

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Јелена Луковић

Докторски уметнички пројекат

**ФИЛОЗОФИЈА ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗМА У  
АНГАЖОВАНОМ ГРАФИЧКОМ ИЗРАЗУ**

**Изложба литографија**

Београд, 2017.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE  
FACULTY OF FINE ARTS



Jelena Luković

Doctoral Art Project

**THE PHILOSOPHY OF EXISTENTIALISM IN ENGAGED  
GRAPHIC FORM**

**An exhibition of lithographs**

Belgrade, 2017.

Подаци о ментору и члановима комисије за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта *Филозофија егзистенцијализма у ангажованом графичком изразу – изложба литографија*, кандидаткиње Јелене Луковић

Ментор:

мр Жарко Смиљанић, редовни професор

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

Чланови Комисије:

1. др Драган Момиров, редовни професор

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

2. др Бранко Раковић, редовни професор

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

3. др Владимир Вељашевић, ванредни професор

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

4. мр Гордана Петровић, редовни професор

Факултет примењених уметности, Универзитет уметности у Београду

## САДРЖАЈ

<b>АПСТРАКТ</b> .....	1
<b>ABSTRACT</b> .....	2
<b>УВОД</b> .....	3
1. Предмет истраживања .....	3
2. Циљ истраживања .....	4
3. Основне хипотезе рада и методе истраживања .....	5
4. Структура рада .....	6
<b>1. ФИЛОЗОФИЈА ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗМА У КЊИЖЕВНО-УМЕТНИЧКИМ ТОКОВИМА ПРВЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА</b> .....	8
1.1. Атеистички правац филозофије егзистенцијализма .....	10
1.2. Филозофија апсурда .....	12
<b>2. ФЕНОМЕНАЛНИ СЛОЈ РАДА</b> .....	14
2.1. Могућности графичке технике равне штампе као дела процеса реализације ангажованог израза .....	14
2.2. Организација графичког листа .....	17
2.3. Анализа цртачког поступка .....	20
2.4. Боја као одраз унутрашњег аутоматизма .....	23
2.5. Светлост као филозофска и психолошка компонента дела .....	25
<b>3. ПРЕДМЕТНИ СЛОЈ РАДА</b> .....	29
3.1. Портрет као социолошка забелешка .....	30
3.2. Идентитет и метаморфозе .....	34
3.3. Простор и време као актери драме .....	38
<b>4. ЗНАЧЕЊСКИ (ДУХОВНИ) СЛОЈ РАДА</b> .....	45
4.1. Етичко као последица транспоновања егзистенцијалистичког филозофског система у ангажованом ликовном изразу .....	46
4.2. Уметничке праксе и тенденције у првој половини двадесетог века .....	50
<b>5. ПРЕЗЕНТАЦИЈА РАДОВА</b> .....	54
5.1. Анализа радова .....	54
5.2. Докторска уметничка изложба .....	76
<b>ЗАКЉУЧАК</b> .....	81

<b>СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА</b> .....	85
<b>ЛИТЕРАТУРА</b> .....	86
1. Библиографија .....	86
2. Интернет извори .....	90
<b>БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА</b> .....	92

## АПСТРАКТ

Рад на докторском уметничком пројекту *Филозофија егзистенцијализма у ангажованом графичком изразу – изложба литографија* односи се на анализу и сагледавање визуелног и вербалног језика, којим су се у свом раду служили егзистенцијалистички оријентисани уметници и књижевници и који се заснива на постојању и универзалности језика несвесног. Пратећи начин имплементације егзистенцијалистичког израза, паралелно у ликовним и литерарним формама, рад настоји да укаже на универзалност и трајност језика који се налази у основи књижевних и ликовних упоришта, која даље служе као позорнице за објашњење филозофских постулата. Обухвативши идеолошко-политичка, егзистенцијална и друштвена питања, која су пресудно утицала на књижевно-уметничка ангажовања, као и на формирање личних ставова уметника и књижевника прве половине двадесетог века, настојала сам да представим процес (раз)обличења људског лика у областима њиховог рада и деловања, али и начине преплитања ових токова и њихове узрочно-последичне везе.

Уметнички део пројекта, конципиран као визуелно-теоријско истраживање, чини серија графичких листова – литографија, груписаних у две целине: графике средњег и графике великог формата. Визуелизација егзистенцијалистичког језика у графичком ликовном изразу остварена је кроз формалне елементе радова, избором теме и мотива. Радови настали као резултат истраживања граница и могућности графичког медија, интердисциплинарног приступа проблему и укључивања сазнања и метода различитих дисциплина, повезани су у јединствену драмско-ликовно-естетску представу.

Цртачки поступак је део концепта рада: представља визуелну метафору којом се сугерише идејна усмереност целокупног пројекта. Двојакост у начину градње цртежа (додавањем и одузимањем боје) указује на тему и кључне појмове рада: искориштеност, усамљеност, угроженост, страх. Метафорично поистовећење са телесним отиском, као архетипом људског присуства, симболично је супротстављено идеји отуђености и дезинтеграције друштва и његове јединке.

Визуелна форма радова, избор мотива и цртачког поступка заокружују целину израза којим се опредмећују постављене хипотезе. Основни мотив се уопштава и преображава у канал за увођење психолошких подстицаја, док су формални елементи дела одабрани као крајње сугестивни и асоцијативни, јасно читљиви сигнали и, као такви, упућују на постојање јединства и универзалности егзистенцијалистичког језика.

## ABSTRACT

The work on doctoral art project *The philosophy of existentialism in an engaged graphic form – an exhibition of lithographs* consists of analysis and understanding of the visual and verbal language used by existentialist artists and writers, which is based on the existence and universality of the language of unconscious. The work tries to show the versatility and durability of language, used by existentialist artists and writers as the basis for analysis of philosophical postulates, by following the way of implementing existentialist ideas into literary-philosophical and art forms. I tried to represente the process of human (de)fragmentation in areas of their work and activities by considering ideological-political, existential and social issues, that had a decisive influence on the literary and artistic engagement, as well as the formation of the personal attitudes of artists and writers in the first half of the twentieth century.

The artistic part of the project, conceived as a visual and theoretical research, is a series of prints - lithographs grouped into two sections: the prints of monumental and large format prints. The visualisation of existentialist language in graphic art form is achieved through formal elements of works, the choice of themes and motives. Works, created as the result of research of graphic media limits and possibilities, interdisciplinary approach to the problem and implementation of knowledge and methods of different disciplines, are linked into a unique drama-visual-aesthetic performance.

The drawing process itself is a part of the work concept: a visual metaphor which suggests ideological orientation of the entire project. Duality in the drawing construction (by adding or subtracting the color) indicates the topic and key concepts of the work: utilization, loneliness, vulnerability, fear. The metaphorically identification with a fingerprint, as an archetype of human presence, is symbolically opposed to the idea of alienation and disintegration of society and its individuals.

The visual form of works, the choice of the motiv and drawing procedure complete the expression which embodies the proposed hypotheses. The main motive is generalised and transformed into a channel for the introduction of physiological stimulus, while the formal elements of the work are selected as highly suggestive and associative, clearly readable signals and as such indicate that there is unity and the universality of the existential language.

## УВОД

### 1. Предмет истраживања

Кроз идеолошка кретања, детерминисана друштвеном и политичком кризом, кроз егзистенцијална и социјална питања, која су условила ставове и ангажовања уметника и књижевника прве половине двадесетог века, пројекат прати процес (раз)градње лика човека на подручју уметности и књижевности, њихово преплитање и облике међусобног утицаја и паралеле (етичког и естетског). Пратећи начин имплементације идеја филозофије егзистенцијализма паралелно у ликовним и литерарним формама, у раду се настоји дати приказ грађе универзалног језика несвесног, којим су се егзистенцијалистички оријентисани уметници и књижевници служили као начином преношења филозофских постулата.

У средиште свог интересовања егзистенцијалисти су поставили стварног човека, али и одређене категорије које утичу на формирање једне личности – сагледава се друштвено, историјско и социолошко поље утицаја, њихови узроци, последице и међуоднос. Приказ дехуманизоване епохе и личности, отуђене и обезвређене, окретање унутрашњем, несвесном, идентитетским категоријама и темама људске усамљености, као последицама болести савременог друштва, представљало је стојиште на ком су заједиштво нашли сви егзистенцијалисти.

У теоријском делу пројекта, паралелно са анализом егзистенцијалистичког језика, образложен је процес рада и примењени елементи ликовног језика. Почетак истраживања ове теме датира из 2010. године, када сам у оквиру дипломских (мастер) академских студија, финализованим у дипломском раду *Људско тело у ратним дејствима као ликовни мотив*, започела истраживање одређених тема. Графички листови реализовани у оквиру последњег циклуса студија концептуално се и у избору ликовног медија надовезују на радове претходног. Питања идентитета, апсурда, одговорности појединца и ангажованости, која су делимично анализирана у претходном раду, налазим као средишње мотиве докторског уметничког пројекта.



## 2. Циљ истраживања

Основни циљ рада био је доказивање основне идеје о трајности и универзалности егзистенцијалистичког језика засновног на језику несвесног, а то је подразумевало увођење неколико важних потциљева истраживања:

1. визуелизација егзистенцијалистичког језика у графичком ликовном изразу,
2. активирање подсвесних, урођених процеса и механизма посматрача,
3. постављање теоријских оквира рада и анализа паралела и међусобног утицаја етичког и естетског,
4. указивање на актуелност и свеprisутност егзистенцијалистичких тема,
5. синтеза одређених знања различитих дисциплина о заједничим предметима истраживања и
6. увођење дидактичких циљева.

Докторски уметнички пројекат ће и у свом теоријском и у свом уметничком делу настојати да дâ допринос у смислу бољег разумевања егзистенцијалистичке мисли у ангажованој књижевној и ликовној форми. Применом одређених законитости у начину опажања, један од циљева пројекта јесте да се активирају унутрашњи, урођени механизми посматрача и да се омогући преображај поставке у наративни, дидактички процес. Бављење овом темом захтевао је интердисциплинаран приступ и захватање сегмената сазнања других дисциплина. Проучавањем слојева ових, сродних наука, могуће је издвојити паралеле и сагледати грађу једног свеобухватног филозофског система.

Истраживање ће да укаже на свеprisутну актуелност егзистенцијалистичких тема у односу на модерног човека и савремена друштвена кретања и неопходност промишљања о одговорности појединца. Основне идеје рада кореспондирају са савременим друштвеним токовима и самим тим чине тему и идеју пројекта актуелном. Егзистенцијалистичка филозофија своју актуелност дугује чињеници да атмосфера из које је настала, никада није превазиђена.

### 3. Основне хипотезе рада и методе истраживања

Писани део рада односи се на сагледавање процеса разградње људског лика постављањем и анализом паралела између књижевно-филозофских дела и ангажованог ликовног израза у првој половини двадесетог века. Основна хипотеза рада јесте идеја о постојању универзалног језика несвесног, урођеног и својственог сваком човеку и да се управо овим језиком служе егзистенцијалисти у процесу транспоновања филозофских идеја у књижевно-уметничке форме. Истраживање и доказивање постављене хипотезе подразумевало је анализу елемената овог језика, који би били примењиви у свим областима људског деловања које имају за циљ имплементацију и објашњење егзистенцијалистичког филозофског становишта.

У раду се наизменично сагледава начин остваривања егзистенцијалистичких идеја и егзистенцијалистичког језика у књижевно-филозофским и ликовним уметничким формама, које имају активну улогу међусобних коректива. Грешка би била да замислимо ово кретање уметности и књижевности као праволинијску путању, чије су тачке јасно, временски и просторно, одређене. Покушај да се књижевно-уметнички токови овог периода обухвате и уреде методом периодизације показао је своје слабости. Постављање временских оквира претпоставља постојање линеарног развоја и континуитета покрета, док о књижевно-уметничком стваралаштву прве половине двадесетог века можемо говорити само као о вишеслојном систему, чији се елементи међусобно преплићу, пресецају, мешају или теку упоредо. У раду су кориштени други начини *уоквиравања*. Осветљавањем одређених слојева овог хаотичног система, могуће је издвојити и сагледати грађу од које су књижевност и уметност ове епохе обликовале осипљив људски лик.

Пројекат представља интердисциплинарно истраживање и укључује резултате до којих су дошле и друге науке, а од посебног значаја за рад била су сазнања психологије (визуелног опажања) и филозофије. Референце, којима сам се у раду служила, могу да се сагледају у оквиру две главне групе. Прва се односи на књижевно-филозофска дела Кафке, Камија, Бекета, Сартра и других, док друга група обухвата ликовна дела експресионистичког и дадаистичког правца, мада сам се у раду више ослањала на њихове ставове него на саму естетику покрета.

#### 4. Структура рада

Докторски уметнички пројекат *Филозофија егзистенцијализма у ангажованом графичком изразу – изложба литографија* конципиран је тако да, поред теоријске експликације, у практичном делу обухвати серију графика, насталу током докторских студија на графичком одсеку Факултета ликовних уметности у Београду. Структура теоријског дела замишљена је као интеракција пет основних поглавља. Филозофска, идејна, историјска и социолошка полазишта представљена су у првом поглављу. Феноменални, предметни и значењски слој рада сагледан је у наредна три, док су у петом поглављу презентовани радови (литографије настале у периоду 2012–2015) и концепт изложбене поставке.

Уметнички део пројекта обухвата серију графичких листова средњег и великог формата, насталу као резултат вишегодишњег рада и истраживања. У овај део пројекта инкорпорирани су одређени резултати до којих сам дошла експерименталним путем. Арнхајмове теорије форме, у којима је анализирана психологија визуелног опажања посматрача, представљале су нарочито значајне референце за овај рад. Водећи се његовим идејама, али и оним до којих сам дошла сопственим истраживањима, у раду сам тежила представљању одређених егзистенцијалних категорија: осећања страха, тескобе, угрожености и отуђености.

Пошто ликовна теорија нуди прегршт метода и становишта помоћу којих може да се посматра једно ликовно дело, одлучила сам да применим анализу коју је Миодраг Б. Протић изложио у књизи *Облик и време*<sup>1</sup>. Користећи Протићев модел сагледавања четири слоја уметничког дела, на најобухватнији начин представљени су формални ликовни елементи, али и идејна усмереност пројекта, објашњени су утицаји, као и резултати и циљ рада.

Према Протићевом моделу, уметничко дело чине четири слоја:

1. физички слој,
2. пластички или феноменални слој,
3. предметни слој и
4. значењски или духовни слој.

---

<sup>1</sup> Протић, Миодраг Б, *Облик и време*, Београд, Нолит, 1979.

Пошто радови постоје у свом физичком облику, није било потребе за задржавањем на првом, физичком слоју, те се могло приступити сагледавању преостала три. Пластички и предметни односе се на визуелни аспект радова, док четврти, значењски слој представља концептуалну основу за претходна два.

У првом поглављу, *Филозофија егзистенцијализма у књижевном-уметничким токовима прве половине двадесетог века*, постављени су идејни и филозофски оквири пројекта, те облици транспоновања егзистенцијалистичких идеја у споственом раду. Наредно поглавље, *Феноменални слој рада*, односи се на сагледавање ликовних елемената и њихове организације, али као дела универзалног језика, који је примењиван, не само у ликовним уметностима, него и у књижевности, како би се исказали основни постулати филозофије егзистенцијализма. Треће поглавље, *Предметни слој рада*, представља појашњење избора и значења мотива, док је у четвртм, *Значењски слој рада*, изложен основни концепт пројекта, његово место у структури једног ширег система и приказ одређених процеса који су утицали на његово формирање. У петом поглављу презентована је серија радова – литографија, настала у периоду 2012–2015. године, као и концепт поставке докторске уметничке изложбе.

## 1. ФИЛОЗОФИЈА ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗМА У КЊИЖЕВНО-УМЕТНИЧКИМ ТОКОВИМА ПРВЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

Филозофија егзистенцијализма<sup>2</sup> је имала дубок одјек и изузетно снажан утицај на развој уметности и литературе двадесетог века. Питањима људске егзистенције, која су постављали филозофи егзистенцијалистичког правца, бавили су се и књижевници и уметници дефинисаног периода, али су се и поједини филозофи, у свом раду, отварали ка литерарним формама. Трагична слика друштва и човека двадесетог века је свој најпотпунији израз добила у делима представника егзистенцијализма, иако су они, неретко, одбијали повезивање са овим филозофским правцем – Камија, Кафке, Сартра, Бекета и других.

Драстично мењајући или потпуно одбацујући правила и елементе класичне драме, театар апсурда представља крајњи изданак егзистенцијалистичке филозофске мисли у књижевности и театру. Хетерогена природа покрета се више и не доводи у питање; његови представници неретко заступају потпуно супротне ставове, а често негирају било какву везу са егзистенцијализмом.

*У последње време појединци одричу егзистенцијализму филозофска својства, те га више цене као литературу. Но без обзира које видове има модерни егзистенцијализам, он је интензивно на попрштиту идеја и делује како на младе бојне из „Кафе де Флор“, тако и на научнике и професоре. Та популарност егзистенцијализма, која се осећа чак и у производњи забаве, била је повод да строги Е. Муније егзистенцијализам назове „апсурдном модом нашег столећа“. Но ова филозофија стрепње, почев већ са Кјеркегором па до Сартра, предмет је жестоких полемика у којима учествују сви значајнији филозофи, било да су католички или марксистички настројени. Егзистенцијализам је продро у многе духовне области јер је одговарао савременој клими духа, у условима изразитих друштвених противречности (...).<sup>3</sup>*

Будући да суштинска питања егзистенцијалистичке филозофије нису постављена у деветнаестом веку, него да сежу много даље у прошлост, те да, бавећи се одређеним темама и категоријама, остаје актуелна и данас, као што су актуелне и прилике које су је створиле, није могуће одредити њене тачне границе и оквире. Неоспорна је трајност и ширина егзистенцијалистичког покрета, чији се зачетак веже за скандинавског писца

---

<sup>2</sup> Егзистенцијализам (фр. *existentialisme*) – Филозофски правац и доктрина који су имали и још увек имају дубоког одјека у литератури и уметности. (...). Модерни егзистенцијализам почиње са Кјеркегором, иза кога следе Хајдегер, Јасперс; у правом смислу речи егзистенцијалисти су Жан-Пол Сартр, Мерло-Понти, Ками., у

Живковић, Драгиша и др. (уред.), *Речник књижевних термина*, Београд, Нолит, 1985, 157.

<sup>3</sup> Исто, 57.

и филозофа Кјеркегора (деветнаести век) и схватање да на поједина (егзистенцијална) питања претходна филозофска учења нису дала адекватан одговор, а затим се наставља преко Јасперса и Хајдегера, Сартра, Мерло-Понтија, Камија, Кафке, Брехта, Бекета и других. Неоспорна је и његова кључна улога у обликовању литерарно-уметничке мисли минулог века. Суштинско питање од ког егзистенцијализам полази јесте питање односа егзистенције и есенције, односно, да ли егзистенција претходи есенцији или је обрнуто. Жан Вал указује на разлику између филозофа егзистенције (Хајдегер и Јасперс) и егзистенцијалистичких филозофа (Сартра, Симон де Бовоар, Мерло-Понтија и других). Још једна подела, која се у литератури јавља, јесте подела егзистенцијалиста на атеисте и религиозне.

Кјеркегорово схватање егзистенције везано је за, тзв. религиозну струју. У средиште своје филозофске мисли поставља до тада споредне категорије (страх, кривица, усамљеност). Његово схватање идеје о одговорности поједница пред животним изборима постаје један од основних постулата филозофије егзистенцијализма, што ће, касније, довести до успостављања односа појмова егзистенције и есенције: егзистенција претходи есенцији.

Пратећи струју којој припадају Сартр и Ками, где је појам егзистенције неодвојив од атеистичких предуслова, развој егзистенцијалистичке мисли може се везати за слабљење дотадашњих верских и идеолошких утицаја на уређење и обликовање живота. Међутим, и овде треба истаћи одређене контрадикторности: Ками не одбацује у потпуности идеју Бога и наде. У *Миту о Сизифу* пише: *Није потврђивање Бога оно што је доведено у питање, већ само логика која води ка њему*<sup>4</sup> и: (...) *исто као што нема апсолутног материјализма (...), исто тако нема ни потпуног nihilизма. Чим изрекнемо да је све бесмислено, изразили смо нешто што има смисла. (...) изабрали смо да истрајемо чим нисмо пустили да умremo, и тиме признајемо неку вредност животу, макар релативну.*<sup>5</sup>

Егзистенцијализам је неретко сматран негативним филозофским правцем, који наводи на песимистичан закључак о људском битисању. Говорећи о апсурдном покушају човека да живот рационално сагледа, тешкоћама и покушајима да се снађе у дехуманизованом свету и непостојању неке више сврхе која га надилази и божанског апсолута, егзистенцијализам, парадоксално, даје наду. Ослободивши га терета вишег смисла, егзистенцијализам приморава човека да преузме одговорност за сопствене

---

<sup>4</sup> Ками, Албер, *Есеји* (прев. Горица Годосијевић и др.), Београд, Паидеиа, 2008, 128.

<sup>5</sup> Исто, 643.

одлуке и судбину. У делу *Егзистенцијализам је хуманизам*, Сартр пише: *Избор је могућ у једном смислу, али оно што није могуће, то је: не изабрати. Ја могу свагда изабирати, али морам знати, ако не изаберам, такође изабирам*<sup>6</sup>. У роману *Мука* Сартр наглашава чињеницу да је човек осуђен да мисли и да је у сваком тренутку одговоран: „Ако бих себе могао спречити да мислим! Покушавам, успевам: чини ми се да ми се глава пуни димом...и ето опет почиње: „Дим...не мислити... Нећу да мислим... Ја мислим да нећу да мислим... Не треба да мислим да нећу да мислим. Јер то је опет мисао.“ *Значи никада неће бити краја?*<sup>7</sup>

Егзистенцијалистичка филозофија атеистичког правца настоји да питања о односу света и човека, слободи и бивствовању, сагледа без божанског апсолута и идеја о предодређености и судбини. Егзистенцијализам закључује да свет нема логички поредак, иако људи настоје да га сагледају рационално, те да се апсурд огледа у овом неспоразуму човека и живота.

Свођење филозофије егзистенцијализма у оквиру трагичног, песимистичног или нихилистичког је неодрживо. *Свака филозофија не-значања почива на противречности самом чињеницом да се изражава.*<sup>8</sup> Ово ослобођење од Бога, судбине, традиција и поданичке свести није значило апсолутну слободу, напротив. Од човека се захтева да промишља о моралном, о свакој одлуци, о значењу одговорности и могућности избора, а то је исто толико застрашујућа колико и оптимистична чињеница. *Егзистенцијализам се супротставља секуларном морализму који је поништио Бога зарад утилитаристичких порива. Историја либералног капитализма је историја свођења Бога на идеологију, коју ваља заменити другом, исплативијом. То није слобода о којој егзистенцијалисти сањају.*<sup>9</sup>

### 1.1. Атеистички правац филозофије егзистенцијализма

Сартр и Ками су најзначајнији филозофи-градитељи егзистенцијалистичке мисли двадесетог века. Ками повезује егзистенцијалистичке идеје са социјалистичким друштвеним уређењем и пише: *(...) социјализам је (...) питање куле вавилонске која би*

<sup>6</sup> Ђукић, Стефан, *Егзистенцијализам као последњи позив на одговорност*, <http://stefandjukic.com/2012/04/27/egzistencijalizam-kao-poslednji-poziv-na-odgovornost/>, Страница посећена: 21.08.2015. у 18:56.

<sup>7</sup> Сартр, Жан-Пол, *Мука* (прев. Вук Драговић), Београд, Култура, 1964, 137.

<sup>8</sup> Исто, 212.

<sup>9</sup> Безбрадица, Микојан, *Модерна трагедија трагања за срећом*, Позоришне новине, LVI, Београд, 2011, 4–5.

била подизана без Бога, не да би се са земље досегнуло до небеса, већ да би се небеса спустила на земљу.<sup>10</sup> Сартр тврди да човек није, него ствара и да он постаје биће само у тренутку доношења одлуке. Сартров филозофски рад се може сагледати кроз три стадијума:

1. имагинација,
2. егзистенцијалистички период и
3. марксистички период.

Егзистенцијалистички период Сартровог развоја везан је за четрдесете године двадесетог века када пише *Муку, Баво и господ Бог, Путеве слободе* итд. Основне постулате егзистенцијалистичке филозофије Сартр настоји да дефинише у *Бићу и ништавилу* и чувеном манифесту *Егзистенцијализам је хуманизам*, док је за последњи, марксистички период, карактеристично дело *Критика дијалектичког ума*. У филозофији егзистенцијализма Сартр проналази структуру која у средиште свог занимања поставља појединца, а као предмет свог интересовања означава и оне категорије које утичу на развој индивидуе. Простор за повезивање егзистенцијалистичких идеја са реалним животним токовима, Сартр види у марксизму<sup>11</sup>.

