

Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности
Докторске уметничке студије



Докторски уметнички пројекат

ARS COMBINATORIA KAO METOD VIZUELNE SPEKULACIJE
Поставка мобилних графичких структура

Аутор:
Дања Текић

Ментор:
др ум. Милета Продановић, редовни професор

Београд, 2017

Модерна се умјетности не обраћа осјећајима, утјећајима, емоцијама, она рефлектира на свијест, припада интелекту и предаје се теорији. С њом и у њој постоје разумљива и испуњава дух живошом. Та ни природу не преузимамо њој самој, него јој присијамо, са све већим аналитичким интересом. Уистину се показује да је потреба за умјетношћу једнако велика као и потреба за рефлексијом о умјетности. Умјетности је битна сфера људске продукције, естетика битна сфера рефлексије.¹

Макс Бензе (Max Bense)

¹ Bense, Max, *Estetika* (prev. Radoslav Putar), Rijeka, Otokar Keršovani, 1978, 115

САДРЖАЈ

Резиме	5
Abstract	6
Објашњење кључних речи.....	7
1. Ars Combinatoria као логички систем Лајбницевог филозофије.....	12
2. Знак – језик – комуникација као основа друштва/културе/уметности	15
3. Општи параметри семиотичких/семиолошких теорија.....	18
3.1 Семиотичка теорија Чарлса Сандерса Пирса	19
3.2 Семиотичка теорија Чарлса Мориса.....	21
3.3 Семиологија Фердинанда де Сосира.....	23
3.4 (Пост)Структуралистичке семиотичке теорије	25
4. Семиотичка (теорија) уметност(и).....	31
4.1 Уметничко дело и/као естетички знак.....	35
4.2 Семиотичка/семиолошка структура уметничког дела	38
4.3 Слика као продукт текстуалне праксе	44
5. Отворено дело као симптом промене рецепције света/стварности	49
6. Аналитички принципи компоновања (отвореног) уметничког дела (неколико метода и примера из историје/теорије уметности)	59
6.1 Ред као основни принцип серијалне уметности.....	64
7. Практични део докторског уметничког пројекта.....	79
7.1 Структура I.....	85
7.2 Структура II	90
7.3 Структура III.....	98
7.4 Структура IV	100
7.5 Структура V.....	103

7.6 СМУК	107
7.7 Суиерпозиције.....	110
7.8 Три црне I-IV	111
7.9 Четири Рубикове коцке	112
7.10 Сшудија Сшрукшуре I (Галерија 73).....	115
7.11 Фотографије поставке.....	121
Закључак	125
Библиографија	127
Списак репродукција.....	132
Биографија	136
Изјава о ауторству	138
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта.....	139
Изјава о коришћењу	140

Резиме

Докторски уметнички пројекат *Ars Combinatoria* као метод визуелне спекулације бави се истраживањем граница графичког медија, актуелизацијом теорија (пост)-структурализма кроз савремену уметност, као и методологијом компоновања отвореног уметничког дела. Циљ пројекта јесте да се вишеделном мултимедијалном поставком истакне и анализује идеја настанка ликовног дела као последице примене одређених научних (математичких/логичких/семиотичких) правила што иницира преиспитивање традиционалног принципа презентовања и перцепције графичког листа/отиска и графике као медија уопште. Овај пројекат је настао као резултат истраживања комуникације као система преношења информација од једног субјекта ка другом посредством минималних визуелних елемената, као и истраживања процеса саме перцепције ликовне структуре анализом међусобне комуникације њених елемената.

Поред писане експликације, која дефинише теоријску основу и упућује на методолошки аспект истраживања, пројекат се састоји и од практичног дела – серије мобилних графичких структура – који је током 2016. године представљен у три београдске галерије: Галерији Факултета ликовних уметности, Галерији Независне уметничке асоцијације Ремонт и, под издвојеним називом *Студија Структуре I*, у Галерији 73.

Кључне речи: знак, код, систем, структура, серија, комбинаторика, растер, семиотичка естетика, визуелне спекулације, језичке игре

Abstract

Doctoral Art Project *Ars Combinatoria as a method of visual speculation* deals with graphic media boundaries, actualisation of (post)structuralist theories in contemporary art as well as with the methodology of open artwork composing. By using multi-part multimedia setting, the Project aims to emphasise and analyse the idea of creating a visual work of art through the application of specific scientific (mathematical/linguistic/semiotic) rules, which, in turn, opens the door to reconsideration of traditional principles with regard to presentation and perception of the graphic sheet/print and printmaking as an art medium in general. This Project was developed from both exploring the communication as a system of transferring information from one subject to another through minimal visual elements and researching the process of the visual structure perception by analysing the intercommunication among its elements.

In addition to the written explication which defines the theoretical basis and points to the methodological aspect of the research, the Project consists of the practical part – a series of mobile graphic structures – exhibited at three Belgrade galleries in 2016: the Gallery of the Faculty of Fine Arts, the Remont Gallery and, under a variant title *Study of Structure I*, the Gallery 73.

Key words: sign, code, system, structure, series, combinatorics, raster, semiotic aesthetics, visual speculation, language games

Објашњење кључних речи

ЗНАК (грч. *σημειον*, лат. *signum*) је стварна, чулно опажљива супстанца чију „менталну слику наш дух везује за слику другог стимулуса коју треба да оживи у циљу општења“² – он *означава* појам који може (али не мора) бити чулно доступан, уводећи га у систем природних или формалних научних/визуелних језика. Уколико се анализује начин њиховог настанка, могу се разликовати *природни* (настали у природи, без утицаја човека који им је накнадно доделио значење) или *вештачки* знакови (настали намером човека), који могу бити *моносемични* (једноставни) или *полисемични* (сложени), или – у зависности од чула којим се перципирају – *визуелни*, *аудитивни*, *тактилни*, *туктаивни* или *олакаторни*. Знаковима природних језика бави се лингвистика, знаковима визуелних и акустичких језика – естетика и семиотичка теорија уметности, док се анализом формалних знакова баве математика и логика.³

КОД представља систем знакова који су организовани по конвенционалним правилима шире друштвене заједнице која их употребљава – два кључна плана сваког кода су однос између физички присутног *израза* и физички одсутног *садржаја* и скуп комбинаторних правила (која се односе и на план израза и на план садржаја). У ужем смислу, код се односи на систем лингвистичких чињеница/знакова који су одређени синтаксичким поретком који преноси/производи значење. Систем пренетог/произведеног значења може се одредити као *култура* или *идеологија* (која овде подразумева наслеђен систем веровања, знања, вредности и искустава) – стога се код, у ширем смислу, односи на разумевање секундарних/интенционалних знаковних система кроз семиотичка/семиолошка правила. С обзиром на то се образују по различитим друштвеним правилима и да имају различите комуникативне функције, кодови се могу поделити на *конвенционалне*, *арбитрарне* и *инхерентне*, то јест *есетичке*.

Конвенционални кодови се односе на устаљена (не)писана правила по којима чланови једне културне заједнице уређују свој начин живота – од моде, бонтона,

² Giro, Pjer, *Semiologija* (prev. Mira Vuković), Beograd, Prosveta, 1983, 27

³ упореди са: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd – Novi Sad, SANU – Prometej, 1999, 383

специфичног начина исхране, па до урбанистичких/грађевинских планова. Они су отворени, динамични и променљиви.

За разлику од конвенционалних, *арбитрарни кодови* су затворени, статични и универзални и обухватају бројеве, формуле, хемијске симболе, ноте, саобраћајне знакове, униформе и друго.

Естетске кодове је тешко одредити, они су променљиви јер су везани за културни/идеолошки контекст у коме су настали. Они могу бити и конвенционални (тада су формирано према устаљеним друштвеним – народним, племенским или општеприхваћеним – нормама) и арбитражни (када се могу декодовати⁴ само *инхерентно* – преко кључа који се налази унутар самог система естетских кодова).⁵

СИСТЕМ је скуп елемената који су међусобно повезани и условљени и који теже заједничком циљу. Сваки систем тежи успостављању стања равнотеже кроз процесе трансформације елемената или њиховог међусобног односа. *Подсистем* представља систем који је истовремено и елемент већег система.

СТРУКТУРА је одређена као однос више елемената који граде затворени ауто-регулативни систем, при чему је сваки појединачни елемент дефинисан својим функционалним местом; она је увек *дискретна* – њени елементи су јасни, међусобно различити и повезани по законима или правилима целине. Свака трансформација елемен(а)та структуре нарушава њену равнотежу, због тога се остали елементи или делови структуре трансформишу по истим правилима, што доводи до успостављања нове равнотеже. По теоријско-структуралистичком одређењу, „појам структуре се не односи на емпиријску реалност него на моделе који су по њој конструисани, који је приказују, описују или интерпретирају“⁶.

Синтаксичка структура представља формалан скуп више језичких елемената који су повезани и уређени по логичким и граматичким правилима семио-

⁴ Кодовање/кодирање је процес трансформисања информације у знакове/симболе који се, посредством медијума, преносе до примаоца. Декодовање/декодирање представља инверзан процес којим се симболи/знакови трансформишу у информације које се преносе до примаоца.

⁵ упореди са: Šuvaković, Miško, *Estetika apstraktnog slikarstva: Apstraktna umetnost i teorija umetnika 20-ih godina*, Beograd, Narodna knjiga/ALFA, 1998, 170; Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...* 298; Janićijević, Jasna, *Komunikacija i kultura: sa uvodom u semiotička istraživanja*, Sremski Karlovci, Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Biblioteka Theoria, 2007 (drugo izdanje), 146–153

⁶ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 330

тичког система, при чему се занемарују семантичке и функционалне особине језика као комуникационог средства.

Визуелна сџрукџура означава конкретан поредак ствари који се перципира чулом вида, однос између поретка ствари и саме перцепције, као и вештачки теоретски модел/закон/правило које одређује или описује начин стварања поретка, унутрашње односе његових елемената или спољашње односе структуре и ока које је перципира.⁷

Ликовна сџрукџура је вештачка визуелна структура чију основу чине проширени традиционални уметнички медији и која се може доживети као продукт праксе *означавања*, то јест, као визуелни и ликовни текст у коме су *видљиво* и *чиљиво* међусобно повезани. Елементи ликовне структуре својим узајамним односом представљају модел грађења целокупног уметничког дела.

Модуларна сџрукџура је тродимензионална визуелна структура која настаје повезивањем више истих геометријских тела чији је међусобни однос формиран по структури низа или растера.

СЕРИЈА је узастопни поредак најмање два иста или различита елемента који је остварен дуж равне линије, најчешће с лева на десно или одозго на доле. Елемент је одређен својим местом унутар серије – тачније, елементом који му претходи и/или који следи за њим.

Серијални (уметнички) раг није „један јединствен и целовито компонован комад, знак или звук, већ низ истих или различитих елемената који се понављају у низу један за другим“⁸ – ликовна структура раскида са идејом гешталта и трансформише се у линијски поредак узастопних елемената који се више ослања на лингвистичке законе синтагме који указују на поступак конструисања целине него на правила визуелне перцепције.

КОМБИНАТОРИКА је математичка дисциплина која проучава распоређивање елемената у скуповима који могу бити коначни, или, уколико је њихова структура јасно дефинисана, могу имати и небројено много елемената. Две најчешће комбинаторне операције су издвајање подскупова и уређивање елемената у оквиру

⁷ упореди са: Ibid, 330–331

⁸ Ibid, 304

(под)скупова.⁹ Основни распореди елемената су *пермутације*, *варијације* и *комбинације*.

Пермутације представљају број уређених распореда свих елемената једног скупа и оне се израчунавају формулом за одређивање факторијела $P(n) = n(n - 1) \dots 2 \cdot 1 = n!$, где је n број елемената скупа.

Варијације представљају број уређених распореда одређеног броја елемената једног скупа и оне се израчунавају формулом $V_n^k = \frac{n!}{(n-k)!}$, где је n број елемената скупа од којих се одабира k елемената.

Комбинације представљају број неуређених распореда одређеног броја елемената једног скупа и оне се израчунавају формулом $C_n^k = \binom{n}{k}$, где је n број елемената скупа од којих се одабира k елемената.¹⁰

РАСТЕР, као структурални принцип организације површине слике, представља геометријски поредак истих или различитих елемената по одређеној површини који има форму кружне, правоугаоне или квадратне структуре – *мреже* и који се може потенцијално ширити у свим правцима. Његова употреба у *конструисању* ликовног простора истиче немиметичка својства слике и ставља акценат на приказивање логичких односа унутар саме структуре (као што су понављање или модуларност).

СЕМИОТИЧКА ЕСТЕТИКА представља „општу метатеоријску филозофску теорију која на основу модела семиотике, семиологије, теорије информација, лингвистике, структурализма и филозофије језика проучава облике производње, преноса, пријема и потрошње значења у друштву, култури и уметности“¹¹, и коју чине више формалних семиотичких/семиолошких теорија као што су семиологија сликарства, семиотика фотографије, семиотика филма, семиотика књижевности.

ВИЗУЕЛНЕ СПЕКУЛАЦИЈЕ означавају варијације и комбинације примарних визуелних структура које показују логику своје (транс)формације. Конструкција визуелне структуре у овом случају представља метајезички узорак који указује на

⁹ упореди са: Dacić, Rade, *Elementarna kombinatorika*, Beograd, Matematički institut, 1977, 9

¹⁰ Све наведене формуле користе се за утврђивање распореда елемената у оквиру једног скупа без њиховог понављања.

¹¹ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 640

принцип њеног грађења и на формална синтаксичка правила уређења односа визуелних елемената у самој структури – структура постаје артефакт који настаје варирањем, пермутовањем и извођењем структуре из визуелне структуре. Визуелним спекулацијама у ширем смислу назива се принцип повезивања визуелних знакова у структури по правилима замишљених *језичких игара* аналитичког филозофа Лудвига Витгенштајна (Ludwig Wittgenstein)¹².

ЈЕЗИЧКЕ ИГРЕ Витгенштајн је одредио као врсту *примитивног језика* или, семиотички прецизније, као семиотичке системе који су једноставнији од лингвистичких. Оне се најпре односе на међуљудску комуникацију и интеракцију која је уређена јасним и свим учесницима познатим правилима. Наиме, игра не може постојати без правила, при чему правила игре нису наметнута, већ представљају ствар договора међу учесницима. Уколико се у току игре промене правила, мења се и сама природа игре. С обзиром на семиотички карактер самог појма, *пошез* у игри се изједначава са *исказом*, *изразом* или *начином употребе* знака/предмета – због тога се игра не може одредити издвајањем карактеристичних својстава, већ она само може упутити на сличности између различитих форми језичких игара. Уметност се може одредити као семиотички систем аналоган језичкој игри, при чему се занемарују материјалне особине уметничког предмета – уметничка теорија и пракса се у том случају баве његовим концептуалним аспектима. Језичка игра стога представља један од најбитнијих термина (теорије) концептуалне уметности.¹³

¹² упореди са: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 374

¹³ упореди са: Ibid, 134; Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičkih umetnosti, 2010, 443; Berberović, Jelena, „Problem jezika u filozofiji Ludwiga Wittgensteina“, у Vitgenštajn, Ludvig, *Filosofska istraživanja* (prev. Ksenija Maricki-Gadžanski), Beograd, Nolit, 1980, 12

1. *Ars Combinatoria* као логички систем Лајбницевог филозофије

Термин *Ars Combinatoria* Готфрид Лајбниц (Gottfried Leibniz) употребио је 1666. године у својој докторској дисертацији *De Arte Combinatoria* да би означио метод формалне логике који произилази из устројства природног поретка. Лајбниц је *комбинаџорику* дефинисао као *ars inveniendi*¹⁴ – *вешџину оџкрићна*; она представља начин сазнања који подразумева да се исправним комбиновањем знакова као основних израза мисли може доћи до истине и суштине. Интересовање за „форме ствари уопште, то јест, за њихов квалитет уопште или у односу сличног и несличног у њима“¹⁵, представља предмет анализе ове *уметџности означавања* коју Лајбниц, поред математике и логике, примењује и на (мета)физику, право и језик.

Основне премисе своје комбинаторике Лајбниц је формирао надахнут делом каталонског филозофа, писца и теолога Рамона Љуља (Ramon Llull) – *Ars Magna*¹⁶ из 1305. године, у коме је *Ars combinatoria* одређена као метод проналажења одговора истраживањем свих могућих комбинација примитивних концепата који су већином изражени бројевима. Постоје два константна броја: *Број А* који изражава апсолутне принципе или *божанска достојанства* и *Број Т* који означава *принципе односа*. Суштина Љуљове *комбинаџорике* је у метафизичком свођењу створених ствари на достојанства која представљају трансценденталне аспекте стварности, као и у поређењу ствари кроз сама достојанства. Мноштво различитих објеката ума могуће је свести на једно врховно умно јединство – *Божанско Јединство*. Овако постављен логички систем математичком непогрешивошћу уклања ограничења која човеку стоје на путу да својим умом спозна универзум и на тај начин се приближи стицању истинског знања.¹⁷

Приговарајући Љуљовом методу произвољно бирање основних појмова, Лајбниц у *De Arte Combinatoria* објашњава: „Нека се сваки појам рашчлани на формалне елементе, то јест, нека се одреди дефиниција и нека ови елементи потом

¹⁴ Лајбниц сматра да се логика може посматрати као *ars inveniendi* и као *ars demonstrandi*. Логика као *ars inveniendi* систематским редом тежи да дође до истине, док логика као *ars demonstrandi* показује већ откривене истине. Упореди са: Marostica, Ana H., *Ars Combinatoria and Time: Llull, Leibniz and Peirce*, http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/studiaLulliana/import/Vol_032_2/Studia_Lulliana_Vol_032_2_p105.pdf, 111

¹⁵ Милијић, Бранислава, *Семиоџичка естетџика: проблеме, могућности, ограничења*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1993, 54

¹⁶ *Ars Magna* (lat.) – Велика вештина

¹⁷ упореди са: Marostica, Ana H., *Ars Combinatoria and Time...*, 106–110

дефинишу појам дефиниције, све до једноставних елемената, односно оних који се не могу дефинисати.“ Појмови првог реда, као најједноставнији, недељиви појмови такође су изражени најједноставнијим знацима – бројевима и представљају *алфа-бети људске мисли*. Комбиновањем по два, односно три појма првог реда настају појмови другог, односно трећег реда – сваки појам вишег реда је еквивалент производу бројева који бива изједначен са његовом дефиницијом и треба да омогући репродуковање свих потенцијално могућих мисли.¹⁸ Идеја више не зависи од расуђивања појединца већ од правила комбиновања и трансформисања основних појмова – њену истинитост је, на тај начин, могуће егзактно утврдити.

Како је сам процес мишљења и закључивања нераскидиво повезан са начином изражавања идеја, Лајбниц је свој принцип комбинаторике применио на језик као најједноставнији вид расуђивања на основу знакова. Ако сложене идеје настају као комбинације простих идеја – онда ни језик није ништа више до проста комбинација знакова. С обзиром на то да (природни) језици у Лајбницовој филозофији представљају средство изражавања свих научних ставова који теже спајању у једно јединствено *универзално знање*, потребно их је формализовати и створити метајезик као *универзални језик*. Тада је истинитост научних тврдњи могуће проверити анализом научних термина који представљају комбинације сложених појмова.¹⁹ Међутим, у том случају, људско мишљење би морало да буде способно да досегне до бесконачности. Овај проблем Лајбниц решава преузимањем Декартовог (René Descartes) става да је „ред оно што је потребно: све мисли које људски ум мисли, морале би се уредити попут природног реда бројева“.²⁰ Универзални језик је тако формиран по универзалним математичким принципима, а недоступна бесконачност приближена човеку преко уређених односа бројева.

У својој *Расправи о метафизици* (1686), Лајбниц се, између осталог, бави анализом *хаоса* којег одређује као уређени (не)ред: „не постоји хаос који би превазилазио форме геометрије“²¹ јер се у његовој основи налази *хармонија јединства* –

¹⁸ упореди са: Marostica, Ana H., *Ars Combinatoria and Time...* 111–114; Ishiguro, Hide, *Leibniz's Philosophy of Logic and Language*, New York, Cambridge University Press, 1990, 44–45

¹⁹ Језичка формализованост и данас представља један од главних услова научности.

²⁰ Matković, Aleksandar, *Lajbnic i Dekart: Od univerzalnog jezika do univerzalnog znanja*, <https://nakedtheory.wordpress.com/radovi/filozofija/lajbnic-i-dekart-od-univerzalnog-jezika-do-univerzalnog-znanja/>

²¹ Ibid

„чак се из разбацаних тачака могу повући линије“.²² Он, у овом делу, одређује идеју *јединства у мноштву* (које ће у каснијим текстовима преименовати у *истинско јединство*, изједначити са *мношћом у јединству* и коначно дефинисати као *монаду*) као један од кључних термина своје метафизике. У *Новом систему природе и односу међу сушћанцијама* (1695), Лајбниц основне јединице мноштва означава као обавезно нематеријалне: „Схватио сам да је немогуће тражити принципе истинског јединства само у материји, или у ономе што је пасивно, будући да би то био само скуп или део бесконачности. Мноштво не може имати своју стварност осим као истинско јединство, које потиче од онога што је различито од њега самог.“²³ Будући да се „универзум као тоталитет не разликује од скупа појединих ствари“²⁴, за њега се може рећи да се састоји из мноштва недељивих духовних супстанција – *монада*. Не постоје две апсолутно исте монаде; оне, иако нису узрочно-последично условљене, ипак су подређене промени по *унутрашњим*, комбинаторним принципима – развитак сваке појединачно представља последицу претходних и узрок будућих стања и зависи од развитака свих осталих а, самим тим, и од развитака универзума у целини. Монаде, као *одегала Васељене* која у сопственом одразу садрже све њене могуће комбинације, „поседују способност да представљају, изражавају или одражавају друге монаде или цео свет“²⁵. Дакле, нематеријална јединства немерљиво малих перцептивних доживљаја дефинишу саму материјалност универзума као константно променљиву.

