

**UNIVERZITET EDUKONS**  
**Akademija klasičnog slikarstva**  
**Sremska Kamenica**

**TELO I PROSTOR – METAFIZIČKI**  
**SMISAO AKTA**

---

**Doktorski umetnički projekat**

**Mentor:**

**Prof. mr Dragan Martinović**

**Kandidat:**

**Uglješa Colić**

**Sremska Kamenica, 2016.**

Univerzitet Edukons

Fakultet klasičnog slikarstva

### KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl, mag, dr): VR	Doktorski umetnički projekat
Ime i prezime autora: AU	Uglješa Colić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	mr Dragan Martinović, redovni profesor
Naslov rada: NR	<b>Telo i prostor – metafizički smisao akta</b>
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda/apstrakta: JI	srpski /engleski
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina
Godina: GO	2016.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad
Fizički opis rada: FO	5 poglavlja, 77 strane, 35 fotografija, 26 referenci, spisak literature, biografija studenta
Umetnička oblast: NO	Likovna umetnost
Umetnička disciplina:	Slikarstvo

ND	
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	ženski akt, telo, prostor, slikarstvo, boja
UDK	
Čuva se u: ČU	Biblioteka univerziteta Educons – Novi Sad
Važna napomena: VN	
Izvod/Apstrakt IZ	<p>Ovaj rad istražuje metafizički smisao ženskog akta, trudeći se da zahvati svu njegovu kompleksnost, spolja i iznutra. Autor polazi od pretpostavke da je u modernom životu, pa i u umetnosti došlo do banalizacije i komercijalizacije telesnosti i gubljenja značenja smisla lepe telesnosti. S druge strane, u samoj umetnosti akt je bezvremena, večita tema, nasuprot temama koje nastaju iz pobuda senzacionalizma i/ili potreba dnevne politike. Otuda u svakom vremenu, pa i savremenom, ima smisla iznova preispitati izvore i smisao poimanja akta.</p> <p>Služeći se raznovrsnim metodama, istorijskom, filozofskim i umetničkim, autor proučava odnos tela i prostora i odnos tela i tela, sa ciljem da nađe autentičan slikarski prikaz ženskog akta, u kontekstu savremene likovne umetnosti, izučavajući telesnost u prostoru, istovremeno umetnički i filozofski, u metafizičkom, bezvremenom smislu.</p> <p>Rezultat istraživanja je samostalna izložba slika ženskih aktova, koje predstavljaju autentični izraz u likovnoj umetnosti. Aktovi predstavljeni bez prostorne veze sa nekim, bilo kojim drugim predmetom, suočavaju sa metafizičkim pitanjima smisla akta. Samo prikazom ženskog akta otkrivaju mogućnost dubljeg, metafizičkog</p>

	<p>izražavanja i razumevanja telesnosti nasuprot njene kulturne industrijalizacije i tržišne ideologije.</p> <p>U teorijskom delu rada ženski akt je prikazan kroz istoriju umetnosti, ne samo istražujući određene autore koji su se bavili istom tematikom, već i interpretacijom njihovih radova, kao i istraživanje metoda prikazivanja akta u istoriji umetnosti. Ovaj deo sadrži i rezultate preispitivanja filozofskog istraživanja umetnosti kroz: semiotičku, ontološku, strukturalističku i hermeneutičku metodu, sa ciljem da se kroz filozofiju umetnosti izuči metafizički smisao akta. Konačno, autor opisuje nastanak autentičnog likovnog izraza ženskog akta, kako ideje kroz likovnu poetiku, tako i u slikarskom, tehnološkom smislu, razvoj tehnologije i upotrebe različitih materijala i metoda koje je autor disertacije koristio u slikarstvu.</p>
Datum prihvatanja od strane NU veća: DP	
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije (ime i prezime, titula, zvanje, naziv institucije, status): KO	Predsednik: mr Vasilije Dolovački, Akademija klasičnog slikarstva, univerzitet EDUCONS u Sremskoj Kamenici Član: mr Zoran Furunović, Fakultet umetnosti, Univerzitet u Prištini Član: mr Dragan Martinović, Akademija klasičnog slikarstva, univerzitet EDUCONS u Sremskoj Kamenici Član: dr Jasna Jovanov, Akademija klasičnog slikarstva, univerzitet EDUCONS u Sremskoj Kamenici Član: Nebojša Lazić, Akademija klasičnog slikarstva, univerzitet EDUCONS u Sremskoj Kamenici

**KEY DOCUMENT INFORMATION**

Number *consecutive: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code (BA/BSc, MA/MSc, PhD): CC	PhD artistic project
Author: AU	Ugljesa Colic
Mentor (title, name, post): MN	mr Dragan Martinovic
Document title: TI	<b>Body and space – metaphysical meaning of nude</b>
Language of main text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	English/Serbian
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Year of publication: PY	2016.
Publisher: PU	Author
Place of publication: PP	Novi Sad
Physical description: PD	5 chapters, 77 pages, 35 photographys , 26 footnotes, list of literature, students biography
Artistic field: SF	Fine Arts
Artistic discipline:	Painting

SD	
Subject, Key words SKW	female nude, body, space, painting, color
UC (universal class. code)	
Holding data: HD	Library of the University Educons - Sremska Kamenica
Note: N	
Abstract: AB	<p>This paper explores the metaphysical meaning of the female nude, trying to grasp all its complexity, inside and out. The author proceeds under the assumption that in modern life, including art, corporeality has been banalized and commercialized and the meaning of beautiful corporeality has been lost. On the other hand, in art the nude is timeless, an eternal theme, as opposed to themes that arise from sensationalism and/or the needs of daily politics. Hence, in every era, including contemporary, it makes sense to re-examine the sources and meaning of perceiving the nude.</p> <p>Using a variety of methods, historical, philosophical and artistic, the author studies the relationship of body and space and the relationship of body and body, with the aim of finding an authentic artistic view of the female nude in the context of contemporary art, studying corporeality in relation to space from an artistic and philosophical perspective, in a metaphysical and timeless sense.</p> <p>The result of this research is an independent exhibition of female nude paintings, which represent an authentic expression in visual arts. The nudes presented without any spatial relationship with other objects, face the metaphysical questions of the essence of nudes. By only depicting a female nude, the possibility of a deeper, metaphysical expression and understanding of corporeality is revealed in contrast to its cultural industrialization and market ideology.</p> <p>In the theoretical part, the female nude is shown through the history of art, not only by exploring some of the authors who have dealt with the same focus of attention, but also the interpretation of their works, as well as researching the methods of rendering the nude throughout the history of art. This part also contains the reviewing results of a philosophical research in art through: semiotic, ontological, structuralist and</p>

	<p>hermeneutic methods, in order to determine the metaphysical meaning of the nude through the philosophy of art. Finally, the author describes the emergence of an authentic artistic expression of female nude, ideas through visual poetics, as well as painting, technological development and the application of different materials and methods that he used in his painting.</p>
<p>Accepted by Arts Board on: AS</p>	
<p>Defended/Viva voce Ph D exam. on: DE</p>	
<p>PhD Examination Panel: DB</p>	<p>Chairperson: mr Vasilije Dolovacki, Faculty of classic paintings, University of EDUCONS in Sremska Kamenica  Member: mr Zoran Furunovic, Faculty of Art, University of Prishtina  Member: mr Dragan Martinovic, Academy of classic paintings University of EDUCONS in Sremska Kamenica  Member: PhD Jasna Jovanov, Academy of classic paintings University of EDUCONS in Sremska Kamenica  Member: PhD Nebojsa Lazic, Academy of classic paintings University of EDUCONS in Sremska Kamenica</p>

## SADRŽAJ

<b>APSTRAKT</b>	<b>10</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>11</b>
<b>UVOD</b>	<b>12</b>
<b>1. DEO. Sažeti pregled ženskog akta kroz istoriju umetnosti</b>	<b>13</b>
1.1. Ženski aktovi Anrija de Tuluz-Lotreka	14
1.2. Poetika Amadea Modiljanija	16
1.3. Stvaralaštvo Franca Marka	17
<b>2. DEO. Filozofsko istraživanje umetnosti</b>	<b>20</b>
2.1. Semiotičke metode istraživanja umetnosti	20
2.2. Hermeneutičke, fenomenološke, strukturalističke i ontološke metode istraživanja umetnosti	28
<b>3. DEO. Istraživačke metode u slikarstvu, likovna poetika, slikarska tehnologija, savremena upotreba materijala</b>	<b>39</b>
3.1. Istraživačke metode u slikarstvu, razvoj slike, upotreba savremenih materijala	39
3.2. Istraživanje valerskih mogućnosti od najsvetlijih (belo na belo) do najtamnijih (crno na crno) u cilju proširenja valerskih vrednosti u slikarstvu.	47



3.3. Izlet u grafiku	51
3.4. Poentilistička faza istraživanja	54
<b>ZAKLJUČAK</b>	<b>57</b>
<b>SPISAK SLIKA</b>	<b>69</b>
<b>LITERATURA</b>	<b>71</b>
<b>BIOGRAFIJA KANDIDATA</b>	<b>73</b>

## APSTRAKT

Ovaj rad istražuje metafizički smisao ženskog akta, trudeći se da zahvati svu njegovu kompleksnost, spolja i iznutra. Autor polazi od pretpostavke da je u modernom životu, pa i u umetnosti došlo do banalizacije i komercijalizacije telesnosti i gubljenja značenja smisla lepe telesnosti. S druge strane, u samoj umetnosti akt je bezvremena, večita tema, nasuprot temama koje nastaju iz pobuda senzacionalizma i/ili potreba dnevne politike. Otuda u svakom vremenu, pa i savremenom, ima smisla iznova preispitati izvore i smisao poimanja akta.

Služeći se raznovrsnim metodama, istorijskom, filozofskim i umetničkim, autor proučava odnos tela i prostora i odnos tela i tela, sa ciljem da nađe autentičan slikarski prikaz ženskog akta, u kontekstu savremene likovne umetnosti, izučavajući telesnost u prostoru, istovremeno umetnički i filozofski, u metafizičkom, bezvremenom smislu.

Rezultat istraživanja je samostalna izložba slika ženskih aktova, koje predstavljaju autentični izraz u likovnoj umetnosti. Aktovi predstavljeni bez prostorne veze sa nekim, bilo kojim drugim predmetom, suočavaju sa metafizičkim pitanjima smisla akta. Samo prikazom ženskog akta otkrivaju mogućnost dubljeg, metafizičkog izražavanja i razumevanja telesnosti nasuprot njene kulturne industrijalizacije i tržišne ideologije.

U teorijskom delu rada ženski akt je prikazan kroz istoriju umetnosti, ne samo istražujući određene autore koji su se bavili istom tematikom, već i interpretacijom njihovih radova, kao i istraživanje metoda prikazivanja akta u istoriji umetnosti. Ovaj deo sadrži i rezultate preispitivanja filozofskog istraživanja umetnosti kroz: semiotičku, ontološku, strukturalističku i hermeneutičku metodu, sa ciljem da se kroz filozofiju umetnosti izuči metafizički smisao akta. Konačno, autor opisuje nastanak autentičnog likovnog izraza ženskog akta, kako ideje kroz likovnu poetiku, tako i u slikarskom, tehnološkom smislu, razvoj tehnologije i upotrebe različitih materijala i metoda koje je autor disertacije koristio u slikarstvu.

**Ključne reči:** ženski akt, telo, prostor, slikarstvo, boja.

## ABSTRACT

This paper explores the metaphysical meaning of the female nude, trying to grasp all its complexity, inside and out. The author proceeds under the assumption that in modern life, including art, corporeality has been banalized and commercialized and the meaning of beautiful corporeality has been lost. On the other hand, in art the nude is timeless, an eternal theme, as opposed to themes that arise from sensationalism and/or the needs of daily politics. Hence, in every era, including contemporary, it makes sense to re-examine the sources and meaning of perceiving the nude.

Using a variety of methods, historical, philosophical and artistic, the author studies the relationship of body and space and the relationship of body and body, with the aim of finding an authentic artistic view of the female nude in the context of contemporary art, studying corporeality in relation to space from an artistic and philosophical perspective, in a metaphysical and timeless sense.

The result of this research is an independent exhibition of female nude paintings, which represent an authentic expression in visual arts. The nudes presented without any spatial relationship with other objects, face the metaphysical questions of the essence of nudes. By only depicting a female nude, the possibility of a deeper, metaphysical expression and understanding of corporeality is revealed in contrast to its cultural industrialization and market ideology.

In the theoretical part, the female nude is shown through the history of art, not only by exploring some of the authors who have dealt with the same focus of attention, but also the interpretation of their works, as well as researching the methods of rendering the nude throughout the history of art. This part also contains the reviewing results of a philosophical research in art through: semiotic, ontological, structuralist and hermeneutic methods, in order to determine the metaphysical meaning of the nude through the philosophy of art. Finally, the author describes the emergence of an authentic artistic expression of female nude, ideas through visual poetics, as well as painting, technological development and the application of different materials and methods that he used in his painting.

**Keywords:** female nude, body, space, painting, color.

## UVOD

Predmet izučavanja doktorskog umetničkog projekta „Telo i prostor – metafizički smisao akta“ je ženski akt kao figura, ali i izučavanje kompleksnosti tela, spolja i iznutra. Cilj ovog rada je istraživanje ženskog akta kroz istoriju umetnosti istorijskim metodom, metodama filozofskog istraživanja umetnosti i slikarskim metodama. Autor projekta to čini ne samo istražujući radove određenih autora koji su se bavili istom tematikom, već i interpretacijom njihovih radova, kadrirajući ih na sopstveni način, kao i istraživanjem sličnih metoda prikazivanja akta u istoriji umetnosti, što je prikazano u prvom poglavlju pisanog rada.

Drugo poglavlje sadrži rezultate do kojih se došlo primenom metoda filozofskog istraživanja umetnosti koje su korišćene u realizaciji rada: semiotičku, ontološku, strukturalističku i hermeneutičku metodu. Odabrane metode istraživanja su usko povezane sa predmetom i ciljevima rada.

U trećem poglavlju obrazlažu se put i razvoj specifičnosti slikarstva autora doktorskog projekta, kako ideje projekta tako i u slikarskom tehnološkom smislu, razvoj tehnologije i upotrebe različitih materijala i metoda koje je koristio u svom slikarstvu istražujući odabranu temu.

Pored teorijskog dela, doktorski umetnički projekat „Telo i prostor – metafizički smisao akta“ obuhvata i izložbu slika, koje predstavljaju niz uspešno realizovanih slika rađenih u različitim tehnikama i upotrebom različitih materijala.

Izložba „Telo i prostor – metafizički smisao akta“ realizovana je od 02.09. do 07.09.2016. godine u dvorcu Edšeg u Novom Sadu, a obuhvatila je ženske aktove nastale u periodu od 2013. do 2016. god.

## 1. DEO. Sažeti pregled ženskog akta kroz istoriju umetnosti

Na području od Atlantskog okeana do Ukrajine prostiru se statue koje su poznate kao paleolitske Venere. To su prikazi boginje plodnosti, koja je dugo prisutna u stvaralaštvu mnogih naroda. Statue prikazuju ženske figure sa uvećanim delovima tela koji označavaju plodnost, dok su glava, ruke i noge zanemarene. Neke od ovih venera potiču još iz perioda oko 15000 godina pre nove ere, poput takozvane „Vilendorfske venere“ iz Austrije. Za nju kažu da je „jedna od nekoliko figurina plodnosti, sva je u jednoj loptastoj okruglini koja podseća na one jajolike „svete oblutke“.“ (Janson, 1986:21).

Od praistorije do danas nije opalo interesovanje umetnika za ženski akt, čak se i povećalo u poslednjih par vekova, u smislu da je ženski akt dobio oblik samostalnog likovnog prikazivanja, a nije prikazan samo u sklopu neke veće istorijske kompozicije. Ženski akt je i na svim savremenim likovnim akademijama zauzeo centralno mesto u studijskim programima slikarstva, najčešće na predmetima slikanje, crtanje i večernji akt. Podjednako je zastupljen i u savremenoj književnosti. „Sva, vaskolika telesa žena, mahom nagih rubensovski zaobljenih, u zagrljajima s labudovima bjelim, ali i s tamnoputim... Odenite se nagi kao one nimfe i faunovi u snažnoj erekciji.“ (Ređep, 2011:49). Ova doslednost umetnika u prikazivanju ženskog akta dokazuje da pored toga što: „Ženski uticaj na muškarce se proteže kroz sve starosne uzraste.“ (Toševski, 2004:5), žena utiče na muškarce i u svim istorijskim epohama, od pamtiveka pa do danas.

Pitanje telesnosti je možda i najvažnije za istraživački rad slikara. Likovni istraživački rad treba shvatiti poput svojevrstne somatologije (od grčkog soma – tela, logos – nauka) kao deo antropologije, koja se u savremenom shvatanju uzima kao opšta nauka o čoveku. Gledajući kroz istoriju umetnosti vidimo da su se većina umetnika bavili istraživanjem telesnosti i ženskog akta, a paleolitske skulpture dokazuju koliko je ženski akt svestremena istraživačka tema. Uvek aktuelna i drugim očima viđena, interpretirana na novi način ona postaje iznova sveža i uzbudljiva. Iz ovog aspekta posmatran ženski akt postaje glavna tema i preokupacija našeg umetničko – istraživačkog rada.

Proučavajući istoriju umetnosti dolazimo do vrlo interesantnih pristupa u načinu razmišljanja o telesnosti, kao i konstrukciji samog akta. Neke od autora smo posebno izučavali, bili su nam uzori u radu, ali i povod za stvaranje sopstvenih interpretacija po uzoru na njihove slike. Izučavanje njihovog rada nam je pomoglo da iskažemo ženski akt na sopstveni način na istraživačkom putu ka autentičnom prikazu ženskog akta.

Specifičnost ovog rada je u kadriranju ženskog akta. Ono se svodi na torzo, ženske grudi i venerin breg koji čine taj famozni bermudski trougao telesnosti. Ili na zadnjicu i deo leđa i butina koji zauzimaju centralni deo slike. Prikazani ženski aktovi nemaju ruke, noge i glavu i oni čine redukovano žensko telo na suštinski deo akta. Oni su bez lika, ali ne i bezlični, svaki ima svoj individualni karakter iskazan telesnošću, erotikom i ženskom seksualnošću. Za ovaj projekat je veoma važno da se bavi temom koja je neprolazna, koja ne predstavlja prikazivanje dnevne politike na lokalnom nivou, već je univerzalna za sve vremena. „Vekovima su svi, i mudraci i profani svet, istim fasciniranim okom gledali u utrobu sveobuhvatajućih majki.“ (Sloterdijk, 2010:282).

