

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат:

ПРЕОБРАЖАЈ КАО МЕТАФОРА ИГРЕ У УМЕТНОСТИ

Слике и цртежи

кандидат:

мр Јелена Шалинић Терзић

ментор:

мр Анђелка Бојовић, ред. проф.

Београд, 2016. година

Родитељима,

Градимиру и Разуменки

САДРЖАЈ:

Апстракт.....	3
I С Л И К А И Ц Р Т Е Ж	7
1.1 Слика и цртеж као фундамент ликовних уметности и њихов међусобни однос кроз историју уметности	7
1.2 Цртеж – инструмент интелекта и мера духовности.....	17
1.3 Анализа цртачког и сликарског опуса кроз циклусе.....	20
II П Р Е О Б Р А Ж А Ј И И Г Р А	39
1. Игра – Појам и смисао игре у процесу уметничког стварања.....	39
2. Ахроматски пој у сликама – Ахроматско стање у сликама и цртежима докторског уметничког пројекта.....	46
3. Појам и смисао процеса преображаја у уметничком процесу – Лутке, бубе, односи, сусрети и преображаји.....	50
3.1 Лутке.....	50
3.2 Преображај и лутка.....	62
3.3 Бубе - свет инсеката у светлу преображаја.....	67
3.3.1 Бубе и преображај.....	71
3.3.2 Тврдокрици, јеленак (лат. <i>Lucanus cervus</i>)	74

4. Сlike и цртежи докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“	78
4.1 Анализа слика.....	78
4.2 Анализа цртежа.....	96
5. Лабораторија уметника – ЈАН ФАБР – Игра и преображај.....	103
6. Селена Вицковић.....	110
7. Докторски уметнички пројекат у галерији ФЛУ и Галерији Излози.....	115
7.1 Опис пројекта/изложбе.....	115
7.2 Поставка слика у галерији Излози	116
7.3 Поставка слика и цртежа у Галерији факултета ликовних уметности.....	119
III ЗАКЉУЧНИ ДЕО	130
ЛИТЕРАТУРА	136
БИОГРАФИЈА	140
ПРИЛОЗИ	153
Списак фотографија радова и фотографија поставке изложбе	

АПСТРАКТ

Основно полазиште и идеја докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“, је анализа комплексног односа процеса преображаја и процеса игре у уметничком делу, као најстаријих феномена човековог бића који учествују у обликовању тог дела. И један и други процес су део живог ткива Уметности, појаве која је обликовала и обликује човека од његовог постанка до данас. Та анализа даје могућност да се кроз употребу класичних сликарских елемената у грађењу слике и цртежа, који су база и фундамент ликовних уметности, сукцесивно креира атмосфера новог увида у значење и смисао појмова и процеса који дефинишу и индивидуални израз али и општу атмосферу данашњег стања сликарства. Пројекат је замишљен као интензивно преплитање ликовних анализа у цртежу и слици чији је циљ да покажу да игра у самом ликовном поступку и иста игра у трансценденталном пољу дела ствара услове за преображај бића Уметности као живог организма који сам зрачи енергијом преображаја.

Међусобна условљеност игре и преображаја, процес у коме утичу једно на друго, као и истраживање неких од начина њихове синтезе, део су докторског уметничког пројекта, чији је основни циљ да покаже како се смисао и суштинска неопходност преображаја за развој и живот Уметности, интегришу са игром у процесу стварања ликовног дела које настаје на основама традиционалног, миленијског искуства сликарске и цртачке уметности. Разлог за избор класичних ликовних средстава и начина изражавања произашао је из апсолутног уверења, да се говор класичне слике и цртежа може искључиво развијати и преображавати у зависности од идеје коју уметник заступа, никако не представља окамењен, односно једном заувек фиксиран приступ који не може да се истражује више од онога што је већ постигнуто у њему као медију.

Слојевитост и разноврсност ликовног изражавања који су присутни у сва четири слоја сликарског дела, физичком, пластичком или феноменалном, предметном и духовном слоју, пружају могућност да се сама тема докторског уметничког пројекта која

у свом наративу истражује готово на знаковном нивоу представљен сусрет лутке као играчке и бубе као конкретног инсекта, представника природе, проблематизује на начин који процес преображаја поставља у центар визуеног изражавања уопште.

Изложба слика и цртежа докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“, проблематизује комуникацију са публиком у дигиталној ери, на начин који од савременог човека захтева интимно и конкретно укључивање у процес посматрања дела, које својим садржајем и поруком проблематизује и провоцира разлог за гледање и „загледање“ у дело као објекат, слободни коридор Уметности.

Кључне речи: преображај, игра, коридор, метафора, слика, цртеж.

ABSTRACT

The background and the idea of the PhD project "Metamorphosis as a metaphor of game in art," is the analysis of a complex process of transformation of relationships and the game processes in a work of art, as the oldest phenomena of human beings who participate in the creation of this work. Both are a part of the living tissue of Art, a phenomenon that has formed and shaped a man since his inception to the present. This analysis provides the ability to use the elements of classical painting in building images and drawings, which are the basis and foundation of Fine Arts, successively create the atmosphere of a new insight into the significance and meaning of the concepts and processes that define both individual expression as well as the general atmosphere of the contemporary art. The project is designed as an intensive analysis of the interweaving of art in drawing and painting whose aim is to show that art plays in the procedure and the same game in the transcendental field of work creates the conditions for the transformation Art being as a living organism which radiates the energy of transformation.

Mutual conditionality of the game and the transformation process in which they influence each other, as well as the exploration of some of the ways of their synthesis, are part of the PhD project, whose main goal is to show how the meaning and necessity of transformation essential for the development and life of Art, integrate with play in the process of creating a work of art that occurs on the basis of traditional, millennial experience of painting and drawing art. The reason for the selection of classic art means and the ways of expression resulted from the absolute conviction that the articulation of classical paintings and drawings can only develop and transform depending on the idea that the artist represents, by no means represents the petrified, and once and for all fixed approach that cannot investigate more than what has already been accomplished in itself as a medium.

Stratification and diversity of artistic expression that are present in all four layers of a work of painting , physical, plastic or phenomenal, present and spiritual layer, provide the ability that the topic of the PhD project which in its narrative explores almost on the sign-level

the meeting of a doll, a toy, and a chrysalis, an actual insect, a representative of nature, in a way that sets the process of transformation in the center of visual expression in general.

The exhibition of paintings and drawings of the PhD project "Metamorphosis as a metaphor of game in art", questions the communication with the audience in the digital era, the manner in which a modern man is required an intimate and concrete involvement in the process of observing the work which with its content and message provokes and questions the reason for watching and "looking deep" into the work as an object, a free corridor of Art.

Key words: transformation, game, corridor, metaphor, image, drawing.

I Слика и цртеж

1.1 Слика и цртеж као фундамент ликовних уметности и њихов међусобни однос кроз историју уметности

Фундамент ликовних уметности у целини чине слика и цртеж. На њима почива укупно светско уметничко стварање када је реч о феномену ликовног творења у целини. Од пећинског цртежа до савремених форми ликовног изражавања, пређен је велики и значајан пут, који чувају у свом аутотхоном развоју слика и цртеж. Заправо тај развој феномена ликовног изражавања превасходно је и везан за цртеж и слику, који као основа пластичких уметности опстају до данас.

Пећински цртежи, чија старост се данас процењује на по неколико десетина хиљада година, почетак су свесног и комплексног рађања сликарске уметности. Њихова свежина, необичност и лепота још увек зраче задивљујућом снагом са зидова, некада скривених пећина. У почетку они су били израз магијског мишљења, односно својеврсни ребус првобитне човекове повезаности са природом од које је директно зависила његова егзистенција. Рука на луку и стрели која је тачним погађањем у циљ доносила смрт животињи, на другој страни рађала је живот на стенама мрачних и хладних пећина, нечега са чим је човек остао у нераскидивој вези заувек, а то је Уметност.¹

Главна карактеристика пећинског цртежа је експресивна али и експлицитна линија. Она у непомућеном току свог кретања твори покрет на тим прадавним зидним композицијама и преноси тачно карактер форме којом се цртач бави, односно форме којом су заокупљени и његова свест и његов вид. Још на самом почетку било је јасно да само упорно и одлучно кретање тачке која ствара линију, има тај потенцијал да емоцију и

¹ Најстарији до сада пронађени пећински цртежи налазе се у пећини Шове у Француској, научници су проценили да њихова старост између 28.000 и 40.000 година иако се до сада веровало да су најмање 10 миленијума млађи. Створили су их припадници ауригнацијанске културе који су живели пре 28.000 до 40.000 година. Све слике у овој пећини изгледају јако свеже, што је у почетку изазвало сумњу у њихову аутентичност, међутим када је откривено да су покривене слојем калцита и конкреције, сумње су нестале, јер за њихов раст су потребне хиљаде година <http://www.eho.com.hr/news/pecinsko-slikarstvo-motivi-i-simboli/6500.aspx> as.20.01.2016.at 08.41AM

мисао убедљиво фиксира на одређеној физичкој површини, и тако остави сведочанство о догађају и снази доживљаја самог аутора.

Шта су заправо све те до сада очуване пећинске фреске на којима су забележена кретања у трку крда јелена, бизона, коња и осталих сада већ одавно изумрлих животињских врста? Зашто су толико битне и незаобилазне када говоримо о феномену ликовности и његовом развоју?

Оне су пре свега најчистији облик ауторове импресије виђеним која је ескалирала у потребу да буде и физички сачувана, помогнута ирационалним убеђењем да оно што човек уради на духовном плану, овде у смислу акције цртања-обрета, доноси одређену потврду на пољу реалности. Таква веза рационалног и ирационалног реаговања на стварност и њихова међусобна испреплетаност до данас су остале база уметничког стварања. Пећински цртеж зато прелази у чист сликарски израз, у сликарство које линијом, бојом и покретом, на самом почетку људске сликарске Одисеје твори целовит и чист израз у домену ликовног обликовања који има све атрибуте Уметности.

Даље, кроз историјски развој уметности слика и цртеж који су на почетку заживели као јединство, међусобно ће се пратити, осцилирајући у нивоу и интезитету повезаности, до савременог стваралаштва које умивено теретом историје тежи повратку првобитној чистоти и снази, жудећи да се укотви у утробу људске емоције рођене зарад управо виђеног и доживљеног. Биће слике крије у себи танани сплет од филозофских влакана, биће цртежа филозофску потку узима и оставља освојено и дефинисано истинском непосредношћу једном заувек. Сваки историјски период у развоју ликовних уметности има специфичности у односу и релацији слика-цртеж. Пећински цртеж носи печат затечености светом, уздах-издах, страх од тог света, одушевљеност њиме, жељу да му се приближи али и извесну нелагодност и потребу дистанце који остају и даље ту у односу на то бескрајно пространство природе која плени неисказивом лепотом. Приближавање и удаљавање од доживљеног и виђеног одмах су дефинисале један изузетно битан аспект сликарске уметности. А то је константна напетост између творца и дела и творца и онога што иницира његово упуштање у процес уметничког стварања. Та тензија остаје једна од доминантних црта карактера ликовности до данас и један од проблема на коме се сламају многе естетике и ликовне поетике. Она је заправо центар *мучнине* као једног од стања из кога се рађа *уметност*.

Древно египатско сликарство слави везу линије и боје, глорификује први план, неодлучно је још увек у освајању простора, поиграва се симболима, трага за јединством као тоталношћу која је почетак и крај света. Оно у композиционом смислу наставља да проблематизује фриз, користећи га да поред кретања, сасвим спонтано анализира још једну димензију која ће знатно касније бити центар уметникових размишљања о свету а то је Време. Монументалност која карактерише египатску културу уопште присваја време као појам који обједињује у себи димензије људског и божанског у непрекинутом току, у бесконачности.

У овом сликарству свежина и црта дистанцираног односа према стварности дугују своју дуговечност цртежу. Ту је линијом-контуром идеја историјског, односно неисторијског, итског заокружена јасно и прецизно, у атмосфери мира и драматичности истовремено, што је својеврсни наговештај антиномије и Византије. Такву врсту експлицитности човек - сликар поновиће у не тако обимном романичком сликарству, где је густа, црна линија - контура опет преузела обавезу да одгонета свет и дефинише просторе. Цивилизације нестају, друштвени системи се топе у историјским превирањима, цртеж и линија сведоче, живе, трају. Боја, чак и када избледи открива просторе људског мишљења који никада не могу нестати.

Заборављени потез руком античког сликара оставио је на зиду траг и показао пут у заумне светове Византијске уметности, сликарства које тихује у камену и на дасци, са зида зрачи и на њему самује. Доминантни волумен и анатомска исцрпност у естетици хеленистичког периода као кулминацији антике, у византијском свету, под утицајем хришћанства као и преклапања различитих цивилизацијских вредности источног и западног света, нестају у новом поимању линије и боје. Можда ни у једном периоду историје уметности, сем у модерној уметности није присутно тако снажно преплитање унутрашњег и спољашњег цртежа као што је то случај у византијској уметности.

Спољашњи цртеж бележи појам и предмете у природи, унутрашњи хвата и изражава унутрашње стање и мисао уметника. Тако ће византијско сликарство пронаћи Пикаса више од пола миленијума пре Пикаса и обелоданити вековима касније изнето Дегаово тумачење да цртеж није форма, него начин на који се она види. Мозаик и фреска, две доминантне технике у овом периоду у миленијумском развоју ове уметности, неуморно интерпретирају сликареве поруке о Богу и човеку, срочене уз свесрдну помоћ

раскошног византијског богословља. Само на изглед статична и непроменљива, окована у канон, ова уметност има буран унутрашњи живот, који се ишчитава у комплексном координатном систему идеја и појава на које је аутор реаговао. Носилац ентелехије, као обавезног садржаја сваке успешне византијске композиције, је готово увек цртеж.

Од сликарства катакомби, преко равенских мозаика до цркве Свете Софије, фресака у манастирима широм православног света све до самог пада овог царства, цртеж носи композицију слике, њену основну атмосферу, кретање, дефинише простор, и изнад свега мудро и скривено служи боји која и када је реч о мозаику и када се ради о фресци издашно али и ненаметљиво гради трансцендентални слој дела. Некадашња египатска монументалност овде поприма звук царског достојанства и узвишености у којој се мешају небеско и земаљско виђење света. Форму фигуре и лика цртежом овде уметник претвара готово у знак. Миодраг Б. Протић у својој књизи „Слика и смисао“ каже: „Док уметничко дело у нама рађа одређено узбуђење, знак га подразумева. Некада је уметност значила подизање живота на херојску емоционалну и интелектуалну висину; данас тај подигнути емоционални и интелектуални живот обичан знак ставља на висину – уметности. Природно сам по себи знак није узношење, екстаза, поглед на свет: али узношење, екстаза, поглед на свет може се завршити знаком – у њему се завршити и истовремено неповратно изгубити. Тај губитак гледалац је принуђен сам да надокнади: није довољна само обична способност симпатије и емпатије, већ и посебна врста естетичке религиозности да би се у знаку видела конкретизација чисте осећајности; само уз такву религиозност и помоћу ње знак се може преобразити у уметност“.²

Знаковност византијске форме као опредмећење идеје о прихваћеној хијерархији у друштву и уметности, парадоксално потврђује њену модерност и универзалност. Да ли је модерни уметник спознао сву универзалност и суштинску повезаност уметника и друштва у коме он ствара? Да ли су цртеж и слика као будни и савесни пратиоци живота у оваквом друштву, увек могли пажљиво да измере вредност свих промена у њему и траг о томе оставе у уметности? Односно да ли је уметник увек био на нивоу задатка и моћи да одговори на сложене историјске промене? У сваком случају поимање слике и цртежа и њихових моћи да учествују и бележе сложене промене у друштву од стране древног византијског уметника говори да је он био у стању да затеченој целини (и друштву и

² Мiodrag B. Protić, *Oblik i vreme*, (Beograd, Nolit, 1979), str.139-140.

уметности) додаје нешто ново што има моћ да повратно утиче на смисао и суштину тако добијене целине. О томе сведоче многи периоди у хиљадугодишњој историји византијске уметности, од иконоборачке кризе до ренесансе Палеолога. Сваки од ових периода има посебне карактеристике као одређена стилска целина. Треба само још једном рећи да византијска естетика свој лик дугује бурном и увек нечим актуелним инспирисаном односу линије, као скелета цртежа, и боје као носиоца суштинске атмосфере у слици.³

Даљи развој односа цртежа и слике, има успоне и падове, поновљене лекције све до ренесансе када појавом неколико емергентних стваралачких природа кулминира један спој линије и боје који постаје граница између старог и новог сликарства али и весник потпуно другачијих пластичких система. Инспирисани античком уметношћу и културом ствараоци ренесансе обнављају вид, отварају очи пред тако лепим и чудесним светом у коме су позвани да бораве и коме се сада и у свом делу враћају. Мимезис⁴, истицање проблема простора, заправо обнова његовог присуства у слици, давање новог звука линији која носи обиље сензација, и боји која гради сложене хармонијске целине, неки су од ликовних проблема развијаних у ренесанси. Комплексне фабуле, хришћанско наслеђе у руху антике и антика заогрнута хришћанским садржајима, старо и ново виђено потпуно отвореним очима ствараоца спремног да преузме на себе све ризике које носи време и да ствара искрено и срчано слику која ће потпуно променити Уметност сликарства. Ренесансни сликари верују цртежу, за њих он је моћан инструмент који је директно уткан у језгро слике и који контролише све вредности и на пољу пластичког слоја али и врсте и нивое трнценденталних садржаја. Цртеж у ренесанси, посебно у Фиренци, носи све одлике самосталне ликовне дисциплине без обзира што је у већини случајева коришћен као припрема за слику. Он је заправо огрезао у ону врсту ликовне

³ Овим проблем између осталих бавио се и руски филозоф Виктор В. Бичков у својој чувеној књизи „Византијска естетика“, (Београд, Просвета, 1989), са освртом на укупно значење и специфичност византијске естетике, као одређеног цивилизацијског феномена, са самобитним обликом који је формиран у току хиљадугодишње историје византијске царевине

⁴ Појмом мимезис (грч. Mimesis) дефинише се специфичан однос уметности и стварности, на име код Платона он значи подражавање матерјалог света који је и сам „сенка“ света суштина и истине(идеја). Појам мимезис је увек присутан у тумачењу уметничког дела, јер уметност је увек у некој врсти односа са стварношћу. Код Аристотела он је средишњи естетички и поетички појам, јер је по њему уметничко стваралаштво јако блиско филозофији „по томе што пружа сазнање пре о ономе што је опште него о ономе што је појединачно, као и специфично, естетско задовољство, независно од тога какав је подржавани предмет у природи“.

[Ncs.cak.srce.hr/82317](http://ncs.cak.srce.hr/82317), ас.10.12.2016.АМ Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*,(Београд, Просвета,1991), стр. 549.

магије која кроз своје префињене филтере пропушта најделикатније тајне овога света. То како лице цртано молски, црвеном кредом говори о човеку, зашто туш и перо морају у заносним, узаврелим шрафурама да обликују тело зрелог мушкарца атлете, докле угљен учествује у густини композиције код монументалних приказа битака, све то цртеж дефинише и сабира у себи, обликујући ликовни језик као моћно средство комуникације. Управо комуникација у ренесансном свету добија потпуно другачије вредности, постаје доминантно средство обликовања човекове свести у друштву где вредности старог света бивају полако потиснуте или препуштене борби са новим вредностима друштва у настајању. Тактилност у слици ренесансног уметника вибрира између строгог, готово ригидно дисциплинованог западно средњевековног односа према форми и боји и једног доживљаја обузетог животом и фасцинираног светом какав је антички, па и византијски поглед на уметност. Сандро Ботичели у свом сликарству проналази посебну формулу која повезује старо и ново виђење проблема простора, боје и форме у слици.

Наиме, он врло надахнуто прожима цртеж, звучан и изразито линеаран и моделовање валером у оквирима одређене форме. Његове фигуре су потпуно тродимензионалне у простору али ту врсту реалности он чини магловитом и уноси ритам тајне у композицију управо цртежом, односно линијом чија лелујава, лирска природа обликује ванвременску атмосферу у слици. То је разлог што је алегорија код Ботичелија готово увек успела, заправо начин да се предметни и трансцендентални слој дела међусобно прожимају дискретно режирајући пикантне ликовне односе који творе једну аутентичну естетику. Пјеро дела Франческа је уметник чија се дела данас више поштују и изазивају пажњу много пре опуса Фра Анђелика, Фра Филипина Липија па и Ботичелија. У бити он је још увек уметник петнаестог века али систематично интересовање за проблем простора који је проучавао на нивоу математике као и поуке о боји и светлости пристигле од Доменика Венецијана учиниле су спој цртежа и слике у његовом раду особеним. Строги фронталитет у представљању фигура, топли и лирски колорит, присуство светлости која композицији даје тајновитост издалека призивају чувени сфумато Леонарда да Винчија. У наставку богатог ренесансног уметничког развоја цртеж и слика се међусобно све интензивније преплићу отварајући убрзано пут новим естетикама као и емергентно надареним личностима какве су неоспорно биле три незаобилазне уметничке фигуре шеснаестог века у Италији, Леонардо да Винчи,

Микеланђело Буонароти, Рафаел Санти. Леонардо први користи светло тамни однос у слици са зачуђујућим ефектима. Меко моделовање облика утиче на присуство бескрајне финоће, замагљена завршна обрада гради атмосферу која простор посматрача и простор слике у ментално доживљајном нивоу потпуно укида. Његова дела поседују хипнотичко дејство како на савременике тако и на данашњег човека умореног васколиком историјом. Без буке и тренутног заноса Леонардова линија прати форму, послушкује покрет, чак залази у волумен и нестаје у боји, да би се у за то одређеном тренутку појавила у детаљима које је сликар унапред осмислио као акценте на композицији.

Пратећи сопствену радозналост Леонардо цртеж користи као мамац за присуство времена у јеку сложених унутрашњих драма које слика. Код Микеланђела је линија агресивнија, силовита, цртеж ближи ововременом и непроменљивом у људској природи. Ритам линеарних замаха код њега у неким тренуцима, само пажљиво усмерном оку и уму, најављује Ханса Хартунга⁵, огољеног и сведеног до нивоа самог језгра доживљаја. А у „језгру живота време је немерљиво“ записаће много касније Петар Лубарда. Где је време? Ово питање изречено много пута цртежом и сликом, линијом и бојом, не нестаје упркос Спинозином⁶ одговору да оно и не постоји, јер „када тачка постаје покрет и линија, то захтева време“. Шта је простор? Да ли је могуће његове вредности дефинисати тачком, линијом, смером? Физика и математика су давале и дају непрекидно своје одговоре на које сликари, уметници не пристају. Пут сликарства је пут у тајну, јер у „највишем кругу уметности, у коме пребива тајна, светлост интелекта не може много да осветли.“⁷ Пол Кле је то дубоко прозрео у свом раду и оставио поруку у цртежу и слици сваком отвореном духу спремном да стане на пут уметности. У својим теоријским списима који су требали да помогну студентима Баухауса, разрадио је сложене системе функционисања читавог арсенала уметничких изражајних средстава. Ту је у старту указао да су линија и цртеж на почетку и крају сваке сликарске акције, да сликарско дело настаје из покрета, да је само утврђени покрет и да се прима у покрету (мишићи ока). Пол Кле је попут већине модерних уметника истински баштинио наслеђе претходника,

⁵ Ханс Хартунг је немачко-француски сликар који се сматра претечом енформела и ташизма. Остварио је посебан сликарски рукопис под утицајем јапанске калиграфије, гестуалног типа са снажним и истовремено лирским ефектима у апстрактном маниру. Сматра се једним од најважнијих актера европског енформела

⁶ Барух (Бенедикто) Спиноза (1632-1677), Холандски филозоф јеврејског порекла, изразити представник рационалистичке и монистичке филозофије, чије се учење често поистовећује са пантеизмом. Главно дело му је „Етика“, и објављено је постхумно

⁷ Pol Kle, *Zapisi o umetnosti* (Beograd, ESOTHERIA, 1998), str. 16.

позивао се на домете сликарства претходних епоха у мери која је била оправдана да би истакао своју идеју и разлог бављења уметношћу. А то је истицање става да „сврха уметности није да подржава ентитете са овога света или да у вези са њима врши било какву функцију. Напротив, она има задатак да се уздигне до сфере божанског, да обнови и продужи живот и да за обичног човека учини видљивим оно тајно, што само уметник може да опази.“⁸ Овде је наглашен аспект уметности који функционише вековима као један од фундаменталних разлога опстајања сликарства до данас, а то је његова моћ да невидљиво учини видљивим. Та велика предност сликарства данас изазива амбивалентан осећај, јер човек је чини се преко сваке мере постао перцептивно грамзив, тако да се без обзира што сликарство и даље живи, сада већ у сазвучјима визуелних уметности, поставља питање шта човек треба да види и у којој мери. Које је место сликарства данас у чувању Тајне, па и њеном неговању, када је свет захваљујући инфоматичким достигнућима постао готово у сваком тренутку свакоме доступан? Сликарство у сваком случају, било да открива или скрива виђено и видљиво, увек има везе са тајном. Област тајне остаје и данас живо ткиво сликарске уметности, а време које „не постоји“ учествује непрекидно у обликовању његове физиономије. Сплет филозофско ликовних тумачења једног сликарског остварења увек је на трагу идеје која обликује доминантни лик дела, међутим када је у питању одгонетање тајне којом сликарство обилује сви теоријски апарати могу бити узалудни, заправо могу донети у случају загледања у емергентна остварења оно што је Василиј Кандински⁹ уочио почетком двадесетог века „свака уметност благодарећи средствима која су јој својствена, постаје слободна да изрази оно што је једино позвана да саопшти“.

„Уметност, дакле, спој архаичног и модерног, на граници је стварног и нестварног: уметност носи неку стварност друкчију од наше, спаја, исто тако, најсуштинскије структуре нашег света са *оно* – страним. Тако, на пример, почетак века, којег се уметник увек прибојава, представља истину његовог краја. Крај је видљив већ на почетку.“¹⁰

Ежен Јонеско „Човек под знаком питања“

⁸ Исто, стр. 15.

⁹ Василиј Кандинскиј (1866-1044), руски сликар, један од зачетника апстрактног сликарства у Европи. Оснивач групе „Плави јахач“ и писац чувеног трактата „О духовном у Уметности“. У свом раду пролази од утицаја експресионизма, посебно немачког, до стварања особеног сликарског израза који гради на темељима тадашње уметности али и народног стваралаштва. Предавао је по позиву Валтера Гропијуса на Баухаусу у Вајмару, Десауу и Берлину

¹⁰ Ežen Jonesko, *Čovek pod znakom pitanja* (Čačak, Gradac, 1990), str. 55.

У неком примордијалном смислу слика је готово увек осетљиво вагање између белине и онога што ту белину осваја, потискује, она је напета борба за стварање „пиктуралне чињенице“ како је њен смисао дефинисао Жорж Брак. Доминантан проблем сликарства је простор. У оквиру њега смештени су сви пластични елементи и њихове спреге, чије многобројне комбинације чине срж ликовног дела и дефинишу разлог његовог постојања. У свом историјском развоју слика и сликарство трпе сукоб идејности и стварања атмосфере као једног приступа и зидања једног компактног система заснованог на изградњи „... једног или више облика, на складу неколико боја и неколико односа светло тамног...“ као другог приступа. Кроз историју сликарства ови приступи су се смењивали у зависности од свести стараоца која је наравно у доброј мери дефинисана законима времена у коме је живео, поред личног афинитета. Али једна константа је присутна у том односу, а то је да тамо где су слободе ограничене и уметност пати, а епоха која допушта сукобе ослобађа и уметност, чинећи је активним учесником у стварању духа времена. Један од најбољих примера за ову тврдњу је свакако период октобарске револуције у Русији, односно руски уметнички експеримент. У том историјски живописном времену смрти и бола, уметност преузима на себе одговорност да изврши потпуну револуцију у својим редовима али и шире у друштву. Свест тадашњег човека у лику уметника - сликара је у тој мери револуционарна да у делима супрематизма не препознајемо икакве трагове прошлости. Маљевич и Родченко су сликарство извели на опасну границу на којој стварност, општа и сликарска, губи сваку везу са видљивим, које је само мали део стварности. Баштинећи домете целокупног светског сликарства, а истовремено одустајући од истих, стигли су до стидјума да у свом делу неме ствари исповедају јавно. Та врста радикализма достиже кулминацију када оба аутора у свом делу, у оном најснажнијем степену зрења „... нуде стварност на известан начин додирљиву, а ипак пуну мистерије.“ Узаврелост стваралачке енергије у језгру руског уметничког експеримента као последицу има управо једно откривање тајне свету, а то је указивање на изузетну моћ Уметности да обликује људску свест и усмерава је у одређеним правцима. Структуре друштва у успону као и оне друштва у паду тада или уопште увек препознају ту особину било каквог дешавања и увек реагују тако да одређену снагу преусмере или је потпуно угасе. Зато је уметност, као и сликарство у овом периоду човековог проласка двадесетим веком ходање осетљивом ивицом

провалије, које увек води у неизвесност. А ход ивицом је награда за истинског ствараоца без обзира да ли се завршава у понору или на другој страни обале. Сликаство увек излази на другу обалу, ма каква она била, ношено бујицама историјских катаклизми или пак вођено у поноре сопствених страсти, оно побеђује искушења. Та искушења била су на изглед понекад непремостива, али оно је снагу увек црпило из неких сопствених унутрашњих врења која никада не мирују. То је магично врело сваке уметности која саму себе храни, и омогућава на тај начин продужетак сопственог живота. У случају сликарства интересантно је да се у његовом развоју преплићу стари и нови садржаји као потпуно равноправни чиниоци неке нове ситуације, нове естетике која траје неко време да би у одређеном тренутку била превазиђена и наставила своју егзистенцију као невидљиво језгро тренутних дешавања. Пажљивом анализом трансценденталног слоја једног сликарског дела може се утврдити да рука и око сликара „не заборављају“ претходно искуство. Све експедиције које су уметници чинили у разним временима у нове физичке просторе уродиле су плодом у оној мери у којој су они били спремни да приме то ново искуство и имплементирају га у своје дело, са комплексним односом према наслеђу друге средине. Примера има у историји сликарства много: Пол Гоген, Винсент ван Гог, Василиј Кандински, Ото Милер су међу најпознатијим. Откривање различитих простора, и физичких и менталних, од оних у којима су поменути уметници стасавали богатило је њихово и искуство сликарства, чистећи палету од сувишног и мрачног, европоцентричног виђења света, свдећи цртеж на елементарну снагу и звучност линије, откривајући тако нове садржаје и у тематици и у ликовности, што је наравно само богатило биће слике. Ново сазнање подразумева увек на неки начин и ново уобличавање, јер „сазнати значи уобличити“ каже Фосијон¹¹. Уобличавање, пак поставља проблем односа делова целине и целине коначног дела, што увек актуелизује питање шта је заправо једна пластична целина. Иако је јасно да је целина увек више од својих појединачних делова, линије, боје, облика, који су виђени као њени помоћни фактори, она ипак није независна од њих. У досадашњој теорији ликовних уметности утврђено је да је однос целине и њених делова ипак еманастичког својства. То је таква врста односа у коме најмања промена дела утиче на изглед целине. Овај однос у великој мери дефинише

¹¹ Анри Фосијон је један од најзначајнијих теоретичара уметности у двадесетом веку. Најпознатија дела су му „Живот облика“ и „Похвала руци“, које је издала код нас београдска Култура 1964 године

шире феномен ликовности, слике уопште, што је повезано са природом самог медија, визуелним опажањем и фактором времена. Још је Леонардо да Винчи утврдио да „је вид једна од најбржих операција које постоје“, слика се открива једним погледом док је за читање књиге потребно време. Луцидно тумачење еманастичког односа целине дао је и Анри Матис у својим белешкама које су често естетици пружале кључ за разумевање одређених сликарских проблема. Он каже: „За мене је све у композицији. Зато је потребно имати, од самог почетка, јасну визију целине“. Или: „... постоји неки неопходан однос тонова који може да ме наведе да преиначим облик неке фигуре или да изменим композицију. Док тај однос не нађем за све делове, тражим га и настављам рад. Затим долази тренутак кад су сви делови нашли своје коначне односе, и отада би ми било немогуће да ма шта преправљам на својој слици а да је тиме не правим у целини изнова“. Однос делова и целине на сликарској композицији остаје проблем којим се уметници баве и данас, на начин који им диктира и лична естетика али и помињани дух времена. У сваком случају, композиција је увек, без обзира на личну поетику, савршенство у односу делова и целине које почива на хармонији или контрасту, као извориштима пиктуралних дешавања. Актуализација тих дешавања уткана у трансцендентално ткиво слике доноси могућност саопштавања како једноставних истина о простору и времену, тако и творења комплексних филозофских система који голом оку остају невидљиви, али су зато део духовног бића једног сликарског дела или епохе у целини.

1.2. Цртеж – инструмент интелекта и мера духовности дела

Цртеж, тај „непревазиђени инструмент интелекта“, како га је давно дефинисао Жан Огист Доминик Енгр, закупио је моју пажњу огромном снагом још на основним студијама сликарства које сам похађала на ФЛУ, пре свега као пут снаге и памети како сам га тада доживљавала, односно као медиј уметности у коме се понајвише препознаје сирова снага аутентичног доживљаја.

Моћ цртежа, као једног од најстаријих начина изражавања људске мисли и емоционалних спознаја, откривала ми се постепено кроз лагано отварање и прогресивно

препуштање његовој снази, а посебно његовој особини да дефинише и самосвојно преузме моћ посматраног простора и покрета, а чије проучавање и јесте суштина ликовних уметности по уверењу многих знаменитих стваралаца¹².

Аутентичан ако је истинит, стваран ако је универзалан, карактер цртежа јесте уочљив и у његовој постојаној особини да се унутар њега у сваком тренутку може пронаћи могућност избора, када је ликовна физиономија дела у питању - било да је цртеж лаган, танан и готово нежно прозиран, или пак тежак, заокупљен сопственим ликовним ткањима која могу да одведу ствараоца у заокрете аналитичности и отелотворење неких комплексних филозофских или ликовних идеја. У било ком случају да се ради, он увек пружа дијапазон могућности свесном ствараоцу да користећи само његове унутрашње особине флексибилности и чврстине, може стално унапређивати и мењати комплексну сликарску проблематику током целог процеса њеног решавања кроз свако појединачно настајање дела. Слично би се могло устврдити и за многе друге уметничке медије, али по мом осећању и спознаји, никако у толикој мери као у наведеном случају.

Још на поменутих студијама сам открила недоказиво правило, да се у тренутку када визуелни уметник осети доминацију цртачког звука у свом раду, он понајпре може надати да је на путу великог преиспитивања свега до тада постигнутог у свом делу, и можда на трагу нечег свежег, доброг и сасвим новог. То је свакако један од разлога досадашње упорне и свеприсутне егзистенције цртежа у мом уметничком стварању, као и интимног и динамичног односа који имам према овом ликовном медију, при томе допуштајући себи готово неограничену слободу рађања изданака личне поетике, естетике и језика, у много нивоа ликовности и њених изражајних облика, а што се само по себи наметнуло као изазов који је стварање додатно учинио и чини, узбудљивим и заводљивим.

Цртеж као самостална ликовна дисциплина, али и арматура сваке слике, у визуелном идентитету уметничких дела чини онај део обликовања мисли и идеја у процесу стварања, који је увек могуће пажљивим посматрањем издвојити. Та особина свеприсутности цртежа у уметничком делу, увек ме подсећа колико је он битан за

¹² Многи сликари и цртачи оставили су значајне записе о уметности цртања, у форми дневника, писама или заокружених теоријских радова. Међу њима су Леонардо да Винчи, Ежен Делакроа, Жан Огист Доминик Енгр, Пол Сезан, Гете, Пол Гоген, Винсент ван Гог, Пол Кле, Казимир Маљевић...Непосредно искуство великих стваралаца у форми вербалног или писаног сведочења о сопственом раду је јако драгоцене због разумевања њиховог стваралаштва али и стваралачког процеса уопште.

свакога сликара, те на то да кроз њега преобликована наизглед тривијална слика-призор, најгостољубивије може у себе примити део личности посматрача, односно ликовног ствараоца. У тим и таквим манифестацијама моћи цртежа, крије се и једна својеврсна замка за реципијента уметничког дела, која његово примање, односно созерцавање, чини стваралачким актом своје врсте. Тако, на пример, у цртежу се употребом линеарности у изражавању простора као конкретног проблема у ликовном делу, може добити резултат барем исти по дometу, али другачији по ликовном звуку у односу на нпр. употребу сенке, површине или форме у ту сврху. Тако да редукција уствари може бити продуктивна, али само ако је посматрач насталог уметничког дела спреман да сарађује. Такав слојевит живот цртежа чини да у њему постоји доза сталног изазова, који отвара простор и могућност за откривања комплексних проблемских целина у свету сликарства.

Међусобна испреплетаност и међузависност цртежа и слике, за мене се понајвише налази у осећању и спознаји да се њихова веза готово судбински своди на утапање једног у друго, али и да увек представља полазиште анализама које наилазе на отпор при првим, очигледним корацима¹³. Јер свет слике је најчешће бујан, нарочито због боје која и јесте со сликарства, са могућностима креирања спектра најразличитијих атмосфера у којима стваралац гради и самоспознаје своју поетику, док цртеж од почетка појављивања у процесу рада, па до самога краја тог процеса, увек чува одређену концизност која је на једној минималној дистанци са сваким доживљајем. Зато су уметнички цртежи, како је то давно приметио Макс Либерман, *изостављање*. То што цртеж изоставља у слици, управо отвара потребни простор за креацију оних елемената ликовног говора која сликарску стварност, невезану за ову обичну свакодневност, изводе у први план стварања заокруженог у себи, и заоденутог у распон између вере, идеје и доживљаја. Изражајни поступак слике који подразумева грађење у четири слоја, од којих су физички и трансцедентални доминантно присутни, код цртежа је на другачији начин, више невидљиво дефинисан, кроз присуство одсуства.

Моје усмерење ка цртежу као самосталној и самосвојној ликовној дисциплини се најбоље изразило у раду кроз циклусе цртежа најчешће великих формата, али чини се и сликарству усмереном на анализу и неговање доживљаја који твори визуелни и

¹³ У суштини цртеж твори слику, али и слика твори цртеж. Они не искључују једно друго ни у једној варијанти ликовног стварања, ни у једној врсти поетског приступа слици као аутохтоној уметничкој целини. Њихова спрега је неминивност ликовности као једног од најстаријих уметничких феномена.

филозофски идентитет на трагу цртежа. Стварање кроз поменуте циклусе, наметнуло ми се некако сасвим природно још на почетку мог уметничког пута, пружајући ми могућност разних трансформација у раду без угрожавања хомогености, препознатљивости и бескомпромисности ликовног израза и мисли. Циклус као заокружена целина тренутка, дијагнозе и домета, пружа нам у основи здраву могућност да се у потпуности затвори један круг из спирале стварања, те да се тако аутоматски отвори неки нови, већи и шири. Било да ће се у њему спроводити даља разрада исте теме, или пак нешто наизглед сасвим друго и другачије. Јер нит, константа, базирана на цртежу је увек ту.

Обазривост при избегавању понављања исте теме кроз многобројне варијације, које временом окамењују израз и пречесто воде у маниризам, определила ме је такође за тај облик уметничког рада и истраживања. Наравно, иста тема у другом руху је увек присутна као тајновита пратиља новог тока, што рад по циклусима чини више изазовним и динамичним, дајући актуелној причи још једну ноту аутентичности. Овакав избор форме у раду, парадоксално може да хомогенизује израз уметника управо кроз могућност постојања невероватно разноврсних ликовних и идејних решења, за кретање приче по визуелним и менталним лавиринтима пуним сенки и одсјаја. У том богатству је била и остала моја унутрашња потреба, нужност више него позив рација у тренутку када се на раскрсници ослушкују сви могући путеви, или макар они које на почетку можемо наслутити као сопствене изазове.

