања боја диктиран је њеном практичном нужношћу – циљем у ужем смислу – и планско проучавање боја, што постаје веома важан задатак. За уметника су оба правца чврсто међусобно повезана и други је незамислив без првог.²⁶

Кандински је почео своју каријеру као сликар реалистичних крајолика и портрета, али је касније почео да експериментише са апстрактним облицима и бојама. Сматрао је да боја може да се користити као средство изражавања без потребе за приказивањем реалистичних

²⁴Кандински, Василиј. „ПЛАВИ ЈАХАЧ, Изабрани радови из теорије уметности“. Београд: Логос, 2015, 5

²⁵Кандински, Василиј. „Аутобиографија“. Минхен: 1912

²⁶Кандински, Василиј. „ПЛАВИ ЈАХАЧ, Изабрани радови из теорије уметности“. Београд: Логос, 2015, 306

предмета, и веровао да боја може да изазове емоције и да је боја средство за изражавање душе.

Трудио се да научно проучи механизме сликарства и да пронађе такорећи математичка правила за употребу и значење боја, јер је рачунао као Сера да ће у томе открити до тада непозната значења. У пуној луцидности измишљао је форме без преседана. Његови се елементи групишу сами од себе и ређају по једној прилично мистериозној али уствари убедљивој тачности. Из ових елемената ослобађа се неописива поезија, која представља највиши домет једног открића. Кандинском није више потребна димензија да би допро до монументалности.

Кандински је сматрао да слика није само физички предмет, већ има свој унутрашњи живот и дубину, коју је покушавао изразити кроз своје стваралаштво. Унутрашњи простор слике за Кандинског је био кључан елемент, који би требао бити чиста и снажна форма која би се могла користити за изражавање духовних стања.²⁷

Веровао је да боје, линије и облици имају инхерентну емоционалну вредност и могу изразити дубоке емоције и идеје. Стога се у његовим сликама унутрашњи простор слике обично пуни разним бојама и облицима који су у динамичном односу један према другоме. На пример, у његовој слици "Кругови на црном", унутрашњи простор слике подељен је на две главне зоне, тамну и светлу, на којима се међусобно допуњују друге боје и стварају ритмички склад.²⁸



²⁷ Кандински, Василиј. "О духовном у умјетности", 1911, поглавље 4

²⁸ Michel, Henry. "Seeing the Invisible: On Kandinsky", 2009.

²⁹ Кандински, Василиј. "Кругови на црном", 1921.

Понекад се на унутрашњем простору слике налазе само апстрактни облици и линије, без било каквих препознатљивих предмета. Кандински је често користио геометријске облике, као што су кругови и правоугаоници, да би изразио духовна стања и идеје. У његовој слици "Црвени круг", на пример, унутрашњи простор слике испуњен је црвеним кругом, који је симболизирао универзалну хармонију и јединство.³⁰

Сматрао је да сликарство може бити средство за духовно прочишћење и просветљење, те да унутрашњи простор слике може помоћи у остваривању тог циља. Он је веровао да уметност има моћ да трансформише свет, а да се то може постићи само кроз апстрактно сликарство које се фокусира на унутрашњи простор слике и чисте форме.

Кроз своје стваралаштво, Кандински је настојао да открије и изрази унутрашњи живот слике, користећи боје, облике и линије. Унутрашњи простор слике за њега је представљао чисту и снажну форму која би се могла користити за изражавање духовних стања и идеја. Кандински је такођер веровао да боје, облици и линије имају инхерентну емоционалну вредност.

Унутрашњи простор слике код Кандинског често је био инспирисан природом, нарочито пределима и природним елементима. Међутим, он није само опонашао природу, већ је користио њене елементе како би изразио своје идеје и осећања. На његовој слици "Плави сегмент", унутрашњи простор слике подељен је на три зоне - небо, земљу и воду - које се међусобно преклапају и стварају различите облике и текстуре. То симболизује уметничково виђење природе као динамичне и променљиве силе која увек делује на наша осећања.³¹

³⁰Кандински, Василиј. "О духовном у умјетности", 1911, поглавље 1

³¹Кандински, Василиј. "Одуховномумјетности", 1911, поглавље1



32

Кандински је често користио различите симболе и метафоре у свом ликовном изразу, испуњавајући унутрашњи простор слике различитим геометријским облицима и линијама, које су симболизовале раст и развој, хармонију и равнотежу, хаос или ред, страст и енергију. Веровао је да уметност има дубоко трансформишући утицај на гледаоца и да је њена сврха усмерена ка духовном прочишћењу и просветљењу.³²

ТРАНСПАРЕНТНОСТ И УСЛОЈАВАЊЕ

Транспарентност и услојавање су методе које уметници користе да би створили дубину и комплексност у својим сликама. Транспарентност се односи на способност једног слоја боје да пропушта светлост и омогућава видљивост слоја испод њега. Услојавање се односи на процес додавања више слојева боја на слику како би се постигао одређени ефекат.

Коришћењем ових метода, уметници могу створити илузију дубине и просторности, постићи различите нијансе и тонове боја, и створити сложеније текстуре и ефекте светлости. Како би се у потпуности ценила уметност и лепота ових техника, важно је разумети како утичу на перцепцију слике у одређеном окружењу.

³²Кандински, Василиј, "Плави сегмент", 1921.

³³Кандински, Василиј. "О духовном у умјетности", 1911, поглавље 1

ТРАНСПАРЕНТНОСТ

Транспарентност је кључна карактеристика сликања која се односи на способност боје да пропушта светлост, откривајући површину или слој испод ње. Односи се на степен до којег боје и слојеви боје дозвољавају светлости да прође, откривајући површину или слој испод ње. Провидни слој дозвољава површини испод да се види, док непрозирни не. То је способност једног слоја боје да пропушта светлост и омогућава видљивост слоја испод њега.

Може се користити у сликању за креирање различитих ефеката, као што је слојевитост боја да би се створила дубина, стварање ефекта светлости и сенке или омогућавање доњој површини или текстури да се виде. Такође се може користити за стварање сјаја и осећаја лакоће на слици, или за стварање различитих нијанси и тонова боја, јер се боје које се налазе испод могу мешати са бојама које се наносе преко њих.

Она се постиже употребом специфичних пигмената, дебљином и наношењем боје, као и подлогом или текстуром. Овај докторски уметнички пројекат ће истражити важност транспарентности у сликарству, њену употребу у различитим медијима и технике и ефекте које може створити.

Уметници користе различите материјале за постизање транспарентности у сликарству, укључујући уљане боје, аквареле, акрилне боје, пастеле и друго. Сваки материјал има своје карактеристике и своје предности и мане у коришћењу транспарентности.

Транспарентност у сликарству често повезујемо са акварелом, јер се та техника ослања на танке, провидне слојеве боје како би се створила дубина и сјај. Акварелне боје се праве са пигментима који су провидни или полупровидни, омогућавајући светлости да прође кроз слојеве и да се рефлектује од папира или површине испод. Транспарентност акварелне боје ствара светлосни ефекат који може бити теже постићи са непрозирним медијима као што су акрилна или уљана боја. Сликари акварела често користе белу боју папира као извор светлости, омогућавајући транспарентности боје да створи осећај сјаја и дубине.

Иако је често повезана са сликањем акварела, транспарентност се такође постиже и у другим медијима. Акрилне и уљане боје могу бити провидне или непрозирне, у зависности од начина на који се користе. Танки слојеви акрилне или уљане боје могу створити провидан ефекат, док ће дебљи слојеви бити непрозирнији.