### 1.1. Ženski aktovi Anrija de Tuluz-Lotreka

Jedan od istaknutih autora ženskih aktova bio je **Anri de Tuluz-Lotrek**, čiji kolorit kao i upotreba linije je ostvario veliki uticaj na stvaralaštvo prikazano ovim projektom. On je naslikao debelu Mariju, crvenokosu Karmen, i la Guli („Izelica“). Retko je pronalazio svoje modele na elegantnim mestima ili po lepim salonima, gde bi mogao da izrežira neku dopadljivu kompoziciju. Više je voleo da slika ono što vidi na Monmartru, u centru pariske zabave, nepristojne plesače, nepristojne pevače, devojke sa visoko podignutim suknjama. „U podgrejanoj atmosferi Monmartra otkrio je više života nego u veličanstvenom zamku svoje mladosti – i pored toga što je takav život bio ponekad odličan, a ponekad mali i bedan.“ (Šnajder, 2010:186). Tuluz-Lotrek se, iako je poticao iz čuvene plemićke porodice, družio sa kabaretskim pevačicama koje je slikao nekoliko puta, uvek ružne, onakve kakve su zapravo i bile. Osetio je neku neobičnu privlačnost prema njima, upravo onu koja je terala ljude da satima neprestano zure u te „devojke sumnjivog morala“. Slikao je prostitutke u njihovom slobodnom vremenu, na zajedničkom ručku, kada se smeju i

ludiraju ili pak u njihovim lezbejskim zagrljajima na krevetu. Slike zrače jakom ženskom, seksualnom energijom, koju je umetnik veoma uspešno zabeležio na platnu. „Žena ima rasplinutu seksualnu energiju, male mase, plivajuću, koja ima sposobnost da se brzo fokusira u akciju. To je energija sa više boja i nepravilnog je oblika.“ (Toševski, 2004:135). Njegov pristup slikarstvu bio je brutalan, beskompromisan, ali suštinski realan, prvenstveno zbog suočavanja sa ne uvek tako lepom stvarnošću u sopstvanom okruženju. Ekspresivnim potezima modelovao je snažna telesa, a linijom u malo tamnijem koloritu, u odnosu na akt, je podvlačio konture, praveći tako dinamičnu konstrukciju, erotičnih, provokativnih slika. Toliko se distancirao od standarda srednje klase, da je čak i svoje konzervativne dilere umetninama primao u bordel. Do kraja života je nastavio da slika ženske aktove, koristeći prostitutke kao modele, prikazivajući ih u situacijama u kojima su bile bolno svesne svog položaja.

Lotrek se opsesivno bavio slikarstvom, a jednom prilikom je izjavio kako nema ničega što više voli od zadovoljstva koje pruža crtanje. On, postimpresionista, bio je pod uticajem japanskog graviranja u drvetu. Možda je upravo zbog toga kombinovao elegantne, gotovo poetske linije sa nemilosrdnom žurbom. U njegovim slikama često su zastupljeni kontrasti po komplementarnim parovima kao i koloristički kontrasti, crtež je postavljan alprima, a slike zrače neobičnom svežinom i spontanošću, one su prozračne i lepršave, magično nežne i strastveno grube istovremeno. Iza njih se nazire autor, koji je iako je bio kicoški obučan i uvek besprekornog izgleda hodao po tankoj žici, koji je noći provodio pijujući, okružen sumnjivim likovima i prostitutkama, rođen kao sin grofa, osuđen da bude bogalj. „Svuda i uvek ružnoća ima svoje očaravajuće aspekte“, rekao je. „Uzbudljivo je pronaći ih tamo gde ih niko ranije nije primećivao“ (Šnajder, 2010:186). Iz ovoga vidimo da je Lotrek jedan istinski posvećen umetnik koji je u potrazi za suštinskom lepotom, u prirodno ne lepim motivima, otkrivao umetničku lepotu koja zaslužuje svako poštovanje i divljenje.

## 1.2. Poetika Amadea Modiljanija

Slikar koji je imao posebni uticaj na moj rad je i **Amadeo Modiljani**. Po celom Monmartru poznat kao „Modi“, bio je podjednako dobro poznat po svom italijanskom šarmu, književnom poreklu i kreativnoj dinamici koliko i po uzimanju ogromnih količina droge i alkohola. Neretko je menjao crtež, koji bi nažvljao na papiru za nekoliko minuta za jednu čašu džina koji mu je očajnički bio potreban. „Osip Zadkin je video Amadea Modiljanija (1884-1920) kao maskiranog mladog boga, dok mu je pisac Maks Džejkob pripisao temperament pesnika. Ni jedan umetnik nije tako savršeno oslikao parisku boemsku scenu s početka dvadesetog veka kao Modiljani...“ (Šnajder, 2010:180). Njegovi ženski aktovi su obično odmah prepoznatljivi jer imaju izuzetne odlike jasne kompozicije i relativno izbalansirane strukture. Njegove figure imaju neobično izdužene vratove i bademaste oči. Udovi su izduženi i stubasti, podsećaju na gotiku, a uske usne na vizantiju. Pogled je uperen u daljinu, bez kontakta sa posmatračem, ili su pak kapci zatvoreni. Njegove slike su ispunjene misterioznom lepotom i ljudskom toplinom, uprkos otvorenog paradiranja sa seksualnošću. One su senzualne, ponekad besramne (ali nikad vulgarne), čulne i čedne. Ovome je i sam autor ovog rada težio tokom celog umetničko – istraživačkog procesa.

Sve žene na njegovim platnima su idealizovane. Forme su čiste i nepodeljene, što je potpuno suprotno fovistima i kubistima. Modiljani je izgradio svoj specifičan prepoznatljiv stil, uporno odbijajući da se svrsta u bilo koji umetnički pravac ili grupu. Uticao je na mnoge umetnike, na primer na Šagala i Sotina. „Njegova prva samostalna izložba 1917. godine izazvala je skandal. Policija je bila skandalizovana aktovima i zabranila je izložbu, što je za umetnika bila finansijska katastrofa.“ (Šnajder, 2010:181). Većina njegovih studija aktova izgleda kao da je naslikana u jednom dahu. Modiljani je imao gotovo paperjasto lagan pristup crtanju, zbog čega su ga likovni kritičari smatrali prirodnim naslednikom Sandra Botičelija, čuvenog firentinca iz perioda rane renesanse. Uticaj na njegov rad su izvršili, pored Botičelija i Pol Sezan i Konstantin Brankusi. Neusaglašenost između neumerenog života i smirenog, uzdržanog rada izazivala je stalno interesovanje za Modiljanija i njegov život tokom čitavog 20. veka.

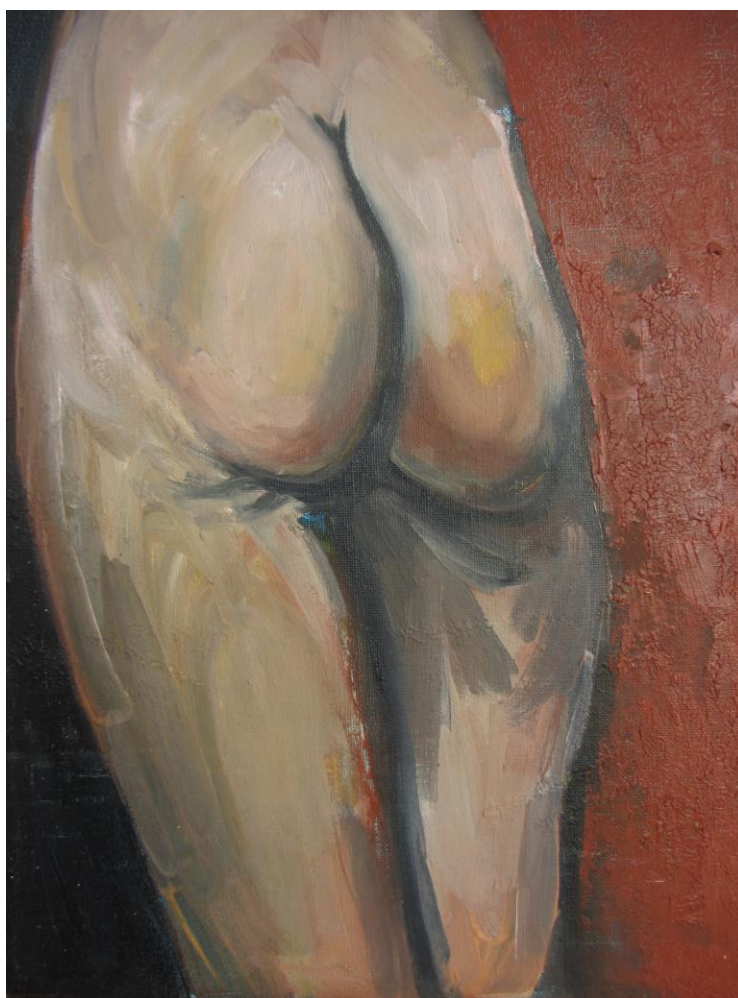


Veoma važno mesto u razvoju autororvovog slikarstva zauzima umetnik **Franco Mark** (1880-1916). On je ljude oko sebe smatrao za bezbožne i nesposobne da probude njegova prava osećanja. Za razliku od ljudi, neokaljena životinjska vitalnost je iz njega izvlačila sve pozitivne emocije i doživljaje. On je smatrao ljude „ružnima“, a za životinje je mislio da su mnogo lepše i čistije. Kao suosnivač grupe „Plavi jahač“ proslavio se svojim slikama životinja, kojima odaje posebnu počast čak i u svojim esejima. On životinje predstavlja kao bića dijametralno suprotnim ljudskim bićima. On je težio prikazivanju jedinstva bića i prirode. Mark je mislio da samo nevine životinje mogu da otelotvore tu simbiozu. On ženski akt pretvara u životinju. Ženska tela na njegovim platnima postaju hibridna bića, ona su ukrašena raznim koloristički bogatim šarama nalik na životinjske, poput tigrovih ili pčelinih pruga. Ženska tela predstavlja kao misteriozna stvorenja iz prirode. Kao odjek onoga što se već vidi u njegovim slikama prirode, on predstavlja ženu i njeno okruženje kao jedinstvenu, nedeljivu celinu.

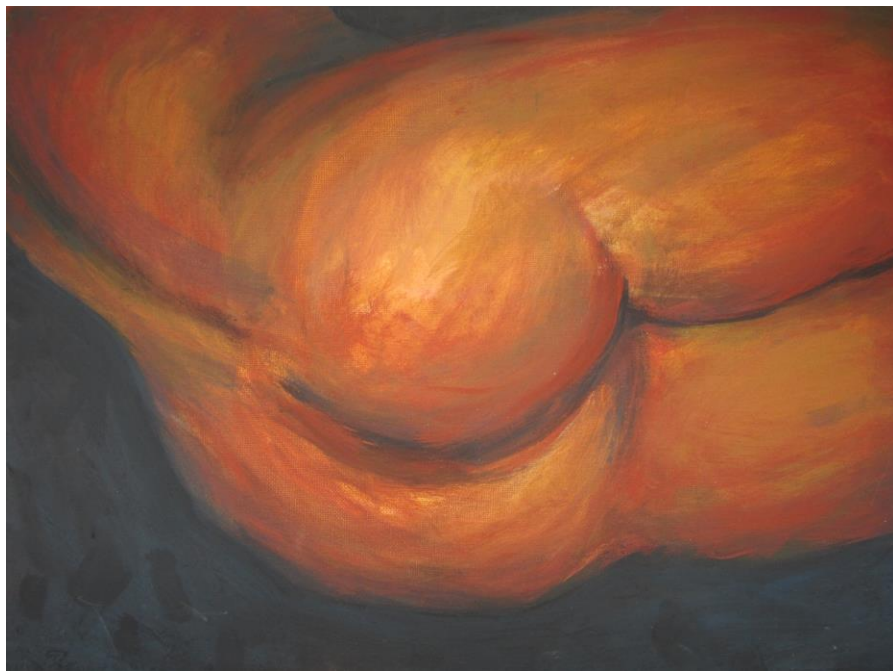
Mark je, takođe specifičan i u definisanju kolorita svojih slika, te tvrdi da: „Uprkos svim analizama spektra boja, ne mogu da se oslobodim slikarskog uverenja da je žuto (ženski princip!) bliže zemljinom crvenom nego plavo, muški princip“ (Šnajder, 2010:164). On je često pozadinu ženskog akta oslikavao na apstraktan način, što označava njegov period od 1914. godine nadalje. Pejzaži u pozadini njegovih slika, jedva da su nagovešteni i naznačavaju ih jedino boja ili geometrijske forme, što ukazuje na to da sledi kreativni put Vasilija Kandinskog. On uzima njegova umetnička dostignuća i veoma uspešno ih implementira u svoj stvaralački rad, dajući, pri tome slici sopstveni pečat. U prikazivanju prostorija na njegovim slikama nedostaje svaka perspektiva, a žensko telo deluje kao da je organski utkano u površinu slike. Mark je bio pod snažnim uticajem Pola Gogena i Vinsenta van Goga, očeva ekspresionizma. Jedno vreme je imitirao upotrebu boja Anrija Matisa i Pola Sezana, ali mu je trebalo neko vreme da pronađe svoj specifičan i prepoznatljiv rukopis.

Ne tako retko je žuta putenost tela prisutna i u slikarstvu autora ovog rada, a pošto je telo, kadrirano tako da zauzima najveći deo platna, pozadina je često svedena površina različite strukture i reljefa.

Uzimajući reprodukcije slika ova tri autora, služili smo se postupkom kadriranja na sopstveni način. Zatim su naslikane njihove interpretacije. Inspirisan Lotrekom, Modiljanijem i Markom autor ovog rada je slikao ženski akt proizašao iz njihovih motiva, viđen očima umetnika prve polovine 21. veka.



Slika01: "Inspirisana Lotrekom", ulje na platnu, 30x40cm



Slika02: „Inspirisana Modiljanijem“, akril na platnu, 40x60cm



Slika03: „Inspirisana Markom“, akril na platnu, 60x40cm

## 2. Filozofsko istraživanje umetnosti

„Reč metoda dolazi od grčke reči *methodos*, koja je u početku značila put, da bi kasnije postala naziv za putovanje duha u planskom traženju nekog posebnog znanja uopšte, i na kraju prihvaćena u smislu planskog postupanja radi postizanja nekog cilja na sazajnom ili praktičnom planu.“ (Zurovac, 2008:5).

### 2.1. Semiotičke metode istraživanja umetnosti

Uspenski nas u svojoj knjizi „Poetika kompozicije, semotika ikone“ najpre upoznaje sa semiotičkim ispitivanjem sastava književnoga ( uglavnom prozni) i likovnoga (radi se, pre svega, o staroj ruskoj ikoni) teksta. On izdvaja i formuliše izvesne kompozicione zakonitosti, kao i sa pokušajem zasnivanja opšte tipologije kompozicionih oblika. Ovakvo povezivanje i tumačenje ostvaruje u neposrednoj analizi umetničkog teksta i potkrepljuje ga obiljem proverljivih činjenica. Daje nam tumačenje iz izuzetnog i zaista novog ugla iz koga nam se već poznate stvari čine nove. Navodi nas da iznova zastajemo pred mnogim pojedinostima u slikarskom i književnom delu, mimo kojih je naša pažnja prolazila kao i da ne postoje. On nam skreće pažnju na neke očigledne pojave o čijoj osobitoj umetničkoj ulozi nismo ni razmišljali, upravo zato jer su nam izgledale očigledne.

To su najčešće one granične pojave, pojedinosti sa samoga ruba umetničkih struktura koje jednom svojom stranom pripadaju umetničkom, a drugom neumetničkom tekstu: ukazuju na odnos i uzajamne razlike između ta dva teksta. Upravo zato se Uspenski toliko interesuje, između ostalog, i za sam okvir slike. Dakle za granice, razgraničavanje umetničke tvorevine prema neumetničkom svetu.

Za kreiranje okvira, obično se koristi neka opozicija između oblikovnih postupaka. Tako se, na primer, slika na središnjem planu ikone konstruiše u obrnutoj perspektivi, ali se zato slika uz okvir ikone konstruiše po pravilima takozvane perspektive „pojačane

konvergencije“. Oblikovni postupci koje zahtevaju ove dve perspektive nalaze se u opoziciji, daju udubljene i ispupčene forme. Ikonograf to iskorištava u kompozicione svrhe.

Značajna novost u teoriji književnosti je jedno novo načelno razgraničavanje „ruskih formalista“ s početka prošlog veka, koje podrazumeva da između fabule kao realno datog redosleda zbivanja i sižea kao književne njegove reorganizacije: momenat umetničkog konstruisanja, a ne prostog opisivanja, odmah je postao vidljiv. „Međutim, sižejne sheme koje se iz prozних tekstova mogu da izluče sadrže jedino postupke pomoću kojih se fabulativna materija raspoređuje duž književnog teksta: primena tih postupaka neposredno je data, neposredno je vidljiva u tekstu, onako kao što su kompozicione sheme neposredno vidljive na slikarskome platnu.“ (Uspenski, 1979: 15). Ovde se govori o dominaciji horizontale, dijagonale, vertikalne i sl. kompozicije kod nekog slikara ili u nekoj slikarskoj školi. Uspenski uspeva da definiše neke univerzalne vrednosti za slikarsko delo, povezujući, upoređujući i analizirajući ih. Ovakvo shvatanje kompozicije slikarskog dela predstavlja značajan momenat u celovitoj strukturi umetničke tvorevine.

U slikarstvu, kako ističe Uspenski u studiji „O semiotici ikone“ (Uspenski, 1979: 308), iza ove kompozicije, ili, moglo bi se reći ispod nje postoji neki uslovni perspektivni sistem pomoću koga se prostor i trodimenzionalne veličine projektuju na dvodimenzionalnu površinu. Donekle smo svesni uslovnosti ove projekcije, pa nam utoliko i samo utoliko, simboličan (znakovni) karakter opisivanja u slikarstvu nije prikriven. Slikari od renesanse pa dalje su se držali centralne perspektive, a reakcija se na nju jasno razaznavala na prelazu XIX u XX vek.

Uspenski kaže da autorova pozicija može u umetničkom delu da bude manje - više jasno fiksirana i tada se tu javlja direktna analogija sa sistemom centralne perspektive u slikarstvu. On postavlja nekoliko logičnih pitanja: gde je bio autor za vreme opisivanih zbivanja? Odakle autoru tog dela znanje o ponašanju prikazanih ličnosti? To je ujedno i pitanje o čitačevom verovanju autoru, kolika je verodostojnost opisa određenih zbivanja? U književnosti, isto kao i u slikarstvu, na osnovu perspektivne slike, možemo naslućivati mesto koje je slikar zauzimao u odnosu na slikani događaj. Slikar publiku stavlja na svoje mesto posmatrača i tako vekovima kasnije svedoči o nekim davno minulim događajima. Često ljudi ne znaju kako su se neki istorijski događaji stvarno odvijali, već o njima sude na

osnovu očuvanih slika iz tog perioda. Da li su umetnici uvek slikali događaje baš onakve kakvi su bili? Odgovor je jednostavan: naravno da nisu. Uvek su slikali sa svojim subjektivnim doživljajem i mišljenjem i ulepšavajući predstave svojih naručioca (naročito istorijske kompozicije). Tipičan primer ovakvog predstavljanja u istoriji umetnosti je slika iz 1801. godine, autora Žak - Luis Davida, pod nazivom „Napoleon prelazi Alpe“ (Janson, 1986: 122). Slikar je Napoleona izmenio i idealizovao. Napoleon je predstavljen kao romantičarski heroj na propetom konju ogrnut u vatreni ogrtač. On deluje poput nekog superheroja sa nadljudskim snagama. Dok je stvarnost bila znatno drugačija. Naime, Napoleon je putovao na magarcu ogrnut neuglednim sivim kaputom. Iako je potpuno neoklasična u čvrstoći linija, ova slika ima baroknu dramatičnu dijagonalnu kompoziciju, koja stvara romantičarski utisak. Dijagonalna kompozicija pretpostavlja trenutak kada je Napoleon naredio svojoj vojsci da napreduje preko obronka, no na slici on gleda u nas posmatrača kao da nas poziva da ga sledimo. Dakle, slikar nas stavlja u poziciju Napoleonovog vojnika, savremenika koji se nalazi u njegovoj neposrednoj blizini, spreman da svakog časa krene u slavni juriš epohalnih razmera, koji će zauvek promeniti tok istorije. U ovoj, dakako, propagandnoj slici David povezuje Napoleona sa Hanibalom i Karlom Velikim, koji su takođe prešli Alpe sa svojom vojskom, tako što je laskajući Napoleonu urezao imena ove trojice vojskovođa na kamen u levom uglu slike.