*Свој атеизам, друштвени антиконформизам, своје схватање морала и слободе Сартр неуморно излаже кроз своја дела, било да је реч о позоришним комадима (...), или романима (...), или новелама (...). У њима се не само исказују Сартрове егзистенцијалистичке идеје, већ и један хуманистички став (...). Јер, човек који се ангажује, не само за себе, већ и за човечанство, не може се отргнути осећању своје потпуне и дубоке одговорности. Сартр је посебно занимљив по својим схватањима односа филозофије и књижевности, као и по свом тумачењу театра. Он у највећој мери подређује литературу филозофији. Разбистривши појмове, философ их ставља „у ситуацију“, тј. у роман или драму, да би их „илустровао, да би их опробао, а и да би их пропагирао“. (...). Сартр тражи од модерног писца да буде непрестано ангажован, одговоран за судбину света. (...). Пригрлити епоху, по Сартру значи социјално се ангажовати (...), заложити се на суштинским питањима времена. Књижевност и уметност су само специфични видови тог ангажовања.<sup>12</sup>*

<sup>10</sup> Ками, Албер, *Есеји* (прев. Горица Тодосијевић и др.), Београд, Паидеиа, 2008, 254.

<sup>11</sup> Иако у марксизму види оваплоћење егзистенцијалистичких идеја, у *Критици дијалектичког ума*, Сартр се дотиче и пропуста марксизма где истиче да, бавећи се колективним, марксизам занемарује питања индивидуалног.

<sup>12</sup> Живковић, Драгиша и др. (уред.), *Речник књижевних термина*, Београд, Нолит, 1985, 157.



## 1.2. Филозофија апсурда

Идеја апсурда је израсла из филозофије егзистенцијализма. У *Миту о Сизифу*<sup>13</sup> Ками наводи како осећање апсурда настаје из поредбеног односа једног чињеничног стања и извесне стварности, односно, да се апсурд не налази ни у једном елементу овог поређења, него у њиховој супротности. Свест о постојању апсурда не значи ништа друго до буђење, спознају раздора. Само оно што може да се објасни и разуме постаје блиско; да би се нешто разумело, оно мора бити премерено људским мерама, разврстано, и расклопљено, а свет човеку није јасан, нити у њему наилази на рационалан поредак. Раздор света и човека настаје са пробуђеном свешћу, супротстављањем и немирењем, а постоји само са упоредним егзистирањем људског духа. (...) у свету одједном лишеном илузија и јасноће, човек се осећа као странац. То је изгнанство без повратка јер је човеку одузето сећање на изгубљену домовину или нада у обећану земљу. Тај раздор између човека и његовог живота (...) је управо осећај апсурдности.<sup>14</sup>

Иако се у средиште промишљања постављају егзистенцијална питања, адекватан одговор се, ипак, не налази. Ками, у *Миту о Сизифу*, могућности пробуђеног човека своди на два коначна избора: први, самоубиство, одбацује јер на тај начин допуштамо апсурду да нас победи, а друга могућност је суочавање са истинским стањем и прихватање сопственог бесмисла. Одбацујући самоубиство као решење, човек је, прихватајући апсурдност сопствене егзистенције, осуђен на трагање и бесмислене покушаје превладавања неразумљивости живота.

Сартр бесмислено сматра (...) кључем постојања, муком живота: *Пред бесмисленим ни знање ни незнање нису имали значаја: свет објашњења и разлога није свет постојања.*<sup>15</sup> Ками, ипак, тврди да је апсурдан став на делу незамислив. У *Побуђеном човеку*, залази у потпуну крајност и поткрепљује своје тврдње наводећи пример човека самоубице, који, одлучујући се за смрт, ипак брани неку вредност.

Свест о апсурду, отпор и побуна обузимају једном пробуђеног човека и он се, издижући изнад сопственог бића, ставља у одбрану етичких норми. *Роб устаје, у име свих живота у исти мах, кад осети да се (...) пориче у њему нешто што не припада искључиво њему, већ што представља опште тле на коме се сви људи, чак и онај ко га*

<sup>13</sup> Ками, Албер, *Мит о Сизифу* (прев. Весна Ињац), Београд, Моно и Мањана прес, 1999.

<sup>14</sup> Исто, 28.

<sup>15</sup> Сартр, Жан-Пол, *Мука* (прев. Вук Драговић), Београд, Култура, 1964, 175.

*врећа и тлаци, сусрећу у заједништву.*<sup>16</sup> Своју ситуацију човек дефинише и превазилази делом и гестом, поистовећујући сопствено биће са идејама моралног и праведног.

Драма апсурда настоји да комуникацију са посматрачем оствари мењајући уобичајену форму драмске радње и примењујући специфичан облик изражавања. Дефинишући своје постулате, елементе, карактеристике и композицију у супротности са традиционалним схватањем овог жанра, драма апсурда предочава гледаоцу неразумљивост живота. Апсурдно казивање и лишавање речи њиховог значења, редуковање класичне драмске радње, одсуство јасно дефинисаних временско-просторних категорија и увођење театралности гестова и ликова – антихероја, представљају њене оквирне стилске карактеристике. Театар апсурда настоји довести гледаоца у стање зачуђености и навести га на размишљање о призору пред којим се налази; апсурдност егзистенције, непостојаност вредности, осећања усамљености и отуђености настоје се изразити апсурдним средствима – механичношћу гестова, статичном радњом и темом ишчекивања.

---

<sup>16</sup> Ками, Албер, *Есеји* (прев. Горица Тодосијевић и др.), Београд, Паидеиа, 2008, 217.

## 2. ФЕНОМЕНАЛНИ СЛОЈ РАДА

Анализа феноменалног слоја односи се на сагледавање визуелних елемената, али као дела језичког система, којим су се у свом раду служили егзистенцијалисти како би објаснили филозофска становишта, а чије сам законитости и универзалност, у овом пројекту, настојала да прикажем. У раду је примењен интердисциплинаран приступ у анализи и доказивању претпостављених идеја о универзалности егзистенцијалистичког језика. Кориштена су сазнања других дисциплина, која обухватају распон од психологије до физике, како би се дошло до одређених закључака. Ови закључци су упоредо са ликовним примењивани у анализи књижевних дела, као додатног коректива који је уведен у рад.

*Анализа као низ сукцесивних опажања и менталних операција траје у времену – целина је и при таквим микроподухватима увек пред очима као контролни чинилац и само на основу ње схватамо улогу одређеног појединачног потеза или пластичног догађаја.*<sup>17</sup> Протић, у делу *Слика и смисао*, даље наводи: *Ма шта сликао, био свестан тога или не, сликар је најчешће окренут целини живота (...). Зато у том рефлектовању густе и сложене визије света на једну једину површину и настаје нужност велике кондензације – елиминисање буквалности и увођење извесне симболике.*<sup>18</sup> У раду ће бити изостављени елементи које сам сматрала мање важним, а поједини ће бити поменути у оној мери у којој су могли да се захвате, а да рад не прекорачи прописани обим. У даљем тексту биће анализиран цртачки поступак, ликовни елементи, њихова организација и начин на који сам супротстављала или остваривала јединство одређених вредности.

### 2.1. Могућности графичке технике равне штампе као дела процеса реализације ангажованог израза

*Под термином литографија подразумевамо елементарни тисковни поступак плошног тиска са камених плоча (каменотисак). И сам термин је кованица грчких ријечи литос - камен и графеин – писати.*<sup>19</sup> Литографија (фр. lithographie, нем. Steindruck, енг. lithography) је графичка техника равне штампе чији се проналазак везује

<sup>17</sup> Протић, Миодраг Б, *Облик и време*, Београд, Нолит, 1979, 127.

<sup>18</sup> Протић, Миодраг Б, *Слика и смисао – ликовне студије и есеји*, Београд, Нолит, 1960, 91.

<sup>19</sup> Хозо, Цевад, *Умјетност мултиоригинала; Култура графичког листа*, Мостар, Прва књижевна комуна, 1988, 119.

за Немца Алојза Зенефелдера<sup>20</sup> и 1796. годину. Суштинска разлика на основу које је извршена подела графичких техника, јесте поступак израде матрице. Литографски поступак заснива се на хемијској реакцији, којом се на матрици раздвајају делови који у процесу штампе примају, од оних који не примају боју. Технолошки поступак литографије развијан је даље, а камена плоча је могла да буде замењена другим, јефтинијим материјалима, тако да литографија, у ширем смислу, обухвата и алграфију, цинкографију и фотолитографију.

Први пролази једног дела групе графичких листова мањег формата отискивани су са фото-плоча. Цртежи експонирани на фото-плочама не делују ништа мање слободно, нити је спутана експресивна снага цртежа у односу на оне рађене на литографском камену. Не само да је могућ директан цртачки поступак на фолијама, него и накнадне интервенције и имитативност појединих изражајних могућности високе штампе. Економичност материјала, изражајне могућности, једноставаност и брзина технолошког процеса, учиниле су фото-плоче незамењивим у почетним фазама рада. Лакша манипулација и боља прецизност у односу на временски далеко дужи поступак припреме камена и његове хемијске обраде, учинило је фото-плоче најбољим решењем одређених проблема које је ортодоксни литографски процес постављао током реализације радова.

Литографија, као графичка техника, у потпуности је одговарала теми и идеји пројекта, с обзиром да је и настала као плакатска, пропагандна уметност. Графици је неретко, због природе медија, оспоравана она вредност коју уживају сликарство и вајарство. Ове особине одредиле су њено место у односу на остале ликовне дисциплине, али и њену улогу ангажованог медија. Захваљујући могућности брзог и јефтиног бележења и умножавања слике и текста, графика је кроз историју кориштена као средство брзог ширења и размене информација. Цевад Хозо, у *Умјетности мултиоригинала*, говорећи о њеним различитим аспектима и односима са другим ликовним дисциплинама, али и са политиком, социологијом, филозофијом итд, описује графику као најосетљивији ликовни сеизмограф. Овакво реализовање ангажованих идеја у графичком изразу остварено је обједињавањем неколико значајних одлика. Неке од њих произашле су из њених природних одлика, друге из историјских и друштвених околности које су пратиле њен развојни пут. Графика, али и уметност уопште, у последња два века преиспитује своју социјалну улогу. Ипак, за разлику од сликарства и

---

<sup>20</sup> Алојз Зенефелдер (нем. Aloys Johann Nepomuk Franz Senefelder, 06.11.1771, Праг – 26.02.1834, Минхен)

вајарства, графика је далеко доступнија ширим масама, што је квалификује као најбољи проводник ангажованих идеја и израза. Литографија у деветнаестом веку излази на улице и постаје брз и јефтин начин израде плаката и другог промотивног материјала.

Техничке могућности литографије, које омогућавају извођење, очување и умножавање директног и експресивног цртачког поступка као и накнадне интервенције и корекције, одредиле су даљи ток и развој идеје. Трагови отисака тела, као манифестовање присутности/одсутности и израз идентитета и идентификације, јасно се могу пратити од Клајнових *Антропометрија* уназад преко сенки у Хирошими, изгребаних зидова логорских крематоријума и *Вероникиног убруса* до преисторијских отисака шака у пећини Гаргас. Цртачки перформанс и замисао кориштења сопственог тела као шаблона или инструмента који ће оставити траг на површини камена сугерише, дословним увођењем тела у простор уметничког дела, ритуално и симболичко присуство али и изражавање унутрашњег ритма. У том смислу, извођачки поступак јесте део садржаја целокупног пројекта и биће описан у толикој мери колико је неопходно да би се схватио као део концепта који раду даје додатно значење.

*Када је преисторијски човјек око сто педесет пута умножавао руку на камену стијену Гаргашке пећине (...), вјероватно није био ни свјестан гесте која је утиснула печат његовом свијету препуштајући каснијим родовима све дилеме око нагађања сврхе технички припростог начина умножавања прве и најприродније шаблоне – властите руке. Откуд и откад потреба за умножавањем? Обред? Магија? Церемонијал? Симболика? Доколица? Игра? Нагонски ритуал умножавања властите личности? Естетски чин? Потреба за обликовањем симбола и знакова властитог унутарњег доживљавања са циљем да се успостави духовна комуникација? Или све то?! И више.<sup>21</sup>*

Михаил Епштејн, у делу *Филозофија тела*, наводи како се додиривање, као симболичка и ритуална радња, задржало кроз целу људску историју, све до савременог доба. Од самог свог зачетка, основу магијских и религијских ритуала чинило је, као и данас, управо додиривање (идола, светих предмета, свештеника, врачева). *Присега је, у ствари, и значила додиривање предмета заклињања. И данас председник државе полаже заклетву држећи руку на Светом писму или Уставу.<sup>22</sup>*

---

<sup>21</sup> Хозо, Цевад, *Умјетност мултиоригинала; Култура графичког листа*, Мостар, Прва књижевна комуна, 1988, 13.

<sup>22</sup> Епштејн, Михаил, *Филозофија тела* (прев. Радмила Млечанин), Београд, Геопоетика, 2009, 33.

## 2.2. Организација графичког листа

Арнхајм (*Моћ центра*) тврди да значење дела произилази из међусобног дејства активирајућих и уравнотежујућих сила. Ако (...) *модерно време равнотежу постиже снагом супротности*, и ако је (...) *напетост услов дела* (...), како и Челебоновић пише у *Повести о визуелном*<sup>23</sup>, може се навести како сам у сопственом раду супротстављала вредности одговарајућих сила и поигравала се њиховим међусобним односима на различите начине, али и да сам у сваком тренутку настојала да имам у виду целину и да сам (у коначници) тежила остваривању њихових хармоничних односа. Ликовни елементи се организују према одређеним начелима; за овај рад и остваривање његових кључних идеја од највећег значаја било је начело контраста, чија се примена директно одражавала даље на ритам, динамику и др.

Статичност композиције, изузимање физичких покрета, битуменски, тамни тонови супростављени (контролисаном) експресивном рукопису, брзом бележењу и снажном светлосном контрасту, резултирали су истовремено смиреном и пулсирајућом структуром. Од израде почетних скица, па све до њихових финализовања у облику графичких листова, водила сам се мишљу и осећајем да статична композиција својом онеспокојавајућом мирноћом може веома снажно да зрачи немиром. Бекет је у својим драмама неретко користио статичност као средство казивања, односно, наглашавао је немогућност да се било шта каже и учини<sup>24</sup>. Одбацује збивање (класичну драмску радњу), а неприродну мирноћу, тишину и статичност користио да укаже на лишеност сваке могућности.

Јасне, компактне форме људских тела израћају пред посматрача из тамних, тескобних простора у којима се укида и поједностављује све што није људско присуство, чак и сам простор. Поједностављивање у даљим радовима води у ишчезавање и растакање, све до потпуног губитка облика и стурктуре. Без подтекстних тумачења намера је обликовање јасне асоцијације на нечовечну, дехуманизовану и обезличену епоху.

Правоугаони формат радова наметнут је логичким захтевом централне вертикале. Вертикални формат, насупротив хоризонталном, одражава уздизање и

---

<sup>23</sup> Ђелић, Ивана Симеонович (приређ.), *Алекса Челебоновић – Повест о визуелном*, Београд, Клио, 1998.

<sup>24</sup> *Неактивност је чекањем претворена у акцију. Чин чекања је противречан, јер је комбинација чињења нечег и чињења ничег.* Јевтовић, Владимир, *Чекајући Годоа – Драма XX века*, [http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/10/02/show\\_download?stdlang=ser\\_lat](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/10/02/show_download?stdlang=ser_lat), Страница посећена: 15.05.2015. у 17:06.

симболичну човекову борбу. Хоризонталност је знак пасивне стабилности. Димензије правоугаоних формата у пракси се најчешће решавају према правилима златног пресека. Ипак, у одређивању пропорција у овој серији радова постоје и одступања: неконвенционални односи примењени су код диптиха великог формата.

Велики формат, својим димензијама и пулсирајућим рукописом, *увлачи* посматрача у свој простор. Вртложна атмосфера израста из идеје супротстављања две основне замисли које кореспондирају у овој серији радова: схватање феномена људске отуђености и настојања да се интензивира присутност фигуре.

Одлучивши се за наведени формат радова, имала сам у виду традицију, друштвену, социолошку и историјску, која прати његову функцију и околности под којима се одабира. Ако се повуче линија испод мање или више јасних друштвених норми и правила, по којима је велики формат вековима припадао политичкој и верској аристократији, а затим и његовог скандалозног отуђења и национализације, у деветнаестом веку, могао би се донети закључак да формат својом величином, у ствари, наглашава изузетну важност теме. Сместити фигуру у средиште великог формата значи омогућити јој постојање у ванвременској димензији, самодовољност и трајање – у конкретном случају ове серије радова, реч је о ванвременској или свевременској трајности егзистенцијалних тема.

Анализа динамичког, унутар радова, треба да обухвати сагледавање динамике облика, боје и збивања. Пошто стварног збивања и класичне радње у овој серији радова нема, може се говорити једино о прве две категорије и о одређеним појмовима које оне обухватају – композицији дела, ритму, равнотежи, валерима, контрасту итд.

Са становишта центричности, Арнхајм, у књизи *Моћ центра*, наводи како разликујемо ексцентричан и центричан композициони систем. У целокупној серији радова уочљиво је усмерење вектора<sup>25</sup> увис. Примењено на претходну конотацију, закључује се како пирамидалност композиције и усправност фигуре јасно наглашавају примену ексцентричног система у обликовању композиције. Ексцентричан систем подразумева увођење још једног, другог центра, чији положај у односу на примарни одређује усмерење вектора. Конкретно, основни (динамички) центар на представљеним фигурама налази се у пределу стомака, док секундарни образује положај главе.

---

<sup>25</sup> (...) вектор је сила одаслата као стрела из центра енергије у одређеном правцу. Арнхајм, Рудолф, *Моћ центра – Студија о композицији у визуелним уметностима*, Београд, Универзитет уметности – Студентски културни центар, 1988 (нова верзија), 19.

Сагледавањем организације композиционих елемената уочавају се два јасна принципа њиховог уређења унутар графичког листа: (1) пирамидална композициона шема и (2) вертикална (окомита) композиција. Положај фигура датих у анфасу готово занемарљиво се не поклапа са централним вертикалним смером; овим подударењем са вертикалном усмереношћу композиције, фигура је додатно наглашена.

Пирамидалност композиционе шеме је принцип примењен на највећем броју графичких листова. Образује се везивањем призора за доњу хоризонталну ивицу рада и његовим усмеравањем навише, али и распоредом и деловањем одабраних формалних ликовних и композиционих елемената: положајем тела и његовим стремљењем увис, дијагоналама створеним усмереним погледом, распоредом (ритмом) тамних површина и светлосних концентрација итд.

Окрет фигуре у страну (профил) на појединим радовима ствара неуравнотеженост у односу на централну осу. Она се морала надоместити увођењем сенки и тамних површина, које својом величином, обликом и издвојеношћу кореспондирају са фигуром. На овај начин створен је уравнотежујући елемент радова.

Усправан положај тела девојке, приказан на радовима великог формата, одредио је природну осовину слике – доминатни окомити смер. Усмереним погледом, али и начином на који је тело ослоњено, сугерише се правац кретања. Иако сам тежила смиреној композицији, настојала сам да потпуно парализованост избегнем уношењем минималне динамике око централне осе. Физички покрет јесте изузет, али контрапостом и природним слегањем тела остварен је низ смерова који осцилирају око централне вертикале. Ово одступање сам сводила на најмањи могући угао. Настојала сам да остварим хармоничност смерова и покрет доведем на најмању меру.

Арнхајм<sup>26</sup>, анализирајући равнотежне компензације, наводи како говор ствара визуелну тежину на месту са кога проистиче. Фигуре у овој серији радова одају утисак неме комуникације. Стога је моја намера да посматрач тражи изворе обраћања на преосталим понуђеним местима – изразу лица, очима и шакама.

Сугестију кретања/покрета<sup>27</sup> настојала сам да остварим заједничким деловањем и међусобним супротстављањем одређених елемената. Експресиван рукопис и бојене мрље, којима је изграђен цртеж, треба да допринесу утиску вибрирања и треперења површине. Уздизање фигуре и њено усмерење увис има двојаку улогу. Прва се тиче

<sup>26</sup> Арнхајм, Рудолф, *Уметност и визуелно опажање – Психологија стваралачког гледања*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1987 (нова верзија).

<sup>27</sup> Василиј Кандински наводи проблем погрешног тумачења појма *кретање*, те даље пише како га у својим разматрањима ликовних елемената замењује појмом *напетост*.



активирања и сталног супротстављања дејству гравитационих сила, које настоје да привуку тело девојке, док је друга улога симболична<sup>28</sup>. Уздићи се и показати лице значи пружити отпор, борити се, бити свестан сопственог *јаства*.

У књизи *Моћ центра*, Арнхајм запажа да је (...) *опажајни центар простор у коме влада стање неке уравнотежене стабилности*. У том смислу, портрети и фигуре испуњавајући цео простор радова представљају ове центре, истовремено се организујући око мањих, унутрашњих центара. Следећи даље Арнхајмов приступ, може се говорити о подцентрима и чворовима енергије који се опажају читањем информација крећући се уз и низ централну осу. Арнхајм у својим разматрањима уводи и временски фактор/временску осу кроз усмерено кретање погледа кроз корито канала (правоугаони формат).

Поигравање перцепцијом нарочито је присутно на највећим графичким листовима, где је представљање фигуре у природној величини и најоучљивије. Према законима визуелног опажања, велики формат посебно појачава утисак физичког растојања од посматрача. Ипак, и поред димензија формата, представљени призори дубоко су интимистички. Стављањем ових феномена једног уз други, наглашавају се јасно њихове супротне појаве и амбивалентан утисак целине.

### 2.3. Анализа цртачког поступка

Анализу цртачког поступка треба започети истицањем једне јасне карактеристике ове серије радова – реч је о цртежима. Цртеж је у мојим радовима примаран. Сваки пролаз који му претходи има функцију само у односу на последњи пролаз – сам цртеж.

Градња цртежа се одвијала двојачко: додавањем и одузимањем боје. У првом случају, боја је утискивана на површину литографског камена без посредника. Цртачки поступак градње цртежа отисцима прстију и дланова концептуално одговара идеји целокупног пројекта.

Отисак прста или длана, као најједноставнији шаблон примењен у раду, представља архетипски знак, који симболично сажима одређене идентитетске категорије, али у рад укључује теме искориштености и безначајности појединца,

---

<sup>28</sup> *За човека је вертикалност антрополошка димензија у правом смислу те речи и симболизује уздизање људске врсте*. Гарден, Нанон и др., *Ларус, мали речник симбола* (прев. Гордана Бреберина и Бранко Ракић), Београд, Лагуна, 2011, 610.

рањивости и страха. Феномену људске отуђености симболично је супротстављен отисак – знак постојања и идентитета. Једнолично, упорно понављање потеза представља извесно насиље према површини камена – и поступак и феномен још једном указују на тему и идеју радова.

Својеврстан пандан радовима насталим додавањем, представља серија радова која је грађена одузимањем, гребањем и разарањем набојене површине камена. Намера је довођење (раз)градње цртежа у везу са идејама угрожености и насиља. И код овог обрнутог цртачког поступка, цртеж је примаран.

Метафорично дезинтегрисање (форме) обележило је књижевност и уметност прве половине двадесетог века. Џојс дезинтегрише речи, Бекет и речи и радњу, а Кафка разобличава људско биће у његовој целокупности. У ликовним уметностима на сличан начин разграђује се и форма и садржај. Експресионизам, дадаизам, кубизам и други *изми* прве половине двадесетог века различитим видовима деконструкције рефлектују опште стање духа и атмосферу времена.

Цртачки поступак кореспондира са концептом рада. Извођење цртежа на камену, као облик перформанса, представља метафору којом се указује на идејну основу целокупног пројекта и даљи смер његовог развоја. Стваралачки импулс, присутан у уметничком делу у траговима отисака тела или видљивим потезима четкице, протеже се са зидова палеолитских пећина кроз више од двесто векова до савременог доба. Више од двесто векова присутна је потреба човека да говори о свом постојању и свом идентитету. Симболично поистовећење са телесним отиском и потреба да се остави траг/запис нашег присуства и постојања, исконска је људска потреба присутна још од освета зоре човечанства.

Страх од пропадљивости и покушаји њеног превазилажења осликавају исконску потребу човечанства. Потреба да се осипљиво задржи дајући му облик у трајности и тврдоћи камена, материјализује се у графичком листу, материјалу подједнако осипљивом и непостојаном. Цртачки поступак, остављање отисака на камену, сугерише крајњу осетљивост и пропадљивост: уколико масноћа, а не боја, са прста или длана доспе на камен, добија се белина, добија се ништа. Цртачки, а потом и штампарски поступак својом деликатношћу и осетљивошћу симболично одражавају танано егзистенцијално балансирање (и представљене фигуре и стварног човека) на нити између пропадљивости и постојања.

Рукописно наношење боје, директност цртачког поступка, непосредан контакт са површином камена и могућност изражавања унутрашњег ритма – грађење цртежа на

овај начин, прстима и длановима, гребањем и стругањем, представља крајње интиман цртачки поступак. Рукопис је, како тврди Арнхајм, (...) *жив дијаграм психофизичких сила*<sup>29</sup>, запис о стању духа и унутрашњем импулсу. *Цртеж је облик који је више налик на аутора јер није притиснут формом изражавања нити присиљен да буде оно што није*.<sup>30</sup> Површина литографског камена тако постаје простор на ком се, с једне стране, обликује и анализира мотив људске фигуре, а с друге остварује својеврсни (цртачки) перформанс, који има функцију изражавања унутрашњег ритма и симболичног присуства.