Провидност се у сликању постиже коришћењем специфичних пигмената. Неки пигменти су природно провидни, као што је рецимо ултрамарин плава, док су други природно непрозирни, као што је титан бела. На транспарентност пигмента може утицати и величина честица пигмента и медијум у коме се користи. Пигменти који су fino млевени биће провиднији од оних који су грубо млевени, а пигменти који се користе у медијуму са високим индексом преламања, као што је уљана боја, биће транспарентнији од оних који се користе у медијуму са ниским индексом преламања, нпр. као акварел боја.

Постоји низ ефеката које стварамо потпомогнути транспарентношћу у сликању. Раслојавање провидних боја може створити дубину и сложеност, јер се боје мешају и међусобно делују. Транспарентни слојеви се такође могу користити за стварање сјаја и осећаја лакоће на слици. На пример, у пејзажној слици, небо може бити обојено танким слојем прозирне плаве боје како би се створио осећај дубине и атмосфере. Употреба провидних боја такође може створити осећај кретања, јер слојеви међусобно делују и са површином испод.

У апстрактном сликарству, провидни слојеви се могу користити за изградњу осећаја текстуре и сложености, откривајући слојеве испод и стварајући осећај дубине и покрета. Употреба провидних слојева такође може створити осећај двосмислености, јер је гледалац несигуран шта се налази испод површине.

УСЛОЈАВАЊЕ, СЛОЈЕВИТОСТ

Услојавање је свестрана и суштинска техника у сликарству која омогућавајући уметницима да створе дубину, текстуру и сложеност у свом раду. Оно укључује наношење више слојева боје један на други да би се то постигло. То је техника коју су уметници користили вековима, од раних ренесансних сликара до савремених уметника данашњице. Комбиновањем различитих материјала и техника у уметности може се створити слојевита и динамична слика која се ослобађа традиционалне дводимензионалне форме. Ова техника слојевитих интервенција може створити наговештај треће димензије и обликовати међупростор у сликама.

Уметници користе услојавање како би дочарали димензију у сликама. Постепено додавање слојева боје омогућава уметнику да постигне жељени ефекат. Постављањем светлијих боја на тамније, уметници могу створити илузију објеката који се повлаче у даљину.

На сличан начин, слојеви се могу користити за креирање текстуре, при чему сваки слој додаје нову димензију површини слике.

Раслојавање омогућава уметницима да имају већу контролу над коначним изгледом слике. Уметници могу да користе слојеве за стварање низа ефеката, од суптилних градација боја и тонова до смелих, драматичних контраста. На пример, ако уметник жели да створи нијансу која није доступна у туби боје, може да нанесе више слојева различитих боја да би постигао жељену нијансу.

Једна од кључних предности слојевитости је та што омогућава уметницима да раде на континуиран и слободан начин. Уместо да се посвете одређеној боји или текстури рано у процесу сликања, уметници могу да експериментишу са различитим опцијама додавањем и уклањањем слојева по потреби. То значи да се грешке могу лако исправити или промене начинити без потребе да се почне испочетка.

Уметник такође може нанети различите боје једне преко других како би створио сложеније текстуре и ефекте преламања светлости на тој текстури. Постоји много техника и материјала које уметници користе за наношење слојева. Неки уметници више воле да користе танке наносе боје, полако стварајући боју током времена. Други можда више воле да користе дебље пастуозне слојеве, стварајући више скулптурални ефекат. Наношење слојева такође може укључивати употребу различитих медијума, као што су гелови или пасте, за стварање грубљих текстура и волумена. Уметник може да створи различите текстуре, као што су грубоћа, глаткоћа или храпавост, јер и текстуре могу да дају слици додатни слој значења и емоција.

Први корак у услојавању боја је одабир основне боје или боја. Основна боја ће послужити као основа за наредне слојеве и може бити било која боја коју уметник одабере. Када се основна боја нанесе на платно или папир, уметник може почети да додаје узастопне слојеве боје на основну.

Једна техника за наношење слојева бојом је употреба медијума за глазирање. Медијум за глазирање је провидан, танак медијум који се може мешати са бојом да би се направио прозиран слој. Течна глазура се може постепено наносити, при чему сваки слој омогућава да се основна боја види. Ова техника се може користити за стварање осећаја дубине и сјаја у слици, јер слојеви боје међусобно делују и са површином испод.

Друга техника за наношење слојева бојом је употреба технике суве четке. Овом техником уметник наноси малу количину боје на суву четку, а затим лагано повлачи четкицу преко површине. Ова техника ствара текстуриран, сломљен ефекат који се може користити за

стварање осећаја покрета и сложености на слици. Техника суве четке је посебно ефикасна када се користи са непрозирним бојама као што су акрил или уље.

Трећа техника за наношење слојева бојом је употреба технике мокро на мокро. Овом техником, уметник наноси слој боје на влажну површину, омогућавајући бојама да се стапају и мешају једна са другом. Ова техника се може користити за стварање осећаја спонтаности и флуидности у слици, јер боје у интеракцији и преливају једна у другу.

Слојевитост нуди уметницима прилику да експериментишу и истражују, стварајући јединствена и убедљива уметничка дела.

СЛОЈЕВИТОСТ – ГЕРХАРД РИХТЕР

Герхард Рихтер је веома признат уметник познат по својим сложеним и слојевитим сликама. Његови радови обухватају низ техника, од сликања уља на платну до фотографије и дигиталне уметности. Раслојавање различитих елемената је фундаментални аспект Рихтерове уметничке праксе, и управо он игра значајну улогу у стварању његових ремек-дела.

Једна од најпрепознатљивијих техника које Рихтер користи је слојевитост слика. То значи да он наноси један по један, неколико слојева боје на платно, а затим их покрива још једним слојем. Овај процес наношења слојева ствара текстурирану и дубоку површину на слици, која може открити различите скривене и сложене процесе који се одвијају унутар уметничког дела. Овај процес наношења слојева резултира коначним производом који се може тумачити на више начина, са дубином и комплексношћу слојева који гледаоцу преносе различита значења и емоције.

Рихтер такође користи технике као што су абразија (уклањање горњег слоја материјала) и подлоге (подизање или издувавање медијума) да би створио ефекте као што су разбијено стакло или напукле површине. Ове технике додају додатне слојеве и текстуре уметничком делу, дајући му још више дубине и сложености.

Слојевитост на Рихтеровим сликама може се повезати и са његовом филозофијом уметности. Рихтер се често бави темама као што су памћење, историја и идентитет, и користи слојевите технике да пренесе сложене и вишеструке слојеве ових тема. Слојевитост на

његовим сликама такође може означити контрадикције, комплексност и дубину људског искуства и емоција. Рихтер ствара сложена уметничка дела која подстичу гледаоце на размишљање и размишљање.

На пример, Рихтерова слика „Новембар” је моћан приказ слојевитости историје и сећања. Слика се састоји од замућене слике зграде која је прекривена низом вертикалних сивих линија. Ове линије одају утисак навучене завесе преко слике, као да се прошлост прикрива или брише. Слојевитост слике и линија даје слици осећај дубине, са вишеструким слојевима значења и емоција које треба тумачити. Као што је сам Рихтер објаснио о слици: „Ради се о заборављању, прикривању и потискивању сећања, али истовремено се ради и о борби за памћење.”³⁴



Слике Герхарда Рихтера су познате из више разлога. Прво, његови радови су веома разноврсни, јер у својим сликама користи низ техника и стилова.³⁶ Ова разноврсност је омогућила Рихтеру да креира слике које се допадају широком спектру публике и укуса. Без обзира да ли ради у фотореализму, апстракцији или колажу, Рихтер је у стању да креира сложена и визуелно запањујућа дела која очаравају гледаоце.