Суштина Лајбницевог комбинаторике подразумева да се у мноштву елемената и њихових односа може пронаћи јединство и ред којима подлежу (тако што ће се анализом доћи до правила и закона по којима су удружени). Ова идеја и данас води ка *универзалном знању* – на њу се ослањају научне теорије из области логике, семиотике, музикологије, психологије опажања, физике. У исто време, принципи комбинаторике постају *вештачки језик* конструисања и трансформисања ликовних структура у уметничким праксама минимализма и концептуалне уметности.

²² Ibid

²³ Ibid

²⁴ Ibid

²⁵ Милијић, Бранислава, *Семиотичка естетика...*, 58

2. Знак – језик – комуникација као основа друштва/културе/уметности

*Нико не мора да се плаши да ће нас разматрање знакова одвући од реалности,
напротив, довешће нас до суштине ствари.*²⁶

Готфрид Лајбниц

Комуникација представља динамичан процес размене (не)вербалних порука, информација, идеја, ставова или осећања преко конвенционалних система знакова унутар одређеног друштвеног колектива.

Термин комуникација потиче од латинског глагола *communicare* који значи саопштиши – учинити заједничким. Етимологија овде упућује на чињеницу да општење, као темељ комуникације, представља и успостављање друштвености кроз развијање заједништва између субјеката који размењују информације/идеје/ставове/осећања, стога се она може схватити као основни процес не само социјализације већ и формирања појединца. Амерички семантичар Ли Тејер (Lee Thayer) сматра да суштину људског бића одређује потреба „да комуницира са другим и да други са њим комуницирају“²⁷. Будући да је сваки вид комуникације неодвојив од одређеног друштвеног или физичког контекста/система унутар којег се одвија, Тејер даље тврди да је комуникација „она нужна функција људи и организација кроз коју организам успоставља однос према својој околини, и повезује своје делове и унутрашње процесе једне с другим.“²⁸ Због тога се комуникација такође може одредити као систем изграђен на холистичкој тези да се једна целина не може свести искључиво на скуп елемената који је чине, већ је условљена и њиховим сложеним међусобним односима. На пример, људски организам представља систем састављен од елемената – органа који не могу вршити своју функцију независно један од другог: промена у раду једног органа иницира промену у активностима осталих (подсистема) органа. На исти начин организовани су сви комуникациони (под)системи људског деловања (као што су породица, пријатељства, школе, универзитети, спортске организације, па и држава или нација) који се стога налазе у непрекидном

²⁶*Nemo autem vereri debet ne characterum contemplatio nos a rebus abducat, imo contra ad intima rerum ducet.* Упореди са: Moris, Čarls, *Osnove teorije o znacima* (prev. Radoslav V. Konstantinović), Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod (BIGZ), 1975, 17

²⁷ Janićijević, Jasna, *Komunikacija i kultura...*, 22

²⁸ Ibid, 22

процесу мењања услова и начела по којима су формирани, као и у константном (ре)дефинисању међусобних релација. Сваки облик комуникације тако рефлектује односе и везе између појединаца унутар одређеног друштва, док целокупно људско деловање представља један живи *суџрасистѐм* чију основу (транс)формације чини управо *комуникација*.²⁹

У самој основи комуникације стоји *знак* који, као елементарна јединица значења, не представља независан ентитет, већ се може разумети тек смисаоним комбиновањем са другим знаковима и њиховим груписањем у веће јединице – *кôдове* – по одређеним (мање-више) оригиналним, конвенционалним и друштвено условљеним правилима која такође осликавају свеукупност различитих веза унутар неког друштва. Још је Лајбниц, тражећи устројство *универзалној језика* установио да знакови треба да буду „кратки и сажети по форми, задржавајући максимум смисла у минимуму простора“, као и да „изоморфно одговарају појмовима које означавају, представљајући просте идеје на најједноставнији начин“.³⁰ Његове *мо-наде* несумњиво представљају својеврсну метафизичку надградњу ових – првобитно језички одређених – знакова, те стога у себи садрже све могуће комбинације *Васељене*. Много година касније, Витгенштајн у свом *Логичко-философском џракџашу* (*Tractatus logico-philosophicus*) (1922) развија сличну тезу и логичким закључивањем доказује: „Границе мога језика значе границе мога свијета“³¹. Емил Бенвенист (Émile Benveniste) такође износи став (додуше, шире постављен) да је језик то што обликује и одражава друштво као целину: језик, као уређени систем заједничке употребе знакова комуникације, настаје управо из *истѐе нужносѝи* као и друштво, па је стога могуће прецизно утврдити њихову међусобну условљеност и однос уопште. Оба појма представљају *несвесне сѝварносѝи* за човека: и друштво и језик су наслеђени и човек их не може самостално суштински изменити – он може да промени одређене форме и структуре неког друштва или да промени ознаке у језичком систему, али тиме не мења принципе друштва коме припада или основни систем језика који користи.³²

²⁹ упореди са: Ibid, 88-89

³⁰ упореди са: Милијић, Бранислава, *Семѝоѝиѝика есѝеѝѝика...*, 54

³¹ Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* (prev. Gajo Petrović), Sarajevo, „Veselin Masleša“ – „Svjetlost“, 1987, 147

³² упореди са: Benveniste, Emil, „Struktura jezika i struktura društva“, *Treći program Radio Beograda* (18), 1973, 117–119

Овај Бенвенистов став, наравно, не искључује променљивост друштва/културе као ширег система који се, ипак, састоји од (под)система различитих кôдова који се налазе у непрекидном процесу (не)интенционалног (пре)обликовања. „Сваки културни модел и сваки акт друштвеног понашања укључује комуникацију било у експлицитном било у имплицитном смислу,³³ закључио је Едвард Сапир (Edward Sapir). Пошто је, у основи, комуникација искључиво динамичан, променљив процес интеракције знакова/кôдова унутар једног система, друштво/култура могу се одредити као једно непрекидно променљиво „царство знакова, где ствари не значе само себе, већ и нешто друго, или само нешто друго, оно чега су знак“³⁴.

³³ Janićijević, Jasna, *Komunikacija i kultura...*, 9

³⁴ Marić, Sreten, „Sosirowa lingvistika i misao o čoveku“, у Sosir, Ferdinand de, *Opšta lingvistika*, (prev. Sreten Marić), Beograd, Nolit, 1989 (drugo izdanje), XVIII–XIX

3. Општи параметри семиотичких/семиолошких теорија

Семиотика (грч. *семиотикос* – који се односи на знак) је општа наука о знаковима која, прецизније одређена, проучава структуре знаковних система или кôдова, начине њихове организације и функционисања, као и културне параметре друштвене заједнице у којој делују. Иако првенствено формирана као грана лингвистике, њено поље истраживања (поред природних језика и њихових формалних елемената) обухвата и знаковне системе који нису искључиво засновани на лингвистичким принципима. Интенционални семиотички системи (као што су ритуали и обичаји, мода и правила понашања, поезија, филм, музичка дела и ликовна уметност) представљају секундарне означавајуће системе који настају као резултат комуникационих пракси које обликују културни идентитет друштва и стога представљају универзалне носиоце културне вредности. „Свет културе јесте свет знакова, или тачније структура које, „овде и сада“ или само „сада“ реализују одређене друштвене, у тој истој култури и у њој функционишуће знаковне системе, семиотичке системе.“³⁵

Паралелно с лингвистиком, на проучавање знакова утицала је и филозофија што је довело до развоја две уско повезане семиотичке теорије које с различитих страна приступају појму знака. Посматрано с тог аспекта, *семиотиком* се назива наука формирана од стране америчких филозофа Чарлса Сандерса Пирса³⁶ (Charles Sanders Peirce) и Чарлса Морриса (Charles Morris) која проучава логичке функције знака и формалне аспекте преношења значења. С друге стране, друштвеном функцијом знака бави се *семиологија*, наука чију основу чини теорија знака швајцарског лингвисте Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure), која „проучава настајање, преношење, функционисање и трансформисање знакова и значења лингвистичког и ванлингвистичког порекла у друштвеном животу“³⁷. У теоријама природно-математичких и техничких наука (које немају друштвени

³⁵ Žulkjevski, Stefan, „Ideje za teoriju percepcije književnih dela“, *Treći program Radio Beograda* (34–35), 573

³⁶ У српском језику презиме Peirce транскрибовано је на два начина – као Пирс или Перс. Оба начина су исправна и представљају лингвистичку одлуку аутора или преводиоца.

³⁷ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 302

контекст) оне се сматрају аналогним теоријама, те имају статус синонима.³⁸ Међутим, друштвене науке јасно препознају разлике између ова два приступа: семиотика је наука о *значењу*, њу интересују неинтенционални културни или природни знакови, док је семиологија наука о *комуникацији* која је усмерена на проучавање процеса унутар (не)интенционалних знаковних система. „Док семиотика утврђује формални појам, облике појавности и типологије знакова (ликовни знак, музички знак, филмски знак, текстуални знак, телесни знак, бихевиорални знак) и њихових односа у неком систему (сликарству, музици, поезији, моди или религиозним обредима), семиологија показује како одређено друштво формира своја значења, сми-сао и вредности кроз уметност, религију, моду.“³⁹ Стога се семиологија, на чијим основама се касније развио структурализам, може дефинисати и као *семиотика културе*.

3.1 Семиотичка теорија Чарлса Сандерса Пирса

Амерички прагматичар Чарлс Сандерс Пирс дефинисао је основни принцип семиотике као сталну трансформацију знакова у друге знакове. Пошто је „цео свет прожет знацима, ако није већ и састављен искључиво од знакова“⁴⁰, Пирс семиотику одређује као *универзалну* науку која у себи садржи и остале науке чији је предмет истраживања знак (као што су математика, физика, хемија, лингвистика, психологија). На овај начин, кроз систематску *хијерархизацију* знања, он тежи стварању *феноменологије* коју види као колективни тоталитет људске мисли. Испод феноменологије Пирс поставља *естетичку*, *еџику* и *лоџику/семиотичку*, то јест нормативне науке које дефинишу *добро*, *пожељно* и *принципе здравог разума*.⁴¹ „У свом општем значењу, логика је, верујем да сам то показао, само друга реч за *семиотичку*, једну готово нужну или формалну науку о знаковима. Описујући ову доктрину као „готово нужну“ или формалну, имам у виду да својства оваквих знакова ми посматрамо онако како то можемо и, полазећи од таквих посматрања, у про-

³⁸ У овом случају термин *семиологија* је заступљенији код Европљана, док *семиотичку* користе Англосаксонци. Упореди са: Giro, Pjer, *Semiologija*, 6–7

³⁹ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 302

⁴⁰ Janićijević, Jasna, *Komunikacija i kultura...*, 206

⁴¹ упореди са: Ibid, 205–206

цесу који ћу без устручавања да назовем апстракцијом, долазимо до нужних судова о томе каква *требѧ да буду својства* знакова које користи научна интелигенција“.⁴²

Знак, основни елемент људске спознаје, Пирс је одредио као „нешто што стоји неком за нешто на неки начин или у неком својству“⁴³ – или, прецизније речено, као нужан и јасно одређен однос три елемента: материјалне форме (*рејрезентѧмена*), предмета (*референтѧ*) и значења (*интерреѧанѧ*).

Рејрезентѧмен је свака чулна појава (као што је звук, гест, ствар или слово) уколико је носилац одређеног значења. Он може бити *квализнак* – примаран, чулан знак којег одређују сопствена материјална својства; *синзнак* – секундаран знак који уноси фрагменте физичке појавности у свест и на тај начин бива одређен у неком појединачном контексту; или *лејзнак* као терцијаран, уопштен знак.⁴⁴

Референтѧ представља објект знаковног односа чије конкретно физичко постојање није неопходно. Имајући у виду различите односе које знак може да формира са референтом, Пирс разликује три фундаменталне категорије знака: *индекс* који је узрочно директно повезан са предметом на који упућује, *икону* или *иконички знак* који има визуелну/аудитивну сличност са представљеним предметом и *симбол*, чија веза са предметом је искључиво конвенционална и заснива се на основу договора, навика или обичаја људи.⁴⁵

Трећи елемент, *интерреѧанѧ*, има улогу посредника између прва два елемента знака и одређује његов садржај и начин постојања. Пирс и овде знак дели на три категорије: *рѧму* (*ѧојам*) који, као такав, не може имати истиносну вредност, *дицентѧ* (*исказ*) као информациони знак који потврђује стварно постојање објекта, и *арѧументѧ* (*закључак*) који представља *знак закона* који доказује истинитост објекта преко језичких претпоставки.⁴⁶

Овако одређен знак представља најмању информациону јединицу комуникације која се *интерреѧира* из „нечег“ што је део спољашњег (физичког) света у „нешто друго“ које припада унутрашњем (мисаоном) свету „некога“ ко је означен као прималац. Сваки знак увек садржи други знак: он настаје као интерпретант знака из чије суштине је формиран и представља интерпретанта следећем знаку

⁴² Giro, Pjer, *Semiologija*, 6

⁴³ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 302

⁴⁴ упореди са: Janićijević, Jasna, *Komunikacija i kultura...*, 208–210

⁴⁵ упореди са: Janićijević, Jasna, *Komunikacija i kultura...*, 218; Bužinjska, Ana, Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka* (prev. Ivana Đokić), Beograd, Službeni glasnik, 2009, 257–258

⁴⁶ упореди са: Janićijević, Jasna, *Komunikacija i kultura...*, 210

који ће се формирати из његове суштине – овај потенцијално бесконачан процес стварања значења (који су касније преузели постструктуралисти и даље развили у својој теорији) назива се *семиоза* (енг. *semiosis*).⁴⁷ Пирс је семиозу рашчланио на три универзалне категорије: *примарности* која представља елементарни облик постојања значења у физичким и психичким осећањима за чију спознају није неопходан додатни референт; *секундарности* која означава спознају насталу као продукт поређења доживљеног са искуственим; и *терцијарности* која настаје као синтеза интерпретација примарности и секундарности и представља спознају до које се долази мисаоним активностима – закључивањем, навиком или памћењем.⁴⁸ Пошто веза између знака и интерпретанта није коначна или подразумевана већ је подложна сталној из/надградњи и промени у односу на доминантни елемент знака и његово окружење, Пирсов знак у суштини представља комбинацију његова три основна елемента која су одређена као тријада њихових основних елемената и који могу бити повезани на три различита начина и тако довести до три коначне врсте спознаје. Сходно томе, знак не може искључиво припадати једној категорији или бити интерпретиран или анализован само на један начин – његова спознаја зависи од потенцијалних могућности његове интерпретације.

3.2 Семиотичка теорија Чарлса Мориса

На основу Пирсове семиотике, амерички филозоф Чарлс Морис образовао је семиотичку теорију у чијој основи такође стоји идеја да је свет формиран као систем знакова. Међутим, за разлику од Пирса, чије проучавање знака је претежно засновано на општим филозофским и логичким принципима, Мориса више занима утицај знакова на формирање људске цивилизације јер она „зависи од знакова и система знакова, а људски дух не може се одвојити од функционисања знакова – ако се већ не може идентификовати са таквим функционисањем“⁴⁹. Његова семиотика, усмерена ка принципима друштвених наука, може се назвати *бихевиористичком*.

⁴⁷ упореди са: Bužinjska, Ana, Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, 255–257

⁴⁸ упореди са: Janićijević, Jasna, *Komunikacija i kultura...*, 206–207

⁴⁹ Moris, Čarls, *Osnove teorije o znacima*, 17

Семиотику, као науку која проучава све оно што може бити знак, Морис одређује као основу и инструмент сваке друге науке о знаковима (с тим што он у ову групу убраја и естетику) – она је „довољно широка да обухвати резултате до којих се дошло са различитих становишта и да оцрта контуре науке о знацима“⁵⁰ и стога постаје *органон меџанауке*. Овакво неолајбницовско становиште има за циљ коначно уједињење друштвених и природних наука преко употребе једног формализованог научног језика.

С појмовног становишта, Морис је задржао Пирсов појам *семиозе* као основни принцип своје теорије. Међутим, означавајући знак најпре као *прободник*⁵¹, он додатно хуманизује Пирсов троелементни модел знака, тако да се структура његовог знака сада састоји из *носиоца знака* (*sign vehicle*) као средства преношења које служи као знак, *значења* (*десиџнаџума*) које представља основни појам на који се знак односи и којег заступа, *инџерџирешанџа* у ком се садрже сва потенцијална деловања једног знака на примаоца знака и *примаоца знака* (*инџерџирешаџора*) који употребљава знак.⁵²

На основу овако рашчлањеног појма знака, Морис је семиотику поделио на *семанџику*, *синџаксу* и *џраџмаџику* – где се *семанџика* бави успостављањем односа између знака и објекта којег означава или заступа, *синџакса* проучава међусобне формалне односе и комбинације знакова унутар знаковних система (преко правила *формаџије* која одређују дозвољене комбинације унутар система, и правила *џтрансформаџије* која одређују под којим условима је могуће један знаковни систем преобразити у други), док *џраџмаџика* говори о односу знака и интерпретатора и илуструје његове комуникативне функције.⁵³

Оваква подела семиотике примењује се до данас (када је најразвијенија у анализи језика) – *семанџика* у лингвистици истражује значења језичких израза, њихове промене и узроке тих промена, *синџакса* представља формалну теорију језичких форми која се бави анализом њихових односа и утврђује правила по којима се оне (пре)обликују, док *џраџмаџика* проучава употребу самог језика као скупа

⁵⁰ Ibid, 17–18

⁵¹ упореди са: Bense, Max, *Estetika*, 130

⁵² упореди са: Bužinjska, Ana, Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, 259; Moris, Čarls, *Osnove teorije o znacima*, 9

⁵³ упореди са: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 308–309

знаковних операција које се могу перципирати само у одређеном контексту – када су усмерене од човека ка човеку и његовом окружењу.

3.3 Семиологија Фердинанда де Сосира

У својој *Општој лингвистици* (*Cours de linguistique générale*), Фердинанд де Сосир је науку „која проучава живот знакова у друштвеном животу“⁵⁴ назвао *семиологијом*. Пошто друштвени живот подразумева комуникационе околности приликом којих долази до образовања различитих интенционалних знакова, Сосир даље семиологију одређује као „део друштвене, па према томе, и опште психологије (...) [која] би нас учила шта су знаци, који закони њима управљају. (...) Лингвистика је само део те опште науке; закони што ће их семиологија открити моћи ће се примењивати и на лингвистику, која ће тако бити укључена у једну сасвим одређену област у скупу људских чињеница“.⁵⁵ Користећи лингвистичке методе Сосир семиологију примењује и на истраживање *секундарних знаковних система* уређених по комуникацијским принципима. Принцип издвајања општег појма секундарног знака из лингвистичког знака подразумева неопходност постојања јасно одређених унутрашњих односа који чине основу сваког система знакова – сваки елемент система одређен је искључиво односом са другим јединицама које чине тај систем. На тај начин се од ограниченог броја основних елемената стварају знакови, чијим комбиновањем може настати неограничен број могућих исказа.

Структура Сосировог (лингвистичког) знака је бинарна и састоји се од *означиошља* (*signifiant*) који може бити *звучна слика* (психичка представа перципираног звука) или *писана реч*, и *означеног* (*signifié*) који представља ментални појам на који упућује означитељ, а који је заједнички појединцима који припадају истом културном систему. Овакав однос основних знаковних елемената је суштински дуалистички – знак је продукт комбинације духа и материје, субјективног и објективног, личног и друштвеног. С обзиром на то да означитељ и означено нису повезани природном или физичком везом већ конвенционалним договором, знак можемо ближе одредити и као *произвољан – арбитраран* нематеријалан *систем* који се артику-

⁵⁴ Giro, Pjer, *Semiologija*, 5

⁵⁵ Sosir, Ferdinand de, *Opšta lingvistika*, 25

лише тек у човековом уму.⁵⁶ Под произвољношћу знака Сосир подразумева његову *немоћивисаност* – знак је одређен својим појмовним, а не материјалним садржајем. Означитељ изгледа као да је слободно одабран јер нема рационално одређену везу са означеним. Међутим, сигнификација знака је истовремено конвенционално условљена, што одређује означитеља као *нейроменљиво* у оквиру друштвене/језичке заједнице која га користи – „није у моћи индивидуе да ишта промени на знаку који је једном већ установљен у лингвистичкој групи“⁵⁷. Сосир стога разликује два приступа проучавању језика – *синхронијски* и *дијахронијски*. Синхронијска лингвистика је статична и дескриптивна: она проучава језички систем и његову уређеност у датом друштвеном моменту, док дијахронична лингвистика (као историјска и еволутивна) анализује промене језичког знака током времена.⁵⁸

Сосир у својој теорији прави разлику између *језика (la langue)* и *јовора, живе речи (la parole)*. *Језик* је изолован систем облика који је аутономан у односу на стварност и који у себи рефлектује одређена правила формирања елемената/знакова и њихових међусобних односа. Он представља *систем чистих вредности* – систем структура које настају као скуп односа апстрактних јединица које нису повезане са физичким, реалним светом, већ су одређене својим местом и улогом унутар тренутног поретка осталих знакова/елемената система.⁵⁹ *Језик* је друштвена институција образована као скуп прописа и правила који је прихваћен и одређен од дате друштвене/језичке заједнице и који, као такав, чини основу комуникацијског процеса: „он је скуп лингвистичких навика које дозвољавају једном субјекту да разуме и да га други разумеју“⁶⁰. *Жива реч* представља „све што је индивидуално и стваралачко у говору, од његовог психо-физиолошког обављања до слободних комбинација беседе“⁶¹; њен предмет је тешко дефинисати и обухватити једним системом, и стога се на њу тешко могу применити било каква научна истраживања. Сосир је означава као *секундарну појаву*, даје приоритет језику као систему и тако раздваја индивидуално и опште/друштвено, егзактно и случајно. На овај

⁵⁶ упореди са: Janićijević, Jasna, *Komunikacija i kultura...*, 216–223; Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 301–304

⁵⁷ Sosir, Ferdinand de, *Opšta lingvistika*, 86

⁵⁸ упореди са: Marić, Sreten, „Sosiroma lingvistika i misao o čoveku“, XXI

⁵⁹ упореди са: Janićijević, Jasna, *Komunikacija i kultura...*, 219–227; Marić, Sreten, „Sosiroma lingvistika i misao o čoveku“, XXIV–XXV; Benvenist, Emil, *Problemi opšte lingvistike* (prev. Sreten Marić), Beograd, Nolit, 1975, 97

⁶⁰ Sosir, Ferdinand de, *Opšta lingvistika*, 95

⁶¹ Marić, Sreten, „Sosiroma lingvistika i misao o čoveku“, XX

начин, он формира предмет науке која се заснива на објективном посматрању и која на свако поље истраживања примењује логичке системе доношења закључака. Међутим, овде долази до *сосировској парадокса* – *језик* се само преко *живе речи* (као индивидуалног говора појединца) може анализовати као део шире друштвене заједнице.⁶² *Језик* је индивидуалним говором постао потенцијално бесконачно променљив, што доводи до несталности ширих друштвених категорија које представљају предмет семиолошких истраживања.