„Pre svega, treba reći da je ukupan prostor unutar ikone preuređen. Nije potpuno istovetan prostoru u prirodi viđenom našim očima sa zakonima optike kojima funkcioniše fiziologija gledanja.“ (Skliris, 1998: 25). Po Uspenskom, kada opisuje neki događaj, autor može da zauzme neku spoljnu poziciju, poziciju sa strane. Autor se u tom slučaju predstavlja kao strano lice: to bi bila spoljna strana gledišta, a opis koji se pri tome daje je spoljni opis. Isto tako, autor, može da opiše i neku ličnost i njena unutrašnja proživljavanja, samo na osnovu spoljnih simptoma i posrednih svedočenja. „Autor, naime, može ne samo događaje nego i ličnosti da prikazuje iznutra: da prihvati njihovu tačku gledišta na više planova ili čak na svim, što predstavlja oblik potpunog saživljavanja sa junakom, preobražavanje u junaka samog.“ (Uspenski, 1979: 47). Jedan od stavova Uspenskog je da struktura umetničkog dela zavisi od toga da li se u njemu opisi daju sa spoljne ili sa unutrašnje tačke gledišta. Te tačke gledišta čine nevidljivu mrežu koju treba otkrivati kao

svojevrsnu dubinsku umetničku strukturu. Razlikovanje spoljne i unutrašnje tačke gledišta, važno je za likovne umetnosti, a naročito za slikarstvo. Od vidne pozicije koja se pri slikanju zauzima zavisi i sam izgled slike koja je pred gledaocem. Svakodnevno smo u prilici da vidimo gledaoce kako se pred slikama pomeraju napred – nazad i levo – desno. Oni tako pokušavaju da nađu onu zamislivu poziciju iz koje je autor naslikao sliku i da što bolje dožive i oseće umetničko delo. U stvari, sama slika navodi publiku na tu autorovu poziciju jer gledaoci tu vidnu poziciju doživljavaju kao da je cela struktura slike programirana.

Odvojene ramovima od realnog prostora (ramovi tome služe), slike nam nude određene isečke sveta koji su prikazani sa određene vidne tačke, zauvek fiksirane, pa se, kao posmatrač, i sami moramo kretati da bi na nju stali. „Nije tako, međutim, kad se krećemo, recimo, u srednjovekovnom srpskom manastiru: osećamo da nas likovi prate svojim pogledima, da se unekoliko kreću (a ne deformišu) onako kako se sami krećemo, da se zlatna boja na nimbusima pali i gasi, kao da nam jedne likove osvetljava a druge sakriva.“ (Uspenski, 1979: XLIX). Ovde naše kretanje korespondira sa izvesnim „kretanjem“ samih likova. To je zato što u ovom slučaju nije programirana fiksirana vidna pozicija na koju treba stati, nego je, baš suprotno, programirano izvesno gledaočevo kretanje, menjanje posmatračkih pozicija. To nam svedoči da je i slikareva vidna pozicija bila pokretna, dinamična. Dakle, tačka gledišta je, u slikarstvu, pre svega povezana sa načinom na koji se prostor i trodimenzionalni predmeti u njemu prikazuju na dvodimenzionalnoj slikarskoj površini. Slikar ih može projektovati tako što će zauzeti određenu vidnu poziciju i naslikati samo ono što se sa te tačke vidi. U ovom slučaju se sve projektivne paralele ili vidni zraci spajaju u jedinstvenom nedogledu i predmeti se po dubini, od očne tačke ka nedogledu, srazmerno smanjuju (ono što je bliže je veće, a ono što je u daljini je manje). To je linearna ili centralna perspektiva, koja se od renesanse pa nadalje, uzima kao prirodan način na koji vidimo predmete u prostoru. Uslov za ovakvo gledanje je da tačno i precizno posmatramo motiv koji slikamo, nepomično jednim okom ili kroz prozirnu ploču (često su slikari koristili razne pomoćne naprave kako bi brže, lakše i preciznije ostvarili zadate ciljeve). Tako dobijena slika zove se perspektivom, zato što ona ne daje zapravo prizor koji ljudske oči stvarno vide. Podsetimo se šta je Moris Merlo-Ponti

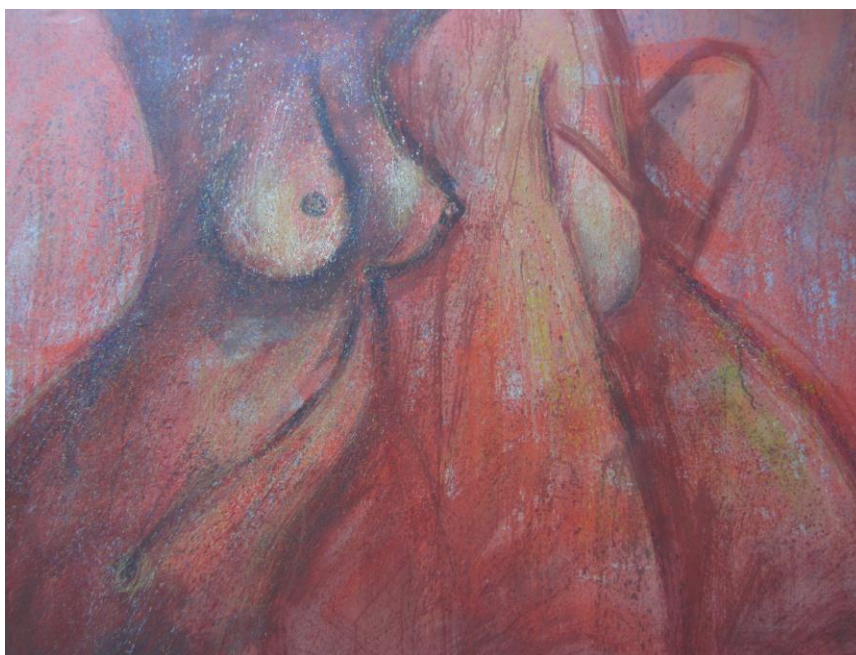
u svojoj knjizi „Oko i duh” napisao na tu temu: „Perspektiva renesanse nije nepogrešan „trik”: ona je samo jedan poseban slučaj, datum, moment u poetskom saznavanju sveta, koji se posle njega nastavlja.” (Merlo-Ponti,1968:22).

Uspenski ovde iznosi različite dokaze ove tvrdnje, na primer, da gledanje jednim okom ukida prirodnu binokularnost. Isto tako on tvrdi da nepomično gledati, u stvari, znači ukidanje neprekidnog kretanja same očne jabučice i našega živog pogleda, a da gledanje kroz neprozirnu ploču znači ukidanje neposrednog kontakta između umetnika i motiva i uključivanje nekog posrednika između našeg oka i sveta koje ono vidi. Ta prozirna ploča naziva se i „Leonardovo staklo“, a Uspenski je naziva likoravan. Šta ona zapravo znači i zašto bi trebalo gledati svet kroz neki prozirni zid koji Uspenski više puta pominje u tekstu? „U njemu su, može se slobodno reći, sami zakoni geometrije, u Leonardovom staklu je Euklidova geometrija, skup kodifikovanih pravila po kojima se u nauci (geometriji) konstruiše ili modeluje prostor, a ne daje se onakvim kakav on po sebi jeste.“ (Uspenski, 1979: 51). Iz ovoga možemo da zaključimo da sistem centralne perspektive nije prirodan, niti je perspektivna slika prikazana na prirodan način upravo jer je to uslovan način prikazivanja na dvodimenzionalnoj površini. Ako je uslovan i simboličan način prikazivanja (isto što i znakovan), onda se mora dopustiti da postoje i drugi i drugačiji sistemi prikazivanja trodimenzionalnih veličina na slikarskoj površini, koji bi isto tako bili pravilni i prirodni kao i linearni. Od ključnog je značaja za tumačenje slikarskog dela ovo dopuštanje da se slika konstruiše u više, a ne samo u jednom „prirodnom“ (linearnom) perspektivnom sistemu. Uspenski tvrdi da je način konstruisanja slike čini sam osnov jezika slikarstva (Uspenski, 1979: 308). U srednjovekovnom slikarstvu, posebno onom koje pripada vizantijsko – pravoslavnom krugu nije se primenjivala linearna, već obrnuta (inverzna) perspektiva. To je uslovalo nerazumevanja ovog likovnog jezika od trenutka kada je linearna perspektiva u evropskom slikarstvu zauzela mesto „prirodnog“ i jedinog ispravnog načina prikazivanja na površini. To je ulazilo u neprikosnoveni kanon. Sasvim je razumljivo zašto su se na ikonama i freskama nalazile, takozvane, perspektivne greške, propusti i nedoučenost i kako neki neupućeni teoretičari kažu nespretnost kao na dečijim crtežima. Ove zablude su došle upravo zbog nepoznavanja simboličkog (znakovnog) i duhovnog značaja vizantijskog ikonopisanja, čiji cilj od samog početka nije bio da



predstavi stvarni fizički svet onakav kakav zapravo jeste. Tek kada je pravoslavna ikona počela da se ceni zbog njene nesumnjive umetničke vrednosti, uvidelo se da otklanjanje svih tih grešaka (po merilima zapadno – evropskog slikarstva, koje zapravo i nisu bile greške) vidno umanjuje njene estetske kvalitete (a i duhovno značenje i simboličku – znakovnu moć ikone). Po Stamatisu Sklirisu, ikona prikazuje i prostor i vreme neodvojivo ujedinjene u carstvom božijem (Skliris, 1998:35).

Ono što prvo iznenađuje posmatrača na ikoni jeste da se predmeti ne smanjuju po dubini slike idući od očne tačke ka zamislivom nedogledu, nego obrnuto, idući iz dubine slike. Pored toga, nema jedinstvenog nedogleda ka očnoj tački tj. ka nama gledaocima. Kao da se pozicija samog autora nalazi unutar slike. Ona je na suprotnoj strani od naše pozicije spoljnog gledaoca, suprotno od onoga u linearnoj perspektivi gde nas autor, kao posmatrača, stavlja u sopstvenu poziciju. Upravo je zato ovaj sistem prikazivanja dobio naziv obrnute ili inverzne perspektive jer je suprotan linearnom (centralnom) prikazivanju. Ovaj način prikazivanja vidljiv je na radu: „Crvene”, gde se jasno vidi da je figura koja se nalazi u prvom planu manja od one u drugom planu.



Slika04: „Crvene”, akril na platnu, 120x180cm

Kako Uspenski objašnjava, u pitanju je unutrašnja tačka gledanja. To je unutrašnja pozicija autora, on ne slika neki fragment sveta sa izvesne fiksirane vidne pozicije, dakle sa strane ili spolja, nego slika tako kao da se i sam nalazi unutar slikanog fragmenta. Dakle, slika svet oko sebe. On sebe ne predstavlja kao da posmatra svet koji slika sa strane, već kao da se uvek nalazi u njemu. On slikajući i sam učestvuje u naslikanom svetu, pa mu je zato stalo da prikaže stvari sa svih strana koje poznaje i pamti, a ne samo ono što slučajno može da sagleda sa jedne vidne tačke. Slikaru ikone je stalo da prikaže likove i predmete onako kako ih on kao celovite zna i u svojoj svesti poseduje, a ne onako kako mu se sa neke nepomične tačke i trenutno pričinjavaju. Zbog toga će se njegova slika i odlikovati mnogo većom zatvorenosću, nastojće da deluje kao celovit svet, kao viđenje koje je celovito, a ne kao letimice i trenutno bačen pogled stranca (autora) na neki tuđ svet (u kome on nije zapravo prisutan). Upravo zbog toga možemo da kažemo da je svaka ikona jedna predstava sveta samog za sebe.

Pošto autor ne zauzima jednu jedinu, fiksiranu vidnu poziciju, on se ne lišava dinamike gledanja. On će sliku konstruisati tako što će sumirati svoje vidne utiske, odnosno utiske koje je dobio gledajući slikani objekat sa više tačaka. Ovo sumiranje izaziva određene deformacije i odstupanja od realističnog, renesansnog prikazivanja. Na slici dolazi do neočekivanog izduživanja pravih ivica, do lomljenja na pojedinim mestima, do disproporcije. Ovi deformisani oblici su nam dobro poznati na vizantijskim ikonama i freskama po srpskim manastirima južno od Dunava (severno od Dunava se razvio barokni stil - srpski barok u Vojvodini). Uspenski izdvaja četiri slučaja sumiranja vidnih utisaka, a prva dva slučaja slikaru služe da prikaže rezultate svog sopstvenog sumiranja. Slikar sumira utiske koje je dobio gledajući na predmet iz različitih vidnih pozicija. On obuhvata predmet u prostoru svojim pogledom. On predmet koji slika razmakne tako da se raskrili prema posmatraču. Na primer: knjiga koju svetac drži se uginje, ta je ugnutost oblika karakteristična za obrnutu perspektivu. Ako bismo zamislili da ove iste oblike posmatramo sa druge strane, kao da ih gledamo u ogledalu, onda bi to bili oblici one druge, linearne perspektive. Analiziranje i razumevanje ove dve različite vrste perspektive ima ključan značaj za razumevanje proučavanja kompozicije ikone kod Uspenskog. Moris Merlo - Ponti

tvrdi da govor slikarstva nije “zasnovan Prirodom”, već da ga treba stvarati i menjati. (Merlo-Ponti,1968:22).

Srednjovekovni slikar može da sumira svoje vidne utiske i kada ih dobije od predmeta koji se kreće. Ovo kretanje predmeta koji je tema slike se često naziva njegovom četvrtom dimenzijom, to je, ustvari, faktor vremena. Srednjovekovni slikar prvo sumira svoje utiske od predmeta koji se kreće i zatim ga uvrće. U druga dva slučaja slikar svoje utiske daje analitički, razdvojeno, ne sumira svoje utiske kao u prethodna dva slučaja, već gledaocu ostavlja da ih on sam sumira. Kada slikar predstavlja utiske iz različitih vremenskih trenutaka, on zasebno fiksira izgled objekta u njegovim različitim stadijumima. Tako se, na primer, Jovan Preteča prikazuje na vizantijskim ikonama kako istovremeno, sa glavom na ramenima, drži svoju odsečenu glavu na tanjiru. To su dve iste glave, jednog tela. Jedna je odsečena, a druga neodsečena i označavaju dva stanja u kojima se Jovan Preteča našao u dva različita vremenska perioda, pre i posle kazne. Slikar isto tako može da fiksira i vidne utiske koje je dobio gledajući nepokretan predmet sa različitih strana. Te slike koje potiču od viđenja predmeta sa različitih strana treba da sumira sam gledalac. Pošto se pogled našeg oka odlikuje izvesnom sfernošću, Uspenski smatra da se time može objasniti zaokrugljenost oblika u vizantijskom i starom ruskom slikarstvu.

Ova četiri navedena slučaja Uspenskog u vezi sa dinamičnom vidnom pozicijom, deformacije oblika koje pri tome nastaju, kao i analitičko predstavljanje, nisu uzrokovani neveštinom i neznanjem, nego primerom drugačijeg sistema po kome se slika konstruiše. Ova dinamična vidna pozicija starom slikaru je potrebna zato što ne slika izdvojen predmet, nego predmet sa prostorom koji ga okružuje. Slikar reorganizuje vidni prostor u prostor koji je u sebi zatvoren, transformišući ga u dvodimenzionalni prikaz, ograničen dimenzijama slike. On i sebe i gledaoce želi da smesti u taj prostor slike, a slika u celini deluje kao zatvoren mikrosvet. Kao zatvorenom mikrosvetu slici su potrebne granice, odnosno okviri. Centralni plan slike dat je sa unutrašnje tačke gledišta, na samom izlasku iz tog sveta, na okvirima, na periferiji slikarskog dela, pojavljuje se pogled spolja ili spoljna tačka gledišta. Obrnuta perspektiva podrazumeva pogled iznutra, iz dubine slike, a njene forme su ugnute. Zato se na krajevima slikarskog dela pojavljuju ispupčeni oblici. Ovi

oblici pripadaju perspektivi „pojačane konvergencije“. Skraćenja su ovde prenaplašena i predmeti izgledaju kao da su se zgrbili. To je spoljni pogled koji je suprotan onom osnovnom koji dolazi iz dubine slike. Slično je i sa svetlom, izvor svetla je u dubini slike, predmeti ne bacaju senku, nego sijaju iznutra. Oblici na periferiji su zatamnjeni kao da je sa tačke gledanja posmatrača mrak. Središnji deo ikone može se zamisliti kao lice ( to je kod Uspenskog prednji plan), a periferija kao naličje ( to je kod Uspenskog prvi plan, odnosno okvir i fon).

Uspenski nam pokazuje kako se u centralnom delu ikone i na njenoj periferiji suprotstavljaju dva umenička postupka. Različito se ponaša centralni i periferijski deo.

Svaka umetnost, kao svojevrsan komunikacijski sistem pretpostavlja postojanje nekakvog jezika. Taj jezik predstavlja skup postupaka u toj umetnosti koji su poznati i tvorcu i primaocu konkretnog dela, inače komunikacija ne bi bila moguća. Uspenski naglašava da je određeni umetnički sistem, odnosno jezik umetničkih postupaka, kulturno – istorijski uslovljen. To znači da se određeni način slikarstva, kanonizovan, normiran, može zamisliti samo u neposrednoj sprezi sa određenim tipom kulture. Izražajni sistem stare ikone i staroga slikarstva, Uspenski predstavlja kao jezik na kome je jedna kultura govorila, a i danas može da govori nama savremenicima.