Још један разлог зашто су Рихтерове слике познате је њихова способност да пренесу сложене емоције и теме. Многа Рихтерова дела баве се питањима као што су памћење,

³⁴„Gerhard Richter on His 'November' Painting,” The Art Newspaper, November 27, 2014.

³⁵ГерхардРихтер, „Новембар“, 1989

³⁶ Gerhard Richter, Tate Modern, <https://www.tate.org.uk/art/artists/gerhard-richter-1927>

историја и идентитет, а он користи технике слојевитости да пренесе вишеструке слојеве значења и емоција својствених овим темама.³⁷ Његова дела су често двосмислена и отворена за тумачење, позивајући гледаоце да се укључе у слику и размотре њена дубља значења.

Рихтерове слике су веома утицајне у свету уметности. Сматра се да је један од најважнијих и најутицајнијих уметника 20. века, а његове технике су опонашали безбројни уметници широм света.³⁸ Његови радови су изложени у великим музејима и галеријама широм света, иновативни приступ слојевитости наставља да инспирише савремене уметнике и данас.

УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Уметничко-истраживачки део докторског рада је презентован и реализован изложбом слика. Изложени радови су настали у различитим тренутцима: у заносу, у сну, у загрљају, у хаосу, у чежњи, у блаженству. То су били тренуци у којима новонастала спознаја мења устаљену перцепцију.

Потрага за новим начинима комбиновања и спајања различитих сликарских материјала и технологија је био мој циљ у истраживању и припреми ове изложбе. Комбиновањем материјала и техника, и слојевитим интервенцијама желео сам да обликујем међупростор у сликама, и направим искорак из традиционалне дводимензионалне форме слике креирајући наговештај треће димензије.

Коришћењем комбиноване технике желео сам да дочарам сећања, која су ретко јасна слика јарких боја и дефинисаних облика, а много чешће су нејасни обриси у дубини ума и фрагменти боја, којима реконструирамо сећања. Сlike су нејасне и у обрисима, где је посматрачу остављено да гледајући те обриси сам трага за целином, и у њима препозна нека сопствена искуства, и призове сећања.

Основа свих радова је цртеж на натрон папиру. Увођењем боје преко цртежа, почев од пигмената, акрила па све до одређених синтетичких боја које се користе у грађевинарству, дошао сам до базе за следећу фазу рада. Овако припремљене радове лепио сам преко нашпановане јуте, која је употребљена као носилац за натрон. Преко натрона је затим

³⁷ Gerhard Richter: Life and Work, The Broad Museum, <https://www.thebroad.org/art/gerhard-richter>

³⁸ The Techniques of Gerhard Richter, Artland, <https://magazine.artland.com/the-techniques-of-gerhard-richter/>

нашпановно провидно синтетичко платно. Оваквом комбинацијом материјала дошло је до стварања међупростора тј. димензије измедју ових слојева, што је пружило додатну дубину сликама.

Транспарентност је могућност да се кроз један слој боје види други слој испод. Уметници могу постићи транспарентност користећи танке слојеве боје, омогућавајући слојевима испод да се виде. Код мојих слика овај ефекат је постигнут применом различитих материјала, од натрон папира, преко јутаног платна, све до провидног синтетичког платна.

Изложена је серија радова сликаних, земљаним пигментима, акрилним бојама, акрилним емулзијама, уљаним бојама, тушем, као и бојама које се користе у грађевинарству.

Серија слика под називом “Боја у слојевима меморије” обухвата двадесет слика различитих формата. Изложба је подељена у две групе слика. Једну групу чине слике на којима је присутна углавном једна, доминантна боја, док другу групу чине слике променљивих димензија, богатог колорита.

Прва група слика настала је као резултат истраживања различитих врста боја, њихов однос са материјалима као што је папир и синтетичко платно. На сваком од радове из ове групе је доминантна једна боја, док остале, уколико их има, служе да додатно нагласе утицај доминантне боје. Инспирација за њихов настанак је потекла од претходних пројеката на којима сам радио. Кључни моменат је био када сам радио на осликавању цркве, заинтересовале су ме велике бојене површине на фрескама. Начин на који сам долазио до идејних решења као искуство се показало као главни покретач у мом ликовном изразу. Технику којом сам бојио позадину на фрескама користио сам касније и у стварању слика. Оно што боје представљају у психолошком смислу на зидовима цркава спонтано се појављивало и на сликама.



39

Слика обично почиње као идеја у мојим мислима. Може бити инспирирана нечим што сам видео, чуо или осетио, или може бити производ моје маште. У процесу стварања слике потпуно се посвећујем својој уметности и губим осећај за време и простор. То је стање интензивне концентрације које ми омогућава да се потпуно фокусирам на стварање.

³⁹ „Материја“, комбинована техника, 3x200x60 цм, 2019.



40

Током процеса сликања доживљавам разне емоције, у зависности од врсте уметничког израза и тематике коју обрађујем. Доживљаји као што су радост, страст, туга или неки други емоционални набој док сликам су увек присутни. Процес сликања може бити дуготрајан и

⁴⁰ „Црвена“, 4 x 150 x 100 цм, комбинована техника, 2022.

захтеван, што подразумева стрпљење и истрајност. У неким случајевима јавља се и доживљај стреса, беса или фрустрације док покушавам да постигнем жељени резултат.

Процес сликања је креативни израз уметника, односно прилика за уметника да се изрази и покаже своју јединственост. Прожима ме задовољство и испуњеност када видим свој рад који напредује и када створим нешто што одражава моје идеје, осећања и вредности.

Када разматрамо значење боја, шта она поседује и на који начин треба да буде схваћена долазимо до закључка да боје може да поседује чулни смисао и да треба да буде схваћена апстрактно. Она је у основи естетског доживљаја слике.



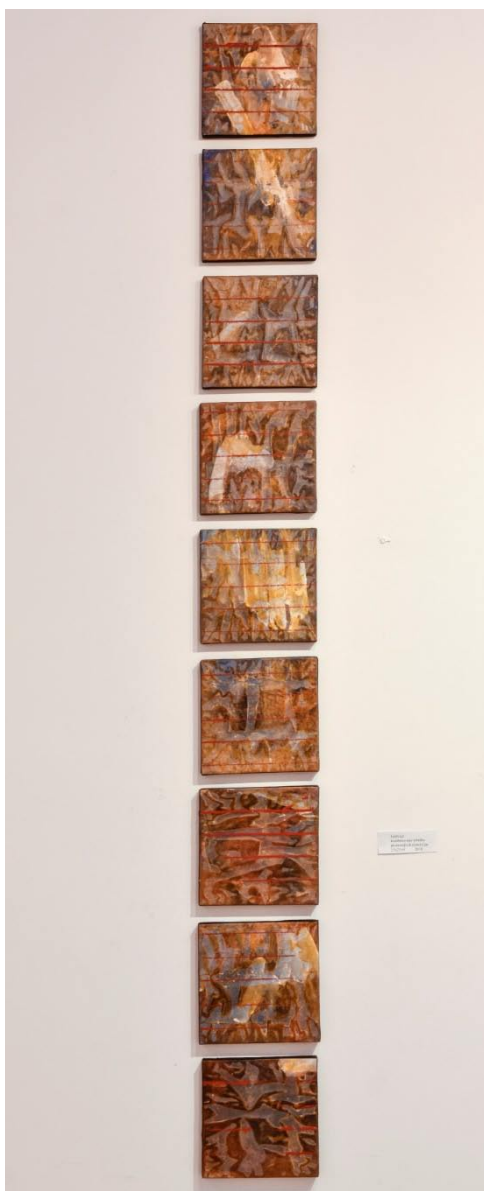
У другој групи радова где спадају слике променљивих димензија, налази се рад под називом „Мрежа“ који се састоји од 50 појединачних формата 25x25 цм.