1.3 Анализа цртачког и сликарског опуса кроз циклусе

Још крајем основних студија сликарства кроз једну серију цртежа малог и средњег формата посвећену флори, а реализовану углавном тушевима у боји и оловкама у боји, понајвише интуитивно сам започела конкретно истраживање ликовног појма простора, као феномена независног од свега што у њему егзистира. Сплет саксијских биљака, по живописности на граници бајковитости, био ми је тада повод да о лепоти и лепом размишљајем посматрајући како форма живи у простору, како сплет линеарних ткања из одређеног облика прелази у околни простор и опет се тамо враћа, како се указује

могућност да се креира стање где форме круже композицијом цртежа у потребној равнотежи. И хроматски и ахроматски начини ове ликовне поставке, наметнули су ми се тада кроз неке од могућих врста интерпретације (линерна или путем шрафуре), као одговори на осетљивост третмана простора, односно као резултат потраге за потребном композицијом којом би биле креиране ликовне атмосфере састављене од присутних или имплицитно одсутних поменутих форми. То имплицитно одсуство присуства се односило пре свега на живот форме у простору без одређеног ослоња, односно на форме које су ту у простору у коме јасно и морају бити, али са тежњом да се он потпуно негира. Тако се на разматраним цртежима нпр. налазе саксије са цвећем које лебде у густим сплетовима линија углавном комплементарних боја. Интензивне зелене и црвене боје су расточене и сведене у дивље, носеће линије у тим цртежима, а имале су ту и улогу кућишта онострани светлости, управо кроз моју тежњу да у цртежима постигнем звук архаичних представа са древних грузијских икона.



Слика 1. Почетак, оловке у боји, 40x20 cm, 2001. година

Тај однос према икони је за мене од посебног значаја. Као што је опште познато, третман светлости и простора на икони потпуно се разликује од оног који постоји када је у питању штафелајна слика класичног западног сликарства. Обратна перспектива и посебна димензија времена које није из и од овога света, икону односно значење сваког ликовног елемента на њој, уводе у самосвојан систем вредности комплексног симболичког карактера чије ишчитавање представља и поред познавања источне културе, моћну и сложену креацију за себе.



Слика 2. Јутро, оловке у боји, 50x70 cm, 2001. година

Нешто од тог иконишног поимања простора, присутно је, ако не као потпуно остварење онда бар као амбиција, на разматраним цртежима из ове серије. Период њиховог настајања преклапао се са периодом настајања уљаних слика које сам тада

радила за моју магистарску изложбу, а заједнички именитељ та два наизглед потпуно различита остварења, био је давно записани мото/мисао сликара Игора Васиљева ¹⁴ „Било би дивно сликати пејзаж као икону...“ Ова мисао, била је и остала велика инспирација за мој рад до данашњих дана, непресушни извор креативних могућности које су стално изнова преиспитиване на специфичан начин у сваком наредном цртачком и сликарском циклусу. Разлог томе је сам појам вечности, која одувек узнемирава људски дух и чини га будним, једна од свега неколико тема око којих је формирана целокупна историја уметности и цивилизације.

Хронолошки након предходно разматраних циклуса цртежа, настаје циклус који сам назвала **Лица тајне**. Он је био изложен у Галерији УЛУС-а 2003. године на самосталној изложби, која је непосредно претходила дуго припреманој, већ помињаној магистарској изложби слика реализованој те године у простору галерије ФЛУ.

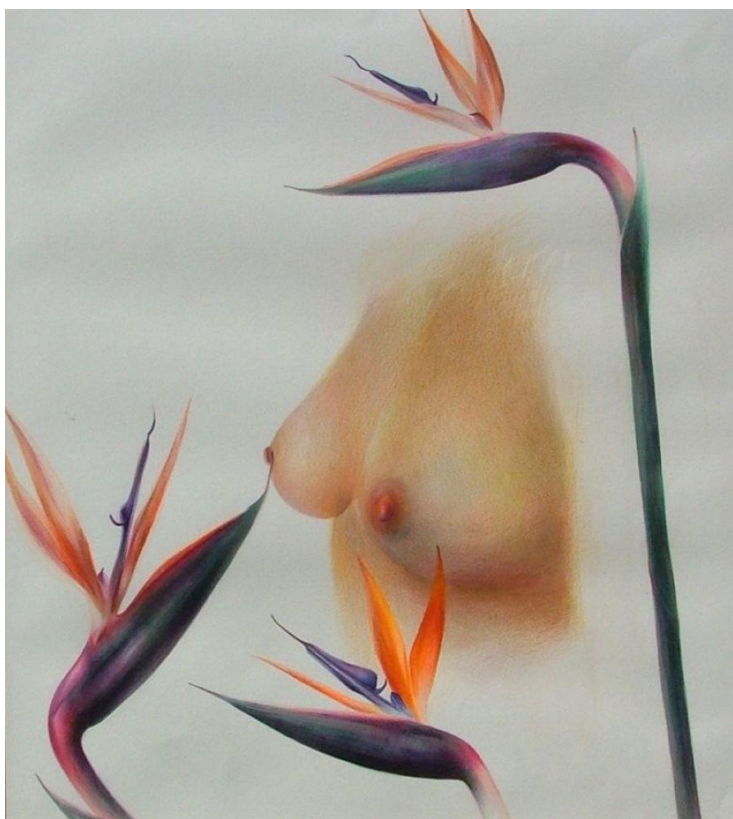
Представе балансиране нежности и лепоте огољеног тела жене и цветова, у белом, пуритански чистом простору, неоптерећеном било каквим дешавањима, била је главна (очигледна) тема овог циклуса цртежа. Женско тело је на композицијама присутно у фрагментима, као део трупа, груди, вагина, или пак као обезглављена, депресонализована целина, док се разне биљке међу којима сам доминантно цртала стрелицију (цвет познат и под називом рајска птица), преплићу на папиру са телом, изоштравајући представу његове рањивости и лепоте, критично му се приближавајући да се нагласи истоветност руке Креатора. Цео овај циклус настао је из јасне потребе да се преиспита деликатан однос ероса и танатоса, који је приказан кроз игру цвета и жене, појавама огољеним и уздигнутим до симбола животне енергије и самога живота. Цртежи су тада рађени оловкама у боји, што је у техничком поступку грађења форме утицало да се добије

¹⁴ Игор Васиљев рођен је 1928 године у породици руских емиграната Валентине Коваљскаје Јустинове и Алексеја Алексејевича Васиљева који су се упознали у Београду, похађајући школу сликања. Живећи у породици сликара, Игор је сликањем почео да се бави одмалена. У гимназији ће своје другове заразити сликарством, па ће они сликати у атељеу на сојеницама, које су на обали Саве сами склепали од украдених балвана. После матуре уписује Академију ликовних уметности у Београду 1948. године. Био је несташног, пустиловног духа и бурног темперамента, волео је да се излаже опасностима разне врсте. Живот је за њега био непрестани узбудљиви доживљај. Живео је бурно, брзо, журећи да све што пре обави на овом свету, па се још пре матуре жени школском другарицом. Ускоро постаје отац девојчице Светлане. На Ликовној академији његов слободоумни и неспутани дух је у непрестаној колизији са соцреалистичким назорима професора, тако да често долази у сукобе, што кулминира када на Академији добија, неуобичајено, најнижу оцену.

[https://sr.wikipedia.org/sr/Игор Васиљев](https://sr.wikipedia.org/sr/Игор_Васиљев) ас.01.02.2016. ат 12.50 PM

потребна волуменизација готово сликане масе, која је опонирала али и кореспондирала белини простора у коме се налази, у једном нужном и пажљиво одмереном контрасту.

Циљ ми је био да преко спољашње манифестације процртавања оком виђеног, искрено фасцинирана бојом, композицијом, структуром и избором мотива, зађем у ткиво, у унутрашњи садржај сваке појавности. Односно да у простор између очима и духом видљивог, сместим раскошну чипку животних облика, изразито деликатну и суптилну у самој својој природи. У том процесу понирања у белину папира, тражила сам стални осећај безвремености, и хрлила ка макар произвољном назирању почетка живота и смисла на тим цртежима.



Слика 3. Тајна, оловке у боји, 55x50 cm, 2003. година

Тако је белина простора у коме се све дешава остала и скривена и откривена, а еротско осећање и његово позитивно присуство у животу цртежа, надам се да је сасвим успешно избегло оштрицу баналности чак и у моментима у којима је она конвенционално очекивана. Једну од бројних интенција при раду на овом циклусу, да се достигне лична цртачка аутентичност у визуелном исказу, остварила сам понајвише кроз коришћење опет оне помињане особине цртежа - да најгласније говори када изоставља.

Пример за остваривање свих помињаних тежњи из овог циклуса, јесте цртеж који је инспирисан граничним делом изузетно занимљивог сликарства Гистава Курбеа¹⁵, односно ноторном сликом познатом под називом *Порекло света*. Добро познат призор женског полног органа ту је постављен у први план, а својевремено је изазвао невероватан шок код публике, док је то данас једна од најцитиранијих слика целокупне историје уметности. За мене је тај и такав приказ дела женског тела био повод за композицијски готово истоветно детаљно кадрирање женског полног органа, и његово смештање у центар страхотне белине композиције цртежа. Ту сам, у белини папира, равномерним ритмовима нацртала/расула изразито веристички урађене листове и цветове различитих биљака, при чему се један лист налазио тачно испред средине полног органа. Пролазност лепоте и смрт, вечност поновног рађања живота, референца на друштвено поимање те у основи невине слике Гистава Курбеа, све што сам желела било је на том цртежу.

При настајању разматраних цртежа била сам свесна до које је мере равнотежа између нежности у приступу осетљивој материји и снаге ликовног израза битна, али и колико је танка граница између великог покушаја и великог промашаја. У том смислу од помоћи ми је била, за мене битна, мисао Миодрага Б. Протића из књиге *Oblik i vreme* (Nolit, Beograd, 1979, стр. 192.): „... пошто се форма, увек у јединству са њим, односи према садржају час као последица према узроку, час као узрок према последици, методолошки се намеће потреба дистинкције садржине-узрока и садржине-последице (*Slika i misao*). Те две категорије могу бити сличне, али ретко када истоветне. Уметничко

¹⁵ **Гистав Курбе** (франц. *Gustave Courbet*; Орнан, 10. јун 1819 — Тур де Пеј, 31. децембар 1877) је био највећи представник реализма у сликарству и дао је печат целом покрету. Он је рекао: „Ја не сликам анђеле, јер их не видим“, чиме негира машту и интуицију, већ користи искључиво оно што види, и онако како види. По њему је сврха реализма да укаже на социјалне неправде које трпе сељаци и радници, а не да приказује историјско сликарство које је било на првом месту у хијерархији Академије.
[https://sr.wikipedia.org/sr/Гистав Курбе](https://sr.wikipedia.org/sr/Гистав_Курбе) as.01.02.2016. at 15.26 PM

дело јесте адекватан израз али чега? Тренутне побуде расположења, идеје, или, на пример – општег културног обрасца и осећања света *hic et nunc*? Да ли је оно зато израз, или, на крају крајева, одиста еквивалент, симболична представа (Kasirer, S. Langer)? Затим, да ли је форма адекватна садржају или је садржај адекватан форми? Критика прво поуздано не може да установи, јер је то податак недоступан и самом уметнику; друго је у њеном делокругу – резултат стварања. Јасније речено, можемо утврдити да одређена форма носи одређени садржај и да у том погледу нема несклада између ње и њене еманације, узрока и последица, као што нема несклада између ватре и дима“.

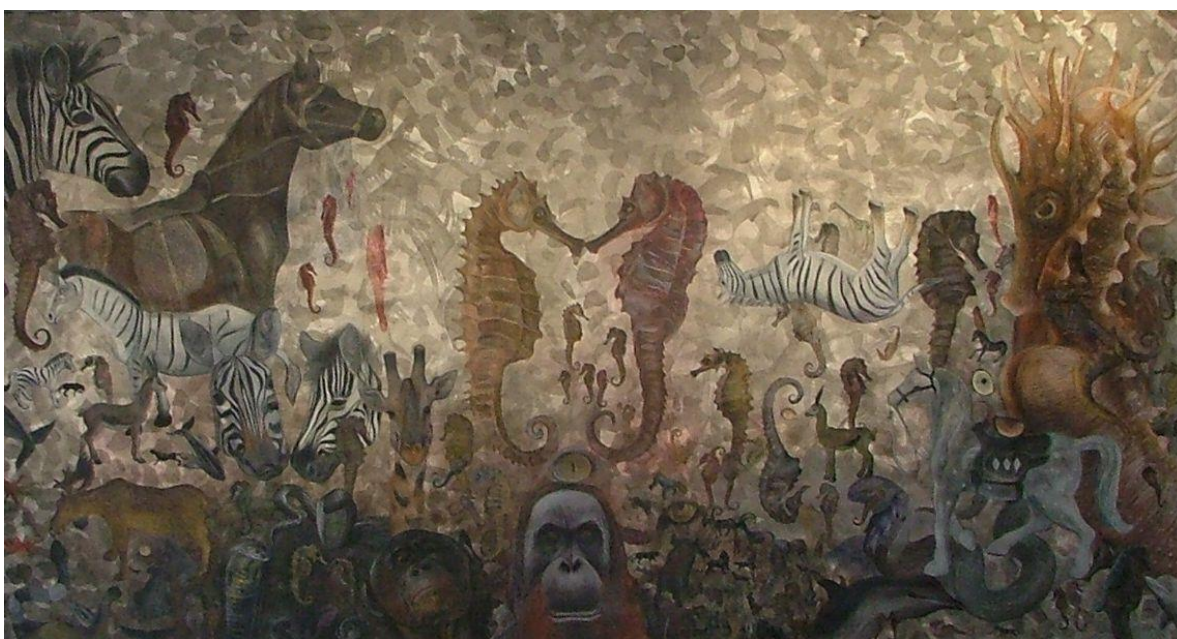
Коначно у овом циклусу наговестила сам покретање и једног од питања које је у сржи иницијације сваког уметничког стварања, а то је смисао и разлог постојања увек неке нове велике тајне. Покушаји да се одговори на ово захтевно питање, и размишљање о њему, садржано је у свим цртачким циклусима који су потом уследили.

Први од њих је **Царство**, и био је изложен у галерији Задужбине Илије М. Коларца 2006. године. Новитет је било и то што су поред цртежа великих и малих формата, на изложби биле представљене и две инсталације. Извесно померање у третману поставке представљала је промишљена комбинација цртежа великих димензија и цртежа малих и средњих димензија, која је творила динамику у простору, и тако утицала на рецепцију носеће идеје овог циклуса, чему је допринело и присуство поменутих инсталација. Замисао је била да се сугестивном поставком ових радова, створи ванвременска, кружна сликарска структура, која би указала још једном на специфичности самог медија цртежа, али и на неисцрпне могућности разраде симбола као универзалног кода унутар њега. Десет великих цртежа било је постављено у кругу, у ритму који је био замишљен да говори посетиоцима изложбе о општем развоју људског рода кроз историју, на један веома критичан и помало ироничан начин. Свеопште царство живота које предводи човек у овом свету, имало је своју представу и посебно временом одређено значење на цртежима, почевши од цртежа **Царство - Удисај** преко цртежа **Царство - Излазак**, затим **Царство - Идила** до **Царства - Трептаја**, па **Царства – Комешања** до **Царства – Јединства**, и **Царства – Одласка** до **Царства – Летаргије**. Ти цртежи указивали су посетиоцима изложбе на чињеницу да је наш свет на почетку био сасвим невин и чист, готово несазнатљив уму данашњег човека, те да је удисај оне непоновљиве лепоте и његовог отварања времену, тада непостојећем, одисао

миром и раскоши стварања које више никада неће бити поновљено. У тој пуноћи и заокружености бивствовања пулсирајућег живота, стоји и симбол који асоцира на фалус покрај флоралног елемента који је наговештај долазећег доба. **Царство - Излазак** већ уводи посматрача у простор белине у коме се одиграва сусрет судбинске спознаје неминовности сукоба оног што јесте темељни животни принцип, и оног притајеног али вечно будног зла кварења које води смрти. **Царство - Идила** је звучна колористичка оркестрација спектра тог сусрета којом се ипак слави различитост, моћ и заједништво, сложена конфигурација стварања у лику животиња и артефаката приказа животиња прављених руком човека, који приказују наличје и лице наших живота у оваквом свету, а што све води до угушћивања које исијава комешањем и необузданим слављем радости постојања Царства. **Царство - Трептај** је оно посебно деликатно стање које одухотворује и слика тренутак рађања и смрти, та два стално испреплетана примордијална светионика природе „...Јер све је лаж, компликована до апсурда-осим живот по себи. Јер све је истина, округла и светла-осим живот по себи, рођен у пригушеном вртлогу неиздвојених делова, супротстављених принципа, ако тако нечега уопште има у Свету у коме се бринемо за бесмислице, а једва да примећујемо лепоту датог и створеног пре и после нас“, како пише у тексту пратећег каталога изложбе Љубиша Симовић.

Комешање нас пак уводи у лагано расплињавање идиле, уноси звук померања васколиког живог света на страну на којој равнотежа ка злу бива успостављена, чудна и за свет Царства непозната узнемиреност која наговештава велике промене. Мноштво приказа фауне, од крупних кадрова до уситњених елемената сведених на трептаје посејаних узбуђених очију у том гротлу света, слути да промене могу донети крај нечега и почетак нечега другог. **Царство - Јединство** је цртачка манифестација величанствене и кобне појаве човека, те усправне доминације про-феминистички критички оличене у симболу фалуса, са доминантном позицијом у центру композиције. Живи свет се пажљиво приближава том новом створу, идући на поклоњење, несвестан жртве коју му у будућности мора принети. Овај антрополошки звук догађаја који мења свет, прво појављивање принципа огромне снаге и енергије са узвишеном концентрацијом самосвести, одјекнуо је сурово у тој белини заливеној светлошћу новог века. Долазак човека у овај свет, преломни тренутак наше историје и времена, на цртежу су дочекале не живе животиње, већ артефакти тих бића, указујући на суморну будућност, али и

чињеницу да је уметност/стварање неумитно у свим временима. Јер човек је осмислио историју и према себи променио свет, те пореметио равнотежу да би направио другу по сопственој мери, креирао могућности и изазове, успоставио ред и објавио рат, произвео хаос као стално начело живота света, злом уништења и загађења обојио некада здраву планету, и можда заборавио правду и мир који је некада давно имао у срцу као обећање. На следећи низ овог чудовишног трајања живота, мој ликовни одговор је био цртеж **Царство – Одлазак**.



Слика 4. Царство – Одлазак, оловке у боји и лавирани туш, 130x270 cm, 2006. година

Овај монументални цртеж, највећи од свих у простору, опет има иронично свечарску атмосферу чувене слике Паје Јовановића „**Велика сеоба Срба**“, која је била делимична инспирација за њега. Као што је на тој великој слици приказана мучна сеоба протераних са свог огњишта, са патријархом и другим вођама у првом плану, те суморним небом зебње изнад, тако и на овом цртежу у првом реду иду у свечаном и озбиљном миру најстарије врсте примата у нама познатом свету, са крхком невиношћу у

погледу, чак тугом и мудрошћу чије корене ми људи никада не можемо одиста спознати. Јер њима се живот окренуо и преокренуо ка неизвесним путањама, са увек присутном надом да се траг првобитног Царства неће потпуно изгубити у видљивом свету, да ће човек макар наслутити пут спасења и вратити се чистоти и тако себи. У центру ове велике композиције доминира лебдећи спој два морска коњића, у инкарнатима земље и ватре. Око њих се пак у даљим плановима губе други парови исте врсте, идући ка паперјастој белини коначног нестајања. Након описаног одласка, јасно свету је остала **Летаргија**. Приказ те летаргије у физичком смислу је сведен на форму две издужене хоризонталне линије препуне очију запитаних створења, и злокобно црних животињских глава, које су пореклом понајпре из времена стварања света, али у присутном времену значе само претњу због сопствене изгубљености...

Сви ови монументални цртежи урађени су оловкама у боји на папиру са понеким интервенцијама лавираним тушем.

Та техника омогућила ми је да постигнем за ове цртеже потребно угушћење самог ликовног ткива цртане материје, те да поступак прилагодим композицијама које су у овом случају подразумевале једно изразито пуњење простора елементима. Пуњење је било такво да у појединим сегментима разматраних цртежа или чак у целим цртежима, ништа није остало од почетне белине, односно простора какав је у почетку био. Тај експлозиван и бујан, колористички примамљив живи свет планете, морао је од почетка до краја циклуса да има једну константну густину, односно међусобну испреплетаност чија је улога била да укаже на неминовну и непрестану повезаност свих облика живота у заједничком простору. Поједине паузе у том смислу, односно постојања белина, налазе се једино у цртежу **Царство - Јединство** и то околу фалуса-симбола усправне доминације човека, те у цртежу **Царство - Одлазак** у плану који наткриљује целокупно дешавање одласка, или нестајања дотадашњег света. Боја и форма творе у овом циклусу тражено сагласје између *унутрашњег* цртежа, који издваја структуру ствари, и *спољашњег* цртежа који налази задовољство у виртуозности линије. Линија и њена снага задржале су атмосферу мира у сваком од ових цртежа, без обзира на конкретна дешавања пуна интензивног колорита.

Из праска боја, раскоши форме и динамике кретања унутар пуноће, после 2006. године ушла сам у по физиономији знатно ортодоксанији цртачки циклус под именом

Треперење. Цртежи из овог циклуса били су награђени на *Осмом београдском бијеналу цртежа и мале пластике* 2007. године, а након чега је и уследила моја самостална изложба у галерији *УЛУС* 2009. године, односно њихово (не прво, али свакако најкомплетније самостално) представљање.

Ови цртежи у свом физичком слоју подразумевају употребу базичног сликарског материјала, папира као подлоге, а графита и оловака у боји као технике рада. Већ у старту је мојим избором дефинисано присуство контраста који се из физичког и предметног слоја дела преноси у трансцендентални, односно слој значења. Јединство такве везе учинило је овај циклус по мом уверењу једним од најзаокруженијих у приступу идеји и материји дела, и циклусом који је понајвише искористио компаративне предности цртежа које он има у односу на остале сликарске технике.

Да појасним стога, шта је циклус цртежа *Треперење*?

Основни звук сваког од ових цртежа креиран је сазвучјем контраста јаког, силног и истовремено сведеног ритма на неколико линијских пасажа, односно цртежа пејзажа изведених масним, готово црним графитом са једне стране, и пажљиво и прецизно грађене представе по једне животиње у колориту на свакој од композиција, а која је пак својом веристичком анализом оловкама у боји, унела у цртеже посве другачију димензију од оне у којој егзистира пејзаж.

Ликовни судар пуног и празног, иначе веома карактеристичан за мој ликовни израз, на овим цртежима јесте амалгам сусрета простора чистоте (пејзаж) и живог света који је присутан у њему од најранијих дана (животиња), са јасним *неприсутвом* човека, због кога уствари тај чудесни свет трепери и лепотом опомиње. Интезитет та два сусрета, једног видљивог и једног подразумеваног (а који се у ствари дешава у излагачком простору), створен је силином енергије потеза који рашчишћавају гледани простор природе, као и тананошћу и префињеношћу цртежа животиње која улази у тај простор, или је већ потпуно присутна у њему.

Сама идеја духовног *лова* на трептај посебног тренутка, и његовог потенцирања у простору цртежа, створила ми је услове да истражујем могуће или немогуће углове под којим су сагледане и нацртане животиње у простору. Негде су оне увеличане или умањене, негде су у првом плану потенциране толико да је пејзаж тек пратња атмосфери коју њихово присуство уноси у простор, а негде су пак скривене иза жбуна док пејзаж

доминира композицијом... Ипак, у сваком од ових случајева је јасно да су та бића ту у свом потпуно природном окружењу, те да постоји јединство њих и простора у коме се налазе. Интензивно бојење животиња на овим цртежима није само у функцији ликовног контраста у односу на монохроматско решење пејзажа, оно представља и неку врсту слављења самога појма живота.



Слика 5. Трептај, графит и оловке у боји, 100x150 cm, 2007. година

Искон и могућност дочаравања његовог живота јесте велики уметнички изазов за сваког уметника, па и за мене, но то ми се чини лакшим јер имам *веру* да он и даље потпуно постоји у неким окружењима која су остала ван домаћаја људског деловања, било да је то нека прашума, дубина океана или нешто треће. Стварајући овакве цртеже желим да креирам простор саздан од треперења и присуства неке врсте духа са којим човек мора бити у хармонији да би обезбедио своје постојање у једином од светова који му је додељен.

Али како човека на овим цртежима сасвим намерно нема, езистенцијално питање свеприсутства евоцира стална преиспитивања о месту и улози човека, као и његовој одговорности за чување света од себе самог. Треперење које сам желела да *уловим* на цртежима јесте тиха али немерљива снага која протиче природом и светом, и која је константно присутна око нас, а за коју се чак може рећи да она и јесте онај прави покретач било које уметности. У ликовном смислу је све то разрешити био велики изазов, нарочито у формирању трансценденталног слоја дела. Одговоре сам нашла у истицању празнине, белине папира, јер је то онај простор који је универзалан и свеприсутан, потпуно имун на било коју врсту кварења, те зато вечан и неповредив.

Следећи циклус цртежа који је настао у мојој досадашњој уметничкој пракси јесте **Goodbye childhood**. Он је први пут представљен на самосталној изложби у *Блок* галерији на Новом Београду 2009. године, али је потпуно заокружење стекао тек на самосталној изложби у галерији *Перјанички дом у Центру за савремену умјетност Црне Горе* у Подгорици 2011. године. Стилски приступ се у извесној мери није променио у односу на предходни циклус цртежа, те су радови и овде реализовани оловкама у боји и графитима, уз истицање контраста између монохроматске целине и бојеног детаља. У овој серији цртежа композиције сам градила густим ткањима површина деликатних и робусних структура, финим преплитањима линеарних ритмова линија графита која творе текстуре различитих валерских вибрација, било да је реч о ентеријеру или екстеријеру, у којима се појављује оловкама у боји нацртана играчка-артефакт. Ипак тај предмет, односно најчешће играчка, није никако случајно биран, већ је он неки од предмета који је заостао из мог детињства, а чије је пак цртање ту јасно било у функцији симболичког опраштања управо са поменутиим детињством.

У неким случајевима ти изабрани предмети су директни психолошки симболи, а негде су то само активни чиниоци поменутог опраштања, односно обични предмети који сада више немају сврху и значење коју су имали раније. Настојала сам да такви предмети јасно призову *утапање* посматрача цртежа у колективно несвесно, а посебно у своје личне успомене. Пример за то јесте цртање туфнастог, металног лончета које улази у приказ пејзажа у позадини, а које се некада користило од стане огромног броја људи које су живели у двадесетом веку. Лонче улази у композицију са десне стране цртежа, и нека невидљива рука га пружа према путељку, који је постављен у леви део композиције,

између њих је ливада која таласа према шумарцима и брдима која се губе у даљини. Пејзаж је овде постао станиште топлих успомена на просторе детињства осветљене сунцем које у планини увек емитује другу и другачију енергију него било где. Плаво лонче са белим туфнама је позив сећању да удоми све дивне слике незаборава којим одише неки изгубљени спокој минулих времена.



Слика 6. Бело усијање, графит и оловке у боји 90x110 cm 2009. година

Атмосфера свих цртежа из овог циклуса је набијена згуснутом симболиком, а идеал детињства својом невиношћу и чистотом алудира на онај искон света помињан у вези претходног циклуса. Црнило простора густо попуњеног линијама графита све до границе презасићености, такође је у вези са интерпретацијом окружења у предходном циклусу цртежа, односно у колизији са чистом белином папира. Тако овде имамо

људском руком прављене предмете који су одбачени и више немају своју краткотрајно пројектовану функцију, а којима смо ми људи уствари својим деловањем духа некада дали неко више значење, који су пак смештени у црни, згуснути простор, насупрот цртежа живих бића у белини и простору природе, цртаних само базичним, носећим енергетским линијама.

Оно што посебно карактерише овај разматрани циклус јесте често понављање једног предмета, а то је гумена играчка Црвенкапе. Она је крцата симболиком, као да може опстати само на фону тамног пејзажа, угла неке просторије или тепиха, евоцирајући стање меланхолије због пролазности и опраштања, али и радост због могућности да се нацрта и тако бар некако сачува од нестајања свет непоновљиве невиности и чистоте, односно дух самог детињства. Црвенкапа, наравно, јесте лик из прича која страда и која бива спасена из стомака вука, те је тако уједно и симбол страдања и симбол васкрсавања. Раскошни визуелни знаци у пољу интензивне монохромije творе у овом циклусу својеврсни ликовни ребус чије исходиште није у неком коначном решењу, већ у сваком решењу које чини могућим превођење посматрача из једног стања у друго. То другачије стање је у ствари свет уметности, довољно велик да преузме на себе терет сваке идеје, без обзира на последице, те да макар привремено у човеку креира присуство неопходне слободе где свака идеја може добити простор у коме може да се шири и расте на корист свима. Циклус цртежа **Коридори** настајао је током последње три године и још увек је актуелан, са разним *гранањима* која имплицирају нове тренутке у оквиру главног тока, али и отварање могућности за потпуно другачија ликовна решења у односу на постојећа. Почетно је замишљен као просторна цртачка инсталација коју чини комплекс цртежа постављених у излагачком простору на тај начин да он сугерише кретање на свим површинама околу посетилаца изложбе. Први пут је јавности предствљен у *Модерној галерији Лазаревац* 2010. године, а најпотпуније у галерији *Павиљон ГЛСУ* у Нишу 2012. године. Таква просторна поставка у виду инсталације је била неопходна да би се доследно испратила идеја *коридора* као јединствених простора/излаза/линија чија је суштина у афирмацији уметности као битног бастиона људског трагања за смислом сопственог постојања. Они су настали као отелотворени, невидљиви токови идеја/креација, који по мојој пројекцији морају постојати, те остати незагађени и чисти, управо да би се очувао прогрес у нашем

смутном времену. Цртеж на овим динамичним линијским токовима који имају форму фриза, *упошлен* је као медиј који је у стању да на белини папира најсуптилнија питања људске егзистенције трансформише у игру ликовних симбола, од којих су многи универзалног значења, али су понеки и сасвим лични. У том спектру разигравања симболичких потенцијала бројних нагомиланих артефаката везаних за разна животна доба људског битисања, од раног детињства до позне старости, могуће је пронаћи и препознати референтност раних доба уметности са својим симболичким исказима, као и вечито живу људску идеју и потребу повезивања више иницијација које се намећу непрекидно унутар простора визуелне уметности.



Слика 7. Коридор сећања, графит, оловке у боји и штрас, 80x300 cm, 2011. година



Слика 8. Шетња у ноћи, графит, штрас, 80x300 cm, 2011. година

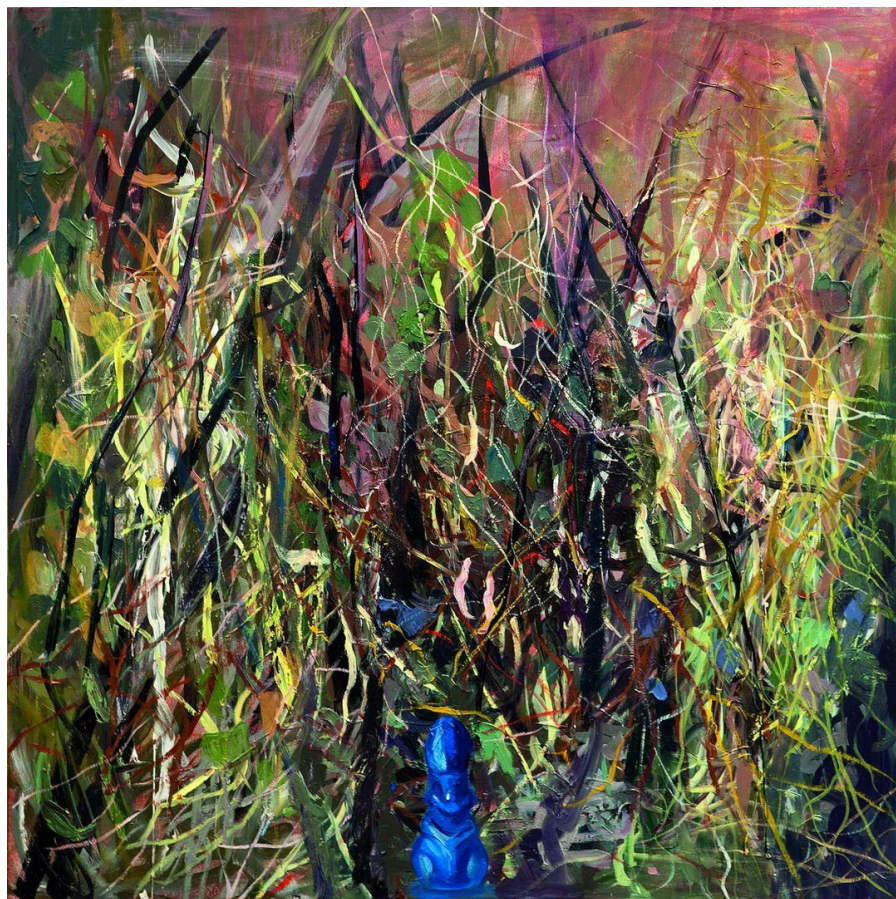
Све то је настало јер сам промишљањем, временом постала уверена да је улога уметности у судбини модерног човека од немерљиве важности за сам опстанак човечанства, те да је управо уметност онај путоказ који нас усмерава на пут стварног напретка који не води ка суноврату, већ који указује на суштинске препреке које се у сваком времену могу јављати при трансформацијама посусталог и уморног човека у биће достојно целине времена и света. Односно, да је пре свега потребно очувати уметност на правом путу, да би и свет у целини могао њиме да пође. А зна се одувек, да свуда уметност иде прва.

Овим циклусом започела сам да се бавим и појмом морала у самој уметности. При чему тај морал свакако није онај који се другде подразумева, већ се понајвише своди на приступ уметности који не трпи грамзивост, политичку коректност, ограничавања, те маркетиншко - тржишна прилагођавања и потчињавања.

Настојала сам такође да кроз разматране цртеже снажно осветлим у првом плану рада ове идеје и промишљања, које су биле оснажене помињаном физиономијом саме поставке изложбе. Као и код сваке уметности, излазећи у сусрет и разним другим дневним размишљањима, потребама и осећањима, пунила сам ове цртеже и разним личним, имагинарним причама, садржајима свакојаким значења које је требало испричати ликовним језиком који је мој једини *прави* језик, напосто да би се њиховим звуком испунили фониви свакодневнице коју сви живимо, мање или више свесни празнина, које за мене само уметност може достојно да обогати и испуни.

Паралелно са последња два циклуса цртежа настајао је и циклус слика под називом *Бораније и бајке* који је започет знатно раније, још по окончању магистарских студија на сликарском одсеку Факултета ликовних уметности у Београду. Тај дуги период рада уљем на платнима разних формата, представљен је јавности на самосталној изложби слика у Земунској *Галерији 107*, крајем 2011. године. Он је резултат моје прилично једноставне опчињености светом баште у првом слоју, а посебно фасцинацијом ликовности коју има једна, већини људи, потпуно незанимљива биљка, односно обичан баштенски жбун бораније. Тај жбун ме одувек привлачио неком тајновитошћу коју ми је тешко да појасним чак и после много година загледаности. То је у основи једна крхка биљка која расте тако што се временом успуже уз забодено коље које је најчешће право или криво пободено у форми налик шатору. Боранија у позно лето листа раскошно

зеленим тоновима, те брзо ствара жбун који обухвата и наткриљује један средишњи празан простор, за који сам у детињству осећала да је управо тај простор место у коме се крије велика тајна Земље. Сама Земља је отисак кретања неке бескрајно тајновите енергије из космоса, и као таква она је за мене увек била и остала повод за размишљања о простору у коме се дешава свеукупни живот на њој, у њој и око ње. Први знак који је спреман да прихвати живот бораније је коље, претка која се повија према биљци необичне лепоте. Боранија живи и нестаје и опет се враћа и тако кружи ритмом који понавља ритам саме Земље у њеном кружењу универзумом.



Слика 9. Изненађење, уље на платну, 100x100 cm 2010. година

Групе таквих шатора од боранија у кутку баште мога оца средином лета творе малу шуму окићену штапићастим, прво жутим па затим зеленим, висећим плодовима. И тако од интензивног зеленила полако гама тог нежног свиленкастог биљног плашта постаје жута, па црвено браон, да би завршила у дубоким умбра тоновима. Онда се око коља више не налази жбуње већ једино осушено стабло у форми тананих линија које подсећају на мреже које пузе пут неба. У оваквим трансформацијама, кроз интензивно сликање, лако сам уочила кружни природни циклус сталног рађања и умирања, па поновног рађања и опет умирања... То циклично кружење (јер појам времена ме одувек занима), уз инфантилну тајновитост ме је и покренуо да сликам те шуме боранија. Комбинујући такве призоре са мотивима који су ми се кроз интензиван рад на цртежима наметнули, понајвише раније помињану Црвенкапу, ликовно сам уобличила слике из овог циклуса, користећи обилато и разне апликације које сам лепила на платна.

Сликајући трансформације боранија, сликала сам раскошном топло-хладном, зелено - жутом палетом, слободним потезом који је понекада био занет пиктуралношћу коју инспиришу и призор и медиј (уље на платну), па све до аскетских линеарних ритмова огољеног стабла биљке. Мрља, тачка, потез у форми вертикале и хоризонтале, на граници препознатљивости у вртлогу губљења у густој сликарској маси, или је пак линија чиста, заталасана и немилосрдно динамична у својој решености да нагласи простор у коме је до јуче обитавала тајна. Сликарски и цртачки звук ту су уједињени у истој намери, а то је да се простор обухвати и наткрили надахнутим доживљајем, односно да се пренесе у уметност отисак идеје о непрекидном трајању живота. Следећи сопствену естетику из цртачких циклуса ишла сам трагом свих својих размишљања, али је ипак овде победила потреба да се поменута фасцинација ликовно иживи, односно да се слика понајвише зарад самог сликања.

Резултат је био такав, да је бар за мене сасвим оправдао своју сврху. Заокруживши у потпуности овај циклус слика, постајем отворена и спремна за сасвим нове изазове у медију уља и акрила на платну, као и за јасне синтезе цртежа и слика, које ће кулминирати у мом докторском пројекту „Преображај као метафора игре у уметности“

II Преображај и игра

1.Игра – Појам и смисао игре у процесу уметничког стварања

Од почетка своје егзистенције на земљи до данас, човек је биће које се игра и које ствара играјући се. Игра дефинише његово присуство у свету на начин који ослобађа креативну енергију, претварајући је у један вид његовог опстанка овде. Захваљујући овој својој способности он је многе појаве које су га плашиле или којима се дивио и од којих је његов живот директно зависио, превео у Уметност или цивилизацијске тековине друге врсте. Кроз игру човек изражава свој интимни доживљај света, интерпретира на посебан начин стварност, како би овладао њоме. Кроз игру гради и кроз игру руши. То је од почетка, могло би се рећи, разлог њеног постојања и основна црта њеног карактера. У зависности од врсте и значаја игре формира се и њен визуелни идентитет, који дефинише врсте уметности.

Игра као феномен има свој корен у примордијалној људској потреби да стварност преводи у слику, покрет или реч у зависности од датих услова, дефинишући на тај начин језик конкретне уметности. Кроз векове игра је имала различит статус у друштву и посве различито је утицала на формирање људске свести у вези свих оних питања која су била и остала фундамент Уметности. А то су основне теме које формирају гротло сваке уметности, тема живота, смрти, рађања, стварања, нестајања, оно кроз шта човек пролази у овоземаљском кругу бивствовања. Комплексна природа игре чинила је људе опрезним у односу према њеној моћи да доведе до сазнања.