## 2.2. Hermeneutičke, fenomenološke, strukturalističke i ontološke metode istraživanja umetnosti

Likovna umetnost je velikim delom praktičan rad, koji pored samog čina likovnog stvaralaštva zahteva još znanja iz mnogo različitih oblasti koje se primenjuju u samoj praksi. Na primer: slikarska tehnologija, osnovi tehnike konzervacije, tehnologija štampe likovne grafike i dr. Glavna briga **Gadamera** u njegovom istraživanju „Istina i metod“ bila je filozofska, njega nije zanimalo ono što činimo ili bi trebalo da činimo, već ono što nam se dešava izvan našeg htenja i činjena. Njemu nije bila namera da napiše priručnik – vodič za razumevanje hermeneutike. On nije želeo da razvije sistem pravila koja bi opisivala ili čak usmeravala metodski postupak duhovnih nauka. Nije mu bila namera ni da istražuje teorijske osnove duhovnonaučnog rada kako bi stečena znanja primenjivao u praksi. Ako i

postoji neka praktična posledica Gadamerovog istraživanja ona svakako nema veze s nenaučnim „angažmanom“, već se tiče „naučnog“ poštenja da autor sam sebi prizna angažman delotvoran u svakom razumevanju.

Ovde nije reč o metodima duhovnih nauka. Gadamerovo polazište je da istorijske duhovne nauke, koje su proistekle iz nemačkog romantizma i koje su prožete duhom moderne nauke, upravljaju humanističkim nasleđem. Ono ih odvaja od svih ostalih vrsta modernog istraživanja i približava ih potpuno drugačijim, vannaučnim iskustvima, naročito umetnosti. Gadamer tvrdi da bi se to moglo objasniti i sociologijom znanja. „U Nemačkoj (koja je uvek bila predrevolucionarna) tradicija estetskog humanizma ostala je i te kako uticajna u razvoju moderne koncepcije nauke. U drugim zemljama politička svest više ulazi u ono što se zove humanities, lettres, ukratko – ulazi u sve što je nekada bilo poznato kao humaniora“ (Gadamer, 2011:11). Ovo, kako tvrdi Gadamer, ne isključuje mogućnost primene metoda savremene prirodne nauke i na društveni svet. Našu epohu određuje ogroman napredak savremenih prirodnih nauka, a čak možda i više od toga, rastuća racionalizacija društva i naučna tehnika njegovog vođenja. Svuda se probija metodski duh. Ne može se poricati nužnost metodskog rada u takozvanim duhovnim naukama. Gadamer ne obnavlja stari spor oko metoda između prirodnih i duhovnih nauka i tvrdi da tu nije reč o suprotnosti metoda. Pogrešno je pitanje o „granicama stvaranja prirodnonaučnih pojmova“ (Gadamer, 2011:11), pitanje koje su ranije postavili Vindelband i Rikert. Razlika sa kojom se suočavamo je u saznavnim ciljevima, a ne u metodima. Pitanje koje se ovde postavlja teži da otkrije i dovede u našu svest nešto što se onim metodološkim sporom samo prikriva i prenebregava, nešto što savremenu nauku toliko ne ograničava niti sužava koliko joj predhodi i omogućava je. Besmisleno bi bilo apelovati na ljudsku žeđ za znanjem i na ljudsku sposobnost delanja da se obzirnije odnose prema prirodnim i društvenim porecima našeg sveta. Apsurdna je moralna propoved zaodenuća naukom, kao i uobraženost nekih filozofa koji iz principa zaključuju da se „nauka“ mora promeniti kako bi bila filozofski opravdana.

Gadamer nam objašnjava da je posredi puki nesporazum kada se pozivamo na Kantovo pravljenje razlike između pravnog pitanja i pitanja činjenice. Naime, Kantova namera sigurno nije bila da modernoj prirodnoj nauci propisuje kako se mora ponašati da bi

časno stajala pred sudom uma. Kant je postavio filozofsko pitanje, pitao je šta su uslovi našeg saznanja zahvaljujući kojem je moderna nauka moguća, i dokle ono dopire. U tom smislu i Gadamerovo istraživanje postavlja isto pitanje. Ali ono ga ne postavlja nauci, već ga postavlja celini ljudske životne prakse i ljudskog iskustva sveta. Ono pita: kako je razumevanje moguće? Ovo pitanje predhodi svakom razumevajućem ponašanju subjektivnosti, pa i metodskom ponašanju razumevajućih nauka, njihovim normama i pravilima.

Gadamer nam postavlja tezu da je Hajdegerova temporalna analitika ljudskog tubivstvovanja ubedljivo pokazala da razumevanje nije jedan od načina subjektivnog ponašanja, već je način bivstvovanja samog tubivstvovanja, odnosno aktivnog učestvovanja u svetu. U tom smislu Hajdeger upotrebljava reč „hermeneutika“ – „nauka o tumačenju naučnih dela, nauka o ljudskim postupcima“ (Mićunović, 1998:398). Ta reč označava osnovnu pokretnost tubivstvovanja koja čini njegovu konačnost i istoričnost i koja stoga obuhvata celinu njegovog iskustva sveta. To znači da priroda same stvari čini kretanje razumevanja obuhvatnim i univerzalnim.

Gadamer se ne slaže sa onima koji tvrde da se granice oblasti hermeneutike nalaze spram vanistorijskih modusa bivstvovanja, spram, na primer, modusa onog što je matematičko i estetsko.

Ali svakako potvrđuje da estetski kvalitet umetničkog dela počiva na strukturalnim zakonima i nivou ostvarenih oblika, koji na kraju prevazilaze sve granice istorijskog porekla i kulturnog konteksta.

Imamo mnoštvo primera u istoriji umetnosti gde se neki uspešni umetnici probijaju na likovnu scenu pomoću senzacionalnih radova. Ta senzacija se često vezuje za nešto trenutno, prolazno, kao na primer za dnevnu politiku na lokalnom nivou. Ono što je poput žute štampe, nekih dnevnih novina, širokim narodnim masama zanimljivo danas, zaboravlja se već sutra. To je samo prolazna senzacija, jeftini trik kojim se podilazi publici. Sa druge strane, teme poput portreta, pejzaža, mrtve prirode ili akta su svestremene i prevazilaze granice istorijskog porekla i kulturnog konteksta, upravo zato što su univerzalne vrednosti. Likovni rad je vredniji ukoliko mu je tema svestremena, a ne savremena, prolazna senzacija.

Gadamer ovde ostavlja sa strane koliko „čulo za kvalitet“ predstavlja nezavisnu mogućnost saznanja, u odnosu na umetničko delo. Ili da li se to čulo, kao i svaki ukus, ne razvija samo formalno već je ono i stvar obrazovanja i utuvljivanja?! Bilo kako bilo, tačno je da svako ko stiče iskustvo o umetničkom delu inkorporira to iskustvo potpuno u sebe, to jest u celinu svog samorazumevanja, u kojem mu ono znači nešto. Gadamer tvrdi da čin razumevanja, koji na taj način obuhvata i iskustvo umetničkog dela, prevazilazi svaki istorizam u oblasti estetskog iskustva. Po njemu postoji očigledna razlika između izvorne strukture sveta uspostavljene umetničkim delom i njenog opstanka u promenjenim životnim okolnostima budućeg sveta.

Postavljaju se neka logična pitanja: Gde zapravo leži granična linija između sadašnjeg i budućeg sveta?; Kako se izvorna značajnost života transformiše u reflektovano iskustvo značajnosti obrazovanja? Pojam estetskog nerazlikovanja koji je Gadamer napravio pokazuje vrlo dobro da tu ne postoje oštre granice i da se kretanje razumevanja ne može suziti na refleksijsko uživanje što ga propisuje estetsko razlikovanje.

Ovde se navodi primer antičke skulpture, boginje Nike sa ostrva Samotrake, izvrstan primer antičke skulpture, 190. god.p.n.e, koja je predstavljala božanstvo i nije bila izložena u hramu kao umetničko delo radi estetskog refleksijskog uživanja. Danas je ista ta skulptura izložena u muzeju i ona sadrži, onako kako stoji pred nama, svet religijskog iskustva iz kojeg je proistekla. To ima jednu veoma značajnu posledicu, da taj njen svet još pripada našem svetu. Hermeneutički univerzum jeste taj koji obuhvata ta dva sveta, antički i savremeni.

Ni u kom pogledu se ne može proizvoljno ograničiti ili suziti univerzalnost hermeneutičkog aspekta. Gadamera nije puka organizaciona majstorija navela da počne sa iskustvom umetnosti kako bi fenomenu razumevanja obezbedio pravu širinu. Važan pripremni rad u pokazivanju da iskustvo umetničkog dela suštinski uvek prevazilazi svaki subjektivni horizont tumačenja je obavila estetika zasnovana na pojmu genijalnosti. Iskustvo umetničkog dela prevazilazi horizont umetnikov (stvaraoca) i horizont primaoca, odnosno publike. Merilo za interpretaciju umetničkog dela nije autorov duh. Priča o delu – po – sebi, odvojenom od njegove uvek obnavljane stvarnosti u bivanju iskušenim, zadržava nešto apstraktno. Ta priča opisuje samo nameru, ali ne dopušta dogmatsko rešenje. Smisao

Gadamerovih istraživanja nije da ponudi opštu teoriju interpretacije i diferencijalni opis njenih metoda, već da otkrije ono što je zajedničko svim načinima razumevanja i da pokaže kako razumevanje nikad nije subjektivni odnos prema datom „predmetu“ nego prema istoriji njegovog uticaja, odnosno kako razumevanje pripada bivstvovanju onog što se razumeva. On ne veruje da je reprodukcija muzičkog dela interpretacija u drugačijem smislu, nego razumevanje u čitanju neke pesme ili u posmatranju neke slike. „Svaka reprodukcija ipak je pre svega interpretacija i teži, kao takva, da bude ispravna. U tom smislu ona je i „razumevanje“.“ (Gadamer, 2011:14).

Univerzalnost hermeneutičkog stanovišta ne može se ograničiti čak ni tamo gde je reč o mnoštvu istorijskih stvari koje su objedinjene u istorijskoj nauci. Postoje razne vrste istorijskog istraživanja i historiografije, tako da nema potrebe tvrditi kako je svaka istorijska opservacija zasnovana na svesnoj refleksiji o istoriji uticaja. Gadamer daje primer severnoameričkih eskimskih plemena, čija je istorija sasvim sigurno nezavisna od toga da li je i kada delovala na „opštu istoriju Evrope“. Ali se ne može negirati da će se refleksija o istoriji uticaja pokazati kao važna i u odnosu na taj istorijski zadatak.

Ko za, na primer, sto godina bude čitao istoriju tih plemena koja je danas napisana, smatraće je zastarelom, jer u međuvremenu više zna ili izvore drugačije interpretira. On će moći da vidi kako su ljudi šezdesetih godina prošlog veka izvore drugačije tumačili, jer su ih pokretala druga pitanja, predrasude i interesi. Naposletku bi se historiografija i istorijsko istraživanje sveli na ravnodušnost i nezainteresovanost ako bi im se uskratila merodavnost refleksije o istoriji uticaja. Univerzalnost hermeneutičkog problema preispituje sve vrste zanimanja za istoriju, jer se odnosi na ono što već leži u osnovi „istorijskog pitanja“. Šta je istorijsko istraživanje bez „istorijskog pitanja“? U jeziku koji Gadamer upotrebljava i koji je opravdan istorijskim istraživanjima jezičkog blaga to znači da je aplikacija element samog razumevanja. Ako bismo, u vezi s tim, pravnog istoričara i pravnika – praktičara postavili na isti nivo, time se ne bi poricalo da prvi ima isključivo „kontemplativni“, a drugi isključivo praktični zadatak. Međutim, aplikacija je uključena u delatnost obojice. Kako bi onda i razumevanje pravnog smisla nekog zakona kod jednog bilo drugačije nego kod drugog? Ako sudija ima praktični zadatak da izriče presude, tu mogu da budu uključena razna pravopolitička razmišljanja koja pravni istoričar (posmatrajući isti zakon) ne uzima



u obzir. Da li se zbog toga njihovo pravno razumevanje zakona razlikuje? Sudijina odluka, koja „praktično zadire u život“, ipak će biti ispravna, a ne proizvoljna primena zakona. Ona mora počivati na „ispravnoj“ interpretaciji, a to nužno uključuje posredovanje između istorije i sadašnjosti u samom razumevanju.

Pravni istoričar mora „istorijski“ da vrednuje ispravno shvaćen zakon, a to znači da on uvek mora procenjivati njegov istorijski značaj. On je vođen svojim istorijskim pre-ubedenjima i predrasudama i zbog toga ga procenjuje „pogrešno“. To opet znači da postoji posredovanje između prošlosti i sadašnjosti, to jest aplikacija. Tome nas uči tok istorije, kojoj pripada istorija istraživanja. To ne znači da je istoričar uradio nešto što nije trebao ili nije „smeo“ da uradi i u čemu je mogao ili trebao da spreči hermeneutički kanon. Gadamer nam ne govori o greškama pravne istorije, već o istinskim saznanjima. „Pravni istoričar – baš kao i sudija – ima svoje „metode“ izbegavanja grešaka, i u tome se potpuno slažem s pravnim istoričarem. Međutim, hermeneutički interes filozofa počinje upravo kada je greška uspešno izbegnuta. Jer upravo tada pravni istoričar i pravni dogmatičar posvedočuju istinu koja je još izvan onog što saznaju, utoliko ukoliko je njihova iščezavajuća sadašnjost saznatljiva u njihovom činjenju i njihovim delima.“ (Gadamer, 2011:16).

Sa stanovišta filozofske hermeneutike, suprotnost između dogmatskog i istorijskog metoda nema apsolutno važenje. Koliko samo hermeneutičko stanovište ima dogmatsko ili istorijsko važenje? Ukoliko se princip delotvorne istorije dokaže kao opšti element u strukturi razumevanja, ta teza sigurno ne uključuje istorijsku uslovljenost, već teži apsolutno da važi. Ipak, hermeneutička svest postoji samo pod određenim istorijskim uslovima. Kako bi se formirala jasna svest o hermeneutičkom zadatku usvajanja tradicije, sama tradicija je morala postati sumnjiva (samoj suštini tradicije pripada samorazumljivo prosleđivanje tradicijske građe). Ovde se navodi primer Avgustina, kod koga se može uočiti ovakva svest prema Starom zavetu. U reformama crkve, protestantska hermeneutika razvija se iz zahteva da se Sveto pismo razume iz njega samog, protiv predavanja rimokatoličke crkve, koja je između Boga i naroda postavila papu, kardinale i dugi niz crkvenih poglavara. Od pojave istorijske svesti, koja uključuje bitno rastojanje između sadašnjosti i svake istorijske tradicije, razumevanje je zadatak i potrebno mu je metodsko vođenje.

Element delotvorne istorije utiče na svako razumevanje tradicije, čak i uprkos usvajanju metodologije savremenih istorijskih nauka. Ono što je istorijski postalo i ono što je istorijski predato se pretvara u „objekt“ koji treba „utvrditi“ kao eksperimentalni nalaz, kao da je tradicija u istom smislu strana i, s ljudskog stanovišta, nerazumljiva kao predmet fizike.

Postoji izvesna opravdana dvosmislenost u pojmu istorijske proizvedene svesti, kako ga Gadamer upotrebljava. Dvosmislenost se sastoji u tome da se pod njim podrazumeva svest proizvedena u toku istorije i određena istorijom i svest o samoj toj proizvedenosti i određenosti.

Smisao ovog argumenta je da **istorijski proizvedena određenost još uvek dominira savremenom istorijskom i naučnom svešću** i to izvan svakog mogućeg znanja o toj dominaciji. „Istorijski proizvedena svest tako je radikalno konačna da naše bivstvovanje, proizvedeno u celini naše sudbine, neminovno prevazilazi svoje znanje o sebi.“ (Gadamer, 2011:17). To je suštinski uvid koji ne može da se suzi na određenu istorijsku situaciju. On u pogledu savremenog istorijskog istraživanja i metodološkog ideala objektivnosti nauke nailazi na poseban otpor u samorazumevanju nauke.

Zašto je upravo sada, u ovom istorijskom trenutku, suštinski uvid u ulogu istorije uticaja u svakom razumevanju postao moguć? Suprotnost između neistorijsko-dogmatskog i istorijskog, između tradicije i istorijske nauke, između antičkog i modernog nije apsolutna. Područje hermeneutike je univerzalno. Jezik je forma u kojoj se postiže razumevanje jer obuhvata i „predhermeneutičku“ svest isto kao i sve moduse hermeneutičke svesti. Čak i prepričavanje je naivno usvajanje tradicije, iako ono ne može da se opiše kao „stapanje horizonta“.

Razumevanje je stapanje horizonata sadašnjosti i prošlosti. Horizont sadašnjosti ne obrazuje se bez prošlosti. Snaga takvog stapanja poznata nam je iz starih vremena. „U tradiciji se neprekidno odvija taj proces stapanja, jer u njoj staro i novo neprekidno srastaju u živo jedinstvo, a da se ni jedno ni drugo ne odvajaju jasno jedno od drugog.“ (Gadamer, 2011:395). Hermeneutički zadatak se sastoji u tome da se napetost između prošlosti i sadašnjosti ne prikriva već da se razvija. Hermeneutičkom pristupu pripada projektovanje istorijskog horizonta koji se razlikuje od horizonta sadašnjosti. Istorijska svest odvajaju

horizont tradicije od sopstvenog horizonta jer je svesna svoje različitosti. Projektovanje istorijskog horizonta samo je jedna faza u procesu razumevanja, ono biva preuzeto od našeg sadašnjeg horizonta razumevanja. Istorijski horizont je ukinut istog časa kad je i projektovan jer u procesu razumevanja dolazi do stvarnog stapanja horizonata. Postizanje tog stapanja na kontrolisani način glavni je zadatak hermeneutike. To je problem primene u svakom razumevanju.

Istorijska tradicija ne bi zasluživala našu pažnju ako nas ne bi poučavala nečim što ne možemo saznati iz nas samih. Bivstvovanje koje se može razumeti jeste jezik. To ne znači da je onaj koji razume apsolutni gospodar nad bivstvovanjem. To znači da se bivstvovanje ne spoznaje gde nešto možemo proizvesti pa utoliko i pojmiti, nego tamo gde se ono što se događa može samo razumeti. Termin „hermeneutika“ Gadamer upotrebljava kao teoriju o stvarnom iskustvu koje je mišljenje.

Analize igre ili jezika koje je vodio Gadamer, često imaju fenomenološki značaj (nauka o prirodnim pojavama, nezavisno od iskustva – Mićunović, 1998:381). Ne sadrži se igra bez ostataka u igračevnoj svesti, pa je zbog toga više nego subjektivno ponašanje. Jezik se, takođe ne sadrži bez ostataka u govornikovoju svesti pa je u tom pogledu više nego subjektivno ponašanje. To je subjektivno iskustvo koje nema veze sa mistifikacijom i mitologijom. Ovakav metodski stav ostaje s ove strane svih metafizičkih zaključaka.

Postavlja se pitanje da li univerzalnost razumevanja znači i sadržajnu jednostranost, pošto joj nedostaje kritički princip prema tradiciji i pošto u neku ruku priznaje univerzalni optimizam? Suština tradicije i jeste da mora da bude prihvaćena da bi postojala. Isto je tako u čovekoju suštini da sumnja, kritikuje, preispituje ili prekine tradiciju. Možda je čak nešto mnogo izvornije u našem odnosu prema bivstvovanju ono što se događa u načinu rada, načinu prerade stvarnosti za naše ciljeve.