3.4 (Пост)Структуралистичке семиотичке теорије

Иако је Сосир одредио *систем* као један од кључних термина своје семиологије, (док се термин *структура* не може пронаћи у његовој теорији), Емил Бенвенист га у *Проблемима опште лингвистике* означава као „претечу модерног структурализма“⁶³. Сосиров *систем* представља начин организовања елемената – знакова који су међусобно условљени и подређени самом систему којег чине. „Велика је илузија сматрати да је један термин једноставно спој извесног звука са извесним појмом. Тако га дефинисати, значило би изоловати га од система чији је он саставни део. То би такође значило да се може почети са терминима и тако изградити систем од њиховог збира, док у ствари треба да пођемо од солидарне целине да бисмо анализом добили елементе које она садржи.“⁶⁴ С друге стране, „структуралистичка доктрина учи да постоји превласт система над елементима и тежи да истакне структуру као и у формалним парадигмама; она указује на органски карактер промена којима је језик подвргнут“⁶⁵ – сам појам *структуре* стоји у тесном односу са Сосировим *системом*: језик представља систем којег чини коначан број елемената који се *комбинују* по одређеним структурним правилима (по чијој примени се и разликује од других система). Међутим, уколико се један систем посматра изоловано од осталих система знакова, однос његових елемената (ма колико прецизно одређен) дефинише искључиво његову формалну структуру. Бенвенист у истом делу указује на то да „сегментација исказа на дискретне

⁶² упореди са: Јанићијевић, Јасна, *Комunikacija i kultura...*, 114

⁶³ Benvenist, Emil, *Problemi opšte lingvistike*, 96

⁶⁴ Sosir, Ferdinand de, *Opšta lingvistika*, 136

⁶⁵ Benvenist, Emil, *Problemi opšte lingvistike*, 101

елементе не води ка анализи језика, као што ни сегментација физичког универзума не води ка теорији физичког света.⁶⁶ Један систем мора бити *уобличен смислом* да би бивствовао међу осталим системима знакова, стога се може уочити да су облик и смисао система међусобно условљени – *облик* системске јединице представља могућност њеног рашчлањивања на градивне елементе, док је њен *смисао* одређен као способност обухватања елемената нижег нивоа.⁶⁷

Термин *структура* (у смислу организације језичког система) прихваћен је после Првог међународног конгреса лингвиста у Прагу 1929. године кроз формулацију „структуре датог система“ који је одређује као систем међусобно зависних елемената.⁶⁸ Дански лингвиста Луис Хјелмслев (Louis Hjelmslev) 1944. године дефинисао је структуралну лингвистику као „скуп *истраживања* која почивају на *хипотези* по којој је научно оправдано да се језик опише као да је он *битно аутономан енџинет унутрашњих зависности*, или, једном речи, *структура*... Анализа тог ентитета дозвољава да се непрестано издвајају делови који се узајамно условљавају и од којих сваки зависи од извесних других, па се не би могао ни замислити ни дефинисати без тих других делова. Она свој предмет своди на мрежу зависности, посматрајући лингвистичке чињенице тако као да постоје једна због друге.“⁶⁹ Међутим, најпотпуније одређење термина дао је швајцарски филозоф и психолог Жан Пијаже (Jean Piaget) 1968. године: структура је *целовита*, организована целина чији сваки елемент има своју функцију али је истовремено и зависан од осталих елемената унутар целине; она је *динамична* – способна за унутрашње трансформације, али при томе је и *самоусмерена* и *затворена* јер се не преображава по угледу на остале системе. Пијаже, такође, сматра да се анализовањем структура нижег реда може закључити по којим правилима су формиране структуре вишег реда (на пример, анализа једног (књижевног) дела казује, између осталог, и о (књижевном) правцу коме припада).⁷⁰

Структуралисти су, поред измењеног термина система/структуре, преузели и Сосирову теорију знака као арбитарног нематеријалног система у коме су означено и означитељ повезани према општој навици одређеног колектива који га

⁶⁶ Ibid, 21

⁶⁷ упореди са: Ibid, 127

⁶⁸ упореди са: Bužinjska, Ana, Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, 219

⁶⁹ Benvenist, Emil, *Problemi opšte lingvistike*, 100

⁷⁰ упореди са: Bužinjska, Ana, Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, 220

користи, а не по унутрашњој нужности. Међутим, њихово основно поље истраживања представља *означио̄тељ* као чулни елемент који упућује на *означено* – структуралисте занима *како* се комбиновањем знакова ствара значење у одређеним (не)лингвистичким системима, па је шира анализа *означено̄*, као семантичког елемента, скоро у потпуности занемарена. Мишко Шуваковић разликује две структуралистичке струје: *идеалистичку* која истражује секундарне знаковне системе или продукцију значења у текстуалној пракси (којој, између осталих, припадају Луис Хјелмслев и француски теоретичар, лингвиста и семиотичар Ролан Барт (Roland Barthes), и *материјалистичку* која анализује (пре)обликовање материјалних означитељских структура и њиховог значења (којој припадају бугарско-француски филозоф, социолог и психоаналитичар Јулија Кристева, француски психоаналитичар Жак Лакан (Jacques Lacan) и „лакановци“ који су наставили његово учење – као што су словеначки филозофи Славој Жижек и Растко Мочник).⁷¹ „Идеалиста“ Хјелмслев додатно рашчлањује Сосирову структуру знака уводећи *план израза* и *план садржаја* као два нова елемента која се међусобно подразумевају и условљавају. Како сваки план чине *форма* и *сујстаница*, тако се и сам знак састоји од форме израза, супстанце израза, форме садржаја и супстанце садржаја. Барт у својој теорији Хјелмслевљев *израз* повезује са означитељем, а *садржај* са означеним (које може бити ментална представа, појам или концепт), тако да је *знак* одређен као „режањ (са два лица) звучности, визуелности“ док значење представља „чин који повезује означујуће са означеним, чин који производи знак“.⁷² С друге стране, Лакан не мења Сосирову структуру знака и арбитрарну повезаност његових елемената, с тим што, у његовој материјалистичкој теорији, означитељ својим усмерењем на друге означитеље продире до означеног.

Лаканова теорија психоанализе (чију основу чини управо став о доминацији означитеља над означеним унутар структуре знака) један је од (теоретских) разлога који су довели до критике структурализма који се 1968. године поделио на више идеолошко-теоријско-филозофских пракси/школа усмерених претежно на истраживање књижевности и семиотике (као што су теорија идеологије, археологија знања, деконструкција, дискурзивна анализа, теоријска психоанализа, теорија

⁷¹ упореди са: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 303

⁷² Cvejić, Bojana, Ana Vujanović, „Otvoreno delo, ima li pravo na teoriju danas?“, *TkH (9)*, 2005, 99

текста и интертекстуалности, теорија означитељских пракси, теорија ризома и теорија симулација) које су обједињене под називом *постструктурализам*.⁷³

Док се структурализам – у ширем смислу – првенствено бави међусобним односом више знаковних система, постструктурализам већу пажњу посвећује питању формирања и деловања одређених знаковних система. Иако је настао као његова критика, постструктурализам се не одриче структуралистичких појмова којима, додуше, приступа са другачијих полазишта. Тако *језик*, због своје променљивости узроковане индивидуалним/спољним утицајима, престаје да буде непобитна спона између човека и стварности која га окружује, па је његов шири појам занемарен у постструктуралистичким теоријама које примат дају истраживању ужих знаковних формација/система (као што су *структура* или *код*) у којима је значење у већој мери одређено међусобним односима елемената унутар система, док је утицај спољашњих чинилаца скоро занемарљив. Ова промена хијерархије унутар комуникативних система свакако утиче и на промену структуре самог знака: постструктурализам у потпуности изопштава његов „предмет“, па тако означитељ постаје елемент који уједно и ствара и носи значење до ког се и даље долази на посредан начин – кроз појмове *текста*, *писа*, *интертекстуалности* или *оначишљеске праксе*.⁷⁴

Текст, у општем смислу, представља *написану језичку форму* коју чине више речи/реченица које (углавном) образују неко значење. Међутим, у семиотичким/семиолошким теоријама, текст означава сваки *уобличен* вид комуникације: његов појам се односи на „свако правилима регулисано низање и комбиновање јединица неког знаковног система у времену и простору“⁷⁵ и стога представља медиј произвођења и носиоца одређеног значења (тако је могуће разликовати, на пример, говорни, писани, визуелни, просторни, временски, звучни, бихевиорални, екрански, медијски, филмски, амбијентални или архитектонски текст).

У структуралистичкој теорији, *текст* је одређен као затворен и аутономан поредак/систем знакова било које врсте, облика и начина појавности чије кружење производи или мења значење у односу на све друге поретке/структуре. Значење

⁷³ упореди са: Јанићијевић, Јасна, *Комуникација и кultura...*, 204; Шувакović, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, 575

⁷⁴ упореди са: Јанићијевић, Јасна, *Комуникација и кultura...*, 203; Свечић, Војана, Ана Вујановић, „Отворено дело...“, 99–100

⁷⁵ Шувакović, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне...*, 340

текста је, дакле, практично непроменљиво: оно је одређено искључиво међусобним односом знакова (тачније, њиховом структуром), док је утицај спољашњих елемената скоро непостојећи. Постструктурализам, с друге стране, текст види као „*отворену* праксу рада са знаковима која стиче значења тренутним односом с другим знаковима или текстовима актуалне или историјске културе“⁷⁶ што доводи до негације коначности значења текста.

Барт је уочио да ова промена доводи и до слабљења везе између аутора и (књижевног) дела. Аутор представља модеран производ нашег друштва и он, као такав, ствара *дело* користећи језик који му је друштвено наметнут. На тај начин, он губи своју независност у односу на језик чиме постаје занемарљив елемент у анализи сопственог дела јер не може да упути на његово значење – оно почиње да зависи од *читалаца/прималаца*.⁷⁷ Међутим, било би погрешно дословно схватити ову Бартову теорију о *смрти аутора* јер она нема за циљ уклањање нити ниподаштавање самог аутора, већ иницира промену схватања његове улоге приликом обликовања дела. Структурализам дело види као *означено* – оно представља крајњи, а самим тим и коначни продукт ауторовог стварања. „Укидањем“ аутора постструктурализам ставља акценат на текст који, као потенцијално бесконачна производња значења, постаје нова димензија сваког дела чиме се негира његова коначност. Дело почиње да означава материјално одређен, затворен део простора који је носилац ослобођеног, не-личног и отвореног *текста* коме читалац/прималац, рецепцијом (не)лингвистичких система знакова/кодова, (датих од стране аутора унутар самог дела) даје коначни – лични облик. Барт је текст изједначио са *пољем*, *мрежом* или *мајом* који кроз *писање* (које је овде именилац за процес производње) превазилазе сопствени организациони систем и постају „услов и реалност субјекта“ који настаје кроз пресек текстова или њихових мрежа.⁷⁸ Читалац/прималац – субјект, с обзиром на то да никада не може бити као *tabula rasa* ослобођен свих претходно перципираних знакова/кодова/текстова, постаје простор међусобних преплета и утицаја ових елемената које је постструктурализам објединио под појмом *интертекстуалности*. У студији *C/Z (S/Z)* Барт интертекстуалне кодове одређује као разлог зашто савремена култура тежи препознавању већ виђеног/реченог/дожив-

⁷⁶ Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza...*, 451

⁷⁷ упореди са: Cvejić, Bojana, Ana Vujanović, „Otvoreno delo...“, 100

⁷⁸ упореди са: Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza...*, 454

љеног чиме се своди на њихово комбиновање: „Кôд није списак ни парадигма коју треба реконструисати по сваку цену. Кôд је једна могућност цитата, илузија структура... то су такође одблесци нечега што је *већ* прочитано, виђено, учињено, проживљено: кôд је отисак тог *већ*. Задржавајући се на ономе што је написано, односно на Књизи (о култури, о животу као култури), кôд чини текст проспектом те књиге. У овом идеалном тексту мреже су многоструке... кôдови које мобилише појављују се у *недољег*... Сваки кôд је једна од сила које могу овладати текстом (чији је текст мрежа), једна од Речи од којих је саткан Текст.“⁷⁹ Поред Барта, интертекстуалношћу се бавила и Јулија Кристева. Она је закључила да сваки текст представља интертекст јер се не може одвојити од утицаја већ постојећих текстова које садржи у себи, и стога има *хоризонтални* (који повезује аутора и читаоца) и *вертикални* (који повезује одређени текст са другим текстовима) ниво тумачења. На овај начин, текст постаје неаутономна друштвена/културна отворена (дакле, незавршена и променљива) пракса којом се значење производи сукобљавањем више различитих приступа процесу *писања*.⁸⁰

⁷⁹ Еко, Umberto, *Kod* (prev. Mirjana Đukić-Vlahović), Beograd, Narodna knjiga, Alfa, 2004, 95–96

⁸⁰ упореди са: Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza...*, 456

4. Семиотичка (теорија) уметност(и)

Но да ли је могуће у исти мах „видети“ и равну површину и рајној коњи? (...) Да би се схватио рајни коњ, то значи оставити равну површину на шренућак по страни.

Не можемо „видети“ и једно и друго.⁸¹

Ернст Гомбрих (Ernst Gombrich)

Структуралистичка (лингвистичка) теорија одредила је језик као „инструмент за устројавање света и друштва, (...) [који] се примењује на свет сматран „стварним“ и одражава „стваран“ свет“⁸². Ово витгенштајновско схватање постструктурализам даље усмерава ка истраживању односа унутар било ког знаковног система, што значи да семиотика/семиологија почињу да теже анализовању перцепције света и стварности одређених култура. Стога Ролан Барт каже да предмет семиологије обухвата све системе знакова, „без обзира на бит, без обзира на границе“⁸³. Међутим, формално посматрано, семиотичке/семиолошке теорије не могу се дословно применити на секундарне знаковне системе јер се првенствено односе на лингвистику – семиотички системи уметности које чине визуелне представе/слике, мелодије, форме, боје или покрети не могу се свести на природни језик. Због тога се још раније појавила потреба да се појам језика подели на *језик* и *метајезик* као језик научних термина и дефиниција којим се описују природни и формални (а касније и програмски) језици. Хјелмслев тако означава семиологију као метајезик јер она представља систем који преузима и проучава језички систем и означава га својим језиком.⁸⁴ На тај начин, језик престаје да буде искључиво систем изговорених/написаних речи и почиње да обухвата и све остале (невербалне) језике, а језик уметности се не односи на вербалне елементе/аспекте уметничког дела нити на визуелизацију вербалног уопште, већ на систем естетичких предме-

⁸¹ Gombrich, Ernst Hans, *Umetnost i iluzija: psihologija slikovnog predstavljanja* (prev. Jelena Stakić), Beograd, Nolit, 1984, 244

⁸² Benvenist, Emil, *Problemi opšte lingvistike*, 86

⁸³ Marin, Louis, „Elementi za slikovnu semiologiju“, *Domesti* (7,8,9), 1981, 38

⁸⁴ „Хјелмслев строго дефинира „семиологија је метајезик будући да она преузима, као други систем, први језик који је проучаван систем и овај систем-предмет јест означен с помоћу метајезика семиологије“. Тако је семиолошки језик могућ у сликарству.“ Ibid, 38

та/елемената/знакова који својим комбиновањем (било интуитивним/слободним, било по правилима (транс)формације) унутар система упућују на значење.⁸⁵

Јуриј Лотман, совјетски семиотичар и оснивач тартуско-московске школе семиотике, уметност дефинише као *груїостїейени моделатїивни систем*⁸⁶ који се такође обликује по *језичком обрасцу*: „Пошто је човеково сазнање у ствари, језичко сазнање, све врсте модела који су надограђени над сазнањем – међу њима и уметност – могу се одредити као другостепени моделативни системи“⁸⁷. Лотман разликује *поруку* и *језик* као два основна аспекта било ког знаковног/комуникацијског система. Међутим, он наглашава да би било погрешно уско одредити уметничко дело као преносиоца информације и тако његову поруку дословно поистоветити са његовим садржајем, а језик са његовом формом. Језик настаје пре уметничког дела и представља његов непроменљив, трајан аспект који је заједнички за целокупан културни/друштвени систем у коме је дело и настало. „Језик уметничког текста је у својој суштини изван уметнички модел света и у том смислу, целом својом структуром припада „садржају“ – носи информацију.“⁸⁸ Модел света који образује језик уметничког дела настаје на основама конвенционалних правила претходних друштвених/културних/уметничких епоха што дело чини суштински разумљивим у било ком временском периоду, без обзира на тренутну (не)веродостојност пренесене поруке која је, по свом карактеру, нестална, променљива и може бити превазиђена. По томе се уметност и разликује од осталих комуникативних система који упућују на одређену, присутну стварност које су свесни и пошиљалац и прималац поруке. Уметничко дело, међутим, има улогу посредника: оно на посредан начин примаоцу указује на стварност о којој говори и оставља му простор да га интимно перципира сходно свом интелектуалном или емоционалном искуству и ставу према стварности уопште. На овај начин, уметничко дело постаје социјална

⁸⁵ упореди са: Šuvaković, Miško, *Estetika apstraktnog slikarstva*, 15

⁸⁶ По Лотману, сваки комуникациони систем има комуникациону и моделативну функцију од којих је једна увек доминантнија (зависно од врсте и карактера знаковних система). Првостепени моделативни систем је природни језик, док другостепени моделативни системи подразумевају уметничке/естетичке системе у које спадају и визуелне уметности и музика које се не заснивају нужно на језичком коду и семантичким односима. Упореди са: Janićijević, Jasna, *Komunikacija i kultura...*, 254

⁸⁷ Ibid, 254

⁸⁸ Ibid, 256

чињеница⁸⁹, па рецепција примаоца (који мора припадати одређеном колективу) упућује на различите аспекте стварности унутар једног друштва.

Указивањем на језички аспект, уметност и уметнички предмети доведени су у тесну везу са лингвистичким знацима чиме се подвлачи њихова знаковна природа што има за последицу формирање више (пост)модернистичких теорија уметности⁹⁰ које се заснивају на примени семиотичких метода на конкретну уметничку продукцију. На тај начин, уметничко дело се формализује⁹¹ и његова рецепција постаје одређена контекстом његовог настанка, перцепције и, уопште, његовог бивствовања (при чему „кључ“ за његово *чињање* постаје управо семиотика/семиологија).