Стари Грци у чијој је цивилизацији појам рационалне контроле врло битан, нису указивали игри пуно поверење, наиме они су је везали за уметност и књижевност, додељујући њеној природи епитет ирационалног као доминантан. Тако и Платон игру види као другоразредну врсту сазнања која је често подложна обмани, код њега „...свет није више нека бесциљна игра, плес ствари, непојмљиво настајање и нестајање свег пролазног, већ један умни поредак. Таква игра бива потиснута у област привида, у област

чулног појављивања, али опет доста високог ранга да се њом баве богови који пребивају на начин игре (Закони 644д, 803ц). Иако је Платоново мисаоно дело једна суптилна игра појма и притом демонстрација оног најуметничкијег у уметности, чињеница је да се он истовремено жестоко бори против „светског“ значења игре, против знања мистерија и трагедија, против захтева песника да истину говоре занети музама и Аполоном. Песништво по његовом мишљењу може бити само претходни лик и то чулни лик праве истине, па стога, у часу када свет почиње да се интерпретира као космичка грађевина, као космички поредак, игра не може више означавати космичко кретање, па бива потиснута у сферу чулног појављивања; кад се бивствовање одређује као мишљење, тада игра може бити само пра лик истине.“ (Милан Узелац, Игра као филозофски проблем).¹⁶

Елемент опонашања и обмане остаје трајно везан за појаву и тумачење игре, од средњег века наовамо, који очекивано увек бива пресудан у свакој расправи о томе које су игре кроз време биле дозвољене а које забрањиване. Тако се преплитање видљивих и невидљивих дешавања у свету игром тка у језгро уметности, стварајући од ње изузетно јак коридор опстанка људске душе. Заправо игра и њене моћи дају човеку увек шансу да се кроз њу искупи за своја дела и недела и да настави путем који обећава изазов и искушење, нешто без чега и не бива Уметности.

Метафизичка тежња Уметности да невидљиво изрази или преведе у реално и видљиво манифестује се управо у игри, јер она је начин и пут овог преображаја који окупира човекову машту у процесу стварања. Процес игре чини Уметност способном да се прилагођава променама, што је тајна њене животности и разлог њеног опстајања. Заправо игра је константа Уметности, „симбол света“, „сврховитост без сврхе“.

Слике и цртежи докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“ последица су процеса који је осмишљен као игра у поступку настајања цртежа и слика, игра која зрачи сопственом динамиком и унутарњом логиком, ликовном и метафизичком. Основна тежња пројекта базирана је на истраживању садејства процеса игре и процеса преображаја, који је препознат као метафора игре, са сложенем симболиком и формама појављивања у конкретном раду. Игра је истраживана као начин

¹⁶ Филозоф Милан Узелац се у својој књизи „Филозофија игре“, која је његова употпуњена докторска дисертација исцрпно бави феноменом игре анализирајући га и кроз призму филозофија Еугена Финка и Едмунда Хусерла, као и Мартина Хајдегера

да се бићу слике и цртежа приђе довољно близу а да се не угрози суштина тајне која је у фундаменту њиховог постојања, да се стане на границу са које се протеже поглед у „нешто друго“, свет до кога се може стићи само играњем. Који је разлог за игру у конкретном уметничком пројекту и уопште у процесу настајања уметничког дела?¹⁷

Човек је као сложено биће одувек опстајао у паралелним системима постојања, у свету видљивог деловања које подразумева константно истраживање непосредног окружења и борбу за опстанак, и у световима духовног који су кроз игру водили у просторе стране свакодневици. Игра која је у бити нестварна, односно, „нестварни свет игре“ трајао је и траје непрекидно у конкретној стварности, у окружењу „објективно постојећих ствари“, са циљем и сврхом у њој самој, иначе не би било игре у смислу који је неопходан да би могла бити сагледана као језгро Уметности.

Филозоф Милан Узелац у свом предавању „Игра као филозофски проблем“ истиче: „Сврха је игре у обликовању самог њеног кретања па се стога манифестује као самоприказивање (Гадамер, 1978,138); у њој се испољава оно што јесте, јер је у приказивању истинска бит игре, а тако и уметничког дела: укидање ове стварности, изношење на видело оног што непрестано измиче, остаје скривено; тако се игра опредмећује, постаје творевина, своје право бивствовање може независно од делатности играча да досегне само као игра. Загонетност света игре није у његовој одвојености од стварног света: он нема свој простор и своје време у стварном простору и стварном времену већ поседује сопствени простор и сопствено време (иако играјући човек користи реални простор и игра у реалном времену); ово показује да се преплитање стварног света и света игре не да објаснити неким познатим моделом суседности простора и времена (Финк, 1957, 37). Оно што овде важи за игру важи у великој мери и за уметничко дело: наставши у једном стварном свету, оно гради један имагинаран свет, и користећи се „реалним реквизитима“ обликује свет нереалног; из стварности настаје не стварност (и над стварност као смисао стварности).“ (Милан Узелац „Игра као филозофски проблем“, предавање одржано на Спортској академији у Београду, април 2003. године.)

¹⁷ Ово питање заправо само дефинише константну потребу да се преиспитује смисао и значење уметничког процеса кроз игру, као потпуно релевантног процеса који обједињује у себи пролажење кроз сложене нивое игре без којих по мом дубоком уверењу нема остварења уметничког дела јер се кроз игру доводе у везу по речима Милана Узелца „структура човека и структура космоса“.

Игра се као феномен пре свега везује за свет детињства. Самим тим њен статус и место које има у човековом животу су врло битни и озбиљни, јер је у том али и у осталим периодима живота њена улога да готово невидљиво обликује човека и његов однос према свету, врло изражена. Детињство је време чији симболи бивају заувек утиснути у људску свест, некада као чисте слике које временом избледе и изгубе прави садржај под утицајем живота који неумољиво својим променама обликује човека, али много више ти симболи остају током времена садржај у коме је уписана права истина о човеку. Игра, у чијој сржи су и доживљај и стварање, периоду детињства даје значај чија вредност за опстајање уметности има немерљив значај. Игра је у свакодневном животу често поимана, као непродуктивна и забавна, а она пре свега има смисла као појава у детињству, заправо у детињству је њено присуство неминовно.

У мом конкретном раду на уметничком докторском пројекту „Преображај као метафора игре у уметности“ слике и цртежи, игра и детињство су међусобно врло испреплетани и доведени у однос који ван границе формалног поимања поменуте везе, задиру у већ помињану област тајне. Ако игра постоји, између осталог и да одреди човеков положај у свету, њено бивствовање у периоду детињства има улогу да искушава најразличитије човекове садржаје који обликују пут и усмерење у будућем животу. Богатство света игра преводи у раскошан сплет знакова и симбола које дете трајно везује у свом доживљају за одређено време чији се одједи проламају касније на период целог живота. У детињству игра продире у бит човековог живота и показује се као „...искључива могућност човековог опстанка, као оно чиме се човек разликује од свих бивствујућих“. (Милан Узелац „Филозофија игре“). Живећи кроз игру и за игру стварају се, од детињства до зрелог доба, ризнице слика и знакова, метафора и стања чији је значај за обликовање уметности огроман. Све те ризнице су заправо облици којима човек неуморно искушава свет, али и своје присуство у њему (свету), до главног суочења са смрћу, другог човека као и сопственом, као најчудеснијом игром која постоји. У целом овом процесу, чији су исходи непознати до краја, *homo ludens* ствара кроз игру свет који је неизванстан колико и живот његовог творца. То стварање је праћено могућношћу „преображаја“ као награде и коначног човековог циља и искупљења. Игра продире у све сфере човекове егзистенције и том свеобухватношћу своје моћи над њим чини да човек стално осцилира између стварног и могућег, да трепери на граници познатог и

непознатог, стално у недоумици о коначном исходу.¹⁸ Тиме је и бит игре померена у просторе где се њена суштина не може у потпуности контролисати и дефинисати или како Милан Узелац објашњава: „...познатост игре, као и чињеница да се већ налазимо у игри, отежава кретање које би нас одвело њеној бити, односно, појашњењу смисла и ранга њеног бивства, те можда управо „обичност“ игре спречава да се промишљањем људског света игре доспе до разумевања бивства човека, а игра, као егзистенцијални феномен није само начин бивства људског опстанка, већ и начин разумевања у којем човек разумева себе као смртника, борца, радника, љубавника - али и играча. Из овог угла било би можда могуће истражити смисаони хоризонт бивства свих ствари.“ (Милан Узелац „Филозофија игре“, Књижевна заједница Новог Сада, 1987).

Обзиром да се сваки уметник, самим тим што је стваралац, већ налази у игри, дистанца између њега и реалног живота бива укинута и преведена у прожимање тог живота и смисла игре којом уметник ослушкује себе и стварност. Заправо његову стварност обликује сама игра чији је он заточеник својим избором. Тако стварање кроз игру и игром даје човеку могућност и шансу да загледа себе у свету и свет у себи, што је и пут филозофије свакако. Један од највећих драмских стваралаца двадесетог века, први међу једнакима, Ингмар Бергман¹⁹ рекао је: „Ми, уметници, приказујемо најозбиљније ствари – живот и смрт – али, све је то само игра“.

У свом докторском уметничком пројекту „Преображај као метафора игре у уметности“ слике и цртежи, истражујем везу и односе преображаја и игре, међусобне утицаје и условљавања, њихово појављивање у процесу творења уметности, разлоге за присуство метафоре у њиховом односу. Циклус слика и цртежа кроз који испитујем ове везе има своје почетке у претходном циклусу цртежа „Коридори 2“²⁰, који као основни проблем третирају слободу и моћ уметности у процесу спасења човека од коначног пада

¹⁸ Управо је стање неизвесности, као врсте хазардерског односа према стварању, једно од суштински битних стања за смисао процесуалности у свету уметности, јер само стварање као процес је пуно непредвидљивих дешавања, тако да колико човек води процес стварајући, толико тај исти процес води и усмерава њега самог

¹⁹ Ингмар Бергман, шведски позоришни и филмски редитељ који третира етичке проблеме савременог човека с префињеним лиризмом и реализмом који често прераста у халуцинантне стилизације. Дела: Она је играла само једно лето, Жена без лица, Ева, Седми печат, Дан се завршава брзо, Дивље јагоде... (Мала енциклопедија, Просвета, Београд, 1969.)

²⁰ Циклус цртежа КОРИДОРИ 2 је развијен из циклуса Коридори 1 и има исту физиономију у физичком смислу, већина цртежа из овог циклуса урађена је тушем и пером и графитом. Он полако води према раду на цртежима и сликама докторског уметничког пројекта, јер профилише у себи идеју о уметности као о врсти спасења до које се стиже кроз процесе преображаја.

и самоуништења. Из промишљања о моћи Уметности да човека уздигне из деструкције и деградације којима се приближава садашње људско друштво великом брзином, настали су цртежи изразито хоризонталног формата, фризови са ликовним ткивом сатканим од специфичног инсистирања на дешавањима чији садржај чине симболи детињства и одрастања комбиновани са акцентима углавном апстрактног карактера. Њихово кретање кроз коридор-простор усмерено је у, на први поглед, неизвесном правцу. Чине га прикази лутке Црвенкапе, многих других лутака (ликова из разних бајки), буба, форме из животињског света као играчке, и: тачке, црте, линије срочене у фрагменте живописних форми и богатих кретања на већ усмереном правцу коридора. Већ у том ликовном амалгаму профилише се идеја која користи метафору раскошног света детињства као могућност, да се кроз њену способност метаморфозе, истражи и завири у чудовишан процес преображаја бола, немоћи и дисхармоније овог света у лепоту и мир као коначни циљ Уметности. Детињство је доба невиности, оне невиности и чистоте на коју нам указује сам Христ: „И дозвола дете, постави га међу њих троје и рече: заиста вам кажем, ако се не обратите и не будете као деца, нећете ући у царство небеско.“ (Нови Завет, Издање Библијског Друштва, Београд). Тај сегмент људске природе који му је подарен рођењем, могућност да буде невин и чист, заштићен од зла и прљавштине сваке врсте, човек неминовно губи одрастањем и контактом са свим оним манифестацијама сопствене природе које у друштву прерастају често у деградацију сопственог бића. Међутим постоји ипак нешто што га одржава будним пред узаврелом деструкцијом чије снаге могу бити изузетно јаке, а то је његова способност игре и играња, могућност да јој се препусти и у стварности и у Уметности.

Свет у коме игра може бити спас је реалан и стваран, у њему човек живи и ради, али исто тако може бити и свет изван реалног и опипљивог, и он је у најпре у поседу Уметности. Али и „...свет игре није неки загонетан свет од стварног света; он нема простор и време у стварном свету и стварном времену, већ сопствени простор и стварно време. Простор игре не прелази у стварни простор; тако је и са временом игре. То преплитање димензија стварног света и света игре не да се објаснити неким познатим моделом суседности простора и времена.

Свет игре је имагинаран, али му је позорница у стварном свету, те он не може бити објашњен као феномен чистог субјективног привида, као заблуда настала у дубини душе,

мада се појављује међу стварима. Стога до игре можда може доспети она филозофија која прелази границе тумачења у оквиру којег се игра разумева само као неозбиљност, као беспослица, што има за последицу да није лако засновати игри примерене категорије: у сталној променљивости, у устрепталости њу је немогуће фиксирати појмовима.²¹ Дакле игра је својеврсна неминовност човековог живота, његова онтолошка константа, и као таква она одолева свим искушењима. Међутим, комплексност њене природе наводи и филозофију и уметност да игру не схватају искључиво као антрополошки феномен, „... већ да се промишља изнад човека. Остаје ли притом човек код себе самог, или димензијом игре превазилази себе? У игри се репрезентује читав опстанак, и њен свет је исто што и свет; игра обухвата све што јесте, а да сама није то.“²² У свету Уметности игра је неминовност и видљивог и невидљивог простора деловања, заправо она је проводник енергије стварања која повезује ова два простора који обликују физиономију одређене уметничке акције.

Моја цртачка и сликарска акција која је уследила, заправо изникла из циклуса Коридори 2, у докторском уметничком пројекту „Преображај као метафора игре у уметности“ истиче игру као константно стање уметника, нешто што усмерава његов пут и креацију непрекидно, што му обликује егзистенцију и даје живот његовим идејама. Јасном опредељеношћу да радови буду створени као слике и цртежи, који се играју и сами у неком међусобном односу у току процеса настајања дела али и у поставци истих, дакле у „класичој форми“ испољавања ликовности и одређене идеје, истичем тежњу да суштина проблема буде тражена, нађена и уткана у трансцендентални слој дела, кроз за то препознату форму физичког слоја и као таква да буде емитована назад у свет. Избор слике и цртежа као форме радова у овом пројекту такође је у вези са већ помињаном Тајном која је изразито битан сегмент укупне физиономије сликарства. У простору слике и цртежа, на начин како су дефинисани и препознати кроз историју свог развоја, креирала сам атмосферу једне визуелности у којој се на жељени начин оваплоћује идеја о преображају као метафори игре у уметности.

Симболи детињства које користим у раду, а то су лутке разних врста, облика и величина, старости, инкорпорирани су у подлогу која, будући да је саткана од

²¹ Милан Узелац, *Филозофија игре* (Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1987), стр. 67.

²² Исто стр. 67.

најразличитијих ликовних ткања ствара већ неку атмосферу чији активан део сачињавају прикази и присуство инсеката, тачније разних врста буба. Лутке и бубе у игри чији је коначни циљ преображај једног стања и виђења у посве другачије, као и процес који води њему, два су пола једног света на који смо у свом природном развоју осуђени, заправо којим смо дефинисани као бића. То је свет чије границе можда само наслућујемо, будући да је човек ограничен, односно задат сопственом природом. Међутим тако се само инспирише радозналост увек будног играча у Уметнику која пробија границе и излази на хоризонте где се испитује издржљивост у загледању сопствених понора.

2. Ахроматски пој у сликама – Ахроматско стање у сликама и цртежима докторског уметничког пројекта

Основно одредиште и извориште слике у физичком али и трансценденталном смислу представља боја, односно колорит. Боја и светлост су језгро слике и чвор из кога зрачи њена мистична природа, они дакле обликују атмосферу у делу, односно неки основни амбијент у коме се распростире радња, прича, мисао. Можда је Пол Кле најтачније дефинисао боју рекавши: „Боја је најпре квалитет. На другом месту она је тежина јер не поседује само колористичку вредност већ и вредност осветљености. Треће, ту је још и мера, јер осим претходних вредности има и своје границе, свој почетак, своју распрострањеност, своју мерљивост.“²³

У духу ових Клеових запажања и закључака о боји, дефинисала сам и пут сопственог истраживања у слици и цртежу у оквиру докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“ слике и цртежи, полазећи од ахроматског доживљаја света буба и лутака и долазећи у боју, као у потпуно обећање живота слике. Црно, бело и раскошни интервали сивог провоцирају муклу, уздржану светлост у којој започиње прича о преображају и игри у уметности.

У мом доживљају црно је за свет лутке природан изазов у коме се њена суштинска природа испољава на начин који иницира атмосферу хорора као усталасане

²³ Pol Kle, *Zapisi o umetnosti* (Beograd, ESOTHERIA, 1998), str.55.

узнемирености и надолazeће опасности која обећава игру и занос велике снаге. Црно, као краљица свих боја, како је Анри Матис давно рекао, и отвара и затвара простор.

Црно као појава у историји целокупног сликарства али и цивилизације уопште, има богату и вишеслојну симболику. Првобитно појава црне се везује за простор пукотине, пећине, провалије, подземних пролаза, односно за утробу земље. За оне просторе који су природно предодређени да буду склоништа свим религиозним и магијским церемонијама. Црни пигмент вековима буди страст у сликару и нагони га да истражује његову невероватно богату природу, захваљујући којој усмерава и дефинише многе процесе у слици.²⁴

Та заносна моћ црног пигмента разиграва сликареву машту и даје снагу и полет потезу и у цртежу и у слици, што су још праисторијски људи умели уверљиво да користе у свом раду. Било је у историји периода када је црна била презрена и означавана као недостојна и негативна, али је увек остајала једна од четири најважније боје која симболизује примордијалну материју. Управо тај распон значења и енергија које емитује црно био је изазов за мене и позив да црну поставим на пиједестал у уводном делу сликарског процеса којим почиње докторски уметнички пројекат „Преображај као метафора игре у уметности“.

Црна на свакој од остварених сликарских композиција пресудно дефинише атмосферу мукле уздржаности пред ударима сивих тонова који у овом стадијуму пројекта наговештавају боју и колорит у коме ће се црна преобразити и добити другачији смисао. Суштина овог поступка је, добро познато правило, да се црна и сива у сликарству, као и у друштву, ретко појављују саме и да свој смисао потврђују у комбинацији са једном или више боја, игнорише и да се кроз ахроматско појање тонова уђе у бит слике. Црна, сива и у мањој мери бела тонска сазвучја омогућила су ми креирање атмосфере у којој сећање, слутња и немир нагоне актере драме да ступе у заумне приче чија загонетност радује и крепи.

У таквој атмосфери црна која има моћ да звучи принчевски и монашки, да емитује снагу у својим кретањима на композицији тако што утиче и држи под контролом дејства сиве и беле, обликујући на тај начин и њихову енергију. Црна линија је гранично

²⁴ Једна од најузбудљивијих и најдубљих примена црне у свету сликарства је свакако у супрематистичким композицијама Казимира маљевича. Црни квадрати, црне подлоге на сликама које су прекретница у историји сликарства сведоче о аутентичном поимању простора али и целокупне уметности овог емергентног ствараоца.

подручје сликарства у коме је сликару омогућено да чини чуда у слици само ако је за то спреман. Снага и моћ црне да енергију смири и ослободи је, у зависности од тренутка шта када слици треба, проистиче из њене природе која је везана за саму суштину цртежа, да буде наставак идеје и да се обраћа целокупном човековом интелекту.

Лутке и бубе у магми сивог и црног, протканог понегде белином као тоталном светлошћу, стоје у стању игре на почетку мог размишљања о преображају. Разлог за ахроматску атмосферу на сликама, на почетку овог пројекта, свакако је и у вези не само са истраживањем самог односа лутке и бубе кроз целу историју њихове игре, већ и са интересовањем које је место и светлости у целој тој причи.

Светлост коју иницирају ниски и средњи дурски распони омогућава испољавање напетости у кретању приказа буба и лутака, који у композицији лебде, или се окрећу, представљени анфас и из профила, појављујући се као цели или као детаљи. Њихово међусобно суочавање као и загледање у поноре простора на који су осуђени, увек се дешава на одређеном светлосном фону.

Који је и какав је тај простор у коме се дешава драма?

Простор на свим овим ахроматским композицијама открива несталну и тренутну природу светлости у којој се копрца мучан занос везан за причу о симболима живота и смрти, као две тачке између којих тече сликарство обузето многим питањима. На композицији „Посматрач у тами – искушење“, као и на другим сликама овог пројекта, простор не постоји у смислу у коме опстаје у сликарству до двадесетог века, дефинисан перспективом.

Он, простор како то сликар Дадо Ђурић дефинише: „...треба да се осећа као нека сензуална ствар, да се осећа као нека топлота“. И заиста, све фигуре које осцилирају око велике лутке која доминира на слици, будући да је у центру композиције, емитују снагу и садржај који су мистичног набоја и око којих се разлива нестална светлост.

Разгоропађена слутња смрти у игри коју формирају све лутке и бубе на овој слици, као да се свила на њиховим немим лицима и у укоченим позама, као и у оним покретима који су очајнички покушај неког истинског кретања, неког истинског живота.



Слика 10. Посматрач у тами – Испушење, уље на платну 120x160 cm, 2013. година

Ахроматско бдење у овом панегирику тами и потмулој светлости која избија на рубовима композиције, у простору у коме једино слутња дефинише некакав пут тражења и излаза из непомичности и немоћи, сричу давно дефинисану и препознату игру човекову са две силе које њим управљају „нагоном за животом и жељу за смрћу, силе између којих се бије митска битка, у којој никад нећемо знати ко на крају излази као победник“ како је то прецизно дефинисао Ален Жюфрoа пишући о сликарству Даде Ђурића. Размишљање о детињству се са чудном неминовношћу уплиће у реминесценције о животу и смрти у радовима целог циклуса слика и цртежа „Преображај као метафора игре у уметности“, управо зато што је детињство извор живота будућег човека и уметника, као и зато што време детињства чини неизбежан утицај на човеков живот у целини. Оно је простор слободе која је дата чудом живота, и као такав простор никада не нестаје, бива само померен у страну у процесу човековог одрастања и мењања која слуте преображај.

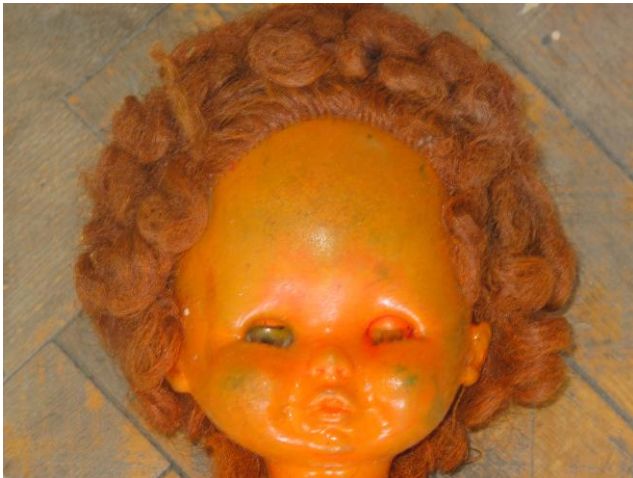
3. Појам и смисао процеса преображаја у уметничком раду - Лутке, бубе, односи, сусрети и преображаји

3.1 Лутке

Лутке су природан симбол детињства, његове необуздане слободе али и разних чудних и непознатих појава које узносе, па и плаше дечији дух. Зато сликар Дадо Ђурић²⁵ говорећи о детињству каже „...детињство је за сликара као неки пасаж у паклу. То је паклени извор. У детињству се све осјећа... Детињство је стварни извор и на неки начин префигурација, префигурација живота уопште...“. Детињство и лутка су природна синтеза, два појма и две појаве које иду једна уз другу, али не подразумевајуће, како то у први мах изгледа. Лутка је објекат, заправо предмет који служи за игру, али и „биће“ којим се влада, управља, чија улога у игри и реакције на игру, бивају унапред, или пак у ходу осмишљене. Који је корен човекове потребе да створи такав предмет, и да му се кроз игру обраћа вековима, огледајући себе у њему и неуморно радећи на његовом изгледу и смислу? Човек је дошао до лутке кроз игру, као што је и до уметности дошао кроз игру. Обраћајући се себи у свету пуном недоумица и опасности стварао је конкретан предмет у коме је огледао своје страхове и збуњеност, запитаност над свим што га окружује, као и над самим собом.²⁶ Лутка се као играчка јавља у освит човечанства, у његовом детињству, праисторији, и првобитно је била везана за магијске култове посвећене животу и смрти. Дакле оно чему је посвећена целокупна уметност од свог постанка до данас, посвећен је и један предмет за који не престаје човекова заинтересованост и његова упитаност над њим.

²⁵ Дадо Ђурић у интервјуу Бранке Богавац од 24. маја 1979. године, Часопис „Градац“, 1987'.88, Чачак, стр. 38

²⁶ Запитаност над собом и светом креира атмосферу у којој се рађају и филозофија и уметност, та запитаност је заправо изазов и испит за снагу и моћ духа уопште.



Слика 11. Фотографије лутака коришћених у раду на докторском уметничком пројекту

Лутка је и предак скулптуре, а можда је и обрнуто. Првобитно поимање игре актуелно је и данас: девојчице у рукама држе лутке а дечаци лук и стрелу. Однос према игри, као и сама игра са играчкама, током развоја цивилизације се мењао а самим тим мењао се и однос према луткама као играчкама. Суштинска или преовлађујућа природа игре током историје је била игра са другима а не са играчкама. Временом, развојем друштва и тај однос се мења, и лутка, односно играчка заузима место другог, односно постаје оно што је у самом почетку била, огледало страшног осећаја човекове усамљености у свету.

Дуго играчке нису имале стожерно место у дететовом одрастању и васпитању које имају данас. Данашња деца, због бројних промена које су се догодиле у друштву током историје а које су утицале и на породицу, имају знатно другачији однос према игри и играчкама од њихових претходника из доба освета цивилизације. Наиме светост игре и играчке се готово изгубила данас у обиљу изазова које нуди нова технологија. У праисторијским заједницама, лутке које су служиле за приказивање религијских култова биле су прављене од примитивних материјала као што су дрво, глина и крзно, што је и разлог њихове неочуваности. Упознавањем нових материјала које је примењивао у животу али и уметности, древни човек је унапређивао и изглед својих играчака, а пре свега лутке, тако да из Вавилона имамо очуване лутке од алабастера а стари Египћани су показивали посебну маштовитост у комбиновању природних материјала од којих су израђивали лутке које су често похрањивали у гробнице. Те лутке су имале апликације од праве људске косе, глинених и дрвених перли као и коже, и судећи по очуваним примерцима, заиста су представљале мала ремек дела са искрама високо развијене уметничке свести. Начин употребе и разноврсност материјала, његова обрада и комбиновање, говоре о инвентивности и маштовитости истински заиграног човека.

Та првобитна лутка чији идентитет као играчке у потпуности бива утврђен још у антици има тежњу да личи што више на свој узор. Идеја о огледању себе у предмету којим се лако може манипулисати кроз игру није напустила човека никада, заправо она је само кулминирала у савременим хорор филмовима у којима лутке заузимају посебно место.

Лутке које су правили древни Грци од глине имале су покретне удове и биле су одевене у одећу која је јасно говорила о моди тог времена. И поред сведености њихове форме и стилизације израза, оне представљају изразито естетизоване предмете чији

архаични изглед плени и данас. То су готово мале реплике монументалних кора и куроса²⁷, али са тенденцијом да се укоченост и хладноћа израза преведу у топлину и лепоту којима зрачи човекова свакодневица у свим временима. Римске и грчке лутке које су биле посвећиване одређеним божанствима нпр. након церемоније венчања, прављене су традиционално од крпа, комадића материјала као и разних остатака из домаћинства. Њихов рустичан изглед подсећа на модерне уметничке крпене лутке које су стварали Оскар Кокошка и Ханс Белмар²⁸.

По лепоти и сведености форме у васколиком свету лутака на васељенској сцени игре и играчака, издвајају се афричке Акуаба дрвене лутке посвећене култу плодности, са главом у форми великог диска и стилизованим елементима лица. Такве лутке су преношене са колена на колена, са мајке на ћерку и афрички народ их је доживљавао, а доживљава их и данас, као натприродне посреднике. Ту црту карактера лутке да буде медијум, односно посредник између светова, или пак то човеково убеђење да лутка поседује ту моћ, повезује лутке свих намена из свих времена у свим културама. Као огледало човекове усамљености оне имају моћ да га усмере у позитивном или негативном правцу у зависности од контекста и околности.

Улога лутке је од немерљивог значаја за проучавање човековог психолошког лика. Игра и лутка дефинишу *homo ludens*²⁹ загледаног у поноре сопственог бивствовања на овом свету. Тако у композицији „Лагана шетња кроз коридор“ лутке и инсекти плешу у некој игри која подсећа својим ритмом на кошмар или пак транс, у коме буђење није

²⁷ **Кора** (грч. *Κόρη*) је статуа девојке у архајској грчкој уметности. Коре су представљане као обучене девојке које стоје и са карактеристичним осмехом. Већи број кора је откривен у грчким светилиштима, где су вероватно постављане као вотивни дарови. На атинском акропољу су нађене у персијском шуту. Могуће је разликовати јонски и атички тип коре према одећи и уопште стилским одликама. Грчки вајари су инспирацију налазили у митовима, па су богове и хероје представљали као усправне младиће и девојке. Статуе младића звале су се куриси а девојака коре. И куриси и коре су израђиване у природној величини. Биле су веома укочене и правих линија. Руке су биле припијене уз тело или савијене као да приносе жртву. Пошто се грчко вајарство брзо развијало, ове укочене статуе су брзо замењене статуама које су дочаравале сву лепоту људског тела. https://sh.wikipedia.org/wiki/Κορη_%28statua%29 as.04.02.2016. at 13.30 PM

²⁸ Ханс Белмар(1902-1975), немачки вајар, фотограф, илустратор, писац. Тридесетих година двадесетог века почео је да прави скулптуре деформисаних лутака са еротским конотацијама, супростављајући их германском типу класицистичке равнотеже и лепоте који је био актуелан у то време. На формирање такве естетике су утицали спис Оскара Кокошке „Фетиш“ (1925), студија Пола Шнајдера „Лик и облик људског тела“ (1935), и књига француског психијатра „Изглед нашег тела“ (1939).

²⁹ *Homo ludens*- човек који се игра, синтагма којом се у великој мери дефинише суштина човекове природе, немачки историчар Ј. Huzinga посветио је своју чувену књигу „*Homo ludens* „, објављену 1938 године, овом феномену.

извесно, у коме се све креће у неком вихору ахроматског поја сивих које навлаче велове сна на лица у свет детињства давно похрањених лутака око којих претеће облећу у некој својој игри црни инсекти живописних форми.



Слика 12. Лагана шетња кроз коридор, акрил на платну 100x150 cm 2013. година

Те лутке које је време учинило својеврсним скулптурама са призвуком архајски сненог израза на лицу, празне су љуштуре некада крепког и ведрога лика изливеног у пластици или гуми, чији је осмех био толико стваран и ведар да се готово могао чути. Изнете на позорницу неког садашњег уметничког осећаја за стварност које је излечено од илузија и снова, оне зраче енергијом која повезује време у коме су биле нове и живе и тренутно време, у коме су предмети на којима је могуће ишчитавати трагове давно похрањене усамљености. Лутке у савременом свету и јесу управо то, дететови путокази у усамљеност. Лутка заокупља и усмерава дететову пажњу, упућује га на неки начин и ка

постизању одређене вештине али га и неизоставно води у изолацију, с обзиром да је дететов контакт са свакодневним животом заједнице у савременом друштву сведен на минимум.

Лутка као играчка, предмет обожавања, објекат који поседујемо и владамо њим или му се пак дивимо као уметничком делу, у тренутку у коме улази у мој свет слике и јесте својеврстан медиј којим се провоцира комуникација минулог и актуелног времена. На тај начин она готово неприметно култивише чула и преводи дух из једног света у други, и тако помаже да схватимо који трагови нашег бића су довели слику до кошмарног стања а који у сазвучја ведрине и чисте светлости који све те лутке и бубе чини добронамерним и лепим. Ахроматско стање слике у уводном делу докторског уметничког пројекта је у том смислу било готово једино могуће. Оно се природно наметнуло својом моћи да створи такву атмосферу у којој светлост дефинише појаве и даје им значења. На поменутој композицији „Лагана шетња кроз коридор“ светлост којом су обливане све лутке и бубе у свом заумном поју, проткива у све слојеве слике мисао о немуштој пролазности којој ништа не промиче. Детињство је пролазно, лутке су пролазне, живот је пролазан.

Лутка која нам је некада била у рукама и којој смо се најповерљивије обраћали, одједном се нашла на ђубришту, што оном стварном, што на ђубришту нашег сећања.

У слици, чије полазиште у физичком слоју дела тенденциозно, у неким аспектима прати структуру ђубришта, и у физичком и у ликовном смислу, лутка као елемент сећања игра своју непрекинуту игру са нама, са мном, као што смо се и ми као деца некада играли са њом. Тако на анализираној композицији „Лагана шетња кроз коридор“ немоћ којом зрачи целокупан приказ одједном бива претворена у директно обраћање две лутке из централног дела композиције које постављене фронтално једна поред друге, обучена поред наге, стоје попут крајпуташа на путевима мог сећања и садашњег виђења живота. У самом току игре лутку дечија рука свлачи и облачи, покреће је, баца, усмерава, кида и поново саставља: једноставно кроз акцију запитане радозналости долази до скривеног смисла игре чију лепоту и бескрајну разноликост биће открива у тим најранијим данима живота. Лутка је поприме на коме се открива дететов дух, мој дух, уметников дух. Дух уметности. Она укључује уметникове и дететове имагинативне способности који су у стању да нас запуте у најудаљеније зоне свести у којима се суочавамо са пустињом или

пак некаквим вртом рајског блаженстава. У слици „Лагана шетња кроз коридор“ атмосфера која обликује позорницу дешавања пре долази из пустиње него из врта рајског спокоја, иако на том ђубришту свести има толико дешавања. Њу контролише светлост која има амбицију да материјализује границу између видљивог и невидљивог света наше егзистенције. Лутка овде уводи посматрача у ониричко, несвесно, да би у неком следећем валу рецепције слике извела перцепцију на површину чисте мисли и стања у коме се суочавају рационално и ирационално. Она је попут Харона који превози душе из света у свет - симбол самог чина преображаја и наш путоказ према нама самима.

Све до 17. и 18. века играчке су сматране потпуно маргиналном, скоро небитном појавом у дететовом животу, и представљале су за већину света само пуку тричарију која је уз то још и јефтина, лако доступна и самим тим добра да за одређено време закупи дететову пажњу и оствари слободно време одраслима за друге активности из којих је дете искључено.

Енглески филозоф Џон Лок³⁰ први је играчке, а самим тим и лутке, сагледао у новом светлу, односно, по мом уверњу пронашао им је другачији смисао, онај који заиста заслужују. По њему присуство играчака у процесу васпитања је јако важно јер оне не само да су ту да би се дете забавило, већ и да би учило и било ван домашаја улице као несигурног и ризичног подручја одрастања. Лутка има и природу варке. Самим тим што је играчка, у стању је да неприметно шета пажњу, да опскурно уводи перцепцију у просторе који су део свакодневице али су мимикрирани у њеном језгру. Овде је управо тајна моје запитаности над светом играчака, над лутком као појавом која опстаје у свим добима уметниковог живота. Као део свакодневице, док је статична, ван поља игре, односно дефункционализована, она је симпатична реплика човека, стилизована и прилагођена одређеном узрасту и намени. У таквом стању, непомичности, сабласна димензија лутке је врло присутна, готово доминантна, јер је она практично живот без живота.

Живот који лутки у слици дајем је искључиво живот у игри, игри са инсектом или пак са самим простором који је дефинисан као природа, било да је реч о простору собе или пејзажа, као одређене амбијенталне целине. У тој игри она је активна и ангажована,

³⁰ Џон Лок, (1632-1704), енглески филозоф оснивач емпиризма; познат у историји филозофије по одрицању од урођених идеја(„Нема ничег у разуму што није било у чулима“) и по учењу о тзв. Примарним и секундарним квалитетима ствари, Главно дело: „Оглед о људском разуму“, (Мала енциклопедија, Просвета, Београд, 1969)

као појава која провоцира стања у којима се директно суочавам са питањем о смислу огледања себе кроз лутку. Како лутки успева да буде огледало моје енергије као уметника, у слици?

У покушају да схвати сам себе али и човека уопште Рене Декарт³¹ је изградио лутку која је представљала механичку фигуру младе девојке, и која је требало да сведочи о његовом размишљању о „људима као веома усавршеним машинама“. На тај начин је отворио једно веома инспиративно и свакако изазовно поље за размишљање о природи лутке. Да ли је и човек нека врсте лутке? Ово питање свакако заслужује потпуну пажњу и комплексну анализу. Лутка као огледало човекове константне потребе да се суочава са собом и да бди над својим понорима не би ли некако научио да их контролише, баш зато што је реплика препознатљиво људског лика има ту особину да огледа скривене људске садржаје које не би могло да отвори право огледало или пак човеково огледање у другом човеку.

Који су ти садржаји и какав је њихов утицај на формирање одређеног уметничког израза?

То су питања која сам поставила још у циклусу „Коридори 1“ чији наратив је у великој мери обликован присуством лутке и њеном интеракцијом са другим актерима циклуса (бубама, разним врстама инсеката и лутака, предмета из непосредног окружења). У циклусима цртежа „Коридори 1“ и „Коридори 2“ лик и постојање лутке Црвенкапе, као симбола жртве и хероја истовремено, чини окосницу анализе у којој је кључно питање опстанка уметности данас као јединог слободног коридора који доноси човеку спас кроз искупљење у лику уметности дакако. Лутка Црвенкапе је једна од многих која је лик комплексне стилизације невине девојчице, али и људске потребе да кроз лутање шумом страха упозна себе и друге не би ли тако помогао свом опстанку у животу. На сликама и цртежима докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“, употребљавам лутке најразличитијег опсега и карактера, као и димензија, материјала, изгледа и значења. То су лутке које представљају девојчице, бебе, дечаке, децу, одрасле жене и мушкарце. На сликама оне су углавном наге, ретко где у неком костиму или

³¹ Рене Декарт, (1596-1650), француски филозоф, математичар и физичар, један од оснивача нововековне филозофије посебно њеног рационализма, главна дела су му: *Расправа о методу*, *Правила за руковођење умом*, *Математичка разматрања*, *Принципи филозофије* и друга (Мала енциклопедија, Просвета, Београд, 1969).

просто оделу које им је фабрички додељено са одређеним апликацијама чији изглед је чисто ликовне природе. Понекад су сликане целе, као сазвучја многих ликовних лепота, понекад као осакаћене креатуре чије конкретно присуство прикрива магличаста атмосфера која слуги и најављује преображаје. Дакле, лутке било да имају самосталан наступ на слици или су пак у некаквом сусрету или игри са инсектом, бубом, или другом лутком или неким дешавањем, актери су обећаног преображаја као циља васколиких дешавања у слици. Њихова беживотност је живот сам, њихова немост је крик из најдубљих слојева бића, њихова безличност је енергија која дефинише сва кретања у раду. И све то је могуће као дешавање баш зато што су лутке константно, још од свог првог појављивања међу људима, обавијене једним дискретним велом тајне који стално онемогућава да се разлог њиховог упорног опстанка ишчита и дефинише до краја. Та тајна окамењеног израза и покретних удова којима се манипулише у игри, чији покрети се осмишљавају и реализују као ход кроз непознато, што игра у доброј мери увек и јесте, има лепоту која не престаје и која не нестаје. И када је лутка нова и цела, тајна је ту. И када је већ дотрајала, истрошена и поцепана, покидана, испрљана и онда је тајна ту, у свакој мрљи коју је време оставило на њеном крхком телу.