Како Росенберг<sup>31</sup> пише, оно што се уради рађа могућност за нову мисао, а материјали који се користе у раду, било књижевном, било уметничком, преображавају се у средства за достизање нових дубина. Иако сам се у раду ослањала на почетне скице и претходне анализе, током процеса цртања долазило је до извесних одступања, као последице управо оваквих процеса о којима говори Росенберг. Започињање сваког рада, сваки гест, почетак је новог односа између уметника и његовог дела, односа у ком једна страна делује на другу мењајући и преображавајући њену површину, док друга страна, преображавајући се, ствара нове импулсе. Овакав начин међусобног деловања резултирао је чињеницом да је сваки наредни рад исходио директно из претходног, да се хронолошка линија њиховог настајања може посматрати упоредо са линијом која одражава појављивање одређених стилских елемената.

У графици уобичајен линеарни цртачки поступак у мојим радовима се раствара у мрље и флеке и као такав постаје њихов главни формални елемент. Оваква линија може да се окарактерише као лична, виталистичка и брза забелешка енергије одређеног тренутка, експресивна, а ипак целокупна слика даје утисак контролисане експресије. Бојени трагови остављају иза себе читак текст, сплет линија нервозних и напетих, брзих и уздржаних, акумулираних тако да образују задебљања, али и деликатних и осетљивих. Линија није само у функцији исцртавања и попуњавања облика, она је специфичан запис унутрашњег и несвесног, белешка о самосучељавању и личним немирима. Пошто нема визуелног представљања покрета, једино линија у мом раду представља физичку манифестацију кретања – реалног покрета четке или руке.

---

<sup>29</sup> Арнхајм, Рудолф, *Уметност и визуелно опажање – Психологија стваралачког гледања*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1987 (нова верзија), 351.

<sup>30</sup> Гвозденовић, Недељко и др. (уред.), *Ликовне свеске 7*, Београд, Универзитет уметности у Београду, Завод за уџбенике и наставна средства, 1996, 91.

<sup>31</sup> Росенберг, Харолд, *Огледи о послератној америчкој уметности* (прев. Јасмина Карабег и др.), Нови Сад, Прометеј, 1997.

Линија, образујући површине, обликује приказ тако што одваја осветљене зоне од зона сенке. Оваквим начином обликовања контрастним односима и не примењујући значајне линеарне разлике, фигура се учвршћује у првом плану, док се простор иза ње поједностављује и тек назначавача игром светлости и сенке.

Настојала сам да радове градим супротстављајући статичну композицију брзом бележењу, како бих остварила стање у ком они истовремено зраче унутрашњом затвореношћу и онеспокојавајућим пулсирањем. Овакав напон, према законима визуелног опажања, настаје између облика (у овом случају мрља, флека и површина) где је контраст снажно изражен и уколико њихова међусобна удаљеност и однос изазивају просторну напетост.

#### 2.4. Боја као одраз унутрашњег аутоматизма

*Строго говорећи, сав визуелни изглед дугује своје постојање светлини и боји.*<sup>32</sup> Концептуализација боје није заобишла ни један уметнички покрет у историји уметности. Протић о боји у књизи *Облик и време* говори као о информацији, осећајној и идејној вредности. Пре стицања самосталности у двадесетом веку и потпуног ослобађања од предмета, боја је кориштена у складу са симболичним значењем које јој је приписивано, одражавајући схватања и особине епохе.

*(...) још у почетку, чиста линија дозивала је чисту боју. То је одговарало површинској концепцији простора, одсуству треће димензије, перспективе; на зидовима преисторијских пећина и египатских гробница (...) боја је живела заједно са линијом, представљајући понекад посебан иконографски симбол, понекад слободну пластичну вредност, понекад апстрактну шару, понекад „реалан“ приказ.*<sup>33</sup>

Своје радове окарактерисала сам, раније у тексту, као цртеже на камену и напоменула да сваки бојени пролаз графичког листа има функцију само у односу на последњи – цртеж. Значајнијих хроматских промена у овој серији графика нема. Радови су углавном изведени у окер, смеђој и црној. Основни, смеђи тон је у најсветлијим партијама замењен природнијим, светлијим окер и сивим. Белина папира се не појављује као део (средњег и ниског, молског) валерског кључа примењеног у обликовању композиције. Свођење палете одговара намери да се поједностави и

<sup>32</sup> Арнхајм, Рудолф, *Уметност и визуелно опажање – Психологија стваралачког гледања*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1987 (нова верзија), 281.

<sup>33</sup> Протић, Миодраг Б, *Слика и смисао – ликовне студије и есеји*, Београд, Нолит, 1960, 37–38.

елимише све што би радове оптеретило додатним ликовним проблемима и њихову структуру учинило сложенијом, а акценат ставио на снагу геста.

На радовима доминира светлосни контраст, а затим и контраст топло-хладно. Иако је, када је реч о чистим бојама, контраст топло-хладно најзвучнији од свих, у мом раду се његова улога мање односила на моделацију фигуре, а више на психолошке функције и доживљај топле светлости која обасјава цео призор.

Концептуализације боје, у неком дубљем, симболичком смислу нема и у избору тамних, битуменских тонова водила сам се унутрашњим аутоматизмом и осећајем о њиховој психолошкој тежини – истој тежини тамних и тешких тонова којим се обликују Кафкини скучени простори и недодирљиве бирократије, Бекетови прикази стања, Бенова естетика ужаса и Фокнерови мрачни токови свести. Иако су чисте, жестоке боје довођене у везу и са експресионистичким покретом, у сопственом раду се нисам везивала за експресионистичку естетику, иако сам у идејном смислу осећала снажну повезаност. Замућене, прљаве боје, за разлику од чистих, вибрантних, у психолошком смислу спутавају и асоцијативно делују у правцу који је за овај рад неопходан. Подсвест, без обзира на покушаје друштва да боји припише одговарајући контекст, редукован колорит и тамне, загасите тонове везује за одсуство светлости и мрачне просторе.

Доживљај тамних боја мењао се од античких времена наовамо. Њихово схватање је и данас амбивалентно. У свести човека, оне прелазе пут од негативног до етичког, од ознаке Нечастивог до симбола строгости и озбиљности. Данас се тамне боје везују за појмове једноставно, минималистичко, сведено и модерно.

Увођење снажних светлосних контраста и урањање призора у тамне, земљане тонове, како би се изразила напетост, драматичност и приказала психичка стања на начин који је нама данас познат и који се примењује не само у ликовним, него и у осталим уметностима и књижевности, везује се за појаве у сликарству шеснаестог и седамнаестог века познате као кјароскуро<sup>34</sup>, а потом и тенебризам, који се из њега развио. Тенебристи<sup>35</sup> су посебно експериментисали са драматичношћу светлосног контраста и начином на који он утиче на опажање и расположење посматрача. Изградња призора применом контраста светло-тамно, значајно је због могућности увођења и испитивања феномена светлости и начина на који делује на перцепцију.

---

<sup>34</sup> Кјароскуро (итал. *chiaroscuro*) – светло-тамно.

<sup>35</sup> Тенебросо (итал. *tenebroso*) – тамно.

## 2.5. Светлост као филозофска и психолошка компонента дела

Присуство, односно одсуство светлости одувек је надахњивало човека, било инспирација, изазивало одушевљење и страх. Доживљај Сунца као врховног божанства и извора живота је присутно у свим културама без изузетка. Обожавање Сунца у преисторији присутно је у Старом веку и наставља се у Средњем веку и бароку трансформишући се у моралну, показивачку светлост. За уметност је то конкретно значило присуство светлости која је припадала различитим световима и самим тим потицала од различитих извора. Тек је ренесанса ослободила уметност оноземаљске светлости и осветлила призоре дневном светлошћу, које се ранохришћанска уметност одрекла.

Присуство/одсуство светлости за човека је била једна од најснажнијих фасцинација и даље бављење овим феноменом захтевало би озбиљна истраживања. Стога сам се у раду ограничила на кориштење светлости у изражавању и градњи психичких стања. Различит утисак оставља претежно тамна или светла слика, оштро или дифузно осветљење, хладна или топла, природна или вештачка светлост итд. Начин на који ћемо да препознамо и доживимо слику зависи и од светлосних интервала и њиховог ритма. Стога је неопходно да степен светлине прати основну замисао. Светлосне концентрације су те које воде око посматрача кроз призор или указују на значење дела.

Осветљене површине носиоци су визуелног опажања: оне везују поглед посматрача за ликове који иступају из таме. Обликовање фигуре и простора се остварује деловањем различитих светлосних квалитета, од дубоке таме до површина осветљених снажном светлошћу. Јак светлосни контраст ствара оштре ивице које одвајају осветљене зоне од оних у мраку. Снажна светлост, чији је извор постављен бочно од представљеног призора, одваја и истиче планове, али и поједностављује просторну организацију рада. Простор, у који је призор смештен, прилично је недоречен. Он се назначавача једино хоризонталном/окомитом линијом или игром сенки на зидовима.

*Сви градијенти имају моћ да стварају дубину, а градијенти светлине спадају у најуспешније.*<sup>36</sup> Светлост својим распоредом и градијентом моделује и фигуру и простор, те наше перципирање његове дубине. Делови призора остављени у сенци

---

<sup>36</sup> Арнхајм, Рудолф, *Уметност и визуелно опажање – Психологија стваралачког гледања*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1987 (нова верзија), 263.

пружали су већи изазов у градњи светлосних квалитета него они на осветљеној страни. Светлосни извор исувише снажно обасјава приказ да би на осветљеном делу дозволио појављивање и игру светлијих тонова. Стога се управо на површинама у сенци јавља игра валера. У целокупној серији радова кориштен је само један, бочни светлосни извор – више њих онемогућило би формирање дубоких, тамних сенки, које у раду имају активну улогу.

Призори су осветљени вештачким извором светлости. Манипулација начином осветљавања омогућило је потпуно одвајање приказа од спољног света и стварање позорнице на којој ће се он даље одвијати. Кориштење вештачког светлосног извора наводи на закључак да се приказ дешава ноћу или у простору у који природна светлост не може да допре. Овакви, подрумски простори, асоцирају на мирис мемљивости и мучну атмосферу, док ноћни приказ наглашава улогу таме као филозофског чиниоца радова.

Оштро, сабласно осветљење тежи стварању тескобне атмосфере, те на неубичајен начин осветљава лица и фигуре обликујући снажне светлосне акценте и тамне сенке. Израстајући из неприродне, наглашене светлости, сенке немају подређену улогу већ представљају активан фактор у градњи стања анксиозности и осећаја угрожености и узнемирености. Снажан светлосни контраст, контролисана експресија, приказ психичких стања, средства су која користим у градњи портрета модерног човека.

Простор (свет) у који су фигуре смештене сам по себи је мрачан. Иако је савремена наука појаснила како тама, као таква, не постоји и да се у том смислу може говорити само о количини присутног светла, праисконски доживљај мрака и даље је снажно присутан у свести човека: све што се не да чулно доживети и осетити, све што не можемо разумети и премерити претстављује нас, а тама за човека није ништа друго до ништавило у ком се не може опажати и које онеспособљава. Кроз целу историју човечанства, Светлост и Тама схватани су као два супротстављена принципа, две силе, које су обожаване, којих се плашило и које нису припадале овоземаљском свету.

Ослањајући се и рачунајући на активирање оваквих, још увек сачуваних механизма, користила сам светлост и таму као обликовне елементе радова. Светлост јесте кључни обликовни фактор у овој серији радова, не само у смислу подређености физичком опажању ока, односно осветљавању предмета у тамни – она је значајан психолошки и симболички чинилац.

У двадесетом веку светлост се трансформише у психолошку и филозофску компоненту дела. Узнемирујућа светлост протеже се од експресионистичке до Бекетове грађе као саобликујући елемент дела, а њена јачина и интензитет варирали су од заслепљујућег блеска до онеспособљујуће таме. Разумна, дневна светлост осветљава човека много више него што би он то желео. Управо таква светлост мучи Антоана Рокантена, главног јунака Сартрове *Муке: Савршен дан за размишљање о себи: та хладна светлост коју сунце баца као неку пресуду без милости на створења – она мени улази кроз очи; осветљен сам, изнутра, једном осиромашавајућом светлошћу. Четврт часа било би довољно, (...) да доспем до врхунског гнушања над самим собом*<sup>37</sup>. Антоан Рокантен још каже: *Када буде мрак, предмети и ја изаћи ћемо из неизвесности*<sup>38</sup>, али и: *„на све што ја волим (...) пада нека светлост, штедљива и разумна, слична погледу који падне, после једне непреспаване ноћи, на одлуке одушевљено донете навече, на странице написане без прецртавања, из једног даха.*<sup>39</sup> За Сартра, светлост је окидач једног много дубљег процеса самоспознаје на који његов јунак није спреман и који код њега изазива мучнину. Ова неспремност и одбијање да се сагледа истинско стање ствари и суочи са њима, заједничка је црта свим ликовима ствараним у светлу филозофије егзистенцијализма.

Кључни догађаји Камијевог *Страница* на исти начин су праћени изразитим присуством или одсуством светлости, која води поглед посматрача и усмерава пажњу на кључна збивања. За време наизглед баналног излета, на који Мерсо одлази са пријатељима, долази до одсудног догађаја у роману.

*Ишао сам лагано према стењу и осећао да ми је чело набрекло од сунца. Сва та врелина ме је притискала и спутавала кораке. А сваки пут кад бих на лицу осетио њен врели дах, стиснуо бих зубе, стегао песнице у џеповима, напрегнуо сву своју снагу да савладам сунце и ону магловиту опијеност која се на мене сручила. При сваком млазу светлости који је избијао из песка, из побелеле шкољке или крхотине стакла, вилице су ми се грчиле.*

.....  
*Било је то оно исто сунце као и оног дана кад сам сахранио мајку, и као и тада много ме је болела глава и све су ми жиле куцале под кожом. Због ове врелине коју више нисам могао поднети, коракнуо сам напред. Знао сам да је то глупо и да се нећу ослободити сунца ако се помакнем за један корак. (...). А тада, не дижући се, Аратин тргну нож, који ми показа на сунцу. Светлост шикну на челик и учини ми се као да ме дуга, блистава оштрица погоди у чело. У истом часу зној скупљен у обрвама потече одједном низ очне капке и прекри их млаким и густим велом. Ова копрена од суза и соли*

<sup>37</sup> Сартр, Жан-Пол, *Мука*, (прев. Вук Драговић), Београд, Култура, 1964, 27.

<sup>38</sup> Исто, 27.

<sup>39</sup> Исто, 26.



*заслепи ми очи. Осећао сам само како ми сунце као цимбал удара по челу и нејасно, блиставо сечиво како сева на ножу стално упереном у мене. Овај усијани мач палио ми је трепавице и копао очи. Тада ми је све заиграло пред очима. С мора је допирао тежак и врео дах. Чинило ми се као да се небо нада мном широм отворило и као да из њега пада огњена киша. Напрегнух се свим својим бићем и рука ми стеже револвер. Обарач окину, додирнух глатко испупчење дршке, а тада уз прасак, у исто време резак и заглушан, све поче. Са себе стресох зној и сунце.*<sup>40</sup>

Када жели да види, човек тражи светлост; избегава је када не жели да буде виђен. Мотив трагања, неизоставно присутан у делима Кафке, Камија и Бекета, осликава снажну човекову потребу за јединством, заједништвом, идентитетом, истином и изгубљеним рајем. Фигурама, у овој серији радова, као да није намењено трајно постојање. Њихова егзистенција је танана, несигурна, зависна само од трајања светлосног извора, који делује као да ће сваког тренутка утихнути и да ће се фигуре вратити у мрак из ког су ишчупане. Светлост у овој серији радова има амбивалентан карактер. Она је животворни инструмент потраге, она осветљава, али њена светлост осиромашује и узнемирава. Фигуре су осветљене мучном, разоткривајућом светлошћу и показују тенденцију да се отргну и од светла избаве. Напор заробљених форми тече у правцу њиховог заокруживања и употпуњења: тежња фигура окренута је избављењу у тами. *Све што сија – види, бди, што је ужи трак светлости, то је продорније надгледање.*<sup>41</sup> Оваква светлост доживљава се као непријатељска и угрожавајућа. Она је улез у окриљу таме. Она захтева суочавање појединца са светом, али најпре са самим собом.

---

<sup>40</sup> Ками, Албер, *Странац*, <https://www.scribd.com/doc/20706215/Alber-Kami-Stranac>. Страница посећена: 13.05.2016. у 15:51.

<sup>41</sup> Митровић, Милан, *Форма и обликовање*, Београд, Научна књига, 1987 (друго допуњено издање), 100.

### 3. ПРЕДМЕТНИ СЛОЈ РАДА

Предметни слој често је неразлучив од претходног, феноменалног слоја и тешкоћа у њиховом разазнавању зависи од равнотеже њиховог односа. Неретко се предметни слој меша и са последњим, значењским слојем, мада он нема својства визуелног. Иако је први проблем објективније природе и углавном се односи на модерну уметност, у којој се пластични слој осамостаљује, мешање тематског и значењског слоја резултат је заблуде која се јавља углавном код посматрања реалистичних призора и која почива на уверењу да уколико препознајемо призор, препознајемо и његово значење. Протић наводи три различита вида односа пластичног и предметног:

1. превласт предметног,
2. равнотежа пластичног и предметног и
3. превласт пластичног над предметним.<sup>42</sup>

Основне карактеристике ове серије радова јесу: ангажованост, реалистички поступак и симболика. У сопственом раду, тежила сам остваривању равнотеже пластичног и предметног. Пројекцију унутрашњег осећања и реализацију почетне идеје, настојала сам да остварим како мотивом, тако и деловањем одабраних ликовних елемената. Радови представљају поље сукобљавања и прожимања различитих елемената: фигуре и простора, светлости и сенке, деконструкције форме и јединства слике. Одредивши фигуру као основни мотив, имала сам у виду традицију која прати приказ људског тела у историји уметности (двадесетог века): за већину уметника она је представљала поље деловања у ком се могло истраживати и изражавати концепт, идеја, став, порука. Избор људске фигуре за предмет приказивања, реалистички поступак и традиционална вертикалност јасне су референце на раније сликарство и преузимање појединих његових елемената. Тежине традиције била сам свесна, не само у избору мотива, него и у одабиру ликовне дисциплине, графичке технике, начина рада и ликовних елемената. Одабрани мотив је био широко поље у ком сам могла да се крећем, истражујем и којим сам могла да манипулишем како бих исказала сопствено поимање одређених егзистенцијалних категорија. Свесно сам, у појединим фазама рада,

---

<sup>42</sup> Протић, Миодраг Б, *Облик и време*, Београд, Нолит, 1979, 178.

нарушавала уобичајена схватања о природи графичког медија и ликовног компоновања како бих дала већи значај концепту рада.

### 3.1. Портрет као социолошка забелешка

*Област ликовног стваралаштва је визуелна, то значи да оно припада свету конкретних облика. Само тим путем могу се сугерисати одређене идеје, психолошке на и филозофске.*<sup>43</sup> Полазна замисао уметничког пројекта и градња социјалних, историјских и теоријских оквира рада заснована је на различитим филозофско-књижевно-уметничким идејама. Теоријске референце, којима сам се у раду служила, јесу књижевно-филозофска дела Камија, Кафке, Бекета, Брехта и Сартра, док су ликовна полазишта углавном дела експресиониста и дадаиста, иако сам се више ослањала на њихове теоријско-филозофске ставове у обликовању егзистенцијалистичке мисли, него на њихов (анти)естетизам. Ако прихватимо да (...) *једно дело до свог постојања долази кроз ланац инспирација*<sup>44</sup> и да уметник не мора да следи логику прогреса, на пример од кубизма до Мондријана (...) <sup>45</sup>, тада се на једноставан начин да објаснити моје испитивање дефинисаног временског раздобља и његових уметничких, књижевних и филозофских одлика. Истовремено сам настојала да испитам унутрашњу структуру и елементе одређених дела и праваца и да их потом инкорпорирам на свеж и нов начин у сопственом раду.

Портрет је кроз свој историјски развој увек одражавао духовно и политичко стање друштва; представљао је начин да се изнесе порука и став (било кроз критику, било кроз глорификацију), али и одраз политичке репресије. Ако се на тренутак осврнемо на мотив људског лика у уметности од преисторије наовамо, уверићемо се да људска фигура, односно њен приказ у ликовним уметностима, има карактер, како је Шуваковић навео, (...) *социјалног идеолошког хијероглифа или прецизније монете у размени значења, смисла и вредности у друштву.*<sup>46</sup> Људски лик је кориштен као

<sup>43</sup> Васић, Павле, *Увод у ликовне уметности; Елементи ликовног изражавања*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1988 (четврто допуњено издање), 19.

<sup>44</sup> Росенберг, Харолд, *Огледи о послератној америчкој уметности* (прев. Јасмина Карабег и др.), Нови Сад, Прометеј, 1997, 119.

<sup>45</sup> Исто, 123.

<sup>46</sup> Шуваковић, Мишко, *Филозофске играчке театра; Филозофија, естетика, поетика, стилистика, политика и теорија постмодерног театра и перформанса, са извесним детаљима о балету, плесу, опери, музици и театријализацијама теорије*, 59, у

<https://www.scribd.com/doc/12966980/Mi%C5%A1ko-%C5%A0uvakovi%C4%87-Filozofske-Igra%C4%8Cke-Teatra>,

Страница посећена: 28.10.2015. у 10:09.

обредни артефакт у религијским и магијским ритуалима. Не само да је неретко у људском облику теловљено божанско, него се лик човека сматрао читљивом шифром којом је преношена порука натприродном и оностраном. Приказани лик, теловљујући фигуру владара (Шуваковић користи термин *метапредстава фигуре*), представља израз политичке моћи, врлине и права на власт. За одређене физичке карактеристике везивана су идеолошка схватања свих цивилизација без изузетка и њихово виђење врлине, морала, савршенства, али и њихових антонима и негативних ствари у једном друштву уопште. *Ако све досадашње цивилизације, стилове, школе и правце сведемо на јединствену, садржајну клавијатуру, добићемо узбудљив и целовит роман о људским веровањима, сновима, егзалтацијама. Свака страна живота и човека временом је у уметности нашла безброј израза.*<sup>47</sup>

Посматрање лица (и покрета) насупрот нама одражава исконску потребу и способност (развијену као нагон за самоодржањем) да се проникне у карактер и прочита намера. Реаговање на друго лице је за људско биће урођен инстинкт. Читање емоција и израза представља начин комуникације, природан и конгениталан не само за људско биће у најранијим стадијумима живота, него и за друге врсте. За разлику од вербалног начина комуникације, порука која се одашила невербалном комуникацијом не слаби и не губи снагу преносећи се од једне до друге особе. Деца ће само читањем *забринутости* на лицу мајке постати узнемирена, чак и ако нису свесна опасности коју она види. Не само да је лако прочитати, протумачити или поновити туђу експресију него је врло вероватно да ћемо суочени са изразима туге, бола и патње доживети *уосећавање*, идентификовање и уживљавање у емоционално стање другог, односно – емпатију<sup>48</sup>.

Узевши у обзир ово уосећавање не чуди да приказ усамљене људске фигуре у скученом, затвореном простору, код великог броја људи изазива осећај немира, клаустрофобије и непријатне тескобе. На ономе што посматра, свест открива саму себе. Узнемиреност, коју човек осећа пред деформацијама, Ниче је описао као страх од пролазности и смрти: *Сваки знак исцрпљености, тромости, сенилности, умора, свака врста губитка слободе, као што су грч и парализа, а пре свега мирис, боја, облик распадања, труљења... све то буди једну исту реакцију, суд чије је значење ружно. Шта онда човек мрзи? Нема сумње: мрзи сумрак своје врсте.*<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Протић, Миодраг Б, *Слика и смисао – ликовне студије и есеји*, Београд, Нолит, 1960, 50.

<sup>48</sup> Емпатија (грч. *εμ* - у; и грч. *παθος*) – осећање, страст.

<sup>49</sup> Еко, Умберто, *Историја ружноће*, Београд, Плато, 2007, 15.

Будући да је идејна замисао пројекта захтевала остварење најнепосредније везе са посматрачем, одлучила сам се за портрет и фигуративно као начин комуникације. Портрет је, несумњиво, идеалан медијум који омогућава да се обраде и изразе све врсте осећања. Стога је моја намера била усмеравање пажње посматрача и активирање ових унутрашњих механизма и несвесног у каналу комуникације уметник – дело – посматрач и претварање визуелног доживљаја у ментални процес. Користећи се крајње једноставним и асоцијативним елементима и примењујући одређене законе психологије визуелног опажања, настојала сам да радове учиним читљивим подражајима. Представљена фигура замишљена је као канал за увођење и спровођење психолошких подстицаја. Нагласак се у радовима налази на два дела тела: лицу и шакама. Деформације, диспропорције и грчење визуелни су наставак унутрашњих стања. Израз лица, став тела и основно осећање немира које доминира целим призором, одраз су стања духа и психичког неспокојства. *Лице и шаке су предодређени да додају јаке композиционе центре визуелној структури тела.*<sup>50</sup> Гестуалност руку, толико пута анализирана до сада, равноправни је носилац људских намера и осећања.<sup>51</sup>

Визуелна форма радова, тема и медиј нису случајни. Примена наведених елемената била је неопходна како би целина радова пружила одговарајућу представу идеје којом сам се бавила у пројекту. Настојала сам да идеје егзистенцијалистичке филозофије инкорпорирам кроз формалне елементе радова и њихов језик учиним јасним и читљивим.