Још је Чарлс Морис одредио уметничка дела као знакове, а уметнички процес као знаковни процес који се такође може анализовати преко естетичке семантике, семиотике и синтаксе. Тако се естетичка семиотика односи на примену опште семиотичке теорије на естетичке/уметничке предмете/знакове/структуре, естетичка семантика анализује однос естетичких знакова и објективних ситуација у оквиру којих су образовани, док се естетичка синтакса бави формирањем језика који одређује и истражује формалне односе међу естетичким знаковима.⁹² У савременим (семиотичким) уметничким теоријама, естетичка семиотика се назива *синтаксичка натурализација*⁹³ и односи се првенствено на анализу суштински нејезичких система као што су (геометријска) ликовна дела или концептуални радови уметника. Структура/композиција уметничког дела тако има особине синтаксичке структуре одређене формалним односом унутар ликовних елемената који је образују и правилима њихове (транс)формације – синтаксички натурализовано уметничко дело представља „коначан скуп структура коначног броја елемената

⁸⁹ упореди са: Mukaržovski, Jan, *Struktura, funkcija, znak, vrednost – ogledi iz estetike i poetike* (izbor i prevod Aleksandar Ilić), Beograd, Nolit, 1986, 75–76

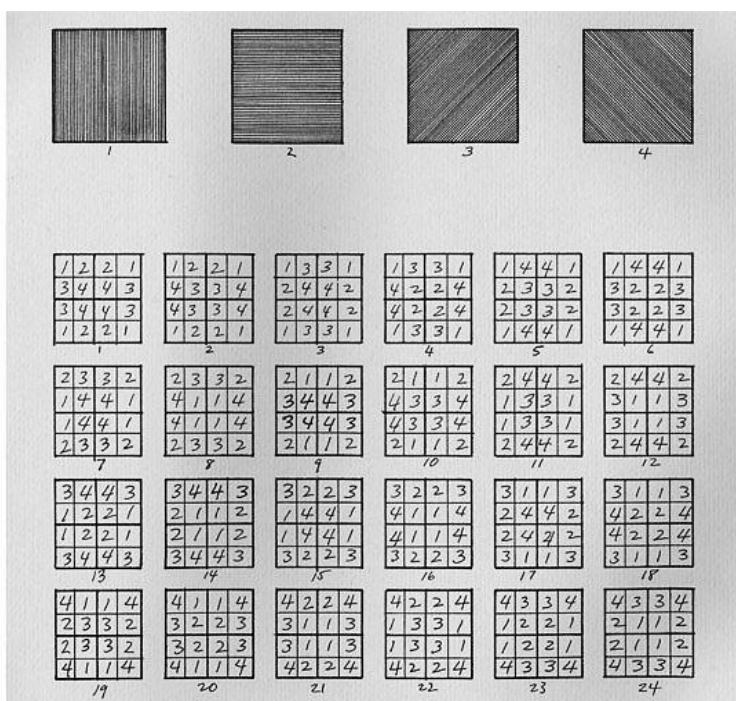
⁹⁰ Постструктурализам је умногоме утицао на визуелне уметнике и теоретичаре који су његове теорије примењивали на процес настанка или анализу самог уметничког дела: став да сликарство представља систем пиктуралног произвођења значења идентичан дискурзивној и текстуалној пракси довео је до настанка више семиолошких теорија сликарства (неке од њих су развили историчар уметности и песник Марселен Плејне (Marcelin Pleynet), филозоф Жан-Луј Шефер (Jean-Louis Schefer), семиолог уметности Луј Марен (Louis Marin)). Упореди са: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 264

⁹¹ Формализовано уметничко дело представља систем материјалних елемената чији међусобни однос упућује на значење на исти начин као системи природног језика или математички/логички системи. Упореди са: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 171–172

⁹² упореди са: Милијић, Бранислава, *Семиотичка естетика...*, 112

⁹³ упореди са: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 308

чији односи могу да се утврде и опишу⁹⁴. Визуелна структура семиотичких концептуалних радова одређена је математичким/логичким/језичким правилима која се углавном не односе на физичке особине дела, па њихов крајњи циљ није естетско обликовање ликовног садржаја или форме, већ указивање на начин настанка рада.⁹⁵ (пример: модули, цртежи и схеме за њихову израду Сола Левита (Sol LeWitt))



Слике 1. и 2. Сол Левит, *Зидни цртеж бр. 414 (Wall Drawing #414)* и схема за његову израду, Музеј модерне уметности. Стокхолм. Шведска. 1984. година

⁹⁴ Ibid, 308

⁹⁵ упореди са: Ibid, 308–309

4.1 Уметничко дело и/као естетички знак

*Умјешност не понавља видљиво; она чини видљивим.*⁹⁶

Пол Кле (Paul Klee)

Појам знака у визуелним уметничким праксама појављује се најпре у сликарству с развојем апстрактне уметности. Миметичка фигуративна представа постепено је свођена на скуп формалних иконичких знакова⁹⁷ чија је структура остајала *ошворена* (било је могуће даље мењати и сводити њихову форму), што је довело до њихове постепене трансформације у аиконичке знакове. Тако је у



Слика 3. Пабло Пикасо, *Гитариста*, уље на платну, 1910. година

кубизму дошло до издвајања геометријског знака који представља прелазни стадијум од фигуративне до апстрактне слике (пример: Пабло Пикасо (Pablo Picasso), *Гитариста* (*Le Guitariste*) 1910. година). Развој руске авангарде и холандског неопластицизма и елементаризма током првих деценија XX века, као и више америчких апстрактних уметничких струја после Другог светског рата (као што су сликарство бојеног поља, минимализам и, уопште, сви правци који се ослањају на геометријску апстракцију), потпуно ослобађа естетички знак подразумеване фигуративне обавезе и он почиње да изражава своје

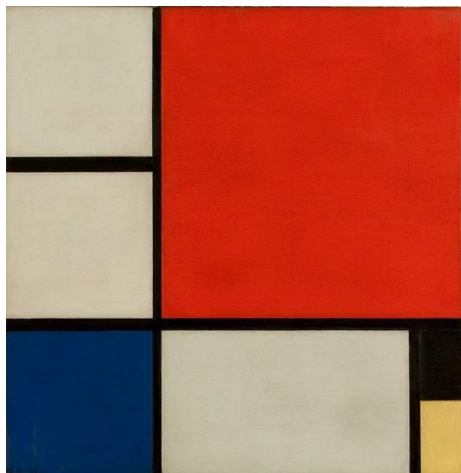
постојање и значење кроз успостављање композиционих/колористичких односа са осталим (не нужно присутним) знаковима на слици.

У књизи *Нова илацика у умешности* (*De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst*) из 1917. године, Пит Мондријан (Piet Mondrian) одређује појам *аистракино-реално* као један од најважнијих термина теорије неопластицизма јер се налази између

⁹⁶ Klee, Paul, „Kredo stvaraoца“, *Dometi* (7,8,9), 1981, 91

⁹⁷ Мишко Шуваковић ове формалне иконичке знаке назива реторичким фигурама. Упореди са: Šuvaković, Miško, *Estetika apstraktnog slikarstva*, 159

ајсолућно-ајсћракћној и *конкретно-реалној* (природног)⁹⁸. Наиме, апстрактно-реално настаје као продукт апстраховања одређене представе/приказа преко математичких – геометријских генеричких схема. Мондријан је геометријске принципе и правила поставио као концепт *ајсћракћној универзалној сисћема уређења* који може да се односи на било који поредак света и стварности. Естетичку производњу, на тај начин, постаје могуће уредити применом математичких/геометријских принципа на одређивање *боје* (која, с друге стране, одређује *форму*): „Одређење боје



Слика 4. Пит Мондријан, *Композиција II у црвеном, љлавом и жућном*, (*Composition II in Red, Blue and Yellow*), уље на платну, 1930. година

укључује, прво, редукцију природних боја на примарне, друго, редукцију боје на површину, треће, ослобођење боја – тако да се оне појављују као целина са правоугаоним површинама.“⁹⁹

Мондријан због тога негира случајност као могући аспект настанка (апстрактне) слике, већ је дефинише као „израз открића субјективног поретка света у аутономном медију“¹⁰⁰. Редуковано/ап-

страктно уметничко дело ставља акценат на приказ сопствених материјалних чињеница, па тако *боја* и *форма* нису више само средства која

преносе значење већ постају и само значење – естетички знак почиње да говори *само* о боји и форми које га обликују.

Макс Бензе примећује да апстрактни уметници, овим измењеним ставом према основним пиктуралним елементима, указују на онтички процес творбе естетичких знакова чиме их приближавају реалним знаковима, што се последично одражава и на целокупан естетички свет који се тиме изједначава са знаковним и

⁹⁸ После нешто више од две деценије, Мондријан у тексту *Ајсћракћна уметност* објављеном 1941. године, поново анализује однос апстрактне и реално-конкретне уметности. Између осталог, он пише: „Многи апстрактни сликари протестују против назива апстрактна уметност. Они више воле да свој рад називају „конкретном уметношћу“. Сигурно, апстрактна уметност је конкретна, али и натуралистичка уметност је конкретна. Шта ствара конфузију? Апстрактна уметност није конкретна на начин природних аспеката ствари, назив конкретна уметност не истиче права значења апстрактне уметности. Апстрактна уметност није израз човекових доминантно субјективних визија. Она је израз људске објективне визије реализоване интуицијом. (...) Апстракција је редукција појединачности на њихове опште аспекте. Овим одређењем се не приближавамо садржају апстрактне уметности. Апстракција је средство обogaћења које води преко појединачних израза ствари самодовољним степеном апстраховања.“ у Šuvaković, Miško, *Estetika apstraktnog slikarstva*, 40–41

⁹⁹ Ibid, 44–45

¹⁰⁰ Ibid, 43–44

постаје *йрави надреални естетички знаковни свей*.¹⁰¹ Наизглед парадоксално, управо ово (дотад незамисливо) свођење уметничког дела на систем уређених односа облика/форми и боја много сложеније и шире обухвата саму продукцију естетичког битка него класична, фигуративна уметност: уместо недвосмисленом стварношћу, *садржај* апстрактног уметничког дела умногоме је условљен начином човекове перцепције представљене пиктуралне стварности изражене кроз материјалне естетичке елементе.

Ову промену становишта можда најбоље илуструју супрематистички текстови Казимира Маљевича у којима он с практично семантичког аспекта анализује принципе настанка и тумачења слике: супрематистичка слика се састоји од примарних *ајтомских елемената* који образују формални систем чији је крајњи циљ *сујремација* – превласт чистог естетског осећаја.¹⁰² Маљевич се у првом делу *Нейредметној свейта* бави теоријом *годашној елемената* као формалног поретка визуелних (графичких) елемената: комбинацијама линија, површина и тела настају визуелне форме које се међусобно могу разликовати по обојености, тону, структури, фактури и конструкцији елемената. Међутим, форма је на првом месту одређена као конкретна или апстрактна: „Начелно разликујемо прије свега двије врсте обликовања: једно је подређено такозваном практичном животу и бави се конкретним појавама (уз судјеловање свести) – а оно друго се налази изван било какве практичне сврховитости и бави се апстрактним појавама (уз судјеловање подсвијести и надсвијести). Конкретни елемент налазимо у знаностима и религији, апстрактни – у умјетности“.¹⁰³ На овај начин, Маљевич отвара могућност за научну/теоријску анализу уметности чиме поставља основу идеје формирања *језика уметности*.



Слика 5. Маљевичева поставка супрематистичких слика, *0,10 последња футуристичка изложба*, Санкт Петербург, 1915. година

¹⁰¹ упореди са: Bense, Max, *Estetika*, 51–62

¹⁰² упореди са: Šuvaković, Miško, *Estetika apstraktnog slikarstva*, 99

¹⁰³ Ibid, 118

4.2. Семиотичка/семиолошка структура уметничког дела

Са семиотичког/семиолошког становишта, уметничко дело/предмет (без обзира на своју (не)миметичку природу) може се одредити као естетичка информација коју образују естетички/визуелни знаци до чијег се значења, формално посматрано, долази преко означитеља који својим материјалним карактеристикама (као што су маса, текстура, мекоћа/тврдоћа) упућују на нематеријално – означено. Међутим, на исто значење могу упутити различити (материјални) облици означитеља: некад оно може бити изражено само линијом, некад лазурно обојеном површином, а некад „тешким“ пастуозним потезом чисте боје. Естетички знак стога суштински представља супротност *затвореним*, ограниченим материјалним елементима којима се изражава – на тај начин његов појам остаје *отворен*, а схватање и доживљавање значења постаје субјективно. Наравно, уметничко дело се не може одвојити од онога *шта* приказује, нити од тога *како* приказује, али се не може ни свести само на ова два аспекта. Због тога Бенвенист уметничке ликовне системе (као што су сликарство, вајарство и графика) управо и одређује као семиотичке системе који се не могу заснивати искључиво на основним елементима (за разлику од језика или музике).¹⁰⁴ Овај Бенвенистов закључак, међутим, не одбацује могућност рашчлањивања уметничког дела на његове основне – естетичке елементе. Естетички елементи естетичког предмета (какво је уметничко дело) представљају његове најмање, недељиве естетичке јединице/структуре које имају особине естетичког знака и које се стога никада не могу свести на математичке (геометријске/аритметичке) елементе јер, како Макс Бензе у својој *Естетички* примећује, естетички елементи су надреалне творевине које се још увек естетички опајају, док математички односи припадају идеалном битку. Овај процес разлагања естетичког предмета на градивне естетичке јединице Бензе назива *естетичком анализом* или *семиотичком анализом у естетичком смислу* и напомиње да је не треба изједначавати са технолошком анализом (која се бави средствима изражавања значења), нити са формалном анализом (која се бави откривањем форми), као ни са садржајном анализом (која, пак, „проничући до тематике битка, про-

¹⁰⁴ упореди са: Weltruski, Jiri, „Slika i značenje (Neki aspekti vizualnog znaka)“ у Mišćević, Nenad, Milan Zinaić (priređ.), *Plastički znak: zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, Rijeka, Izdavački centar, 1981, 137–139

учава категоријалну надградњу у онтолошком смислу“).¹⁰⁵ Основне јединице уметничког предмета/дела, без обзира на то да ли га чине иконички или аиконички знакови, Бензе назива *йерцейшемима* који су, с обзиром на усмереност естетичког знака ка означавању материјалних својстава, одређени међусобним односима *форма* (основних елемената форме) и *кромема* (основних елемената боје).¹⁰⁶ На тај начин, сваки фрагмент уметничког предмета условљен је односом са осталим фрагментима, што значи да до значења долази дефинисањем свог положаја унутар целине – уметничко дело, дакле, представља комбинацију одређеног броја основних естетичких елемената и стога се може одредити као *сѝрукѝура*.

Чешки семиотичар Јан Мукаржовски (Jan Mukařovský) износи тезу да структура уметничког дела, поред тога што се односи на материјалне и концептуалне аспекте, обухвата и његову интеракцију са осталим уметничким делима: уметничко дело, кроз своје настајање и перципирање, указује на одређена претходна уметничка правила и конвенције које се подразумевају и аутору и посматрачу/примаоцу. Међутим, иако по својој дефиницији структура представља динамичан систем елемената чији се однос константно мења (што за последицу има нарушавање његове унутрашње равнотеже која, с друге стране, тежи повратку у првобитно стање), Мукаржовски подвлачи да се њен *иденѝишеѝи* не мења кроз време – структура тако постаје *скуѝ дијалекѝиѝких йроѝивречностѝи*. Током одређеног временског периода поједини (естетички) елементи/дела постају доминантнији и значајнији у односу на остале јер представљају негацију дотадашњих уметничких конвенција. У томе се и огледа противречност – елементи/дела се налазе у сукобу са оним што их окружује. Међутим, они ће временом постати конвенционални, а самим тим и ускоро превазиђени и потиснути неким другим (још увек) неконвенционалним елементима/делима или њиховим међусобним односима што ће поново разорити унутрашњу равнотежу система који ће опет тежити повратку у стање равнотеже.¹⁰⁷

Ову осетљивост уметничке структуре на најмању промену Миодраг Б. Протић оправдава не само материјалним особинама употребљеног медијума, већ и карактеристикама визуелног опажања и утицајем времена уопште. Уметничко

¹⁰⁵ упореди са: Bense, Max, *Estetika*, 40

¹⁰⁶ упореди са: Canton, Guissepina Dal, „Problemi semiotike suvremene umjetnosti“ у Mišević, Nenad, Milan Zinaić (priređ.), *Plastički znak...*, 235

¹⁰⁷ упореди са: Mukařovský, Jan, *Struktura, funkcija, znak, vrednost...*, 178–206

дело, као целина, опажа се једним брзим погледом а анализује низом узастопних опажања која, иако трају у времену, не потискују први опажај – целина/структура (п)остаје доминанта која одређује све елементе од којих се састоји и, истовремено, бива одређена њима.¹⁰⁸ Гешталтистичка теорија визуелног опажања, која се и заноси на тези да се целина не може изједначити са збиром својих делова, (уметнички) предмет/догађај одређује као *īeshīālī* – организовану перцептивну целину/*систем* чије се опажање не може предвидети на основу механичког бележења изолованих опажаја његових елемената.¹⁰⁹ Дакле, до значења уметничког дела долази се преко опажања, ишчитавања и разумевања значења које преносе његови (ликовни) елементи груписани на једној или више површина. Протић објашњава овај процес са семиотичког становишта: „пластични слој има, дакле, своју структуру, структура своје елементе, елементи своју природу, конститутивну и семиотичку улогу“¹¹⁰ и стога се, кроз перцепцију уметничког предмета, „сусрећемо са три или четири чиниоца семиозе: са носиоцем значења, оним што служи као знак; са десигнатумом, оним на шта се знак односи; са интерпретом, дејством на неког интерпретатора; и са самим интерпретатором. Једноставније речено: са делом као системом знакова, или као сложеним знаком; и са односом посматрача према њему.“¹¹¹ Перцепција уметничког предмета не представља само пуко ишчитавање његових материјалних карактеристика, већ њихово интуитивно (а самим тим и интимно) препознавање и разумевање одређено индивидуалном природом самог посматрача. Ванда Божичевић стога објашњава да се уметничко дело не може доживети као стварност већ као *слика стварности*¹¹² или *ствар виђења*: „Показујући нам стварност онако како је ми видимо, умјетничка слика носи карактеристике нашег виђења. Умјетничко дело може бити само онај предмет у којем је

¹⁰⁸ упореди са: Protić, Miodrag B., *Oblik i vreme*, Beograd, Nolit, 1979, 126–127

¹⁰⁹ упореди са: Barber, Pol, Dejvid Leg, *Percepcija i informacija* (prev. Veljko Đurić), Beograd, Nolit, 1979, 115–116

¹¹⁰ Protić, Miodrag B., *Oblik i vreme*, 82

¹¹¹ Ibid, 189–190

¹¹² „Умјетнички облик не представља саму стварност, већ њен лик (semblance), начин на који је стварност виђена и обликована нашим предочавањем. Умјетничка слика одсликава начин на који свијест одсликава стварност. Она је стога слична стварности, али само по облику, а не по материји. Умјетност предочује лик стварности, па нам се чини да у њој видимо саму стварност што је и потакло све теорије о умјетности као мимесису. Но предочујући лик стварности, умјетност не предочује стварност по себи, већ наше виђење те стварности. Облик симболички предочује искуство и тиме га схваћа. Облик умјетничког дела је спознати облик стварности. Облик јест оно најважније у умјетности и то управо стога јер је у њему објективирано значење, смисао који смо открили у стварности. Умјетност је слика стварности, али не слика која репродуцира стварност, већ која изражава њену логичку форму.“ у Вожићевић, Vanda, „Oblikovanje viđenja“, *Dometi (7,8,9)*, 1981, 6

очит тај чин виђења, доживљавања, предмет у чијем облику препознајемо облике наших доживљаја. Да би очитовао те облике наших доживљаја, да би постао уметничко дело, предмет мора „оживјети“ – облик уметничког дела постаје изражајан само као жив облик. (...) Жив облик уметничког дела је облик доживљавања стварности транспониран у опажљиву квалитету, представљен нашем доживљавању.“¹¹³ Ово становиште Божичевићеве додатно појашњава тврдњу Мукаржовског да је уметничко дело *семиотички исказ* који представља „перцептивну стварност која се односи на другу стварност ван ње, ка којој стреми и коју евоцира“¹¹⁴. Уметничко дело, било оно приказивачко или не, не упућује посматрача да у њему тражи уверљив приказ стварности, већ га наводи да га издвоји из сопственог окружења како би *видео* – доживео, спознао – један потпуно другачији, независан свет трансцендоване стварности који се садржи у самом делу.

Како предмет истраживања уметности није само процес посматрања и доживљавања онога што је већ створено, семиотичке/семиолошке теорије уметности (без обзира на повезаност са гешталтистичком теоријом опажања чији се утицај, због предмета истраживања¹¹⁵, не може занемарити) подједнако занима и процес настанка *облика/форме* уметничког дела. Ово (про)ширење предмета истраживања облика/форме од перцепције до креације, ма колико било логично јер перципирани пластички слој увек настаје као последица интенционалног уметничког *обликовања*, указује на општи формалистички карактер семиотичких/семиолошких теорија уметности (где се под формализмом подразумева начин теоријског истраживања и представљања уметничког дела путем анализе облика као продукта и илустрације одређених концептуалних/текстуалних/теоријских правила).

Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim) у књизи *Умешности и визуелно опажање (Art and Visual Perception)* примећује да се облик неког предмета не може изједначити с његовим спољним границама, ма колико га оне одређивале.¹¹⁶ Основни задатак облика/форме јесте да обавести посматрача о природи перципираног уметничког предмета, па се због тога можда најпрецизније може одредити као *видљиви*

¹¹³ Ibid, 11

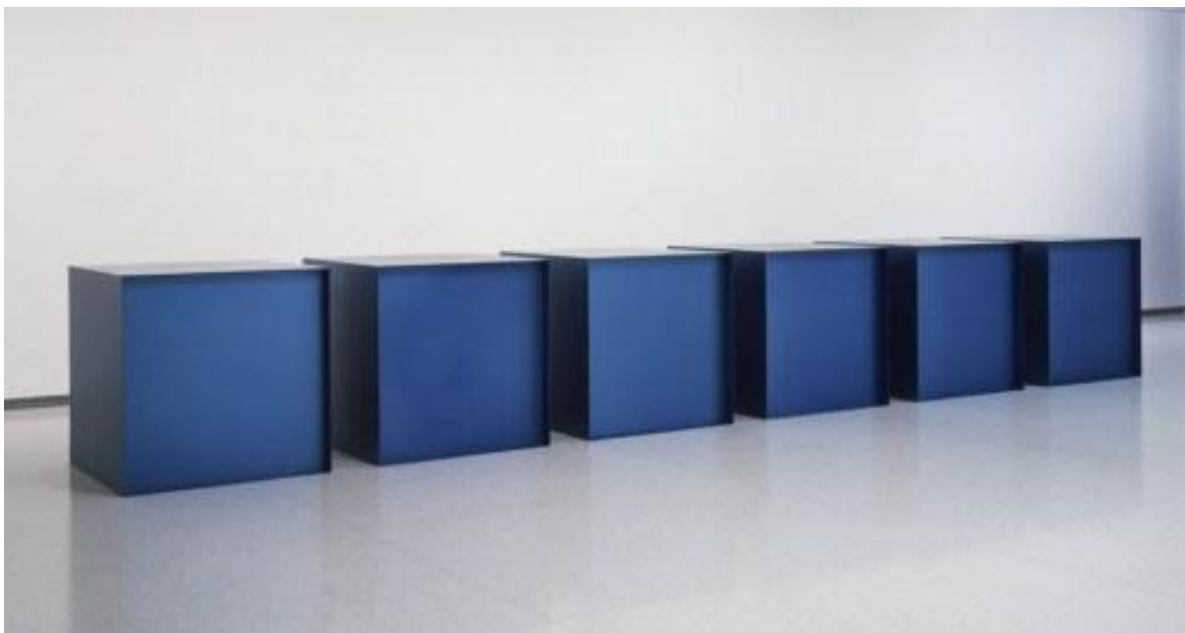
¹¹⁴ Јанићијевић, Јасна, *Комunikacija i kultura...*, 234

¹¹⁵ Дословни превод немачке речи *Gestalt* је облик/форма.