Мало предмета на овоме свету тако упорно и доследно може да чува тајну као лутка, да зрачи њоме и да је емитује у простор стварне или имагинарне игре. Управо је сазнање да је тајна оно што је неуништиви садржај лутке, омогућило и омогућава огледање моје енергије као уметника у слици као и процес преображаја који је коначни исход игре. Овде подсећам на речи Пола Клеа да се „...предмет проширује преко своје појаве помоћу нашег знања о његовој унутрашњости, кроз знање да је ствар више од онога што се да наслутити на основу његове спољашње стране“³². Лик, лице и наличје лутке која стоји преко пута мене док је гледам или сликам, која је у мојој руци док је посматрам са запитаношћу шта то у њеној природи фасцинира моју радозналост, уствари непоколебљиво сведоче о неминовности смрти и коначног нестанка. Нежива а жива, са изразом на лицу који јој је једном заувек задат, она опомиње да смо и ми нечије лутке у једној много широј и свеобухватнијој игри него што је наша игра са њом. Да наше игре имају смисла једино ако се играју са надом у преображај и исцељење, за које не знамо у потпуности да ли су могуће. Злокобна атмосфера коју присуство лутке ствара у слици

³² Pol Kle, *Zapisi o umetnosti* (Beograd, ESOTHERIA,1998), str.28.

долази и од потпуно јасно дефинисане свести да је она једна врста маске коју човек још као дете употребљава, постајући завистан од ње кроз разне врсте игара чији је учесник током живота. Било да му се лутка намеће, док је дете, као драгоцен или бар интересантан саиграч, било да је сам бира као објекат који претвара у предмет обожавања и анализе. Мени се лутка као артефакт сасвим спонтано открила у раду на циклусу „Царство“. У том циклусу лутке, заправо играчке животиња, симболизују васколики живи свет претворен у пластику и зарад једне нове стварности цртежа и слике, као такве суочене су са представом живог света. Идеја о константној комуникацији живог и неживог, прошлог и садашњег времена у уметности и животу, преведена је из циклуса Царство у циклус цртежа *Goodbye childhood*, где је употреба лутака интензивирана. Из заумних простора детињства оне су постале потпуно доминантни и слободни симболи у циклусу цртежа Коридори, из кога су природно преведене у циклус слика и цртежа докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“. У њему, лутка је објекат подвргнут анализи чија је амбиција да што потпуније раскринка њену истинску природу.

У уводном делу докторског циклуса цртежа и слика, који је дефинисан као ахроматски пој црних, сивих и белих сазвучја, у једном тренутку појављују се дискретни акценти у боји, углавном на самој лутки. Попут неке светлости, наранџасти лазури прелазе преко тела лутака или само једне лутке, наговештавајући тако неке нове просторе у којима ће се оне наћи. Тим акцентом лагано уводим боју у слику, и тако преводим муклу светлост која опхрва свет лутака и инсеката, у колорит у коме ће чудни сусрети добити додатни смисао. У тим детаљима, зов боје, разбија црно-бело-сива опора сазвучја и уводи неки звук непосредног распрострањања тоpline простором слике, која све време постоји паралелно са хладном и тешком атмосфером ахроматског звука. У ускомешаном лету тачака, линија, шрафура, медаљона у којима се огледају инсекти или снена лица лутака, грање непознатог дрвећа, у простору где ниједан траг не опстаје као траг неког конкретног света, шетају се прикази лутака девојчица и дечака дефинисани као линеарно срочени облици који нестају у сивој магли и као фронтално постављене фигуре директно загладане у посматрача. На композицији „На пикнику“ таква испреплетаност кретања обликује одређену динамику призора који титра испред хладног мрака као доминантне атмосфере у раду.



Слика 13. На пикнику, акрил на платну, 100x150 cm 2013. година

Тај мрак покушавам да разбијем повременим присуством линеарних снопова сивих и белих линија као и скуповима белих и сивих тачака које се назире иза линеарних шрафура. Наранџаста топлина која се разлива или прелази преко одрађених делова слике парира том мраку и покушава да провоцира одређену хармонију топлог и хладног односа у композицији. У првом плану присутни су доминантно фронтални прикази лутака укоченог погледа док у позадини у покрету игре лебде минимално, готово у гесту дефинисани, прикази лутака. Стања страха и изненадног открића нечег узнемирујућег из првог плана у контрасту су са безбрижношћу којом одишу лутке из других планова на композицији. Тако се у свеопштем вихору игре и мировања огледа и динамика свеукупног живота која нам је додељена - све је прожето једно другим и ништа не може бити сачувано у свом тоталитету, природа има своје законе којима се не можемо одупрети и које не можемо контролисати, поручује игра лутака са свих ових композиција.

Свака појава потребе да одређени предмети, дешавања и значења буду посебно анализирани, праћена је тежњом ка повратку изворности. Многи филозофи поставили су питање како можемо доспети до оног изворног, оног што у великој мери дефинише наше биће и егзистенцију. А егзистенција је „... јединствено признање истине свих облика обухватног, у чијој се вишезначности препознаје оглашавање вјечног бића.“³³

Упитаност над бићем и његовим понорима, говорећи о филозофији Карла Јасперса филозоф Мирко Зуровац дефинише кроз појам трансценденције које врло надахнуто готово поетски доживљава као „место које нас све повезује, бескрајни простор, обиље без граница, свеобухватно збивање, кућиште исконског произвођења појава, гдје је све у реципрочној вези, гдје ништа није сувишно и бескорисно, гдје се ништа не издваја, гдје ништа није заборављено, хоризонт у коме мишљење тежи да се приближи даљини и да сусретне њезину близину, једно које је немисливо и незамисливо, искон свега што постоји.“³⁴ У свом раду уметник се константно приближава и удаљава од свог бића, и стално се суочава са појмом бића као једним од кључних у обиљу и нужном присуству других појмова. То суочавање је неминовност његовог опстанка. Обухватност бића и само биће филозоф Мирко Зуровац у поменутој књизи дефинише као „...ни велико ни мало, ни цјелина ни дио, ни подређено ни надређено, ни прошло ни будуће, ни душа ни тјело, ни субјективно ни објективно, ни рационално ни ирационално, ни реално ни иреално, ни биће ни појава, већ јест и увјек остаје нешто непредметно и недјељиво, нерасположиво и неуништиво, вјечно и непролазно, бездано и безгранично, засићено и необуздано, непрорачунато и непрорачунљиво, несавладано и несавладиво, невидљиво и непредстављиво, немисливо и неизрециво...“. ово набрајање свих виђења бића или пак свих садржаја његових појавности уметник стално доживљава као искушења сопственог израза.

Израз који сваки рад поседује обликован је кроз уметничково директно суочавање са гротлом бесконачног хаоса у коме се похрањује све створено као и оно што никад није и неће бити створено, у процесу који подразумева увек комплесне и болне преображаје властитог бића. У докторском уметничком пројекту „Преображај као метафора игре у уметности“, у раду на сликама и цртежима, ја заправо освешћујем један трајно присутан

³³ Mirko Zurovac, *Umjetnost kao istina i laž bića* (Novi Sad, Matica Srpska, 1986), str. 32.

³⁴ Исто, стр. 32.

процес преображаја сопствене личности и бића, које поприма физиономију игре у којој се кроћењем и савлађивањем хаоса стиже до мира и хармоније чија истина зрачи тајном. Тајна води до истине, истина је саткана од ње, и то су неминовности свеукупних уметничких процеса на које је осуђен неуморан трагач у лику уметника.

3.2 Преображај и лутка

У својим константним магновењима између стваралачког акта и мистичког доживљаја васколике стварности у коју је наше биће утиснуто попут некаквог печата, уметник распознаје себе и увек се бори за себе, осуђен на промене и ризике које те промене доносе. Стваралаштво и јесте процес у коме нема одустајања од промена и сталног преиспитивања свог пута. Нагон да се нешто деси, да се дође до границе подношљивости и прихватљивости већ постојећег искуства у виду конкретног уметничког и животног садржаја, свакако открива уметников хазардерски карактер, и води у област неизвесног. Писац и неуропсихијатар др Владета Јеротић у својој књизи „Мистичка стања, визије и болести“ пише³⁵: „Свако веће стваралаштво, каже се, целински је условљено. Преобраћење и мистичка екстаза типична су унутрашња стваралачка дела, такође су целосна. Док је уобичајено, када се говори о стваралаштву, да се мисли увек на спољашње резултате, дакле на уметничко, филозофско, научно видљиво дело, дотле се о унутарњем изграђивању личности, као стварању обично не говори. А зар преобраћање и конверзија нису сами по себи стваралачко дело у коме личност изграђује себе као вредносно и целосно биће.“ Управо у оваквом тумачењу појма и процеса преображаја и његових вредности, видим могућност за постојање константне динамике у уметничком процесу као игри, као стално отвореној, живој рани човековој. Склад и несклад, хармонију и дисхармонију, моћ и немоћ, сва противречна стања која имамо као делове своје целине, уграђујемо у стваралаштво, свесно или несвесно, очекујући стално од њега, опет свесно или несвесно, да нам потврди сопствени преображај као наду у опстанак, наравно под условом да се на овом свету уопште нешто може променити. Размишљајући даље о преобраћењу Владета Јеротић проналази

³⁵ Владета Јеротић, *Мистичка стања, визије и болести* (Горњи Милановац, Лио, 1999), стр.101.

сличности између понашања мистичара и ствараоца „....више психолошке природе, о којима говори Леуба:

- 1) тежња за самопотврђивањем и потерба за важењем,
- 2) тежња да се негује нешто и да се посвети некоме или нечему,
- 3) потреба за наклоношћу и моралном подршком,
- 4) потреба за оригиналношћу или јединством, како пасивним, тако и активним,
- 5) доживљаји „креативног страха“, карактеристичног за дечји узраст (дете би се могло иначе ставити између мистичара и ствараоца); овакав страх у деце полази од наивне отворености ка новом искуству, то је готовост „да се нешто деси“. Одрасли људи који живе у строго структурираном свету окружени потпором сопствених догми, тешко могу да се препусте искуству „креативног страха“ и
- 6) доживљај померања граница *селфа* уз ризик прекида идентитета. Отуд, ни мистичар ни стваралац нису лишени осећања гентуине опасности.³⁶ Дакле, сви човекови и уметникови преображаји директно обликују његов идентитет, који је наравно наш стваралачки одговор на богочовечанску драму свеукупне егзистенције у којој као бића јесмо.

Размишљања психолога о дечијој „наивној отворености ка новом искуству“, навела су ме да и дететову игру са лутком у свом раду анализирам као својеврсно мистичко стање (искуство), да заправо вредности и домете тог првобитног мистичног искуства себе као (још живог детета), сагледам и претворим у својеврсне преображаје који без игре не би били могући. У сликама докторског уметничког пројекта, дакле оно што је некада постало садржај мог искуства кроз игру са лутком, освешћујем и будим у уметничком процесу у коме огледам себе у игри преображаја. Лутка као својеврсни знак тог преображаја, наравно говори о природи игре не само на личном већ и на универзалном нивоу. Она као индустријски и уметнички предмет има свој идентитет, независно од акције у коју човековом вољом бива укључена, и он је пре свега дефинисан наменом да се њоме игра. Међутим, и у статичном стању, док мирује и док је посматрам као предмет који сликам и цртам, њен идентитет играчке као да бива окамењен и претворен у неки заумни зов да се она искористи као кључ којим се откључавају врата која воде у други свет, исто стваран и присутан у нама као што смо ми стварни и

³⁶ Исто стр. 102.

присутни у овом свету, дефинисаном и јасно одређеном разним односима. И управо је то тај чаробан тренутак огледања себе у другом, у овом случају у артефакту који је човек створио из сопствене моћи и немоћи, и тако се осудио на његово присуство довека. Лутка, као саучесник преображаја постаје и сама метафора наше несталне и крхке природе утиснуте у хаос овога света. Лутке, разних врста и намена прате многе човекове акције, такође разних карактера, али све те игре не одводе у преображаје. Преображај је повезан са оном игром, и лутком у њему, где се перцепција помера у доње слојеве бића, и тамо се суочава са садржајима, који попут, како је то давно дефинисао Хераклит³⁷, „вечито живе ватре“, творе човеков пут. Болна су сазнања и спознаје са тог пута, али је благотворан дах који нас облива када се суочимо са њим. У мом процесу сликања и цртања, који је имао и има као циљ спуштање у доње, најскривеније области бића, лутка са готово морбидно исцереним изразом на лицу, уоченим и надмено моћним, добија улогу инструмента на коме се изводе написана и не написана композиција.

Лутке које су вековима биле намењене деци као предмети са којима проводе одређено време у игри, имале су и имају уобичајено благо или насмејано лице, ведро, питомо, понекад збуњено, ређе одсутно. У овом набрајању стања и расположења која су присутна на лицима лутака као изрази, стижем и до оних померених објављених расположења, која су у сарадњи са временом и игром, исписане на њиховим лицима. То су понекад смешне а понекад застрашујуће експресије које зачудо, човека никада не остављају равнодушним. У таквим изразима увек постоји траг нечег што човека прене, и тако га дискретно опомене о његовој коначности као јединој извесности на коју може да рачуна. Оно што је мене фасцинирало много пута у самом процесу сликања тих лица лутака је и сам процес гледања, једна специфична акција која захтева сталну напетост и концентрацију, с обзиром да се кроз њега остварује комуникација са оним што се слика.

Гледање, као потпуно задирање у визуелни али и духовни идентитет предмета који је опсервиран, пружа могућност једне неме али богате везе са гледаним предметом, бићем или пак појавом. У процесу сликања који је на неки начин преношење те комуникације на платно, пажљивим бирањем средстава којима ће се то остварити

³⁷ Хераклит Ефески (око 530-470. пре н.е.), грчки филозоф-материјалист и први свесни дијалектичар; учио да свет нису створили ни богови ни људи, већ да је био и да ће увек бити вечито жива ватра која се закономерно пали и гаси; ватра, коју он схвата у матерјалном смислу, јесте праузрок и основа свих појава и налази се у сталном кружењу, (Београд, Мала енциклопедија, Просвета, 1968).

испитујем у овом али и другим случајевима наравно и могућности ликовног језика, његове духовне карактеристике и моћ да буде својеврстан медиј у свим процесима преображаја везаним у овом случају за сликарство. Подсетила бих овде на опажање мени блиског сликара из епохе романтизма у европској уметности Ежена Делакроа који у свом сликарском дневнику бележи : „Песник се спасава кроз постепено ређање слика, а сликар кроз њихову истовременост.“³⁸ Могућност истовременог ређања слика, ствара једно тактилно ткање у сликарству, које сам у току сликања бројних лутака, њихових покрета и игре као и њиховог сусрета са бубама, испитивала у фазама. То ткање је сведок преображаја као метафоре игре у уметности, јер уколико је добро изведено, уколико се његова основа и потка моћно преплићу, оно зрачи енергијом и снагом које ни време ни многе промене у животу и уметности, не могу угрозити. Када се многи сликани слојеви преплићу и уткивају међусобно, не угрожавајући један другог, ствара се једна хармонија у атмосфери слике, која је јако значајна, заправо потребна да би изнела драматичан и болан призив који постоји у сусрету лутака и буба. Постојање другачијим, промена или преображај у животу али и слици неминовно сведочи о радости и болу истовремено у тим процесима.

У свом разматрању процеса преображаја са становишта психијатра , али и пажњивог посматрача човекових реакција шире гледано, Владета Јеротић пише: „Неспорна је чињеница да је обим наше свести готово непрекидно променљив и стога је свака свест подвргнута, углавном, двема тежњама, сигурно исконски старим: једна би да прошири свест у бесконачност и тако се приближи представи космичке свести док је друга, насупрот овој „прогресивној“, „регресивне“ природе, и као да би да сузи, скрати, чак помрачи свест, сводећи је на спарушени, вегетативни балончић (принцип ентропије). Полазећи од ове претпоставке, можемо рећи да се сваки човек налази у стању непрестане интеракције прогресије и регресије., стимулације или редукције свести, и то не само свести, већ са њоме и читаве личности. Било да због оваквих непрестаних, природних и нормалних осцилација људске свести, које несумњиво умарају човека, који онда тражи да нађе неку стабилнију основу у себи, или и због дубоко уграђеног механизма хомеостазе у човеково биће, тек, чињеница је да човек тежи, „динамичком стереотипу“, некој врсти равнотеже између принципа ентропије и антиентропије (проучаван успешно од руског

³⁸ Ежен Делакроа, *Сликање живота, изабране странице дневника* (Београд, Службени Гласник, 2010), стр. 67.

физиолога Ивана Павлова). Ко би могао, с друге стране, да одрекне човеку ову тежњу да савлада стереотип, јаку силу инерције у себи и око себе и да себе – трансцендира! Највећи део живота човек проводи управо у овој борби између активног и стваралачког трансцендирања себе и своје земаљске судбине (нарочито израженог у делима културе, дакле у религиозним, уметничким и филозофским манифестовањима) и пасивне, често и некрофилне тежње ка разарању сваке врсте, или ка постепеном вегетативном гашењу живота, склоњеног у неки конформистички малограђански мир. Ова изворна напетост између активног и пасивног принципа у човеку, води га *промени*, чак и *преображају*. Под променом подразумевам, *постајање другачијим*.³⁹ Постојање другачијим кроз процесе и рад свесно изазван или провоциран околностима, чини човека бићем које се разликује од свега другог у природи, јер та могућност и дар промене и преображаја дефинишу суштину људског постојања.

Лутка, као артефакт и предмет, такође има своје преображаје и у стварности и у слици. У почетку она је радост изливена у пластици, гуми, скројена од крпа, или урађена у неком другом материјалу, као тело девојчице, дечака или других ликова. Но тако индустријски или уникатно срочена, лутка временом од чистог објекта који је настао са јасном идејом и наменом да буде предмет који служи игри и забави, постаје предмет за који човек везује своју пажњу на начин који га уводи у присну комуникацију са њим. То везивање пажње и аналитичка запитаност, су ме увели у свакодневну обавезу да истражујем значење предмета којим се бавим али и да ослушкујем енергију којом он зрачи. Сигурно је то да је одређена енергија на појединим луткама већ дуго била утиснута на и у њима, и то су оне старе лутке из детињства које већ имају своју историју. Преображај који се односи на лутку је у вези са мојом енергијом као истраживача на пољу ликовног језика. И моји преображаји су на неки начин рефлектовани и на саме лутке у слици наравно. Као објекат она је кроз време наталожила на себи многа дешавања која ликовно провоцирају визуелну и духовну запитаност аутора/мене. Визуелно, лутка је због свог у бити стилизованог изгледа и прилагођеног већ поменутиим наменама, врло погодна за флексибилну пројекцију разних стања. Тако се распон обраде њене појаве у слици креће од линеарног цртежа, који је своди на бит

³⁹ Владета Јеротић, *Мистичка стања, визије и болести* (Горњи Милановац, Лио, 1999), стр. 91.

форме и појавност дефинише као главну манифестацију њене суштине у слици до пажљиво анализираног ткива њеног инкарната који је у ствари анализа многих слојева времена.

Изузетна експресивност којом могу да зраче лица лутака погодна је за њихово коришћење у филмовима хорор жанра као врло ефектних појава које у одређеним ситуацијама изазивају аутентичан страх код гледаоца, које настаје најпре у тренутку када се нешто тако неживо и мирно, фиксирано и мртво као што је лутка прене и покрене. Управо је та врста промене из неживог у живо стање главни преображај који је за људску свест можда најтајновитија појава која постоји, и коју је човек играјући се разним предметима кроз свој цивилизацијски развој пренео на лутку, дефинишући тако и кроз страх који прати такав преображај, своју сталну стрепњу од промене али и њено константно ишчекивање.

3.3 Бубе - свет инсеката у светлу преображаја

Могућност преображаја као облика духовног искушења, одржава човека у будном стању, у некој врсти бдења над собом и светом, пре свега у Уметности као једном великом Процесу који смо добили као дар и проклетство. Дар- јер стварајући доживљавамо себе као креативна бића која нису узалудна и бесмислено пролазна, проклетство - јер никада до краја не можемо сигурно да дефинишемо свој дар или моћ као смислене или пак потребне. Ми дакле константно осцилирамо између потребе да нешто стварамо и градимо уграђујући себе активно у то и сумње о узалудности свега што чинимо. Па ипак песник верује, јер пише : „Уметник је за Преображење: да се телесна реалност човекова, задржавајући облик, претвори у нешто трајно, надземаљско и свето. Мислилац је за распеће; да прође кроз реалност негације и да телесно полако замени апстрактном схемом: крстом. Мистик нуди васкрсење једном и другом. Он говори из аниме. Говори као земља и жена: све ће опет бити.“⁴⁰

Визуелни знак, заправо код докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“, чини сусрет и веза, сплет лутке и бубе, лутака и буба на

⁴⁰ Миодраг Павловић, *Храм и преображење* (Београд, Сфаирос), 1989. стр. 58.

сликама и цртежима. Тај сусрет је језгро дешавања у слици око кога се тка сва атмосфера и поента рада.

Ликовни садржај слике у пројекту у великој мери се ослања на моју фасцинацију инсектима, бубама, тврдокрилцима пре свега, и на њихову лепоту коју дугују фасцинантним бојама и облицима. Познато је да код већине људи инсекти, бубе изазивају углавном непријатну реакцију, јер подсећају на неко негативно искуство са врстама које су свакодневно око нас. Људи се углавном са презиром, страхом и гађењем као и са другим физиономијама одбојности, односе према бубама. Њима су очарани ентомолози и уметници, можда сањари. Бубе су свуда окол, могуће је да у тишини и у непоколебљивој сигурности владају овим светом, незаинтересоване у бити за власт и моћ, на начин на који је она блиска добром делу живих бића. Тишина је њихово пространство, немост као да утискују у сваку своју кретњу, а када се изненада појаве и стану, та немост постаје језиво блиска вриску. Црне као опомињуће тачке које круже окол, шарене или у интензивним бојама које имају своја снолика ткања у шарама, велике, мале или готово минорне, оне постоје од прадавних времена и сваким наредним велом времена њихова доминантност се потврђује, јер им је прилагодљивост изузетна, отпорност на све врсте животних услова изражена као и бројност, јер поседују огроман потенцијал за размножавање. Буба као цвет, јесте маска смрти, промене и метаморфозе, као и преображаја који нас и радују и плаше, јер су нам у суштини непознаница. Одакле су дошле бубе, како се формирао бескрајно разнолик свет инсеката, богатији и бројнији од било које друге врсте живог света на земљи? До сада наука је открила да најстарији фосили инсеката потичу из девона, пре неких 400 милиона година. Током времена неке врсте су опстајале, неке се гасиле али су тврдокрилци једини успешно преживели све геолошке епохе до данас. Њихова лепота и занетост собом, трају...

„Колико човек заиста разуме животиње? Јесу ли му у томе од помоћи научна зоологија, уметност, медији? Да ли је индустрија забаве (филм, ТВ, продукција играчака) мање експлоататорска и манипулативна само због тога што данас постоји изражена свест о животињама као о бићима са важном улогом на овој планети, па тако и о њиховим правима? Веома је разнолик дискурс Запада по овом питању. *Књига постања* каже да су животиње створене за људску употребу. Аристотел им допушта чулност, али не и разум. Декарт их лишава душевности и проглашава *органиским машинама*. Хегел верује да је

животиња, будући да не мисли, неслободна. Утемељење тврдње да је човек доминантан над животињом Хобс више не тражи у Божјем већ у „природном закону“. Идеја о присуству животиње и њеним везама са човеком узима становити заокрет Дидроовим мишљењем по коме је кључ открића природе људског бића у рукама зоолога⁴¹. Колико је човек сличан животињи и колико се разликује од ње? Одговори на ова питања никада не могу бити коначни, јер људска природа није дефинисана до краја, као ни животињска. Сам опстанак буба и инсеката кроз време је једно велико искушење природе које траје, а искушење човека у свом и у трајању буба је разнолико баш као што је разнолик свет инсеката. Наша коначност припада инсектима, бубама, малим црним бићима која у трену могу да нестану у налету беса или одвратности неког моћнијег бића намерно или случајно, да се стопе са земљом из које долазе, баш као што човек долази из те исте земље и у њу се враћа. Али колико год да у природи постоје створења која су доминантна над бубама, оне упорно опстају, и увек на крају измиле из земље, слепо покорне свом трајању коме не знамо ни почетак ни крај, и наставе да миле упућене у просторе чији садржај са стрепњом и гађењем човек само може да слути. Буба, та мала црна тачка која се креће у немости која плаши, осцилира око човека попут свеприсутне сенке, небитна а свемоћна. Тиха, и незауостављива. Она је Харон нашег апсурдног света, граничник спознаје о сопственом крају.

Постојање буба и њихових моћи као да дефинише у неком сегменту феномен „изненадне смртности“ у чијој је власти човек немоћан да у том смислу ишта промени или преусмери. Проблем „изненадне смртности“ дефинише и човека и његову укупну егзистенцију. Изненадни ујед инсекта или некакве бубе која гаји у себи смртоносне сокове може у тренутку да изазове смрт над којом углавном сви стрепимо, и коју свакако не контролишемо. Неизвесна и тајновита а неуморна и увек присебна, она је вечити осматрач наших акција засвођених у ограничено време овога света. Мала, покретна црна или пак колористички питорескна жива структура која прави безбројне кретње око нас људи, као да нас невидљиво увлачи у сплет смрти и доводи пред свршен чин у најнеочекиванијем тренутку, у тренутку игре за коју нисмо свесни да смо њен део. То је њена моћ коју не може нико да контролише, оружје које јој је природом дато, због ништавности у којој обитава као живо биће. Њена игра. Њен подземни и надземни живот,

⁴¹ Milen Alempijević, *Umetnost preterivanja, beleške jednog gledaoca* (Čačak, Ludibundus, 2014), str.37.

који протиче у тишини углавном, сведен је на неколико реакција које ако се пажљиво анализирају доводе у питање смисао и комплексност животног тока уопште.

У својој изузетној књизи „Филозофска животиња“ филозоф и писац Предраг Крстић се пита: „Нису ли заиста инсекти скандал и прототип живота истовремено, једно постојање за које ваљда нико више не сумња да је неуништиво, поготову да му икаква „интелигенција“ ишта може? Једна беспризорна форма живота, много живља и истрајнија од нас самих? Један живот без пардона, без извињења и оправдања, али слепи, суперадаптибилни, несхватљиви и несхвасљиво одвратни живот? Живот пред којим смо немоћни, згрожени, увређени, заплашени и постиђени. Потпуно обезоружани у сазнању да успешни инсектицид не постоји, да је немогућ, да његове жртве мутирају пре него што стигне да дејствује и да чак постају издржљивије што се више отрова смишља за њих. Да смо им препуштени на милоет и немилост, препуштени њиховој вољи и мрзовољи, једној недокучивој и нечовечној логици постојања и трајања по сваку цену, једној нехајној и недостојној био – логици преживљавања пред којом су све наше сублимације ништавне, а сви наши страхови да смо грађевину људског достојанства подигли ни на чему потврђени. Недраговољно суочени с унижавајућим представницима те другачије „истине“ без призива, за коју не желимо да знамо, увиђамо да би се она могла оваполотити на још језивији начин него што Кларкова прича и фобијска заслепљеност дозвољавају да претпоставимо.“⁴²

Такав свет, који упорно расте и траје око нас људи, а на који ми само понекад обратимо пажњу често негативно изазвани, ретко са освртом на лепоту којом тврдокрилци плене, неумитно опомиње и иритира наш интелект жалосно заокружен једном и заувек дефинисаном смртношћу. Предраг Крстић управо истиче ту димензију одвратности постојања инсеката, буба, јер неутешан човек зна да њима нема краја, отрова или коначности као што је његова, па озлојеђено прихвата неумитан поредак ствари. Инсект, буба са подједнаком мирноћом и незаинтересованошћу, са наше стране гледано, прелази, мили и преко лишћа и преко лешева. Подједнако слепо вођена нагоном за самоодржањем продире, улази и у земљу и у леш, који трули и распада се, спреман да у том окриљу смрти настави свој и живот своје врсте. Тај аспект њихове природе истражујем у свом докторском уметничком пројекту, на сликама и цртежима, као једну

⁴² Predrag Krstić, *Filozofska životinja* (Beograd, Službeni glasnik: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2008), str. 67.

универзалну формулу размишљања о вези живота и смрти и њиховој сталној испреплетаности али са посебним освртом на место које бубе у сусрету са луткама могу имати и имају када је реч о преображају, условима настанка и развоја процеса преображаја, као и његовом коначном исходу.

3.3.1 Бубе и преображај

Свако размишљање и помињање појма преображаја готово је немогуће развити и анализирати без осврта на чувену приповетку Франца Кафке „Преображај“⁴³. Наиме у тој причи човек по имену Грегор Самса се буди једно јутро претворен у огромну бубу, и прича иде даље, од шока који доживљава његова породица до саме смрти Грегора Самсе као бубе. На много начина и много пута је анализирано ово Кафкино дело, излишно је то чинити овде, али оно што с обзиром на тему обавезује је управо анализа разлога зашто се овај човек преображава у бубу која изазива толико одвратности и одбојности код његове породице и осталог света.

Речено је већ да тај преображај представља отклон од породице, отклон од бирократског система и посла, самим тим то је отклон од целокупног дотадашњег живота. Преображај у бубу је заумно искривљавање стварности у смеру који води у ригорозну и бескомпромисну осуду читавог система односа човека и стварности као таквих, једном задатих у једном одређеном облику. Зашто она не би била доведена у питање? Зашто је стварност, која је тако неодвојиво везана за нас, једном и заувек задата као облик нормалности коме се мора повиновати и који се мора поштовати? Преображај у бубу је заиста тотални а не само метафорички и духовни преображај. Човек код Кафке добија животињске одлике и помера се у том свету по потпуно новим законима, и повратка више нема.

Ништа у целој причи не реферише на митологију, све је једно померање у правцу „ослобођених интензитета“, одлазак у регионе где је некадашњег човека немогуће више наћи. Овде се суочавамо са тренутком у коме је вишеслојност тог одбега значајна за рад на сликама и цртежима докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре

⁴³ Ремек-дело светске књижевности приповетка Франца Кафке „Преображај“, је једна од творевина људског духа у коме се аутор загонетно и ингениозно бави смислом и местом преображаја у човековом животу као јединке и као дела одређеног друштва.

у уметности“. Наиме, буба која се појављује на сликама и цртежима докторског уметничког пројекта, најчешће тврдокрилац, ушла је у читав систем ткања свог односа са лутком, и у призив те игре, само наизглед сасвим спонтано. Разлог за остваривање акције њеног појављивања у овим цртежима и сликама је лепота и чудноватост којом зрачи али исто тако и њена опасна страна која изазива поменути одбојност и одвратност, то што је свеприсутна и практично никада поражена, никада не покорена.

Она је оваплоћење суштаства кретања. Тако и Кафка проблематизује низ питања осврћући се на кретање и начин тог кретања Грегора Самсе као бубе. Буба свуда мили и из свега измили. У тренутку се створи и нестане и то је оно што рекли бисмо иритира јако човека кога дефинише у одређеној мери извесна инерција и предвидљивост. Бубин мир није спокојство, већ трајање одређеног интензитета, који нема везе са нашим светом. И управо моја спознаја да је то тако чини везу бубе и лутке као играчке и артефакта, симбола једног система постојања са другим, јако узбудљивом и изазовном за изучавање. То је централни моменат рада, сусрет створа као што је буба, тврдокрилац, јеленак најчешће и предмета који је играчка у форми лутке, артефакта који визуелно опонаша човека, у дубини је заиста игра која одводи у преображај у почетку невидљив јер није на нивоу визуелне сензације, одмах доступан, уочљив. Али, из рада у рад, тај сусрет траје и трансформише се у игру чији полет и интензитет варирају у зависности од конкретне ситуације.

Шта је конкретна ситуација у случају овог рада?

Пре свега сама атмосфера дела коју градим на ликовно варијабилне начине али увек у функцији истицања поетике сусрета бубе и лутке, односно њиховог међусобног „загледања“, и односа који је и тренутак мира и стање кретања. Такву антиномичну ситуацију управо сам креирала вођена привидном једноставношћу наратива, који је производ једне нужности у мојим размишљањима о животу и смрти.

Тако су и лутка и буба истовремено симболи и живота и смрти, наравно на различитим нивоима мишљења. У одређеној мери буба је метафора за неко слепило и ограниченост свеукупне стварности, а онда следећи мој поглед четком или оловком на њу, открива је у лепоти некакве лоптасте твари, скривене иза глатких крила или пркосно црне или одсутне глазури ствари која заокружује њено тело. Црна на телу бубе је густа и једра пулсација боја у пуном јеку, и то се да видети и доживети баш када се поглед

испере и усмери кроз сопствени преображај. Крећући се у свом црнилу, са кондензованим колористичким обиљем испод њега, буба у свом изненадном појављивљњу пред човеком прво изазива некакав потиснути убилачки нагон, човек прво пожели да је једном заувек заустави некаквим удрцем и тако се заштити од ње. Мала, чак и када је у неким „циновским“ размерама она плаши и тражи, односно провоцира задњу реакцију.

Зашто, питамо опет?

Да ли се тако човек клони себе умотаног у маглу сопствене свести о себи као узвишеном и предодређеном бићу, и несвено савладан подсвесним изводи правога себе на пуну светлост своје стварности као бића са спектром свих могућих нагона? Да, болни су преображаји, јер у њима буја неизвесност, нужност суочавања са оним чега се уобичајено клонимо.

У свакој слици и цртежу, овог пројекта загледам се у бубу као у метафору пролазности живота и свега, али тражим и призив њеног „љубопитства“ да облеће и да се приближава баш лутки, играчки, ствари која је узалуднија од било чега на свету али без које је на свету немогуће бити, јер је она симбол призива игре. Буба се креће и ћути, лутка мирује и дозива. Буба је својим изгледом, величином, бојом, својим животом, слепо нагонским, природом предодређена да буде призив смрти у оку устрепталог и немоћног човека, као што је лутка предодређена да заокупи пажњу и детету и уметнику као немо огледало његове узалудности.

И управо се у њиховом сусрету који пратим у континуитету развијајући га у слици и цртежу остварује невидљиви преображај једног у друго, зачудно огледање које човек тешко подноси. Зато је моје загледање, покушај и акција загледања која је остварена у досадашњем интезитету, попут неког хируршког захвата у рану која не зараста.

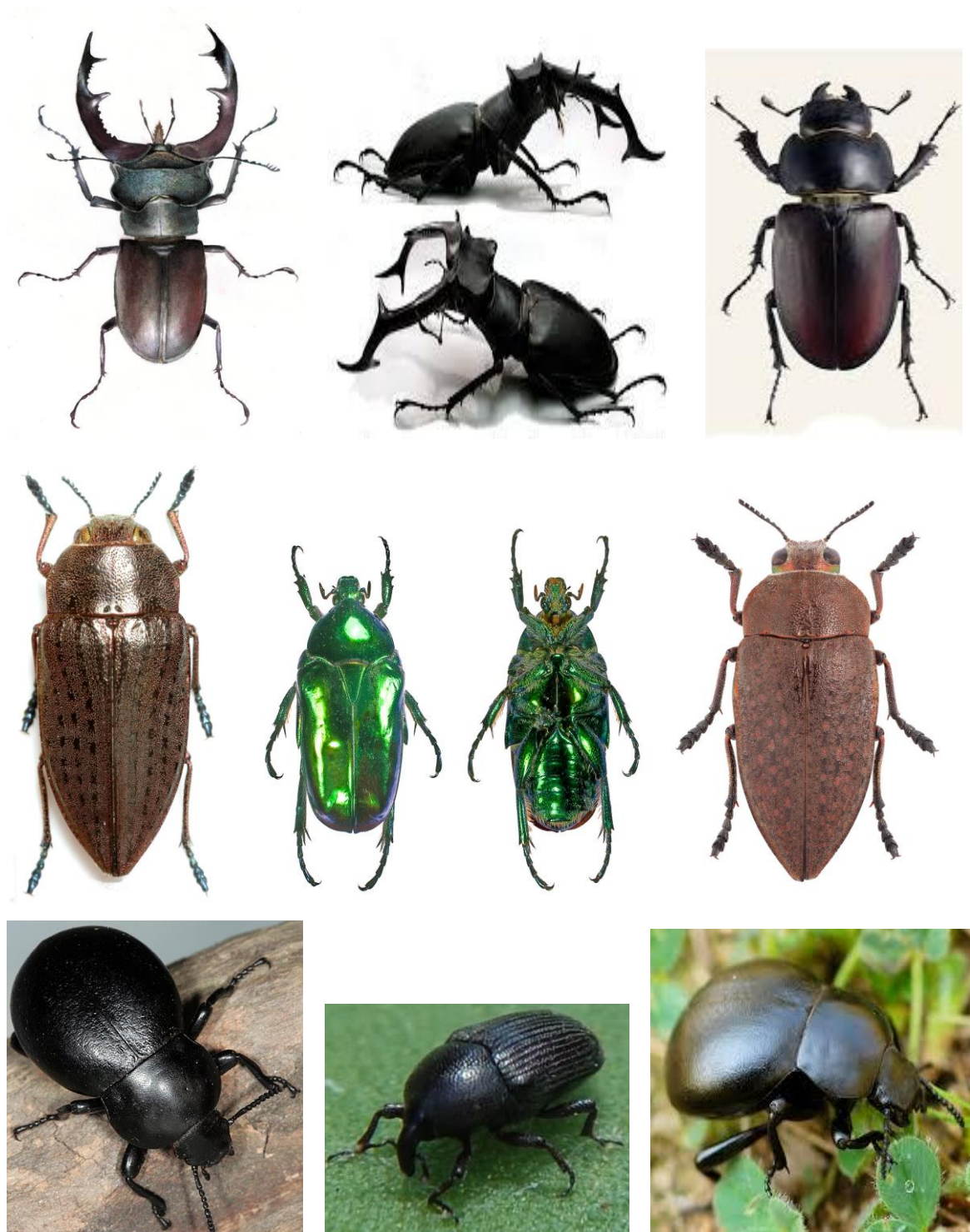
3.3.2 Тврдокрици, јеленак (лат. *Lucanus cervus*)

Буба тврдокрилац је посебно присутна у мом раду, као знак и лик свих буба, заправо као симбол свеукупног света инсеката који је најраскошнији и бројношћу и разноврсношћу на свету. Наука о њима каже⁴⁴ : „Тврдокрилци су најуспешнија група инсеката и животиња уопште. Распрострањени су у свим крајевима света. Биолошки су веома разноврсни и настањују врло различите еколошке нише у свим животним заједницама. Бројност врста је настала сталним прилагођавањем различитим условима средине. Основно обележје тврдокрилаца је да су им предња крила, елитре или покриоци, јако склеротизована (очврсла), састављају се у правој линији на леђној страни, прекривају и штите задња крила и одозго мекани трбух. Задња крила су опнаста и сложена су испод покриоца приликом мировања. Предња крила се приликом летења подижу и служе као стабилизатори.

Код врста из фамилије *Cetonidae*, предња крила су при лету непокретна, а задња се при летењу извлаче кроз бочне прорезе. Код неких врста тврдокрилаца задња крила су редукована. Ова особеност омогућила је тврдокрилцима да се развију у овом обиму, јер са тврдим предњим крилима, која штите задња, они се могу укопати, увући у пукотине и шупљине, поднети јаче ударце а да то не нашкоди њиховој способности летења. Развиће је са потпуним преображајем. Полни диморфизам је изражен у величини, обојености, грађи пипака и додатака на телу који су бројнији и разноврснији код мужјака.“

Природа је тврдокрилце обилато наградила, и тим својим даровима их је сврстала у најдуговечније становнике ове планете. Тај ред буба има посебну везу са временом, и немогуће је остати равнодушан према створењу које је својеврсна арабеска у никад прекинутом временском току у коме је обликован свеукупан простор живог света.