⁴¹ „Плава“, 150 x 250 цм, комбинована техника, 2022.



Други
појединачних формата димензија 25x25 цм.

⁴² „Мрежа“, променљива димензија, (25 x 25, 50 ком), 2018.



43

Истраживање везано за модуларност слике и променљивост њених димензија започео сам пре неколико година, базирајући се на искуству стеченом бављењем мозаиком. Заинтересовала ме је могућност да слике мањег формата буду коришћене као модул за стварање веће слике. Готово увек би рад започињао на натрон папиру великог формата коришћењем пигмената и акрилне емулзије. Боју сам наносио у површинама реконструишући сећања која су ме инспирисала. Из ових радова великог формата извлаћио сам највећи могући број формата 25x25 цм резањем основног рада на ову димензију. Овако добијени радови су ми дали могућност да реализујем првобитну идеју модуларности и променљивости димензија

⁴³ „Лествице“, променљива димензија, (25 x 25, 9 ком), 2018.

слике. Ова друга група радова представља и наговештај у ком би правцу моје стваралаштво даље могло да се развија.

Када гледамо слику, често смо фокусирани на објекте и сцене приказане на површини. Међутим, коришћењем разних врста платана, од природних до вештачких, циљ ми је био да постигнем ефекат слике која има способност да пренесе осећај дубине и унутрашњег простора, који привлачи посматрача и позива на истраживање.

Наша стварност и све оно што нас непосредно окружује састављено је од облика, површина, њихове равнотеже, супротности или једнакости. Када стварамо неко уметничко дело оно мора бити складно, уравнотежено и ритмички јасно подељено.

„Ритам је повезан са структуром али се и разликује од ње. Шта је дакле ритам, а шта је структура? Када ставимо један камен поред другог камена да бисмо саградили зид, стварамо једну елементарну структуру. Ова структура може да се продужи неодређено и у три димензије просатора. Али. Ако продужимо преко једне тачке, излаже се опасности да зид падне и да се уништи због утицаја разних сила природне средине на њу (тежине, ветра, итд.). Због тога је потребно да се структура ојача неким ослонцима, који осим тога што придржавају, подупиру структуру, дају још и једна ликовни облик самопј структури. Овај ликовни облик треба да се понавља да би структура могла да се ефикасно наслања. Однос у који долазе ови мотиви, који се понављају, сачињава ритам. Тако видимо да је ритам једна естетска категорија за посматрача, али истовремено је и онтолошка категоријатиме што подупиру структуру и помаже јој да настави да постоји. Према томе, једно је ритам а друго је структура, али они не могу да се раздвоје, не постоје одвојено једно од другог. То значи да не може да постоји прво некаква структура, па после да се дода ритам, већ то значи да свака структура (у природи, у животу и у уметности) постоји управо тиме што се „ритмизира“.⁴⁴

⁴⁴ www.nesusvet.narod.ru/ico/books/skliris2/

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Један од кључних увида до којих сам дошао кроз ово истраживање јесте да је унутрашњи простор слике суштински аспект њеног укупног значења и вредности. Док површина слике може бити највидљивији и најнепосреднији аспект уметничког дела, унутрашњи простор представља оквир за површину и даје јој дубину и сложеност. Откривањем основних слојева слике или изградњом њене површине слојевима, уметник може да створи осећај дубине и текстуре који привлачи посматрача и позива на контемплацију и размишљање.

Идеје транспарентности и слојевитости у унутрашњем простору сликарства имају шире импликације за филозофију уметности и естетику. Ови концепти нас изазивају да дубље размислимо о природи уметности и њеном односу са стварношћу, позивајући нас да размотримо како слојеви и текстуре слике могу да одражавају сложеност и мистерије света око нас.

У закључку, унутрашњи простор сликарства, са својим идејама транспарентности и слојевитости, представља богат и сложен аспект визуелне уметности који нас позива да погледамо изван површине и истражимо скривене дубине и сложеност уметничког дела. Кроз наше истраживање ових концепата, надамо се да смо продубили наше разумевање моћи и потенцијала сликарства као медија за креативно изражавање и као средства за истраживање мистерија и сложености света око нас.

УМЕТНИЧКО-ИСТРАЖИВАЧКИ ДОПРИНОС

Истраживање теме унутрашњег простора слике, посебно фокусирање на идеје транспарентности и слојевитости, може дати значајан допринос и уметничкој и научној заједници.

Из уметничке перспективе, истраживање ових концепата може продубити наше разумевање и уважавање визуелне уметности. Испитујући унутрашњи простор слике, можемо стећи веће поштовање за технике и процесе које уметници користе да би створили значење и вредност у својим делима. Такође можемо стећи дубље уважавање начина на које слика може открити сложеност и дубину људског искуства, позивајући нас да истражимо сопствене емоције и перцепције.

Штавише, истражујући идеје транспарентности и слојевитости у унутрашњем простору сликарства, можемо стећи нове увиде у начине на које уметници користе свој медиј за стварање значења и вредности. То може довести до нових уметничких техника и приступа, као и до нових схватања улоге коју визуелна уметност игра у људској култури и друштву.

Из научне перспективе, истраживање унутрашњег простора сликарства такође може довести до нових увида и открића. Испитујући физичка својства боје и других материјала који се користе у сликарству, научници могу стећи нова разумевања хемије и физике укључених у уметнички процес. То може довести до нових материјала и техника за уметнике, као и до нових научних открића и иновација.

Истраживање унутрашњег простора сликарства такође може довести до нових разумевања људског мозга и начина на који перципирамо и тумачимо визуелне информације. Испитујући начине на које слојеви и текстуре слике могу утицати на наше емоције и перцепцију, стичемо нове увиде у функционисање људског ума и како стварамо значење из визуелних стимуланса.