Da li ontološka (osnovna) univerzalnost razumevanja vodi u jednostranost? „Razumevanje sigurno ne znači puko usvajanje nasleđenog mišljenja niti priznavanje onog što je tradicija učinila svetim.“ (Gadamer, 2011:21).

Po Gadameru jednostranost hermeneutičkog univerzalizma ima istinu korektiva. Ona treba da osvetljava moderno gledište proizvođenja, pravljenja, konstrukcije nužnih

predpostavki kojima je to gledište podčinjeno. Čoveku je potrebno da stalno postavlja pitanja i čulo za ono što je izvodljivo, što je moguće, što je ispravno ovde i sada.

„Mislim da pogotovo filozof mora biti svestan nesklada između onoga što on zahteva i stvarnosti u kojoj se nalazi. Hermeneutička svest, koju treba probuditi i održati budnom, priznaje da u veku nauke zahtev za vladavinom filozofske misli ima nečeg fantomskog i nestvarnog. Međutim, ta svest bi htela čovekovom htenju, koje kririku dosadašnjosti, više nego ikad povećava do utopijske ili eshatološke svesti, da suprotstavi nešto od istine sećanja: ono što je još uvek i uvek iznova stvarno.“ (Gadamer, 2011:21).

Polazna tačka **Ipolita Tena** je da jedno umetničko delo ne postoji izolovano. Zato on istražuje celinu ili zajednicu kojoj pripada i kojom se može objasniti određeno umetničko delo.

Osnova je da jedno umetničko delo, na primer slika, pripada jednoj zajednici, odnosno celokupnom delu umetnika koji ga je stvorio. Između raznih dela nekog umetnika ispoljena je određena sličnost, kao između dece istog oca. To je zato što svaki umetnik ima svoj stil (rukopis) sa kojim se susrećemo u svakom njegovom delu. Ako je slikar, on ima svoj određeni kolorit, kontraste, svetlo-tamno, toplo-hladno, komplementarne, valerske vrednosti, manjeg ili većeg raspona, način na koji upotrebljava liniju, površinu, tematiku, kompoziciju, svoj način modelovanja i rada. Ko god poznaje bolje rad nekog autora ili valikog majtora prepoznaće njegovu sliku među hiljadu drugih, iako nije potpisana. Ako ima dovoljno znanja i iskustva moći će čak da odredi i kom periodu umetnikovog života i stvaranja pripada umetničko delo koje mu je prikazano. Ovo je prva zajednica u koju treba uključiti neko umetničko delo.

Umetnik posmatran sa celokupnim njegovim delom, isto tako nije usamljen, on pripada određenoj školi, grupi ili porodici iste zemlje i vremena kojoj pripada. To je već druga zajednica u koju se sam umetnik uključuje, a šira je od njegove ličnosti. Tako imamo, na primer Ernest Ludivig Kirhnera, vrhunskog ekspresionistu, čije je slikarstvo zadivilo čitav svet. Ali vidimo da on nije bio usamljeni primer i da je pored njega u likovnom pokretu ekspresionizma učestvovalo još odličnih slikara, poput Edvarda Munka, Emil Noldea, Anri Matisa, Džejms Ensora i drugih. Ekspresionizam pojednostavljuje crtež do karikature i koristi vrlo žive boje i jake kontraste da pokaže nasilje ovog sveta. „Umetnici

su posebno osetljivi na nelagodnost koja vlada čitavom Evropom i čiji je konačni ishod strašni Prvi svetski rat 1914. godine“ (Istorija umetnosti, 1999:76).

Treća zajednica kojoj umetnik pripada je društvo jer ono obuhvata porodicu kojoj umetnik pripada. Društvo okružuje umetnikovu porodicu i ima isti ukus kao ona. Umetnici nisu izolovani ljudi, običaji vremena i stanje duha su isti i za publiku i za umetnike. Moramo steći tačnu predstavu zajedničkih običaja i opšteg stanja duha kojem umetnik pripada da bismo razumeli njega i njegovo umetničko delo. To je prvobitni uzrok koji određuje ostalo umetnikovo stvaralaštvo, u tome je krajnje objašnjenje. Kroz istoriju umetnosti imamo brojne primere pojedinih umetnosti koje se javljaju, a zatim nestaju u isto vreme kad i stanje duha i običaji za koje su vezani.

Ten navodi primer grčke tragedije, koja se javlja u vreme pobeđe Grka nad Persijancima, u vreme herojske epohe, kada su grčke države sa velikim naporom izvojevale nezavisnost i uspostavile svoju vlast. Grčka tragedija nestaje upravo sa tom nezavisnošću i tom moći, koje su nestale usled istorijskih okolnosti, kada su Grčkom zavladaali stranci.

Ten nam vrlo slikovito objašnjava kako okolina utiče na sve ono što se u njoj razvija. On objašnjava da fizička temperatura uslovljava razvoj određenih biljaka.

Isto tako postoji i duhovna temperatura koja svojim značenjem uslovljava pojavu neke vrste umetnosti, tvrdi Ten. Kao što se proučava fizička temperatura da bi se razumela pojava ove ili one vrste biljaka, kaktusa ili pančičeve omorike, palme ili platana, isto tako treba proučavati duhovnu temperaturu da bi se razumela pojava neke vrste umetnosti, paganske skulpture, realističnog slikarstva, japanske grafike, impresionizma... Produkti ljudskog duha kao i produkti žive prirode objašnjavaju se samo sredinom u kojoj su nastali, tvrdi Ten.

Ten pokušava da pomoću svojih otkrića definiše prirodu svake umetnosti i odredi uslove njenog postojanja. Pokušava da dođe do potpunog objašnjenja umetnosti uopšte, do jedne filozofije lepih veština – estetike. Njegova estetika je moderna i razlikuje se od stare po tome što je istorijska, a ne dogmatična. Ona ne popisuje uputstva, već otkriva zakone.

Ten ima samo dva uputstva. Prvo je da se treba roditi darovit, što zavisi od genetike. Drugo uputstvo je da treba raditi na razvijanju svoga talenta da bi se što bolje ovladalo

umetnošću. Prvo uputstvo zavisi od roditelja, a drugo od samih umetnika, tako da Ten smatra da je njegova jedina dužnost da nam prikaže činjenice i kako je do njih došlo.

Moderni metod izučavanja nauke sastoji se u posmatranju ljudskih, odnosno umetničkih dela kao činjenica. Njima se beleže karakterne osobine i traže se njihovi uzorci i ništa više. Tako shvaćena nauka ne osuđuje ni ne prašta, ona samo konstatuje i objašnjava. Ona ne stavlja jednu umetnost iznad druge, niti ponidaštava neku drugu umetnost. Ona ne favorizuje. Ona svakome dozvoljava da se opredeli prema svojim sklonostima i da voli ono što godi njegovom temperamentu i da izučava ono što godi njegovom duhu. Ovako shvaćena nauka usvaja sve oblike umetnosti i sve škole, čak i one suprotstavljene jedne drugima. Ona ih usvaja kao mnogostruke manifestacije ljudskog duha. Ona smatra da sve što ih je više i što su više raznolike, to se bolje vide sve novija i mnogobrojnija oblička ljudskog duha. „Ona postupa kao botanika, koja izučava s podjednakim interesovanjem čas narandžu i loror, čas jelu i brezu, ona je i sama neka vrsta botanike, primenjene ne na biljke, već na ljudska dela.“ (Ten, 1955:18).

Ten primenjuje ovaj metod na glavno pitanje estetike, na definiciju umetnosti. On postavlja pitanje šta je to umetnost i u čemu se sastoji njena priroda? On nam ne nameće definiciju, već iznosi činjenice. Pozitivne činjenice koje se mogu ispitivati su umetnička dela, a analizirajući ih zasebno, Ten veruje da može da dođe do zaključka šta je to umetničko delo uopšte. Nije potrebno prelaziti granicu iskustva, i sav se postupak sastoji u tome da se putem mnogobrojnih poređenja i postepenih eliminisanja pronađu zajedničke crte koje su svojstvene svim umetničkim delima. U isto vreme se treba doći i do zaključka po čemu se to umetnička dela razlikuju od drugih proizvoda ljudskog duha.

Pošto je slikarstvo imitativna umetnost (pored poezije i vajarstva), na prvi pogled se čini da je cilj slikarstva što tačnije podražavanje. Ali da li je doslovno verno podražavanje zaista cilj umetnosti? Naravno da nije. Preterivanjem u bukvalnom podražavanju umetnik ne izaziva uživanje nego odvratnost, često gađenje, a ponekad i zgrožavanje (kako u slikarstvu i vajarstvu, tako i u književnosti). Kod nekog predmeta treba imitirati nešto sasvim verno, ali ne sve. Dakle, treba imitirati uzajamni odnos i zavisnost delova (u slikarstvu su to proporcije, odnosi veličina unutar slike i reprodukovanje forme ili stava).

Ukoliko se u slikarstvu predstavlja telo, ne treba prikazati običan izgled tela, već logiku tela. Ten konstatuje da je umetnost delo razuma, a ne samo delo ruku.

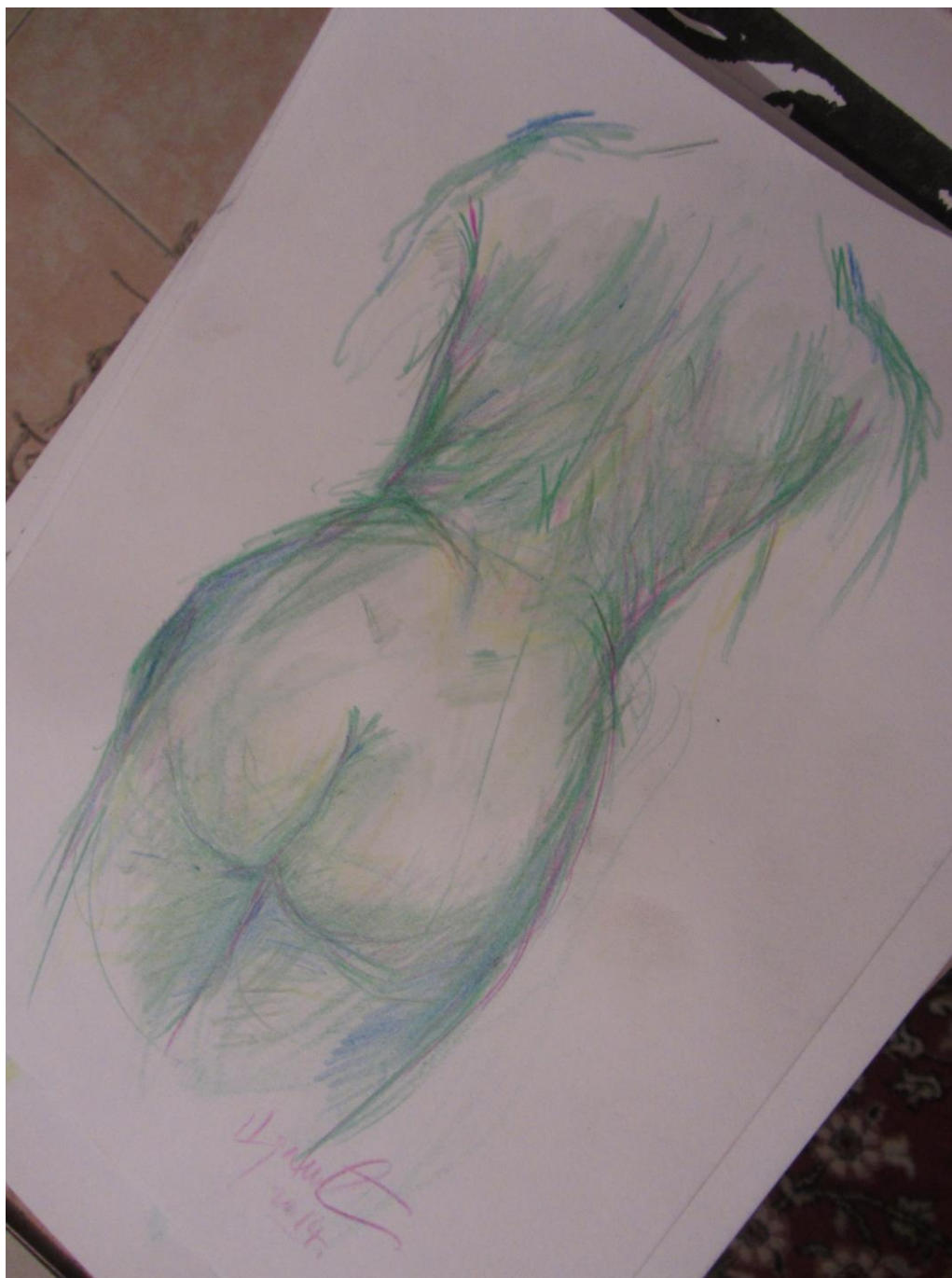
To ne znači da se umetnička dela ograničavaju jednostavno na to da reprodukuju odnose pojedinih delova. Najveće umetničke škole su upravo one koje su menjale odnose kakvi su u stvarnosti. Ten daje primer Mikelandelove skulpture, gde su ljudske figure izdeformisane. Umetnik menja odnose pojedinih delova, namerno, kako bi se osetio bitni karakter predmeta i osnovna ideja koju je sebi stvorio o tom predmetu. Taj karakter se u filozofiji naziva suština stvari, a filozofi kažu da je cilj umetnosti da pokaže suštinu stvari. Dakle, cilj umetnosti je da pokaže glavni karakter nekog predmeta. To je neka njegova istaknuta i značajna osobina, nešto važno u njegovom izgledu, nešto što je bitno za njegovo postojanje. Nisu li to isto radili i impresionisti, fovisti, ekspresionisti i još mnogi drugi slikari kroz istoriju umetnosti?

Ten nam definiše bitni karakter kao osobinu iz koje proističu sve ostale ili bar mnoge druge osobine, na osnovu nepromenljivih veza. On tvrdi da je u prirodi umetničkog dela da istakne što jače i vidljivije bitni karakter predmeta ili bar jednu od njegovih važnih karakternih osobina. Upravo zbog toga umetnik odabira one crte koje ga ističu, uklanja one koje ga skrivaju, ispravlja one koje ga menjaju i stvara iznova one u kojima je karakter uništen. „Umetničko delo ima za cilj da iznese na videlo neku bitnu ili istaknutu karakternu odliku, prema tome i neku ideju, jasnije i potpunije nego što je stvarni predmet pokazuje. Ono to postiže dajući celinu koja se sastoji iz međusobno povezanih delova čije odnose sistematski preinačava. U trima imitativnim umetnostima, vajarstvu, slikarstvu i pesništvu, ta celina odgovara stvarnom predmetu.“ (Ten, 1955:39).

### **3. DEO. Istraživačke metode u slikarstvu, likovna poetika, slikarska tehnologija, savremena upotreba materijala**

#### **3.1. Istraživačke metode u slikarstvu, razvoj slike, upotreba savremenih materijala**

Početak likovnog istraživanja čini crtež, on služi kao skica za dalje razvijanje studije u slikarstvu.



Slika05: "Inicijalni crtež", olovka na papiru, 25x15cm



Inicijalni crtež nastaje po modelu, on je glavni motiv buduće slike. Slika se razvija nezavisno od crteža, koji je svoju svrhu ispunio kao inicijalna kapisla koja će pokrenuti dalji razvoj rada. Ovo možemo videti na primeru slike „Sivi akt u crvenom prostoru”.



Slika06: „Sivi akt u crvenom prostoru”, ulje na platnu, 30x40cm

Ova slika je erotična, umiljata, ali i duhovita. Ona pred posmatrača postavlja zagonetku, poput sfinge, kako je izgledala pre nego što je skinula poslednji deo seksipilnog rublja donjeg veša? Upravo onog, koji se prikazuje, po malo stidljivo, na rubu rama. On se logično povezuje sa cinober crvenom iz pozadine, i bojom, kao i ne tako diskretnom mašnicom otvara jedan potpuno novi svet požude i mogućih zadovoljstava. Stameni izbijeni obrazi zadnjice, u svojoj monumentalnosti, prosto mame posmatrača, uvlačeći ga u središte slike. Ovaj akt privlači svojom masivnošću, a titrajući okvir slike nagoveštava osećanje uzbuđenosti pri samoj pomisli na ženski akt. Neutralne oker i sive nijanse

sprečavaju posmatrača da ga titraji previše ne zavedu, te tako svu pažnju usmeravaju ka samom aktu.

Impresionistički građena, neposredno, ipak je učvršćena formom koja nedvosmisleno asocira na „Vilendorfsku veneru”. Potpuno ahromatski naslikan ženski akt ima materijalizaciju čelika, a opet prikazuje finu putanost tela. Spojiti nespojivo, zar to nije vredno umetničkog stremjenja? Sličnost motiva i slike u samoj materijalizaciji je uslovljen doživljajem posmatranog modela.

Rene Magrit je objasnio pojam sličnosti u svom dnevniku, definiciju koja odgovara i ovom umetničko istraživačkom radu. „Obično pridajemo sličnost stvarima koje mogu ili ne mogu da imaju zajedničku prirodu. Kažemo „slični kao jaje jajetu”, i isto tako olako kažemo da veštačko liči na pravo. Ta, takozvana, sličnost sastoji se od veza koje su uspostavljene upoređivanjem, pri čemu duh ispituje, vrednuje, upoređuje... Nikakve veze nema između sličnosti i slaganja sa „zdravim razumom” ili „odbrane zdravog razuma”, već se sličnost odnosi samo na okupljanju oblika iz sveta pojava u poredak koji donosi inspiracija.” (Likovne sveske 5-6, 1996:16).