¹¹⁶ упореди са: Arnheim, Rudolf, *Уметност и визуелно опажање – Psihologija stvaralačkog gledanja* (prev. Vojin Stojić), Beograd, SKC, 1998, 83–86

облик¹¹⁷ или материјална структура¹¹⁸ садржаја. Поред тога што уводи само дело у чулно опажљив свет, форма уметничког предмета представља и физички присутан облик протокола организације уметничког материјала¹¹⁹ који настаје као последица одређеног принципа уметничког стварања – по чему се уметнички предмети и разликују од осталих неуметничких предмета.

Амерички минималисти своје радове су често одређивали управо као облик – гешталт, иако су више пажње посвећивали начину рецепције визуелне целине него њеном рашчлањивању на естетичке/перцептивне елементе. Минималистичке форме су свођене на једноставне уравнотежене геометријске облике које посматрач може да обухвати и перципира једним погледом (као што су коцке или квадрати). Доналд Цад (Donald Judd), разматрајући шта друштво највише вреднује у уметности, објашњава ову редукцију идејом да, без обзира на (не)уметнички карактер, „ствар је целина, њен квалитет као целине је оно што је занимљиво. Главне ствари су усамљене и интензивније, јасније и моћније. Оне нису ослабљене ... варијацијама форме, благим контрастима и повезивањем делова и површина“.¹²⁰



Слика 6. Доналд Цад, *Без назива (Untitled)*, алуминијум, 1971. година.

¹¹⁷ Слика Бен Шан (Ben Shahn): „Форма је видљиви облик садржаја“, у Arnhaјm, Rudolf, *Уметност и визуелно изражање...*, 86

¹¹⁸ „Форма је материјална структура садржаја и садржај је концептуална и емоционална енергија форме, њен заустављен а ипак бескрајно продужен тренутак.“ у Protić, Miodrag B., *Облик и време*, 190

¹¹⁹ упореди са: Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza...*, 239

¹²⁰ “The thing is a whole, its quality as a whole, is what is interesting. The main things are alone and are more intense, clear and powerful. They are not diluted by... variations of a form, mild contrasts and connecting parts and areas”. у Chave, Anna C., „Minimalism and the Rhetoric of Power“ у Meyer, James (ed.), *Minimalism*, London & New York, Phaidon, 2000, 280 (превод са енглеског Гордана Жугић, у даљем тексту Г.Ж.)

Минималисти су, дефинисањем *примарне структуре* као *визуелној бинарној пореџка*¹²¹, гештALT одредили као *принцип* (а не као феномен) обликовања визуелне целине – структуре: сваки визуелни систем може се свести на геометријске, правилне (симетричне) елементе/целине који га чине. Посматрач инстинктивно лако перципира чисту, једноставну примарну структуру делом и због тога што се не може поређи њена сличност са природним структурама и механизмима, те се она може схватити и као *универзални архетипски симбол пореџка свешта*¹²². У сваком случају, главна „заслуга“ минималистичког издвајања примарних структура јесте то што су управо оне довеле до *трансформације* структуре самог *темпоралног* у (таутолошке) серије (низове/редове) елемената које су (у серијалним радовима) образоване на основу математичких прогресија, низова бројева или језичких синтагми. За разлику од серијалних уметника, „чисте“ минималисте не занимају сложени закони настанка/рецепције серије, већ само смештање елемената унутар серије (чиме гештALT свакако губи оптички и добија концептуални карактер) – Цад тако инсистира на серијалном поретку који изједначава с *локалним редом* или *једноставним пореџком* као таквим¹²³, чиме у потпуности негира било какав метафизички аспект својих (и уопште минималистичких) радова.

Са становишта гештALTистичке теорије визуелног опажања, једноставна – апстрактна уметничка дела (каква су дела минимализма) не смеју да редукцијом изгубе *чулну привлачност* по којој се и разликују од научних дијаграма.¹²⁴ Међутим, Климент Гринберг (Clement Greenberg) у свом есеју *Рецензијност скулптуре* (*Recentness of Sculpture*) из 1967. године износи став да у минималистичкој уметности готово не постоји никакво естетско изненађење – минимализам занима образовање и реализација идеје, а не изазивање естетских осећаја. Рецепција једноставних геометријских (модуларних) форми/елемената може да доведе до једнократног *јојавног* изненађења које, заједно са рационалним разумевањем концепта перципираног, несумњиво потврђује уметнички карактер минималистичких дела без обзира на њихову (не)могућност производње класичног естетског доживљаја.¹²⁵

¹²¹ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 138

¹²² Ibid, 138

¹²³ упореди са: Ibid, 441

¹²⁴ упореди са: Arnheim, Rudolf, *Umetnost i vizuelno opažanje...*, 128

¹²⁵ упореди са: Greenberg, Clement, „Recentness of Sculpture“ у Meyer, James (ed.), *Minimalism*, 234

4.3. Слика као продукт текстуалне праксе

Текст не „објашњава“ слике. Сlike не „илустрирају“ текст: свака слика била је за мене полазиште неке врсте визуалној колебања аналогна губљењу смисла што ја Зен назива Сапори; текст и слике, међусобно се истрепљујући желе осигуравати кретање, размјену ових означивања: тијело, лица, исма, и у њима желе чистији узмицање знакова.¹²⁶

Ролан Барт

„Према једној старој етимологији требало би да ријеч „слика“ („image“) буде повезана са коријеном „imitari“. Ево нас одмах у срцу најважнијег проблема постављеног пред семиологију слика: може ли аналошки приказ („копија“) про-извести праве знаковне сугестивне а не само згољне накупине симбола? (...) Зна се да лингвисти смијештају изван језика сваку комуникацију по аналогiji, од „пчелињег“ до „гестовног“ језика, чим те комуникације нису двојачко артикулиране, што ће рећи утемељене у крајњој линији у комбинаторици дигиталних јединица као што су фонеме. Не сумњају само лингвисти у језичну нарав слике; опће мњијење такођер, на нејасан начин, држи слику отпориштем смисла, у име одређене митске замисли о животу: слика је ре-презентација, то јест препород у коначном смислу, а разум је, зна се, непожељан за доживљај. Стога је аналогija с обје стране схваћена као становити сиромашан смисао: једни мисле да је слика прилично рудиментарна с обзиром на језик, а други да значење није кадро исцрпсти неизрециво богатство слике. Наиме, и да је слика на становит начин *граница* смисла, она отвара могућност повратка једној правој онтологији значења. Како смисао придолази слици? Гдје је граница смисла – и, ако она постоји, што се налази иза ње?“¹²⁷ Постављајући ова питања на почетку есеја „Реторика слике“, Ролан Барт отвара проблематику обликовања и преношења значења унутар слике као уметничког предмета. Овде би требало подвући да се, са семиотичког/семиолошког становишта, термин *слика* не односи искључиво на штафелајну слику, јер њен појам обухвата било који

¹²⁶ Barthes, Roland, *Carstvo znakova*, August Cesarec, Zagreb, 1989, 5

¹²⁷ Bart, Roland „Реторика слике“, у Мишчевић, Nenad, Milan Zinaić (priređ.), *Plastički znak...*, 71

дводимензионални интенционално обликован естетички/уметнички предмет (као што је цртеж, графика или фотографија) чија је структура сачињена од мноштва ликовних елемената/естетичких знакова који нису самостални носиоци значења, већ се до њега долази одређивањем њихове међусобне условљености – прво самих елемената, а преко њих и слике као целине. Структуралистичка семиотика тако слику изједначава са *текстом* – она представља структурални поредак знакова који постају *читљиви* само уколико се посматра њихов однос са другим знаковима унутар/изван пиктуралног система (што их поставља у шири контекст – контекст сликарства и уметности уопште). Постструктурализам даље развија овај структуралистички став и тврди да „оно што слику одређује и спецификује као структурални визуелни поредак јесте преображај визуелног поретка у значењски поредак смисла и вредности уметности и културе“¹²⁸ по чему се слика суштински и разликује од осталих, неуметничких опажајних површина па се може именовати као продукт означитељске праксе¹²⁹ – прецизније, као *визуелни и ликовни текст*. У (пост)модернистичким теоријама уметности, ово значи да уметничко дело не представља знак као *морфолошки заснован и завршен целини унікални објект*, већ се до његовог значења долази кроз његов однос са осталим уметничким делима, јер „нема *само* дела или *само* *свешта*, (...) дело и *свешта* за нас [су] посредовани текстовима културе у процесу“¹³⁰.

Теорија форме Пола Клеа представља прву теорију која се заснива на текстуалној продукцији значења (рецепције) слике. Већ у њеном уводу под називом *Концепти уметничког стварања* он прави разлику између приступа обликовању форме и приступа форми као таквој: форма слике настаје као последица *креирања* њених елемената (линија, површина, облика) и стога је само сегмент у процесу њихових трансформација – слика је, дакле, у потпуности зависна од процеса стварања. Иако се Клеова теорија форме и даље ослања на продукцију гешталта, она се заснива на идеји да су процеси грађења речи и обликовања уметничке форме

¹²⁸ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 678

¹²⁹ *Означитељска пракса* представља постструктуралистичку праксу која се заснива на преображају *природних и друштвених објеката, ограничења и ситуација*. Њену основу чини идеја о доминацији означитеља над означеним из психоаналитичке теорије Жака Лакана, као и Деридина критика знака по којој знак није статички поредак већ моменат у преображају значења. У сликарству, она подразумева преображај материјалне структуре пиктуралног текста: слика није статички естетски (систем) знак(ова), већ представља тренутак продирања материјалног поретка до значења, смисла и вредности. Упореди са: Šuvaković, Miško, *Estetika apstraktnog slikarstva*, 178–179

¹³⁰ Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza...*, 456

суштински идентични. На овај начин, Кле развија идеју о образовању и анализи текстуалног записа као форме и саме визуелне форме као структуралне организације идеограмског¹³¹ писма чиме се удаљава од класичног схватања гешталта и приближава ономе што ће касније постструктурализам одредити као *текстуалну ираксу*.¹³² „Слика није мимезис света, али слика није ни неизрецивост датости, већ писмо. Сликање или цртање је писање, исписивање. (...) При гледању слике, слика је скуп знакова или текст који треба дешифровати, као што је и свет скуп знакова или текст који треба дешифровати. Другим речима, нема дисконтинуитета између знакова природе и знакова уметности, јер све потиче из структуралног скупа ритмичких фигура или трагова.“¹³³ Иако је Клеово стваралаштво „остало на граници слика – симбол – мимезис – модел света“¹³⁴ јер он никада није до краја апстраховао миметички приказ попут супрематиста или уметника неопластицизма, оно се, по начину рецепције и употребе знака, ипак разликује од осталих „граничних“ уметничких праваца (као што су кубизам или футуризам). Кле види слику као *зайис* коме се не могу порећи гешталтистичке особине визуелне форме: структура његове слике образована је на исти начин као писани текст – ликовни елементи су



Слика 7. Пол Кле, *Замак и сунце (Castle and Sun)*, уље на платну, 1928. година

распоређени у редове који су сложени једни испод других чиме је рецепција слике истовремено одређена перцепцијом целокупне визуелне структуре и *чишањем* представљеног симболичког поретка елемената. Сliku, због тога, можемо и (про)*чишаати* као текст – посматрач је рецепира перцепцијом визуелног/пиктуралног записа и дефинисањем његовог односа са другим визуелним/пиктуралним записима¹³⁵.

¹³¹ Идеограмско писмо је састављено од пиктограма (као што су, на пример, хијероглифи или римски/арапски бројеви) који представљају редуковане схематске цртеже појмова/идеја које приказују. Кинеско и јапанско писмо су једина два идеограмска писма која се и данас употребљавају у језичкој форми.

¹³² упореди са: Šuvaković, Miško, *Estetika apstraktnog slikarstva*, 80–81

¹³³ Šuvaković, Miško, „Preko formalizma – rubna područja formalističkog rada; rasprava polja relacija umetnosti Zapada dvadesetog veka i kultura Istoka“, *Mentalni prostor* (3), 1986, 20

¹³⁴ Šuvaković, Miško, *Estetika apstraktnog slikarstva*, 72

¹³⁵ упореди са: Ibid, 72–74

Постструктуралистичке семиологије сликарства актуелизовале су Клеово запажање о аналогiji слике и текста: слика, као пиктурални објект, представља „*фигуративни текст* у коме се видљиво и читљиво везују једно са другим“¹³⁶, па се до разумевања значења слике долази перципирањем пиктуралног поретка, његовим читањем и, на крају, дешифровањем онога што је *прочитано*. Шта значи *читати* слику? Луј Марен даје два одговора на ово питање: „То је прећи погледом једну графичку скупину и то је дефинирати један текст“.¹³⁷ Текст се дефинише као текст тек његовим довођењем у однос са осталим текстовима, па тако значење слике не зависи само од разумевања и интерпретирања перципираног визуелног текста као поретка ликовних елемената, већ је одређено и његовим *умрежавањем* са другим текстовима (уметничким, културним или свакодневним) који га окружују. Пошто читалац – посматрач представља простор овог умрежавања, значење слике умногоме зависи од његовог претходног знања и искуства и стога се мења од појединца до појединца – производња значења слике представља *отворен*, неограничен процес.¹³⁸ Због тога постструктурализам још директније негира потенцијални лингвистички карактер визуелног текста и слику одређује као *дискурс* – *јовор контекста* унутар ког се разменом текстова производи неко значење.¹³⁹ Слика тако, без обзира на своју (не)миметичку природу, нема наративни – приповедни карактер: она је продукт „комплексног многостраног поретка преображаја пиктуралног у значење и значењског и сазнајног у смисао пиктуралног поретка“¹⁴⁰. Свака слика (као интенционално обликован естетски предмет) припада сликарству као ширем (историјском/значењском) контексту и представља *интерсемиотички* објект који у себи генерише све семиотичке системе који су утицали на његово образовање. Имајући то у виду, Жан-Луј Шефер слику одређује као „границу на којој (или којом) се обележава понављање епистемолошког текста, у другом (естетском) простору“¹⁴¹. Шефер у сликарску семиологију уводи појам *лексије* – *макроскојске јединице* која одређује све нивое и начине дешифровања и тумачења општих односа унутар (визуелног) текста, те стога представља и *комуникацијски акт система*. Унутар миметичког сликарства лексија је одређена као однос *представе, језика и дискурса*,

¹³⁶ Ibid, 177

¹³⁷ Marin, Louis, *Elementi za slikovnu semiologiju*, 39

¹³⁸ упореди са: Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza...*, 286

¹³⁹ упореди са: Ibid, 12

¹⁴⁰ Šuvaković, Miško, *Estetika apstraktnog slikarstva*, 173

¹⁴¹ Ibid, 173–174

док је у апстрактном сликарству сама лексија доведена у однос са *језиком* и *изразом/конструкцијом*. Лексија стога онемогућава класичан процес *читања* при рецепцији апстрактних приказа већ упућује на услове под којима је оно могуће – апстрактна слика у том случају представља продукт бескрајног умножавања језичког система унутар визуелног поретка.¹⁴²

¹⁴² упореди са: Ibid, 174–175

5. Отворено дело као симптом промене рецепције света/стварности

Доживети уметнички рад значи поново га доживети, значи пробудити оно суштинско у њему, пробудити живи квалитет својствен форми, који у њој независно живи. Уметнички рад се у мени поново рађа.¹⁴³

Јохан Итен (Johannes Itten)

из текста *Анализе старих мајстора (Analyses of Old Masters)*

Под уметничким делом се, у општем смислу, подразумева завршен, целовит естетски предмет који настаје као последица одређених поступака и намера аутора – уметника. Уметник представља своје дело посматрачу очекујући (у већој или мањој мери) од њега да разуме значење које је дело добило приликом свог настанка. Међутим, чак ни са семиотичког становишта, значење дела се не може свести само на *поруку* коју је уметник – пошљалац послао посматрачу – примаоцу: посматрач мора да *декодује* оно што перципира.

Још су теоретичари гешталта утврдили да опажање представља синтезу видљивих особина предмета (на пример: односа са простором који га окружује, величине, боје, осветљења) и природе самог посматрача. Физичке карактеристике уметничког предмета нису двосмислене и, као такве, представљају основу његовог потенцијалног универзалног разумевања за све посматраче, без обзира на различите временске или географске околности. Међутим, како Арнхајм примећује, „свако опажање је у исти мах и мишљење, свако расуђивање је исто тако и интуиција, свака опсервација је и инвенција“.¹⁴⁴ Сваки посматрач перципира физички свет који га окружује кроз условљену/стечену осетљивост – рецепција уметничког дела не зависи искључиво од његове перцепције, већ је умногоме одређена и формираним личним укусима, ставовима, склоностима, навикама, предрасудама, па и егзистенцијалним, социјалним и културним аспектима који окружују посматрача. Постструктуралисти су, кроз појмове интертекстуалности и означитељске праксе, одредили управо посматрача – читаоца као простор у коме се појављује *значење*

¹⁴³ Šuvaković, Miško, *Estetika apstraktnog slikarstva*, 52–53

¹⁴⁴ упореди са: Arnheim, Rudolf, *Umetnost i vizuelno opažanje...*, 12–13

кроз преплитање различитих начина и нивоа читања самог дела. Постојање уметничког дела подразумева да је његова форма (или форма свих његових елемената) *затворена* – коначна и мање-више непроменљива. Међутим, једно уметничко дело (иако *говори* сопственом формом) не може имати једно непроменљиво и исправно значење за сваког посматрача, јер он сваким својим опажајем уметничко дело поново *изводи* и *шумачи*. Умберто Еко (Umberto Eco) истиче да естетски квалитет неког облика управо зависи од тога у којој мери се може мењати његова перцепција/рецепција у односу на различите аспекте посматрања, при чему облик никада не сме да *престане да буде он сам*.¹⁴⁵ Уметничко дело тако може бити доживљено на много различитих начина све док ни један од тих начина не доводи у питање његове естетске и/или идејне квалитете – за разлику од облика/форме, значење било ког уметничког дела је *отворено*.

Појам *отвореног дела* (*opera aperta*) дефинисао је Умберто Еко на XII Интернационалном конгресу за филозофију у Венецији 1958. године одредивши га као *савремен, нов начин конципирања уметничке форме* која је потпуно опажајно (чулно) затворена и непроменљива, али која истовремено пред уживаоца – посматрача/читаоца/слушаоца – поставља више могућности за индивидуалне интерпретације самог дела.¹⁴⁶ Неколико година касније (1962), Еко је објавио књигу под истоименим називом у којој је експериментална дела (нео)авангарде (од авангардних и серијалних музичких композиција, преко књижевних дела, телевизијских емисија и филма, до дела визуелних уметности – као што су енформел, хепенинг или дела апстрактне и кинетичке уметности) одредио и анализирао као примере *отвореног дела* при чему, како сам каже, „заједничка тема ових испитивања јесте реакција умјетности и умјетника (формалних структура и водећих поетичких програма) пред изазивањем Случаја, Неодређеног, Вјероватног, Двосмисленог, Плуривалентног; реакција, стога, савремене сензибилности као одговор на сугестије математике, биологије, физике, логике, психологије и новог епистемолошког видика које су те науке отвориле.“¹⁴⁷ На тај начин Еко потпуно раздваја *отвореност* која се огледа у слободи индивидуалне рецепције естетских и идејних аспеката било ког уметничког дела, од *отворености* која представља услов појаве

¹⁴⁵ упореди са: Eco, Umberto, *Otvoreno djelo* (prev. Nika Milićević), Sarajevo, Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“, 1965, 34

¹⁴⁶ упореди са: V.S. Predgovor, у Ibid, 5–6

¹⁴⁷ Ibid, 14

естетске и/или идејне вредности самог дела – *о̄творено дело* се не може доживети и перципирати уколико се његова *о̄твореност̄* занемари. У првом случају, отвореност је неутуђиво право уживаоца уметничког дела, док у другом она настаје као симптом намере аутора да примора уживаоца на активно учествовање у извођењу/стварању дела које се тако приближава *до̄тађају*, док уживалац постаје *саучесник* и *субјект̄* уметности.¹⁴⁸

Аналитички естетичар Морис Вајц (Morris Weitz), у есеју „Улога теорије у естетици“ („The Role of Theory in Aesthetics“) објављеном 1956. године у *Часопису за естетичку и уметничку критику* (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*), први је одредио уметност као *о̄творен појам* и тиме директно указао на то да естетичко питање *шта је уметности* (поготову она „будућа“) треба преусмерити на проналажење и испитивање *концепција уметности*. Он, наиме, каже: „Нови услови (случајеви) стално се појављују и стално ће се појављивати; нови уметнички облици, нови правци ће се појавити и захтеваће одлуке од оних који су заинтересовани, обично професионалних критичара, да прошире или не појам уметности. Естетичари могу поставити као основу услове сличности, а да никада не траже нужне и довољне услове за исправну употребу концепта. Кад је реч о концепту уметности, услови његове употребе никада не могу бити исцрпно набројани, јер уметници увек могу створити и понудити нове случајеве, па то чак могу бити и случајеви природе. Они ће захтевати да се концепт прошири или затвори, или измисли нови (нпр. „То није скулптура, то је мобил“).“¹⁴⁹ Премештајући фокус интересовања са чулних квалитета на концепт уметничког дела, Вајц упућује на аналогију између уметности и Витгенштајнових *језичких игра*. Витгенштајн је кроз свој каснији период (који започиње 1930-их година) постепено мењао ставове које је деценију раније формулисао у *Логичко-филозофском трактату* – дотадашње виђење језика као слике света, који се заснива на формалном, условном и јасно дефинисаном *осликавању* и *именовању* чињеница од којих је састављен („Границе мога језика значе границе мога света“), уступа место идеји језика као система језичких игара. Витгенштајн ову промену језичког концепта у потпуности разрађује у *Филозофским истраживањима* (*Philosophische Untersuchungen*) где искључује било какав трајан и непроменљив аспект језика – језик је, због *о̄творене* природе речи као основних елемената