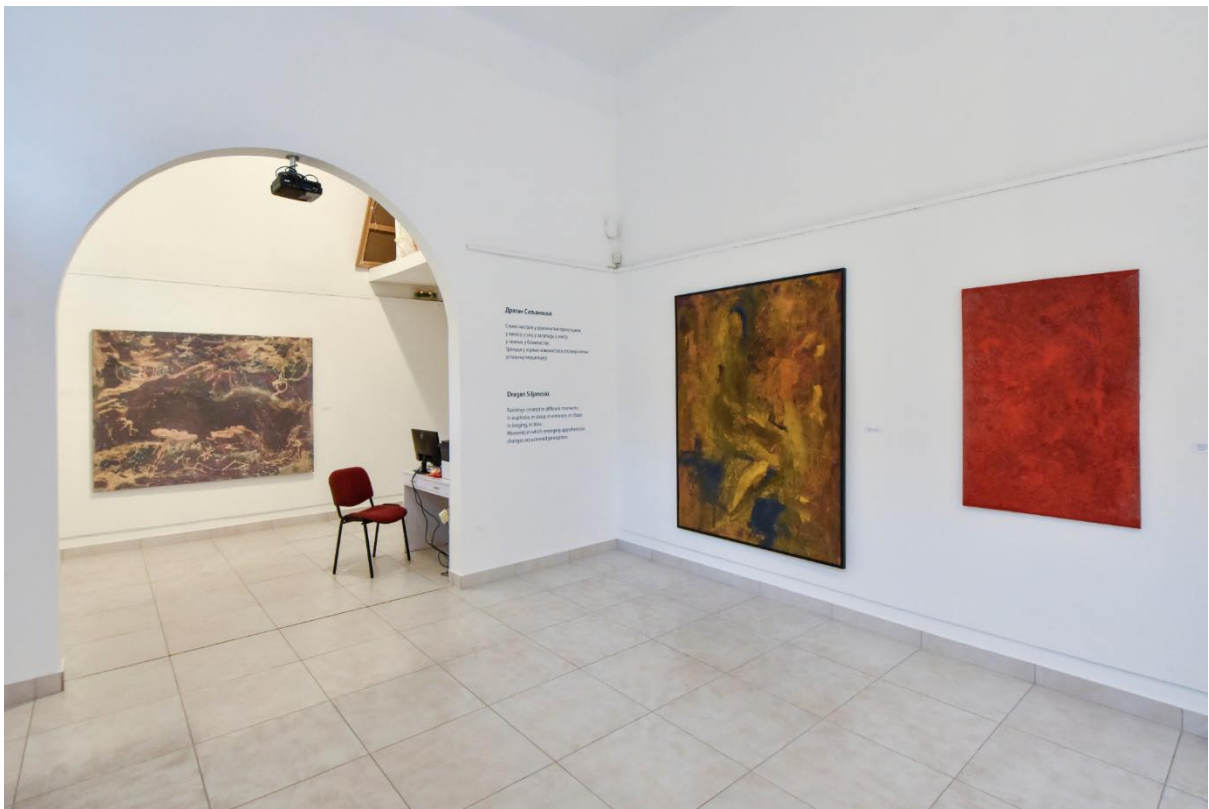
„...Упечатљива, у редуковању на материјалност радова строга, може се чак рећи аскетска, ова озложба нас позива да заједно размишљамо о настанку, деловању и слојевитој структури сећања као оживљавања трагова ранијег постојања и његовог говора. И да увек имамо на уму да је и нашем постојању и говору судбина да постану још један слој на неуништивом палимпсесту у коме се сусрећу историја и вечност.“⁴⁵