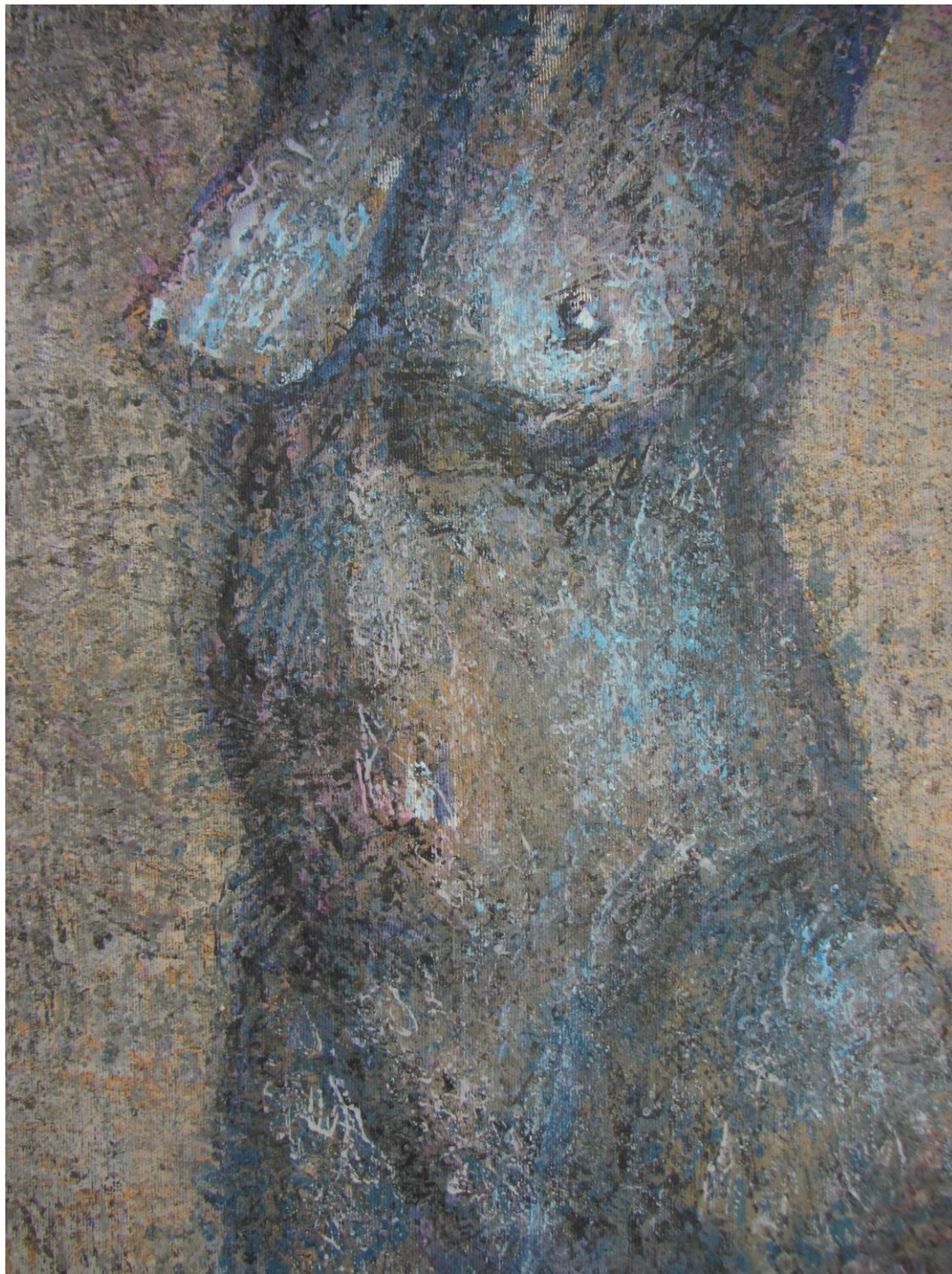
Fovistički slikani aktovi izgledaju kao da su od najrazličitijih materijala, od kamena do čelika („fovista („fauves” znači divlja zvjerad”). (Batušić, 1969:119). Fovisti su bili grupa umetnika koji su se borili za što veću slobodu izražavanja, posebno kolorističkog. Slikali su stvari onim bojama kako su ih doživljavali, a ne onakve kako zapravo jesu. Njihova individualna osećajnost je svakome ponaosob određivala paletu boja. Sezan je tvrdio da je osećajnost najsrećniji preduslov za svaku dobru koncepciju umetnosti. „Osećajnost pokazuje osobenost pojedinca; na svom najsavršenijem stupnju, ona je znak raspoznavanja umetnika.” (Likovne sveske 8, 1996:7).

U cilju brisanja granice između slike i skulpture, logičan sled razvoja slike je u korišćenju trodimenzionalnih materijala.

U početku, upotreba različitih materijala svodila se na izradu reljefne pozadine slike, koje su do tada oslikavane tako da imaju zrnasti izgled. Zrnastu strukturu platna, dobijali smo kaširanjem različitih vrsta peska (iz Dunava, Jonskog mora, Crnog mora...), kao i upotrebom sitnih čestica metala, koje se dobijaju prilikom brušenja. U zavisnosti od



toga kakvo je bilo zrno, struktura slike je bivala drugačija. Ovako platno nije bilo samo oslikano da izgleda kao da ima reljef, već je on zaista i postojao.



Slika07: „Peščana”, akril na platnu, 50x50cm



Od polazne tačke, crteža, stvarali smo slike, zatim intervenisali na njima različitim materijalima, ali smo želeli još više. Izlazak slike iz dvodimenzionalnog platna bio je neminovan. Naredni korak je bio stvaranje trodimenzionalne slike. Ovoga puta sama slika postaje motiv po kojem radimo skulpturalnu, trodimenzionalnu sliku.



Slika08: „Trodimenzionalni akt”, kombinovana tehnika, 50x30x15cm

Koristeći žicu i gips vajali smo ženske aktove, koje smo naknadno oslikavali. Kada bi ih okačili na zid ili položili na pod, izgledali bi kao delovi tela koji vire u prostoru. Beskonačni krug izražavanja u likovnoj umetnosti se ostvaruje u narednom koraku, gde skulpturalna, trodimenzionalna slika postaje sam motiv za crtež.



Slika09: „Narandžasta”, kombinovana tehnika, 20x15cm

Isti taj crtež postaje povod za novu sliku.



Slika10: „Zelena”, akril na platnu, 60x40cm

Beskonačnost motiva i njegovog predstavljanja ostvarila se kroz prikaz ženskog akta u 3 različite tehnike, analitično i planski. Redosled razvoja je logičan i naizgled vrlo jednostavan: crtež (nastao po živom modelu), slika (nastala po crtežu), trodimenzionalna slika u prostoru (nastala po slici), zatim crtež trodimenzionalne slike i ponovo slika.

Još jedna novina koju smo uveli u rad je i to što smo pored gipsa i žice, koristili i plastiku, drvofiks, šljunak i piljevinu kako bi napravili osnovnu konstrukciju trodimenzionalnog ženskog akta u prostoru. Ovakva trodimenzionalna slika, prekrivena zemljom daje mogućnost stvaranja nove „žive slike”. Na zemljani sloj akta smo zasadili mahovinu, koja je svojim rastanjem promenila i deformisala predstavu akta. Zeleni prikaz ženskog akta je mekane teksture mahovine, izdeformisan i zaista živ. On predstavlja deo flore koja je zarobljena u formi tela. To se vidi na reprodukciji trodimenzionalne slike: „Živi akt”, koji je zamišljen kao nezavisna postavka u prostoru galerije postavljena na pod ili niži postament, sa pozadinom koja će činiti kontrast u boji i materijalu.

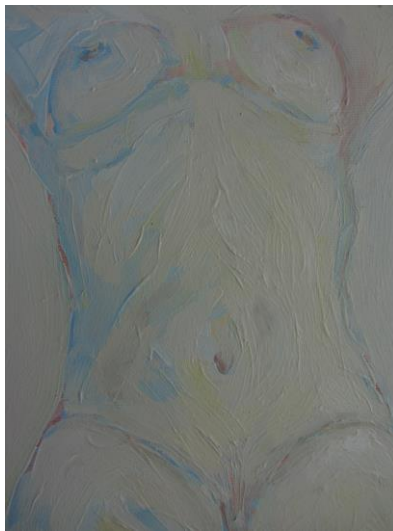


Slika 11: „Živi akt”, kombinovana tehnika, 40x35x17cm



### 3.2. Istraživanje valerskih mogućnosti od najsvetlijih (belo na belo) do najtamnijih (crno na crno) u cilju proširenja valerskih vrednosti u slikarstvu.

Dve nedelje smo pokušavali da naslikamo poliptih iz četiri dela, prvobitno zamišljen kao rad oslikan belo na belo. Kompoziciju čine tri ženska tela, postavljena tako da prolaze kroz prostor slike. Slikali smo akrilnim bojama. Prvobitno podslikavanje započeli smo u oker i plavim nijansama. Senka je trebala da sadrži plave tonove, ali oni su bili previše agresivni u kombinaciji sa oker i naranžastim tonovima. „Odnosi između figura mogu da se razumeju samo ako su prostori koji ih razdvajaju isto tako pažljivo određeni kao i same figure.” (Arnhajm, 1981: 202). Vremenom smo ublažili boje dodavajući u njih belu. Nastavili smo da slikamo i sve više smo dodavali belu, oplemenjujući je, postepeno žutom. Smanjivali smo koloristički intenzitet boja u korist bele. Slika se sve više prosvetljavala. Sama akrilna boja je dala reljefne površine, a efekat reljefa na ženskim aktovima smo pojačali akrilnim kitom. Uspešnost slikanja belo na belo se krije u razlici slikarskog materijala koji se koristi prilikom izrade dela. Između akrila, akrilnog kita, i bele titanijumske, uljane bele boje, koju sam sledeću upotrebio. Koristili smo različite vrednosti iste nijanse boje kroz drugačiju materijalizaciju, menjali smo strukturu površine slike šmirglajući teksturu.



Slika12: „Bela”, akril na platnu, 20x30cm

Naposletku smo utrljavali boju u beli reljef kao u grafičku ploču i tako oslikavao površinu. Rezultat rada je bio poliptih naslikan nežnim nijansama žute i plave boje, gde je telo oslikano žutim, a pozadina plavim tonovima. Senka na telu je lazurno plave boje i ona čini koloristički kontrast žutoj putenosti tela, za koje je Franc Mark tvrdio da predstavlja ženski princip. Tri ženska akta kao da prolaze kroz prostor slike i čine dinamičnu kompoziciju pokretljivom. „Celokupna moderna istorija slikarstva, njen napor da se oslobodi iluzionizma i da postigne sopstvene dimenzije – ima metafizičko značenje.” (Merlo-Ponti, 1968:26). Pred posmatrača se postavlja pitanje ko ulazi, a ko izlazi iz formata i koji je međusobni odnos nežno naslikanih aktova? Posmatrač se navodi da uđe u samo središte slike i stavi se u neposredni položaj pred ženske aktove, koji se nezavisno od njega kreću u prostoru same slike. Likovni prikaz koloristički izgleda drugačije od većine slika jer je odsutan jak kontrast svetlo – tamno. Poenta ovog eksperimenta jeste upravo u istraživanju valerskih vrednosti unutar bele sa što manjim primesama (dve) boje.

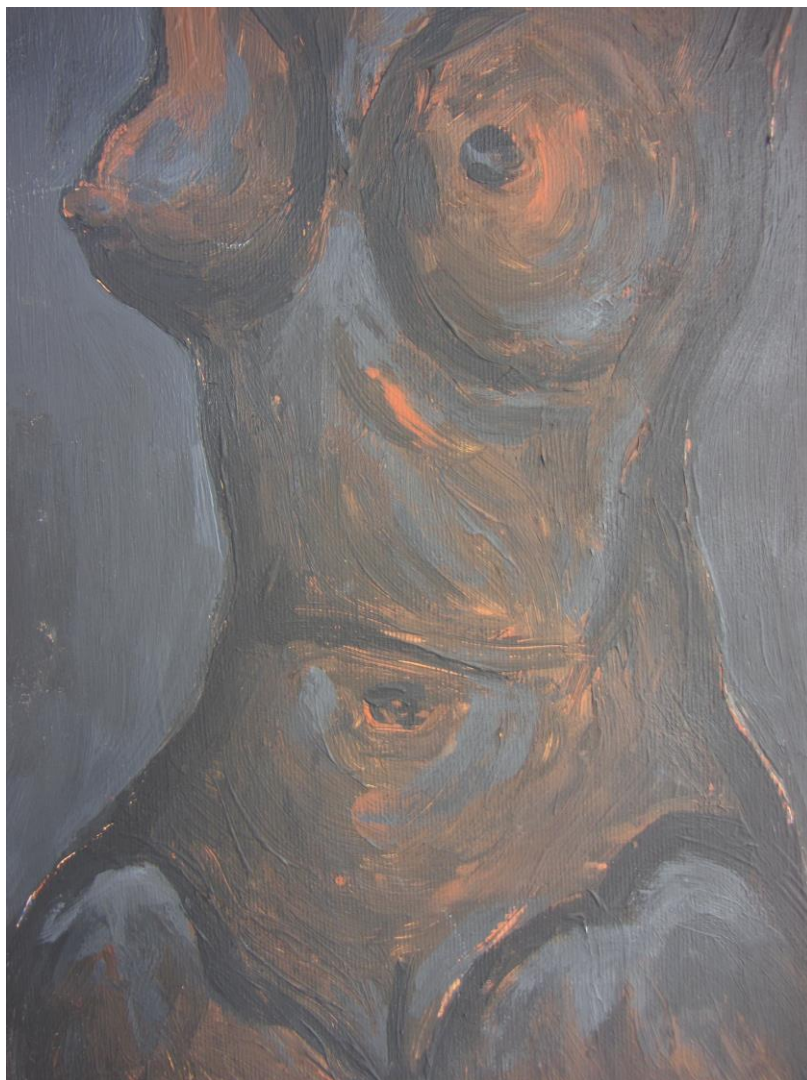


Slika13: detalj sa poliptiha „Razigrane”, kombinovana tehnika, 40x120cm



Ovakve vežbe su, preispitujući odnos tela i prostora, pomogle formiranje mnogo bogatijih valerskih vrednosti svetlih nijansi u narednim slikama.

Slikanje crno na crno ima sličan postupak kao belo na belo, samo ide u drugu krajnost. Početak ovog eksperimenta je bio koloristička slika. Zatim dodavanjem crne u svaku boju ponaosob, slika je postepeno prelazila u tamniju valersku skalu. Nakon toga crna postaje nadmoćna, druge boje splašnjavaju, ali su i dalje prisutne na slici.



Slika14: „Mračni akt”, akril na platnu, 40x30cm

Sledeći korak je bio u izbacivanju i to malo boje sa slike, ali kako? Javljaju se problemi: kako prikazati oblik, volumen, svetlo, senku i razliku između dve nijanse crne? Rešenje sam našao u korišćenju različitih crnih pigmenata koji imaju drugačiji tonalitet. Uljane i akrilne boje imaju različitu razmazivost, samim tim potezi četke su drugačiji, a razlika je i u sjaju. Još jedno rešenje je i nanošenje reljefa, te se samom teksturom pravi lepa razlika između dve nijanse crne boje. Primer ovako naslikane slike je „Crni akt”.



Slika15: „Crni akt”, akril na lesonitu 20x30cm

### 3.3. Izlet u grafiku

Pored primene različitih slikarskih tehnika i savremene upotrebe materijala, oprobali smo se i u grafičkim tehnikama. Eksperimentisanje unutar likovne umetnosti i isprobavanje novih tehnologija doprinosi razvoju mišljenja, kreativnosti i produktivnosti umetnika.

Grafika velikim delom zavisi od tehničkog izvođenja i zahteva mnogo veću disciplinu od slikarstva. Krajnji likovni rezultat se ne vidi momentalno, kao u slikarstvu, već tek nakon štampanja grafike. Priprema ploče, nanošenje boje na istu i štampanje matrice zahteva veliko znanje i iskustvo u upotrebi valjka, boje i grafičke prese. Dobijeni otisak se vidi inverzno, odnosno u negativu, to je još jedna stvar na koju se mora obratiti pažnja prilikom štampanja, pored vlažnosti papira, pripreme boje i pritiska prese. Tehnologija u mediju grafike je veoma kompleksna i slojevita.

Eksperimentalna grafika obuhvata širok spektar tehnika i njihovih kombinacija, te je zbog toga teška za definisanje, ali je grafička oblast najbliža slikarstvu. U njoj je stvaralac najslobodniji i mogućnosti za eksperimentisanje i nadogradnju su neograničene. Upravo zbog ovoga smo se opredelili za eksperimentalnu grafiku. Kombinujući visoku i duboku štampu u tehnikama linoreza i linogravure radili smo monotipije na „Fedrigoni” papiru.

Monotipije, jedinstveni, neponovljivi otisci, predstavljaju unikatna umetnička ostvarenja bliska slikama po tematici, ali i po paleti boja. Pošto ovakav način štampanja zahteva da se svaka boja posebno štampa na zasebnoj ploči, grafike su sačinjene i do petnaest različitih otisaka.

Izlet u grafiku je značajan zato što smo se tu oprobali u novim tehnikama i tehnologijama i istražili odnos tela i prostora pored crteža, slike, trodimenzionalne slike i u ovom medijumu. Eksperiment je doprineo istraživanju odnosa boje i forme. Kombinacije koje smo lako i brzo isprobavali na grafičkim listovima mogli smo kasnije da razrađujemo dalje na slikama. Ovaj način rada se pokazao kao odlično pripremno sredstvo za dalji razvoj slike, ali i kao autentično likovno ostvarenje koje se ravnopravno može meriti sa slikama.



Slika16: „Budjenje”, monotipija, 50x35cm





Slika17: „Pred spavanje”, monotipija, 50x35cm

### 3.4. Poentilistička faza istraživanja

Poentilistička serija slika proistekla je iz trogodišnjeg eksperimentisanja tehnologijom slikarstva i savremenom upotrebom materijala. Temelji se na upotrebi novih likovnih tehnika, zadržavajući prvobitan motiv ženskog akta.

Sama reč Pointilizam dolazi od francuske reči pointillisme (engleski: point) što znači tačka. Ovo je tehnika u kojoj se boje ne mešaju mehanički, prvobitno na paleti pa se zatim nanose na podlogu, poput klasične slikarske tehnike, već gde se boja direktno nanosi na platno u vidu bezbroj sitnih tačkica. Ovako nanešene tačkice boje se optički pomešaju u oku posmatrača. One se, gledane sa određene razdaljine stapaju u različite oblike i forme koje čine sliku. Ovaj način slikanja je proistekao od francuskih impresionista, prvi ga je koristio Klod Mone (1840-1926). Najistaknutiji poentilista bio je Žorž – Pjer Sera (1859-1891), koji razvija ovaj način slikanja, gradeći slike samo osnovnim bojama u geometrijsko tačnim formama. Pointilizam se u mnogim izvorima naziva i postimpresionizam, jer je proistekao iz ovog umetničkog pravca.

Štampajući različite vrste monotipija na platnu i lesonitu, pre i za vreme slikanja u kombinaciji sa četkom i upotrebom reljefa dolazi se do nove strukture slike. Reljefi se nanose neposredno, ekspresivno, slikarskom špahtlom, uglavnom su na akrilnoj osnovi i u kombinaciji sa drvofiksom. Često smo za punioc uz cinkvajz koristili i pesak. Kao najbolja boja za ovaj način slikarstva pokazala se akrilna boja, upravo zbog osobine brzog sušenja, kao i zbog kompatibilnosti sa različitim materijalima. Postavljajući mnoštvo tačkastih formi, gradi se slika koja treperi, a raznolikost pristupa u građenu same slike neprekidno se povećava.

Pored slikarske špahtle, boja se nanosi i valjcima, krpicama i sunderima. Svaki materijal i pribor, u ovom slučaju, ostavlja različiti trag, šaru i reljef na platnu koji se implementiraju u sliku i čine jednu jedinstvenu i nedeljivu celinu.