⁴⁴ Александар Стојановић и Мирослав Јовановић, *Кроз свет инсеката Србије* (Београд, Природњачки музеј, 2015), стр. 58.



Слика 14. Фотографије инсеката коришћене у раду на докторско уметничком пројекту (*Lucanus cervus*, *Perotis lugubris*, *Protaetia affinis*, *Gnaptor spinimanus*)

Лепота тврдокрилца је јасан и посебан изазов када је у питању реализација конкретне ликовне транспозиције на слици или цртежу. Њихова ликовност зрачи особеном прецизношћу која тражи, заправо захтева да буде у конкретном раду обликована на начин који се ослања на конкретан предложак али и оставља простор да се обради у духу који је доминантан у целини рада.

Тврдокрилци својом опнастом структуром и обликом подсећају на мале, вотивне дарове природе времену и човеку. Самом предодређеношћу да кроз процес преображаја пролазе кроз животне стадијуме они константно опомињу да цела природа непрестано и неуморно пролази кроз процес преображаја који јој је задат као неминовност још на самом почетку формирања планете. Човек понекад освести своје присуство у простору у коме је створен једино детаљнијим загледањем у таква створења, као што су бубе, јер над и пред њима је доминантан, али само привидно. Бубе поред своје ликовне лепоте зраче и смртном опасношћу која се често у тренутку пренебрегава. Већина њих садржи опасне отрове, чак смртоносне, а и преносиоци су и заразних болести којима нема лека. Тај елемент неочекиваног, изненадног у сусрету са бубом, том немом кретњом непознатог садржаја, боји за човека ствараоца њено присуство не само опомињућим садржајем који указује на опасности разних врста, већ и усхићеношћу која за трен буди тог истог ствараоца не би ли му указала на путеве спасења.

Једна од најлепших буба тврдокрилаца на нашим просторима, а и шире, је свакако *Lucanus cervus*, познатији као јеленак. Сасвим природно име је добио због рогова који подсећају на јелена, а деминутив у народном називу за ову бубу је потпуно оправдан. Има нечег потпуно питомог, готово беспомоћног у лику овог инсекта који лепотом превазилази и много живописније бубе из многобројних досада познатих фамилија. Рилаши, сурлаши, пипе, стрижибубе, бубе листаре златице, сланинари, мрачњаци, црне бубе, бубамаре, мајци, носорошци, гундељи, котрљани, балегари, дрвоточци, красци, скочибубе, мекокошци, свици, веслари, краткокрилци, гњурци, трчуљци, гробари, лешинари и јеленци: „...познато је око 1000. врста ове фамилије. Највише су заступљене у тропским шумама. Код нас је заступљен мали број врста од којих је најпознатији *Lucanus cervus*- јеленак. Ово је наша најкрупнија врста тврдокрилаца дужине често преко 10 цм. Код јеленка је изражен полни диморфизам. Код мужјака су горње вилице јако

увећане, избачене и назубљене, сличне роговима јелена. Женка је мања са простим горњим вилицама. Ларве се развијају у трулом дрвету храста и букве. Бројност ове врсте није никад велика.⁴⁵

Као и код других тврдокрилаца и код јеленка компактни оклоп кога носе три пара брзих, троделних ногу, крије рањиву унутрашњост која обично није у центру пажње, кад се ова или било која буба опсервира. Буба је, колико год моћна због своје злокобности, у суштини затворена у лепоту или сведеност свог оклопа који је готово потпуно дефинише. Она је оклопљена, затворена и у свој својој доречености у суштини недоречена. То је и разлог зашто је слободна.

Слобода која карактерише живот сваке бубе односи се не на свестан избор наравно као код човека, већ, парадоксално, на неизвесност која прати сваку њену кретњу. Карниворне или фитофагне, настањене у рупама или на лешевима, бубе се слепо, за спољне посматраче, крећу, све сем јеленка који углавном круже на стаблима дрвећа тражећи сокове биљака као залог за свој опстанак. У тој кретњи делују потпуно занесено, заокупљено задатком чији смисао је немогуће спознати само посматрањем. Јеленак плени лепотом, савршеним сјајем својих рогова и оклопа, он је балетан међу бубама који мили и батрга се у простору којим влада попут неког орнамента.

Јеленак није тачка, није ни масивна лоптица густог црног сјаја, ни линија која трепери ножицама, он је крилата арабеска.

На слици и цртежу он плени графизмом посебне врсте, није заокружен у компактну форму која има јасну целину, већ га дефинишу конкавни и конвексни линеарни ритмови, који имају свој пандан и у маси. Рогови, тврда крила, и она прозирна лагана испод тврдих, стварају форму попут цвета. Летећег цвета. У колориту је савршена гама умбре, окера и топле сиве боје. И управо код ове бубе поново постаје актуелан појам игре као феномен који је подједнако присутан и у људском и у животињском свету, и подједнако стар у оба света. Као виши ниво постојања, игра живот једног инсекта као што је јеленак чини загонетним и довољно мистичним да постане проблем уметности.

⁴⁵ Исто стр.70

4. Сlike и цртежи докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“

4.1 Анализа слика

У претходно разматраној проблематици која се односи на суштину појаве појмова игре, лутке, преображаја и буба, односно инсеката, створени су услови да се међусобно прожимање ових појмова, њихова суштина и значење које имају у јасно и директно постављеном наративу за докторски уметнички пројекат кроз сусрет као својеврсну метафору, анализира у конкретном садржају слика и цртежа. Сlike и цртежи који у бити гаје тему сусрета лутке и бубе у одређеним просторима или атмосферама, настајали су и сами пратећи некаква дешавања у конкретном времену и простору у којима је препознат садржај који је постао језгро тих радова, односно цртежа и слика. Зар није тако са било којим опусом, зар није иницијална идеја у реалном времену и простору присутна, па препозната од стране аутора као драгоцен па преведена у уметност? Да али пут сваке од тих идеја је особен...

Ахроматске композиције из прве фазе рада на циклусу слика и цртежа у хладној и одмереној атмосфери гаје још увек не потпуно дефинисан сусрет лутке, артефакта, симбола живог човека сведеног кроз комад пластике, гуме или другог материјала на знак и бубе, инсекта који припада реалном простору и времену. Још на овим првим композицијама јасно сам поставила однос и према лутки и према буби. Луткин карактер је изграђен њеним пребивањима и у прошлом и у садашњем времену, патина је дефинише готово као да је жив предмет, снагу и лепоту јој дају емоције оних који су своју пажњу и одређено време поклонили баш њој, она се остварује и оправдава своје постојање кроз игру у детињству и у уметности. Буба пак егзистира заиста у реалном простору као животиња која има своју фамилију, ред и порекло. На сликама и цртежима се појављује у тој форми али и као артефакт, управо као лутка, као симбол одређеног бића. Њихов сусрет на овим првим ахроматским композицијама из циклуса слика и цртежа докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“ више је нека врста

појаве и једног и другог створа, предмета или бића него што је конкретан сусрет. Они се налазе и мимоилазе у атмосфери коју је немогуће дефинисати као конкретан простор. Негде је то тама кроз коју пролази сноп светлости који као да допире из неког посве другачијег простора него што је онај у који улази, негде простора и нема у било ком облику јер је попуњен многобројним фигурама које се мултипликују околу, било да су бубе или лутке. Композиција је у форми фриза или квадрата понекад великог правоугаоника и постоји као део неког много ширег и свеобухватнијег простора који обједињује васколика дешавања у њему.

У обиљу сивих, црних и белих, у неком тренутку почињем да користим боју која се готово стидљиво провлачи кроз густа ахроматска ткања, у виду наранџастог вела, односно лазура, као звук и наговештај пуног колорита који ће неку основну атмосферу слике обогатити и у извесној мери и променити. Појава боје, у овом случају топле наранџасте, која у појединим пасажима садржи трагове црне, беле и сиве, мења и карактер самог простора у коме се дешава одређена прича, заправо радња, било да је реч о конкретном наративу или чисто ликовном садржају. Под утицајем боје, овде наранџасте, простор у слици добија топли звук, и попут неког трага саме светлости као такав другачије закриљује у себе многобројне представе лутака и буба, разних инсеката.

Тако на слици „Јутарња мучнина“ у композиционом кретању лутака и буба постоји нека само наизглед хаотична устрепталост у којој се смењују ликови збуњених, загледаних или потпуно одсутних лутака са приказима злокобног звука у неким сегментима, или пак одсутног у другим, и буба које миле околу стварајући зачарани круг беспућа људске мисли која би бубу и лутку да укроти и постави их у одређени контекст. Човек као уметник увек представља неку врсту кротитеља мисли у процесима чији исход треба да буде дело. Дело уметности пак увек као одговор на то кроћење има упозорење да је слобода једини излаз за човека и уметника достојан бића коме је дат као дар способност стварања. У конкретном случају сам сусрет лутке и бубе има физиономију проблема у коме кулминира човеков увек проблематичан и у извесној мери конфузан однос према главном Творцу. Проблематизује се у том заносу сусрета наша будност и спремност да се суочавамо са надлазећим преображајима, од којих су неки неминовност а други плод наших трагања.



Слика 15. Јутарња мучнина, уље на платну, 100x150cm 2013/14. година

Тако дефинисан садржај сусрета лутке и јеленка на овој композицији ствара атмосферу у којој се преплићу размишљања о минулом детињству просута на лица разиграних лутака одевених у „раскошне“ амбир костиме или разодевених, и размишљања о неуморној магији смрти која је присутна и пре сваког рођења и пре сваког живота...

Меко моделована лица лутака, углавном ахроматским лазурима, зуре у поноре времена док им се оштри рогови јеленка, као каква кљешта мирно прикрадају и суптилно их облећу и висе над њима...Крхка лепота детињства толико близу оштрици смрти, а опет ван њеног домаћаја. Овде „постављам тезу“ о томе како време „које је немерљиво“ и како време „које не постоји“ ликује над својим играчкама, које помажу човеку и уметнику, да стигну до преображаја и да га радосни поднесу колико год да је тежак, уплетен у муку и бол...

Слика „Јутарња мучнина“ слави метафору готово евоцирајући Ничеове речи о њој: „Нагон да се образују метафоре, тај фундаментални нагон човеков који се ниједног тренутка не може занемарити, јер би се тиме занемарио сам човек, градећи за себе као утврђење од својих испарљивих производа, појмова, један правилни, строги и нови свет, на тај начин у истину није укроћен и једва да је спутан. Он трага за новим подручјем свог деловања и другим речним коритом и налази их у миту, а нарочито у уметности. Успостављајући нове преносе, метафоре, метонимије, он непрекидно сплиће рубрике и саће појмова, непрекидно исказује своју жудњу да са пуно чари и вечно изнова обликује присутни свет будног човека, свет шаролик, неправилан, каузално повезан, као да је свет сна. По себи је будном човеку само помоћу чврсте и правилне појмовне пређе јасно да бди и стога верује да сања када уметност једном искида ту појмовну пређу (Фридрих Ниче).“⁴⁶

На слици постоје пасажии који су представе орнамента, шаблона, који својим стилизованим цртежом такође евоцирају реминесценције на детињство, и они се у дијагоналном току протежу композицијом. Својом мрежастом структуром уносе дух ведрине и богате ритам кретања великих плоха из другог плана. Лутке које су насликане као разодевене, имају свој природан „инкарнат“, односно у наранџастој су гами. Само са леве стране у слику ушетава једна тамна лутка, свечаним и спокојним кораком и као таква представља пандан тамним бубама које миле свуда околo.

Неке од буба, јеленака уткала сам у сиву атмосферу позадине и оне изгледају као да испливавају из ње. Неке су суптилно, линеарно засведене у своје кретње и личе на арабеске које се укрштају са шарама из позадине. То све чини једно паралено стање на слици, које прати однос ахроматски сликаних лутака и јеленака, буба. Глава лутке се овде ослобађа, постаје тачка која самостално егзистира у простору, пење се до саме горње границе на композицији као велика маса којој злокобно прилази црни јеленак са претеће упереним роговима, или се пак спушта на дно композиције, као мања тачка, као у некој игри са лоптицама. Слика „Јутарња мучнина“ је у свом композиционом ткању галиматијас ритмова немира, који су на прагу кошмарних стања, и једног осећања другог и другачијег света. Тај свет је у основи свет сећања уткан у визуелни садржај слике, са

⁴⁶ Predrag Krstić, *Filozofska životinja* (Beograd, Službeni glasnik: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2008), str. 101.

циљем да провоцира емоцију и реакцију посматрача који својим одговорима на виђено чини да моја размишљања о простору слике и времену које је уткано у њу наставе живот ван ње саме.

Из једног уздржаног и одмереног колористичког звука, који сам конципирала са јасно дефинисаном идејом да изгради у слици одређену физиономију атмосфере, кроз прелазну фазу у којој се колористичка природа слике богати решењима у гами, стигла сам и до пуног колористичког звука у сликама које у потпуности износе суштину циклуса докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“.

Из те прелазне фазе је и слика „Лов на 18-ти септембар“.



Слика 16. Лов на 18. септембар, уље на платну и акрилни спреј, 70x100 cm 2014.
година

Композиционо и смисаоно она прати идеју претходно разматране слике „Јутарња мучнина“, али је композиционо сведена и готово кадрирана а у ритму прецизна и доследна. И овде је лутка одевена у амбир хаљину бујно сликана за разлику од наге лутке која задржава свој природан „инкарнат“⁴⁷. Окосницу композиције чине главе лутака у доњој половини слике које попут каквих чувара стоје на левом и десном крају и коло лутака мушког пола у горњој половини иза кога је празнина. У центру слике је скуп женки бубе јеленка које су се запутиле према горњој граници слике, са леве стране је други скуп буба који формира дијагоналу према излазу. Све је у кретању које прожима и слику и васколики живи свет. Још увек тамна гама слике изазива утисак хтонског света, оног у коме пребивају мртви и још нерођени, оног који у хладном и густом звуку колористичког импаста, евоцира слојеве „наслаганог времена“. Овде сам повезала време прошлог садржаја, оно које је било и остало у детињству и време садашњег садржаја које има два лика – видљиви и невидљиви. Видљиви лик је попут молитве која тихо испраћа време и опус оног што се догодило, и што жели да оде и одлази на леђима буба, док невидљиви остаје да лебди у слици слутећи да су „сви путеви узалудна радовања“⁴⁸.

Моја размишљања о људској узалудности и смислу преображаја који се у свету инсеката угнездио као манифестација живота, нашла су можда најпотпунији израз у слици „Mystery train“. Ова слика, са још неколико које су јој по особинама сва четири слоја уметничког дела, блиске чини језгро практичног дела докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“.

Човек је биће које узнемирено ходи овим светом у потрази за снагом која ће му помоћи да свој живот успешно изнесе до краја. Као у неком мистичном возу, затворен у свом вагону, у свом оклопу, он путује без мапе, коју је давно изгубио и нада се на том путу новим садржајима који ће пореметити ритам његовог уходаног дисања. Поред њега промичу предели и градови, небеса и пространства земље, а он је опет својом свешћу затворен у омеђени садржај сопствене слике о том свету. Усамљени и запитани човек очекује сусрете, да га прену и пробуде...Шта чини композицију слике са којом путује?

Композицију слике „Mystery train“ носе снажна и организована ритмична кретања и однос група лутака и група инсеката, буба јеленка. Сусрети су и овде

⁴⁷ Појам инкарнат означава у сликарству боју лица, меса, реч је италијанског порекла.

⁴⁸ Димитрије Јовановић, *Проклетство наде* (Краљево, Медија клуб навигатор, 2014), стр. 34.

неминовност приче, али да ли су стварни, да ли су и могући? Одговор на ова питања можда није могућ, јер сликар увек у свом раду поставља и решава загонетке, игра се у миру који можда никада неће dospети до ока оног ко његову слику буде гледао. Као што се сусрећу лутке и бубе, сусрешће се зенице непознатих очију и слике којом путује дух запитаног сликара. Шта се дешава на слици „Mystery train“?



Слика 17. „Mystery train“, уље на платну, 100x150 cm 2015. година

Скуп потпуно огољених лутака сведених на чисту форму и боју, окружује у централном делу слике лутку која у извијеном положају лежи, заправо виси, опружених руку и ногу и главе окренуте, али не потпуно, према другом плану композиције. Кроз овај скуп слободно пролазе, шетају мали јеленци, крећући се према осталим великим јеленцима који окружују све лутке у целокупном простору слике. Композиција „тражи одговор на она питања на која одговора нема“.⁴⁹ Слика изазива реминесценције на пиету,

⁴⁹ Исто стр. 27.

чин у коме Богородица држи на крилима мртвог Христа у извијеном положају. Целокупан приказ почива у тами у којој такође шетају јеленци, у црнлу које нема дубину, већ само бескрај. Црни јеленци на црном фону у црном простору. Мат и сјајни, они заправо вре у неком времену које је иза свих нас и свега што је реално и конкретно у првом плану слике, иза животног садржаја смештени у неку врсту чистишишта чије порекло може бити спознато само кроз садржај и смисао црне боје која се уткива у сваки план слике, и везује и наратив слике у свој садржај. Црно је овде почетак и крај. То је црна која садржи све боје и истовремено их искључује. Антиномичност⁵⁰ њене функције и појаве је неминовна и на овој слици и у целом циклусу. Она је она црна помоћу које је Казимир Маљевич истерао сликарство у поља чисте светлости и увео га у просторе у којима и данас покушава да буде, али то је и она црна којом је Анри Матис везивао сваку боју своје бујне палете испраћајући је тако у сазвежђа пуног и искричавог колорита, и црна која засводи укупан човеков простор у коме он покушава нешто да учини у свом животу играјући се неуморно и лудо. Јеленке који „пливају“ тим црним морем цртачки сам свела готово на саму знаковност, и на целој слици они су присутни и као реалне бубе али и као сенке. Простор живог и мртвог света овде је помешан и доведен у питање без одговора. Можда је само постојање слике покушај одговора? Спокојно теку сликом и црни квадратићи као део велике арабеске која се провлачи сликом, као део веза мреже времена и немоћи, у који се хватају бубе и лутке. Лица лутака су затечена, уплашена, унезверена. Три лутке имају израз на лицу, имају лице, конкретно и са одређеном емоцијом. Остале лутке су без конкретног лика, њихово лице је површина сведена на чисту текстуру. Овде говорим да је ликовни језик јачи од било које приче или представе коју слика може да гаји а истовремено и причам причу која слику ни у ком смислу не угрожава. Слика је човек који се пита, који запитује и тражи питања и одговоре својом сликом. Он има право да то чини у директном обраћању животу, и због тога је његова снага на сталном испиту и сама.

Лутке су на овој композицији непокретне, бубе, јеленци су ти који се крећу. Па и поред тога ритам као да нестаје у понорима арабеске. Црни квадратићи играју и

⁵⁰ **Антиномија** (грч. *αντινομία*, сукоб разумских начела) је дијалектичко исказивање у виду двеју тврдњи, супротних с рационалне тачке гледишта, али истинитих и једнаких за веру, које треба да се узајамно потврђују као исправне. На пример, истоветност (јединство) и различитост Свете Тројице. Антиномија је контрадикторна пропозиција с логичке тачке гледишта, али није ирационална.
<https://sr.wikipedia.org/wiki/Антиномија> as.11.02.2016. at 08.29 AM

опомињу. Централни мотив који у себи има репетицију лутке са подигнутом руком, је звучан, доминантан и он уноси мир и укоченост који су главно стање овде. Ту где су се сударили кретање и мир, у центру живота и смрти.

Слика „Mystery train“ има физиономију кошмарног сна који попут каквог тега лебди у свести спавача, са могућношћу да се сваког трену откине и падне.

У низу слика докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“ слика под називом „Елегија или балада“ заузима своје посебно место.



Слика 18. Елегија или балада, уље на платну, 100x150 cm 2015. година

Она је мало краљевство тишине у коме се спајају сазвежђа сивих гама оплемењених топлим окер и оранж жути сазвучјима са толико фрагилним простором који изгледа као да се сваког тренутка губи, нестаје и поново враћа. Као и на већини композиција ни овде простор није дефинисан као конкретан. Доживљавам га као неку енергију која струји околу и повезује у себи минула и садашња времена, и то је оно што савршено објашњава идеју целокупног рада, јер време и смисао детињства нису минули и

заувек нестали, они су ту у повременој или сталној интеракцији са мном као сликаром, интегрисани у мој рад и контакт са луткама, инсектима и наравно са игром. Све је ту: и сликарска игра и она друга животна која нас наводи према овој првој или некој потпуно другој када се створе услови за то.

У самом центру композиције поставила сам главу лутке бебе која израња из околног хаоса. Одмах испод ње пролази велика црна буба усмерена према левој страни композиције. Дакле и овде сам тенденциозно, но не и претенциозно, довела у контакт бубу и лутку. Глава лутке бебе је у средишту свега, јер живот је у средишту свега. Живот, какав год, је центар свих дешавања у простору који познајемо. Лутка бебе је у већини случајева прва лутка којом се деца играју, девојчице нарочито. Играјући се овом лутком деца опонашају свет одраслих са тенденцијом да доминирају у својој комуникацији са играчком. На овој слици ја је враћам поново у центар, овога пута сликарске игре и препуштам светлећу наранџасто окер жуту главу лутке контрасту са отменим сивим гамама. Она је овде и реминисценција на време из кога смо сви пошли у живот зачуђени и занети игром. Присуство бубе одмах до лутке опомиње и упозорава на коначност свега у свом току, можда и на одвратност саме коначности? Зашто је управо радознали човек инсект, бубу и њену појаву везао за реминесценције о крају, коначности, смрти? Можда зато што свуда пролазе и свуда улазе, што са смрћу живе мирно и упорно као нико у свету око њих.

И на овој слици бубе формирају у својој кретњи један лук коме је потпора сплет лутака, што стварних, што сенки. У првом плану слике сам нагласила идентитет и лутака и буба, у другом њихова природа постаје једва препознатљива, да би се потпуно изгубила у задњим плановима у виду сенке. Присуство сенке даје ново значење простору у коме се сликарска и она друга игра дешава. Сенка се и сама поиграва са луткама и инсектима на композицији, креирајући понекад праву ситуацију мимикрије у којој ускомешана игра добија карневалски карактер. Игра је доведена до границе стања у коме се јасно препознаје упозорење на опасност која вреба из њега. О каквој опасности се ради? То је опасност која као стража стоји иза граница видљивог, она о којој сведоче они који игру доживљавају као „...ишчекивање одлуке судбине (alea)“⁵¹ Не може се заћи у просторе где ум додирује ствари а не рука, док рука сама не отвори врата уму у те

⁵¹ Rože Kajoa , *Igre i ljudi* (Beograd, Nolit, 1965), str. 76.

просторе. Тактилно осетљиве празнине на слици „Елегија или балада“, у којима нестају бубе а из којих израњају лутке, су управо та врата у она пространства и слике и мог сликарског доживљаја која чекају као награда за стрпљивост у упорном посматрању света, јер то су простори у којима пребива тајна.

Доживљај простора као окоснице онога што се дешава у композиционом језгру слике истраживала сам на слици „Morning bell“. Јутарња звона се оглашавају и игра почиње...

Све живо и неживо устрептало истрчава у први план да поздрави нови сусрет јеленка и једне старе лутке која се загледа у нас.



Слика 19. „Morning bell“, уље на платну, 100x150 cm 2015. година

За разлику од претходно разматране слике „Елегија или балада“, овде сам композицију решила тако што сам поставила две лутке да формирају невидљиву

дијагонали у централном делу слике. Једна лутка, и то она највећа, померена је у леви део простора, док се друга налази у десном доњем делу слике. То је представа две исте лутке, само различитих пропорција, које раширених руку гледају директно у посматрача. Оне поздрављају свет у коме и саме јесу али и онај који је ван њиховог света. Около њих се у разноликим сплеловима кретњи шетају сенке лутака и сенке буба, као авети неког управо пробуђеног света. Заправо њихова шетња је игра која траје и никада не престаје. Јер после свега увек остају сенке. Шетња која се одиграва на фону који сам постигла прскањем бојом преко шаблона који је стилизована представа флоре, цвећа која буја около, даје тајни занос свему. А тај занос долази из мрака и у њега увире. Мрачна је природа и лутке и бубе. Природа инсекта слави чудо и преображај, лутка крије у свом осмеху неку језивост која увек остаје тајновита. Али оно што их спаја, што их заувек везује, овде је игра. Осуђени на игру једном, и буба и лутка, остају у њој заувек, било да се мимоилазе или директно сусрећу у тој шетњи. Њихова игра на цветном фону је својеврсна мимикрија. Роже Кајоа мимикрију, *mimicry* препознаје као једну од четири врсте игре. Друге три су: *alea*, *agon*, *ilinx*. Пишући о њој дотиче и вредности које повезују људски свет и свет инсеката: „Свет инсеката у односу на свет људи се јавља као најсуптилније решење које може природа да пружи. Тај свет је дословце супротан људском, али није мање целовит, сложен и изненађујући. Тако да ми се чини оправдано да овде узмем у разматрање појаве *mimicrije*, за коју инсекти пружају веома збуњујуће примере. У ствари, слободном, произвољно превртљивом, несавршеном, понашању човека, чији је резултат неко спољно деловање, код животиња а посебно код инсеката, одговара органска, стална промена и апсолутна промена која обележава врсту и коју видимо како се до у бесконачност понавља из генерације у генерацију код милијарди јединки, на пример касте код мрава и термита слично класној борби код људи, шаре на лептировим крилима као промене у историји сликарства. Колико год мало били присталице ове хипотезе, о чијој смелости не гајим никакву илузију, необјашњива мимикрија код инсеката даје нам неочекивано ванредно тумачење склоности људи да се прерушавају, преоблаче, да носе маску и да *опонашају неку личност*. Само, овог пута, маска и прерушавање представљају део тела а не производ рада. Али у оба случаја оно служи истом циљу: да промени изглед онога који га носи и заплаши друге.“⁵²

⁵² Исто стр. 50.

Буба се мимикрира на овој слици у цвет, биљку (а буба је јеленак који је биљојед, фитофаг) а човек се мимикрира, тј. ја га мимикрирам на сликама и цртежима, у лутку. Многи су и необични преображаји присутни у васколикој природи која нас окружује, а ја овде развијам тезу да је човеков преображај у лутку, кроз метафору, трансцендентално стваран као што је преображај инсекта кроз лутку, односно стадијум лутке, физички стваран. Или другачије, игром у уметности човек чини чуда која су увек могућа када за њихово остварење пронађе пут.

Пут у игру је пут у слику и пут у слику је пут у игру. Игра и слика су пут у преображај...

Доминантна слика докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“, је слика „Вртлог са усисним ефектом“.



Слика 20. Вртлог са усисним ефектом, акрил и уље на платну, 150x220 cm 2015.

година

Она је по димензијама највећа, и у потпуности обједињује и ликовни и филозофски комплекс проблема који је развијан у току целог циклуса. Композицију и овде дефинише сусрет лутке и бубе као и на осталим сликама и цртежима, с тим што су стања у којима се налазе и један и други актер слике потенцирано другачија. Наиме лутке и бубе овде плешу у простору бескрајног ковитлаца енергије која зрачи из мрља, растера и строго уређених низова квадратића који имају своју репетицију унутар целог дешавања. Плес лутака и буба на овој слици је потпуно обузет сам собом. У вихору у коме су ишчезли сви познати елементи простора и коме је остала само чиста атмосфера у центру композиције лебде лутке затворених очију и подигнутих руку и велика буба јеленак коју јаше мања лутка. Три главе лутака на белом фону које попут неког усијања зрачи иза њих, сањају. Овде је сан тајна, али он је и могућа слика смрти, како су га дефинисали стари Римљани, тако да опасно прилажавање злокобног јеленка прети додиром који би могао бити за некога у овом сусрету коначан крај. Али сан који тиња на лицима лутака као да доводи у питање и постојање самог краја. Има ли осмеха на тим лицима, има ли спокоја, или је све умор, немоћ, нестална срећа у којој се преламају животи занемели од чуда којима су заодевени? Да ли је и сама слика сан и којим осетљивим нитима је везана за стварност, куда увире када остане у простору ван људског погледа, сама и чиста? Живи ли тако нечији сан у њој ван свог сневача? Питања искре у траговима боје и линије који грле бубе и лутке у ускомешаној игри предмета, бића и сенки...

Игра којој се тихо повинују актери плеса на композицији „Вртлог са уисним ефектом“ у свом трансценденталном слоју или слоју значења има елементе средњовековних композиција *danse macabre*⁵³, плеса смрти. Све игра и игра се овде да

⁵³ **Мртвачки плес** (франц. *Danse Macabre*, шп. *Danza de la Muerte*, кат. *Dansa de la Mort*, итал. *Danza Macabra*, порт. *Dança da Morte*, нем. *Totentanz*, хол. *Dodendans*, ест. *Surmatants*) је касносредњовековна алегорија морализаторског карактера о свеprisутној смрти и пролазности живота. Ова иконографска тема приказује низ парова сачињених од представника црквене и световне хијерархије, полова и животних доба, и лешева или скелета и настала је у Западној Европи почетком 15. века као илустрација истоимене песме. Најстарије ликовне представе мртвачког плеса настале су у Француској после епидемије црне смрти (зидна слика насликана 1424. године на Гробљу невиних,[1]) – одакле се овај мотив пренео у Шпанију, Португалију, Немачку, Холандију, Естонију, Словенију, Хрватску. У ширем смислу овај појам обухвата и широк репертоар ликовних, литерарних и музичких тема и мотива инспирисаних иконографијом позног средњег века, насталих у периоду од 15. века до данас, као нпр. *Danse macabre*, песма Шарла Бодлера, приповетка *Маска црвене смрти* Едгара Алана Поа, свита *Totentanz* Франца Листа, симфонијска поема *Danse macabre* Камија Сен-Санса, филм *Седми печат* Ингмара Бергмана, итд. Поред тога, термин *Danse macabre* се повремено примењује и на ликовне представе које излазе из овог хронолошког распона или су настале ван оквира европске цивилизације (скелети који плешу приказани на хеленистичким чашама, или сличне представе из Авганистана, са Тибета, из Перуа, итд.). [https://sr.wikipedia.org/wiki/Danse Macabre](https://sr.wikipedia.org/wiki/Danse_Macabre) as.12.02.2016.at 19.00 PM

би опоменуло на неминовност долазеће смрти, јер она увек и неизоставно долази свакоме, свуда и свему. И баш због игре делује и да није тако страшна, као што човеку изгледа та смрт „...што нас салеће од јутра до вечери, бесана и глува, као стара грижа савести или бесмислена мана.“⁵⁴. Сlike са темом *danse macabre* у времену када су настајале служиле су као нека врста упозорења и опомене грешном становништву, које својим животом и делима не оправдава Божију благодат и самим тим не заслужује мир.

Како да тренутак победи константно смењивање слика, наратив који је значајан за унутрашње ткиво слике исто колико и сам ритам смењивања бојених плоха, поља са црним квадратима, летаргичних лазурних треперења која из позадине затежу фон на коме се игра дешава? Тренутак беса, радости, немоћи и потпуне предаје необузданом заносу игре пуне метафора, елeгије, баладе? Шта је вртлог који усисава све на крају – и игру и лутке и бубе, и живот и смрт? Има ли путања којом се нижу питања крај?

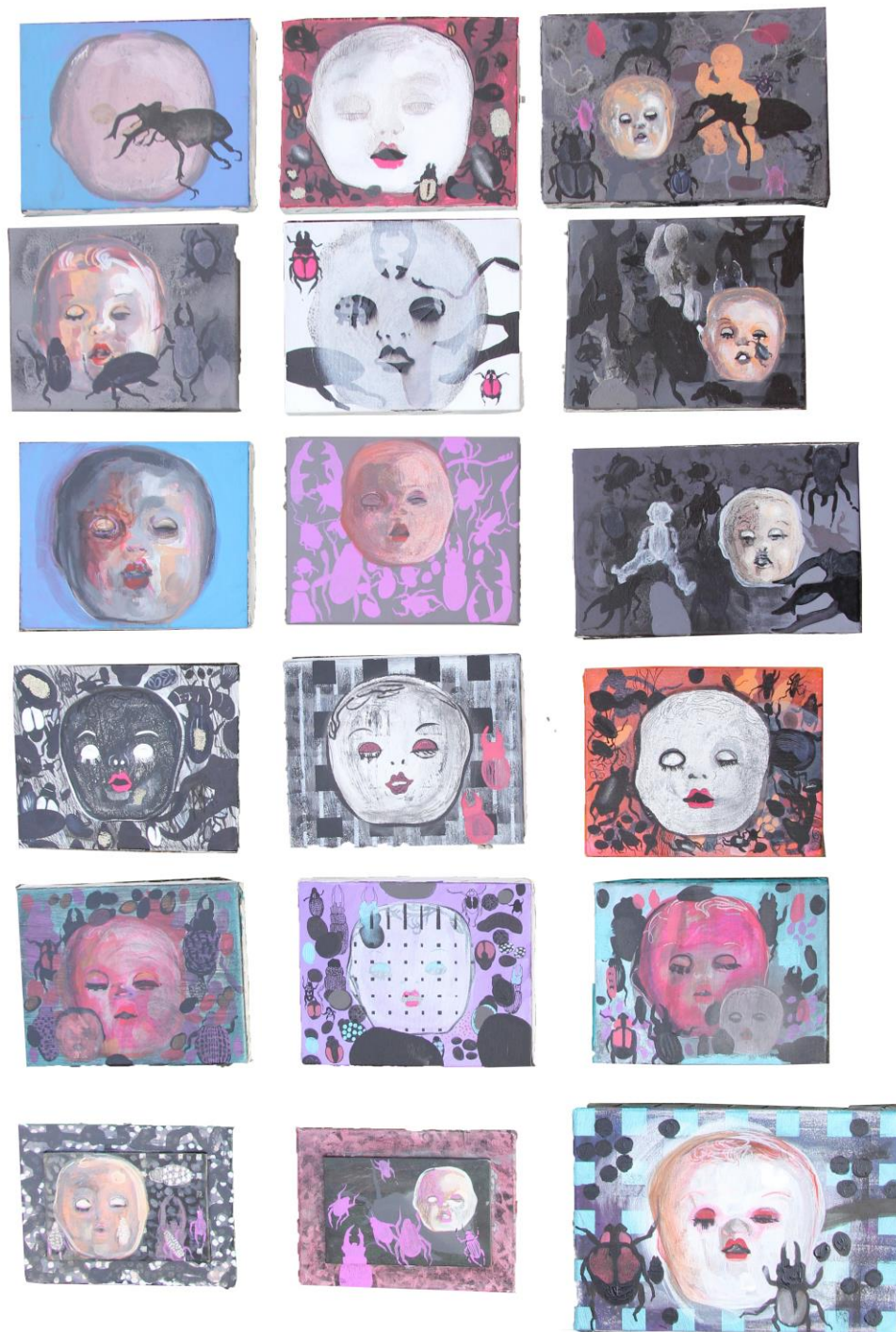
Лутке и сенке лутака заједно са бубама и сенкама буба, формирају два таласа на слици, која сам покушала невидљиво да сударим у самом центру слике, центру вртлога. Ту се укршта занос игре са концентрисаном црном магмом буба, јеленака женки и мужјака која у свом слепом кретању опкољава тај занос у приближавању чији је коначан наум неизвестан, непознаница. Тај мали простор који је поље испред могућег додира бубе и лутке говори тренутак пре могућег чина, да се преображавамо кроз игру и да смо заточеници игре и великог вртлога који на крају све усисава. Извесност коначности као тоталности којој се не може одупрети трепери у магми сиве гаме бојеног ткања и сија у наранџастом кругу – центру вртлога коначности.

У амбијенту сликарског циклуса који је срж докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“, поред слика великог и средњег формата, постоји један скуп слика малог, готово минијатурног формата, на којима је тема пројекта децидно сведена на сам кадар сусрета, додира главе лутке и бубе јеленка и других буба. Сликарске циклусе многих стваралаца кроз историју сликарства поред слика великог и средњег формата, чине и слике малих формата које су често есенција онога што је уметник урадио током свог бављења сликом и цртежом. Мали формат је подједнако захтеван као и било који други, а истовремено је и практичан јер уметник на њему може да оствари потпуно интимну атмосферу али и монументалан ефекат. Мали формат је

⁵⁴ Čezare Paveze, *Doći će smrt i imaće tvoje oči* (Beograd, Rad, 1977), str. 56.

нека врста интимног дневника у коме се сажима суштина наратива са главном физиономијом ликовног поступка. За циклус слика докторског уметничког пројекта он је важан и због тога што моја размишљања о идентитету саме лутке као предмета-играчке „подноси“ као ведре и спонтане записе који су истовремено и акценти и самостални радови у оквиру пројекта. Сlike малог формата су омаж оним летимичним запажањима која су ствар тренука, оне су дар упорног загледања у оно чиме се аутор бави. Понекад оне претходе великим и сложеним композицијама, заправо најављују их, и у том смислу је њихова драгоценост неизмерна. Ликовни језик на сликама малог формата има заокруженост и неку врсту самодовољности, који су јако битни у циклусима у којима наратив потуно равноправно стоји поред чисте ликовности која је по природи медија примордијално стање дела.

Потез, боја, линија, мрља, површина, тачка дишу на сведеним композицијама организовано и међусобно синхронизовано. Ткиво слике у том смислу сведочи да се у процесу настајања слика малог формата аутор упушта у акцију расклапања механизма своје технике и свесно и несвесно. Свесно: јер га увек интригира посматрање сопственог рукописа као алата којим обликује у слици мисао и емоцију, несвесно: јер често реагује у тренутку и на тај начин са позиције доминирајућег ослобађа занос и полет који слици дарује рука. Гест добија свој простор који се не сме промашити у процесу сликања, јер ако се то деси занос не остаје фиксиран у слици као њено трајно лице. Сlike малог формата у оквиру циклуса слика и цртежа докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“, имају сопствени сплет игара који прати главну нит наратива у целом циклусу, али су и потпуно самосталне композиције. Расчлањавање тајанства у процесу рада на портретима једне лутке која се појављује готово на свим сликама малог формата, за мене је искушење чије подношење отвара врата новим изазовима у домену ликовности. На овим сликама наратив може виспрено да се изгуби као што може надахнуто и да се појави. Сопственом енергијом аутор усмерава то губљење и појављивање наратива, односно компоује причу у простору и времену, таложи наносе прошлости у слици и посипа их ведрином тренутка у коме свету дарује дело.



Слика 21. Сlike формата 20x25 cm, акрил и уље на платну, 2013/15. година

Потреба да се мали формат експонира и инкорпорира у актуелни циклус, као интегрални део целине, долази и од тежње да се цела прича - акција и ликовног и трансценденталног набоја који је богат дешавањима различитих звучања, оваплоти и дефинише готово као аксиом, да се сведе на чисту знаковност и поруку, на мисао о неминовности преображаја живота у директном додиру са смрћу. Зато сам лик лутке прочистила у појединим композицијама до сведености на чист звук бојеног потеза, а приказ бубе јеленка сажела до јасног титраја црне боје, односно црног звука. Тако спојени они готово да имају физиономију печата, којим се једном заувек потврђује легитимност описаног сусрета.

Ови минијатурни искораци у слику парадоксално ослобађају и ликовност и идеју, кроз једноставност, готово елементарност у приступу и једном и другом. На неким композицијама је сликан детаљније портрет лутке, која је свуда једна и иста лутка, односно глава лутке, на некима је пак јеленак обогашене материје, текстуре и звучи као акценат у укупном приказу приказа. Приказ главе лутке доминира сликом и понегде је присутан само он, без бубе, као портрет минулог времена, археолошки објекат, летаргична реминесценција на период детињства. Глава лутке плута у плавом простору, зри на зеленом ткању старих тканина, ослушкује време осуђена на слику, на њен простор и време.... Негде је портрет лутке сенка, фон, зачудној шетњи буба, чије кретање је усмерено тајним нагонима природе, уперено у правцу неких невидљивих садржаја.