Идеја градње разградњом присутна је, како у ликовним уметностима, тако и у књижевности. Бекет, на пример, у својим делима приказује морално распадање друштва кроз телесно пропадање јунака уобличавањем портрета ових ликова од преосталих елемената људскости, док је код Кафке присутна потпуна метаморфоза људског бића.

За овај пројекат идеја портретног приказивања значајна је као социолошка забелешка. Ослањајући се на искуства експресионистичког покрета, моја намера била је да прикажем фигуру која означава колективно биће, а не индивидуу. Као и у књижевности, одабрани мотив представља платформу за представљање филозофског становишта.

---

<sup>50</sup> Арнхајм, Рудолф, *Моћ центра – Студија о композицији у визуелним уметностима*, Београд, Универзитет уметности – Студентски културни центар, 1988 (нова верзија), 181.

<sup>51</sup> Присетимо се значења положаја руку у будизаму, молитви и приказу душевних стања.

Отуђена фигура супротстављена је крајње интимном цртачком поступку и јавља се као сугестија и пројекција личног доживљаја човекове егзистенцијалне трагичности. Субјективно осећање и визија изражени су кроз *једно*, усамљеност и огољеност, без непотребног декора, оптерећивања бојом и копликовањем композиционом структуром. На радовима великог формата представљена је симболична и монументална женска фигура у ентеријеру. Било да је реч о профилу, полупрофилу или анфасу, на радовима је увек присутно лице, скоро по правилу усмерено директно ка посматрачу. Овакво усмеравање погледа искључује сваку евентуалну акцију или деловање, сем оног које се остварује између портретисане и посматрача. У овој тачки долази до укрштања идеја и закључака теорије ликовне форме, психологије и књижевности о статичности као метафори идеје о људској онемогућености. На овај начин, осветљава се још један универзални елемент језика егзистенцијалистичког филозофског система – појам мировања/кретања који се даље директно везује за схватање улоге времена и простора. Усмеравање погледа ка посматрачу и строги анфас према Арнхајму појачава присуство субјекта и одаје утисак обраћања.

Лице (портрет) је кроз историју уметности прешло пут од обредне до представљачке улоге; надрасло је функције за које је везивано и добијало нове конотације. Традиционално, *с леђа се приказују слуге и робови, они у којима се негира личност. За духовни поглед на свет, свакоме ко доказује своју слободу (...), покрет уназад се искључује*<sup>52</sup>. Тело лишено лица је тело без идентитета. Лице је показатељ присутне свести, свести о себи, о опасности и могућности супротстављања, али и одраз унутрашњих ритмова, видљиви приказ душевних кретања. Црквена иконографија дозвољава једино приказ Бога у строгом анфасу. Средњовековна и каснија портретна уметност користи овакав положај како би се, осим приказа унутрашњег мира, интелекта, снаге и целовитости, саопштиле одређене идеје и ново схватање света и човека. Психологија тврди како овакав став опажамо као директно обраћање, док профил показује усмереност портретисаног на одређени објекат и настањивање простора коме ми не припадамо. Профил сугерише усмеравање или примање воље спољашњег предмета, односно интеракцију са светом.

---

<sup>52</sup> Флоренски, Павел, *Простор и време у уметничким делима* (прев. Нада Узелац), Београд, Сл. гласник, 2013, 118.

### 3.2. Идентитет и метаморфозе

*Ово лице које ти видиш, али не и ја, јесте медијум који поседујем да изразим оно што јесам*<sup>53</sup>. Иако моја намера није бављење конкретним идентитетом портретисане особе, лице је неодвојиво од појмова идентитет и идентификација. Лице и кожа нису срж нашег идентитета, али су свакако медијум који поседујемо да изразимо себе, било да је реч о њиховој модификацији или користећи се најједноставнијим и најуниверзалнијим језиком – мимиком и говором тела. Тело физичким манифестацијама јасно одражава унутрашња, психофизичка стања. Како Филип Комар наводи, тело нас пружа у свет омотавајући наше биће, али нас истовремено од света одваја и штити.<sup>54</sup>

Моја намера, дакле, није да се бавим стварним идентитетом портретисане особе. Овај пројекат јесте субјективна пројекција ставова, али се акценат рада врло брзо пребацио на сагледавање деформација друштвеног бића, односно личности као микрокосмоса, те тако *један* у мом раду не носи лично, него утеловљује колективно.

У претходном поглављу анализирана је визуелна форма радова, избор мотива и цртачки поступак. Одабир мотива био је условљен захтевима и циљевима на које је пројекат, у својој коначници, требало и да одговори. Узевши у обзир појаве којима сам се бавила, али и захтев за остварењем најнепосредније везе са посматрачем, портрет и фигуративно наметнули су се као најбољи начин остваривања и *изношења на видело*<sup>55</sup> одређених идеја.

Тело и телесност, утеловљење, лице, кожа, отисак – сви ови појмови повезани су са идејом идентитета и представљају кључне елементи (појмове) који се провлаче кроз цео рад, било у идејном, било у извођачком смислу. Приказ трага тела, његовог отиска или остатка, понавља се изнова кроз целу историју човечанства, симболично изражавајући људско присуство/одсуство. Било да се овај чин тумачи као магијски обред или начин комуникације и одашиљања одређене поруке, у свакој епохи људског постојања он је био везан за схватање појма идентитета (властитог, колективног, религијског...).

---

<sup>53</sup> Bell, Julian, *Five Hundred Self-Portraits*, London, Phaidon Press Limited, 2000, 5.

<sup>54</sup> Comar, Philippe, *The Body Beside Itself* у Jean Clair (уред.) *La Biennale di Venezia, 46. Esposizione Internazionale d'Arte. Identity and Alterity: Figures of the Body 1985/1995*, Venice, Marsilio Editori s.p.a, 1995.

<sup>55</sup> Портрет (лат. *protrahere*) – изношење на видело.

Конструкција ликова разградњом форме, или њиховим свођењем на остатке телесности и одређена стања, представља у подједнакој мери присутну идеју у књижевним и уметничким токовима. Од немалог броја писаца и ликовних уметника, који су снажно утицали на обликовање слике модерног света, у овом потпоглављу поменула сам само део – оне који су значајно утицали на мој рад и са којима сам осетила снажну повезаност у визуелном и/или идејном смислу.

Идентитетска криза двадесетог века огледа се како у његовом губитку, тако и у паничној потрази за новим. Отуђење<sup>56</sup> познатог и метморфоза неприкосновених вредности довела је до човекове саморедукције као последице унутрашње несигурности и страха. Губитак дотадашњих идентификационих категорија резултирало је тражењем смисла у новоизграђеним или колажирањем отпадака старих са којим би се човек новог доба могао поистоветити, или у њима пронаћи заштиту<sup>57</sup>.

Трагање Бекетових ликова доноси закључак о узалудности. Апсурд лежи у чињеници да они очекују расплет, крај или одговор. Ипак, они остају заробљени неспремношћу да се суоче са стварним стањем ствари.

*Да би избегао суочавање са властитом ништавношћу, Бекетов јунак мора да се постави између две крајности. Ако одлучи да се служи другима као огледалом, како би се осведочио да постоји, излаже се опасности да у њиховим очима спази одраз властитог ништавила. С друге стране, повлачећи се у осаму да би избегао ову опасност, он открива да његова огледала постепено бледе, те га опет одражава само ништавило.<sup>58</sup>*

Страх од изложености (само)опажању један је од праисконских. Сама помисао на истинско самосагледавање је мучна, а идеја излагања раскринканог бића очима и суду друштва је застрашујућа. Један од најранијих мотива прикривања, забележен у писаном тексту, везан је за Адама и Еву и њихово скривање од Божијег погледа након

---

<sup>56</sup> *Под отуђењем се подразумева начин искуства у којем особа себе доживљава као туђинца. Она се, могли бисмо рећи, отуђила од саме себе. Не доживљава себе као средиште свијета, као створитеља својих дјела, него њезина дјела и њихове последице постају њезиним господарима, којима се она покоравала, или их, можда чак обожава. Отуђена особа није у дотицају сама са собом, као што није у дотицају ни с било којом другом особом.*

Рид, Херберт, *Уметност и отуђење; Улога уметника у друштву* (прев. Марија и Иван Салечич), Загреб, Издавачко-књижарско предузеће Младост, 1971, 6.

<sup>57</sup> *Идентификација је (...) изведбена интервенција којом се један субјекат контекстуализује и тиме показује као припадник или саучесник извесних опитних друштвених значења, вредности, ставова и облика препознавања унутар једног политичког, друштвеног или културалног поретка.*  
Шуваковић, Мишко, *Уметност и моћ: апологије/субверзије*, у <http://www.scribd.com/doc/45726872/Umetnost-i-mo%C4%87-Mi%C5%A1ko-%C5%A0uvakovi%C4%87>, Страница посећена 23.12.2015. у 11:15.

<sup>58</sup> Хамптон, Чарлс С, *Филм Самјуела Бекета* (прев. Надежда Вукотић) у Предраг Тодоровић (приређ.), *Бекет*, Београд, Службени гласник, 2010, 313.



почињеног греха. Човек није спреман да сагледа себе, још мање да то дозволи другима. Ова неспремност већ на самом почетку чини његову потрагу за истином и смислом узалудном и бесмисленом.

Бекетови ликови се из романа у роман, губећи један по један слој, трансформишу у бића у назнакама. Своје личности Бекет своди на стања, на остатке и овај процес редукције сасвим јасно може да се прати: личности у *Крају партије*<sup>59</sup> су обogaљене, у *He ja*<sup>60</sup> Бекетови ликови су сведени на уста итд. Осећај бола, смрада, незадовољства, страха, глади и хладноће ипак су неки показатељи живота или онога на шта се живот свео. Бавећи се идентитетом, Бекет у појединим делима своје личности оставља анонимним, означавајући их само словима, а у неким чини њихово постојање независним од времена. Ликови се у Бекетовим делима претапају из једног облика у други и изнова започињу своје трагање. Лични закључак је да његове личности утеловљују једну једину слику – слику човека двадесетог века и његово стање екстремне алијенације и несигурне и угрожене егзистенције.

Мотив редукције и трансформације нарочито је присутан у Кафкином књижевном опусу. Деформације и извитоперености и човека и живота, које истовремено проистичу и сливају се једна у другу, представљају основну тематику Кафкине литературе. Сетимо се примера два најзпознатија Кафкина лика – преображеника: К-а<sup>61</sup> и Самсе<sup>62</sup>. Први се смањује и редукује под теретом неухватљивих бирократија, задржавајући само почетно слово свог имена, док је код другог, претварајући се у кукца, метаморфоза у потпуности остварена.

Кафкина књижевна мисао артикулише крик његовог бића и даје облик најскровитијем у њему, трансформишући се истовремено у споменик гротескном и бесмисленом, али не само оном у његовом времену. Његова мисао обухватила је и наше доба – појаве о којима Кафка пише не припадају само једној епохи, једном времену, него представљају универзалне егзистенцијалне категорије у којима се препознаје и

---

<sup>59</sup> Бекет, Самјуел, *Крај партије* (енгл. Endgame, франц. Fin de partie), први пут изведена 03.04.1957. године у Royal Court Theatre у Лондону.

<sup>60</sup> Бекет, Самјуел, *He ja* (енгл. Not I), први пут изведена 22.11.1972. године на Фестивалу Семјуела Бекета у Repertory театру Линколн Центра у Њујорку.

<sup>61</sup> К. – главни јунак Кафкиног романа Замак. Кафка, Франц, *Замак* (нем. Das Schloss), објављен 1926. године.

<sup>62</sup> Грегор Самса – главни јунак Кафкине приповетке Преображај; Кафка, Франц, *Преображај* (нем. Die Verwandlung), објављена 1915. године.

човек савременог доба. *Кафка и његови ликови узалуд се труде да се уклоне у затворени круг скупине, да превладају своју неприпадност и победе отуђеност.*<sup>63</sup>

Ликове Кафкиног опуса налазимо на почетку последње животне лекције. Њихова потрага, од самог почетка, осуђена је на неуспех. Тек на самом крају они схватају да истина и разрешење нису ни устаљене, ни трајне категорије, већ промењиви појмови, зависни од воље оних у чијим рукама лежи моћ. Нису само Кафкини ликови метаморфозични. Цео свет који Кафка обликује представља халуцинаторну визију, лавиринт у коме је немогуће одредити положај. Све што у роману сазнајемо, сазнајемо кроз перципирање главног јунака. Како радња одмиче, све више се јавља сумња у објективност њихове перцепције и постепено схватамо да се свест лика о стварности и стварно стање видно разликују, али за читаоца/посматрача, који је сада већ свестан апсурда, нема могућности реалног сагледавања стања, јер Кафка опцију неке друге перспективе и не нуди.

Експресионистички покрет, за који се идејно у раду највише везујем, окреће се визијама, деформацијама, гротескном, унутрашњем и несвесном. Разградња форме, кидање реченице, насиље над језиком (визуелним и књижевним) гестови су којима су се експресионисти служили у настојању да прикажу мучнину постојања. Апсурдне ситуације, унакажени и заостали ликови наглашавају отуђеност модерног човека, његову немоћ и онемогућеност, ограниченост живота и бесмисленост трајања.

У тумачењу света и изразу може се уочити велика сродност књижевних и уметничких токова прве половине двадесетог века. Управо је тумачење света, разореног и страшног, друштва, нехуманог и неправедног, апсурда људске егзистенције и донкихотовске борбе, средишња нит која спаја покрете и правце ове епохе. Окретање унутрашњем, осећај страха и беса, социјална критика, ангажованост, отуђење и халуцинаторне визије, нити су које доводе у везу књижевно стваралаштво са ликовним уметничким покретима: експресионизмом и надреализмом, са дадаизмом и експресионизмом и у крајњој линији са реализмом. Приказ деформисаног и измрвљеног људског лика, мотив је који се протеже кроз различите књижевно-уметничке правце, поетике и тематике стваралаца овог времена. Експериментисањем са новим начинима изражавања уводе се ликовне уметности и књижевно стваралаштво у потпуно нову епоху, али као никада пре, акценат се ставља на етичко.

---

<sup>63</sup> Бихаљи-Мерин, Ото, *Ревизија уметности*, Београд, БИГЗ, 1974, 237.

Двадесети век приказ је столетног осипања, метаморфоза, трансформација и деформација и личног и друштвеног идентитета, чије стадијуме јасно можемо пратити кроз различите књижевно-уметничке правце. Метаморфозе животних идеала и животног поретка алегорично су у литератури приказане кроз метаморфозу човека у прашњава документа или кукца, његово огољавање, сажимање и свођење на физиолошка стања. Ликовне уметности на нарочит начин претварају двадесети век у галерију портрета модерног човека (и друштва).

### 3.3. Простор и време као актери драме

Схватање и дефинисање појма простора и појма времена мењало се и развијало упоредо са свешћу човека. Додавање одређених категорија које их дефинишу, филозофских или математичких, људске су творевине. Поред чињенице да су заиста удаљене од почетака схватања, још увек су далеко од њиховог потпуног и тачног разумевања. У даљем тексту биће речи о доживљају и манипулацији категоријама простора и времена у егзистенцијалистички оријентисаним књижевно-уметничким делима прве половине двадесетог века, односно, анализи и облику њихове имплементације у сопственом раду.

Двадесети век доноси нову перцепцију времена и простора. Укидање Бога и нагли развој науке доносе тему преиспитивања и редефинисања значења појмова времена и простора. Флоренски пише како

*(...) у стварности нема ни простора ни реалности – нема, дакле, ни ствари ни средине. Све ове творевине само су помоћне методе мишљења и стога, разумљиво само по себи, оне могу да буду неодређено пластичне како би омогућиле да се мисао сваки пут вешто прилагоди оном делу стварности, који у датом случају представља предмет њене посебне пажње. Другим речима, основне помоћне методе мишљења су простор, ствари и средина, чији је задатак да нам разнолику стварност, која се налази у стању кретања, представе као суштински састављену од непромењивог и истородног материјала (...).*<sup>64</sup>

Немачки експресионистички филмови су техником и ефектима умногоне утицали на модерну уметност и књижевност. Начин кориштења светлости, кадрирање, увођење фикције, сценографија, деформација простора – ово су елементи који ће своје место наћи у градњи слике модерног света у књижевно-уметничким токовима.

---

<sup>64</sup> Флоренски, Павел, *Простор и време у уметничким делима* (прев. Нада Узелац), Београд, Службени гласник, 2013, 7–8.

Обликовање идеје о простору као активном драмском чиниоцу, мисао је присутна подједнако и у књижевним и у уметничким токовима. Промене у односу на претходне епохе у перципирању простора дају специфично обележје уметности и књижевности прве половине двадесетог века, али увођење простора као драмског елемента није изум претходног столећа. Символизам простора у *Божанственој комедији*<sup>65</sup>, написаној у првој половини четрнаестог века, можда најпотпуније одговара основној идеји у свеукупној историји књижевности. Символично кретање од Пакла до Раја дато је кроз географију предела, силажење и пењање.

У двадесетом веку појам простора, добија шире значење и обухвата нове категорије попут унутрашњих простора, а неретко и потпуног укидања простора (пример Брехтовог комада *Баал* или Бекетовог *Не ја*). Открића у области психологије умногоне су утицала на уметнике и књижевнике и у сферу њиховог нарочитог интересовања поставила просторе унутрашњег и несвесног.

Двадесети век уводи специфичне перспективе приповедања, временске и просторне. Морални простори старог и средњег века поново постају саобликујући елемент, овог пута у модерничкој визији света. Кафка, на пример, читаоцима већ првом реченицом предочава скучене временско-просторне оквире својих дела, свет који нас приморава да сагледамо искључиво кроз перспективу главног јунака. Трансформација доживљаја простора, какву сусрећемо у Кафкиним или Бекетовим делима, демонстрира унутрашње токове свести ликова. У *Јазбини*<sup>66</sup> и *Преображају*<sup>67</sup>, простор се из уточишта преображава у тамницу и симбол отуђености. И Бекетови простори губе своје позитивне одлике и претварају се, баш као и Кафкини, у гробнице својих станара. У паничном страху од спољашњег, станари нису у стању да напусте своја уточишта, која, како приче одмичу, постају симболи њихове добровољне или наметнуте отуђености, изолованости и скучене свести. У делу *Крај партије*<sup>68</sup>, простор је (...) *склониште од шупљих цигала, у земљи без живота покрај мртвог мора у коме живе четири растрзана људска бића у различитим крајностима бола и понижењу, чекају смрт.*<sup>69</sup> Како радња одмиче, тако се сценографија премешта у област унутрашњег простора: (...) *унутрашња стварност постаје једина стварност, а*

<sup>65</sup> Алигијери, Данте, *Божанствена комедија* (итал. Alighieri, Dante, La Divina Comedia), написана је између 1308. и 1321. године.

<sup>66</sup> Кафка, Франц, *Јазбина* (нем. Der Bau), објављена 1931. године.

<sup>67</sup> Кафка, Франц, *Преображај* (нем. Die Verwandlung), објављена 1915. године.

<sup>68</sup> Бекет, Самјуел, *Крај партије* (енгл. Endgame, франц. Fin de partie), први пут изведена 03.04.1957. године у Royal Court Theatre у Лондону.

<sup>69</sup> Шиди, Цон Ц, *Комична апокалипса краља Хама* (прев. Надежда Вуковић) у Предраг Тодоровић (приређ.), *Бекет*, Београд, Службени гласник, 2010, 258.

скривено и психолошко царство постају у суштини неразлучиви.<sup>70</sup> У Годоу<sup>71</sup> је (...) једно место исто као и свако друго, као што сваки тренутак наликује наредном. Простор се у Фокнеровим романима трансформише у лавиринте унутрашњег, у неухватљиве просторе тока свести.

Двадесети век изнедрио је нови ликовни израз за кога се стварно стање (виђење) не односи на површински изглед предмета и његово имитативно представљање. Тежња за остваривањем јединства и истинског поретка ствари, која лежи у основи свега, представља основну тему и тежњу уметника ове епохе, које историчари уметности, са извесним оградама, везују за одређене покрете и правце, на основу њихових поетских сензибилитета, ликовних израза, или пак идејних и временских маркера.

Сезан се сматра личношћу која је својим радом пресудно утицала на даљи развој ликовних уметности и дотадашњи начин сагледавања простора. Илузија дубине на плохи, *откривена* и примењивана још од времена ренесансе, постепено губи на снази, мења се и преображава, све до тренутка када се перспектива (готово) у потпуности одбацује. Просторне и перспективне деформације у двадесетом веку, представљају визуелни израз који је пружио одговор на стање западњачке мисли овог периода. Двадесети век мења, сажима и обликује простор и међуодносе облика у њему. Идеја о редуковању илузионистичког простора и немогућност стварања тачне представе о свету у који се уводи посматрач, демонстрира отуђен свет у ком човек изнова преиспитује и утврђује сопствени положај и права.

Не постоји строго дефинисана естетика ликовних покрета прве половине двадесетог века у правом смислу те речи. Усваја се естетика ружног и страшног, разградња композиције и форме и насиље и над ликовним и над књижевним језиком. Иако поједини уметници напуштају фигуративност, док други прихватају натуралистички стил, концептуализација простора, и код једних и код других, има значајну улогу у приказивању њихових тематских интересовања. Описујући клаустрофобичне просторе сопствених слика, Бекман изјављујући: *То је начин како се браним од бескрајности простора... од велике просторне празнине и несигурности коју називам Богом*<sup>72</sup>, као да сажима гласове своје целокупне генерације.

Клаустрофобични Бекманови простори преображавају се у раним Гросовим радовима у узнемирујућа, хаотична попршта на којима се обрачунава са

---

<sup>70</sup> Исто, 258.

<sup>71</sup> Бекет, Самјуел, *Чекајући Годоа* (франц. *En attendant Godot*), написана 1949. године.

<sup>72</sup> Јансон, Х. В. и Е.Ф. Јансон, *Историја уметности* (прев. Олга Шкарић и др.), Вараждин, Станек, 2006, (пето допуњено издање), 814.

конзервативним грађанином и немачким милитаризмом. Ото Дикс на својим платнима додаје веристичку димензију простору, међутим, у графичком изразу простор се поједностављује. Овакво поједностављење сагледавања простора као код Дикса, сусрећемо и у графичком опусу Кете Колвиц. Пратећи ову нит у њеном раду, јасно се може сагледати трансформација простора у сваком наредном циклусу. Најпре се простор гради шкртом игром две-три плохе, снажним контрастом мрачног простора у који се смешта призор и јаког светлосног извора, да би био потпуно укинут у серији дрвореза и литографија које настају у времену након завршетка Првог светског рата.

Кроз целу историју човечанства присутна су промишљања о категоријама времена и пролазности. Са концептом времена повезане су најснажније човекове фасцинације и страхови. Целокупна људска историја огледало је тежње човечанства да се овлада пролазношћу. На сличан начин као и са простором, граница манипулисања временом растеже се до тачке у којој се време у потпуности укида. Укидањем времена, односно дотадашњег концепта времена, овај појам се на потпуно нов начин уводи у његову нову улогу у литератури и уметности двадесетог века. Снажније него икада, време постаје актер дела. Заустављено време, неодређено време или време које је истекло, постаје саобликујући елемент књижевно-уметничких дела. Ишчекивање, прекраћивање времена, ликови који се налазе на крају животног пута – све су ово мотиви које доприносе стварању слике онемогућеног човека и атмосфере неизвесности и страха.

Апсурдност логике, као један од стубова егзистенцијалистичке филозофије, Бекет настоји да примени у поимању времена у готово свим својим делима. Извртање хронологије догађаја за Бекета представља средство којим доводи читаоце (и гледаоце) у стање збуњености и тим окончава њихову улогу пасивних прималаца информација. Овим се од посматрача тражи да промишља о догађају који се пред њим одиграва. У комаду *Чекајући Годоа*, Бекет укида линеарни континуум: време се не протеже ни у прошлост нити ка будућности. Понављањем првог чина кроз други, затвара се круг око ликова. Доминантна је тема ишчекивања и прекраћивања времена кроз понављање бесмислених поступака и радњи. Ишчекивање се издиже изнад чекања Годоа и обухвата много шире категорије: чекање спаса, опроштаја, чекање изгубљеног раја... Бекет у *Годоу* јасно користи идеју застоја у градњи визије човечанства. Овај принцип се односи се и на застој живота као последице физичке онемогућености ликова (слепило, губитак моћи говора...).