Još jedan način građenja slike jeste prskanje bojom, pomoću široke četke. Tehnika je slična onoj koju je koristio Džekson Polok, ali ne predstavlja čisto apstraktni pristup, poput njegovog, već naprotiv, ona je u službi građenja figuracije samog akta. Ovu tehniku



smo primenili na platnu i na drvenim pločama i pokazala se podjednako efikasna. Slike trepere, tačkice boje se optički mešaju u oku posmatrača, a bogatstvo likovnog izražavanja je beskonačno.

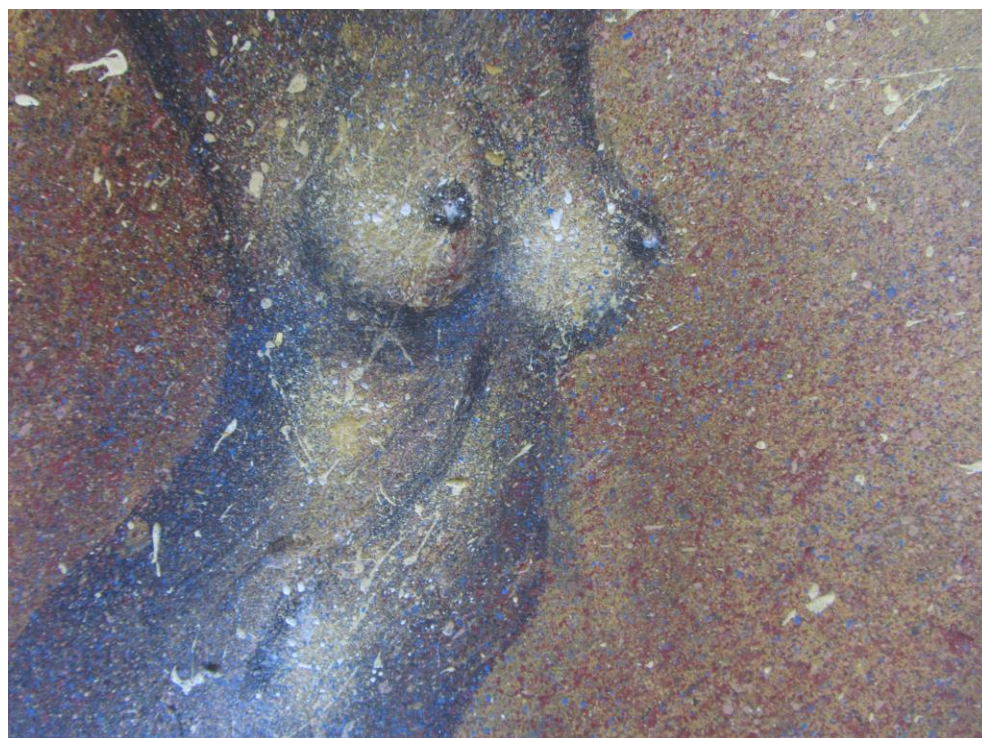


Slika18: „Uskomešana”, akril na platnu, 70x50cm





Slika19: „Pripreme”, akril na lesonitu, 50x70cm



Slika20: „Eksplozivna”, akril na platnu, 20x30cm



## ZAKLJUČAK

Naš rad bio je usmeren na istraživanje ženskog akta kroz istoriju umetnosti istorijskim metodom, metodama filozofskog istraživanja umetnosti i slikarskim metodama. Imajući u vidu kompleksnost samog motiva ženskog akta, kao i dugu istoriju njegovog prikazivanja kroz istoriju umetnosti, jasno je da jednim radom nisu mogli da se obuhvate ni svi značajni autori, niti sve specifičnosti pojedinih epoha. Autor projekta načinio je sopstveni izbor predstavnika, autora koji su se bavili istom tematikom, pri čemu se nije služio samo prikazom njihovog rada, već i interpretacijom njihovih radova, kadrirajući ih na sopstveni način, kao i istraživanjem sličnih metoda prikazivanja akta u istoriji umetnosti, što je prikazano u prvom poglavlju pisanog rada. U drugom poglavlju su prikazani rezultati do kojih se došlo primenom metoda filozofskog istraživanja umetnosti koje su korišćene u realizaciji rada: semiotičku, ontološku, strukturalističku i hermeneutičku metodu. Odabrane metode istraživanja su usko povezane sa predmetom i ciljevima rada. One autora vode kroz sopstveno lično razmatranje smisla/značenja akta u savremenoj umetnosti, kada on više nema ni antički, a ni moderni umetnički smisao slobode. Autor pokušava da dokuči smisao lepote kao takve, daleko od njene ideološke i/ili komercijalne provokacije.

U trećem poglavlju obrazlažu se put i razvoj specifičnosti slikarstva autora doktorskog projekta, kako ideje projekta tako i u slikarskom tehnološkom smislu, razvoj tehnologije i upotrebe različitih materijala i metoda koje je koristio u svom slikarstvu istražujući odabranu temu. Što se tiče samih radova predstavljenih na izložbi, oni su nastali upotrebom različitih materijala i tehnika. U svom umetničkom istraživanju nastojali smo da kontinuirano nadograđujemo sopstvena tehnološka iskustva, koja nam pružaju širi spektar originalnih kreativnih rešenja. Posebno dragoceno i uzbudljivo iskustvo bilo je korišćenje više različitih tehnoloških načina da se reši jedan vizuelni problem.

„Onaj ko piše (ko slika, ili vaja, ili komponuje muziku) uvek zna šta radi i koliko ga to košta. Zna da mora rešiti neki problem. Može se desiti da su polazišta u tmimi, u nagonu, u opsesiji, da budu pusti hir, ili uspomena. No potom se problem rešava teorijski, ispitivanjem građe na kojoj se radi – građe koja ispoljava vlastite prirodne zakone, ali

ujedno sa sobom donosi i sećanje na kulturu kojom je nabijena (što je odjek intertekstualnosti).“ (Eko, 2004, 453-4)



Slika21: „Odmeravanje“, akril na platnu, 60x80cm





Slika22: „N1“, akril na platnu, 50x50cm





Slika23: „S“, akril na platnu, 50x50cm



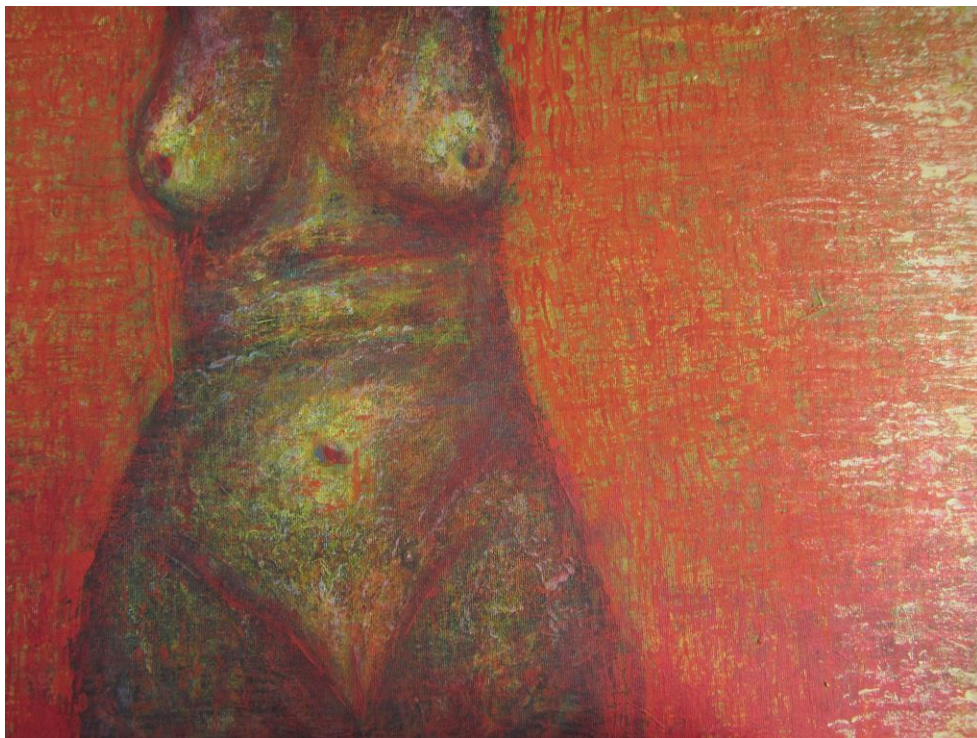


Slika24: „Nova Antika“, akril na platnu, 120x90cm



Slika25: „Predah“, akril na platnu, 60x80cm

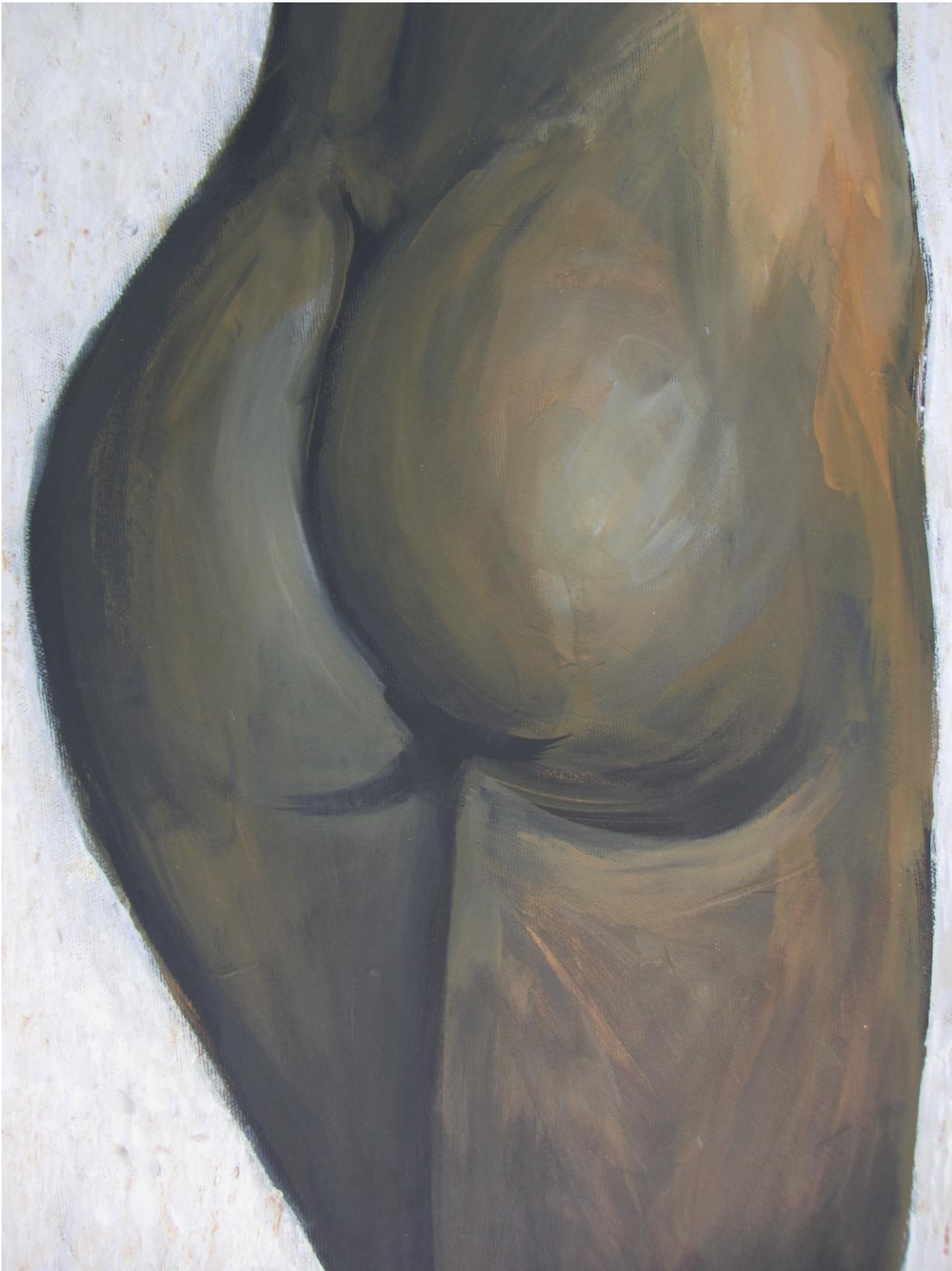




Slika26: „Vatrena“, akril na platnu, 50x70cm



Slika27: „Poređenja“, akril na platnu, 45x65cm



Slika28: „Medena“, akril na platnu, 70x50cm





Slika29: „Telesna impresija“, akril na platnu, 70x50cm





Slika30: „Hladna i meka“, akril na platnu, 120x180cm

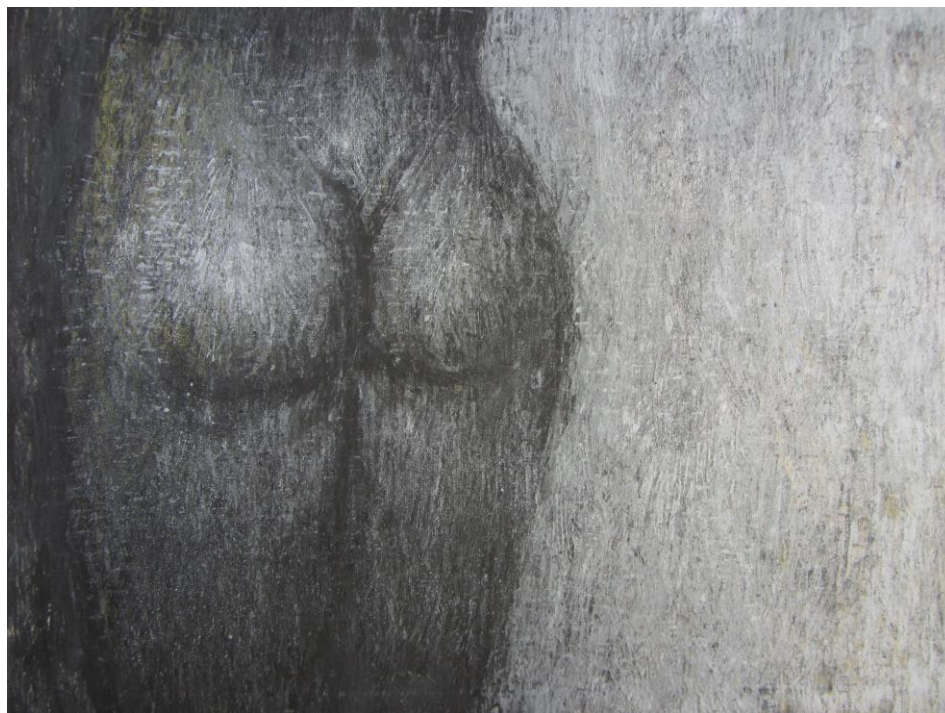


Slika31: „Toplotni udar“, akril na platnu, 120x180cm





Slika:32: „Tela čine prostor“, akril na platnu, 65x75cm



Slika33: „Telo između tamnog i svetlog prostora“, akril na platnu, 60x80cm





Slika34: detalj sa slike „Odmeravanje“ – pogledati 50.str.





Slika35: „Poprsje“, trodimenzionalna slika, kombinovana tehnika, 50x25x15cm

## SPISAK SLIKA

- Slika01: „Inspirisana Lotrekom”, ulje na platnu, 30x40cm  
Slika02: „Inspirisana Modiljanijem“, akril na platnu, 40x60cm  
Slika03: „Inspirisana Markom“, akril na platnu, 60x40cm  
Slika04: „Crvene”, akril na platnu, 120x180cm  
Slika05: „Inicijalni crtež”, olovka na papiru, 25x15cm  
Slika06: „Sivi akt u crvenom prostoru”, ulje na platnu, 30x40cm  
Slika07: „Peščana”, akril na platnu, 50x50cm  
Slika08: „Trodimenzionalni akt”, kombinovana tehnika, 50x30x15cm  
Slika09: „Narandžasta”, kombinovana tehnika, 20x15cm  
Slika10: „Zelena”, akril na platnu, 60x40cm  
Slika11: „Živi akt”, kombinovana tehnika, 40x35x17cm  
Slika12: „Bela”, akril na platnu, 20x30cm  
Slika13: detalj sa poliptiha „Razigrane”, kombinovana tehnika, 40x120cm  
Slika14: „Mračni akt”, akril na platnu, 40x30cm  
Slika15: „Crni akt”, akril na lesonitu 20x30cm  
Slika16: „Buđenje”, monotipija, 50x35cm  
Slika17: „Pred spavanje”, monotipija, 50x35cm  
Slika18: „Uskomešana”, akril na platnu, 70x50cm  
Slika19: „Pripreme”, akril na lesonitu, 50x70cm  
Slika20: „Eksplozivna”, akril na platnu, 20x30cm  
Slika21: „Odmeravanje“, akril na platnu, 60x80cm  
Slika22: „N1“, akril na platnu, 50x50cm  
Slika23: „S“, akril na platnu, 50x50cm  
Slika24: „Nova Antika“, akril na platnu, 120x90cm  
Slika26: „Vatrena“, akril na platnu, 50x70cm  
Slika25: „Predah“, akril na platnu, 60x80cm  
Slika27: „Poređenja“, akril na platnu, 45x65cm  
Slika28: „Medena“, akril na platnu, 70x50cm

Slika29: „Telesna impresija“, akril na platnu, 70x50cm

Slika30: „Hladna i meka“, akril na platnu, 120x180cm

Slika31: „Toplotni udar“, akril na platnu, 120x180cm

Slika:32: „Tela čine prostor“, akril na platnu, 65x75cm

Slika33: „Telo između tamnog i svetlog prostora“, akril na platnu, 60x80cm

Slika34: detalj sa slike „Odmeravanje“ – pogledati 50.str.

Slika35: „Poprsje“, trodimenzionalna slika, kombinovana tehnika, 50x25x15cm

## LITERATURA

- Arnhajm, R. (1981) *Umetnost i vizuelno opažanje, Psihologija stvaralačkog gledanja*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Batušić, S. (1969) *Pregled povijesti umjetnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Borgezi, S. (2012) *Tuluz – Lotrek*, Beograd:Knjiga komerc.
- Bukovski Č. (2011.) *Žene*, Beograd: Lom.
- Dickins, R. & Griffith, M. (2003) *The Usborne Introduction to Art*, London: Usborne Publishing Ltd.
- Eko, U. (2004) *Ime ruže*, Beograd: Novosti.
- Gadamer, H. G. (1978) *Istina i metoda*, Sarajevo: V. Masleša.
- Istorija umetnosti, Larousse, Zmaj, Novi Sad, 1999.
- Janson, H.W. (1986) *Istorija umetnosti*, Beograd: Prosveta.
- Lazić, N. (2014) *Složena kretanja – uticaj tehnologije na medij grafike*, doktorska teza odbranjena na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu.
- Likovne sveske 5-6, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1996.
- Likovne sveske 8, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1996.
- Krystof, D. (2009) *Modigliani*, Köln: Taschen.
- Mićunović, Lj. (1998) *Rečnik stranih reči*, Beograd: Prosvetni pregled.
- Merlo-Ponti, M. (1968) *Oko i duh*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Ređep, D. (2011) *Skela Miruje, Azija putuje*, Vršac: KOV.
- Skloris, S. (1998) *Likovni prostor u vizantijskoj ikonografiji*, Beograd / Valjevo: Hrišćanska misao.
- Sloterdijk, P. (2010) *Sfere i mehurovi*, Beograd: Fedon.
- Šnajder, R. (2010) *100 najboljih žena na slikarskom platnu, žene kao inspiracija*, Beograd: Mladinska knjiga.
- Ten, I. (1955) *Filozofija umetnosti*, Beograd: SKZ.