„За свакога смрт има поглед“⁵⁵

Поглед који искри из ових старих, шупљих и дотрајалих глава некадашњих лутака понекад је заиста као поглед смрти. Јер детињство је већ прошло али ми не смемо дозволити да се угаси у нашој свести о животу, у нашем живљењу живота и трајању у уметности, као да говоре полуотворене очи чедних играчака и узнемирујућих наказа истовремено. Олупине које су избегле коначном суду времена из једне стварности прешле су у другу. Из стварности времена у стварност уметности.

Те главе лутака попут неких тачака на коридорима сведоче о лепоти пролазности као и о њеној неминовности. Јер после трајања лутке у периоду детињства, сваког детињства, та иста лутка као предмет поприма физиономију авети са уснулим лицем и

⁵⁵ Исто стр. 56.

затвореним очима које се у сваком трену могу отворити не би ли смрт погледала директно у нас.

Мали формат омогућава флексибилно поигравање са акцентима, када је поентирање ликовности акција која дословно обликује атмосферу у композицији. Тако у једном тренутку главе лутака постају својеврсне маске, јер сведеност њихове форме користим да малим интервенцијама на очима, устима или коси, самом лицу, у смислу њиховог истицања звучном бојом или наглашеном цртачком нерватуром, представим као регистар раскошне лепезе стања које изрази лутака носе у очима играча, било да је тај играч дете или уметник, сликар. Елементом маске који се појављује као могућност у овом делу циклуса слика и цртежа докторског уметничког пројекта наглашавам сензуалну природу играчке и њену могућност да буде својеврсни актер сплетке коју уметник и дете креирају у процесу игре. Сви радови, слике и цртежи, у овом пројекту обједињују приступ игри који има дете и онај који има уметник, сликар. У сваком случају човек остаје *homo ludens* до краја.

4.2 Анализа цртежа

Место цртежа у целини мог рада има готово доминантан значај, што је већ анализирано у разматрању, до сада остварених, цртачких циклуса. Цртеж је први и основни инструмент којим се одмеравају дубине ликовних садржаја на и у једној композицији, којим се тка скривена мрежа значења и атмосфере које би свако ликовно дело требало да поседује. Значај цртежа је неоспоран, јер је он незаобилазан елемент било ког ликовног приступа раду. Из цртежа се ликовно дело у процесу разних авантура и покушаја, експеримената и лутања, уздиже у оне сфере духа које аутору омогућавају да се успешно „дочепа света“ јер заиста „...чим визија заузме место у анализи, цртеж је носи“.⁵⁶

Управо битан сегмент докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“ чине цртежи. Они су она осетљива оштрица трансценденталног хира боје, потеза и текстуре која у домену слике формира одлучујућу анализу наратива целог

⁵⁶ Radenko Mišević, *Izbor tekstova za izučavanje predmeta teorija forme* (Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1989), str. 121.

циклуса. Цртежом сам припремила одлучујући налет енергије сусрета лутке и бубе, као заносног плеса и игре који траје у просторима слике. Један део цртачког опуса целог пројекта чине цртежи димензија 70x100цм, реализовани на папиру комбинованом техником. Комбинована техника у овом случају подразумева интервенције графитом, уљаним пастелом, акрилном бојом на подлози која је осмишљена као рустична и звучна маса направљена од сликарских препарата, туша и акрилног спреја. И код цртежа сам цео циклус покренула ахроматским прилазом теми, кроз лирска сазвучја црних, белих и сивих тонова. На композицији „Узалудност сна“ у ониричкој атмосфери топлих и хладних сивих тонова играју лутке, тачније приказ једне лутке чије се присуство понавља на цртежу, у неком растрзаном колу са сенкама лутке која представља лутку бебе, и бубе које пониру у простор топлот сивила или се пак бори са њим не би ли изашле у први план.



Слика 22. Узалудност сна, акрил и туш на папиру, 70x100 см 2015. година

Две откинуте црне ноге, једна дужа и једна краћа, лебде паралелно постављене у простору и на себи носе трагове белих огреботина. Као да сан који долази из далеких сивих простора залази у дубине луткиног лика и опхрва бубу која се упорно труди да изрони у први план. Стари Римљани су веровали да је сан слика смрти. Никада у потпуности ни сан ни слика ни смрт неће бити истражени, јер у њиховој је природи да сегмент тајне чувају до краја времена. У целој композицији једино је прегледно насмејано лице лутке које зрачи присебношћу и спокојством. Сенке су знак утвара и авети које доносе страх од непознатог али истовремено провоцирају нагон радозналости који се креће према простору непознанице. Сенке, лутке, бубе формирају кретање у центру композиције у форми елипсе и тако допуштају да магловито сивило на маргинама композиције још више буди у посматрачу сумњу у то да је свет у коме смо један једини и да је најбољи од свих могућих светова.⁵⁷ Свет у коме смо бескрајан је, и у њему нема простора ни времена као појава каквим их је осмислио човек. Ради свог сналажења у том свету човек је дефинисао појмовима одређена дешавања, стања и појаве. А да ли у стварности то постоји?

Шта је онда то што постоји? Да ли је ишта у овом свету извесна реалност? Цртеж није узалуд на почетку свеукупног човековог стварања. Почетак цртежа као потпуно флексибилног начина комуникације у времену које ми знамо је праисторија, први човеков крик је заправо линија коју је повукао на зиду пећине коју је препознао и одредио као своје сигурно станиште. Нешто од те неизвесности и узбуђења која су дочекала човека први пут када је повукао линију дочекују га увек изнова у сваком чину стварања.

Цртеж којим се опипавају и светлост и мрак, носи неко додатно узбуђење, занос у креирању саме атмосфере и подлоге као позорнице и њених актера као носиоца игре у домену наратива, али и трансценденталног слоја дела. Тако је структура ахроматских цртежа докторског уметничког пројекта богата разним малим померањима у текстури која зраче готово пиктуралном топлином. Та иста текстура настаје укрштањем површина које су потпуно глатке са онима које гаје одређену рустичност, што све твори једну треперавост у изведби која „помаже“ луткама и бубама, јеленцима у њиховом сусрету.

⁵⁷ Алузија на познату сентенцу римског императора и филозофа Марка Аурелија, да је наш свет најбољи од свих могућих светова.

Наиме, у самом почетку рада, на цртежима докторског уметничког пројекта изричито постављам у први план неминовност сусрета лутке и бубе, који је овде нека врста аксиома, односно центра збивања. Зато је креирање „подлоге“ рада, остварено у слободи која подразумева употребу разних материјала и начина њиховог комбиновања који пак стварају, односно дају завршни печат физиономији сусрета два актера приче. И у цртежима, као и у сликама, докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“ користим могућности које пружају разне ликовне дисциплине, попут графике, да обогатим цртачко и сликарско ткиво рада. Отискивањем одређеног елемента, у поступку монотипије, понекада се сам цртеж чини пречишћеним приказом, графички сведеним и јасним, одређене емоције и стања као што је то случај на композицији „Крај“.



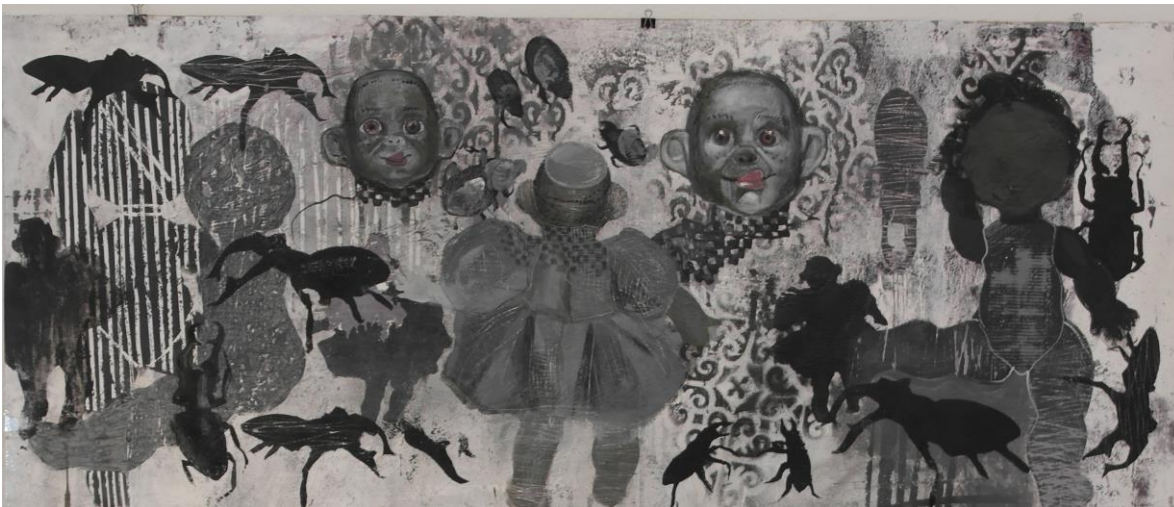
Слика 23. Крај, акрил, туш и штрас на папиру, 70x100 cm 2015. година

У центру ове композиције бела глава лутке, чије сам лице поставила као игру шкрте линије која само дефинише места и основни облик уста, очију и носа, беспомоћно сања док јој се незауостављиво приближавају црни јеленци са у њу упереним роговима. У њиховом облетању око луткине главе плутају и две, као они, црне сенке лутака. Јеленци су потпуно црни и сведени на своју основну форму и масу. Таква елементарност у приказивању њих као главних актера драме још више потенцира набој који композиција централног типа већ сама по себи има. Цртеж делује као директан пренос драме чија се кулминација управо очекује. На љубичастом фону у коме су ритмично распоређени скупови ружичастих квадрата, бубе-авети играју око беспомоћне главе. Игра која овде омамљује поглед наликује плесу под маскама који одводи у транс. Да ли је овде реч о некој врсти „...вртоглавице произашлој из слепог, разузданог и бесциљног мешања са космичким силама, муњевитој појави животињских божанстава, која се одмах затим повлаче у своја тамна пребивалишта“⁵⁸ или о игри са сопственим ликом која је иза сваке приче на крају крајева?

Композиционо балансирање у овом раду између лика лутке који је отиснут и у центру је збивања и разбацаних црних јеленака, од којих су неки отиснути а неки сликани, одводи у једну врсту предвиђања о значају целине као битног феномена ликовности: сваки део композиције мора бити у међусобном односу са сваким другим делом те композиције, заједно творе целину али истовремено имају потпуну аутономију. Овај приступ је начело кога се прдржавам у целом раду јер открива ведро лице сликарства, без обзира која тема је актуелна.

Цртеж „Позорница чуда“ припада серији цртежа која негује форму хоризонтале, попут цртежа из циклуса „Коридори“ и припада ахроматској групи тих цртежа. Тај ахроматски пој је присутан и у сликарском и у цртачком опусу у оквиру докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“, као почетак анализе светлости и простора у композицији хоризонталног типа.

⁵⁸ Rože Kajoa, *Igre i ljudi* (Beograd, Nolit, 1965), str. 128.



Слика 24. Позорница чуда, акрил, туш и коректор трака на папиру, 50x100 cm 2014.

година

Сама хоризонтала иницира одређени мир и стабилност и погодна је за креирање атмосфере у којој нема великих амплитуда у дешавањима. Међутим баш због тога је потенцирање фацијалне експресије код нацртаних лутака добило простор свог паравог деловања. Лутка је представљена у хаљиници и налази се у неком стању летења са црним јеленцима у површини која је слојевито сликана у густим, сивим импасто наносима а затим шмирглањем доведена до самог мира елементарног слоја папира. Она гледа, окренута леђима посматрачу у просторе унутар саме композиције, док сам око ње са леве и десне стране насликала главе те исте лутке са готово исцереним изразима лица, које попут каквих стражара хтонског света гледају директно у простор испред са изазивачким садржајем у погледу. Сваки покрет и лутке и бубе, као и њихових сенки титра појачаном снагом у тихим и дискретним хармонијама сивих наноса који дају главни тон атмосфери композиције.

Цртежи докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“ обилују разнородношћу ликовних решења, а сво обиље и лепоту коју сама ликовност као феномен поседује у овом циклусу обједињује елементарност идеје сусрета живота и смрти у лику лутке и бубе, као и игре и преображаја који су за сваки уметнички процес покретачи и неопходна енергија у ткиву рада. Цртежима испитујем на који начин се живот рефлектује у уметности и шта је то што је у стању да преображава човека уметника у процесу стваралачке игре, као и то шта сам процес преображаја и његов

результат значе за даљи пут који води увек у непознаницу и неизвесност. У амбијенту докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“ цртежи и слике стоје у односу високе „сродности“ за разлику од претходних фаза у мом раду. Њихова међусобна повезаност евидентна је у готово свим слојевима уметничког дела. И на физичком плану али и на предметном и тансценденталном они творе једну целину која је кохерентна и идејно заокружена. Ликовни елементи који су раније истицали елементарну природу цртежа, што се првенствено односи на линију, у овом циклусу су у интензивним везама са бојом и постају као такви живо ткиво цртежа који се и због своје раскоши у текстури приближава физиономији слике. Линија и боја су у заносној вези која прати сусрет лутке и бубе, дакле тај основни садржај наратива и носиоци су свих ликовних преображаја који се дешавају у раду. Тамо где је боја звучна, доминантна линија сведено и чисто твори форму и својом концизношћу сноси одговорност за њену прегледност. Зато су бубе и лутке увек препознатљиве, јер као такве оне су у стању да се преображавају и мимикрирају у атмосфери подлоге која је увек, на свим цртежима и сликама овог пројекта, одређени простор у коме се дешава чин сусрета. Управо сам сусрет значи једну врсту преображаја који је оком невидљив.

У цртежу који је створен од линија и белине чистог простора у коме линије творе облике и њихове везе са конкретним простором, потенцирала сам звучност чисто цртачких вредности рада. Када се белина претвори у сазвучја текстуралних вредности која провоцирају тактилноћ као елемент укупног садржаја рада, онда се сликарске вредности, пре свега пиктуралност намећу у градњи атмосфере. То је та фрагилна веза коју сам успоставила између цртежа и слике на пластичком плану у овом циклусу. У простору слике и цртежа коме богата текстура и колористички садржај дају основни тон, телесност лутке и бубе се губи, нестаје до појаве сенке и тако радњу помера у смеру који активно ангажује посматрачеву мисао. Заправо тако сам осмислила комуникацију рада са реципијентом, као жив и смислен дијалог али кроз питања која постављам и ја као аутор али их поставља и посматрач, у активном чину гледања који једну визуелну сензацију преображава у филозофску дискусију.

Сваки сликарски и цртачки рад увек изнова значи преиспитивање ликовног језика, његове функције и значења. У мом раду на цртежима докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“ истражујем значење, форму и физиономију

композиције, као фундамента целине која чува ликовност. У једном делу циклуса композиција је дефинисана као радијално ширење дешавања из центра према крајевима без конкретног краја, односно са имагинарним наставком у конкретном простору, и то имплицира на приступ који је присутан у циклусу „Коридори“, док у другом случају она има центар и окупљање око центра, али и крај у чистом простору којим се завршава централно дешавање, и ту је она заправо нека врста тачке у отвореном простору самог рада. Однос према композицији у ширем смислу дефинише однос према самом раду. Под композицијом и њеном дефиницијом у овом случају подразумевам и начин на који је осмишљена сама поставка изложбе докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“. Сваки рад, цртеж или слика, као композициона решења, део су поставке која их обједињује пак у једну велику композициону целину. Композиција је увек флексибилна, а то је чини у овом случају погодним амбијентом за истраживање простора у коме је смештан главни ток наратива. Наиме, свесно сам избегла крутост и дисциплину у њеном дефинисању кроз задате координате, управо из разлога да би је дефинисала сама игра ликовних елемената који су потпуно ангажовани у формирању знаковне природе сусрета лутке и бубе, у њеном окриљу. Тиме је значај и присуство игре у процесу овог пројекта потенцирано у потпуности и дат му је значај и простор који је неопходан за лик слободе који уметност никада не губи. Јер истина бића пребива у игри која је храни и чува.

5. Лабораторија уметника - ЈАН ФАБР - Игра и преображај

„ ... јер свака игра садржи смрт“⁵⁹

У својим размишљањима о преображајима у раду на сликама и цртежима докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“, нашла сам у опусу једног од најеминентнијих уметника данашњице, Јана Фабра, ослонац у његовој уметничкој лабораторији у којој овај процес заузима завидно место, и у његовом раду на

⁵⁹ Jan Fabr, *Noćni dnevnik* (Beograd, Kulturni centar Beograda, 2012) стр. 5.

цртежима, пре свега великог формата, као и у многобројним кореографијама за његов чувени ансамбл.

Антверпен, 2. март 1978.

„Уметник је налик рудару.

Он увек копа све дубље и налази нове жиле.

Једна жила води ка другој.

Нема јединственог или коначног одговора.

(Моје ухо је моје рударско окно и ја непрестано слушам!

Кога или шта треба да слушам?)⁶⁰

Овако размишља Јан Фабр о улози и месту уметника у свету. Уметник ослушкује и копа, прихвата сензације из спољњег света као путоказ у истраживању сопственог бића, а то је могућност да се изазове једина права револуција која постоји, она у себи јер „... револуцију не треба очекивати у спољњем свету, већ у сопственом месу и телу“ како пише сам уметник. А опет крв и смрт су неизбежан садржај живота. Наиме познат и по томе што је неке од цртежа радио сопственом крвљу, Јан Фабр у свет уметности улази цртежима великог формата са темом инсеката, односно метаморфозе који су главна карактеристика везана за живот инсеката. Његови рани радови на ову тему одају фасцинацију бубама и пауковима. Аутор ће записати у свој дневник „ У овом свету ме скромна мала створења уче веселој науци. Инсекти ме уче озбиљности смеха. Инсекти ме уче да оживим своју активност цртања и да је разумем.“(1983.) Од цртежа преко инсталација, односно скулптура од инсеката и до њихове употребе као битног детаља на скулптурама Пијете изложеним на Венецијанском бијеналу, Јан Фабр не престаје да бива заокупљен инсектима и преображавајем као формом живота која их карактерише. Велики цртежи реализовани *bis* хемијском оловком у бескрајности густог плаветнила чувају мала бића инсеката устрептала у свом хођењу овим светом. И док инсекти трепере у модром звуку „плавог часа“ простор на цртежу Јана Фабра постаје неумитан баш као сама смрт, коју он константно препознаје у игри и са којом се суочава лицем у лице. Он се и сам као уметник непрестано преображава и преображај доживљава као игру и кроз игру без које је немогуће егзистирати у свету истинске уметности. Јер ово становиште откривамо у његовом „Ноћном дневнику“:

⁶⁰ Исто стр. 12.

Антверпен, 20. фебруар 1983.

„Моји цртежи су искуство о оном што је неопозиво
Изгубљено.

Цртеж је смрт.

Искуство је алегорија.⁶¹

Антверпен, 6. јун 1981.

(Урадио сам нову серију цртежа крвљу.)

Ове ноћи лепоту сам запечатио крвљу.⁶²

Цртеже великог формата радио је хемијском оловком неуморно, у стањима константне несанице, и они доносе у први план фасцинацију плавом бојом, у којој он види, као пасионирани цртач, нешто што сам назива „плави час“. То је један тренутак у природи када ноћни инсекти још увек спавају, а јутарња створења се још увек не буде. У том пресеку дана и ноћи Јан Фабр је открио моменат када се енергија таме и светла сливају једна у другу. Боја тог догађаја није ни црна ни бела, већ има један плави одсјај, који је последица јасне метаморфозе, преласка живота из једног стања у друго. Енергија крајњих границе живота ствара атмосферу где се живот увек изнова рађа, обнавља и даје уметности, која се напаја њиме, увек другачији звук. Јан Фабр плаву *bis* хемијску оловку користи и да би гребао објекте, и на тај начин проширио колекцију *bis* уметничких дела, где врло често цртеже великих формата претвара у објекте које је могуће обилазити. Уопште, за њега је карактеристична мултимедијност у приступу, тако да је веза цртежа, објекта скулптуре, плеса, игре и сликарства, једна нераскидива целина у којој Уметност чува свој тајни лик.

Антверпен, 5. август 1981.

„Шта је иначе уметност?

Посуда памћења,

Подршка сећању

И оспољавање најдубље жеље

Да се нешто промени“⁶³

⁶¹ Исто стр. 27.

⁶² Исто, стр. 103.

⁶³ Исто, стр. 107.

Неке од цртежа Јан Фабр је урадио, како је већ речено, сопственом крвљу. Тај додир границе у стварању, где уметник ангажује сопствено тело у сврху уметничког исказа, заправо стварања, није код Јана Фабра налет езибиционизма који афектира са публиком. То је сопствено убеђење којим показује своју визију везе унутрашњег и спољашњег живота и човека и уметности.

„Желео бих да мучим своје тело.
Да свом телу нанесем бол.
Да своје тело отерам у смрт.
Да га ускрснем.
Да тим процесима умирања и ускрснућа
Одвојим своје тело
Од стварности
И дарујем га уметности.⁶⁴

На овај начин, пропуштајући уметност кроз сопствено тело, крв и зној, улази у поље ангажовања које његову уметност чине отвореном за сталне изазове и неизвесности. Саму ликовност Јан Фабр доживљава као изазов : Рубенс, Ван Гог, Рембрант и други велики мајстори сликарства којима се бавио у свом раду на разне начине, за њега су актуелни и живи данас, било као осведочени учитељи цртежа, било као учесници представе, својим делом наравно. У дневнику је записао:

Амстердам, 28. јун 1980.
Ја сам патуљак у земљи дивова
(Ван Ајк, Мемлинг, ван Дајк, Рубенс...)⁶⁵

Залет лепоте не нестаје у Фабровој опсервацији света. Он опстаје и поред велике мучнине и гађења, које зре заједно са усхићењем које прати настанак дела уметности. У уметност су и анђели и ђаво умешали своје прсте, кад се један умори други преузима посао, како сам аутор каже, а разлика као да и не постоји између деловања једних и других. Уметника, Фабр доживљава као искушеника разапетог између страсти и потпуне посвећености, види га као биће коме су неопходни спокој и мир за стварање, исто колико и борба и растрзаност. И у његовом свеукупном раду тај доживљај и став јасно се

⁶⁴ Исто стр. 16.

⁶⁵ Исто, стр.66.

препознају. Јер уметник је и просјак и молитвеник и луталица и бандит, немоћан и моћан и безазлен, али ретко наиван. Јер наивност је дар и за њега се одговара пред Богом. Каквим год корацама човек корача у животу и у уметности, на крају је и он пред лицем свеукупног стања тишине из које сви долазимо. Само што је, у својој игри, уметник често много ближе смрти него што то уобичајено човек у неком свакодневном ритму може да поднесе. Његов ритам приближавања и удаљавања од смрти даје тој неуморној игри печат митског, ванвременског али и хазардерског опстајања на границама постојања. У свом „Ноћном дневнику“ који је водио од 1978 до 1984-те, Јан Фабр оставља потпуно освешћена тумачења о томе:

Антверпен, 29. јул 1980

Зар не играмо сви игре веровања и неверовања, отпора и сумње?

Не живимо, играмо се живљења.

А питање зашто је живот баш нас изабрао заувек ће остати тајна.

Зато нам је потребно позориште и зато се играмо.⁶⁶

Или још драстичније, потпуно одређено:

Антверпен, 4. септембар 1979.

Моја спаваћа соба је мртвачки ковчег.

Ја сам смрт

Која се буди и удише ваздух.

Велики цртежи Јана Фабра и моја опсервација њиховог садржаја, потврдили су ми један елемент те велике акције која се зове Цртеж, а то је неуништива моћ гледања и загледања у живот коју цртеж „подноси“ са највећим стрпљењем, у све форме у којима се живот јавља, загледање и узимање из стварности, из њеног језгра оне снаге која покреће, и ствара садржај саме уметности као нове снаге. И када је заокупљен инсектима, који су неопозиво код њега равноправно симболи и живота и смрти, и када лови самог себе кроз покрете у игри Јан Фабр се радује уметности и никада је не трује цинизмом, јер како каже „...уметник непрестано прелази границе између природног, противприродног и натприродног“, а за тај пут на коме је мора увек поседовати енергију која му помаже да

⁶⁶Jan Fabr, *Noćni dnevnik* (Beograd, Kulturni centar Beograda, 2012) str. 68.

узраста и иде даље. Увек и изнова и увек даље. Тај пут уметник креира сам, сам га копа и усмерава својим алатом, сам подноси искушења и ризике, сам прима казне и награде за учињено. Он, пут, јесте вијугава линија кроз живот и кулминацију доживљава када се светови видљивог и невидљивог укрсте у сноликом крајолику свести јер:

Антверпен, 7. новембар 1984.

Видети сан,

То је суштина уметности.⁶⁷

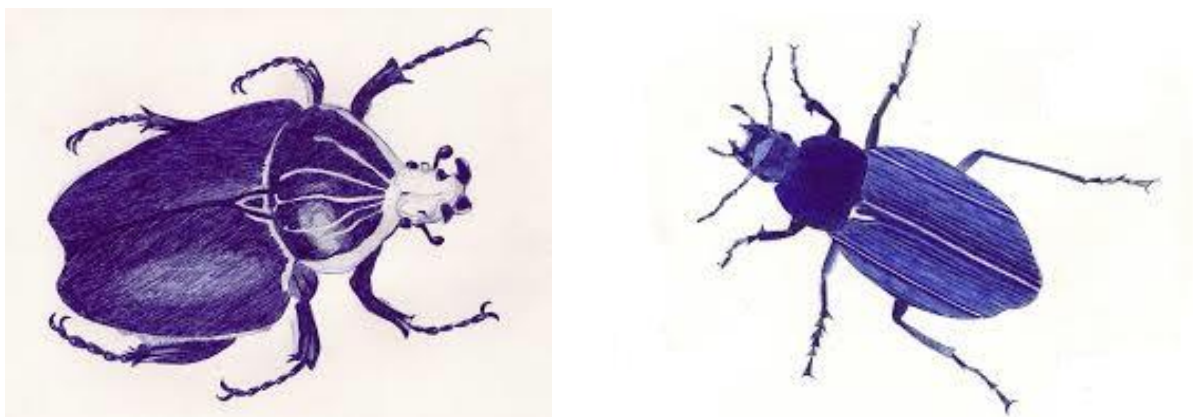
Када на цртежима великог формата Јан Фабр у белину, ткану односом између примордијалности подлоге и искиданих потеза линија реализованих плавом хемијском оловком марке *bic*, у центар композиције поставља раскриљеног лептира он то чини толико елементарно и јасно да га доживљавамо као неку врсту граничника између нас, као посматрача и простора који је иза оног у коме се лептир налази. Тако раскриљен и леп, лептир пред лицем дана као да исповеда своје присуство у бескрајном простору белине, разлог свог постојања у овом свету. Овако Јан Фабр поставља знак питања над свеукупном егзистенцијом живог света, пита заправо директно и сурово за разлог постојања васколиког живота на свету као и свог сопственог живота, као дела те целине.



Слика 25. Јан Фабр, цртеж хемијском оловком на папиру, 550x244 cm

⁶⁷ Исто стр. 231.

Сведена и јасна форма инсекта и егална површина која је простор у коме боја трепери, то су два чиниоца цртежа, довољна за визуелну сензацију. Јан Фабр користи управо ту примордијалну особину линије, познату и блиску и пећинском цртачу, да концизно и јасно, свдећи облик на суштину удахне том истом облику живот пун емоција у простору обликованом линијом. Овде препознајем вредност и прилаз линији који гајим у сопственом раду, од првих циклуса до цртежа и слика докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“. Линија поседује моћ да обједини многе ликовне елементе, да им да замах и снагу у процесу стварања ликовне, и уопште визуелне физиономије дела. Јан Фабр као цртач и уметник коме је неопходна енергија елементарне визуелне снаге богато користи тајне моћи линије. На цртежу где две бубе балегари котрљају огромну лопту, радећи свој сизифовски посао, Јан Фабр не истиче линијом која обликује масу, (јер све је у овде маси), само један тренутак из живота ових инсеката, већ кадрира устрепталу узалудност човековог свеукупног рада, али и његово не пристајање на бесмисао. Јер како би се иначе играо? Како би се играли ако би свест о бесмислу завела наш ум и емоције до непрепознавања основне лепоте живота?



Слика 26. Јан Фабр, цртежи бис хемијском оловком на папиру

Цртајући не само инсекте, већ и друге животиње, Фабр истиче своје веровање у њих до те мере да их препознаје као добру замену за глумце, који нису у стању да изнесу

бит игре у представи, како наводи у свом дневнику. Природа је животињи трајно дала слободу и снагу да живи слободно и буде једино жива, лишена цивилизацијских вредности и траума. Каква је била на почетку времена животиња је и сада таква. Код Фабровог бављења појавом животиње, њеним изледом и енергијом, учила сам везу са својим радом, конкретно са циклусом „Царство“. У сликама и цртежима докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“, на већ анализиран начин је фокус усмерен на инсекте, а они су већ били присутни у цртежима из циклуса „Царство“. Вукови, медведи, сове, бубе не престају да фасцинирају Јана Фабра, напротив они су стални чиниоци његове опседнутости природом. А оно што тој фасцинацији даје замаха, увек и изнова, је цртеж. Цртеж који покреће мишљење и човек који „размишља својом потребом за цртањем“, на почетку су и на крају пута. Како би иначе ницала велика палата саткана од свилених нити наших живота да цртеж нема снагу челичне арматуре која чува темељ грађевине?

6. Селена Вицковић

Други уметник који се појављује у осврту на мени блиске ауторе по теми, укупном приступу ликовном стварању и поетици, је уметница Селена Вицковић. У надахнутом тексту монографије посвећене овој ауторки професор др Лидија Мереник је препознала, заправо издвојила три циклуса, фазе у њеном стваралаштву, а то су⁶⁸: „Сребрни бал“ (1984-1990), „Ноћна“ (1991-1999), „Be my Teddy Bear“ (2000-2014). У опусу ове уметнице постоји још једна заокружена целина радова коју је разматрала историчар уметности Марина Мартић⁶⁹ а то је „Играчка плачка“. Сви који су писали о делу Селене Вицковић слажу се у једном: она је уметник кога карактерише маестрални цртеж и истанчан осећај за боју. А управо је то она бит коју заступам у свом раду уопште а посебно у раду на сликама и цртежима докторског уметничког пројекта. Селена Вицковић у својој богатој тематици пажљиво и суптилно негује причу у ликовном смислу али и у смислу значења. Оно што је чини мени блиском је употреба играчке у том раду на

⁶⁸ Lidija Merenic, *O umetnosti Selena Vicković* (Beograd, Fondacija Vujičić kolekcija, 2014), стр. 34.

⁶⁹ Marina Martić, „Selena Vicković“, *Igračka-plačka / Joujou – cassecou 1997–2009*, Beograd, Vickovic/McCann Erickon, 2011.

сплету околности који се назива сликарство. Од првих радова у којима влада „матисовска“ атмосфера лепоте и лежерности коју живот доноси у таласима до оних са мотивима играчака, по којима је препозната као аутентичан уметник, она надахнуто и упорно посматра стварност и диви му се.

„Уклањање или избегавање људске фигуре (одраслог) као извора мотива и репертоара догодило се трансфером улоге *оне која прича у ону о којој се прича*. Она која прича је добила дублера у предмету фигурини или играчки, симулакруму (себе) –детета. Дублери су се појављивали и у претходним етапама рада, али сада су постали посредници Селениног фигурално – предметног света. Некада су се само предмети, ствари, рецимо хаљине, појављивале као визије из снова/кошмара, симулације „живог света“, конотације одсуства-присуства (*Бела удовица, Црна венчаница, 2001*). У Паризу у првој деценији XXI века настаје поседовани свет играчке и предмета, дублера, трбухозбораца Селениног неуморног унутрашњег детета – чије се улоге смењују од неприлагођеног до диктаторског детета. Одрасли се сећа себе – детета, али и даље бива ја – дете делом свог бића, које „разговара са играчкама и играчке постају глумци велике драме живота“ ... и које упорно настоји да занемари спољњи свет.“ До 2006. године, када у Паризу поново интензивније слика, Селена успоставља препознатљиви репертоар ове конверзације методом незначавајућег прекида, понављања са варијацијама и сталне реинтерпретације доминантних мотива, од којих је најистакнутија „бакина лутка са одломљеном главом“. Та старинска лутка је централни подстрекач производње сећања, континуираног постојања, несрећне „размонтираности“ која се, некако, мора окончати. Одатле се генеришу представе главе лутке (лица) огромних разрогачених очију, 2 покварене“ лутке (оштећеног, раскомаданог) тела, обезглављене лутке (фигуре) којој није насликана глава или јој је отпала глава и сл. Инсистирањем на сакупљању наизглед тривијалних призора, као што су примера ради, играчке и лутке, Селена подвлачи свој изабрани, дистопијски, опори, несентиментални неретко црнотуморни репертоар сећања претвореног у трауму: „... нешто безазлено, ломљиво, а живо кад је поломљено, а ипак и нешто друго,...тескоба, кривица, радост, бес, страхови, уживање у животу“.

Играчка је свет по себи и свет за себе, и само кроз посебно личне процесе који подразумевају суптилну перцепцију и неку врсту активне комуникације могуће је ући у тај свет и упознати га, открити га, себи и другима. Играчка – аутор – свет су релације

које истражујем у свом раду а препознала сам их у укупном опусу Селене Вицковић. Код ове уметнице, једна доследност у комуникацији са играчком кроз многобројне серије цртежа и слика, исијава енергијом аутентичности од које сваки реципијент може узети део и препознати га као својеврсни путоказ за сопствену комуникацију са светом, за распознавање немира и кошмара, напетости и немоћи, али и за радости које ткају живот кроз ведрину и експлозију боје. Боја и линија су главни ткачи Селениног света. Линија, виспрена и звучна, руоовски црна и густа, и боја која је садржај и линије и површине, покретач и светлости и мрака, углавном увек је актуелна и у првом плану. Боја и цртеж су у активној хармонији у овом сликарству оживелих играчака као актера једне паралелне позорнице која је увек за уметника отворена и жива. Однос на релацији уметник – играчка – свет код Селене Вицковић увек је нека врста акутног „отварања рана“, загледања у просторе прошлости који управо јесу овај тренутак, односно садашњост сама, шанса да се у директном обраћању себи, кроз цртање и сликање залече ране или пробуди нека нова радост која неочекивано увек живи у нама. У уметнику.



Слика 27. Селена Вицковић, Пинокио, уље на платну/папиру, 150x130cm, 2012.

година

Мотиви који се понављају у њеном раду, репетитивност одређене играчке, као што је помињана обезглављена бакина лутка, садрже фасцинацију предметом или оним чиме је предмет „натопљен“, али и неки узнемирујући крик, који долази и одлази из цртежа и у цртеж, творећи тако једно живо кружење енергије у које је уплетен уметник као у какав лавиринт у коме предуго остајање значи смрт.

Зато њени цртежи јесу директан визуелни исказ сопственог животног искуства проблематизованог у уметности и на начин визуелне уметности они су основа самоспознаје, афирмисање нагонске, психолошке истине кроз неку врсту алегоријског приказа играчке као концентрисаног животног искуства које уметник огледа у конкретном предмету.

Селена Вицковић се у свом раду активно бави смислом и значењем игре загледајући се у свој врт играчака. Сваки њен цртеж „обојен“ је потврдом да је човек остављен увек сам себи и причању сопствених прича на начин и језиком који су једини прихватљиви за њега. Остављен је игри као путу на коме је све могуће и активно кроз заносни врисак боје и неспутани плес линије. Идући даље од конкретног приказа форме играчке, дајући јој карактер метафоре у својој цртачкој игри Селена се открива као мајстор цртежа у најсуптилнијем смислу те речи.

Њени цртежи су потпуни психолошки портрети играчака, изношење у јавност оних скривених садржаја које само понекад претпоставимо гледајући на играчке као на неизбежан инвентар сваког детињства.

Ова уметница размишља о детињству на начин који призива речи и мисли великог песника Чезареа Павезеа које оставио у свом дневнику вођеном од 1935 до 1950. године. Наиме Павезе каже: „Све је – детињство. Оно је чар који ће бити будућност, будућност која се једино тада осећа као удар чудесног.“ (Чезаре Павезе, „Дневник 1935 – 1950“, Лом, Београд/ММХVI)



Слика 28. Селена Вицковић, Нина-нана, уље на платну/папиру, 133x220, 2010. година

Деформисаност облика и изразит интезитет боје који постоје у цртачком приступу Селене Вицковић, нису плодно тле само за психолошки портрет играчке већ су и неисцрпан извор драгоцених цртачких „недаћа“, које су опет врело сталне смене успона и падова у раду, без којих је живот слике назамислив. Јер, Селена Вицковић, преиспитујући себе увек и изнова, зна да је слика плод процеса, не тако лаганог и једнострано једноставаног, као што би се у први мах могло чинити при погледу на њен рад. Та лепршавост и прозачност њених радова, упркос великој концентрације алегорије, ироније, сарказма, бола и немоћи, понекад и цинизма, само је привид лакоће. У светлости која је свуда около, (а код Селене све је или у пуној светлости или у мраку) садржана је права историја једног бића. Натопљена бојом и испреплетана линијом, та генеза једног живота коју зовемо историја, код Селене Вицковић увек је жива и стално на теразијама на којима се одмерава оно што је било и јесте и оно што ће бити и јесте. И из таквог односа настаје дивна свежина којом одишу дела ове уметнице, као и свест да није лако бити константно на граници и константно будан, признати да сан и кошмар припадају једном другом свету који је иза садржаја свеукупне игре. Баш тамо где пребивају заједно живот и смрт.

7. Докторски уметнички пројекат у Галерији ФЛУ и Галерији Излози

Изложба у Галерији Факултета ликовних уметности и Галерији „Излози“, одржана је од 4. до 16. априла 2015. у Београду.

Докторски уметнички пројекат „Преображај као метафора игре у уметности“ представља наставак мог досадашњег уметничког рада на резултатима истраживања у области цртежа и слике као фундамената ликовног изражавања уопште.

7.1 Опис пројекта/изложбе

Изложбу докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“ слике и цртежи, чини поставка од цртежа и слика, реализована у простору Галерије Факултета ликовних уметности и галерије „Излози“. Изложбу сам замислила као активну везу слика, чија је поставка реализована у излозима и слика и цртежа које сам изложила у простору галерије. У излозима су представљене слике прве фазе рада на пројекту, која се заснива на ахроматском валерском решењу, и њихову поставку сам конципирала као низ слика великог формата између којих се налази вертикални низ слика у форми тонда, заправо малих медаљона који подсећају на тачке. Ове слике малог формата су нека врста увода за поставку у галерији. Ту је и маскирани аутопортрет који је дискретна позивница, са атмосфером рококо доба, која позива посматрача да уђе у галерију. У галерији је поставка реализована од слика и цртежа, од великог, преко средњег до малог формата. Дух поставке је директна последица рада на претходним циклусима цртежа пре свега, реализованим у периоду пре или паралелно са радом на докторском уметничком пројекту, али и нових остварења, односно достигнућа која су садржај докторског уметничког пројекта. Разноврсност формата слика и цртежа и прегледност на којој сам инсистирала на поставкама у оба простора у којима је реализована изложба имају улогу да обједине у целину два садржаја, хроматски и ахроматски, да покажу генезу у раду и коначно да идеју о вези игре и преображаја истакну на начин који је читљив и доступан реципијенту изложбе. Не одрицање од

разноврсности и у погледу поставке, избора формата, поступака у раду, техника којима је реализован садржај, односно слике и цртежи, ставља у први план управо слику и цртеж као фундаменте ликовности и пластичког система изражавања уопште. Слави њихов опстанак и развој и показује могућност и моћ трајања игре у сликарству, како у минулим временима тако и данас, управо у савремености која подразумева један убрзан технолошки развој који битно утиче на конституисање нових кодова укупног визуелног језика и његове семантике.