¹⁴⁸ упореди са: Ibid, 83–87; Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza...*, 427

¹⁴⁹ Ibid, 444

система (једна реч може имати различите функције и различито значење у различитим језичким играма), и сам *отворен* и, као такав, подложен сталној трансформацији: увек се могу образовати нове језичке игре док друге могу постати превазиђене и нестати из употребе. Управо због своје индивидуалне променљивости, језичке игре не могу бити повезане заједничким особинама (јер их је немогуће трајно одредити), већ их међусобно спаја само *појам* игре чије је границе, исто тако, немогуће јасно повући: свака игра условљена је својим правилима која, с друге стране, нису потпуно одређена¹⁵⁰ и стога не могу потпуно ограничити њен појам. Вајц овде подвлачи аналогију између уметности и језичких игара: не постоје заједничке особине/аспекти различитих уметности/уметничких пракси//дела већ сваки *субпојам* уметности треба анализирати као посебну језичку игру која се заснива на својим карактеристичним правилима. Конкретније речено, уметничко дело као затворен, целовит естетски предмет престаје да буде поље истраживања (аналитичке) естетике и теорије уметности па стога не треба од њих тражити одговор на питање да ли одређени продукт уметничке праксе поседује карактеристике уобичајене за ту праксу (на пример, да ли је одређено дело дадаизма слика или да ли се одређени авангардни текст може посматрати као књижевно дело). Уметничко дело се може објаснити само ако се разуме његова функција унутар језичке игре у којој се јавља. Имајући то у виду, исправно питање било би која правила одређене језичке игре треба променити да би се концепт уже/шире дефинисане уметничке праксе (на пример, сликарства, музике, књижевности – или уже: енформела, опере, романа, трагедије, поезије) проширио и обухватио испитивано дело.¹⁵¹

Теорија отвореног дела се, и са семиотичке стране, ослања на Вајцову аналогију: подразумевана формална недовршеност уметничког дела не односи се (само) на недовршеност форме већ подразумева долажење до *значења* путем нестабилних, отворених *процедура* и *прошколо* који условљавају и условљени су одређеним концептом (контекстом) по (у) којем дело настаје (при чему дословна отвореност форме може имати функцију навођења уживаоца на лакше откривање правила језичке игре којој дело припада, као и уочавања његове функције у ширем

¹⁵⁰ „Следити неко правило аналогно је слушању неке заповести. Човек се за то обучава и реагује на њу на одређен начин. Али шта ако на заповест и обуку један реагује *овако*, други *онако*? Ко је онда у праву?“ у Vitgenštajn, Ludvig, *Filosofska istraživanja*, 112

¹⁵¹ упореди са: Berberović, Jelena, „Problem jezika u filozofiji Ludwiga Wittgensteina“, у Vitgenštajn, Ludvig, *Filosofska istraživanja*, 12–20; Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza...*, 443–444; Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 134

контексту тренутне уметничке праксе). Отворено дело тако представља *узорак* који уметник даје на *извођење* уживаоцима, чиме га измешта из свог уобичајеног уметничког/културалног/друштвеног контекста. Као што Шуваковић запажа, увођењем појма *отвореног дела* у теорију и естетику модерне уметности, Еко није коначно дефинисао концепт (и контекст) појма отворености у уметничкој пракси, већ је и сам поставио теоријски *узорак* отвореног дела који ће, кроз даље теоријско/практично *извођење* и преиспитивање, последично довести до проширивања граница појма уметничког дела/уметности (што је, преко вишемедијске уметности и уметности нових медија, и обележило уметност друге половине XX века).¹⁵²

Истраживањем већ наведених научних *сујесџија* које утичу на отворену природу уметничких дела/пракси, Еко је издвојио *Неред* као основни појам истраживања обликовања модерне – авангардне уметности (при чему *неред* не одређује као хаотично (мета)физичко стање, већ као синоним за „слом традиционалног Реда, који је западни човјек сматрао непромјенљивим и дефинитивним и идентификовао га с објективном структуром свијета“¹⁵³). Постструктурализам је већ увидео да уметност одражава стварност одређене културне/друштвене епохе у којој настаје – свако дело својим настанком постаје фрагмент реалности који је обликован не само претходним уметничким делима, већ и научним/културним/социјалним ставовима и достигнућима. Ослањајући се на објективност научних теорија, модерна уметност реагује на насталу дехијерархизацију¹⁵⁴ структуре стварности: дела модерне уметности представљају нове представе (новог) света које иницирају нове начине долажења до њиховог (променљивог) значења – Еко их стога заједнички одређује као *ејисџемолошке метафоре*¹⁵⁵. Отворено дело тако својом *отвореношћу* за различите интервенције и тумачења (која доводе до различитих естетских решења и коначних облика рецепције) ослобађа уживаоца обавезе да стварност доживљава као већ дату *уређену* целину која одређује начин рецепције свих својих фрагмената (па и уметничких дела). С тог аспекта, отворено дело добија статус

¹⁵² упореди са: Cvejić, Bojana, Ana Vujanović, „Otvoreno delo...“, 102; Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza...*, 428–430

¹⁵³ Eco, Umberto, *Otvoreno djelo*, 14

¹⁵⁴ „денатурализацију природе, дехуманизацију човјека, иреализацију ствари“. В.С. Предговор у Eco, Umberto, *Otvoreno djelo*, 9

¹⁵⁵ „Ради се о структурама које изгледају као *ејисџемолошке метафоре*, структуралне резолуције једне раширене теоретске свијести (не одређене теорије, него усвојеног културног увјерења); оне представљају реперкусије, у формативној дјелатности, оних категорија неодређености и статистичке дистрибуције које владају интерпретацијом природних чињеница.“ у Eco, Umberto, *Otvoreno djelo*, 141

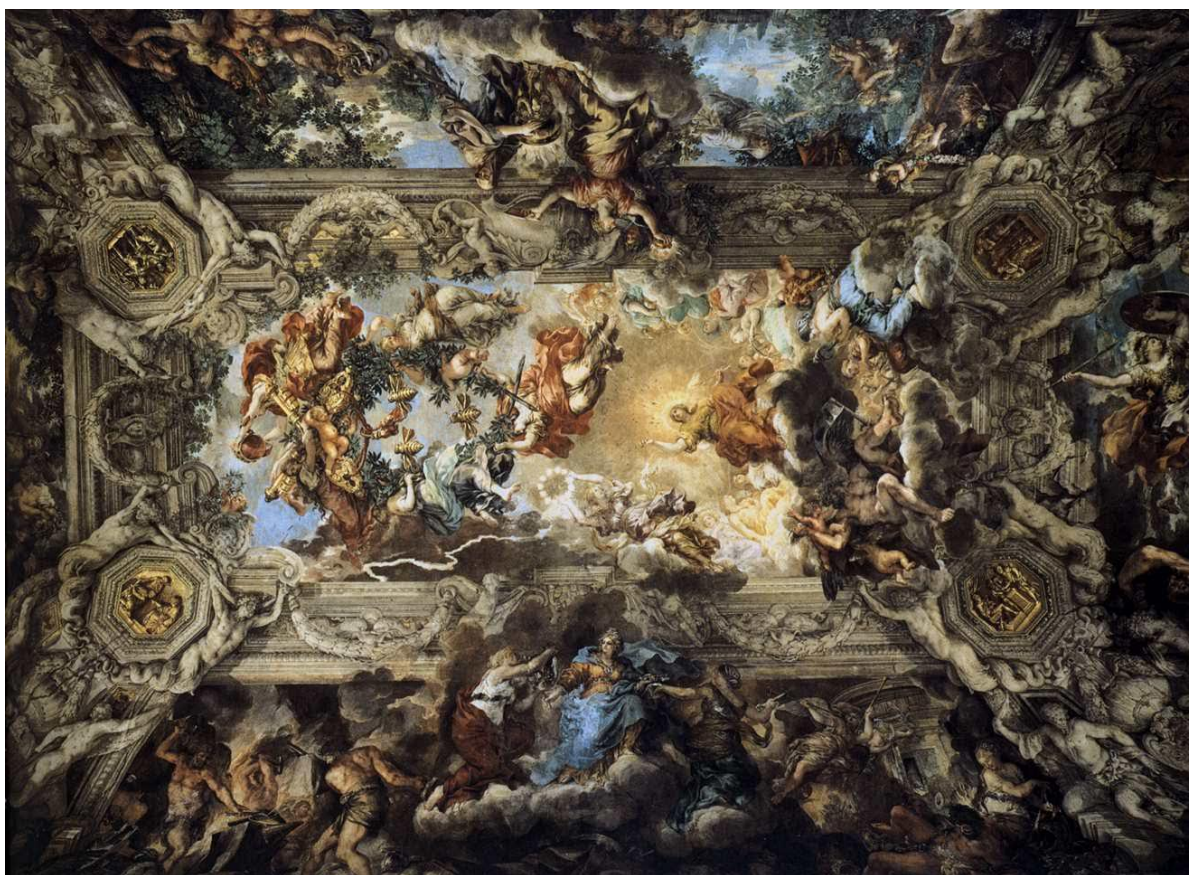
културалног и(ли) чак политичког *пресџуија* јер се заснива на *одсџуијању од љравила* уобичајеног стварања и понашања (уметника) унутар одређеног друштвеног/културалног/уметничког контекста, што за последицу има управо настанак *нереда* као продукта *шрења љошеницијалних оџвореностџи*. Од уметничког дела се више не подразумева да уживаоцу понуди своје естетске квалитете, већ да га својом функцијом унутар културалног/друштвеног/уметничког система упути на (нове) доминантне вредности самог система.¹⁵⁶ Додуше, како Витгенштајн, анализујући променљивост естетског расуђивања (која је неминовна приликом рецепције било ког уметничког предмета), уочава: „оно што данас називамо однегованим укусом можда није постојало у средњем веку. У различитим епохама играле су се сасвим различите [језичке] игре“.¹⁵⁷

Еко примећује да се поменути *слом* традиционално уређеног света назире још у барокној уметности. Наиме, средњовековна уметност осликава средњовековно поимање стварности – свет је доживљен и представљен као јасна и у потпуности уређена структурална хијерархија свих својих фрагмената, а уметничка дела имају (мање-више) педагошки задатак да упуте уживаоца на правилну рецепцију стварности чији је део. Иако је ренесанса скоро сасвим одбацила средњовековну хијерархију света, уметничка дела настала у овој епохи су с непромењеним средњовековним жаром упућивала уживаоце на исправно разумевање промењене хијерархије нове, ренесансне стварности. Барокна уметност, по први пут, не тражи од уживаоца слепо разумевање и прихватање: за разлику од ренесансне уметности која својом статичном, коначном формом и симетрично приказаним простором потенцира идеју недвосмислене *есеницијалне вечностџи*, барокна форма је динамична, *оџворена* и упућује на ширење перцептивног простора чиме посматрачеву рецепцију усмерава ка идеји *љокреџа*.¹⁵⁸ Да би потпуно сагледао и доживео једно илузионистичко барокно дело (као што је, на пример, *Тријумф божанске љре-мудросџи* (*Trionfo della Divina Provvidenza*) италијанског сликара Пјетра да Кортоне (Pietro da Cortona)), посматрач је приморан на стално кретање и мењање фокуса свог погледа – *видљиво* се меша са *оџиљљивим*, а дело тако постаје непознати

¹⁵⁶ упореди са: Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza...*, 429

¹⁵⁷ Vitgenštajn, Ludvig, *Predavanja i razgovori o estetici, psihologiji i religioznom verovanju: sastavljeni na osnovu beležaka Jorika Smitiza, Raša Riza i Džeјmsa Teјlora* (prired. Siril Baret, prev. Andreј Jandrić), Beograd, Clio, 2008, 15

¹⁵⁸упореди са: Eco, Umberto, *Otvoreno djelo*, 37–38; 47–48



Слика 8. Пјетро да Кортона, *Тријумф божанске љре мудрости*, палата Барберини (Palazzo Barberini) у Риму, 1632–1639. године

свет чија се порука и значење откривају сагледавањем свих његових аспеката. На овај начин, барокни човек престаје да буде пасивни посматрач и први пут добија слободу да интервенише у рецепцији стварности која га окружује. Еко уочава да је барокно подстицање *слободне* рецепције умногоме повезано и са развојем новог научног сазнања – „помјерање пажње са *бића* на *сиљни изглед* архитектонских и сликарских објеката, на примјер, подсјећа нас на нове филозофије и психологије утиска и осјећаја, на емпиризам који у низу перцепција рјешава аристотеловску реалност супстанције; а с друге стране, напуштање нецеситантног средишта композиције, привилегованог гледишта, придружује се усвајању коперниканске визије свијета, која је дефинитивно елиминисала геоцентризам и све његове метафизичке закључке; у модерном научном универзуму, као у конструкцији или у барокној слици, дијелови изгледају као да су сви дотирани једнаком вриједношћу и једнаким ауторитетом, и цјелина тежи за тим да се прошири у бескрај, не налазећи границе

ни кочнице ни у каквом идеалном правилу свијета, него учествују у једној општој аспирацији на откриће у стално обнављани контакт са стварношћу¹⁵⁹.

На отвореност метода научног сазнања утицао је и почетак примене различитих логичких операција закључивања које су касније довеле до формирања читавог спектра истинитосних вредности између тачног и нетачног или истинитог и неистинитог.¹⁶⁰ *Неодређеност* на тај начин постаје легитиман (Еко га именује и као *ваљан*¹⁶¹) резултат спознајне операције чиме модерна наука указује на неопходност сталног проверавања (услова) научних теза и научног истраживања уопште. У исто време, *неодређеност* значења/форме уметничког предмета не може самостално проузроковати његов естетски/идејни доживљај, већ упућује уживаоца на проналажење и анализирање нових *правила* произвођења/доживљавања самог предмета. Тако модерна уметност почиње да подразумева отвореност рецепције уметничких дела, с тим што „оправдање“ за многоструке, слободне начине извођења (*чишћења/интерпретирања*) њиховог садржаја све чешће проналази управо у научним теоријама и истраживањима. Наиме, не постоји последње, коначно или исправно извођење (отвореног) дела већ су сва потенцијална извођења међусобно *комплементарна*: сваким извођењем дело се поново тумачи и реализује, при чему се *не исцрпљује* његово значење. Отворено дело тако може бити изведено на небројено много начина све док ниједан од њих не наруши оно што дело чини делом; при томе једним извођењем се из дела издваја један његов (у датим околностима и за одређеног уживаоца) доминантан аспект који искључује, али *не негира*, све остале могућности приказивања (елементи, на пример мобила, могу неким другим извођењем бити распоређени на други начин, што не доводи у питање постојање и *ваљаност* осталих извођења). На тај начин, отворено дело је сваким својим извођењем (колико год оно било тренутно једнострано и искључиво), приказано у (идејној) целовитости. Еко указује на повезаност ове (наизглед) парадоксалне природе отвореног дела са развојем *принципа комплементарности* данског физичара,

¹⁵⁹ Ibid, 48

¹⁶⁰ Спектар истинитосних вредности од потпуне истине, преко низа парцијалних истинитости до потпуне неистине карактеристичан је за *расилинућу (фази) логику* (енгл. *fuzzy logic*) која је настала као последица *теорије расилинућих скупова* (при чему *расилинући скупи* означава скуп коме елементи могу (не) припадати у одређеној мери и он (углавном) представља прелаз од стања припадања ка стању неприпадања, или обрнуто). Овакав неодређен принцип сазнања одговара појмовима/појавама/идејама које немају коначну дефиницију већ се на неки начин прилагођавају датом контексту.

¹⁶¹ У логици ваљан исказ означава *шаушологију* – исказ који је у сваком случају истинит.

нобеловца Нилса Бора (Niels Bohr), који представља један од темеља квантне механике.¹⁶²

Квантна механика експериментално је утврдила да *квантни енџинџеџи*¹⁶³ као елементарне, субатомске (у смислу: мање од атома и даље недељиве) честице у одређеним физичким околностима не морају реаговати на очекиван начин – као честице. На пример, светлост, као део спектра електромагнетног зрачења чији је квант *фотон* (γ), понаша се као сноп елементарних честица – фотона приликом интеракције с другим честицама, док ће се у простору понашати као електромагнетни талас. Истражујући ове закључке, млади физичари Вернер Хајзенберг (Werner Heisenberg) и Ервин Шредингер (Erwin Schrödinger), образовали су две аналогне теорије: честичну, односно таласну верзију квантне теорије. Бор је решење овог парадокса видео у *принципу комплементарности*: светлост је (као и фотон) истовремено и честица и талас јер су њене и честичне и таласне особине подједнако битне да би се у потпуности разумео и истражио физички појам светлости; међутим, она не може истовремено имати понашање својствено и честици и таласу, већ ће, у зависности од физичког контекста и циља самог експеримента, реаговати на један, односно други начин.¹⁶⁴

Боров физички принцип комплементарности указао је на неопходност промене дотадашње научне тежње ка једностраном дефинисању и анализирању одређених појава или објеката који се, пак, у потпуности могу разумети једино ако се сагледају као скуп свих њихових потенцијалних комплементарних манифестација – допуштање променљивости и (условне) неодређености стања (физичке) појаве/објекта умногоме је одредило даљи ток науке и научних истраживања. Као и свака научна револуција, Борова истраживања довела су до промена и у уметничкој теорији/пракси. Додуше, указујући на важност околности у којима се одређено стање/реакција појаве/објекта истраживања јавља, Бор сам каже: „Поука коју смо одавде извукли изгледа да нас је понела један корак даље у непрестаној борби за хармонију између садржаја и форме, и научила нас је још једном да се никакав садржај не може докучити без формалног оквира, а да свака форма, ма

¹⁶² Упореди са: Ibid, 43–50

¹⁶³ Квант (лат. *quantum* – мноштво), у ужем смислу, представља најмању, елементарну количину – *пакети* енергије која се ослобађа приликом елементарних физичких процеса, док се у ширем смислу односи на најмању, елементарну јединицу било које физичке величине – дужине, масе, температуре, јачине светлости и других.

¹⁶⁴ упореди са: <http://www.astronomija.org.rs/nauka/fizika/7914-kada-je-atom-postao-kvantum>

колико да се показала корисном, може бити преуска да обухвати ново искуство“.¹⁶⁵ Индиректним постављањем *нейресџане борбе за хармонију између садржаја и форме* (додуше, с научног становишта) за једно од суштинских питања сопственог научно-истраживачког рада, Бор је сам указао на његову потенцијалну примену ван стриктно научних оквира и тиме самом истраживању дао *оћворен* карактер. Еко се ту с правом пита: „Зар не бисмо имали разлога да за ова [отворена] уметничка дјела тврдимо, како то чини научник због своје нарочите експерименталне ситуације, да је непотпуно познавање једног система битна компонента његове формулације и да се подаци добијени у разним експерименталним условима не могу да налазе у једној јединој слици, него да они морају да буду сматрани комплементарним у смислу да само тоталитет феномена исцрпљује могућност информације о предметима?“¹⁶⁶

Поред тога што принцип комплементарности с научне стране оправдава потенцијално бесконачан број могућности интерпретирања/читања (отвореног) уметничког дела, он такође утврђује промену улоге посматрача – уживаоца приликом процеса интерпретирања/читања. Наиме, прихватањем променљивости природе објекта истраживања, сам експериментатор добија велику улогу при откривању и анализирању (научне) стварности јер посматрањем (мерењем) вредности која га интересује одређује услове (а тиме утиче и на резултат) експеримента и истраживања уопште, при чему оно што није забележено посматрањем (мерењем) представља скуп могућих стања истраживане појаве.¹⁶⁷ Исто тако, уживалац (са)учествовањем у извођењу отвореног уметничког дела издваја један његов појавни облик чиме омогућава да се дело појави у својој идејној целovitости.