Анализиран небројено пута, комад *Чекајући Годоа* готово без изузетка у овим анализама доводи до истоветних закључака: *драма почиње у тренутку када се радња већ догодила; ликови се налазе на крају животног пута; време се поиграва са ликовима нагризајући их различитом снагом, прогресије времена на више паралелних планова*, итд. Неправилна временска прогресија најочигледније се види кроз физичко пропадање Срећка и Поца, због чега Ролф Бројер износи теорију да се Годо не састоји из два чина, него да смо (...)сведоци једног сегмента бескрајног низа чинова<sup>73</sup>. За Бекетовог Поца, људска егзистенција наликује бесконачно малом, неухватљивом тренутку (...). Али Владимир тврди супротно – да је живот дуг, дуг и бесконачно велики зато што има довољно времена за старење и патњу.<sup>74</sup>

У даљем тексту, настојаћу да дам приказ употребе временских и просторних категорија у личном поетском изразу. Скучена затвореност простора у које је смештен призор и статична композиција у парализованом времену јесу неке од основних мотива ове серије радова. У раду кореспондирају два слоја простора – физички и психолошки, а оба имају за средиште човека и његову егзистенцијалну ситуацију. Настојала сам да у раду остварим прожимање ова два слоја и утисак наизменичног израстања једног из другог.

Призор је смештен у неодређен простор, који је наговештен односом осветљених и површина у тами, игром сенки на зидовима или једноставном хоризонталном или вертикалном поделом простора. Овакво поједностављење и огољавање простора појачава присутност приказане фигуре и наглашава снагу којом она зрачи ка посматрачу.

Гастон Башлар у *Поетици простора*, наводи како је простор куће први свет људског бића и да за већину људи она заувек остаје слика сигурности. Приказ и доживљај простора (пејзажа/куће) рефлектује психичко стање човека и представља уобичајен поступак када је реч о карактеризацији ликова. Подсвест је у стању да кућу види на различите начине и да је трансформише у уточиште или тамницу. Урођена потреба сваког бића је да се од света, у неком тренутку склони, повуче у кут, да се осети заклоњеним и заштићеним.

Међутим, уточиште, пружајући заштиту од живота, неретко губи своје позитивне карактеристике. *Доживљени кут на много начина одбија живот, скуचाва*

---

<sup>73</sup> Бројер, Ролф, *Решење као проблем: Бекетов Чекајући Годоа* (прев. Надежда Вуковић), у Предраг Тодоровић (приређ.), *Бекет*, Београд, Службени гласник, 2010, 241.

<sup>74</sup> Дибуа, Жак, *Бекет и Јоанеско: Паскалова трагична свест и Флоберова иронична свест* (прев. Славица Милетић), у Предраг Тодоровић (приређ.), *Бекет*, Београд, Службени гласник, 2010, 62.

*живот, сакрива живот. Кут је према томе једна негација Свепмира.*<sup>75</sup> Физичко повлачење носи са собом и повлачење душе, односно, упоредо са материјалним склоништем, изграђују се и унутрашњи простори у које се бежи. Портретисани ликови осветљавају се у тренутку такве врсте отуђености и пренутости из својих мрачних склоништа. На њих пада разоткривајућа светлост каква мучи и Антоан Рокатена, јунак Сартрове *Муке*.

Били свесни тога или не, при помисли на склониште, прве асоцијације су подрум и таван. Оба места су заклоњена и мрачна и омогућавају повлачење пред светом, али истовремено подстичу и буђење примитивних страхова. Ипак, помисао на место укопано под земљом где се сунчева светлост не пробија, чини подруме нарочитим окидачем када су у питању примитивни механизми и страхови. Гастон Башлар наводи: *У нашој цивилизацији која доводи светлост свугде, која уводи електрику и у подруме, не иде се више у подрум са свећом у руци. Али подсвест се не цивилизује. Она узима свећу да би сишла у подруме. И за њу сенке и даље играју по зидовима.*<sup>76</sup>

Смештајући призоре својих радова у просторе налик подрумским, рачунала сам на преузимање свега оног што дефиниција овог појма, у симболичком и психолошком смислу, носи са собом. Осветљеност призора вештачким извором светлости наводи на закључак да је позорница, на којој је смештен призор, простор где природна светлост не допире. Недефинисани простори, ни склоништа, ни тамнице, неразјашњене сфере збивања, ни унутрашњег ни вањског, саобликују слику девалоризованог људског бића, чија егзистенција утеловљује кризну ситуацију нашег времена и друштва.

Представљање простора у различитим епохама историје уметности, увек је одражавало и свест човека о сопственом положају, његов доживљај и схватање сопствене егзистенцијалне ситуације. Када је пре више од једног века уметност одбацила центричан простор и његово традиционално приказивање, одбачено је и дотадашње схватање људског живљења одређено Апсолутним. Деформација простора и фигуре симболично одражава промене људског духа и губитак вере.

Доживљај простора као једног од суштинских елемената рада није се односио само на његово перципирање у оквиру предметног слоја, него и на облике његовог постојања у осталим слојевима. Први, физички слој, односи се на његово опипљиво, материјално постојање. У феноменалном слоју рада о простору сам писала у оквиру анализе организације графичког листа. Одабир неконвенционалног формата радова

---

<sup>75</sup> Башлар, Гастон, *Поетика простора* (прев. Фрида Филиповић), Београд, Култура, 1969, 180.

<sup>76</sup> Исто, 50.



кореспондира са одабиром неконвенционалног начина њихове реализације, али и са ангажованим идејама целокупног пројекта и покрета који су имали пресудан утицај на лична промишљања. У значењском слоју простор је добио значење као садржај последњег рада – докторске уметничке изложбе.

#### 4. ЗНАЧЕЊСКИ (ДУХОВНИ) СЛОЈ РАДА

Претходна поглавља односила су се на испитивање уметничког дела као скупа одређених ликовних елемената, стваралачког поступка и сл. У овом поглављу биће речи о анализи система који у својој структури садржи приказ концепта пројекта, али и слику друштвено-политичког живота дефинисаног временског периода, као и утицај одређених околности на књижевност и уметност и њихов међуоднос. Значењски слој, за разлику од претходних, није видљив, па његова анализа захтева узимање у обзир различитих процеса који су деловали на његово формирање. Овај, последњи слој се пројектује кроз личност уметника. Ако направимо компарацију овог процеса са светлосним зраком који се, пролазећи кроз призму, разлаже и показује своју унутрашњу структуру, јасније ће се сагледати сложена грађа значењског слоја. На његово формирање утичу психолошки, социолошки, економски, политички, историјски, културолошки и други фактори.

Филозофија егзистенцијализма у средиште свог занимања поставља стварног човека, чија се личност формира у непосредном односу са окружењем у ком функционише. Следи ток разградње људског лика зато укључује сагледавање друштвеног поља и окружења појединца. Анализа дефинисаног процеса подразумева, најпре, одређивање временско-просторних координата, односно проналажење његовог места на временској и историјској оси, како би се дефинисао смисао, узроци, последице и положај у односу на савремена кретања. Међутим, сваки покушај анализе и превазилажења система који је и конструисан да буде неухватљив, показује огромне слабости.

Како је у Уводу већ наведено, средишња нит, око које је организован цео пројекат, јесте идеја о постојању језика, чија је егзистенција везана за несвесно, за урођене нагоне и страхове. Самим тим, ови процеси су безвременски и својствени свим људима. Ова чињеница је даље послужила егзистенцијалистима – уметницима и књижевницима, да уобличи језик, односно платформу за преношење филозофских постулата. *Он (уметник) зарања у лековите и спасоносне дубине колективне психе, где човек није изгубљен у издвојености свести и њеним грешкама и патњама, него су сви*

људи захваћени заједничким ритмом који допушта појединцу да казује своје осећаје и тежње човечанству као целини.<sup>77</sup>

О улози и значењу уметности, Протић пише: *Уметност у ствари има две основне и супротне улоге: да (...) подсећа човека колико је сам свет изван његове контроле и отуђен од њега и позове на његово мењање; и друго, да смирује, да оно што је живот ускратио – сама надокнади, пружи уточиште и допуну изражавајући емпатију (...).*<sup>78</sup> У раду сам настојала да помирим две супротстављене улоге уметности о којима Протић пише. Ни филозофија егзистенцијализма, на коју се кроз цео рад позивам, не изналази коначан одговор на смисао или бесмисао људске егзистенције. Она указује на апсурд, али не позива на препуштање незнању. Ками, у *Миту о Сизифу*, закључује да смо, одредивши се за живот и одбацивши његово окончање као опцију, признали његову вредност. Чином сагледавања огољене истине егзистенције и с коначном свешћу о апсурду, човек је коначно слободан да делује. Филозофија егзистенцијализма је истовремено и песимистична и оптимистична, али утеха је да сви људи у овој чињеници налазе заједништво.

Настојала сам да радове учиним читљивим и да се комуникација посматрач – дело већ на почетку оствари као инстинктивно реаговање на имплементиране подражаје. Јасно је да лична сећања и асоцијативност утичу на опажај и тумачење структуре (сетимо се Роршаховог теста), међутим, у језику несвесног, урођеног и примитивног, на чије активирање рачунам, сви људи налазе јединство. На идеји о овој врсти јединства засновано је целокупно истраживање. Упоређујући књижевне и уметничке токове, трагала сам за њиховим заједничким почетком и језиком, пратила њихово снажно прожимање и, напослетку, дошла до њиховог крајњег јединства у значењском слоју. Како и Протић наводи, у трансценденталном слоју долази до приближавања и обједињавања свих уметности.<sup>79</sup>

#### 4.1. Етичко као последица транспоновања егзистенцијалистичког филозофског система у ангажованом ликовном изразу

Уметност је увек била део историјског тренутка и односила се на њега на овај или онај начин рефлектујући друштвене и/или политичке прилике, некада

<sup>77</sup> Рид, Херберт, *Умјетност и отуђење; улога умјетника у друштву* (прев. Марија и Иван Салечић), Загреб, Издавачко-књижарско предузеће Младост, 1971, 127.

<sup>78</sup> Протић, Миодраг Б, *Облик и време*, Београд, Нолит, 1979, 234.

<sup>79</sup> Исто, 234.

одражавајући и представљајући продужену руку званичне политике, некада је оштро критикујући. С растојања од готово целог века, јасније може да се увиди и сагледа ангажована пракса<sup>80</sup> уметника и покрета у првој половини двадесетог века: проглашавање краја уметности, одбацивање традиционалних схватања о делу и уметнику, отпор према комерцијализацији, ангажованост у области политичких тема, критика друштва, величање револуционарних борби. Ипак, могуће је повући заједничку линију испод целокупне уметности дефинисаног раздобља испод које би, као закључак, стајало: идејно-политичка опредељеност.

Немогуће је говорити о ангажованој уметности, а не навести један од најзначајнијих примера прве половине двадесетог века – соцреализам.

*У социјалистичко доба, у совјетској републици је упоредо са уметничком авангардом учествовало и сасвим супротно академистичко схватање. Наспрам авангардиста који су трагали за потпуно новим да би изнутра мењали самог човека и тако допринели промени друштва, академичари су се чврсто везивали за наслеђе и као ново уносили једино теме из историје и политичког програма револуције. Авангарда је своју уметност сматрала делом револуције, а академизам своју уметност продуженом руком револуције.<sup>81</sup>*

Социјалистички реализам карактерише ангажованост и политичка опредељеност, али на начин супротан данашњем схватању карактера ангажоване уметности. Соцреализам није критиковао (а често ни приказивао стварно стање), него је, са данашње тачке гледишта, представљао политизовану уметност, уметност у служби револуције. Отуда његови критичари своде његову улогу на улогу илустратора комунистичких идеја.

Непристајање на стварање у светлу идејно-политичке опредељености и (политичке) ангажованости не умањује, ипак, једну другу врсту одговорности о којој говори Микел Дифрен, у делу *Умјетност и политика: Уметник је свестан да он поседује изврстан статус да игра – или га неко тера да игра – улогу (...). Дакле, осећа се одговорним не само за дело које ствара, већ и за начин на који се оно користи и за последице којима оно ураћа.*<sup>82</sup> Питање етичког постаје неодвојиво од једног уметничког дела, често потпуно независно од намере самог уметника. Овде више није реч само о

---

<sup>80</sup> Ангажована пракса – Одлука уметника да има делом или егзистенцијом критичку улогу у друштвеним конфликтима и политици. Шуваковић, Мишко, *Уметност и моћ: апологије/субверзије*, у <http://www.scribd.com/doc/45726872/Umetnost-i-mo%C4%87-Mi%C5%A1ko-%C5%A0uvakovi%C4%87>, Страница посећена 23.12.2015. у 11:38.

<sup>81</sup> Мишановић, Андреј, *Ангажовано и лепо; Уметност у раздобљу светских ратова (1914–1945)*, Београд, Народна књига, 1983, стр. 99.

<sup>82</sup> Дифрен, Микел, *Умјетност и политика* (прев. Југана Стојановић), Сарајево, Свјетлост, 1982, стр. 32.

ангажованом карактеру дела. Напуштајући атеље у коме је створено, излаже даље Дифрен, дело поприма оне конотације које директно зависе од перцепције и доживљаја посматрача, критике историчара уметности итд. Његову вредност формира тржиште, а неретко се, постављајући га у одређене контексте и манипулишући њиме, мења његов садржај и порука.

Етичко постаје неодвојив чинилац процеса транспоновања егзистенцијалистичког филозофског система у уметност, што конкретно у мом раду подразумева увођење, условно речено, дидактичког елемента. Кажем условно, јер нам досадашње искуство указује на то да је време великих револуција и револуционарне уметности иза нас, док се идеја о дидактичком карактеру дела данас не може сматрати универзалном. Дифрен наводи чињеницу да (...) *уметници у пракси и сами заузимају елитистички став јер се својим делима обраћају само бираној публици и да се управо места на којима се дела излажу и церемонијал који претходи њиховом излагању, раднике обесхрабрује.*<sup>83</sup> Ангажовани карактер овог пројекта реализован је кроз два паралелна тока. Први се односи на критику друштва и његовог односа према појединцу, а други се односи на, већ поменути, дидактички елемент.

Уметничка публика нашег времена је бројнија него икад, а уметничка дела су доступна као никада пре; ипак, чини се да је ангажована уметност изгубила своју првобитну снагу и да, у коначници, њене идеје не досежу увек до оних којима су намењене. Чињеница јесте да се излагањем у галеријском простору, дело потчињава одређеним конвенцијама. Апсурд је, у овом случају, пропорционалан степену ангажованости рада, јер уметник пристаје да га сустигну институције друштва које критикује. Смештањем у галеријске оквире, једно ангажовано дело се, парадоксално, удаљава од оних корисника којима је намењено, припитомљава се и асимилије. Његовом поруком, присвајајући је кроз своје институције, манипулише владајућа идеологија. Прихватао ову чињеницу или не, ангажовани уметник најчешће ствара за идеалног гледаоца, јер онај просечан његову уметност није у стању да разуме. Већина његове публике може да се обухвати појмом *прогресивних* посматрача који под овом маском напредних, авангардних и модерних конзументата још једном повлаче линију разграничења између себе и осталих. *Помоћу модерне уметности надобудни сталез*

---

<sup>83</sup> Исто, 137.

(...) објашњава масама да је у нашем времену рођена једна узвишена Вредност, Вредност Новог, и да постоје личности и предмети који отеловљују ту вредност.<sup>84</sup>

Неретко се Западна ангажована уметност супротставља Источној ангажованој уметности тврдњама како је једна од основних разлика између њих чињеница да прва критикује, док друга велича владајућу идеологију обрађујући се већ преобраћенима. Истина је да се и једна и друга суштински обрађају идеалном, просвећеном гледаоцу. Друштво и систем, у коначници, обесмишљавају ангажовање уметника свдећи његов рад на вредност чијим се поседовањем купује учлањење у новоформирани сталеж. Аутентична ангажованост уткана у дело у неизмењеном облику траје само док дело не напусти свог творца, а након тога поприма нове друштвене и социолошке димензије.

Када се у обзир узму наведене чињенице, намеће се питање смисла пројекта и његовог излагања. Ако се рад, излагањем у галеријском простору, удаљава од оних којима је намењен, ако се његова порука присваја и извитоперује, зар се не обесмишљава целокупна идеја пројекта? (...) не бавити се политиком, значи бавити се њоме и то управо онако како власт то очекује, боље речено ослонити се на власт, прихватити и продужити систем.<sup>85</sup> Харолд Росенберг није веровао у могућност политичког преврата, али био је дубоко уверен да ту промену може да донесе култура, уметност и појединци који, поставивши сопствено самоостварење, постају носиоци колективног ослобођења.<sup>86</sup>

Немирење и револт, који се провлаче кроз цео циклус и намећу као закључак докторског уметничког пројекта, поновили су се и у последњем раду – докторској уметничкој изложби. Вишегодишњи рад на пројекту, који је подразумевао мењање и одбацивање конвенционалног галеријског формата, класичних правила и елемената, усвајање специфичног начина приказивања и цртачког поступка, иронизује се гестом његовог институционализовања. *Политичко и уметничко, две револуције, развијају се заиста у истој области. То је живот у друштвеној целокупности.*<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> Росенберг, Харолд, *Огледи о послератној америчкој уметности* (прев. Јасмина Карабег и др.), Нови Сад, Прометеј, 1997, 29.

<sup>85</sup> Исто, 126–127.

<sup>86</sup> Исто, 12.

<sup>87</sup> Исто, 240.

#### 4.2. Уметничке праксе и тенденције у првој половини двадесетог века

Књижевно-уметнички токови прве половине двадесетог века били су одраз и критика стања свести и човека и друштва, а њихова кретања подједнако непредвидива и сложена колико и политичка историја овог раздобља. Остварена аутономија у односу на политику и религију омогућава уметности да критикује и провоцира, да приказује уместо да заступа идеологије, да, стварајући, разлаже постављене аксиоме и традиције. Сложеност односа уметности и политике у минулом веку, као никада раније, долази до изражаја. Књижевно-уметничка ангажовања, која су своја исходишта имала или у наметнутим ставовима или у сопственим (наивним) визијама о препороду, одражавала су друштвено-политичке токове свог времена. Увучена у идеолошке, политичке и друштвене битке, уметност је често била жртва владајућих идеологија. Књижевно-уметнички токови су неретко били спутавани у хаотичним историјским дешавањима. Степен политизације уметности био је пропорционалан тоталитарности владајућих режима, било да је реч о пропагирању или критиковању владајуће идеологије. Довољно је присетити се судбине дегенерисане уметности и њених представника у нацистичкој Немачкој или соцреализма у СССР-у.

Уметност двадесетог века повлачи линију која ће је заувек одвојити од целокупне претходне историје уметности. Промене које су заувек редефинисале појам и предмет уметности започињу напуштањем веристичког представљања, настављају се, напуштањем фигуралности, а крајњи израз добијају у чину потпуног одрицања од формалних елемената једног уметничког дела. Харолд Росенберг, у *Огледима о послератној америчкој уметности*, дефинише модерну уметност као ствар којој је неко, помоћу своје друштвене моћи, одредио да психолошки, естетски или идеолошки припада нашем времену и наводи (поредећи дрвену маску са јужног Пацифика и комад дрвета пронађен на плажи и који је проглашен уметничким делом) како једно дело не мора да буде ни модерно ни уметничко (чак не мора да буде ни дело) како би припадало модерној уметности.<sup>88</sup> И дадаизам и поп-арт указали су на апсурдну лакоћу којом се неко дело проглашава уметничким.

---

<sup>88</sup> Исто, 28.

Крећући се ка редукцији, литература и уметност у потпуности укидају слику, звук и значење речи и говора. Указује се на немоћ речи – речи закона или речи Божије.<sup>89</sup> Уметност и књижевност од човека двадесетог века траже да промишља и преиспитује. Ако је у књижевном-уметничким токовима дошло до прихватања ревалоризације одређених појмова, од модерног човека се захтева да исти пут следи и у стварном животу, односно стално преиспитивање друштвених вредности и критички став.

У даљем тексту нећу се бавити анализом појединачних уметничких дела, него ћу се кретати другачијим редоследом; оно што мене занима су феномени и подстицаји који су довели до нама познатих резултата. Живот неосмишљене и несигурне егзистенције, непостојаност вредности и немоћ да се нађе место у друштву и у односу на друштво, одраз су наше епохе. Свест о савременом друштву, нехуманом и неправедном, у средиште мог рада поставља етичка питања и однос света и човека. *Како може уметност да покрене људе, уколико њу саму не покрећу судбине њуди?*<sup>90</sup> Етички елементи, међутим, нису ни нужан ни неопходан чинилац у градњи једног дела и уметник може да одлучи да је његова одговорност искључиво естетска. Ипак, уметност је тешко издвојити из времена у коме је настала и конзумирати је независно од друштвено-политичког момента, а то нарочито важи за уметност двадесетог века.

Маркс тврди да (...) *држава никако није истина грађанског друштва, она је одраз и оруђе доминације у том друштву*<sup>91</sup>, мислећи, притом, на владајућу класу и државне институције као проводнике њене воље и идеологије. Дифрен, у делу *Умјетност и политика*, указује на опасност која увек прети уметности, медијима и образовним институцијама као првима који се налазе на удару политизације. Узевши у обзир идеологизацију и политизацију, која је увек у одређеној мери присутна у културним и образовним институцијама, могуће је друштвену историју пратити кроз ове процесе који су их захватили, а чији су се елементи одражавали на уметност и књижевност.

У двадесетом веку, она је била уметност побуне, револуционарна, уметност у служби револуције и тоталитарних политичких режима, пропагандна, формалистичка, натуралистичка, репортажна... Степен слободе и независности, коју остварује уметност двадесетог века, омогућава да се предмет њеног интересовања прошири и обухвати све

---

<sup>89</sup> Бог је у *Постању* речју створио свет. Реч Божија, људска или реч закона више не нуди спасење. Литература прве половине двадесетог века поиграва се њеним обликом и значењем – она више нема моћ ни да именује, ни да пренесе значење.

<sup>90</sup> Бертолт Брехт (нем. Bertolt Brecht), 1898–1956, немачки драмски писац, позоришни теоретичар и песник. Брехт важи за оснивача епског театра.

<sup>91</sup> Дифрен, Микел, *Умјетност и политика* (прев. Југана Стојановић), Сарајево, Свјетлост, 1982, стр. 89.



оно што интригира и инспирише уметника. Користећи различита средства, поетике, облике и методе приказивања и казивања, двадесети век трага за свеопштом истином ослобођеном стега једног доба и смислом људске егзистенције.

Промишљања о савременом друштву, односу света и човека, индивидуи и односу једног према целини, доноси слику распадања – егзистенцијалног и друштвеног, разлагања и разбијања облика и форме. Слика минулог века приказ је подсвесног, глобализације страшног, деформације као стања. *Брисање човекове слике јесте припрема за анти-уметност, која приказује нељудску особину епохе (...).*<sup>92</sup> Настојање да се изнесе слика хаотичног света, како унутрашњег, тако и спољашњег, резултирало је промишљеним разлагањем и свесним поигравањем елементима форме и композицијом, било да је реч о књижевним или ликовним делима. Ово обезличење, протежући се од фовистичких и експресионистичких до Ворхолових умножених портрета, представља комплексан процес који, попут Кафкиног, захтева социолошки и структуралистички прилаз. Говорећи о модерној уметности, Арган наводи да (...) *она не валоризује, већ још више девалоризује фигуру с очигледном намером да покаже како се у садашњим светским приликама људска фигура не може уздићи до јасноће и достојанства представљачке форме, већ само може да се деградира на ниво знака или назначавања неке ситуације.*<sup>93</sup>

Апсурдна историјска цикличност неупитно актуелизује наведене теме. Питања (бе)смисла људске егзистенције, која су поставили Кафка, Ками, Бекета и други, актуелна су јер се у њима препознаје и човек нашег времена. Прилике које су их створиле још увек нису превазиђене, а људска свест остаје непромењена или измењена врло мало. Кафкин *Процес*<sup>94</sup>, који се водио пре готово једног столећа против Јозефа К, постаје алегорија модерне цивилизације. Безначајност појединца остаје основна тема драме човека нашег времена.

Филозофска мисао о људској егзистенцији и апсурду неодвојив је чинилац у процесу формирања литерарно-уметничке мисли двадесетог века, а основу овог рада чини идеја о егзистенцијалном (филозофији егзистенцијализма) као начину да се проникне у свеопште. Развојни пут књижевно-филозофско-уметничких токова могуће је пратити кроз истовремене процесе и утицаје. У својој сржи снажно повезани једном јединственом идејом о човеку, на овај свет их је донео силовит судар безнађа, очаја и

---

<sup>92</sup> Бихаљи-Мерин, Ото, *Јединство света у визији уметности*, Београд, Нолит, 1974, 177.

<sup>93</sup> Арган, Ђулио Карло, *Студије о модерној уметности* (прев Жељка Чорак и др.), Београд, Нолит, 1982, 245.

<sup>94</sup> Кафка, Франц, *Процес* (нем. Der Prozess), објављен 1925. године.

страха. Данас је већ прилично уочљива структурална цикличност основних елемената овог тока: запажа се смена идеја о апсурдности, пркосу, могућности наде и онемогућености, дакле, свему ономе што чини срж људског бића. Ликовни (визуелни) и вербални језик, два основна средства комуникације људских бића, у својој сржи користе исте методе за постизање својих циљева, који се у крајњој линији, узимајући човека како меру ствари и постављајући се у односу на њега, могу поистоветити.