7.2 Поставка слика у галерији „Излози“

У излозима Факултета ликовних уметности поставку сам реализовала само од слика, средњег и великог формата, које су урађене у техници уља на платну и акрилној техници, и од малих композиција у форми круга, који су постављени између великих формата. Ахроматски низ слика, директно окренутих према животу улице, дакле града, са темом која задире у дубоку интимност човека али и сликарства, јер црно, бело и сиво управо то јесу на свој начин - истина сликарства, позива посматрача да се огледа у сликама, односно њиховом садржају, да направе искорак из рутине свакодневице, и погледају у нешто што скривено говори управо о њима и о трајању које дефинишу процеси игре и преображаја. Комплексност процеса ишчитавања наратива слика и њиховог трансценденталног слоја има задатак да покаже стару моћ и снагу сликарства, да човека приближи самоме себи, у чему је управо једна од главних улога уметности. Слике у излогу су задржале једну ноту свечаног хода у простору малих кутија излога, које се надовезују једна на другу, и доследно су у ритму однеговале увод у садржај поставке који је реализован у галеријском простору. На улици, али и заштићене од ње стаклом и сигурношћу кутије, слике су у зависности од светлости која је непостојана и променљива, добиле у свом садржају и слику града који се огледа у стаклима излога константно. Та мала аномалија, је природан искорак из класичног изгледа слике постављене на зиду галерије, и игра је простора и светлости која се не може и не жели контролисати. На тај начин, сам потенцирала елеменат игре и у самој поставци, као својеврсне магије којом зрачи живот слике у конкретном простору.

Разлог за појављивање малих тонда у оквиру циклуса слика и цртежа докторског уметничког пројекта, односно кружних формата, је истицање интимности теме и ликовног и филозофског садржаја, потенцирање детаља као драгоценог дела целине и огледање појединих тренутака игре у стварању слике, који се на већим композицијама готово невидљиво интегришу у целину. Овде су тонда у форми акцента, децидног указивања на тиха померања у оквиру великих композиција која дефинишу ритам тих истих композиција. Тондо, дакле круг, је форма која као композициони принцип има посебно место у историји сликарства. Круг увек истиче једну другачију врсту размишљања о простору и потенцира решења која су у домену ликовности у већини случајева нека врста искорачења у односу на постојећи поредак ствари. Довољно је сетити се чудесних слика у форми тонда Микеланђела Буонаротија, Пармиђанина, Пикаса, византијских мајстора... Ове композиције заокружују свет теме којом се аутор бави на њима у простор интимног ткања које тече без почетка и краја. Таква могућност увек ствара једну специфичну атмосферу у раду где су наратив и ликовни поступак повезани у потпуности. Тонда која сам постављала у малим нивовима у изложима Факултета ликовних уметности, творе једну графичку и филозофску целину са другим сликама из излога, углавном великог формата.



Слика 29. Детаљ поставке из галерије „Излози“, ФЛУ Београд

Међутим они су и потпуно самосталне целине које увек проблематизују тему из неког новог угла. У конкретном случају, све оне мале играчке, сви они покрети који остају у стварном посматрању готово непримећени на великим форматима, и сви односи и положаји истих који се иначе губе у обиљу дешавања, овде, на малим форматима су истакнути, означени као битни и незаобилазни у мишљењу о игри и преображају. И лутке и бубе на тондима имају посебан шарм, који је детаљ, али битан у целини пројекта. Јер и мали простори могу имати замах и снагу, полет и пуноћу оних простора које називамо великим и који гаје монументалне садржаје.

Ахроматска природа слика из поставке у галерији „Излози“ има као кључно одредиште да синхронизује звучања црне, беле и сиве у пој који истиче овај звук као незаобилазан елемент, заправо увод у даља дешавања која се настављају у самој галерији. Црно, бело и сиво звучање слика обогаћено са понеким акцентом наранџасте и љубичасте боје твори полазну али и аутономну физиономију палете која се на сликама из простора галерије претвара у пуну и звучну објаву боје. У физичком смислу, ткиво ових слика чини лазур, заправо лазурно преплитање бојених слојева који стварају текстуру која омогућава подлози да успешно прими сва искушења која слици доноси светлост.

Светлост дефинише простор на овим сликама и лагано ствара атмосферу у којој се одиграва процес васколиког преображаја разних елемената игре лутака и буба из појединачних њихових контаката и сусрета до свеопштег преплитања, чији је коначни исход промена већ постојећег стања у ново, другачије. Светлост је и у овом случају али и у свим осталим, један од пресудних фактора у процесу обликовања атмосфере у делима целог циклуса слика и цртежа докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“. Ако се анализира почетак, средина и крај циклуса (мада краја нема) присуство светлости у њему као елемента који учествује у обликовању простора и атмосфере у делу, врло је проблематично постављено. Ту сам заправо креирала ситуацију у којој се светлост заједно са бојом бори за своје место у остварењу целокупне идеје пројекта. Њено место и значај нису вулгаризовани плаховитом употребом у смислу истицања зарад ефекта. Као и сваки елемент у ликовном делу и она има своје место и прецизну улогу, која је од немерљивог значаја када је у питању креирање слоја значења. У сликаревом разговору са природом она је константа, у уметниковом разговору са

светом и собом такође је константа. Ако се уметник икако може кроз стварање дела приближити Богу, по веровању Пола Клеа, онда је светлост нек врста водича уметнику на том путу и она осетљива вага која му омогућава „шкртост“ којој се мора подвргнути, за разлику од природе „која себи може да дозволи расипање у сваком погледу“ како то види Пол Кле.

7.3 Поставка слика и цртежа у Галерији факултета ликовних уметности

Увод у поставку која се налази у простору галерије Факултета ликовних уметности представља слика малих димензија која виси у излогу галерије. Обзиром да галерија има излог, као простор који носи један додатни излагачки потенцијал, он је често и коришћен у том смислу. Излог је, ако се користи, почетак изложбе, заправо нека врста најаве дешавања унутар галерије. Излог галерије Факултета ликовних уметности има физиономију некакве стаклене кутије, где елементи поставке могу бити самостални, односно стабилни, а могу и да висе у простору излога. Ја сам се определила за другу могућност, јер је за остатак поставке у простору галерије она инвентивнији избор. Тако да поставка креће сликом мањег формата, довољно малог, да сачува дух интимности, која виси у излогу, крхко и прегледно и ненаметљиво позива посматрача да се препусти ономе што следи у галерији.

Присуство слике на таквом месту на неки начин понавља однос те слике и остатка поставке унутар галерије, који постоји у излозима између тонда, малих кружних композиција и слика великог формата.



Слика 30. Излог галерије ФЛУ Београд, Аутопортрет, уље на платну, 45x55 cm,
2014. година

Слика је рађена у комбинованој техници, уљаним и акрилним бојама на платну, а садржи и елементе цртежа тушем и пером у пољима која су нека врста подлоге. Дакле овде истичем на малом простору значај везе цртежа и слике у сопственом раду, како у физичком тако и у трансценденталном слоју, и спреплетаност и духовну повезаност ова два приступа визуелном исказу. Женски лик који се налази у центру композиције и око кога се налази мноштво буба које га облећу, нека је врста аутопортрета у рококо⁷⁰звучу која дискретно најављује да је све што следи у простору иза његове појаве на слици из излога на неки начин у вези са њим, дешавање које је последица његовог постојања. Ова дискретна објава о могућности читања садржаја личног искуства из опуса само подсећа да је без обзира на тему и лични приступ све што аутор ствара плод његове животне историје, односно да само дело представља неку врсту талога искуства, и да као такво не

⁷⁰ Рококо, уметнички стил који је трајао између 1720. и 1780, завршни облик барока; развио се у Француској, захватио Немачку, Аустрију и мање Италију, Шпанију и друге земље, а нарочито дошао до изражаја у унутрашњој архитектури и уметничком занатству; одлике: сликовитост и раскош декоративних елемената, нежност боја и љупкост фигура; Мала енциклопедија Просвета, Просвета, Београд, 1968.

мора нужно ни да губи ни да добија одређен квалитет или вредност. Да ли ће та вредност односно квалитет бити потенцирани као посебно битан садржај наравно зависи од избора аутора и његовог креирања физиономије дела. Благо и помало загонетно насмешени лик на тој композицији објављује да је спреман за изазове и сусрете који следе, за њихове последице и трајања.

Без обзира што је у уводу изложбе постављен фриз ахроматских композиција у излогу Факултета ликовних уметности, поставком у простору галерије обједињујем хроматски и ахроматски приступ палети, и на тај начин истичем значај овог приступа за свој укупан рад на слици и цртежу, као и на овом пројекту. Поставка започиње већ разматраном композицијом „Вртлог са усисним ефектом“. То је по димензијама највећа слика целог циклуса. Разлог да поставка, заправо цео њен ток, започне овом сликом налази се у чињеници да она сажима сва искуства из рада на претходним сликама и цртежима, да се све стиче у њеном садржају који монументално, у мери која прати основни звук овог циклуса, остварује сусрет и додир, његову могућност и немогућност, између лутке и бубе. Сведено и концизно, у њу сам уградила спој сликарског приступа који тежи пиктуралности, односно раскоши боје и текстуре и картезијаснски јасног цртежа, који у основи остаје немоћан на изазове линије, односно све оне изазове који се указују када линија постане готово самостални елемент у слици. Зато се у чисто ликовном приступу на овој композицији преплићу потпуно линеарно третирано облици лутака и буба са онима који постоје као чисте бојене површине или пак као форме које су сликане са тенденцијом да се представи њихов волумен. Ова слика је ода свим моћима цртежа и свим моћима слике, и слојевита лакоћа којом зрачи атмосфера у њој чини је отвореним позивом за вртлог који обећава њен свет. Позив посматрачу да се препусти мислима, емоцијама и идејама које су њен садржај, да покуша да преиспита из сопственог угла њихове интензитета и на тај начин оствари активну комуникацију са њом. Та интеракција је нужност сваког бића које жели да интроспекцију преведе у послушавање универзалних истина чији смо сви делови.



Слика 31. Детаљ поставке слика и цртежа докторског уметничког пројекта леви зид, галерије ФЛУ Београд

У реду са овом сликом, одмах до ње постављена су два цртежа хоризонталног тока, један изнад другог. Горњи је решен као ахроматска композиција, док доњи цртеж има елементе боје, наранџасте и златне. Оба цртежа поседују изразит тактилни квалитет, односно и на једном и на другом сам инсистирала на богатој текстури која пресудно обликује атмосферу у раду. Плес буба и лутака, са карактером репетиције у ритму има елементе обредне игре, заправо њеног основног звука. Да ли је то призивање сусрета у коме ће тријумфовати живот или смрт остаје неизвесно, и отуда у свим, па и овим радовима опстаје упорно са другим и звук константне напетости.

У композицији поставке слика и цртежа у самој галерији, као врсту предаха у главном току поставке, искористила сам полустубове у скоро централном делу, са једне и друге стране галеријског простора, за поставку посве малих формата слика на којима се налазе портрети лутака, односно њихове главе и бубе, јеленци углавном. Ове слике су нека врста акцента који у фокусу на најризичнији детаљ из сусрета лутака и буба, заустављају енергију и самог сликарског садржаја али и приче, која се у дословном

смислу те речи овде потпуно губи. Дах потеза четком ишчезава у порозној атмосфери нигдине у којој нестају драге и полупреживеле лутке, њихове откинуте главе са испуцалим инкарнатима и тајном у погледу, кога крију полупуштени капци. У зрелом колористичком звуку, где палету богате ведрина плавих, црвених, жутих тонова не јењава тишина коју уносе црни јеленци који попут сенки умиле у слику не би ли задовољили своје љубопитство у ходу према полуразбијеним главама лутака везаним у чвор чистог, широког потеза четком, сунђером или крпом, понекад и прстом. Сликарски поступак на овим и другим малим форматима, чија заступљеност у овом циклусу уопште није занемарљива, лежерније препознаје и цртеж и боју као основне чиниоце слике и поиграва се њима на начин који чува дах тренутка, заправо оног првог додира који је од суштинске важности и за смисао саме теме.⁷¹

После поставке на овом полустубу следи низ од преплетаја цртежа и слика, ахроматских углавном, који говори о генези у развоју палете, атмосфере и односа у слици. На цртежима изложеним у овом низу потенцирала сам грубу и пиктурално засићену текстуру која цртеж одводи до предворја слике. На сивим и белим потезима неке енергије која дефинише у целом циклусу углавном време, играју се лутке и бубе, које излазе из нигдине детињства евоцирајући стања и успомене, опомињући једна друге на вредности и значај тренутка, на скривено језгро живота у коме пребива тајна, коју једино уметност уме истински и са разлогом да чува и брани. Понекад лутке директно са тих радова гледају према посматрачу, испитивачки и са дозом изазова у односу, негде су дефинисане као сенке, негде су само наговештене у обрисима. Њихово појављивање на цртежу и слици је разнородно, у зависности од атмосфере и поруке рада, али увек са тенденцијом да буду активно уткане у тренутак сусрета као у игру чији смисао остаје предмет моје ликовне и трансценденталне анализе константно, у току целог циклуса. Овде је готово немогуће не навести речи филозофа Мирка Зуровца о материји, о којој и ја размишљам у докторском уметничком пројекту „Преображај као метафора игре у уметности“, а оне гласе : „ У уметничком делу материја се користи, али се не троши и не ишчезава у служењу, јер уметничко дело ничему не служи. У том

⁷¹ Мали формат слика 20ц x 25цм, настајао је из потребе да у детаљу огледам сва она искуства и садржаје који су развијани као проблеми на великим композицијама. Многи од њих су настајали готово у тренутку и задржали су све вредности спонтаног приступа, али има и оних где сам инсистирала на процесу и анализи.

погледу оно је бескорисно. Оно има карактер игре.⁷² Управо је тај карактер игре коју поседује уметничко дело оно што желим да нагласим и у процесу настајања самог дела али и у овој поставци, која је као скуп ликовних дела и сама једна игра. Оно на чему се моја ликовна анализа заснива код ове групе радова је веза чисте линије као покретача непокретног и боје као енергије која оживљава време. Линија је нека врста вектора који усмерава и моју и посматрачеву пажњу у сагледавању проблема и она чини да пажња остане константна, непоколебана у рецепцији и унутрашње и спољашње манифестацији материје. „На тај начин линије добивају ону „иверзибилност“ која је видљива у роману и приповедачкој уметности. Оне диктирају активно кретање посматрачевог ока преко површине платна и тако интензивирају успостављање јединства које је аутор само започео“.⁷³ На централном зиду, у дну галеријског простора, конструисала сам један троугао у поставци слика малог формата.



Слика 32. Детаљ поставке слика и цртежа докторског уметничког пројекта на централном зиду у галерији ФЛУ Београд

⁷² Mirko Zurovac, *Umetnost kao laž i istina bića* (Novi Sad, Matica srpska, 1986), str. 138.

⁷³ Исто стр. 214.

Доњу ивицу тог троугла чини спој три слике хоризонталног тока у једну која ствара велику „ахроматску“ хоризонталу изнад где су четири мање слике које су решене у гами са акцентима у наранџастој боји, док је изнад њих једна слика малог формата која као круна тог низа на зиду бди над доњим током слика. „Ахроматска“ хоризонтала је својеврсна *horror vacui*⁷⁴ ситуација у композицији. Све је пуно и испуњено на њој, и као таква она у једној „текстури“ приче али и ликовног приступа сажима у себи искуства циклуса цртежа „Коридори I“ и „Коридори II“. Лутка као артефакт који опомиње на време детињства, као никада не завршено доба у онтолошком смислу те речи, указује и на место и значај тог животног периода у фазама у којима човек трпи преображаје и као биће и као уметник. Ово стање *horror vacui* није само набрајање или попис инвентара који је заоставштина детињства али и предмет мог интересовања као сликара и цртача из претходног периода, већ је начин да захватим нешто из унутрашњости бића слике и живота а да то директно не покажем, односно то је опет својеврсна игра скривања, мимикрије коју провлачим кроз цео циклус радова докторског уметничког пројекта. То је истовремено и начин да покажем „фасцинирајућу вишезначност између дјела и целине, једног и многог“.⁷⁵ Тај приступ у раду, ритам смењивања пуног и празног простора, постоји од почетка мог бављења светом слике до данас. Он је један од начина да анализирам и упознам својства свеопштег простора у коме смо. Уосталом, цео тај рад, то је „уметност метаморфозе: то је свијет пролажења у коме различити дјелови непрестано оспоравају једни друге“.⁷⁶

После овог низа у оквиру поставке, а у оквиру поставке на другом зиду галерије, почиње низ од цртежа и слика који слави боју и колорит у оној мери у којој је процес преображаја поднео њено присуство. Боја је свакако један од елемената који овај низ слика разликује од претходног, који стоји на супротном зиду галерије. Цртеж којим почиње низ ових радова је у раскоши црвене боје, и на комешање и преплитање лутака и јеленака печат стављају две беле сенке лутака које лебде у центру композиције, у простору који је ван оног примарног на раду. Белом, која се овде појављује као акценат

⁷⁴ **Horror vacui** *лат.* (изговор: хорор вакуи). Страх од празнине. (Порекло изреке: Аристотел)[1] https://sr.wikipedia.org/sr/Horror_vacui as.14.03.2016. at 10.46 AM

⁷⁵ Mirko Zurovac, *Umetnost kao laž i istina bića* (Novi Sad, Matica srpska, 1986), str. 218.

⁷⁶ *Исто* стр. 219.

али истовремено и као дефиниција стања које је реализовано у раду, наглашавам примордијално значење ове боје као објаве потпуне светлости у густом ткању мрака, бола, немоћи и радости којима одише овај цртеж. Црни јеленци су пандан црвеном плетиву кроз које се пробијају у сусрет свом плену или својој радости. Лутке и бубе сам реализовала као сенке и као форме које су само линеарно срочене у простору у коме се кошмарно дотичу апстрактни визуелни садржаји са фигурама буба и лутака. У самом центру је једини примерак лутке која широм отворених очију зуре у посматрача, у свет. Њен приказ је испред асиметрије позадинских сцена, испред надања и пада, хаоса и деструкције. Куда се запутио тај раскошно разиграни свет лутака, та стада јеленака, та ткања орнамената? Сусрећу ли се или мимоилазе?



Слика 33. Детаљ поставке слика и цртежа докторског уметничког пројекта на десном зиду у галерији ФЛУ Београд

Следећи „пасус“ у овом низу твори поставка три слике које се налазе у ниши галеријског простора иза полустуба. Њега чине две слике великих формата између којих се налази једна мала на којој су приказане лутке у облику сенки како лете између

злокобно уперених рогова бубе јеленка, који улазе својим врховима у простор центра дешавања. На две велике композиције, из тамног позађа слике, које дише у раскоши орнамента, линеарног и флоралног, многобројне лутке у својим карактеристичним инкарнатима се боре за „глас“, за своју доминацију и излазак у простор првог плана који је сигурнија база за рецепцију њихове игре. Ритам којим су оне везане почиње у физичком а завршава се у трансценденталном слоју дела, и својеврсна је објава похвале дисхармонији и асиметрији. Ова два принципа компоновања, али и стања слике и атмосфере на њој, супротна равнотежи, еуритмији, пропорционалности, битна су за дефинисање карактера игре и преображаја који се одвијају на сликама и цртежима докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“. Хармонија дефинисана као „...комбинација јединица које су у једној или више особина сродне, тј. као средњи интервал или разлика у једној или више димензија“⁷⁷ опстаје упорно у свету сликарства вековима, упркос многим деконструкцијама класичног система ликовних вредности, посебно актуелним у двадесетом веку и данас. Као ликовни елемент од посебне вредности за стварање атмосфере у делу, хармонија је вешта у процесу мимикрије са дешавањима која излазе из видокруга њеног деловања. Захваљујући томе сам изузетно јаке контрасте, готово дискорде, имплементирала у слику стабилно, с обзиром на обиље дешавања на ликовном фону цртежа и слике.

Поставка слика се завршава последњим делом галерије, који је први са десне стране од улаза у галеријски простор. На полустубу стоје четири слике малог формата, преко пута истог тог ритма у поставци слика истог формата на супротној страни, односно другом полустубу. Затим следи композиција од три слике великог формата и пет малих које су постављене изнад средишње слике. Композиција којом почиње последњи део ове поставке „Елегија или балада“ је сликана са изразитим инсистирањем на пиктуралности као градивном елементу сликарског ткива рада. Тај амалгам боје, кретања елемената, фигура лутака и буба, лазура као начина сликања који заједно са импасто сликањем гради осећај неког бескраја у простору из кога долази дешавање које видимо на слици и у који исто то дешавање увире. Све што се дешава на овој композицији је једно успорено кретање буба и лутака једних поред других и једних у сусрет другима, само што сам

⁷⁷ Radenko Mišević, *Izbor tekstova za izučavanje predmeta teorija forme* (Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1989), str. 42.

свеукупност ове појаве овде представила као један кадар издвојен и потенциран поставком главе лутке у центар акције. Она је у боји потпуно другачија од тананих сивих сазвучја која трепере у позадини слике. Глава лутке бебе, једне од омиљених лутака из детињства скоро сваког детета, девојчица посебно, овде се налази у функцији будног посматрача коме ништа не промиче, али који истовремено и не осматра околна дешавања. Она жели комуникацију са посматрачем и тако директним погледом га позива да ступи у свет слике јасно и недвосмислено.

Композиција „Зврк“ је слика у форми хоризонтале која понавља формат хоризонталних цртежа са супротног зида галерије. Позадинска сцена на њој је бела и у ту белину, која постоји код цртежа из овог циклуса, улива се хаотичан преплетај буба и лутака, који овде наликује малој експлозији. Боја је будна и сада она води игру за коју се борила на претходним сликама са другим елементима ликовног језика, пролазећи у том односу ритмично кроз фазе хармоније и дисхармоније.



Слика 34. Зврк, уље на платну 60x120 cm 2014/15. година

Боја и изражена текстура бојеног наноса, елементи гребана, појављивања чисте линије у токовима потпуно егалних бојених површина, све су то чиниоци одређене ликовне раскоши која је у првом плану на овој слици. Све овде пршти и игра, распрскава

се, лети занесено у понор простора који је на свим овим сликама само даје наговештаје кроз вибрирајуће текстуре шта је иза, шта испред, изнад и околу али никако до краја не открива какав се у својој суштини свет крије тамо. Овде је засигурно уочљива извесна подела на стања овде и тамо, на просторе овде и тамо, на сусрете овде и тамо. Јер постоји напето комешање буба и лутака, које оставља траг неизвесности свуда, постоји и мир и помиреност у том сусрету али све се то одвија у првом плану, испред нечег великог и неиздрживо празног чак и када је презасићено орнаментом, трагом неке друге текстуре која пуни простор. Антиномија је присутна и овде као и свуда где је процес присутан, јер он је незаменљиво повезан са судбином преображаја као метафоре игре у уметности, који истражујем на примеру конкретног дешавања у овом раду.⁷⁸

⁷⁸ Значај антиномије као врсте мишљења и читавог једног филозофског система који је посебно негован као филозофски приступ у окриљу византијског богословља, од посебне је важности за процес анализе игре, обзиром да је игра као феномен богата и у карактерима појављивања и као садржај одређене структуре уметничког дела.

III ЗАКЉУЧНИ ДЕО

Основна идеја докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“ је аналитичко трагање и опсервација процеса преображаја као метафоре игре у уметности, трагање за смислом и присуством игре у процесу настајања уметничког дела и њеним постојањем у процесима преображаја. Игра, као универзални феномен који је онтолошки везан за човеково постојање, има своје место, значај и значење у процесу настајања и постојања уметничког дела. Заправо уметничко дело је рођено са игром и у процесу игре. Комплексна анализа феномена игре у филозофији и у уметности је проблем који константно опстаје, јер игра не престаје и не нестаје од тренутка њене појаве до данас. Акцент на актуелности и присутности игре у процесу уметничког стварања, свакако означава и моје лично опредељење да њено постојање истражим и као њен рецепијент али и као неко ко се и сам игра у својим стваралачким процесима. Игра одређује бит уметничког дела, јер како филозофи кажу она нема неку конкретну, утилитарну сврху сем да развија човекову креативност и усмерава је према чињењу уметности.

Целокупан визуелни исказ докторског уметничког пројекта заснован је на слици и цртежу као фундаментима ликовног начина изражавања, и у том смислу баштини сва искуства из претходних времена, од праисторије до данас. Фасцинантан је „талог искуства“ који поседује сликарство као ликовна, визуелна уметност која опстаје и данас потпуно равноправно са новим медијима и новим технологијама које улазе у врсте визуелне уметности. Класични носиоци слике: платно, даска, метал, и најразличитији нови материјали као производи нових технологија, опстају и данас као физичка чињеница ликовног уметничког дела коме контакт са новим медијима само богати физиономију и структуру, односно чини га семантички разноврсним и комплекснијим. Моје инсистирање на традиционалним носиоцима дела, у физичком смислу, као и нека врста искључивости када су саме технике у питању, и сликарске и цртачке, означава опредељеност за такав приступ у циљу освајања што веће слободе и што већих креативних домета у њиховој контекстуализацији. Слика и цртеж су у мојој интерпретацији у оквиру практичног дела докторског уметничког пројекта коришћени као мали екрани који поглед тела и свести упућују у просторе којима је главни циљ да

остваре активну комуникацију са реципијентом, али и са аутором дела. Та врста комуникације у савременом свету проблематизује време као доминантног чиниоца прихватања дела као путоказа у простор сопствене и туђе свести, односно чиниоца отворене комуникације која увек успоставља неку врсту покретачког односа, позитивног или негативног. Комуникација је у овом смислу замишљена као непрестано и непрекинуто кретање од дела према аутору, реципијенту и обрнуто. Да ли је таква комуникација могућа или је само једна могућност као вид избора увек остаје отворено питање, јер одговори су многи и различити.

Сама идеја преображаја и игре, њихове условљености и креативне повезаности, твори у зачетку овог пројекта атмосферу плодних могућности за развој. Игра која покреће човека у сфере отвореног и неспутаног развоја у којима дух тражи изазове и проблеме, уноси у свет уметности загонетке које не морају неминовно одводити у преображаје. Или их бар обећавати. Преображај настаје као последица узаврелих ткања унутрашњих процеса промене чија реализација на било ком нивоу и плану мора бити остварена. Преображај као такав је метафора игре јер он сам и јесте игра која уметност одржава у животу.

У сусрету буба и лутака, теми која је потпуно очишћена од сваког другог садржаја а истовремено га подразумева у великом обиљу и на ликовном и на трансценденталном нивоу, ишчитавам могућности за остварењем преображаја кроз реализацију самог контакта ова два света, света лутке и света бубе. Лутка⁷⁹ је артефакт детињства али и сложен симбол комплексних процеса кроз које човек пролази не само у свом детињству већ у потпуном одрастању које траје током целог живота, и као таква она манифестује човекове потребе које имају разне изворе. Основна дефиниција лутке да је она играчка у облику људи одмах имплицира процес који сам препознала као доминантан у мом, уметниковом и уопште човековом контакту са њом. А то је процес огледања себе у

⁷⁹ Лутка је играчка направљена у облику људи. Лутке се осим за забаву деце, користе и у кројачком занату као модели, а честе су и у изложима радњи за продају одевних предмета. Такође, постоје и лутке које се користе за обучавање из познавања прве помоћи, за тестирање аутомобила приликом судара, а неке се користе и у филмовима; посебно у опасним сценама у којима није могуће да глуме људи. Постоје и посебне секси лутке које се продају као сексуална помагала у специјализованим продавницама. Ипак, у људској историји, лутке су се најпре појавиле као играчке. <https://sr.wikipedia.org/wiki/sr> as.21.03.2016. at 11.51 AM

предмету који је богат разним садржајима, од дечје љупкости до хорор узнемирености. Разлог да се створи лутка почива у човековој потреби да себе представи и реализује као ствар, предмет који ће га надживети као такав. Дакле живот лутке као играчке може бити далеко временски већи од реалног човековог живота и као такав он носи у и на себи „горки талог искуства“ који дефинише лутку као предмет који је много више од њеног изгледа. Један од процеса у практичном делу докторског уметничког пројекта и јесте био да покажем кроз сам процес сликања ту слојевитост временских наслага на лутки као предмету, као и то како такве насlage утичу на њен карактер и изглед као ствари на којој су наталожене успомене и минуло време, како се преображаји кроз које је прошла манифестују у реализацији њеног укупног присуства у уметности и животу. Лутка је представљена на великом делу реализованих радова докторског уметничког пројекта као биће не само као предмет, већ и као лик комплексног садржаја емоција које су значајни актери велике игре мимикрије у којој лутка учествује на свим овим сликама и цртежима. Њено стање као објекта је разнолико, негде се појављује у целини, односно у пуној својој форми, изгледу а негде је у форми детаља односно као рука, нога, глава или труп. Свако појављивање у одређеној форми садржи један ниво осећајности. Та конкретна осећајност се слојевито преплиће са осећајношћу коју имплицира појава инсекта, бубе, јеленка. И лутка и буба се сусрећу у различитим просторима у којима се драма тог сусрета реализује као конкретан догађај. Буба, инсект, има своје значење у целој причи о преображају и игри. Њена појава у реалном простору и времену изазива готово увек одбојност, имплицира доње светове, простор испод земље и обично човек има потребу да је уништи. Минорна је али не и безначајна. Нешто тако мало и брзо савладиво као живот и енергија, носи потенцијал огромних опасности са собом. Нешто тако, само на први поглед безлично, један је од најстаријих симбола смрти али и живота. И коначно управо се бројне врсте инсеката, буба развијају кроз процес преображаја. Кроз процес преображаја, из једне фазе у другу оне описују пун животни круг.

Буба у свом сусрету са лутком на сликама и цртежима докторског уметничког пројекта, представља стални елемент неизвесности али и nelaгодности и немира. Њена форма говори о једној врсти заокружености која ствара утисак компактности са одређеним миром у себи, али и поред тога она је у сталном кретању, на неком путу, у неком односу према свету. Такав контекст чини да је на овим радовима она подједнако

символ и живота и смрти. Извесна равнотежа у смењивању ове симболике је неопходна, управо зато што је и сама лутка, односно њено појављивање на цртежима и сликама дефинисано метафором живота и смрти. Можда су управо ове две форме најистакнутији симболи живота и смрти током читаве историје људске цивилизације у снажном односу сусрета на цртежима и сликама докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“ предодређени и природно и мојим избором да говоре о преображају као о игри која је неминовна у уметности. Попут порођаја којим се на свет доноси нови живот а са њим и читав спектар могућности у односу на нови свет у који живот стиже, преображај имплементира у уметност као процес игре нови став у односу на живот и дефинише га као живо ткиво који има своје особености у односу на свет. Ту се може препознати разлог зашто сам на радовима лутку третирала увек као предмет, неживу материју, док сам бубе приказивала и као живе и као неживе. И један и други ентитет део су васколиког корпуса овога света, само што, будући да долазе из различитих простора носе са собом различитости које оплемењују њихов сусрет на разним нивоима. Тако сам лутку негде приказала као предмет, тј. конкретну играчку у дословном смислу, са свим особинама изгледа лутке, док сам је негде представила као предмет са садржајем који је истрпео мој доживљај њене појаве и постојања. Јасно је да је она у том случају метафора мојих пројекција личних и уметничких у међусобном преплитању. Бубе сам у току целог циклуса интерпретирала и као играчку у функцији артефакта и као конкретна жива бића. Лутка и буба, јеленак у највећем броју случајева, налазе се у односу од најдаљег одстојања до потпуне блискости. Та напетост у простору коју ствара њихова интеракција чини срж процеса преображаја њиховог сусрета као обичног и исконструисаног у нешто што тренутно није видљиво али је присутно на слици и цртежу као дах једног новог ослобођеног живота. Или како је то Жан Жене дефинисао пишући о уметности Алберта Ђакометија : „Лепота не потиче ни из чега другог до из ране, нарочите, у свакога различите, скривене или видљиве, коју свако носи у себи, коју чува и у коју се скрива кад пожели да се склони из света у привремену али дубоку самоћу.“⁸⁰

У практичном делу рада докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“, у сликама и цртежима, који су део изложбе у галерији Факултета ликовних уметности развијам на једном нивоу домете и проблеме претходних

⁸⁰ Жан Жене, *Атеље Алберта Ђакометија* (Београд, Службени гласник, 2009), стр. 8.

мојих цртачких циклуса, пре свега „Коридора 1“ и „Коридора 2“ као и циклуса „Goodbye childhood“. Претеча ових циклуса је циклус цртежа „Царство“. Цртеж и слика се у докторском уметничком пројекту преплићу интензивно и творе једну нераскидиву везу као целина у којој сам интерпретирала конкретну тему и проблематизовала одређени филозофски садржај који се односи на појмове и процесе преображаја и игре. У овом циклусу покушала сам да протумачим помоћу анализе ликовног амалгама сопственог рукописа садржаје и поруке које конкретна тема пружа када се проблематизује у једном систему вредности. Тај систем вредности успоставила сам употребом ликовних елемената на класичним носиоцима, платну и папиру, кроз ликовну игру којом сам покушала да покажем и докажем да је једино била могућа као начин реализовања дате теме. У том смислу она је транспозиција мог разумевања увек актуелне игре живота и смрти и њихове комуникације у оквирима једног ликовног система вредности која резултира конкретним делом. А конкретно дело у овом случају има циљ да јасно истакне да је у мом виђењу сликарство данас својеврсна врста перформанса којим човек и уметник мењају себе и преображавају своје биће кроз игру чинећи то у простору уметности који је најфлексибилнији од свих могућих простора. Сликаство суочава интимност проблема појединца коју тумачим као разлог за настајање слике са општим и свеобухватним наступом који може постојати као врста разлога за уметничку акцију. У оба случаја уметник се обраћа неком ко је испред дела, а то је човек који је чак и када је потпуно екскомунициран, добровољно или из других разлога, увек део тог друштва као целине.⁸¹

Ното ludens живи, он опстаје са стварањем и игром у процесима преображаја који дефинишу његово биће и артикулишу његов живот. Потреба за стварањем и страх од смрти игре одржавају га и данас у стању треперења на неизвесним границама постојања и непостојања. *Ното ludens* постоји и понекад као да је у потпуности доказиво да постоји да би се играо и стварао уметност. Јер после свих манифестација човековог деловања једино је уметност као вид живота у стању да успостави онај невидљиви коридор

⁸¹ Човек готово да никада не може остварити потпуну слободу: рођењем је део заједнице одређеног типа, и његово биће увек осећа последице пребивања у свакој врсти заједнице. Човеку заправо природно недостаје оно што је одлика васколиког простора у коме се он остварује као појава а то је ванвременост. Будући стално у сукобу са временом он је и у сталном сукобу са осећајем пуног и празног, и у сталној напетости коју изискује дефинисање ових појмова. Уметност је област коју је пронашао за себе као уточиште велике снаге које има моћ да му подари и узнемиреност и блаженство, стања која су садржаји сваког стваралачког процеса.

човековог укупног опстанка у хаосу који сам изазива. Процес игре и играња у уметности носе са собом многобројне ризике и уноси у целину рада у области уметности атмосферу неизвесности која је понекад од фундаменталне важности за живот дела. Тај процес има своје фазе, што сам покушала да учиним видљивим у практичном делу докторског уметничког пројекта „Преображај као метафора игре у уметности“, има их и у писаном, теоријском делу рада. Игра као феномен не може никада бити угрожена, било каквим дешавањима, поремећајима или променама које могу задесити човека у познатом простору његове егзистенције. Она је код уписан у саму суштину његовог бића и као таквом загарантована му је вечност. Веза игре и преображаја је пак природна и подразумевајућа у процесу стварања који пролази кроз многобројна искушења на крају којих опстаје мисао да је „уметност истовремено архаична и модерна, веома стара и савремена, што са науком није случај. Уметност, дакле, одржава свест о нашем континуитету, о нашем идентитету. Она је резервоар колективног несвесног, попут океана људског духа, у којем лежи богатство. Наука је сазнање и откриће. Уметност је, истовремено, сазнање, откриће и креација. Наука, пак, не мислимо на теоријску, већ на техничку, представља комбинацију, а не креацију. Уметник и креација носе у себи овај свет од праисторије до садашњег времена, они антиципирају и будућност.“⁸²

Игра је могућа, преображај је могућ, Уметност је могућа. И после искушења смрти живот је могућ.

Инсекти који су својим присуством на сликама докторског уметничког пројекта испунили простор у коме су и лутке, поручују брзим преласком кроз тај простор или пак милењем у њему да је све таштина у којој једино трепери густе сјај њихових црних крила. Лутке или њихови остаци помешани са луткама, не говоре само о минулом добу детињства као о изгубљеном рају, већ и о времену у коме сви јесмо и у коме је увек место за игру спремно и чека, а игра је и позив за преображаје...

⁸² Ežen Jonesko, *Čovek pod znakom pitanja* (Čačak, Gradac, 1990), 54.

ЛИТЕРАТУРА:

Antoanen, Arto. *Pisma iz ludnice*. Čačak, Gradac, 2002

Аћин, Јовица. *Вражја машта:изабране опсесије, простори, фигуре*. Београд, Народна књига-Алфа, 2000.

Арган, Ђулио Карло. *Модерна уметност – 1770-1970-2000*, СЛИО, Београд, 2004.

Алепђијевић, Миле. *Уметност прећеривања, белешке једног гледаоца*. Čačak, Ludibundus, 2014.

Ваšлар, Гастон. *Вода и снови:оглед о имажинацији материје*. Sremski Karlovci, Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.

Бели, Андреј. *Смисао уметности*. Београд, Бримо, 2004.

Ваšлар, Гастон. *Poetika prostora*. Čačak, Gradac, 2005.

Ваšлар, Гастон. *Земља и санјарење о поћинку:оглед о сликама интимности*. Sremski Karlovci, Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2006.

Врем, Алфред Едмунд. *Џивот животиња*. Београд: Народна књига, 1953.

Вонитцер, Паскал. *Сликарство и филм*, Београд, Институт за филм Београд, 1998

Богдановић, Коста. *Поетика визуелног*. Београд, Завод за ућбенике и наставна средства, 2005.

Венјамин, Валтер. *О фотографији и уметности*, Београд, Културни центар Београда, 2006.

Берћајев, Николај. *Филозофија слободе*. Београд, Логос-Ант, 1997.

Беловић, Мирослав. *Уметност позоришне режије*. Универзитет уметности у Београду, 1994

Вогдановић, Коста. *Десет основних палео-техничких принципа у обликовању и граћенју*. Kraljevo, Narodni muzej u Kraljevu, Centar za vizuelnu kulturu Oko. 2001.

Борхес, Хорхе Луис, „Огледи о метафори“. Градина, Ниш, (1985).

Борхес, Хорхе Луис. *Приручник фантасичне зоологије*. Сомбор, Златна грана, 1996.

Вајт, Кенет. *Nomadski duh*. Београд, Центар за геопoетикy, 1994.

Вујаклија, Милан. *Лексикон страних речи и израза*. Београд, Просвета, 1980

Виготски, Лав. *Психологија уметности*. Београд, Нолит, 1975.