¹⁶⁵ Panković, Vladan, „Zaharija Orfelin, Nils Bor, Milorad Pavić i Umberto Eko (kvantna teorija i barok u srpskoj književnosti)“ (I), *Polja* (371–372), 21

¹⁶⁶ Eco, Umberto, *Otvoreno djelo*, 50

¹⁶⁷ Интересантно је да Бор није био превише заинтересован за овај „људски“ фактор истраживања већ је посматрача ипак свео на оног који мерењем одређује тачно значење одређених особина истраживаног објекта. Његов студент Хајзенберг је био тај који је уложи посматрача заиста дао примат. Више на: <http://www.astronomija.org.rs/nauka/fizika/7914-kada-je-atom-postao-kvantum>

6. Аналитички принципи компоновања (отвореног) уметничког дела (неколико метода и примера из историје/теорије уметности)

*Уметничка дела су аналитичке пропозиције.*¹⁶⁸

Џозеф Кошут (Joseph Kosuth)

Аналитичке пропозиције или *аналитичке судо*ве Кант је одредио као опште и нужне логичке судо

ве чији се предикат садржи у појму субјекта и тиме потпуно следи и потврђује његово значење (на пример: „Човек је разумно биће“). Аналитички судо

ви не проширују нашу спознају (већ само дати појам додатно анализују и појашњавају) и стога се не морају логички доказивати – њихова истинитост не зависи од искуства. Насупрот њима Кант поставља *синтетичке пропозиције/логичке судо*ве чији предикат није садржан у појму субјекта (на пример: „Човек је друштвено биће“) па се њихова (не)истинитост мора доказати чиме се проширује наша спознаја.¹⁶⁹

Шта, у том случају, Џозеф Кошут, као концептуални уметник, подразумева одређујући уметничка дела као аналитичке пропозиције? Он сам додатно објашњава ову тезу: „То значи, ако се посматрају у оквиру свог контекста – као уметност – она не прибављају информације о било којој чињеници“.¹⁷⁰ Истинитост уметничког дела (то јест, да ли уметничко дело јесте уметничко дело), у том случају, није могуће утврдити анализирањем његових семантичких (лингвистичких/аудитивних/визуелних) аспеката, већ одређивањем његовог односа са појмом уметности. Кошут даље објашњава: „Уметничко дело је таутологија у том смислу што презентира уметникову интенцију, а то што он говори је да посебан свет уметности јесте уметност, што, у ствари, представља *дефиницију* уметности.“¹⁷¹ Именујући уметничко дело као *шаутологију*, Кошут га додатно ограђује од било каквог искуственог анализирања. Наиме, *шаутологију*¹⁷² – као логички скуп који је истинит у свакој

¹⁶⁸ Košut, Džozef, „Umetnost posle filosofije“, *Polja* (156), 1972, 3

¹⁶⁹ <https://www.filozofija.org/rjecnik-filozofskih-pojmova/>

¹⁷⁰ Košut, Džozef, „Umetnost posle filosofije“, 3

¹⁷¹ Ibid, 3

¹⁷² Дословно преведен, термин *шаутологија* означава *исту реч* или *исту идеју* (грч. *шаутологиос*). Употребљена у реторичком контексту, таутологија не губи смисао који јој је изворно дат – она подразумева неаргументовано понављање једног истог става на различите начине да би се слушалац убедио у његову истиност.

валуацији (одређивању истинитости логичких исказа) – први је одредио Витгенштајн¹⁷³ у свом *Логичко-философском трактату* где, између осталог, наводи:

„4.46 Међу могућим групама истиносних услова постоје два екстремна случаја.

У једном случају став је за све истиносне могућности елементарних ставова истинит. Кажемо да су истиносни услови *таутолошки*.

У другом случају став је за све истиносне могућности лажан: истиносни услови су *контрадикторни*.

У првом случају називамо став таутологијом, а другом случају контрадикцијом.

4.461 Став показује оно шта се каже, таутологија и контрадикција показују да не кажу ништа.

Таутологија нема никаквих истиносних услова, јер је безусловно истинита; а контрадикција није истинита ни под каквим условом.

Таутологија и контрадикција су без смисла.

(Као тачка од које иду двије стријеле у супротном правцу.)

(О времену, нпр., не знам ништа када знам да пада киша или не пада.)

4.4611 Међутим, таутологија и контрадикција нису бесмислене; оне припадају симболизму, и то слично као „0“ симболизму аритметике.

4.462 Таутологија и контрадикција нису слике стварности. Оне не приказују никакво могуће стање ствари. Јер прва допушта *свако* могуће стање ствари, друга *ниједно*.

4.463. (...)

Таутологија оставља стварности читав – бесконачан – логички простор; контрадикција испуњава читав логички простор и не оставља стварности ниједну тачку. Ни једна ни друга зато не може ни на који начин одредити стварност.“¹⁷⁴

У том случају, валуација уметничког дела не може бити зависна од субјективног искуства које – по својој природи – није непроменљиво и коначно, већ њен резултат произилази из правила утврђених, формалних система (као што су математика или логика). Уметничко дело тако проистиче из уметности (а не из

¹⁷³ Koviјanić Vukićević, Žana, Slobodan Vujošević, *Uvod u logiku*, Podgorica, Pobjeda, 2009, 20

¹⁷⁴ Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, 95–97

претходног искуства аутора) на исти начин као што математичке теорије проистичу из дефиниција математике и стога се његов појам у потпуности садржи у самом појму уметности – „уметничка идеја' (или 'дело') и уметност су исто и може бити процењивана као уметност без излажења ван контекста уметности“¹⁷⁵, док је управо таутологија „оно што уметност има заједничко са математиком и логиком.“¹⁷⁶

Иако се Витгенштајн у својим делима није у већој мери бавио естетиком нити уопште анализом уметности, његово разматрање општих премиса света и стварности преко логичких карактеристика језика постало је основа на којој се уметничка теорија/пракса развијала у другој половини двадесетог века. Његов утицај видљив је кроз више различитих аспеката – од таутолошких/концептуалних метода компоновања (структуре) уметничког дела који упућују на неопходност аналогije између идеје, вербалног описа и визуелне/бихевиоралне/дискурзивне/просторне/временске форме рада (при чему се претпоставља да је, како Шуваковић наводи, унутрашња структура форме „дефинисана као синтактичко-семантичка веза језичких (лингвистичких, семиотичких) и визуелних елемената“¹⁷⁷) до последичног развоја нових принципа уметничке теорије/критике који се заснивају на проблематици језика којим се анализује уметност/уметничка пракса/уметничко дело. Таутологија тако постаје основно начело по којем су концептуални¹⁷⁸ уметници почели да (пре)обликују правила уметности коју доживљавају као *језичку ипсу* – било

¹⁷⁵ Košut, Džozef, „Umetnost posle filosofije“, 3

¹⁷⁶ Ibid, 3. Овде треба напоменути да је још Лајбниц, стварајући *универзални језик*, указао на то да основу математичких метода чине универзални научни, то јест, логички принципи. Витгенштајн се у *Логичко-филозофском истраживању* такође осврнуо на њихов међусобни однос:

„6.2 Математика је логичка метода.

Математички ставови су једнацбе, дакле псеудоставови.

6.21 Математички став не изражава никакву мисао.

6.211 У животу никада не требамо математички став, него се математичким ставом користимо само да од ставова који не припадају математици закључимо на друге који такођер не припадају математици.

(Питање „чему заправо употребљавамо ту ријеч, тај став?“ у филозофији непрестано води вриједним спознајама.)

6.22 Логику свијета, коју логички ставови показују у таутологијама, математика показује у једнацбама.“ из Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, 169

¹⁷⁷ Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 30

¹⁷⁸ „Флуксус уметник Henry A. Flynt је још 1961. године употребио израз „Concept Art“ („концепт уметност“) да би означио уметничке радове у којима су материјал уметничког чињења појмови, концепти, језички изрази, граматички обрасци, итд. Термин „Conceptual Art“ („концептуална уметност“) је у расправе о уметности увео амерички уметник Сол Левит у тексту „Параграфи о концептуалној уметности“ објављеном 1967. године у ArtForumu, да би означио структуралну и аксиолошку улогу концептуалних, менталних, логичких и математичких замисли у грађењу примарних уметничких дела.“ из Šuvaković, Miško, „Funkcije i polje analize u umetnosti, istorijski nacrti i diskretni primeri analitičke umetnosti“, *Mentalni prostor* (4), 101

која форма уметничког дела је могућа и ваљана уколико омогућава његову јасну *чишљивост* и уколико не искључује дело из појма уметности (било општеприхваћеног, било дефинисаног од стране аутора).¹⁷⁹

„2.0123 Ако добро познајем предмет, познајем такођер све могућности његовог појављивања у стањима ствари.

(Свака таква могућност мора лежати у природи предмета.)

Не може се накнадно наћи нова могућност.“¹⁸⁰

Кроз серију инсталација из 1965. године која је позната под именом *Један и три* (*One and three*), Кошут као главну тезу свог рада поставља питање шта се подразумева под представом конкретне речи. Он посматрачу представља објекат (као што је, између осталих, столица/сто/чекић), фотографију истог објекта у простору у ком је изложен и речничко објашњење његовог појма. Објекат већ постав-



Слика 9/10/11. Џозеф Кошут, *Једна/један и три столице/стола/чекића*, 1965. година

љањем у галеријски простор губи своју примарну свакодневну/употребну вредност и постаје само узорак или модел онога што се подразумева под његовом речју. Семиотички гледано, Кошут је овим јасним, директним приказивањем (без уметничке модификације) објекат лишио интенционалног естетског аспекта и тако га свео на знак, а фотографију и дефиницију речи на визуелни, односно вербални код. „Али, у ствари, разумети смисао једног термина увек значи изложити га пермутацији у свим његовим контекстима“¹⁸¹, тврдио је француски структуралиста и антрополог Клод Леви-Строс (Claude Lévi-Strauss), при чему *подржано* контекстуалним пермутацијама одређеног садржаја (као што је, у овом случају, реч) не треба изједначавати с *произвољношћу* самог значења које је, упркос свим фор-

¹⁷⁹ упореди са: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 27–28; 339

¹⁸⁰ Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, 29

¹⁸¹ Levi-Stros, Klod, „Struktura i forma. Razmišljanja o jednom delu Vladimira Propa“, *Treći program Radio Beograda* (34–5), 1977, 629

малним променама, суштински константно.¹⁸² Одсуством уметничке интервенције, посматрач је лишен могућности за доношење оправданог естетског суда (које се, у том случају, не би разликовало од процењивања естетских квалитета изложених употребних предмета). Тражење наративних аспеката рада такође не би довело до било каквих резултата (уз претпоставку да је сваки посматрач упознат са значењем представљених појмова). Где је онда скривено значење ове серије инсталација? У уочавању и одређивању односа између знака и визуелног и вербалног кода, односно, у препознавању правила представљене *језичке ијре*.¹⁸³

„6.23 Ако се два израза повезују знаком једнакости, то значи да су они међусобно замјенљиви.

Но да ли је то случај, мора се показати на самим овим двама изразима.

То што су они међусобно замјенљиви, карактеризира логичку форму двају израза.“¹⁸⁴

Изједначавајући уметничко дело са *шаушологијом*, Кошут није само довео до промене у схватању и анализирању појма уметности и уметничког дела, већ је индиректно поставио принципе математичке логике као вештачки језик¹⁸⁵ или *иримишивну ірамашику*¹⁸⁶ по чијим се правилима образује и трансформише структура концептуалног уметничког дела. Ово „математизовање“ (теорије) уметности сасвим искључује (до тад бар у некој мери подразумеван) мистицизам из процеса настанка самог уметничког дела и замењује га проблемом „стројнога произвођења умјетничких текстова и, ако 'текст' разумијемо у модерном [(пост)структуралистичком] смислу, умјетничких дјелâ уопће“¹⁸⁷. Витгенштајновски речено, човек не може формулисати ни најпростије мисли без утицаја већ утврђених друштва-

¹⁸² упореди са: Ibid, 630

¹⁸³ упореди са: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 134

¹⁸⁴ Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, 169

¹⁸⁵ „Језику се може приступити на било који од два начина, као скупу културно преносивих образаца понашања унутар неке групе или као систему који је у складу са правилима која чине његову граматику“ (“Language can be approached in either of two ways, as a set of culturally transmitted behavior patterns shared by a group or as a system conforming to the rules which constitute its grammar”)., записао је Џозеф Гринберг (Joseph Greenberg) у *Есејима из лингвистике (Essays in Linguistics)*. У другом случају, језик се посматра као *нейрошумачени систем* (“uninterpreted system”) – систем лингвистичких елемената (као што су слово, реч, синтагма или реченица) којима је занемарено приписано значење и стога су уређени само граматичким правилима. Овакав систем је у потпуности пермутабилан, па језик тако постаје скуп потенцијалних односа његових елемената. Упореди са: Bochner, Mel, „The Serial Attitude“ у Meyer, James (ed.), *Minimalism*, 228

¹⁸⁶ упореди са: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne*, 181–182

¹⁸⁷ Pirvjec, Dušan. „Sudbina umjetnosti u tehničko doba“ у Mišćević, Nenad i Milan Zinaić (prired.), *Plastički znak: zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, 24

них/културних/искуствених система којима припада – сходно томе он не може у потпуности управљати ни својим (стваралачким) намерама и одлукама. Концептуални уметник, свестан тога, не проналази више смисао у тражењу/праћењу/препознавању властите субјективности (као што је стил, поетика, „рукопис“) већ његови радови настају као последица *примене* унапред (за)датих лингвистичких *правила* и *правила* вештачких језика – формалних система (као што су математика и/или) логика) унутар прихваћених и (свима) познатих друштвених/културних/искуствених оквира. У том случају, уметничко дело не представља само (мање-више доследну) *визуелизацију* математичких/логичких/лингвистичких *схема/правила/теорија* (иако уживалац управо њиховим препознавањем и разумевањем долази до „исправне“ рецепције самог дела – то јест, до рецепције његовог *концепција*), већ и *последницу* употребе формалног начина мишљења¹⁸⁸ у обликовању или, пак, анализирању уметности/уметничког дела.

6.1. Ред као основни принцип серијалне уметности

*Ништа није тамо где се чини да јесте.
Његови концепцији су зајвори лишени разума.*¹⁸⁹

Роберт Смитсон (Robert Smithson)
- о радовима Сола Левита -

„Ред је нужан услов за све што људски ум треба да разуме. Такви склопови као што су урбанистички план или пројекат зграде, гарнитура алата, излог робе, вербално излагање чињеница или идеја, или пак нека слика или музички комад називају се срећеним када гледалац или слушалац може њихову општу структуру и разгрананавање те структуре подробније да схвати. Ред омогућује да се човек усредсреди на оно што је слично и оно што је различито, на оно што иде једно уз друго и

¹⁸⁸ упореди са: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne...*, 181–182

¹⁸⁹ „Nothing is where it seems to be. His concepts are prisons devoid of reason“. Упореди са: Smithson, Robert, “A Museum of Language in the Vicinity of Art” у Meyer, James (ed.), *Minimalism*, 239–240

на оно што је одвојено¹⁹⁰, наводи Арнхајм у студији „Ентропија и уметност; есеј о нeredу и реду“ („Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order“). Ред је, дакле, неопходан услов *исправној* функционисања било које структуре коју је обликовао човек. Међутим, Арнхајм не поистовећује сређеност са редом јер она сама по себи не може довољно да објасни систем на који се односи – напротив, „пука сређеност доводи до све већег осиромашења и коначно до најнижег могућег нивоа структуре, која више не може јасно да се разликује од хаоса, што значи одсуства реда“¹⁹¹. Да би систем створен човечјом руком постојао у свом пуном значењу и функционалности, његова структура мора *шежити* ка сређености¹⁹² (то јест, ка својем најједноставнијем облику¹⁹³), при чему није неопходно (па чак ни пожељно) да је достигне у потпуности. Као што се у одређеним врстама логичког закључивања (већ поменута *раслинућа лoика*) може разликовати читав низ делимичних истинитости између потпуно истинитог и потпуно неистинитог, тако се и у распону од потпуног реда до потпуног нeredа могу пронаћи различити степени реда. Човекова урођена тежња ка реду (уметност је само један облик њене манифестације) потиче из општег космичког стремљења ка постизању равнотеже унутар физичких система¹⁹⁴ која се може приметити како у физичко-хемијским својствима материје (анализовањем структуре атома или кристалне решетке атома/молекула/јона) или начи-

¹⁹⁰ Arnhaјm, Rudolf, „Entropija i umetnost; esej o neredu i redu“, *Umetnost* (54), 23

¹⁹¹ Ibid, 38

¹⁹² Арнхајм ову тежњу ка грађењу облика именује као *анаболичну* и поставља за основног носиоца значења, то јест, *скелети који гржи кључ*. С друге стране, принцип који води разарању организованог облика и који, као такав, води нeredу, Арнхајм назива *катаболичким ефектом/ерозијом*. Упореди са: Ibid, 38; Protić, Miodrag B., *Oblik i vreme*, 133

¹⁹³ Једна од битних карактеристика најједноставнијих (природних) структура јесте *симетрија*. Немачки математичар и физичар Херман Вајл (Hermann Weyl) у својој књизи која управо и носи назив *Симетрија (Symmetry)* указује на то да се она готово увек налази у основи априорних исказа у физици. (У филозофији априорни искази су искази који доводе до спознаје занемарујући претходно искуство. Априорно доказивање је карактеристично за математику и увек се креће од узрока ка ономе што је проузроковано – *од бити ка својствима*. С друге стране, апостериорно доказивање је карактеристично за филозофију и креће се у супротном смеру – од проузрокованог ка узроку, од својстава ка бити. Више на: <https://www.filozofija.org/rjecnik-filozofskih-rojnova/>) Међутим, појам симетрије у овом (научном) случају превазилази визуелне приказе механичких таласа или магнетних поља и односи се на неизмењено стање одређеног физичког система или закона након што је на њему извршена одређена операција – симетричан систем/закон је у том случају непроменљив у односу на трансформацију која се (преко рефлексја или ротација по координатним осама x, y или z) испољава у другом координатном систему. На тај начин, симетрије се увек могу претпоставити у физичким операцијама што их, опет, одређује као *објективне (математичке) структуре* физичких чињеница. Упореди са: Bense, Max, *Estetika*, 152

¹⁹⁴ Физички систем означава издвојен део универзума на који се односи одређено (физичко) истраживање.

нима образовања симетричне структуре снежних пахуља или цветова у природи, тако и у законитостима функционисања самог Сунчевог система.¹⁹⁵

„Према основном закону визуелног опажања, свака конфигурација дражи тежи да буде виђена на такав начин да проистекла структура буде онолико једноставна колико то дати услови допуштају“¹⁹⁶, каже Арнхајм. То значи да уколико су, на пример, четири тачке постављене на једнаком растојању тако да могу представљати темена замишљеног квадрата, људско око ће квадрат и „видети“ – то јест, занемариће све остале случајеве у којима тачке могу означавати „компликованије“ геометријске слике (тачке не могу „на први опажај“, без додатних визуелних сугестија, бити виђене као средине страница неког другог квадрата или тачке на замишљеној кружници). Једноставност у овом (опажајном) смислу представља „субјективни доживљај и суд посматрача који не осећа никакве тешкоће у разумевању онога што му се подстре“¹⁹⁷. Што је форма (уметничког предмета) сличнија (нај)једноставн(и)м природним структурама, то је посматрачева перцепција лакша и инстинктивнија – минимализам из тог разлога геометријске форме имају управо као *примарне структуре* и тиме наглашава њихову универзалност.

Развој минималне уметности променио је и однос математике и уметности – постављање геометријске форме за принцип (а не средство или феномен) обликовања визуелне структуре довело је и до померања акцента са математичких (то јест, геометријских) облика на методе математичких теорија/закона. У том смислу, свођење визуелне слике на математичке (геометријске) елементе/структуре/модуле/растере/схеме/низове омогућава посматрачу да значење дела не тражи (само) перцепцијом визуелних (материјалних/естетских) аспеката већ да њиховим посредством дође до *идеје* (*концепција*) самог рада.¹⁹⁸ Радови америчког минималисте Карла Андреа (Carl Andre), иако их он није називао *концепцијалним* јер се не могу одвојити од *места* и *материјала* које је издвајао као основне премисе свог стваралаштва, недвосмислено представљају производ јасних *идеја* које су реализоване (у највећој мери) применом математичких метода. Андре је своје модуларне

¹⁹⁵ Arnhaјm, Rudolf, „Entropija i umetnost; esej o neredu i redu“, 38

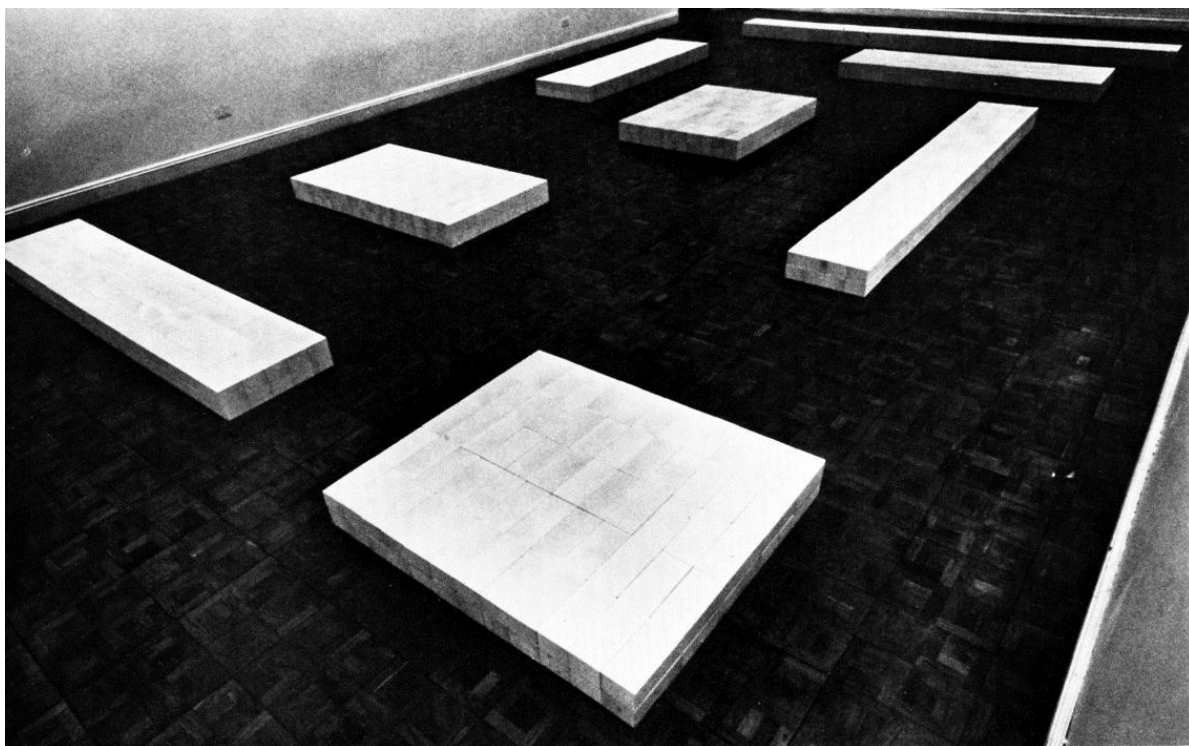
¹⁹⁶ Arnhaјm, Rudolf, *Umetnost i vizuelno opažanje – Psihologija stvaralačkog gledanja*, 59