## 5. ПРЕЗЕНТАЦИЈА РАДОВА

### 5.1. Анализа радова

Анализа радова, коју сам настојала да дам у претходним поглављима, замишљена је кроз интеракцију три основна слоја рада – феноменалног, предметног и значењског, како би могла бити обухваћена целокупна серија графика. Настојала сам да, применом наведеног начина анализе, на јасан начин омогућим сагледавање ликовних елемената и њихову организацију унутар графичког листа, а потом пружим појашњење избора мотива, његовог значења, али и концепта целокупног пројекта.

Идејна замисао пројекта поставила је захтев за налажењем одговарајућег визуелног решења, које би омогућило даљу разраду полазне замисли унутар циклуса графичких листова насталих у периоду 2012–2015. године. Човекова егзистенцијална ситуација наметнула се као главна тематска преокупација ове серије радова. Настојала сам да изложим и образложим развојни пут замисли и начин визуелизације егзистенцијалистичких идеја у личном изразу, што је подразумевало експликацију цртачког поступка, организације ликовних елемената, али и друштвених, социолошких, психолошких и других референци које сам у раду користила.

Одабир визуелних елемената није подређен књижевним захтевима. Књижевност и ликовне уметности у целом раду су имале равноправне улоге међусобних коректива. Визуелни проблеми третирани су у дијалогу конвенционалног и иновативног, односно истовременим сажимањем искустава традиционалног приступа литографском медију и преиспитивањем и померањем његових раније утврђених граница и могућности.

Радови су повезани у својеврстан драмско-ликовно-естетски играказ. У његовом формирању ослањала сам се на традицију Бекетовог театра апсурда и поступка који примењује у *Годоу*. Седамнаест графика груписано је у две основе целине: графике средњег и графике великог формата. Циљ овакве поделе јесте да се прегледније сагледа ликовни поступак и основне идеје развијане у овој серији радова, који нису нужно и хронолошки настајали оваквим редоследом. Серија радова започета је графикама средњег формата 70x50 цм, да би се у даљем раду графички лист ширио и достигао монументалне димензије и до два квадратна метра.

Повезани као диптиси, радови великог формата формирају три целине: *Страх*, *Отуђеност* и *Безнађе*. Оваква *вишечинка* није ништа друго него понављање првог чина

(референца на Бекетов образац у *Году*). Изнова се понавља један исти чин и један једини лик, док се ликовни елементи, употребљени у првом раду, примењују и у свим осталим с малим варијацијама.

Текстура камене матрице била је од нарочите важности у првим пролазима рада. У овој фази градње графичког листа посебно је видљиво интересовање за суптилну, баршунасту текстуру камена и укључивање у рад квалитета, који су посебним поступцима (назрнчавања и штампе) учињени видљивим. Бојене мрље, посматране с одређене раздаљине, стапају се у оку посматрача градећи целовитост примарне површине.<sup>95</sup>

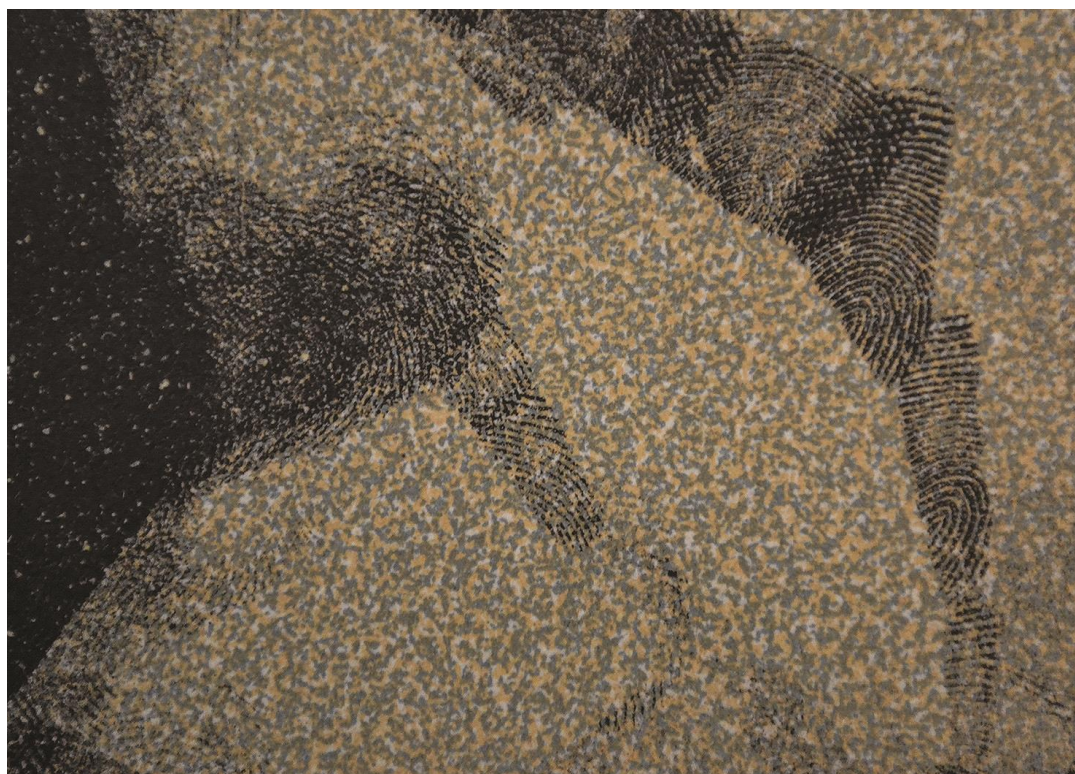
Поступак примењен на целокупној серији, због природе графичког медија, али и димензија графичких листова, захтевао је брзину у раду и примену коначних, претходно осмишљених решења. Литографија истовремено омогућава/захтева примену хитрог и спонтаног, али и контролисаног цртачког поступка и условно дозвољава евентуалне накнадне поправке.

Спајање четири до осам одвојених делова у јединствену целину, захтевало је обимну претходну анализу и припрему предлошка. Пажљиво унапред припремљен и осмишљен целокупан процес (цртачки и штампарски) налагао је строго придржавање утврђеног обрасца и дозвољавао је минимално одступање и накнадне корекције и интервенције. Припреме, обављене на овакав начин, омогућиле су извесну дозу спонтаности у раду – цртачком поступку.

---

<sup>95</sup> Фотографија бр. 1 и фотографија бр. 2

Фотографија бр. 1



Текстура матрице, литографија *Безнађе II* (деталј)

Фотографија бр. 2



Текстура матрице, литографија *Безнађе* (деталј)



## Безнађе

Фотографија бр. 3



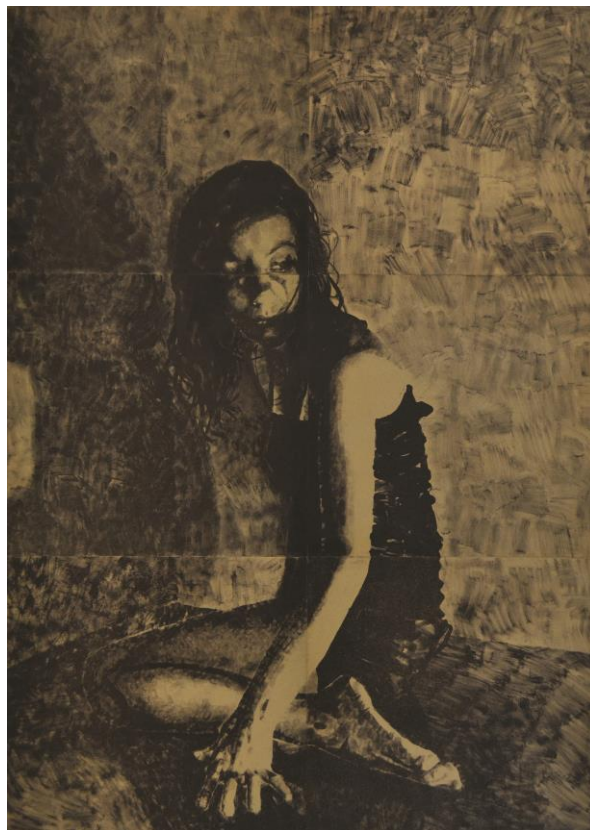
Назив рада: *Безнађе*

Техника: Литографија

Димензије: 100x140 цм

Година настанка: 2014.

Фотографија бр. 4



Назив рада: *Безнађе II*

Техника: Литографија

Димензије: 100x140 цм

Година настанка: 2014.

На оба рада, девојка се налази у средишту композиције, чија структура почива на коегзистенцији два основна захтева. Први се односи на замисао да композициони простор делује строго и јасно захваљујући ритму хоризонталних, окомитих и дијагоналних површина, које образују линије зидова, пода и положај тела и удова, док други подразумева кориштење специфичног, експресивног цртачког поступка, примењеног с намером да се појача утисак драматичности.

Однос ликовних елемената на оба рада ствара пирамидалну композициону структуру. Фигура девојке делује тешка и чврсто усађена, док усправан формат оба графичка листа наглашава вертикално стремљење фигуре. Према законима визуелног опажања, површине истог интензитета светлине групишу се наглашавајући троугаони облик композиције.

Хоризонталне линије, које образују ноге девојке на првој литографији и свеопшта тромост која се осећа у њеном држању, рукама положеним у крило и погледом покорно упртим ка посматрачу, обавијају приказани лик атмосфером страшног спокојства мирења са незнањем. Пирамидални распоред елемената даје композицији осећај мирноће, који је, у овом случају, крајње неприродан и узнемирујући.

Игра светлости и сенке и ритам бојених наноса треба да створе утисак вибрирања и треперења целе површине графичког листа и тескобно осећање немира и напетости. Енергични, вибрантни потези супротстављени су осећању туге које је обузело девојку. Детаљи одеће приказани су слободно, с неколико брзих потеза. Палета је оскудна и чине је нијансе смеђе и црне боје.

На другом раду, усправан положај тела наглашен је усправном линијом зида и левом руком девојке. Њен поглед образује дијагоналу која ствара невидљиви равнотежни елемент, односно трећу тачку ослонца, чиме се образује пирамидалност композиције. Наглашена је игра централне вертикале и основних елемената композиционе шеме, које осцилирају око ње. Глава, чији положај одступа од средишње осе улево, представља довољно јак склоп да би организовао још један равнотежни центар насупрот примарном, у пределу кукова. Секундарни центар не угрожава доминантни, наглашен преклапањем шаке и потколенице. Његова улога односи се на усправљање целокупног композиционог склопа.

Извор светлости, на оба рада, налази се на десној страни, изван њихових физичких граница. Светлост долази одоздо опонашајући осветљење позоришне сцене. Још једном, ствара се асоцијација на позоришне комаде, о којима је било речи у претходним поглављима. Применом светлосног градијента фигура се издваја из тамне позадине и учвршћује у првом плану оба рада. Ипак, утисак плошности, који целокупан приказ оставља, супротстављен је интезивирању присуства саме фигуре, које је остварено њеним приближавањем посматрачу монументалношћу формата.

Сценографија призора је готово потпуно неодређена. Наговештена је само хоризонталним и вертикалним линијама пода и зидова. Мрачан и оскудан ентеријер у који се смештају фигуре, треба да нагласи оскудне просторе унутрашњег. Ванвременост и ванпросторност призора јесте утисак који сам желела да остварим смештањем фигура у празан и недоречен простор.

## Отуђеност

Фотографија бр. 5



Назив рада: *Отуђеност*

Техника: Литографија

Димензије: 100x200 цм

Година настанка: 2013.

Фотографија бр. 6



Назив рада: *Отуђеност II*

Техника: Литографија

Димензије: 100x200 цм

Година настанка: 2014.

Монуменалност композиције одликује наредна два рада. Одбацивање конвенционалног (галеријског) формата графике има два исходишта. У првом случају, одабир великог формата резултат је замисли да се нагласи тема људске отуђености интензивирањем њеног присуства. Друго исходиште односи се на потребу да се истакне важност теме. Монуменалне композиције у прошлости су биле резервисане искључиво



за херојске и верске представе и историјске портрете. Довољно је присетити се скандала који је Мане изазвао на *Салону са Олимпијом и Доручком на трави*, како би се разумело да су тадашња начела забрањивала уздизање личног и световног на ниво који је до тада био доступан искључиво верској и политичкој аристократији. Позивајући се и користећи наведену историјску чињеницу, велики формат, у мом раду, има функцију уздизања дубоко унутрашњег и личног, а истовремено најуниверзалнијег људског, на ниво историјске епопеје.

Синтетизам простора обликован је уједначеним цртачким третманом – пулсирајућим, ритмичним потезима и одабиром блиских валерских вредности загаситих боја. Формат оба рада је усправан и прати издужену фигуру девојке. Усправност фигуре, на првом раду, наглашава вертикалну осу симетрије. Међутим, распоред елемената није организован симетрично око централне вертикале (сем делимично на самом лицу), већ се око ње тело девојке таласасто креће. Као што на раду нема строге симетрије, тако се не образује ни вертикала у дословном значењу. Усправност је реализована надовезивањем косина тела у контрапосту. Млада жена стоји ослоњена на десну ногу, благо нагнувши главу. Прекрштене руке, глава незнатно повучена уназад и усредсређен поглед крупних, дубоких очију, боје цео приказ атмосфером отуђености и уздржаности. Пулсирајућа и вртложна атмосфера супротстављена је мирној и неекспресивној пози.

Приказ девојке разервисаног и уздржаног става у природној величини, који у потпуности испуњава велики формат графичког листа, треба да учини приказану фигуру истовремено и блиском и отуђеном. За овај рад карактеристично је смењивање веома тамних и веома светлих, готово монохроматских површина. Палета је сведена на црну и светлу, сиво-окер боју. Светлост као да преплављује целу композицију, прави снажне контрасте и моделује тело девојке, чинећи њене обресе истовремено и оштрим и нејасним.

У нешто тамнијем регистру боја, на другом раду, девојка стоји ослоњена о зид. Дијагонална линија коју образује њено тело, одваја нешто светлију зону од зоне сенке. На раду се јасно уочава смена широких, енергичних, густих и брижљиво постављених, прозračних, деликатних потеза. Интезитет светлости нешто је слабији у односу на претходни рад; осветљење је мање неприродно него на претходном графичком листу, што целокупну атмосферу чини мање гротескном и застрашујућом.

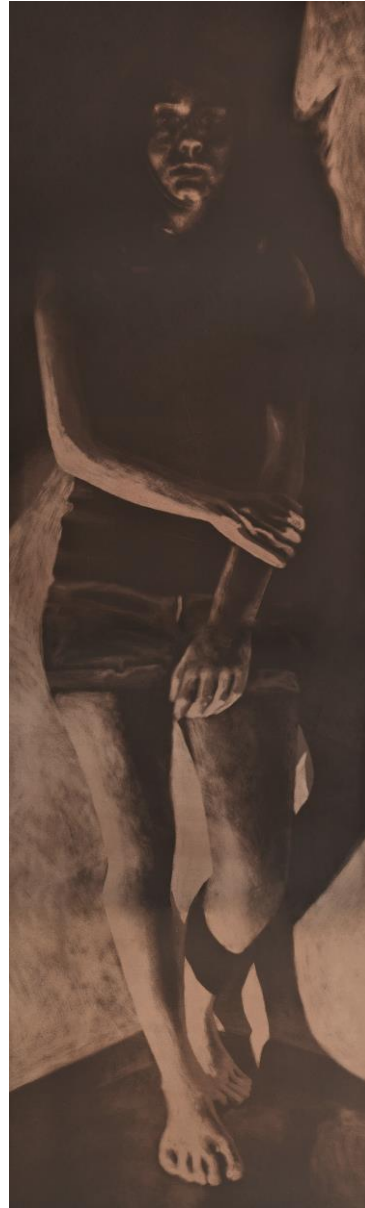
## *Страх*

Фотографија бр. 7



Назив рада: *Страх*  
Техника: Литографија  
Димензије: 60x200 цм  
Година настанка: 2014.

Фотографија бр. 8



Назив рада: *Страх II*  
Техника: Литографија  
Димензије: 60x200 цм  
Година настанка: 2015.

Наредна два рада, својим издуженим форматом, издвајају се из групе графичких листова великог формата. Ипак, сам цртачки поступак јесте најзначајнија карактеристика која их одваја од целокупне серије. Радови су настали цртачким поступком разградње – за разлику од претходних, који су настали додавањем боје, два

графичка листа из диптиха *Страх* имају за полазну основу потпуно црну, набојену површину камена, чијим се стругањем и разарањем пропуштају светлосне траке којим се обликује фигура девојке. Мотив је грађен одстрањивањем слоја литографске боје до најсветлијих вредности и по поступку је најсличнији техници мецотинте. Дезинтегрисањем форме, овај рад се поново ослања и позива на још једну традицију присутну у књижевности двадесетог века. Реч је о деконструкцији коју су Џојс, Бекет и Кафка свесрдно користили у сопственом раду, али није заобишла ни ликовне покрете.

Положај обе фигуре дат је у анфасу. Усправна фигура девојке на оба рада готово занемарљиво одсупа од централне вертикале. У првом случају, средишња вертикална линија дели површину графичког листа на два, готово симетрична дела. Иако је положај тела девојке на другом раду доста природнији, а низ смерова, које образује тело у контрапосту, омогућава погледу посматрача да *склизне* низ рад, већи напон енергије осећа се у првом раду. Разлог томе лежи у узнемирености која се осећа пред деформацијом. Фигура девојке на раду *Страх* приказана је на тамној позадини с којом се силуета практично спаја. Ентеријер је готово у потпуности неосветљен. Фигура је обасјана светлошћу рефлектора који се налази на поду, изван простора који је приказан. Усправан положај девојке је неприродан, њен приказ помало гротескан, а отровни зелени тон, карактеристичан за овај рад, у мојој интерпретацији је носилац трагичности и очајања. Лице није у толикој мери носилац ових осећања, колико напетост саме позе.

На другом раду, *Страх II*, усправна фигура девојке одређује доминантан окомит смер композиције. Њен приказ је у далеко већој мери природнији него у претходном случају. Тежина тела пребачена је на десну ногу, чиме се образује коси смер линија кукова и рамена. Усправна оса, коју образује тело, разлаже се у низ вектора и чворова.<sup>96</sup> Премештањем тежине девојке на десну ногу, покренут је низ реакција и померања свих хоризонталних оса.

Арнхајм разликује два центра код људске фигуре – један се налази у глави, други у пределу стомака. Наводи како се наглашавањем једног или другог на симболички начин акцентује интелектуална или материјална природа човека. У овој серији радова, центар у пределу стомака наглашен је преклапањем шака, али је, ипак, најчешће остављан у сенци. Лицу и шакама, као носиоцима осећања, дата је примарна улога.

---

<sup>96</sup> *Центри створени удруженим дејством усмерних сила називају се чворовима.* Арнхајм, Рудолф, *Моћ центра – Студија о композицији у визуелним уметностима*, Београд, Универзитет уметности – Студентски културни центар, 1988 (нова верзија), 178.

Простор иза фигуре је поједностављен и одређен игром светлости и сенке. Просторност и волумен облика наглашен је тонском градацијом и односима светлих и тамних површина. Горњи део композиције обавијен је потпуним мраком. Изражајност целокупне серије радова се заснива на поступку сталног, драматичног наглашавања контраста светлости и сенке. Оваква игра истиче сталну унутрашњу борбу и целокупном утиску даје тескобан тон.

Погод девојке је усмерен ка посматрачу, али је на стегнутом лицу приметно одсуство емоција. Усне су стиснуте, поглед проницљив али неразговетан – цео приказ обавијен је нејасном, али помало застрашујућом атмосфером.

Фотографија бр. 9



Назив рада: *Неспокојство*

Техника: Литографија

Димензије: 50x70 цм

Година настанка: 2013.

Фотографија бр. 10



Назив рада: *Равнодушност*

Техника: Литографија

Димензије: 50x70 цм

Година настанка: 2013.

Радам *Неспокојство* започео је целокупан циклус графика насталих током докторских уметничких студија. Тек са вишегодишњим отклоном и завршеним пројектом може се сагледати однос овог рада према целој серији. Не само да јасно најављује радове који су уследили, него су, у овом графичком листу, сажета сва ликовна решења и елементи који ће се понављати у наредним радовима: мотив, начин приказивања простора (физичког и психолошког), статичност композиције, битуменски, тамни тонови, експресиван рукопис, снажан светлосни контраст, пулсирајућа структура, извођачки и цртачки поступак итд.

Значај статичне композиције и позивање на позоришну традицију Бекетових комада појашњено је у претходим поглављима. Прва значајна карактеристика рада *Неспокојство*, која ће се често понављати и у већини наредних, јесте примена пирамидалне композиционе шеме, чиме се приказ везује за доњу хоризонталну ивицу рада и усмерава увис. Портрет девојке са шакама у првом плану испуњава цео

композициони простор. Незнатно окретање главе улево представља равнотежу шакама на десној страни. Концентрације светлости на лицу и шакама девојке образују снажне композиционе центре, а пирамидалност целокупне структуре одређена је управо овим светлосним чворовима, али и усправним положајем тела и рукама које образују њену хоризонталну основу. Образац усвојен у овом раду биће примењен и у другим, без обзира да ли је реч о портрету грађанског типа (лице са шакама) или приказу целе фигуре.

Наредна карактеристика, присутна у готово целој серији, везана је за цртачки поступак. Линија, у мојој интерпретацији мрља коју оставља отисак прста, постаје метафора људског присуства и постојања, која се, супротстављајући идејама дезинтеграције и алијенације, провлачи кроз целокупан рад. Отисак симболично сажима готово све категорије којима сам се у раду бавила: отуђеност, искориштеност, нарушавање личног, тело и телесност, идентитет, идентификација, присуство/одсуство, редукција, трансформација.

Обликовање фигуре и простора остварује се применом снажног светлосног контраста. Облици се артикулишу захваљујући надигравању јако осветљених зона и зона сенки просутих по призору. Светлост потиче од вештачког извора који се налази изван граница приказаног простора и бочно осветљава фигуру. Јасним светлосним мрљама лице и шаке девојке издвојени су из мрачне, пригушене позадине. образујући снажне концентрације светлости, делују као да је у њих уперена јака светлост рефлектора. Два слоја светлости и простора егзистирају у раду – физички и метафизички. У њиховом приказу узимала сам у обзир традиције које се протежу кроз књижевност и уметност прве половине двадесетог века. Иста свест о тежини традиције, која се пружима избором одређених елемената, пратила је одлуку о избору мотива и натуралистичког поступка.

Композициони простор другог рада одређен је дијагоналним смером који образује тело девојке. На тамној, пригушеној позадини јасно се издваја њен светли профил. Иако су обриси тела прилично јасни, цела композиција одаје утисак плошности. Колорит, као и на претходној литографији, укључује нијансе окер и сиве, пригушене смеђом и црном. Одећа и коса моделују се густим сплетом линија, потезима жустрим и енергичним, далеко слободнијим него при обликовању шака и лица. Снажни светлосни контрасти и урањање призора у битуменске тонове и у овом случају се примењују с намером да се изрази драматичност и физичка манифестација унутрашњих стања.

Фотографија бр. 11



Назив рада: *Меланхолија*

Техника: Литографија

Димензије: 50x70 цм

Година настанка: 2013.

Фотографија бр. 12



Назив рада: *Меланхолија II*

Техника: Литографија

Димензије: 50x70 цм

Година настанка: 2014.

Квадратни формат, у који је смештен портрет девојке, треба да нагласи неке од основних тема рада: затвореност и отуђеност. Композиција првог рада изграђена је у облику троугла. Глава положена међу шаке подиже нагоре визуелни центар композиције, те се на овај начин заобилази проблем који намеће формат. Глава девојке измештена је из средишта квадрата, чиме се активирају силе које настоје да је у то средиште врате. Око геометријског средишта композиције, уз саме ивице квадрата, распоређени су остали удови, отимајући се привлачној сили центра. Стању мировања и потпуне уравнотежености изузимањем физичког покрета, супротстављено је деловање неколико елемената. Уколико се изузме покрет путање погледа и његов жив продор у простор ка посматрачу, треба навести присутност сталног деловања сила које вуку фигуру ка средишту композиције. Вибрантан и експресиван рукопис, али и сам цртачки поступак сугеришу другачију врсту кретања.

Десна страна првог графичког листа делује недовршено. Тек је назначена цртежом направљеним пером. Намера је да се, на овај начин, да сугестија покрета, наговештеног цртежом брзих, хитрих и немарних потеза. Фигура је приказана фронтално, са тек благим окретом главе. Иако би, према законима опажања, поглед посматрача требало да прати путању девојчаних руку од лактова наслоњених на колена у унутрашњост сцене, све до шака на које је ослонила лице, цео приказ оставља утисак плошности.

Њено лице, врат и руке обасјани су светлошћу истог интензитета. Светлосне траке, које се образују на површини тела девојке, јасно наглашавају пирамидалност композиционе шеме и одвајају осветљену фигуру од тамне и пригушене позадине. Иако сасвим приближена посматрачу заузима готово цео кадар, њен неухватљив поглед и уздржан став чине је резервисаном, немом и недоступном.

Глава ослоњена на шаке традиционално симболизује меланхолично расположење, тешка и дубока размишљања. Велики број уметника користи баш овакав положај фигуре како би приказали теме усамљености и отуђености. Назив *Меланхолија*, упућује на истоимени рад Албрехта Дирера<sup>97</sup> и преузимање одређених решења која је уметник применио у познатој гравири.