- Genon, Rene. *Simbolika krsta*. Čačak, Umetničko društvo Gradac, 1998.
- Dal Lago, Bruna. *Snovi razuma: jednorozikrilati konji, bazilisci, čudovišta i sirene*. Zagreb, Durieux, 2002.
- Derida, Žak. *Bela mitologija*. Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo, 1990.
- Dorfles, Đilo. *Pohvala disharmoniji*. Novi Sad, Svetovi, 1991.
- Даглас, Мери. *Чисто и опасно: анализа појмова прљавштине и табуа*. Београд, Плато, 1993.
- Дамјановић, Милан. *Струјања у савременој естетици*. Београд, Универзитет уметности у Београду, 1984.
- Дарел, Лоренс. *Дух места*. Чачак, Градац, 2006.
- Делакроа, Ежен. *Сликање живота, изабране странице дневника*. Београд, Службени гласник, 2010.
- Дерида, Жак. *Истина у сликарству*. Никшић, Јасен, 2001
- Жене, Жан. *Атеље Алберта Бакометија*. Београд, Службени гласник, 2009.
- Екхарт, Мајстер. *Јака као смрт је љубав (избор из дела)*. Нови Сад, Светови, 1999.
- Елијаде, Мирча. *Мит и збиља*. Београд, Плато, 1998.
- Енгр, Жан-Огист Доминик. *Неодољива потреба*. Београд, Службени гласник, 2011.
- Zurovac, Mirko. *Umjetnost kao istina i laž bića*. Novi Sad, Matica Srpska, 1986.
- Jonesko, Ežen. *Čovek pod znakom pitanja*. Čačak, Gradac, 1990
- Јеротић, Владета. *Мудри као змије и безазлени као голубови*. Београд, Гутембергова галаксија, 2000.
- Јеротић, Владета. *Мистичка стања, визије и болести*, Горњи Милановац, Лио, 1999.
- Јурсенар, Маргерит. *Тамнички круг*. Чачак, Градац, 1994.
- Јовановић, Димитрије. *Проклетство наде*. Краљево, Медија клуб Навигатор, 2014.
- Krstić, Predrag. *Filozofska životinja*. Beograd, Službeni glasnik, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2008.
- Кајоа, Роже. *Igre i ljudi*. Beograd, Nolit, 1979.

- Kajoa, Rože. *Mit i čovek*. Niš, Prosveta, 2002.
- Kjerkegor, Seren. *Pojam strepnj: običnopsihološki usmereno razmatranje u pravcu dogmatičkog problema o naslednom grehu*. Beograd, Srpska književna zadruga, 1970.
- Kordić, Radoman. *Samoća*. Beograd, Plato, 1999.
- Kle, Pol. *Zapisi o umetnosti*. Beograd, IP „ESOTXERIA“, 1998
- Kandinski, Vasilij. *Oduhovnom u umetnosti*. Beograd, Esotheria, 1996.
- Кнежевић, Момир. *Технике цртања*. Звечан, Ауторско издање, 2012.
- Fabr, Jan. *Noćni dnevnik*. Beograd, Kulturni centar, 2012.
- Fuko, Mišel. *Nenormalni: predavanje na Kolež de Fransu, godina 1774-1979*. Novi Sad, Svetovi, 2002.
- Fridental, Ričard. *Istorija umetnosti kroz pisma velikih stvaralaca, od Gibertija do Gejnzboroa, od Blejka do Poloka*. Beograd, Izdavački zavod „Jugoslavija“, 1963.
- Лазих, Радослав. *Разговори са Бергманом*. Београд, Прометеј, Југословенска кинотека, 1995.
- Likovne sveske, 1 – 9, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1996.
- Merenik, Lidija. *O umetnosti Selene Vicković*, Beograd, Fondacija Vujičić kolekcija, 2014
- Frejzer, Džems Džordž. *Zlatna grana: proučavanje magije i religije*. Beograd, „Ivanišević, 2003.
- Мишо, Анри. *Варварин у Азији*. Београд, АЕД Студио, 2006.
- Mijušković, Slobodan. *Alfred Hičkok/upotreba slikarstva*. Beograd, Kulturni centar Beograda, Narodni muzej Crne Gore, 2005.
- Олива, Акиле Бонито. (2004). (Модерна уметност – 1770-1970-2000) Београд, CLIО, 2004.
- Пелт, Жан-Мари. *Закон џунгле: Агресивност код биљака, животиња и људи*. Београд, Геопоетика, 2005.
- Protić, B. Miodrag. *Oblik i vreme*. Beograd, Nolit, 1979.

Pasturo, Mišel. *Crna: istorija jedne boje*. Beograd, Službeni glasnik, 2010.

Платон. *Федон или о души*. Београд, Луча, Библиотека Задруге професорског друштва, 1937.

Paveze, Čezare. *Doći će smrt i imaće tvoje oči*. Beograd, Rad, 1977.

Paveze, Čezare. *Dnevnik 1935-1950*. Beograd, Lom, MMXVI

Rozanov, Vasilij Vasiljevič. *Osamljenosti*, Beograd: Grafos, 1990.

Stery, Paul. *Insects, a portrait of the animal world*. New Line Books

Silvester, David. *Interviews with Francis Bacon*. London, Thames and Hudson, 1962-1979.

Свети Игњатије Брјанчанинов. *Слово о смрти*. Београд, Православни богословски факултет, Хиландарски фонд, 1994.

Тарковски, Андреј. *Вајање у времену*. Београд, Уметничка дружина Аноним, 1999.

Tugendhat, Ernst. *O smrti*, Loznica, Karpos, 2010.

Стојановић Александар и Мирослав Јовановић. Београд, *Кроз свет инсеката Србије*. Природњачки музеј, 2015.

Herbert, Zbignjev. *Lavirint nad morem*. Čačak, Gradac, 2004.

Hervert, Zbignjev. *Varvarin u vrtu*. Beograd, AED Studio, 2006.

Електронски извори:

<http://www.eho.com.hr/news/pecinsko-slikarstvo-motivi-i-simboli/6500.aspx>

as.20.01.2016.at 08.41AM

https://sr.wikipedia.org/sr/Игор_Васиљев as.01.02.2016. at 12.50 PM

https://sr.wikipedia.org/sr/Гистав_Курбе as.01.02.2016. at 15.26 PM

https://sh.wikipedia.org/wiki/Kora_%28statua%29 as.04.02.2016. at 13.30 PM

<https://sr.wikipedia.org/wiki/Антиномија> as.11.02.2016. at 08.29 AM

https://sr.wikipedia.org/wiki/Danse_Macabre as.12.02.2016.at 19.00 PM

https://sr.wikipedia.org/sr/Horror_vacui as.14.03.2016. at 10.46 AM

<https://sr.wikipedia.org/wiki/sr> as.21.03.2016. at 11.51 AM

БИОГРАФИЈА

Јелена Шалинић Терзић

је рођена 1976. године у Краљеву.



Средњу уметничку школу "Ђорђе Крстић" завршила је у Нишу као ђак генерације. На Факултету ликовних уметности у Београду (одсек сликарство) је дипломирала 2000. године у класи професора Анђелке Бојовић, када је и проглашена за студента своје генерације. Магистрирала је 2003. године код истог професора, на истом факултету. Тренутно је на докторским студијама такође на истом факултету (ФЛУ) у Београду. Запослена је на Филолошко-Уметничком факултету у Крагујевцу (ФИЛУМ) као доцент на предмету Цртање и Сликање.

Члан је УЛУС-а од 2001. године.

адреса: Првослава Стојановића 8/7, 34000 Крагујевац

e-mail: jsalinic@yahoo.com

webadresa: www.jelenasalinicterzic.com

Самосталне изложбе:

2000. Цртежи, Галерија УЛУК, Краљево

2001. Цртежи и слике, Галерија "Палета", Београд

2000/2001. Слике, Ректорат Универзитета уметности (поводом избора за студента генерације), Београд

2003. Цртежи, Галерија УЛУС, Београд

2003. Слике, Галерија ФЛУ, Београд

2003. Слике, Народни музеј у Краљеву

2003. Цртежи, галерија "Песак", Београд

2004. Слике, Ликовни салон - Дом културе Чачак

2005. Уметнички пројекат "Ко је уметник - Ја сам уметник", изложба фотографија

- Француска кућа, Краљево

- Галерија "Стакленац", Ужице

- Градска галерија Пожега

2006. Цртежи, галерија "Илија Милосављевић Коларац", Београд

2007. Цртежи, "Галерија СКЦ" Крагујевац

2007. Цртежи, "Салон 77" Ниш

2007. Цртежи, галерија "Марко Греговић ", Петровац, Црна Гора

2008. Цртежи, Уметничка галерија Народног музеја Крушевац

2008. Цртежи, Савремена галерија, Зрењанин

2008. Цртежи, Модерна галерија Народног музеја Крагујевац

2009. Цртежи, Градска галерија Ужице

2009. Цртежи, Спа галерија, Игало, Црна Гора

2009. Цртежи, Галерија УЛУС, Београд

2009. Цртежи, Блок галерија, Нови Београд

2009. Цртежи, Градска галерија Параћин

2010. Цртежи, Галерија културног центра, Пожега

2010. Цртежи, галерија "Мостови Балкана", Крагујевац

2010. Цртежи, Модерна галерија Лазаревац

2011. Цртежи, Културни центар - Мали ликовни салон, Нови Сад

2011. Цртежи, Центар савремене уметности Црне Горе, Подгорица, Црна Гора

2011. Слике, Галерија 107, Земун

2011. Цртежи, Галерија Хаос, Београд

2012. Цртежи, Галерија савремене ликовне уметности, галерија Павиљон у тврђави, Ниш

2012. Цртежи, Галерија Мултимедијалног центра, Културни центар Нови Пазар

2013. Цртежи, Јокановића кућа, Народни музеј Ужице

2014. Цртежи, Галерија Завода за проучавање културног развоја, Београд

2014. Цртежи, Народни музеј, Смедеревска Паланка

2015. Цртежи, Галерија „Атријум“, Библиотека града Београда, Београд

2015. Цртежи, Галерија „Чедомир Крстић“, Пирот

2015. Слике и цртежи, Галерија Факултета ликовних уметности и Галерија „Излози“, Београд

2015. Цртежи, галерија „Стамбол капија“, ЈКП Београдска тврђава, Београд

2016. Слике и цртежи, Галерија Народног музеја Крагујевац, Крагујевац

Награде:

- 1992. Награда за најбољег младог сликара "Златни анђео", Београд
- 1995. Награда за ђака генерације Уметничке школе Ђорђе Крстић, Ниш
- 2000. Награда за сликарство галерије "Перо", Београд
- 2000. Награда за студента генерације ФЛУ, Београд
- 2007. Прва награда за цртеж, VIII београдски бијенале цртежа и мале пластике, Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд
- 2007. Прва награда за цртеж "30x30", Савремена галерија, Зрењанин
- 2008. Финалиста националног избора "International Henkel Art Awards", Кућа легата, Београд
- 2010. Прва награда за цртеж фонда "Владимир Величковић", Галерија „Хаос“
- 2015. Прва награда за цртеж Галерије Културног центра Шабац

Групне изложбе:

- 1998. XXVII изложба цртежа студената ФЛУ, галерија Дома омладине Београда
- 1999. X бијенале југословенског студентског цртежа, Дом културе "Студентски град ", Београд
- 1999. VIII сликарска колонија Каленић, Културно просветна заједница, Рековац
- 2000. XXIX изложба цртежа студената ФЛУ малог формата, галерија Дома омладине Београда
- 2000. Изложба награђених радова студената ФЛУ, Галерија ФЛУ, Београд
- 2001. Изложба новопримљених чланова УЛУС-а, Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд
- 2001. "Цртежи 2001.", Дом културе "Студентски град" Београд
- 2001/2002. "Стилске вежбе", цртежи седам аутора, Галерија"Хаос", Београд
- 2002. "Краљевачки уметници у Мађарској", Сегедин, Мађарска
- 2002. Изложба слика и скулптура: Атеље Басара-Обрадовић, Замак културе, Врњачка Бања
- 2002. "Crossing the Border", Morley Gallery, Лондон, Велика Британија
- 2003. VII међународно бијенале уметности минијатуре, Модерна галерија културног центара, Горњи Милановац
- 2004. I бијенале краљевачке уметности, Народни музеј у Краљеву

2004. XII српска ликовна колонија Сент Андреја, галерија "Перо", Београд
2004. "Избор радова 2002-2003.", Галерија УЛУС, Београд
2004/2005. XI београдска мини арт сцена, галерија "Сингидунум", Београд
2005. VIII међународно бијенале уметности минијатуре, Модерна галерија културног центара, Горњи Милановац
2005. Пролећно међународно бијенале уметности минијатуре, Галерија "Никола I", Никшић
2005. VI бијенале акварела, Савремена галерија, Зрењанин
2005. "YU палета младих", Ликовна галерија Културног центра Врбас
2005. "Земља", галерија "Центар покретања", Гроцка, Београд
2005. II међународна групна изложба колажа и асамблажа, Велика галерија НУБС, Београд
2005. "Ликовни уметници Шумадије", Центар савремене уметности Црне Горе, Подгорица
2005. Изложба колоније акварела "Игало 2005.", Спа галерија, Игало
2005. "Ликовни уметници Шумадије", Галерија "Никола I", Никшић
2005. "Ликовни уметници Шумадије", Народни музеј Смедеревска Паланка
2005/2006. "Препознавање", изложба одабраних уметника из четири града (Крушевац, Чачак, Ниш, Краљево), Народни музеј Крушевац
2006. II бијенале краљевачке уметности, Народни музеј у Краљеву
2006. "Препознавање", изложба одабраних уметника из четири града (Крушевац, Чачак, Ниш, Краљево), Галерија савремене ликовне уметности Ниш
2006. "Нишки цртеж", ГСЛУ Ниш -Павиљон у тврђави, Ниш
2006. II бијенале краљевачке уметности, Галерија "Градац", Рашка
2006. Пролећна изложба УЛУС-а, Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд
2006. "Препознавање", изложба одабраних уметника из четири града (Крушевац, Чачак, Ниш, Краљево), Уметничка галерија "Надежда Петровић", Чачак
2006. "Бардови у част Новог Сада", изложба колоније "Модерна", галерија Војвођанске банке, Нови Сад
2006. Годишња изложба, галерија "Илија Милосављевић Коларац", Београд
2006. "Препознавање", изложба одабраних уметника из четири града (Крушевац, Чачак, Ниш, Краљево), Народни музеј у Краљеву
2007. "Нишки цртеж", Галерија "Србија", Ниш
2007. "Балкан линк", галерија "Велимир А. Лековић", Бар, Црна Гора

2007. "Нишки цртеж", Дом културе Димитровград
2007. V међународна изложба "Жене сликари", Центар за културу Мајданпек
2007. VII бијенале акварела Србије, Савремена галерија, Зрењанин
2007. Изложба ликовне колоније "Мина Вукомановић Караџић, 2006.", Модерна галерија културног центара, Горњи Милановац
2007. VIII београдски бијенале цртежа и мале пластике, Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд
2007. Колаж - асамблаж, Мала галерија УЛУПУДС-а, Београд
2007. Јесења изложба УЛУС-а, Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд
2007. "30x30", Савремена галерија, Зрењанин
2007. "I бијенале оригиналног цртежа Србије", Историјски архив Панчево
2007. 44. међународни бијенале илустрације "Златно перо Београда", Галерија "Прогрес", Београд
2007/2008. Децембарски салон - новогодишња изложба чланова УЛУС-а, Галерија УЛУС, Београд
2007/2008. XIV београдска мини арт сцена, галерија "Сингидунум", Београд
2007/2008. "Препознавање", изложба одабраних уметника из четири града (Крушевац, Чачак, Ниш, Краљево), галерија УЛУЦГ, Подгорица, Црна Гора
2008. VI међународна изложба "Жене сликари", Центар за културу Мајданпек
2008. Пролећна изложба УЛУС-а, Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд
2008. IX међународно бијенале минијатура, Модерна галерија културног центара, Горњи Милановац
2008. Ревизијална изложба наставника и сарадника ФИЛУМ-а, Културни центар Параћин
2008. VI бијенале ликовних и примењених уметности, галерија Центра за културу Смедерево
2008. XI изложба цртежа, галерија Културног центара Шабац
2008. "На отвореном друму" - ретроспективна изложба пројеката "Отворени пут Е-761", Галерија "Владислав Маржик", Краљево
2008. Финалисти и учесници конкурса за Србију - "International Henkel Art Awards", Кућа легата, Београд
2008. XVII изложба малог формата, Галерија Културног центара Шабац
2008. "30x30", Савремена галерија, Зрењанин

2008. 52. октобарски салон, Народни музеј Шабац

2008. VII изложба портрета, Галерија Културног центара Шабац

2008. "Нишки цртеж", Галерија "Србија", Ниш

2008. XXIX сусрет акварелиста, Савремена галерија, Зрењанин

2008/2009. Децембарски салон - новогодишња изложба чланова УЛУС-а, Галерија УЛУС, Београд

2008/2009. XV београдска мини-арт сцена, Галерија "Сингидунум", Београд

2009. I бијенале акварела малог формата, Галерија СКЦ, Нови Београд

2009. VII међународна изложба "Жене сликари", Центар за културу Мајданпек

2009. "Србија у огледалу акварела", ауторски пројекат Л.Милошевић-Сибиновић

- Национални музеј акварела "Алфредо Гуати Рохо", Мексико сити, Мексико
- Музеј савремене уметности "Алфредо Залсе", Морелија, Мексико
- Музеј акварела, Толука, Мексико

2009. "Минимум-максимум", I интернационална изложба минијатуре, Културни центар "Бански двор", Бања Лука

2009. Пролећна изложба УЛУС-а, Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд

2009. "Будоар - еротика у уметности", Галерија Еуроцентра, Београд

2009. II изложба малог формата, Центар за културу Гроцка, Београд

2009. "Гранична подручја еротике", Лед АРТ клиника, Нови Сад

2009. XIII пролећни анализе, Ликовни салон - Дом културе Чачак

2009. "Форме цртежа", изложба наставника и сарадника ФИЛУМ-а, Галерија Народног музеја Крагујевац

2009. VIII бијенале акварела Србије, Савремена галерија, Зрењанин

2009. XVI традиционална изложба цртежа, Галерија Културног центара Шабац

2009. IX ликовни салон младих, Дом културе Нови Пазар

2009. IX београдски бијенале цртежа и мале пластике, Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд

2009. 41. мајска изложба УЛУПУДС-а, Галерија „Феникс“, Београд

2009. Јесења изложба УЛУС-а, Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд

2009. "30x30", Савремена галерија, Зрењанин

2009. "Ореол - сублимирани духовни простор", ауторски пројекат Л.Милошевић-Сибиновић,
Музеј рударства и металургије, Бор

2009. XIII пролећни анале, Ликовни салон Дома културе Чачак

2009. "Форме цртежа", изложба цртежа наставника и сарадника ФИЛУМ-а, Галерија
Народног музеја Крагујевац

2009. VIII бијенале акварела Србије, Савремена галерија Зрењанин

2009. XVI традиционална изложба цртежа, Галерија Културног центара Шабац

2009. III бијенале акта, Галерија Културног центара Шабац

2009. 45. међународни бијенале илустрације "Златно перо Београда", Уметнички павиљон
"Цвијета Зузорић", Београд

2009. "Еротика", изложба четири аутора (Жељко Ђуровић, Зоран Ивановић, Бојан Оташевић и
Јелена Шалинић-Терзић), Модерна галерија Народног музеја Крагујевац

2009/2010. Децембарски салон - новогодишња изложба чланова УЛУС-а, Галерија УЛУС,
Београд

2009. II бијенале оригиналног цртежа Србије, Историјски архив Панчево

2009. XVI београдска мини-арт сцена, Галерија "Сингидунум", Београд

2010. "Цртеж", Галерија 107, Земун

2010. "Еротика", изложба четири аутора (Жељко Ђуровић, Зоран Ивановић, Бојан
Оташевић и Јелена Шалинић-Терзић)", Галерија 107, Земун

2010. 45. међународни бијенале илустрације "Златно перо Београда", Културни центар,
Сомбор

2010. 45. међународни бијенале илустрације "Златно перо Београда", Дом културе, Чачак

2010. 45. међународни бијенале илустрације "Златно перо Београда", Културни центар,
Трстеник

2010. 45. међународни бијенале илустрације "Златно перо Београда", Градска галерија,
Ужице

2010. "Пергамент Србија", УНЕСКО изложба, Галерија Salle des Pas Perdus, Париз,
Француска

2010. "Пергамент Србија", УНЕСКО изложба, Галерија Српског културног центра, Париз,
Француска

2010. Изложба ликовне колоније "Модерна", Српски културни центар, Суботица

2010. X међународни бијенале минијатура, Модерна галерија културног центра, Горњи Милановац

2010. VII бијенале ликовних и примењених уметности, Галерија за културу, Смедерево

2010. XVII традиционална изложба цртежа, Галерија Културног центара Шабац

2010. Традиционална XIX изложба малог формата, Галерија културног центра Шабац

2010. "I београдски фестивал цвећа", Галерија Прогрес, Београд

2010. II међународни бијенале минијатуре, Суботица

2010. "Пергамент Србија", Културни центар, Бољевац

2010. I међународни бијенале акварела, Галерија А, Београд

2010. Изложба радова са међународне ликовне колоније Сићево 2010., Павиљон у Тврђави, Ниш

2010. Јесења изложба УЛУС-а, Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд

2010. "Нишки цртеж 2010.", Галерија "Србија", Ниш

2010. "30x30", Савремена галерија, Зрењанин

2010. "Изложба колоније Сићево 2010.", Галерија Павиљон у тврђави, Ниш

2011. XVI Изложба мале графике "Нишког графичког круга", Изложбени павиљон у Тврђави, Ниш

2011. Јануарски арт маркет, Кућа Краља Петра, Сењак, Београд

2011. Mail art пројекат - поезија Паул Целан-а, Галерија Културног центра, Ниш

2011. Изложба акварела, Галерија 107, Земун

2011. II бијенале акварела малог формата, Галерија СКЦ, Нови Београд

2011. "Меморијал Јован Марковић Камени", колаж и асемблаж, Арт центар, Београд

2011. Изложба ликовне колоније "Сопоћанска виђења", Галерија ММЦ, Нови Пазар

2011. Изложба ликовне колоније "Сопоћанска виђења", Галерија Феникс, Београд

2011. XV пролећни анале, Ликовни салон Дома културе, Чачак

2011. XIV интернационални бијенале малих графичких форми и ехлибриса, Музеј Миаста, Остров Великопољски, Пољска

2011. "Пергамент Србија - ауторски пројекат Лепосаве М. Сибиновић", Галерија "Collegium artisticum" - Скендерија, Сарајево, Босна и Херцеговина

2011. "Пергамент Србија - ауторски пројекат Лепосаве М. Сибиновић", Градска галерија у Пловдиву, Бугарска

2011. "У светлости Милене", Бијенале Милена Павловић Барили, Народни музеј Пожаревац

2011. 46. међународни бијенале илустрације "Златно перо Београда", Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд

2011. Пратећа изложба 46. међународног бијенала илустрација "Златно перо Београда", "Пергамент цонцертина", Галерија Феникс, Београд

2011. "Нишки цртеж 2011.", Галерија "Србија", Ниш

2011. "30x30", Савремена галерија, Зрењанин

2011. "Библиотека - отворена књига Балкана", III бијенале визуелних уметности балканског региона, Дом културе Чачак

2011. "III бијенале оригиналног цртежа Србије", Историјски архив Панчево

2011. "Балкански цртеж", Уметничка галерија Куманово, БЈР Македонија

2011/2012. Децембарски салон, Галерија Арте, Крагујевац

2012. Херцегновски зимски ликовни салон, галерија "Јосип Бепо Бенковић", Херцег Нови, Црна Гора

2012. "Балкански цртеж", Струмица, БЈР Македонија

2012. "Балкански цртеж", Скопље, БЈР Македонија

2012. "Балкански цртеж", Битољ, БЈР Македонија

2012. II бијенале акварела малог формата, Музеј Козаре, Приједор, Република Српска

2012. Избор радова са II бијенала акварела малог формата, Музеј Републике Српске, Бањалука, Република Српска

2012. 15. година Галерије 107, Павиљон "Цвијета Зузорић", Београд

2012. II међународна изложба слика "Различитост заједништва", Галерија Центра за културу Ковин

2012. II бијенале акварела, Галерија А, Београд

2012. III међународна изложба слика малог формата, галерија Отвореног универзитета, Суботица

2012. II међународна изложба слика "Различитост заједништва", Галерија Прогрес, Београд

2012. Ревизијална изложба наставника и сарадника ФИЛУМ-а, Галерија Универзитетске библиотеке, Универзитет у Крагујевцу

2012. XIX традиционална изложба цртежа, Галерија Културног центра Шабац

2012. Београдски тријенале цртежа и мале пластике, Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд

2012. XI међународни бијенале минијатура, Модерна галерија културног центра, Горњи Милановац

2012. II међународна изложба слика "Различитост заједништва", Културни центар Параћин

2012. III међународна изложба "Уметност минијатура" - ауторски пројекат Лепосаве М. Сибиновић, Центар за културу Мајданпек

2012. Јесења изложба УЛУС-а, Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд

2012. 40. Светска галерија цртежа, ОСТЕН Биенале цртежа, Скопје, БЈР Македонија

2012. Пергамент CONCERTINA, Сајам књига, Београд

2012. Земунски салон, Галерија "Стара капетанија", Београд

2012. II међународно бијенале акварела, Галерија РТС-а, Београд

2012. "30x30", Савремена галерија, Зрењанин

2012. XIX београдска мини арт сцена, галерија "Сингидунум", Београд

2012. "Нишки цртеж 2012.", Галерија "Србија", Ниш

2013. Међународно бијенале акварела, Национални музеј акварела "Alfredo Guati Roho", Мексико

2013. Изложба акварела, пројекат Лепосаве М. Сибиновић, Сајам наутике - Београдски сајам, Београд

2013. Пергамент Србија, пројекат Лепосаве М. Сибиновић, амбасада Републике Србије у Софији, Бугарска

2013. Изложба минијатура „Рухо Јагњета Божијег“, пројекат Лепосаве М. Сибиновић, Салон 77 – Галерија СЛУ Ниш

2013. XX изложба цртежа, Галерија Културног центра Шабац

2013. „VoVa“ – мини арт сцена, Мађарска

2013. Међународна изложба 30x30, Савремена галерија, Зрењанин

2013. Нишки цртеж, Галерија „Србија“, Ниш

2013. IV бијенале цртежа Србије, Историјски архив Панчево

2014. I бијенале у уметничком цртежу, Меморијална галерија „Душан Старчевић“, Смедеревска Паланка

2014. XII међународни бијенале минијатура, Модерна галерија културног центра, Горњи Милановац

2014. „Први светски рат на уметничким пергаментима-Концертна књигама“, пројекат Лепосаве М. Сибиновић, Кућа Ђуре Јакшића, Београд,(пратећа изложба 46.-е Мајске изложбе)

2014. Година Кортасар 2014, Галерија Института Сервантес Београд

2014. Pergamino-Concertina Serbia: obra u coleccion de Lepasava Milosevic Sibinovic, Universidad Nacional Autonoma de Mexico

2014. Међународно бијенале цртежа, галерија „Остен“, Скопље, БЈР Македонија

2014. Нишки цртеж, Галерија „Србија“, ГСЛУ Ниш

2014. II међународно бијенале мале графике НГК, Павиљон у тврђави, ГСЛУ Ниш

2014. IV међународна изложба слика малог формата, Галерија Отвореног Суботица

2015. XXII изложба цртежа, Галерија Културног центра Шабац

2015. Педро Парамо на пергамент уметничким књигама (ауторски пројекат Лепосаве Милошевић Сибиновић), Галерија Културног центра Горњи Милановац

2015. Педро Парамо на пергамент уметничким књигама (ауторски пројекат Лепосаве Милошевић Сибиновић), Галерија „Владислав Маржик“, Краљево

2015. Педро Парамо на пергамент уметничким књигама (ауторски пројекат Лепосаве Милошевић Сибиновић), Галерија Кућа Ђуре Јакшића, Београд

2015. Педро Парамо на пергамент уметничким књигама (ауторски пројекат Лепосаве Милошевић Сибиновић), Универзитетска галерија, Ниш

2015. Изложба XXI-ог сазива ликовне колоније „Мина Вукомановић Караџић“, Галерија Културног центра Горњи Милановац

2015. „Хуан Рулфо у књигама уметника пергамент концертна“ (ауторски пројекат Лепосаве Милошевић Сибиновић), Аутономни универзитет „Benito Juarez Оахаса“, Мексико

2015. V бијенале оригиналног цртежа Србије, Галерија Историјског архива, Панчево

2015. Цртежи из колекције Галерије „Хаос“, Народни музеј Црне Горе, Галерија „Дадо Ђурић“, Црна Гора

2015. 48. међународно бијенале илустрације „Златно перо“, Зграда Народне банке Србије, ауторски пројекат Лепосаве Милошевић Сибиновић „Вода у књигама уметника пергамент концертна 2“, Београд

2015. Међународна изложба 30x30 Савремена галерија, Зрењанин
2015. Друго београдско тријенале цртежа имале пластике, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд
2015. Нишки цртеж, Галерија „Србија“, ГСЛУ Ниш
2015. Децембарски салон, Галерија „Арте“, Крагујевац
2015. Календар, Галерија Културног центра, Сомбор
2015. Десет година ликовне колоније „Модерна“, Галерија Културног центра Нови Сад
2016. Изложба „Америка“, Галерија „Круг“, Бечеј
2016. Изложба „Америка“, Галерија „Галерија Лазар Возаревић“, Сремска Митровица
2016. Изложба „Америка“, Галерија „Меандар“, Апатин
2016. Изложба „Америка“, Галерија Културног центра Књажевац
2016. XVII пролећни салон, Галерија центра за културу „Масука“, Велика Плана
2016. „Вода у књигама уметника пергамент концертина“, Ауторски пројекат Лепосаве Милошевић Сибиновић, Градска галерија Краљево
2016. „Вода у књигама уметника пергамент концертина“, Ауторски пројекат Лепосаве Милошевић Сибиновић, Галерија модерне уметности, Смедеревска Паланка
2016. Пролећна изложба УЛУС-а, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд
2016. Четврти међународни бијенале акварела, Галерија „Прогрес“, Београд

Костимографија:

1994. Ликовна обрада костима за представу "Трнова ружица ", Луткарско позориште Ниш
1994. Ликовна обрада костима за представу "Лажа и паралажа ", Народно позориште Ниш
1995. Изводење сценографије Милене Ничеве за представу "Колевка у Нилу", Луткарско позориште Ниш
1999. Костими за представу "Варалица", Краљевачко позориште

Изабране колоније:

- 1999. Каленић,
- 2002. Студеница,
- 2002. Дидимотихон (Грчка), Сабор православних академија,
- 2004. Сент Андреја,
- 2005. Акварели, "Spa Gallery", Игало,
- 2006. Горњи Милановац,
- 2006. "Бардови", Суботица,
- 2007. Херцег Нови, Јахтинг клуб,
- 2008. Акварели, Ечка,
- 2008. Орашац, Аранђеловац,
- 2010. "Модерна", Суботица,
- 2010. "Сопоћанска виђења", Сопоћани, Нови Пазар,
- 2010. "Ликовна колонија Сићево 2010.", Ниш,
- 2011. "Queens of Montenegro", Бечићи, Црна Гора
- 2014. Савинац, Горњи Милановац

Пројекти:

- 2004. Извођач и аутор мурала (са Катарином Вуксановић) на зидовима Градске музичке школе у Дидимотихону, Грчка,
- 2009. Реализатор креативне радионице "Волимо животиње", део пројекта "Дохвати уметност-искуство у интерактивној галеријској едукацији" који је реализован под покровитељством Министарства културе Републике Србије, Градска галерија Ужице
- 2011. Аутор и извођач мурала са студентима зидног сликарства ФИЛУМ-а у ОШ „Милутин и Драгиња Тодоровић“ у Крагујевцу, у оквиру пројекта „Карактером против насиља“ подржаном од стране Министарства за омладину и спорт и Ватерполо савеза Србије

ПРИЛОЗИ

Списак фотографија радова и фотографија поставке изложбе

- Слика 1. Почетак, оловке у боји, 40x20 cm, 2001. година
- Слика 2. Јутро, оловке у боји, 50x70 cm, 2001. година
- Слика 3. Тајна, оловке у боји, 55x50 cm, 2003. година
- Слика 4. Царство – Одлазак, оловке у боји и лавирани туш, 130x270 cm, 2006. година
- Слика 5. Трептај, графит и оловке у боји, 100x150 cm, 2007. година
- Слика 6. Бело усијање, графит и оловке у боји 90x110 cm, 2009. година
- Слика 7. Коридор сећања, графит, оловке у боји и штрас, 80x300 cm, 2011. година
- Слика 8. Шетња у ноћи, графит, штрас, 80x300 cm, 2011. година
- Слика 9. Изненађење, уље на платну, 100x100 cm, 2010. година
- Слика 10. Посматрач у тами – Искушење, уље на платну 120x160 cm, 2013. година
- Слика 11. Фотографије лутака коришћене у раду на докторско уметничком пројекту
- Слика 12. Лагана шетња кроз коридор, акрил на платну 100x150 cm, 2013. година
- Слика 13. На пикнику, акрил на платну, 100x150 cm, 2013. година
- Слика 14. Фотографије инсеката коришћене у раду на докторско уметничком пројекту (*Lucanus cervus*, *Perotis lugubris*, *Protaetia affinis*, *Gnaptor spinimanus*)
- Слика 15. Јутарња мучнина, уље на платну, 100x150cm, 2013/14. година
- Слика 16. Лов на 18. септембар, уље на платну и акрилни спреј, 70x100 cm, 2014. година
- Слика 17. „Mystery train“, уље на платну, 100x150 cm, 2015. година
- Слика 19. „Morning bell“, уље на платну, 100x150 cm, 2015. година
- Слика 18. Елегија или балада, уље на платну, 100x150 cm, 2015. година
- Слика 20. Вртлог са уписним ефектом, акрил и уље на платну, 150x220 cm, 2015. година
- Слика 21. Сlike формата 20x25 cm, акрил и уље на платну, 2013/15. година
- Слика 22. Узалудност сна, акрил и туш на папиру, 70x100 cm, 2015. година
- Слика 23. Крај, акрил, туш и штрас на папиру, 70x100 cm, 2015. година

Слика 24. Позорница чуда, акрил, туш и коректор трака на папиру, 50x100 cm, 2014.
година

Слика 25. Јан Фабр, цртеж хемијском оловком на папиру, 550x244 cm,

Слика 26. Јан Фабр, цртежи *vis* хемијском оловком на папиру

Слика 27. Селена Вицковић, Пинокио, уље на платну/папиру, 150x130cm, 2012.
година

Слика 28. Селена Вицковић, Нина-нана, уље на платну/папиру, 133x220, 2010. година

Слика 29. Детаљ поставке из галерије „Излози“, ФЛУ Београд

Слика 30. Излог галерије ФЛУ Београд, Аутопортрет, уље на платну, 45x55 cm,
2014. година

Слика 31. Детаљ поставке слика и цртежа докторског уметничког пројекта леви зид,
галерије ФЛУ Београд

Слика 32. Детаљ поставке слика и цртежа докторског уметничког пројекта на
централном зиду у галерији ФЛУ Београд

Слика 33. Детаљ поставке слика и цртежа докторског уметничког пројекта на десном
зиду у галерији ФЛУ Београд

Слика 34. Зврк, уље на платну 60x120 cm, 2014/15. година

ПРИЛОЗИ

Списак фотографија радова и фотографија поставке изложбе

Слика 1. **Почетак**, оловке у боји, 40x20 cm, 2001. година

Слика 2. **Јутро**, оловке у боји, 50x70 cm, 2001. година

Слика 3. **Тајна**, оловке у боји, 55x50 cm, 2003. година

Слика 4. **Царство – Одлазак**, оловке у боји и лавирани туш, 130x270 cm, 2006. година

Слика 5. **Трептај**, графит и оловке у боји, 100x150 cm, 2007. година

Слика 6. **Бело усијање**, графит и оловке у боји 90x110 cm, 2009. година

Слика 7. **Коридор сећања**, графит, оловке у боји и штрас, 80x300 cm, 2011. година

Слика 8. **Шетња у ноћи**, графит, штрас, 80x300 cm, 2011. година

Слика 9. **Изненађење**, уље на платну, 100x100 cm, 2010. година

Слика 10. **Посматрач у тами – Искушење**, уље на платну 120x160 cm, 2013. година

Слика 11. Фотографије лутака коришћених у раду на докторском уметничком пројекту

Слика 12. **Лагана шетња кроз коридор**, акрил на платну 100x150 cm, 2013. година

Слика 13. **На пикнику**, акрил на платну, 100x150 cm, 2013. година

Слика 14. Фотографије инсеката коришћене у раду на докторско уметничком пројекту (*Lucanus cervus*, *Perotis lugubris*, *Protaetia affinis*, *Gnaptor spinimanus*)

Слика 15. **Јутарња мучнина**, уље на платну, 100x150cm, 2013/14. година

Слика 16. **Лов на 18. септембар**, уље на платну и акрилни спреј, 70x100 cm, 2014. година

Слика 17. „**Mistery train**“, уље на платну, 100x150 cm, 2015. година

Слика 19. „**Morniing bell**“, уље на платну, 100x150 cm, 2015. година

Слика 18. **Елегија или балада**, уље на платну, 100x150 cm, 2015. година

Слика 20. **Вртлог са усисним ефектом**, акрил и уље на платну, 150x220 cm, 2015. година

Слика 21. Сlike формата 20x25 cm, акрил и уље на платну, 2013/15. година

Слика 22. **Узалудност сна**, акрил и туш на папиру, 70x100 cm, 2015. година

Слика 23. **Крај**, акрил, туш и штрас на папиру, 70x100 cm, 2015. година

Слика 24. **Позорница чуда**, акрил, туш и коректор трака на папиру, 50x100 cm, 2014. година

Слика 25. Јан Фабр, цртеж хемијском оловком на папиру, 550x244 cm,

Слика 26. Јан Фабр, цртежи бис хемијском оловком на папиру

Слика 27. Селена Вицковић, **Пинокио**, уље на платну/папиру, 150x130cm, 2012. година

Слика 28. Селена Вицковић, **Нина-нана**, уље на платну/папиру, 133x220, 2010. година

Слика 29. Детаљ поставке из галерије „Излози“, ФЛУ Београд

Слика 30. Излог галерије ФЛУ Београд, Аутопортрет, уље на платну, 45x55 cm, 2014. година

Слика 31. Деталъ поставке слика и цртежа докторског уметничког пројекта леви зид, галерије ФЛУ Београд

Слика 32. Деталъ поставке слика и цртежа докторског уметничког пројекта на централном зиду у галерији ФЛУ Београд

Слика 33. Деталъ поставке слика и цртежа докторског уметничког пројекта на десном зиду у галерији ФЛУ Београд

Слика 34. **Зврк**, уље на платну 60x120 см, 2014/15. година

Изјава о ауторству

Потписани-а Јелена Шалинић Терзић

број индекса 4195/11

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

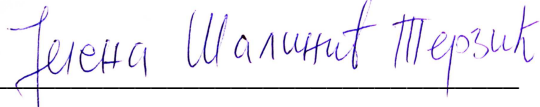
ПРЕОБРАЖАЈ КАО МЕТАФОРА ИГРЕ У УМЕТНОСТИ - слике и цртежи

резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,

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

Потпис докторанда

У Београду, 2016.



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

Име и презиме аутора Јелена Шалинић Терзић

Број индекса 4195/11

Докторски студијски програм Сликарство

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ПРЕОБРАЖАЈ КАО МЕТАФОРА ИГРЕ У УМЕТНОСТИ - слике и цртежи

Ментор редовни професор мр Анђелка Бојовић

Коментор: _____/_____

Потписани (име и презиме аутора) Јелена Шалинић Терзић

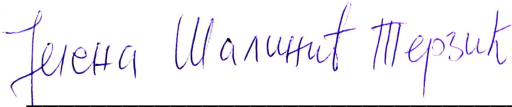
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 2016.



Изјава о коришћењу

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

ПРЕОБРАЖАЈ КАО МЕТАФОРА ИГРЕ У УМЕТНОСТИ - слике и цртежи

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 2016.

Потпис докторанда