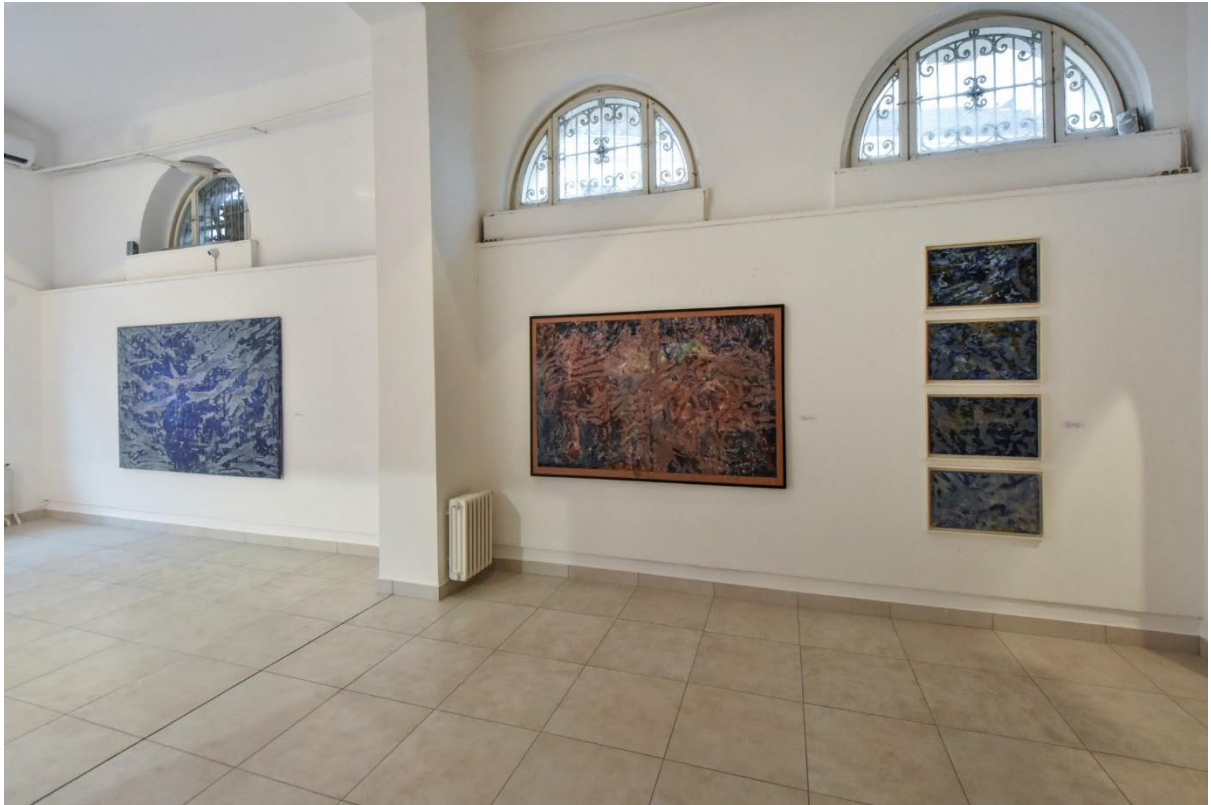
Саша Радојчић

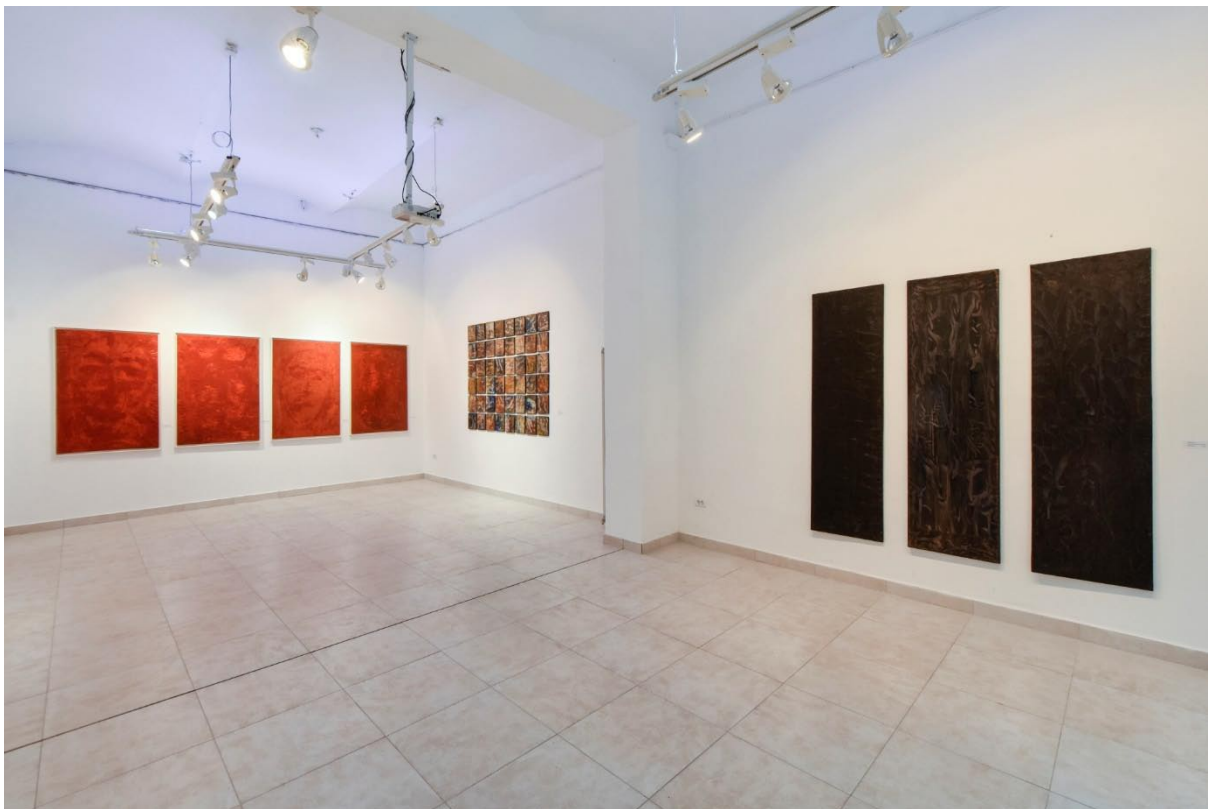
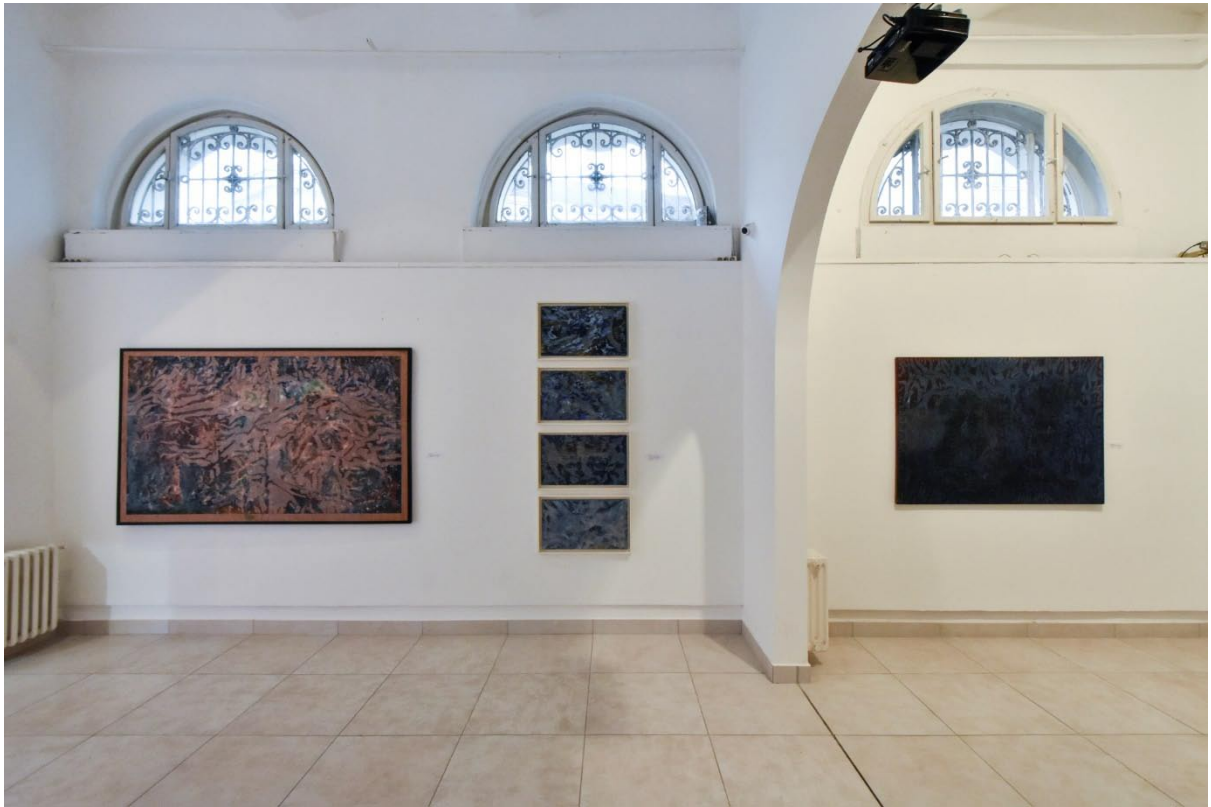
⁴⁵Радојчић, Саша. Говор чисте ликовности, из каталога за изложбу „Боја у слојевима меморије“ Д. Сиљаноског, Београд, 2023.