1. Глава подупрта руком непогрешиво упућује на став размишљања.
2. Реч меланхолија<sup>98</sup> грчког је порекла и дословно значи црна жуч (*mélas* – црн, *cholē* – жуч), стога је симболичан приказ меланхолије кроз историју уметности утеловљен у лику жене црног лица. Дирер је затамнио лице жене повлачећи га у неосветљени део простора.

Наведена решења примењена су на првом графичком листу. Пирамидално композиционо решење засновано је управо на ослоњености лактова о колена и вертикалном усмерењу главе. Истурене шаке прекидају светлосни сноп који обасјава фигуру девојке и њено лице остављају у сенци, симболично оправдавајући назив рада.

*Меланхолија II* оставља нешто другачији утисак. Поглед девојке је упрт директно у посматрача. Не само да не оставља утисак неухватљивости, него се чини како се продорност њеног погледа тешко да издржати.

---

<sup>97</sup> Албрехт Дирер, *Меланхолија I*, бакорез, 24 x 18,8 cm, 1514. година.

<sup>98</sup> Развојни пут значења израза меланхолија обухвата тумачења стара готово два и по миленијума. Постала је синоним за осећање страха, депресије, тескобе, умора, носталгије, безразложне туге, потиштености, безвољности, празнине, грешности, безвредности...



Решење примењено на квадратни формат претходног рада још једном је поновљено. Одбацује се потпуна уравнотеженост и статичност композиције. Визуелни центар не поклапа се с њеним геометријским средиштем композиције, него се помера навише. Вертикални смер, који доминира композицијом, такође одступа од средишње линије која простор дели усправно на два једнака дела.

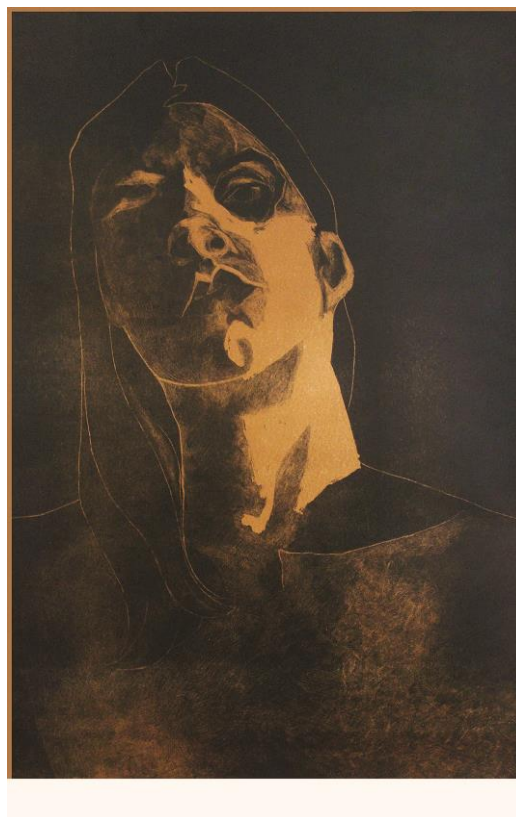
Цео приказ уроњен је у дубоку сенку. Јасним светлосним мрљама издвајају се поједини делови девојчиног лица, наглашавајући унутрашњу напетост приказане сцене. Рад је урађен у нешто другачијем регистру боја од претходних (окер, наранџастом и браон), али је, ипак, остварена је складна колористичка целовитост. Лице девојке изграђено процесом разградње набојене површине литографског камена, поступком описаном у диптиху *Страх*. Деградација површине, пригушена палета, примена снажног светлосног контраста и тескобна атмосфера одлике су целокупне серије, које су поновљене и у овом раду.

Фотографија бр. 13



Назив рада: Без назива  
Техника: Литографија  
Димензије: 50x70 цм  
Година настанка: 2014.

Фотографија бр. 14



Назив рада: Без назива II  
Техника: Литографија  
Димензије: 40x67 цм  
Година настанка: 2014.

Стилизација облика и непостојање дубине истичу дводимензионалност призора наредна два рада. Нема истакнутог волумена облика. Фигуре, на тамној позадини, чине се плоским. Целокупан призор тежи утиску строгости и уређености. Ритам хоризонталних и вертикалних линија, које одређује усправна вертикала тела девојке и хоризонтална линија рамена, прате издуженост формата графичког листа.

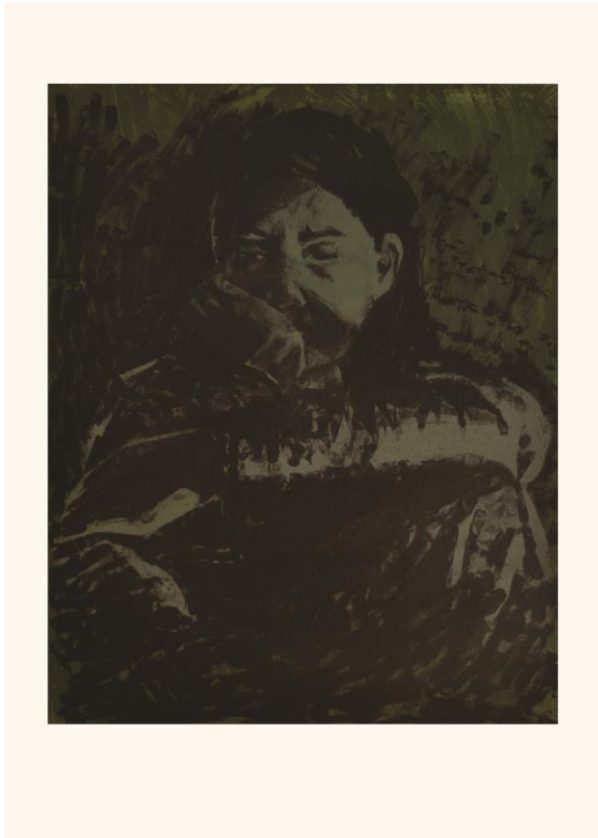
Визуелизација мотива остварена је ритмичним распоредом светлих површина на тамној позадини. Призор грађен ерозивним процесом, односно разарањем набојене површине камена резултирао је другачијом снагом геста, појавом нових визуелних вредности и стављањем појединих ликовних феномена у нови контекст. Цртачким поступком разградње, линија је добила нови квалитет: изоштрена је, јасна, чиста, жуфра.

Целокупан призор изграђен је сплетом линија различите густине. На оба рада, линија је издвојена и наглашена или део ткања осветљене површине и према значењу,

могуће их је сагледати у оквиру две групе: (1) контурне и (2) текстурне. Обрис тела одређен је слободном линијом која тече површином графичког листа приближним интензитетом, док збијеност текстурних линија и енергичност реза обликују светлосни градијент, односно одређују јачину присутне светлости.

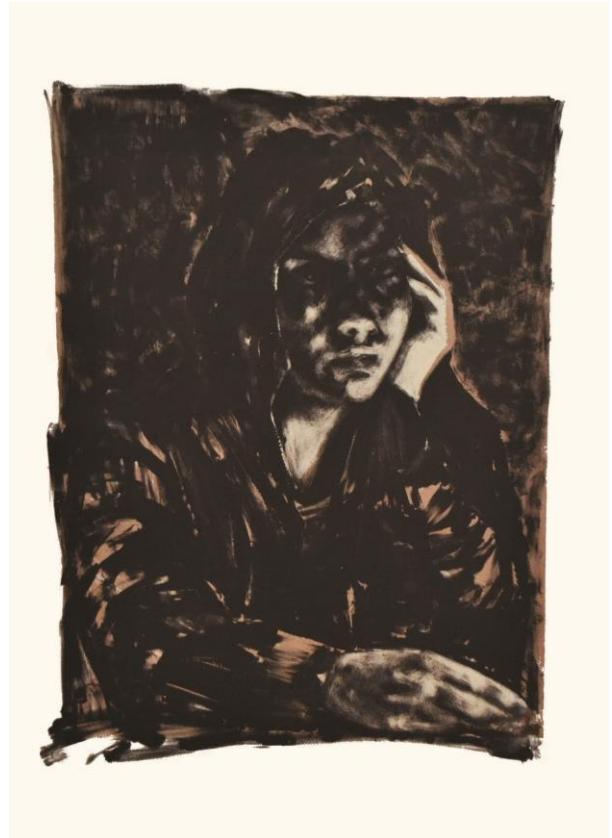
Светлост се не појављује једнаким интензитетом на торзу девојке. Призор се обликује снажним контрастима и светлосном градацијом, која делује од дубоких сенки до снажно осветљених површина. Лева страна лица девојке осветљена је интензивним и јаким светлосним извором. Светлост делује толико снажно да у осветљеној зони онемогућава појаву тонских градација, али зато делови остављени у сенци постају позорница деликатне игре површина различитих светлосних квалитета.

Фотографија бр. 15



Назив рада: *Слутња*  
Техника: Литографија  
Димензије: 50x70 цм  
Година настанка: 2013.

Фотографија бр. 16



Назив рада: *Hexaj*  
Техника: Литографија  
Димензије: 50x70 цм  
Година настанка: 2015.

Положај фигура и распоред светлосних акцената понављају пирамидалност композиционе шеме и у наредна два рада. Успаване, меланхоличне фигуре осветљене су хладном, ирационалном светлошћу, чији се извор налази изван физичких граница рада. Сенке пријањају уз њих стварајући волумен облика, богатство полутонова и живу, ритмичку игру тамног и светлог. Структура цртежа оба рада формирана је смењивањем светлих и тамних вибрантних површина и ритмичким понављањем сличних јединица, односно, мултипликовањем најједноставнијег шаблона – длана или прста. Засићена површина графичког листа вибрира и трепери стварајући једини видљив облик кретања.

Призори немих, меланхоличних фигура, нису *стављени у ситуацију*. Радња је изостављена, а фигуре уроњене у мрачне, опскурне просторе. Хладан и таман ентеријер појачава симболичку димензију мотива. Готово потпуним укидањем физичког, простор

се ипак не поништава, него наставља континуирано да постоји активирањем простора унутрашњег.

Пошто покрета тела нема, блага искошеност подлактице и једва приметна осцилација тела око централног вертикалног смера на првом раду, нарушава строгост и крутост призора. Други вид кретања, уведен у рад, јесу јасни потези прста или четкице, који упућују на ритмичне гестове и покрете, чиме се уноси додатна динамика у приказану сцену.

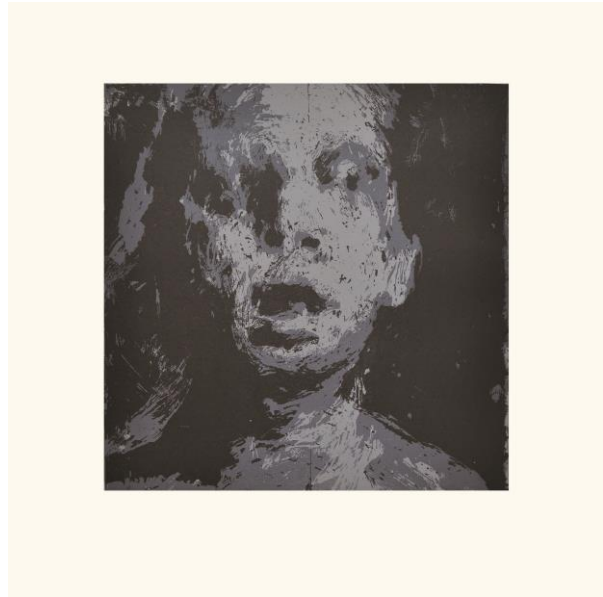
Други рад одликују снажнији светлосни контрасти, као и већа слобода у раду. Потези су спонтанији, жустрији и неретко прелазе унутрашње границе рада. Унутрашње маргине се губе, а цртеж осваја, у свим другим радовима уважавану белину графичког листа. Наноси боје у потпуности су заситили површину рада. Ипак, први пролази, изведени у светлијој окер и нешто тамнијој браон боји, имају функцију једино у односу на последњи – цртеж штампан црном литографском бојом. Оба цртачка поступка, цртачки поступак градње и цртачки поступак разградње бојене површине, примењени су у раду *Нехај*. У третману лица и шака површине се граде сплетом линија разарањем бојене површине, док се остатак призора *попуњава* широким, слободним потезима.

Фотографија бр. 17



Назив рада: *Испразност*  
Техника: Фотолитографија  
Димензије: 50x50 цм  
Година настанка: 2012.

Фотографија бр. 18



Назив рада: *Тескоба*  
Техника: Фотолитографија  
Димензије: 50x50 цм  
Година настанка: 2012.

Радови *Испразност* и *Тескоба*, настали симултано, својим форматом, маниром, цртачким поступком, колористички, али и техником у којој су изведени, одступају од, до сада, представљеног поступка. Композициони простор, оба рада, решен је на потпуно идентичан начин.<sup>99</sup> Проблем који намеће квадратни формат, решен је измештањем портрета из његовог геометријског средишта. Овакво одстојање од централне тачке утиче на динамику, односно, ствара сталну напетост и тежњу квадрата да враћањем *одметнутог облика* у своје средиште оствари склад. Описани аспекти треба да нагласе неке од основних тема радова: затвореност, отуђеност, немир.

Радови су настали разградњом набојене површине предлошка и највише подражавају технику високе штампе. С претходно набојане површине фолије скидани су премази боје ножевима за дрворез, а потом је предлошак кориштен приликом експонирања и осветљавања фотосензибилне плоче. Изузимајући каснији поступак заштите и чувања, процес штампе био је у потпуности истоветан штампи са литографског камена.

---

<sup>99</sup> Решење проблема који намеће квадратни формат примењено је и описано у радовима *Меланхолија* и *Меланхолија II*

Дубина простора одређена је волуменом фигура. Оба рада одликује стилизација и плошност облика, у првом случају више него у другом. Волумен облика је остварен снажним контрастом, односно супротстављањем широких осветљених површина и површина у сенци.

Строго одређене границе призора и квадратни формат супротстављени су експресивности поступка и геста. Цртеж карактеришу широки и енергични потези. Индивидуализација и типизација портрета нису ни од најмањег значаја – циљ је био приказати снагу израза и геста. Иако су радови настајали симултано, на супротстављеним портретима тежила сам да прикажем две различите емоције. У првом раду, настојала сам да портрет ослободим израза, док је на другом присутан сав емотивни набој који првом недостаје. Светлосни контраст прати основно осећање. Ако за први рад можемо да вежемо појам испразности, тада су експеривност и снажан емотивни набој осећања која највише прате други призор.

Фотографија бр. 19



Назив рада: *Апатија*

Техника: Литографија

Димензије: 50x70 цм

Година настанка: 2015.

Примакавши се потпуно посматрачу, цео композициони простор заузима лице девојке ослоњено о шаку. Целокупан приказ оставља утисак *вирења кроз кључаоницу*, захваљујући начину кадрирања (приказан је детаљ лица) и умањивању димензија портрета.

На овом, последњем портрету, у потпуности су демонстриране могућности литографског поступка – очување богатства тонских прелаза и непосредности и слободе цртежа. Извор светлости налази се на левој страни, изван граница приказаног. Лице девојке, приказано у полупрофилу, готово у потпуности је остављено у сенци. Назив рада упућује на повлачење од света, недостатак заинтересованости за дешавања и сопствену судбину. Симболично, ово отуђење је приказано повлачењем од светлости, традиционалног симбола знања и просветљења. Палету, као и у претходним радовима, чине нијансе смеђе, црне и окер.



## 5.2. Докторска уметничка изложба

Докторска уметничка изложба *Филозофија егзистенцијализма у ангажованом графичком изразу – изложба литографија* одржана је у Галерији Центра за графику и визуелна истраживања *Академија* у Београду у периоду од 18. до 25. априла 2017. године. Излагањем радова у галеријском простору Центра за графику било је могуће сагледати готово целокупну серију радова као једну хомогену целину. Радове сам одабирала водећи рачуна о њиховој међусобној условљености и повезаности, али и свеукупном хармоничном утиску поставке. Радови великог формата повезани као диптиси, формирали су три целине: *Страх*, *Отуђеност* и *Безнађе*, док сам у одабиру радова мањег формата водила рачуна да они буду репрезентативни резултати истраживачког процеса, али и о атмосфери целине којој доприносе у синергији с радовима већег формата.

Докторски уметнички пројекат финализован је у форми докторске уметничке изложбе као последњег рада, чиме је заокружено истраживање како одабране теме, тако и могућности литографије као графичког медија. Поставка је обухватила једанаест графика (литографија) средњег и великог формата рађених у пропорцији 1:1. Одабир формата и специфичан цртачки поступак резултат је замисли о поигравању перцепцијом посматрача и односом физичке и опажајне раздаљине. Фигура, представљена у природној величини, према законима визуелног опажања, оставља утисак већег растојања између ње и посматрача, док истовремено велики формат, својим димензијама и пулсирајућом структуром, појачава привлачну снагу којом зрачи ка посматрачу. Један до другог постављају се два феномена супротна по својим дејствима с намером да се нагласе две замисли чијем сам остварењу тежила у овој серији радова: идеја о отуђености човека и интезивирање његовог присуства.

С обзиром да простор није пасивни омотач предмета (радова), како наводи Шуваковић, моја намера била је да га учиним садржајем последњег рада, докторске уметничке изложбе. Увођењем дидактичког елемента она је попримила одлике Брехтових и Бекетових комада, с том разликом да се гледалац, кроз катарзу и уосећавање, наводи на промишљање.

Чин излагања ангажованог уметничког дела у галеријском простору наизглед обесмишљава идеју целокупног пројекта, јер се дело, напослетку, ипак потчињава институцијама друштва које критикује. Свесним чином његовог институционализовања посматрач се позива да посведочи апсурд на делу. Међутим, апсурд је чињеница, не

закључак. Тачно је да ће сви покушаји превазилажења апсурда напослетку бити бесмислени, али егзистенцијализам није нихилизам – нити позива на препуштање безнађу, нити је његов закључак песимистичан. Непростајање и револт, као саобликујући елементи целог рада од самог почетка, наметнули су се као закључак последњег – уметничке изложбе. Користећи Сизифа као метафору за човечанство, Ками закључује како је и сама борба да се стигне до врха довољна да испуни људско срце. Човек сем света у коме живи није упознао другу могућност или неки виши смисао, али (...) *живети по себи представља један вредносни суд*<sup>100</sup> и одлучивши се за ову могућност *можемо деловати једино у времену у којем смо, међу људима који нас окружују*<sup>101</sup>.

Фотографија бр. 20

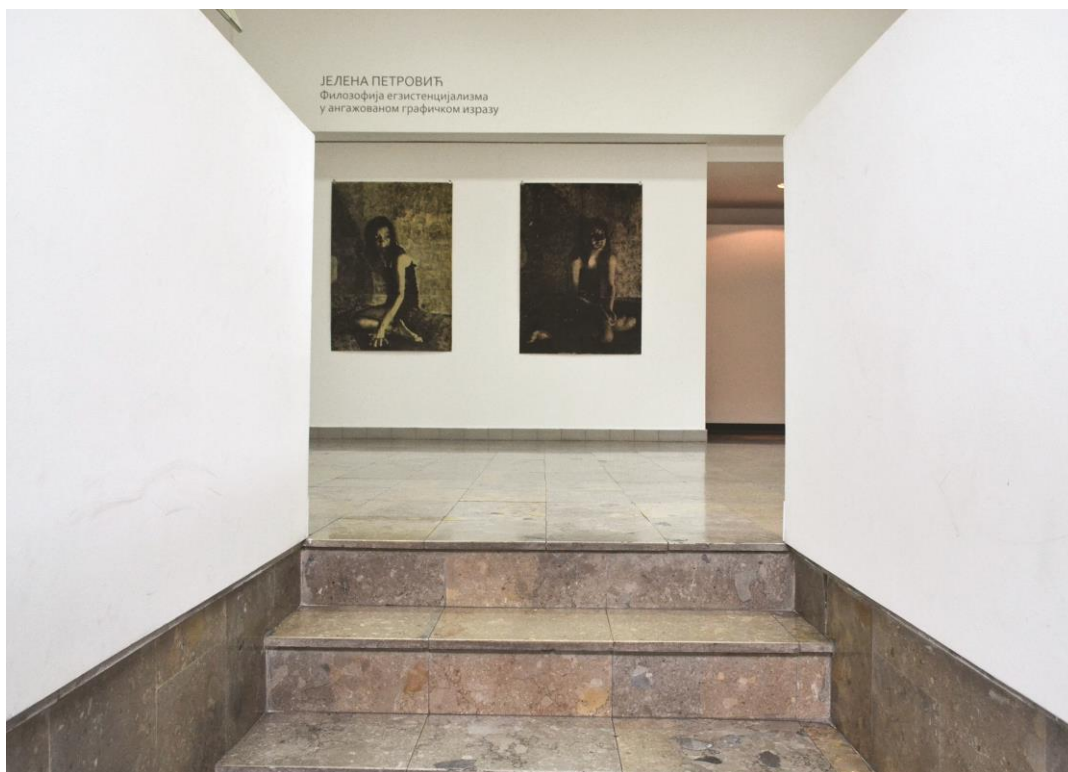


Галерија Центра за графику и визуелна истраживања, поставка докторске изложбе

<sup>100</sup> Ками, Албер, *Есеји* (прев. Горица Тодосијевић и др.), Београд, Паидеиа, 2008, 211.

<sup>101</sup> Исто, 208.

Фотографија бр. 21



Галерија Центра за графику и визуелна истраживања, поставка докторске изложбе

Фотографија бр. 22



Галерија Центра за графику и визуелна истраживања, поставка докторске изложбе



Фотографија бр. 23



Галерија Центра за графику и визуелна истраживања, поставка докторске изложбе

Фотографија бр. 24



Галерија Центра за графику и визуелна истраживања, поставка докторске изложбе

Фотографија бр. 25



Галерија Центра за графику и визуелна истраживања, поставка докторске изложбе

## ЗАКЉУЧАК

Структура теоријског дела докторског уметничког пројекта (ДУП) замишљена је као интеракција две основне целине:

- а) постављање хипотеза и теоријског оквира рада и
- б) експликација визуелизације основне идеје у форми ангажованог графичког израза.

Основна хипотеза рада почива на идеји о постојању језика заједничког свим егзистенцијалистички оријентисаним уметницима и књижевницима и чији су елементи засновани на безвременим подсвесним процесима, нагонима и исконским људским реакцијама. Доказивање основне хипотезе рада било је условљено увођењем неколико потциљева истраживања:

1. визуелизација егзистенцијалистичког језика у графичком ликовном изразу,
2. активирање подсвесних, урођених процеса и механизма посматрача,
3. постављање теоријских оквира рада и анализа паралела и међусобног утицаја етичког и естетског,
4. указивање на актуелност и свеprisутност егзистенцијалистичких тема,
5. синтеза одређених знања различитих дисциплина о заједничким предметима истраживања и
6. увођење дидактичких циљева.

1. Визуелизацију егзистенцијалистичког језика настојала сам да реализујем у графичком ликовном изразу промишљеним одабиром и организацијом одговарајућих ликовних елемената, теме и мотива. Серија графичких листова средњег и великог формата сажима израз којим се опредмеђују постављене хипотезе. Истраживачки поступак се односио на испитивање могућности традиционалног графичког медија и компаративну анализу појмова које третирају различите дисциплине. Стога су књижевна и ликовна дела имала су у овом раду улогу узајамних коректива. Пројекат је, у коначници, указао на чињеницу да је анализом одговарајућих слојева могуће сагледати заједничку грађу и елементе од које се обликује људски лик и у књижевним и у ликовним уметничким токовима.

2. Иако се из рада у рад појављује фигура једне једине женске особе, представљени лик се уопштава и у том смислу представља канал за спровођење психолошких подстицаја. Формални елементи радова, тема и мотив одабрани су као јасно разумљиви и читљиви подражаји. Будући да је циљ био активирање урођених, несвесних механизма посматрача, портрет и фигуративно наметнули су се као најнепосреднији канал комуникације. Реаговање посматрача на имплементирани подражаје упућује на постојање јединства и разумевања једног универзалног језика међу људима, без обзира на просторне, идеолошке, временске или културолошке разлике.

3. Постављање теоријских оквира рада текло је кроз два паралелна тока: анализу књижевних и анализу уметничких дела. Најпре су издвојени репрезентативни примери из историје уметности (главне окоснице пројекта), али у раду није било речи о њиховој појединачној интерпретацији. Акцент се налазио на феноменима и подстицајима који су довели до њиховог настанка. Филозофско-књижевне референце односе се на дела Кафке, Сартра, Камија, Брехта и Бекета, док се ликовне углавном везују за дадаистички и експресионистички покрет. Књижевно-уметнички токови одувек су пратили историјске и друштвене, били њихов одраз и критика. Њихова улога остаје неизмењена и у двадесетом веку. Ипак, непостојање јасно дефинисаних праваца у оквиру строго дефинисаних временских и просторних граница прве половине двадесетог века, рефлектује сложеност и непредвидивост друштвено-политичких збивања, а питања етичког постају неодвојива у поступку имплементације идеја егзистенцијалистичког филозофског система у књижевно-уметничке токове.