Toševski, J. (2004) *Amonov rog, Praktikum za muškarce i tri ženske greške*, Beograd: Prozaik Beoknjiga.

Toševski, J. (2004) *Planeta žena*, Beograd: Prozaik Beoknjiga.

Uspenski, B. A. (1979) *Poetika kompozicije, semiotika ikone*, Beograd: Nolit.

Vigotski, L. S. (1975) *Psihologija umetnosti*, Beograd: Nolit.

Zurovac, M. (2008) *Metodičko zasnivanje estetike*, Beograd: Dereta.



## BIOGRAFIJA KANDIDATA

**Uglješa, Dušan, Colić** rođen je u Novom Sadu 28. marta 1989. godine. Srednju školu za dizajn i primenjenu umetnost „Bogdan Šuput“ završio u Novom Sadu 2008. godine. Četvorogodišnje osnovne akademske studije slikarstva završio 2012. godine na Akademiji lepih umetnosti u Beogradu u klasi profesora mr Saše Filipovića prosečnom ocenom 9,60 i ocenom 10 na glavnom predmetu Crtanje i slikanje.

Master rad iz slikarstva pod naslovom **FORMA ŽIVOTA ILI PRELAZAK IZ DEVICE U NEVESTU** odbranio je dana 10.10.2013, na Fakultetu: Univerzitet UNION, Akademiji lepih umetnosti Beograd i stekao akademski naziv: Master likovni umetnik.

Do sada je imao 28 samostalnih i tridesetak grupnih izložbi. Učestvovao je na tridesetak likovnih kolonija u zemlji i inostranstvu.

Član je Udruženja nezavisnih umetnika Novi Sad od 2013. godine.

Radi kao asistent na Visokoj školi strukovnih studija u Novom Sadu iz oblasti likovne kulture.

Samostalne izložbe:

- Izložba slika, crteža, grafika i skulptura „Retroperspektiva“, Galerija Kulturnog centra u Rumi, od 15.07. do 03.08.2016.
- Izložba slika, crteža, grafika i instalacija „Talj nije nepobediv“, Mali likovni salon Kulturnog centra Novi Sad, od 14.03. do 21.03.2016.
- Izložba slika „Metafizički smisao akta“, Centar za kulturu Stara Pazova, od 08.03. do 31.03.2016.
- Izložba portreta „Pogledaj nas u oči“, letnja pozornica na otvorenom, u sklopu manifestacije „Dani cvetanja tise“ u Novom Bečeju 13.06.2015.
- Izložba slika „Bermudski trougao telesnosti“ u Salonu kod Porte, „Tačka Susretanja“, Vršac, od 06.06. do 19.06.2015.
- Izložba grafika „Jedna drugačija žena“ na 20. ART EXPO-u na Novosadskom sajmu od 19. 04. do 28. 04. 2015.
- Izložba slika „Dva lica žene“ u klubu kulture „Karom“, Sremski Karlovci, od 16.04. do 28.04.2015.
- Izložba slika „Bermudski trougao telesnosti“, Kulturni centar Novog Sada, Tribina mladih, Novi Sad, od 16. 03. do 19. 03. 2015.
- Izložba grafika „Portreti“, galerija UDAS, Banjaluka, Republika srpska, BIH od 07.10. do 19.10.2014.
- Izložba pejzaža „Tišine i nemiri“, Likovna galerija Kulturnog centra u Kuli, Kula od 19. 06. do 29. 06. 2014.
- Izložba slika „Životna forma“, „Pelican International Social Exchange“, Novi Sad, od 22. 06. do 22. 07. 2014.

- Izložba slika „Obnažena“, Galerija „DKV“, Novi Sad, od 18. 01. do 30. 01. 2014.
- Izložba slika „Tri lica pejzaža“, „Old Fashion Bar“ (Art Gallery Lounge Bar), Novi Sad, od 12. 12. do 25. 12. 2013.
- Izložba grafika „Zec sa meseca“, „Old Fashion Bar“ (Art Gallery Lounge Bar), Novi Sad, od 05.12. do 12. 12. 2013.
- Izložba pejzaža „Metamorfoza Sremskih Karlovaca“, FAM, Sremski Karlovci, od 02. 11. do 09. 11. 2013.
- Master izložba „Životna forma ili prelazak iz device u nevestu“ ALU Beograd, 10. 10. 2013.
- Izložba slika „Magično krzno koga nema“, Galerija Prometej, Novi Sad, 06. 2013.
- Izložba slika „Ženski aktovi“, kafe galerija „Očajne domaćice“, Novi Sad, od 12. do 19. 04. 2013.
- Izložba slika „Ženski akt“, Dom Omladine Vršac od 16. 11. do 26. 11. 2012.
- Izložba grafika u galeriji „S“, Kikinda od 08. 06. do 28. 06. 2012.
- izložba grafika „Monotipije iz crvenog dnevnika“ na 17. ART EXPO-u na Novosadskom sajmu od 01. 03. do 06. 03. 2012.
- Izložba grafika „Portreti“, galerija „Meander“, Apatin od 24. 02. do 9. 03. 2012.
- Izložba grafika u galeriji Narodne biblioteke „Veljko Petrović“, Bačka Palanka od 25. 11. do 10. 12. 2011.
- Izložba grafika u KIC „Lukijan Mušicki“, Temerin od 03. 09. do 13. 09. 2011.
- Izložba grafika u galeriji „Čardak“, Sremski Karlovci od 21. 05. do 31. 05. 2011.
- Izložba grafika u Galeriji Narodnog Muzeja Zrenjanina, Zrenjanin od 01. do 15. 02. 2011.
- Izložba slika „Portreti2“ od 02. 10. do 16. 10. 2008. u kafe galeriji „Dublin & Suburbium“, Petrovaradin.
- Izložba slika „Portreti“ od 15. 06. do 15. 07. 2007. u kafe galeriji „Dublin & Suburbium“, Petrovaradin.

#### Važnije grupne izložbe:

- “Nad Dunavom”, Ambasada Republike Srbije u Rusiji, Moskva, Rusija, od 28.06. do 15.07.2016.
- "V Balaton Salon" međunarodni bijenale malog formata, Vonyarcvashegy, Mađarska, od 17.04. do 30.04.2016.
- 13. Međunarodni bijanale umetnosti minijature, Kulturni centar Gornji Milanovac, od 16.04. do 16.07.2016.
- 1st International MAIL ART Biennial, Namik Kemal University faculty of fine arts, design and architecture, Tekirdag, Turska od 23.03.do 31.03.2016.
- Izložba radova invalida rada Srema i prijatelja slikara, Kulturni centar opštine Beočin, mart 2016.

- Kolektivna izložba slika „Sveti vladika Nikolaj srpski“, projekat: Očuvanje srpskog nacionalnog identiteta u organizaciji Internacionalne policijske asocijacije, sekcija Srbija, galerija „Obojena svetlost“, Požarevac, od 18.03. do 31.03.2016.
- „Moderna – prvih deset godina“, Kulturni centar Novog Sada, Tribina mladih, Novi Sad, od 21. 12. do 25. 12. 2015.
- Humanitarna aukcija slika Nacionalnog udruženja roditelja dece obolele od raka, Kulturni centar Novog Sada, Tribina mladih, Novi Sad, 15.12.2015.
- Izložba „Portret Danila Kiša“, Fondacija za omladinsku kulturu i stvaralaštvo „Danilo Kiš“, Omladinski klub „Skladište“, Subotica, maj 2015.
- 7. Izložba radova invalida rada Srema i prijatelja slikara, Kulturni centar opštine Beočin, februar 2015, galerija „DKV“, Novi Sad, april 2015.
- 2. Međunarodna izložba malog formata Udruženja Nezavisnih Umetnika Novi Sad, galerija „DKV“, Novi Sad, od 07.11. do 20.11.2014, KIC Mladost, Futog, od 22.05. do 03.06. 2015.
- Izložba grafika malog formata „Zato“, „Old Fashion Bar“ (Art Gallery Lounge Bar), Novi Sad, od 09. 01. do 15. 01. 2014.
- 1.Međunarodna izložba malog formata Udruženja Nezavisnih Umetnika Novi Sad, „Old Fashion Bar“ (Art Gallery Lounge Bar), Novi Sad, od 26. 12. 2013. do 09. 01. 2014, KIC Mladost, Futog, od 14. 03. do 24. 03. 2014.
- Međunarodna izložba „Heil kunst“ u Centru za kulturu i umetnost, Aleksinac 15. 05. 2013, Narodni muzej u Vranju 04. 11. 2013.
- Noć otvorenih ateljea, Akademija lepih umetnosti Beograd, 15. 06. 2013.
- „Majska izložba“ u Galeriji „OKO“, Noć muzeja, Novi Sad, 18. 05. 2013.
- II međunarodna izložba Mali format, Galerija Univerziteta u Novom Pazaru, 05. 2013.
- Međunarodna izložba „Der blaue reiter“ u galeriji Centra za kulturu i umetnost u Aleksincu 06. 11. 2012.
- Manifestacija „Beograd koji volim“, Delta City, Beograd, 07. 2012.
- Međunarodna izložba „Inspiration Picasso“ u galeriji Zavičajnog muzeja 16. 01. 2012. u Knjaževcu, u Muzeju rudarstva i metalurgije 01. 03. 2012. u Boru, u galeriji „Sinagoga“ u Nišu 22. 12. 2011,
- Izložba 55. oktobarskog salona u Šapcu 2011.
- VII bijenale portreta, od 26. 11. do 06. 12. 2010. Kulturni centar Šabac.

#### Važnije likovne kolonije:

- 20. humanitarna likovna kolonija „Na kanalu između dva mosta“, u organizaciji ŠOSO „Milan Petrović“, Novi Sad, 25. 06. 2016.
- Likovna kolonija u organizaciji Saveza invalida rada Vojvodine, Beočin, jula 2015, 2014, 2013, 2012, 2011. i 2010.
- Likovna kolonija „Elan“, Sombor, od 23.08. do 24.08. 2014.
- Humanitarna likovna kolonija za decu obolelu od raka, „Lavirint“, Kulturno Umetnički Lavirint, Novi Sad 09. 2013.

- Međunarodna likovna kolonija „Petar Tomić“, Bačka Palanka 21. 09. 2013.
- Likovna kolonija „Udruženja Nezavisnih Umetnika Novi Sad“, Novi Sad, od 25. 07. do 27. 07. 2014, 07. 09. 2013.
- 15. internacionalna likovna kolonija „Sveštenomučenik Rafailo“, Deronje, od 27.08. do 03.09. 2013.
- Međunarodna likovna kolonija „Podunavlje“, Skorenovac, od 08.07. do 10. 07. 2013.
- Likovna kolonija u organizaciji FAM-a, Sremski Karlovci, 06. 2013. i 06. 2011.
- Međunarodna likovna kolonija „Kod Malog Miše“, Zmajev, od 15. 05. do 25. 05. 2013.
- IV međunarodna studentska kolonija PSK „Hrid“, Plav (Crna Gora), 06. 2012.
- Likovna kolonija Banja Vrujci u sklopu Sajma hrane, pića i starih zanata 30. 07. 2011.
- Učestvovao u humanitarnoj akciji oslikavanja uskršnjih jaja za decu obolelu od raka, ALU Beograd, april 2011. i april 2010.
- Od 31. 05. do 05. 06. 2010. učestvovao na 14. humanitarnoj likovnoj koloniji „Na kanalu između dva mosta“, u organizaciji ŠOSO „Milan Petrović“, Novi Sad, selektor je bio gospodin, Luka Salapura, likovni krtičar i glavni urednik Artmagazina, koordinator akademski slikar Miodrag Miljković.
- Od 10. 06. do 15. 06. 2008. učestvovao na 12. humanitarnoj likovnoj koloniji „Na kanalu između dva mosta“, u organizaciji ŠOSO „Milan Petrović“, Novi Sad, selektor je bio gospodin Sreto Bošnjak, a koordinator akademski slikar Miodrag Miljković.
- Februara 2007. učestvovao na Likovnoj koloniji u organizaciji „Karlovačke gimnazije“, Sremski Karlovci, koordinator kolonije bio je prof. Bratislav Stevanović.
- 2007. učestvovao u projektu „Skulptura kao urbana provokacija“, „Suburbium“, Petrovaradin, pod rukovodstvom akademskog vajara Miodraga Perića.
- Kao učenik srednje škole, 2005. učestvovao u projektu „Govorimo evropski“, Suburbium, Petrovaradin.

#### Dodatne reference:

- „Posle“, ulje na platnu, Na koricama listaKovine, Vršac, broj 26, april 2016.
- Član žirija za likovne radove na 12. Konkursu likovnih i literarnih radova predškolske dece i učenika osnovne i srednje škole „Maternja melodija i obrazovanje“, Novi Sad, jun 2016.
- Član žirija za likovne radove na Međunarodnim konkursima malog formata 2013, 2014, i 2015. Godine u organizaciji UNUNS-a, Novi Sad.



- Član žirija za likovne radove na 11. Konkursu likovnih i literarnih radova predškolske dece i učenika osnovne i srednje škole „Maternja melodija i obrazovanje“, Novi Sad, jun 2015.
- Colić, Uglješa. „Barokni poliptih“, Kovine, Vršac, broj 24, april 2015, str. 32-35.
- Izradio scenografiju za predstavu „Zločin na kozjem otoku“ u režiji Stefana Isakovića, premijera izvedena 30.04.2015. u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti u Novom Sadu
- Izradio scenografiju za predstavu „Treći svetski rat“ u režiji Stefana Isakovića, premijera izvedena 14.12.2014. u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti u Novom Sadu
- Učestvovao u projektu „Vreme je za animaciju“ kao režiser, animator i modelator filma „Legenda o božićnom drvetu“, koji je premijerno prikazan 10. januara 2014, u Velikoj sali KCNS-a.
- Učesnik projekta snimanje animiranog filma „Mi živimo u Novom Sadu“, kao animator, Kulturni Centar Novog Sada, od 16.10.2013 do 30.10.2013, koji je premijerno prikazan 31.10.2013. u Velikoj sali KCNS-a.
- Filmovi „Legenda o božićnom drvetu“ i „Mi živimo u Novom Sadu“ su prošli selekciju na 11. internacionalnom festivalu animacije u Brazilu „Animarte“, koji se održao od 21. do 30. oktobra 2014. i bili su prikazani publici u Rio de Žaneiru.
- Izradio scenografiju za predstavu „Čudotvorno oko“ u režiji Stefana Isakovića i Jovane Belović na 19. Festivalu ekološkog pozorišta za decu i mlade, Bačka Palanka od 22. do 25.08.2013.
- Od 15.08. do 29. 08. 2007. učestvovao u kreativnom kampu „Moja Srbija“, prvom kampu u Srbiji sa temom stvaranja novog brenda Srbije, u organizaciji „CenET-a“, rukovodilac projekta bila je Marija Mihajlović, akademski slikar i kostimograf.

#### Objavljeni stručni radovi:

- Colić, Uglješa. „Mogućnosti primene animacije u procesu učenja i podučavanja“, Zbornik sažetaka sa naučnog skupa o efektima nastavne metodike na kvalitetnije obrazovanje učitelja i vaspitača, 4. Međunarodna metodička naučna konferencija, Subotica, 2015, str. 30-31.
- Colić, Uglješa. „Animacija u dečjem vrtiću“, Zbornik sažetaka sa Naučnog skupa Razvojne karakteristike deteta predškolskog uzrasta, Novi Sad, 2015, str. 20-23.
- Colić, Vesna, **Colić, Uglješa**. „Igrom i umetnošću do kreativnog mišljenja“, Zbornik sažetaka sa Naučnog skupa Razvojne karakteristike deteta predškolskog uzrasta, Novi Sad, 2014, str. 29-31.

## IZJAVA KANDIDATA O AUTORSTVU DOKTORSKOG UMETNIČKOG PROJEKTA

Potpisani Uglješa Colić, iz Bul. Oslobođenja 26/10, 21000 Novi Sad

### IZJAVLJUJEM

da je doktorski umetnički projekat pod naslovom

Telo i prostor – metafizički smisao akta

- rezultat mog sopstvenog istraživačkog rada,
- da predloženi umetnički projekt u celini ili u delovima nije bio predložen za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih visokoškolskih ustanova u zemlji i inostranstvu,
- da su rezultati istraživanja ispravno i akademski korektno navedeni, i
- da nisam tokom istraživanja, realizovanja i pisanja doktorskog umetničkog projekta kršio/kršila tuđa autorska prava i koristio/koristila intelektualnu svojinu drugih lica kao svoju bez odobrenja.

U Sremskoj Kamenici,

18.10.2016.  
datum

\_\_\_\_\_  
potpis kandidata

**IZJAVA KANDIDATA O ISTOVETNOSTI  
ŠTAMPANE I ELEKTRONSKE VERZIJE DOKTORSKOG UMETNIČKOG  
PROJEKTA**

Potpisani Uglješa Colić, iz Bul. Oslobođenja 26/10, 21000 Novi Sad

IZJAVLJUJEM

da je štampana verzija mog doktorskog umetničkog projekta pod naslovom

Telo i prostor – metafizički smisao akta

identična elektronskoj verziji koju sam predao Univerzitetu Edukons.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora umetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja, i datum odbrane rada. Ovi podaci se mogu objaviti u publikacijama Univerziteta Edukons ili na elektronskim portalima.

U Sremskoj Kamenici,

18.10.2016.  
datum

\_\_\_\_\_  
potpis kandidata

## IZJAVA KANDIDATA O KORIŠĆENJU DOKTORSKOG UMETNIČKOG PROJEKTA

Potpisani Uglješa Colić ovlašćujem Biblioteku Univerziteta Edukons da u Repozitorijum Univerziteta Edukons unese moj doktorski umetnički projekat pod naslovom

Telo i prostor – metafizički smisao akta

koji je moje autorsko delo.

Doktorski umetnički projekat sam sa svim prilogima predao u elektronskoj formi pogodnoj za trajno arhiviranje. Moj doktorski umetnički projekat pohranjen u Repozitorijumu Univerziteta Edukons mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons, <http://creativecommons.org/>), za koju sam se odlučio (zaokružiti samo jednu opciju).

1. Autorstvo
2. Autorstvo – nekomercijalno
- 3. Autorstvo – nekomercijalno – bez prerade**

---

4. Autorstvo – nekomercijalno – deliti pod istim uslovima
5. Autorstvo – bez prerade
6. Autorstvo – deliti pod istim uslovima

U Sremskoj Kamenici,

18.10.2016.  
datum

\_\_\_\_\_  
potpis kandidata