ИЗЛОЖБА СЛИКА - ГАЛЕРИЈА ФЛУ, БЕОГРАД



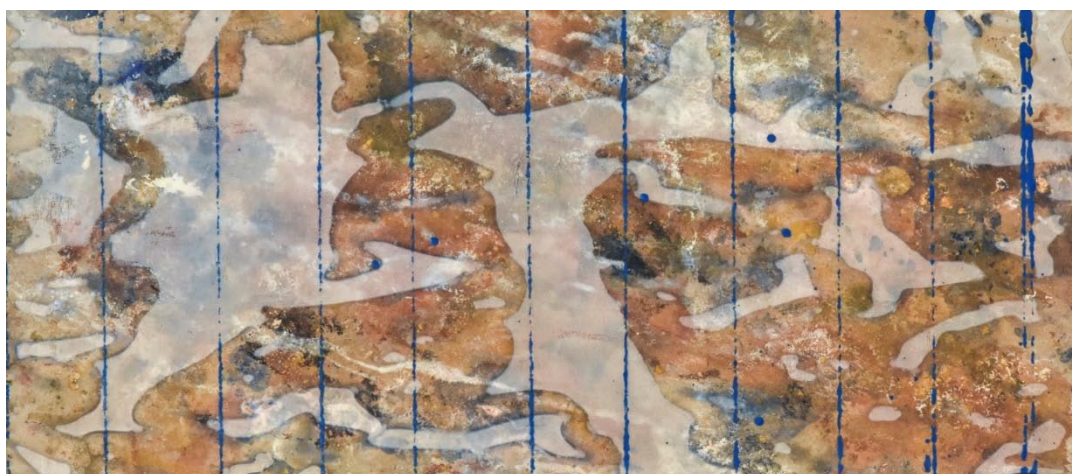


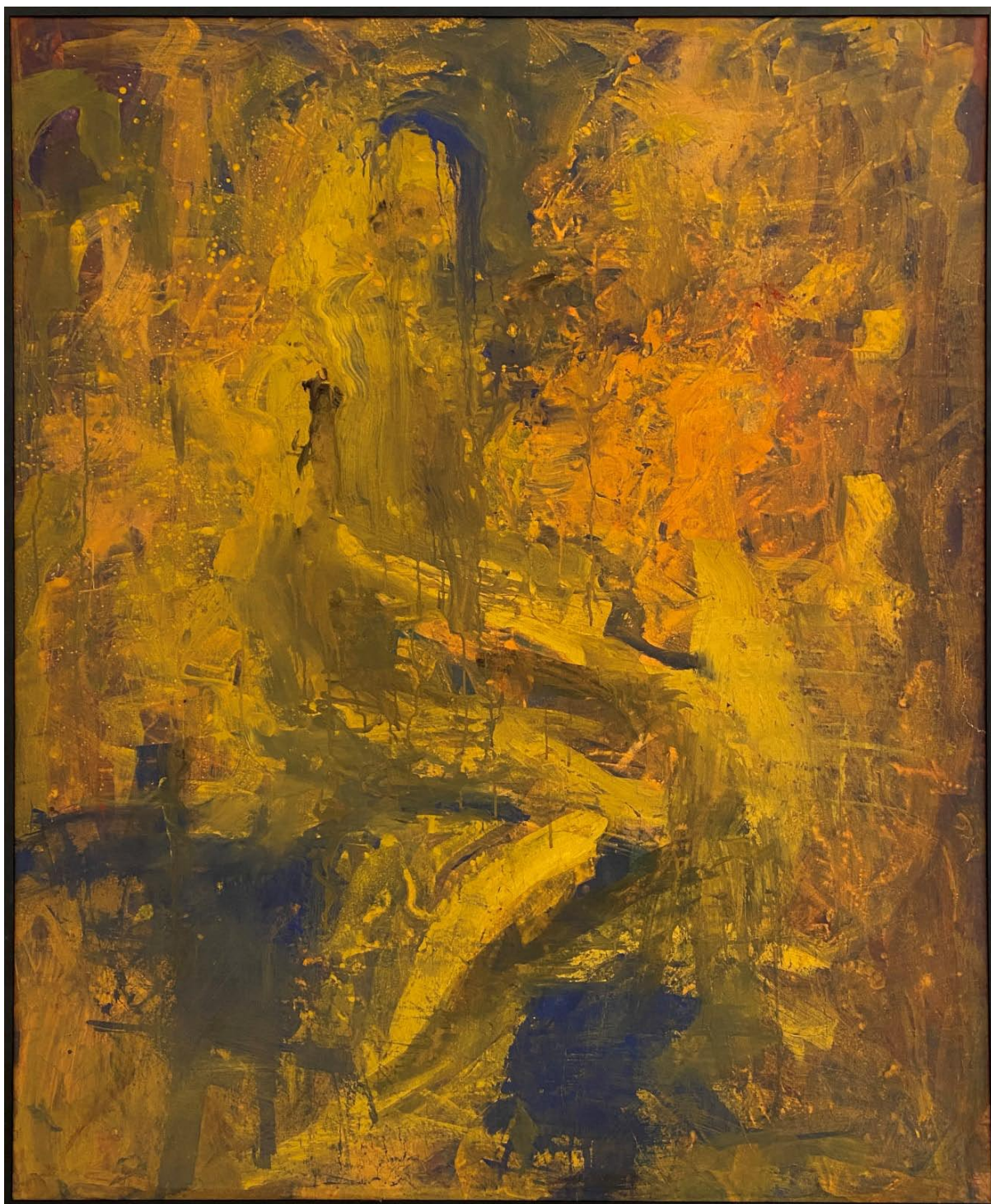






РЕПРОДУКЦИЈЕ СЛИКА





Двоје, комбинована техника, 190 x 150 цм, 2018



Сетићу се, комбинована техника, 150 x 110 цм, 2022.



Плава, комбинована техника, 150 х 250 цм, 2022.



Кроз воду, комбинована техника, 150 х 200 цм, 2019.



Талас, комбинована техника, променљивих димензија, 40 x 66 x 4, 2018.



Предео, комбинована техника, 120 x 200 цм, 2020.



Кристали, комбинована техника, 100 x 140 цм, 2019.



Материја, комбинован техника, 200 x 60 цм x 3, 2019.



Мрежа, комбинирана техника (25 x 25, 50 ком), 2018.



Црвена А, комбинована техника, 155 x 105 цм, 2022.



Црвена Б, комбинована техника, 155 x 105 цм, 2022.



Црвена В, комбинована техника, 155 x 105 цм, 2022.



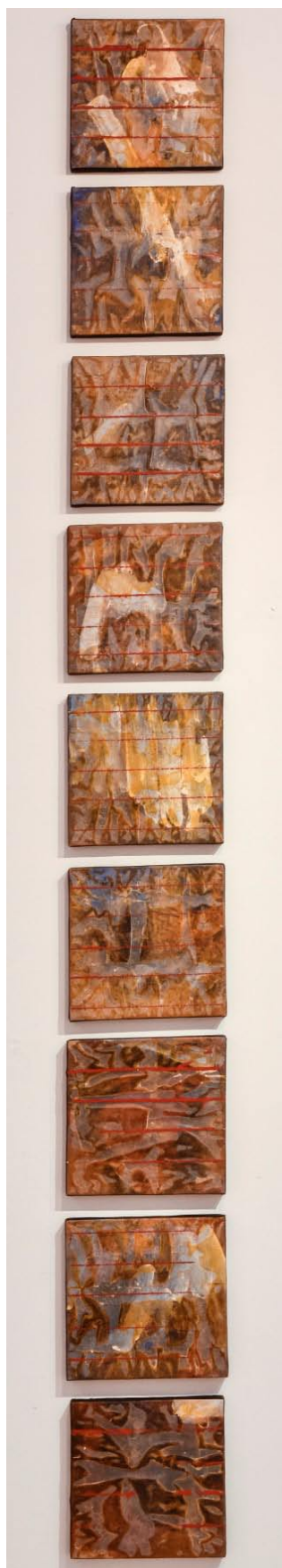
Црвена Г, комбинована техника, 155 x 105 цм, 2022.



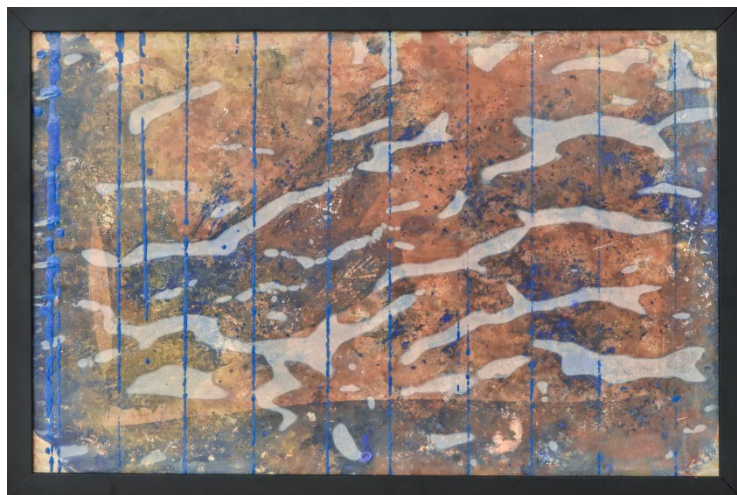
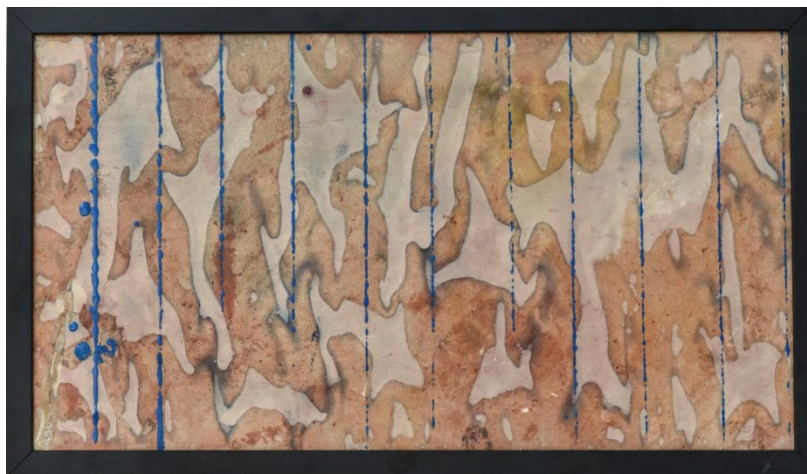
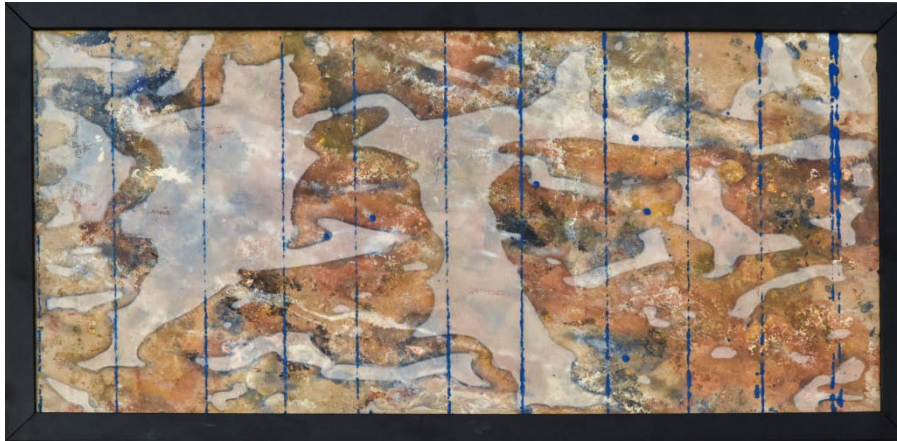
Црвена Д, комбинована техника, 155 x 105 цм, 2022.