4. Духовна клима, у којој је рођен егзистенцијалистички филозофски покрет, никада није превазиђена. Оцем егзистенцијалне филозофије сматра се Кјеркегор, али су питања којима се егзистенцијализам бави, постављена давно пре њега и протежу се у друге епохе и у друге филозофске системе. Питања, која су пре готово целог једног века, поставили Кафка, Сартр, Бекет и Ками, остала су без одговора, али су актуелна и за човека нашег времена. Упркос незауостављивом прогресу у најразличитијим областима људског деловања, прилике које су изнедриле егзистенцијализам нису превазиђене, а свест човека остаје готово неизмењена. Безначајност појединца остаје основна тема драме човека нашег времена.

5. Реализација основне идеје значила је интердисциплинаран приступ проблему и укључивање сазнања и метода различитих дисциплина: филозофије, психологије, историје и социологије о појавама и појмовима значајним за реализацију пројекта. Само на овај начин било је могуће обухватити и систематизовати грађу једног

свеобухватног филозофског система, али и истраживањем укључити појаве и промене, које су посредно или непосредно деловале на идеолошка, политичка и социјална кретања дефинисаног раздобља.

6. Етичко се намеће као неодвојив елемент процеса имплементације идеја филозофије егзистенцијализма у књижевно-уметничке токове; (пре)испитује се Вредност и вредност Вредности. Ангажовани карактер пројекта огледа се у два постављена циља: (I) пројекат представља друштвену критику, (II) али и простор за увођење дидактичког елемента. Одбацивши претенциозна очекивања, пред посматрача се постављају једноставни захтеви – да се промишља о сопственом положају и одговорности (не)одабирања, стални критички став и преиспитивање сопственог просуђивања.

Егзистенцијалистички покрет је неретко (неправедно) посматран као негативна појава, која изналази песимистичан закључак о смислу људског постојања. Упркос чињеници да сматра апсурдним покушаје човека да у свету сагледа рационалан поредак, она не позива на препуштање безнађу. Егзистенцијалисти сагледавају свет без божанског апсолута, постојања више сврхе и вечних истина. *Ослобађањем* од Бога и судбине, људима наизглед отета утеха и нада премешта се са неба на земљу.

Преузимање одговорности за сопствену судбину за човека значи губљење ослонаца у Богу и прихватање пуног терета који је радо скидао са својих плећа позивајући се на непроменљивост судбине и мирећи се са вољом вишег бића. Идеја о слободи је примамљива, али пуна свест о њој је застрашујућа. Слобода и индивидуалност, који се тако гласно пропагирају у двадесет првом веку, брзо се и олако прихватају, јер се пробира само оно што је погодно, примамљиво и најчешће сводљиво на промискуитетно и неморално, пошто је у свету без Бога, у ком се не мора заслужити спасење и оноземаљски живот, потпуно свеједно да ли чинимо добро или лоше.

Филозофија егзистенцијализма била је незаобилазна појава у процесу формирања литерарно-уметничке мисли двадесетог века. Основу овог пројекта чини идеја о општости и универзалности егзистенцијалистичког језика. У личном графичком изразу, бавила сам се анализом формалних ликовних елемената указујући на њихову припадност систему једног ширег, универзалног језика којим се служе егзистенцијалистички оријентисани књижевници и уметници као платформом за објашњење филозофског становишта. У значењском слоју рада указано је на јединство за којим сам трагала. У овом, духовном слоју, сасвим се један другом приближавају токови уметности и књижевности.



Књижевно-уметничко-филозофске токове прве половине двадесетог века и њихове унутрашње процесе није могуће сагледати без освртања на друштвена, политичка и социјална превирања. Они су, у својој сржи, снажно и нераскидиво повезани надносећи се над људско биће и постављајући питања о смислу његовог постојања.

## СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА

1. Луковић Јелена, текстура матрице, детаљ литографије *Безнађе II*, страна 56
2. Луковић Јелена, текстура матрице, детаљ литографије *Безнађе*, страна 56
3. Луковић Јелена, *Безнађе*, литографија, 100x140 цм, 2014, страна 57
4. Луковић Јелена, *Безнађе II*, литографија, 100x140 цм, 2014, страна 57
5. Луковић Јелена, *Отуђеност*, литографија, 100x200 цм, 2013, страна 59
6. Луковић Јелена, *Отуђеност II*, литографија, 100x200 цм, 2014, страна 59
7. Луковић Јелена, *Страх*, литографија, 60x200 цм, 2014, страна 61
8. Луковић Јелена, *Страх II*, литографија, 60x200 цм, 2015, страна 61
9. Луковић Јелена, *Неспокојство*, литографија, 50x70 цм, 2013, страна 64
10. Луковић Јелена, *Равнодушност*, литографија, 50x70 цм, 2013, страна 64
11. Луковић Јелена, *Меланхолија*, литографија, 50x70 цм, 2013, страна 66
12. Луковић Јелена, *Меланхолија II*, литографија, 50x70 цм, 2014, страна 66
13. Луковић Јелена, Без назива, литографија, 50x70 цм, 2014. страна 69
14. Луковић Јелена, Без назива II, литографија, 40x67 цм, 2014, страна 69
15. Луковић Јелена, *Слутња*, литографија, 50x70 цм, 2013, страна 71
16. Луковић Јелена, *Нехај*, литографија, 50x70 цм, 2015, страна 71
17. Луковић Јелена, *Испразност*, фотолитографија, 50x50 цм, 2012, страна 73
18. Луковић Јелена, *Тескоба*, фотолитографија, 50x50 цм, 2012, страна 73
19. Луковић Јелена, *Апатија*, литографија, 50x70 цм, 2015, страна 75
20. Галерија Центра за графику и визуелна истраживања *Академија*, Београд;  
Поставка докторске уметничке изложбе, страна 77
21. Галерија Центра за графику и визуелна истраживања *Академија*, Београд;  
Поставка докторске уметничке изложбе, страна 78
22. Галерија Центра за графику и визуелна истраживања *Академија*, Београд;  
Поставка докторске уметничке изложбе, страна 78
23. Галерија Центра за графику и визуелна истраживања *Академија*, Београд;  
Поставка докторске уметничке изложбе, страна 79
24. Галерија Центра за графику и визуелна истраживања *Академија*, Београд;  
Поставка докторске уметничке изложбе, страна 79
25. Галерија Центра за графику и визуелна истраживања *Академија*, Београд;  
Поставка докторске уметничке изложбе. страна 80

## ЛИТЕРАТУРА

### Библиографија:

1. Арган, Ђулио Карло, *Студије о модерној уметности* (прев. Жељка Чорак и др.), Београд, Нолит, 1982.
2. Арнхајм, Рудолф, *Уметност и визуелно опажање – Психологија стваралачког гледања*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1987 (нова верзија).
3. Арнхајм, Рудолф, *Моћ центра – Студија о композицији у визуелним уметностима*, Београд, Универзитет уметности – Студентски културни центар, 1988 (нова верзија).
4. Арнхајм, Рудолф, *Нови есеји о психологији уметности* (прев. Војин Стојић), Београд, СКЦ Београд – Универзитет уметности у Београду – Book War, 2003.
5. Арнхајм, Рудолф, *За спас уметности; Двадесет шест есеја* (прев. Војин Стојић), Београд, СКЦ Београд – Универзитет уметности у Београду – Book War, 2003.
6. Башлар, Гастон, *Поетика простора* (прев. Фрида Филиповић), Београд, Култура, 1969.
7. Бекет, Самјуел, *Чекајући Годоа* (прев. Андреј Милићевић), Нови Сад, Школска књига, 2004.
8. Bell, Julian, *Five Hundred Self-Portraits*, London, Phaidon Press Limited, 2000.
9. Бихаљи-Мерин, Ото, *Продори модерне уметности; Утопија и нове стварности*, Београд, Нолит, 1962.
10. Бихаљи-Мерин, Ото, *Градитељи модерне мисли у литератури и уметности*, Београд, Просвета, 1965.
11. Бихаљи-Мерин, Ото, *Јединство света у визији уметности*, Београд, Нолит, 1974.
12. Бихаљи-Мерин, Ото, *Ревизија уметности*, Београд, БИГЗ, 1974.
13. Богдановић, Коста, *Свест о облику 2*, Нови Сад, Прометеј, 1985.
14. Богдановић, Коста, *Увод у визуелну културу*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
15. Walker, John, *Portraits – 5,000 Years*, New York, Harry N. Abrams, INC

- Publishers, 1983.
16. Warner, Malcolm, *Portrait Painting*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1979.
  17. Васић, Павле, *Увод у ликовне уметности; Елементи ликовног изражавања*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1988 (четврто допуњено издање).
  18. Валтер, Бенџамин, *Есеји* (прев. Милан Табаковић), Београд, Нолит, 1974.
  19. Војмир, Воња и др, *Повијест свјетске књижевности*, Загреб, Младост, 1982.
  20. Гарден, Нанон и др, *Ларус, мали речник симбола* (прев. Гордана Бреберина и Бранко Ракић), Београд, Лагуна, 2011.
  21. Гвозденовић, Недељко и др. (уред.), *Ликовне свеске 7*, Београд, Универзитет уметности у Београду – Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.
  22. Геј, Питер, *Вајмарска култура; Аутсајдер као инсајдер* (прев. Јасна Јанићевић), Београд, Геопоетика – Плато, 1998.
  23. Devon, Marjorie i dr, *Tamarind Techniques for Fine Art Lithography*, New York (USA), Abrams, 2009.
  24. Делез, Жил и Феликс Гатари, *Кафка* (прев. Славица Милетић), Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1996.
  25. Дифрен, Микел, *Умјетност и политика* (прев. Југана Стојановић), Сарајево, Свјетлост, 1982.
  26. Еко, Умберто, *Историја ружноће* (прев. Горан Видовић и др.), Београд, Плато, 2007.
  27. Епштејн, Михаил, *Филозофија тела* (прев. Радмила Млечанин), Београд, Геопоетика, 2009.
  28. Живковић, Драгиша и др. (уред.), *Речник књижевних термина*, Београд, Нолит, 1985.
  29. Зедлмајр, Ханс, *О светлости* (прев. Зоран Гаврић), Београд, Факултет примењених уметности, 2008.
  30. Зимел, Георг, *Рембрант; Оглед из филозофије уметности* (прев. Дринка Гојковић), Сремски Карловци, Издавачка књижница Зорана Стојановића, 1992.
  31. Јансон, Х. В. и Е. Ф. Јансон, *Историја уметности* (прев. Олга Шкарић и др.), Вараждин, Станек, 2006 (пето допуњено издање).
  32. Кафка, Франц, *Преображај и друге приповетке*, Београд, Рад, 1964.

33. Кафка, Франц, *Замак* (прев. Предраг Милојевић), Београд, Просвета, 1966.
34. Кафка, Франц, *Процес* (прев. Зденка Бркић), Београд, Драганић, 2006.
35. Ками, Албер, *Есеји* (прев. Горица Тодосијевић и др.), Београд, Паидеиа, 2008.
36. Ками, Албер, *Мит о Сизифу* (прев. Весна Ињац), Београд, Моно и Мањана прес, 1999.
37. Клоц, Хајнрих, *Уметност у двадесетом веку; Модерна-Постмодерна-Друга модерна* (прев. Златко Красни), Нови Сад, Светови, 1995.
38. Константиновић, Зоран, *Експресионизам*, Цетиње, Обод, 1967.
39. Крајгер, Питер, *Ремек дела експресионизма из берлинских музеја*, Београд, Музеј савремене уметности, 1982.
40. Лемер, Жерар-Жорж, *Кафка* (прев. Бојан Савић Остојић), Клио, Београд, 2007.
41. Митровић, Милан, *Форма и обликовање*, Београд, Научна књига, 1987 (друго допуњено издање).
42. Мишановић, Андреј, *Ангажовано и лепо; Уметност у раздобљу светских ратова (1914–1945)*, Београд, Народна књига, 1983.
43. Моир, Алфред, *Каравађо* (прев. Веселин Костић), Београд, Просвета – Вук Караџић, 1984.
44. Мушг, Валтер, *Токови експресионизма* (прев. Александар Ђ. Поповић), Београд, Петар Кочић, 1972.
45. Otto Nagel, *Käthe Kollwitz*, Dresden, Veröffentlichung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, VEB Verlag der Kunst, 1963.
46. Палмије, Жан-Мишел, *Експресионизам као побуна; Прилог проучавању уметничког живота за време Вајмарске републике* (прев. Вера Илијин), Београд, Матица српска, 1995.
47. Пановски, Ервин, *Идеа – Прилог историји појма старије теорије уметности* (прев. Зоран Гаврић), Боговађа, Самостално издање, 1997.
48. Пастуро, Мишел, *Црна, историја једне боје* (прев. Драган С. В. Бабић), Београд, Службени гласник, 2010.
49. Picasso, Pablo, *Lithographe*, Notices et Catalogue Établis par Fernand Mourlot, III 1949–1956, Monte-Carlo, Éditions Duluivre, 1956.
50. Протић, Миодраг Б, *Слика и смисао – ликовне студије и есеји*, Београд, Нолит, 1960.

51. Протић, Миодраг Б, *Облик и време*, Београд, Нолит, 1979.
52. Ранковић, Милан, *Компаративна естетика*, Београд, Уметничка академија у Београду, 1973.
53. Rewald, Sabine, *Glitter and Doom: German Portraits from the 1920s*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2006.
54. Рид, Херберт, *Умјетност и отуђење; улога умјетника у друштву* (прев. Марија и Иван Салечих), Загреб, Издавачко-књижарско подuzeће Младост, 1971.
55. Росенберг, Харолд, *Огледи о послератној америчкој уметности* (прев. Јасмина Карабег и др.), Нови Сад, Прометеј, 1997.
56. Руано-Барбален, Жан-Клод и Катрин Халперн (приређ.), *Идентитет(и); Појединац, група, друштво* (прев. Станко Цефердановић), Београд, Клио, 2009.
57. Рухрберг, Карл и др, *Умјетност двадесетог стољећа* (прев. Дубравка Ботица и др.), Загреб, Taschen–ВБЗ, 2004.
58. Сартр, Жан-Пол, *Егзистенцијализам је хуманизам*, Сарајево, Веселин Маслеша, 1964.
59. Сартр, Жан-Пол, *Мука* (прев. Вук Драговић), Београд, Култура, 1964.
60. Сартр, Жан-Пол, *Егзистенцијализам и марксизам* (прев. Бранко Јелић), Београд, Нолит, 1973.
61. Comar, Philippe, *The Body Beside Itself* u Jean Clair (ured.), *La Biennale di Venezia, 46. Esposizione Internazionale d'Arte. Identity and Alterity: Figures of the Body 1985/1995*, Venice, Marsilio Editori s.p.a, 1995.
62. Soussloff, Catherine, *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern*, Durham, Duke University Press, 2006.
63. Сурио, Етјен, *Однос међу уметностима; Проблеми упоредне естетике* (прев. Милош Јовановић), Сарајево, Свјетлост, 1958.
64. Тодоровић, Предраг (приређ.), *Бекет*, Београд, Службени гласник, 2010.
65. Ћелић, Ивана Симеоновић (приређ.), *Алекса Челебоновић – Повест о визуелном*, Београд, Клио, 1998.
66. Флоренски, Павел, *Простор и време у уметничким делима* (прев. Нада Узелац), Београд, Службени гласник, 2013.
67. Фокнер, Вилијам, *Бука и бес* (прев. Божидар Марковић), Београд, Завод за

уџбенике и наставна средства, 2001.

68. Friedländer, Max J, *Landscape, Portrait, Still-Life – Their Origin and Development with 41 Illustrations*, New York, Schocken Books, 1963.
69. Хобсбаум, Ерик, *Доба екстрема; Историја кратког двадесетог века 1914–1991* (прев. Предраг Марковић), Београд, Дерета, 2002.
70. Хозо, Цевад, *Умјетност мултиоригинала; Култура графичког листа*, Мостар, Прва књижевна комуна, 1988.
71. Nyatt Mayor, A, *Prints and People – A Social History of Printed Pictures*, New York, The Metropolitan Museum of Arts, 1972.
72. Шуваковић, Мишко, *Уметност и политика; Савремена естетика, филозофија, теорија и уметност у времену глобалне транзиције*, Београд, Службени гласник, 2012.

#### Интернет извори:

1. Ђукић, Стефан, *Егзистенцијализам као последњи позив на одговорност*, <http://stefandjukic.com/2012/04/27/egzistencijalizam-ka-poslednji-poziv-na-odgovornost>, Страница посећена: 21.08.2015. у 18:56.
2. *Експресионизам*, <http://www.scribd.com/doc/31081247/EKSPRESIONIZAM>, Страница посећена: 09.03.2013. у 18:19.
3. Јевтовић, Владимир, *Чекајући Годоа – Драма XX века*, [http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/10/02/show\\_download?stdlang=ser\\_lat](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/10/02/show_download?stdlang=ser_lat), Страница посећена: 15.05.2015. у 17:06.
4. Jones, Andrea, *Identity's Edge*, <http://www.orionmagazine.org/index.php/articles/article/103/>, Страница посећена: 24.11.2012. у 23:29.
5. Ками, Албер, *Странац*, <https://www.scribd.com/doc/20706215/Alber-Kami-Stranac>, Страница посећена: 13.05.2017. у 15:51.
6. Paschalidis, Gregory, *Images of War and the War of Images*, <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Gramma/7/06-paschalidis.htm>, Страница посећена: 09.03.2013. у 20:18.
7. *Жан-Пол Сартр*, <http://www.scribd.com/doc/24035503/%C5%BDan-Pol-Sartr>, Страница посећена: 06.11.2013. у 22:09.
8. Шуваковић, Мишко, *Уметност и моћ: апологије/субверзије*, <https://www.scribd.com/doc/45726872/Umetnost-i-mo-Mi-C4%87-Mi-C5%A1ko-C5%A0uvakovi>

С4%87, Страница посећена 22.10.2015. у 19:03.

9. Шуваковић, Мишко, *Филозофске играчке театра; Филозофија, естетика, поетика, стилистика, политика и теорија постмодерног театра и перформанса, са извесним детаљима о балету, плесу, опери, музици и театрализацијама теорије*, <https://www.scribd.com/doc/12966980/Mi%C5%A1ko-%C5%A0uvakovi%C4%87-Filozofske-Igra%C4%8Сke-Teatra>, Страница посећена: 28.10.2015. у 10:09.



## БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

Јелена Луковић (рођ. Петровић) је рођена 26.04.1988. године у Брчком, Босна и Херцеговина. Основне студије на Факултету ликовних уметности, Универзитета уметности у Београду, одсек графика, завршила је 2010. године у класи мр Жарка Смиљанића, редовног професора Факултета ликовних уметности у Београду. На мастер академске студије уписала се 2010. године на истом факултету и дипломирала 2012. године са темом дипломског (мастер) рада *Људско тело у ратним дејствима као ликовни мотив*. На докторске уметничке студије, графички одсек Факултета ликовних уметности у Београду, уписала се 2012. године под менторством редовног професора Жарка Смиљанића. Последњих девет година редовно излаже у земљи и иностранству.

Одабране изложбе:

Самосталне изложбе:

- 2017. Самостална изложба *Филозофија егзистенцијализма у ангажованом графичком изразу – изложба литографија*, Центар за графику и визуелна истраживања Академија, Београд
- 2016. Самостална изложба *Деконструкције*, Народни музеј, Јокановића кућа, Ужице
- 2013. Самостална изложба *Деконструкције*, *Шуматовачка* – Центар за ликовно образовање, галерија *Степениште*, Београд

Колективне изложбе:

- 2017. *Самодовољност*, галерија *Самодовољност*, Београд
- 2016. (*Мајска изложба графике Београдског круга*, галерија *Графички колектив*, Београд; *Пета међународна изложба графике*, ЦКМ Кадебостански културни центар, Кадикој, Истанбул, Турска, 28. *Ужички регионални ликовни салон*, Градска галерија Ужице, Ужице; *Мали печат*, *Изложба графике малог формата*, галерија *Графички колектив*, Београд; *Graphicall 2016*, Међународни фестивал графике, *4bid gallery*, Амстердам, Холандија)
- 2015. (*Мајска изложба графике Београдског круга*, галерија *Графички колектив*, Београд; *Међународна изложба студентске графике*, галерија *Л1 и Л0*, Београд)

- Креативни центар *Докеј клуба*, Хонг Конг, Кина; 16. *Интербифен*, Међународна галерија портрета, Тузла, БиХ; Међународно бијенале савремене графике *Јосиф Ајзер*, Плоешти, Румунија; *Мини-арт – Други меморијал Милана Верговића*, Градска галерија Ужице-Културни центар Ивањица-Центар за културу Ариље)
2014. (*Мали печат*, Изложба графике малог формата, галерија *Графички колектив*, Београд; *Кључна реч графика*, галерија *Графички колектив*, Београд; *Петнаеста међународна изложба мале графике*, Пољска – Лођ '14, Градска уметничка галерија, Лођ, Пољска; *Мајска изложба графике Београдског круга*, галерија *Графички колектив*, Београд; *Шта уметност нуди друштву*, Пети међународни уметнички фестивал, *Фабрика до Брако де Прата*, Лисабон, Португалија)
2013. (Међународно бијенале савремене графике *Јосиф Ајзер*, Плоешти, Румунија; 15. *Интербифен*, Међународна галерија портрета, Тузла, БиХ; 10. Ноћ музеја, *Литограф-картограф*, Казамати, Калемегдан, Београд; *ФЕСТУМ*, Студентски културни центар, Београд)
2012. (*Прво међународно бијенале мале графике*, Павиљон у тврђави, Ниш; *Седмо међународно тријенале графике*, Битољ, Македонија; *Мајска изложба графике Београдског круга*, галерија *Графички колектив*, Београд; Изложба студената завршне године мастер студија, Центар за графику и визуелна истраживања *Академија*, Београд; 16. *Бијенале студентске графике Србије*, Културни центар *Студентски град*, Београд)
2011. (*Мали печат*, Изложба графике малог формата, галерија *Графички колектив*, Београд; Изложба учесника 27. и 28. графичке колоније у Смедереву, Културни центар, Смедерево; Изложба учесника међународне графичке колоније *Софија*, Богданци, Македонија; *Мајска изложба графике Београдског круга*, галерија *Графички колектив*, Београд)
2010. (Међународни пројекат *Размена са Истоком*, Бостон, САД, 15. *Бијенале студентске графике Србије*, Културни центар *Студентски град*, Београд)
2008. (Перформанс *Слободан ум*, Музеј савремене умјетности, Бања Лука, БиХ)

#### Уметничке колоније:

2011. Међународна графичка колонија *Софија*, Богданци, Македонија,  
 2011. Ликовна колонија *Графика*, Центар за културу, Смедерево

#### Пројекти:

- 2014–2017. Научноистраживачки пројекат Министарства просвете, науке и технолошког развоја *Насеља и становништво српских земаља у позном средњем веку (14–15. век)*, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, евиденциони број пројекта: ОИ 177010
2014. *Кључна реч графика* – Пројекат студената докторских студија Факултета ликовних уметности у Београду и ред. проф. Биљане Вуковић у сарадњи са галеријом *Графички колектив* и *Галеријом 96* из Приједора, БиХ
2013. Пројекат у сарадњи са ван. проф. Адамом Пантићем поводом 10. Ноћи музеја, *Литограф-картограф*, Казамати, Калемегдан, Београд
- 2013–2014. *Шуматовачка*, Центар за ликовно образовање, Београд, графичка радионица.
- 2012–2017. Докторски уметнички пројекат *Филозофија егзистенцијализма у ангажованом графичком изразу – изложба литографија*
2012. *The (...) Space project*, галерија *Mission*, Глочестер Плејс, Велика Британија
2010. Међународни пројекат *Размена са Истоком*, Бостон, САД

#### Стипендије:

- 2014–2017. Министарство просвете, науке и технолошког развоја – стипендија за студенте докторских студија
- 2011–2012. *Доситеја* - Фонд за мледе таленте Републике Србије
- 2010–2011. Републичка фондација за развој научног и уметничког подмлатка
- 2009–2010. Министарство просвете, науке и технолошког развоја – стипендија за студенте основних студија

#### Награде:

2011. Награда Факултета ликовних уметности за графику *Бошко Карановић*



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

Име и презиме аутора \_\_\_\_\_ Јелена Луковић \_\_\_\_\_

Број индекса \_\_\_\_\_ 4324/12 \_\_\_\_\_

Докторски студијски програм \_\_\_\_\_ Графика \_\_\_\_\_

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

\_\_\_\_\_ Филозофија егзистенцијализма у ангажованом графичком

\_\_\_\_\_ изразу – изложба литографија \_\_\_\_\_

Ментор \_\_\_\_\_ мр Жарко Смиљанић, редовни професор ФЛУ у Београду \_\_\_\_\_

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) \_\_\_\_\_ Јелена Луковић \_\_\_\_\_

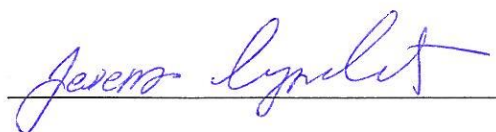
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

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

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

Потпис докторанда

У Београду, јун 2017. године

 \_\_\_\_\_

## Изјава о коришћењу

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

Филозофија егзистенцијализма у ангажованом графичком

изразу – изложба литографија

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, јун 2017. године

Потпис докторанда