Црвена Ђ, комбинована техника, 155 x 105 цм, 2022.



Лествице, комбинирана техника, 25 x 25 цм x 9, 2018.



Траг, комбинирана техника, 2018

ЛИТЕРАТУРА:

1. **Флоренски, Павле.** „Обрнута перспектива“. Београд: Логос, 2013.
2. **Група аутора.** „Речник модерног сликарства“. Београд: Нолит, 1961.
3. **Х. В., Јансон.** „Историја уметности“. Београд: Просвета, 1975
4. **Иттен, Јоханнес.** „Уметност боје“. Београд: Уметничка академија, 1973.
5. **Кандински, Василиј.** "О духовном у умјетности", 1911.
6. **Кандински, Василиј.** „Аутобиографија“. Минхен: 1912.
7. **Кандински, Василиј.** „ПЛАВИ ЈАХАЧ, Изабрани радови из теорије уметности“. Београд: Логос, 2015.
8. **Маљевич, Казимир.** „Супрематизам, беспредметност“. Београд: Студентски издавачки центар УК ССО, 1980.
9. **Michel, Henry.** "Seeing the Invisible: On Kandinsky", 2009.
10. **Pastoureau, Michael.** "Black: The History of a Color". Princeton: Princeton University Press, 2008
11. **Squire, L. R., & Kandel, E. R.** "Memory: From mind to molecules". Scientific American Library, 2000.
12. **Успенски, П.Д.** „Тертиум Органум“. Београд: Метафизика, 2007.
13. **Витгенштајн, Лудвиг.** „Опаске о бојама“. Београд: Федон, 2008.

ОСТАЛИ ИЗВОРИ:

1. "Gerhard Richter on His 'November' Painting," The Art Newspaper, November 27, 2014.
2. Elliot, A. J., & Maier, M. A. Color psychology: Effects of perceiving color on psychological functioning in humans. Annual Review of Psychology
3. Mehta, R., & Zhu, R. J. (2009). Blue or red? Exploring the effect of color on cognitive task performances. Science, 323(5918), 1226-1229.

4. Radojčić, Saša. Govor čiste likovnosti, iz kataloga za izložbu „Boja u slojevima memorije“ D. Siljanoskog, Beograd, 2023.
5. Sturm, B. L., & Borchers, J. “Does artificial intelligence understand color?”. Transactions on Neural Networks and Learning Systems, 2000, 24(6), 854-868.
6. <https://www.tate.org.uk/art/artists/gerhard-richter-1927>
7. <https://www.thebroad.org/art/gerhard-richter>
8. <https://www.bbc.com/serbian/lat/svet-62380502>
9. <https://www.cupavakeleraba.com/2021/12/05/hemija-i-umetnost-dve-strane-istog-novcica/>
10. <https://magazine.artland.com/the-techniques-of-gerhard-richter/>
11. www.nesusvet.narod.ru/ico/books/skliris2/

БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ

Рођен 1978. године у Смедереву. Драган Сиљаноски је мастер ликовни уметник за фрескопис – мозаичар који живи у Београду. Основне и мастер студије завршио на Академији СПЦ за уметности и конзервацију у Београду. Докторанд је Факултета ликовних уметности у Београду. Члан УЛУС-а у статусу самосталног уметника је од 2018. године. Иза себе има више самосталних изложби, успешно реализованих институционалних и резиденцијалних уметничких пројеката, учесник је многих колективних изложби, бијенала и ликовних колонија.

Самосталне изложбе:

Галерија ФЛУ, Београд, 2023. године

Градска галерија "Милан Туцовић", Пожега, 2020. године

Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд, 2018. године

Галерија Браћа Стаменковић (установа културе Палилула), Београд, 2007. године

Галерија Караш, Јасеново, 2006. године

Колективне изложбе:

Пролећна изложба "Цвијета Зузорић", 2019. Године

Тријенале проширених медија "Цвијета Зузорић", 2019. Године

Репрезентативна изложба самосталних уметника УЛУС-а, "Цвијета Зузорић", 2019. Године

Прво бијенале црквене уметности "Цвијета Зузорић", 2018. године

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Потписани Драган Сиљаноски

Број индекса: 5071/18

Изјављујем,

Да је докторски уметнички пројекат под насловом:

„Унутрашњи простор слике – транспарентност и услојавање“

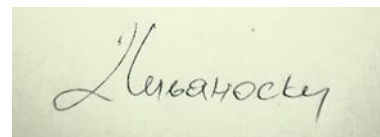
У склопу којег је реализована изложба слика:

„Боја у слојевима меморије“

- резултат сопственог уметничког истраживачког рада,
- да предложени докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није био предложен за добијање било какве дипломе на другим студијским програмима других факултета;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду,

Потпис докторанда



**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКОГ
УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА**

Име и презиме аутора: Драган Сиљаноски

Број индекса: 5071/18

Докторски студијски програм: Сликарство - докторске уметничке студије

Наслов докторског уметничког пројекта: „Унутрашњи простор слике – транспарентност и услојавање“

Ментор: Радомир Кнежевић, ред. проф., Факултет ликовних уметности у Београду

Потписани Драган Сиљаноски,

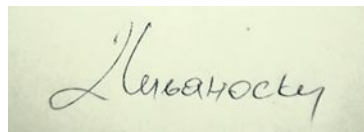
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.

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

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

У Београду,

Потпис докторанда

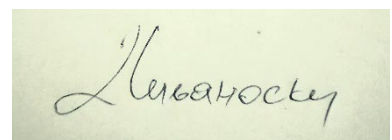
A rectangular photograph of a handwritten signature in black ink on a light-colored background. The signature is written in a cursive style and reads 'Siljanoski'.

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом: » Унутрашњи простор слике – транспарентност и услојавање" које је моје ауторско дело. Докторски уметнички пројекат предао сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду,

Потпис докторанда

A rectangular image showing a handwritten signature in black ink on a light-colored background. The signature is written in a cursive style and appears to read "Ljiljana Kostić".