¹⁹⁷ Ibid, 52

¹⁹⁸ упореди са: Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 440

структуре одредио као *класичне*¹⁹⁹ и тако подвукао њихов *чисти* карактер – кластична структура је карактеристична за седиментне стене састављене од фрагмената минерала који су углавном повезани неким природним везивом. Међутим, под кластичношћу Андре подразумева сегментност форме која се састоји од већ постојећих (произведених) елемената који су *слободно* повезани (без трајног везива као што је, на пример, цемент) и стога се могу лако саставити/раставити. Уметничко дело тако настаје као резултат *моуће* распореда материјалних фрагмената у одређеним просторним околностима које представљају *место* „артикулисања неке врсте минималне, привремене сталности“.²⁰⁰

Године 1966. Андре је у њујоршкој галерији Тибор де Нађ (Tibor de Nagy) изложио осам *Еквиваленција* (*Equivalentents*) од којих се сваки састоји од сто двадесет цигала поређаних у два реда по поду галерије. *Еквиваленције* имају практично исте физичке карактеристике – сваки чини исти број цигала па, поред истог материјала,



Слика 12. Карл Андре, *Еквиваленције I-VIII*, цигла, Галерија Тибор де Нађ, 1966. година
сви имају идентичну масу и висину (два реда цигала). Међутим, оно по чему се разликују јесте њихова форма – основу сваке скулптуре представља један од могу-

¹⁹⁹ упореди са: Rider, Alistair, *Carl Andre: Things In Their Elements*, London, New York, Phaidon, 2011, 73

²⁰⁰ „Place’ for Andre is a term that could be said to pertain, then, to the process of articulating a kind of minimal, provisional permanence.“ Ibid, 124

ћних правоугаоних распореда (3x20/4x15/5x12/6x10) шездесет цигала (колико броји један ред сваког *Еквиваленџа*), при чему сваки распоред има две варијанте јер су цигле слагане и по дужим и по краћим страницама.²⁰¹

Следеће године Андре започиње рад на серији од шест великих металних структура коју је приказао на двама изложбама (1967. и 1969. године) у Галерији Дван (Dwan Gallery) у Њујорку. За разлику од *Еквиваленџа*, свака структура има исту форму: сто четрдесет и четири фабрички исечене металне плоче димензија 12x12 инча (30,48x30,48цм) сложене су на поду галерије у дванаест редова по дванаест плоча тако да образују квадрат. Једино по чему се разликују јесте врста употребљеног метала – прве три структуре (које су изложене 1967. године) састављене су од квадратних плоча челика, алуминијума и цинка, док је за другу изложбу серија допуњена структурама израђеним у магнезијуму, олову и бакру. Да би у



Слика 13/14/15. Карл Андре, *144 квадрата алуминијума/олова/магнезијума*, 1966/1969/1969. година потпуности доживели и разумели радове, посетиоцима изложбе омогућено је да ходају по њима. Наиме, иако се разлика између металних плоча може увидети чистом перцепцијом (упоређивањем њихове боје, одсјаја, начина упијања светлости), посматрач уласком у *проспект* уметничког дела може да сагледа и његове друге карактеристике (као што су тврдоћа, текстура, звук који плоче производе приликом кретања по њима).²⁰² „Што се нека умјетност више приближила знаковној

²⁰¹ упореди са: Meyer, James (ed.), *Minimalism*, 96

²⁰² упореди са: Ibid, 98; <http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-144-magnesium-square-t01767>

тематици, то класични предикати више губе свој смисао. Питање квалитета тада је питање увјерљивости и видљивости знакова који су стигли до нас, то је питање довршења експеримента, производње.²⁰³ Пред Андреовим подним структурама, посматрач се осећа нелагодно у потрази за *класичним* параметрима који би га довели до естетског и/или емотивног суда – он не проналази никакав лични (па чак ни идејни) траг који је уметник оставио. Напротив, испред њега је постављен безизражајни скуп одређеног (индустријског) материјала који је сложен по тачној геометријској схеми и који, као такав, тешко може бити носилац самосталног значења карактеристичног за уметничка дела. Уметник га сам поставља пред много тежи задатак, говорећи: „Стварам уметност радећи уметничка дела, али мислим да сам рад никада није заиста завршен док неко не дође и од тог уметничког дела не створи уметност“²⁰⁴. Шта Андре очекује од посматрача дајући му да *заврши* (његову) уметност којој је сам одузео све оно што је до тада означавало уметничко дело? „Прочишћење“ уметничке представе од сувишних елемената ослобађа посматрача тражења познатог дела стварности (који би га завео и дао му привид „исправне“ рецепције) и упућује га на проналажење контекстуалног значења самог рада које је одређено управо начином посматрања, повезивања и доживљавања аспеката света/стварности у којима се посматрач налази. Како ће посматрач завршити рад (то јест, какво ће му значење дати) зависи од његовог претходног искуства или, тачније, од његове способности и спремности да препозна и повеже перципиране визуелне чињенице са сопственим (било стеченим, било наслеђеним) искуством. „Права уметност мења наше схватање конвенција преправљањем наше перцепције.“²⁰⁵

Тежећи ка удаљавању уметничког дела од директног утицаја уметниковог рукописа, минималисти су идеју *стварања* дела полако заменили идејом његове *производње* при чему су дело свели на *материјалну чињеницу*²⁰⁶ или *метафору* *могуће ствања ствари*²⁰⁷. Сол Левит је у *Параграфима о концептуалној уметности* (*Paragraphs on conceptual art*) отишао корак даље именујући идеју/концепт за најважнији аспект дела: „Када уметник користи концептуалну форму уметности то значи да

²⁰³ Bense, Max, *Estetika*, 102

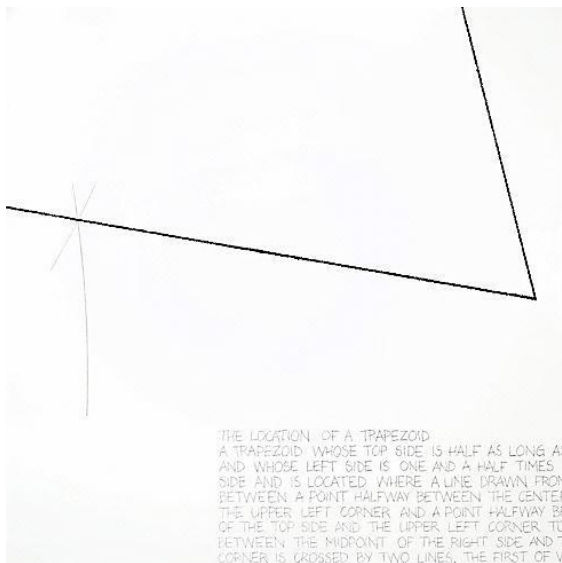
²⁰⁴ „I make art by doing art works but I think the work itself is never truly completed until somebody comes along and does art itself with that artwork“. Rider, Alistair, *Carl Andre: Things In Their Elements*, 33 (прев. Г. Ж.)

²⁰⁵ Šuvaković, Miško, „Funkcije i polje analize u umetnosti, istorijski nacrti i diskretni primeri analitičke umetnosti“, *Mentalni prostor* (4), 103

²⁰⁶ Ibid, 103

²⁰⁷ Ibid, 103

су сви планови и одлуке донесени пре и да је извођење небитна ствар. Идеја постаје машина која ствара уметност. Ова врста уметности није теоријска или илустрација теорија; она је интуитивна, она је повезана са свим типовима менталних процеса и она је бесциљна. Она је ослобођена зависности од умећа уметника као занатлије. Циљ уметника који се бави концептуалном уметношћу је да учини свој рад ментално интересантним посматрачу, и због тога уобичајено он жели да рад постане емоционално пуст.²⁰⁸ Минимализам је тежио коначној, завршеној форми рада која је образована по неуметничким (математичким) принципима. Левит овај аспект потпуно занемарује – концептуално дело није одређено својим физичким постојањем већ само својом идејом, док се форма рада своди на схему састављену од ликовног (цртеж) и текстуалног дела и која, као таква, постаје *трамајшика* по којој се може генерисати комплетан рад. Дело зато не мора физички бити реализовано – оно се помоћу цртежа и вербалног објашњења може потпуно тачно доживети и замислити.



Слика 16. Детаљ скице Сол Левита за *Зигни цртеж бр. 238 (Wall drawing 238)*, 1974. година

уметник не покушава да произведе леп или мистериозан објекат већ функционише само као службеник који архивира резултате једне премисе²¹⁰, објашњава Левит. Управо због тога, у *Параграфима о концептуалној уметности*, он одређује концептуалну уметност као *не нужно ло-*

²⁰⁸ Ibid, 102

²⁰⁹ Упореди са: Ibid, 103; LeWitt, Sol, „Paragraphs on conceptual art“ у Alberro, Alexander, Blake Stimson (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge – London, the MIT Press, 1999, 13

²¹⁰ “Chance, taste or unconsciously remembered forms would play no part in the outcome. The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloguing the results of a premise“. у LeWitt, Sol, *Sol LeWitt: Structures 1965–2006*, Public Art Fund, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2011, 56 (прев. Г. Ж.)

тичку јер логика по којој је образован рад/серија радова представља *средство* које се *повремено користи да би поштом било уништено* – она, наиме, може *сакрити праву намеру уметника*, или *уљубљакши посматрача у уверењу да разуме рад* или, пак, *указати на парадоксалну ситуацију* (као што је однос *логичко-нелогичко*)²¹¹. „Рационални судови понављају рационалне судове“, док „нелогички судови уводе у ново искуство“, такође наводи Левит.²¹² Ово привидно мимоилажење са Кошутовим ставом о неминовности логичке природе концептуалне уметности потиче од Левитове усмерености првенствено на анализу (логичких) принципа по којима је образован један рад/серија радова (Кошут, с друге стране, кроз конкретне радове/серије радова приказује и анализује логички аспект концептуалне уметности као покрета/појма/феномена).

„Каква врста реда је универзално присутна где год постоји било какав ред у свету? Одговор је серијални ред. Шта је серија? Било какав ред, низ, рангираност, нумерички или квантитативни скуп вредности, било која права линија, било која геометријска фигура која укључује праве линије, и да, сав простор и време“²¹³, наводи амерички филозоф Џозија Ројс (Josiah Royce) у *Принципима логики (Principles of Logic)* написаним 1914. године. Међутим, први примери употребе серијалног метода у визуелној уметности могу се пронаћи још у XIX веку. Импресиониста



Слика 17. Клод Моне, неколико слика из серије *Руанска катедрала*, уље на платну, 1892–1894. година

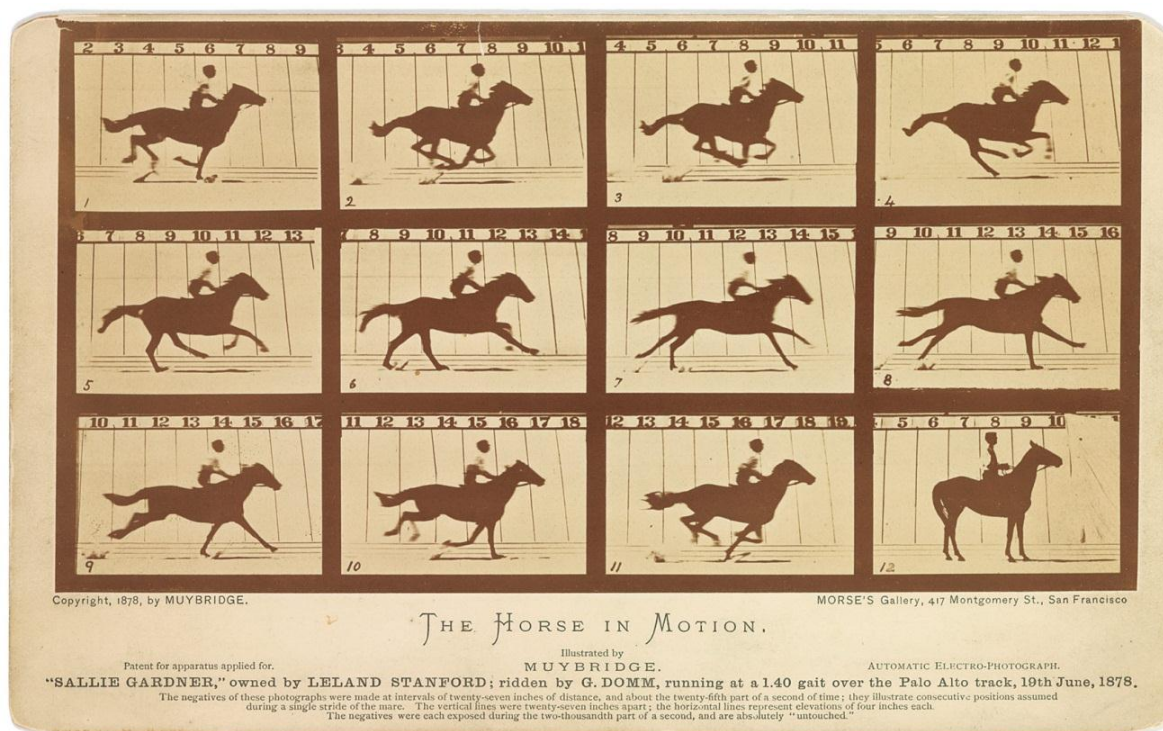
Клод Моне (Claude Monet) бележио је на својим сликама различите *импресије* једног мотива које су проузроковане различитим светлосним условима као што су

²¹¹ „Conceptual art is not necessarily logical. The logic of a piece or series is a device that is used at times only to be ruined. Logic may be used to camouflage the real intent of the artist, to lull the viewer into the belief that he understands the work, or to infer a paradoxical situation (such as logic vs. illogic)“ у LeWitt, Sol, „Paragraphs on conceptual art“ у Alberro, Alexander, Blake Stimson (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 13

²¹² „Rational judgements repeat rational judgements“; „Illogical judgements lead to new experience“, у Menna, Filiberto, „Protugovor umjetnosti“ (prev. Margherita Gilić) у Mišćević, Nenad i Milan Zinaić (prired.), *Plastički znak*, 108

промена интензитета сунчеве светлости у зависности од доба дана, временских прилика или годишњег доба. Један од најпознатијих примера насталих по овом принципу јесте серија слика *Руанске катедрале (La Cathédrale de Rouen)* коју чини тридесет и једна *варијација* њене западне фасаде у периоду између 1892. и 1894. године.

Скоро двадесет година пре Монеа, енглеско-амерички фотограф Едвард Мајбриц (Eadweard Muybridge) започео је истраживање секвенци покрета животиња. Наиме, он је 1872. године, као тада веома цењен фотограф, добио задатак од калифорнијског гувернера Лиланда Станфорда²¹⁴ (Leland Stanford) да испита да ли током галоп коња постоји моменат у ком ниједно копито коња не додирује површину тла. Користећи фотоапарате поређане поред тркачке стазе чије је окидаче активирао сам коњ повлачећи копитом приликом галоп жице затегнуте преко трасе којом се кретао, Мајбриц је 1878. године снимио низ фотографија под називом *Коњ у покрету (The Horse in Motion)*. Овај низ фотографских бележака,



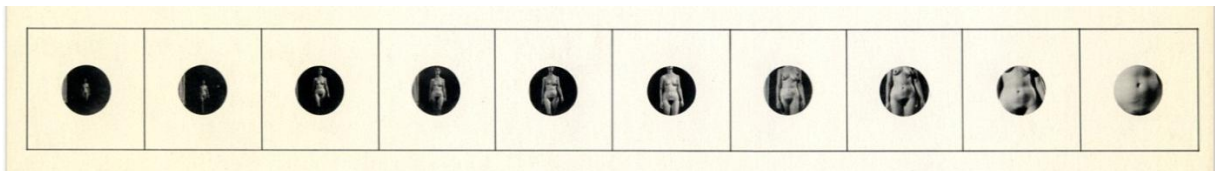
Слика 18. Едвард Мајбриц, *Коњ у покрету*, серија фотографија, 1878. година

²¹³ "What order-type is universally present wherever there is any order in the world? The answer is serial order. What is a series? Any row, array, rank order of precedence, numerical or quantitative set of values, any straight line, any geometrical figure employing straight lines, and yes, all space and time." у Bochner, Mel, "The Serial Attitude" у Meyer, James (ed.), *Minimalism*, 227 (прев. Г. Ж.)

²¹⁴ Лиланд Станфорд је 1885. године основао Универзитет Станфорд који је данас један од најпрестижнијих универзитета у свету. Више на: <https://www.britannica.com/topic/Stanford-University>

поред тога што је показао да коњ у галопу у једном тренутку (када су сва четири копита испод трупа животиње) заиста не додирује земљу, значајан је и из неколико других разлога: Мајбриц не само да је наставио са истраживањем и фотографирањем покрета људи и животиња, већ је направио и претечу филмског пројектора *зооипраксиској*²¹⁵ – апарат који је преко стаклених дискова покретао фотографије по редоследу којим су снимљене и тако верно анимирао забележени покрет.²¹⁶

Мајбрицова идеја серијалног бележења покрета умногоме је утицала на Левитов уметнички развој, што се јасно види у његовим првим делима која недвосмислено представљају омаж самом Мајбрицу. Ови експериментални радови довели су до каснијег Левитовог образовања минималних структура по законима системске логике која (преко сложених математичких прорачуна) омогућава и осликава прогресивни развој одређене идеје или облика.²¹⁷



Слика 19. Сол Левит, *Схематски цртеж за Мајбрица II (Schematic Drawing for Muybridge II)*, део серије од деветнаест одштампаних објеката, офсет штампа, 1969. година

Левит је серијалне композиције одредио као целине састављене из више елемената као што су редови/низови/скупови образовани по унапред одређеним логичким/математичким/семиотичким методима који представљају правила (транс)формације (визуелног) система. Сваки елемент је самосталан (то јест, може се издвојити из рада а да не изгуби сопствено значење) док, у исто време, у себи осликава (визуелни) систем којег чини. Левит зато наводи да „серију посматрач може прочитати на линеаран или наративан начин, иако у свом коначном облику многи од ових скупова [система/структура] имају истовремено дејство, што отежава разумевање“²¹⁸. Међутим, ово потенцијално неразумеваше представљеног није од великог значаја за аутора јер његов циљ „није да посматрачу да упутство

²¹⁵ *Зое* (грч.) – живот, *ипраксис* (грч.) – пракса и *скопеин* (грч.) – гледати, посматрати

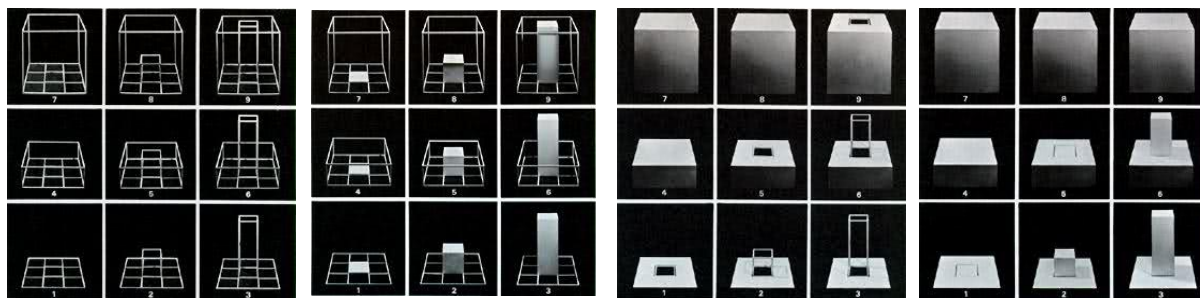
²¹⁶ упореди са: <https://www.britannica.com/biography/Eadweard-Muybridge>
http://www.eadweardmuybridge.co.uk/muybridge_image_and_context/zoopraxiscope/
<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/eadweard-muybridge/exhibition-guide/horse-motion>

²¹⁷ упореди са: Meyer, James (ed.), *Minimalism*, 23

²¹⁸ „The series would be read by the viewer in a linear or narrative manner even though in its final form many of these sets would be operating simultaneously, making comprehension difficult“ у LeWitt, Sol, „Serial Project No. 2 (ABCD)“ у Ibid, 226 (прев. Г. Ж.)

већ информације, (...) [при чему је] немогуће предвидети степен разумевања [информација] свих посматрача. Неко може да следи унапред одређену претпоставку све до њеног закључка, избегавајући субјективност.²¹⁹

Годину дана након Андреових *Еквивалената* (1967), Левит је у Галерији Дван изложио *Серијални пројекат бр.1 (АБЦД) (Serial Project No.1 (ABCD))*. У тексту који је објављен у часопису *Аспен (Aspen Magazine)* 1966. године, Левит наводи да се основна премиса ове серије односи на „постављање једне форме унутар друге и обухватање свих главних варијација у две и три димензије“²²⁰. Свака целина (А, Б, Ц и Д) састоји се од девет отворених/затворених квадратних просторних структура (варијација) које су подељене на девет једнаких делова и постављене на подну квадратну растер мрежу. Растер је употребљен да би се издвојила *мера* по којој је сваки део образован и тиме неутралисао опажајни привид различите организације простора – сви елементи структуре су подједнако важни. „Прва варијација је квадрат у квадрату. Остале варијације су: коцка унутар квадрата; квадрат унутар коцке; спољашњи облик подигнут на висину унутрашње коцке; унутрашња коцка подигнута на висину спољашње, веће коцке; коцка унутар коцке и све варијације међусобног укрштања ових облика.“²²¹ Левит такође објашњава да су квадрат и коцка употребљени као *синтакса* дате серије, они су једноставни, ефикасни и симетрични – „сложенија форма била би превише занимљива и реметила би



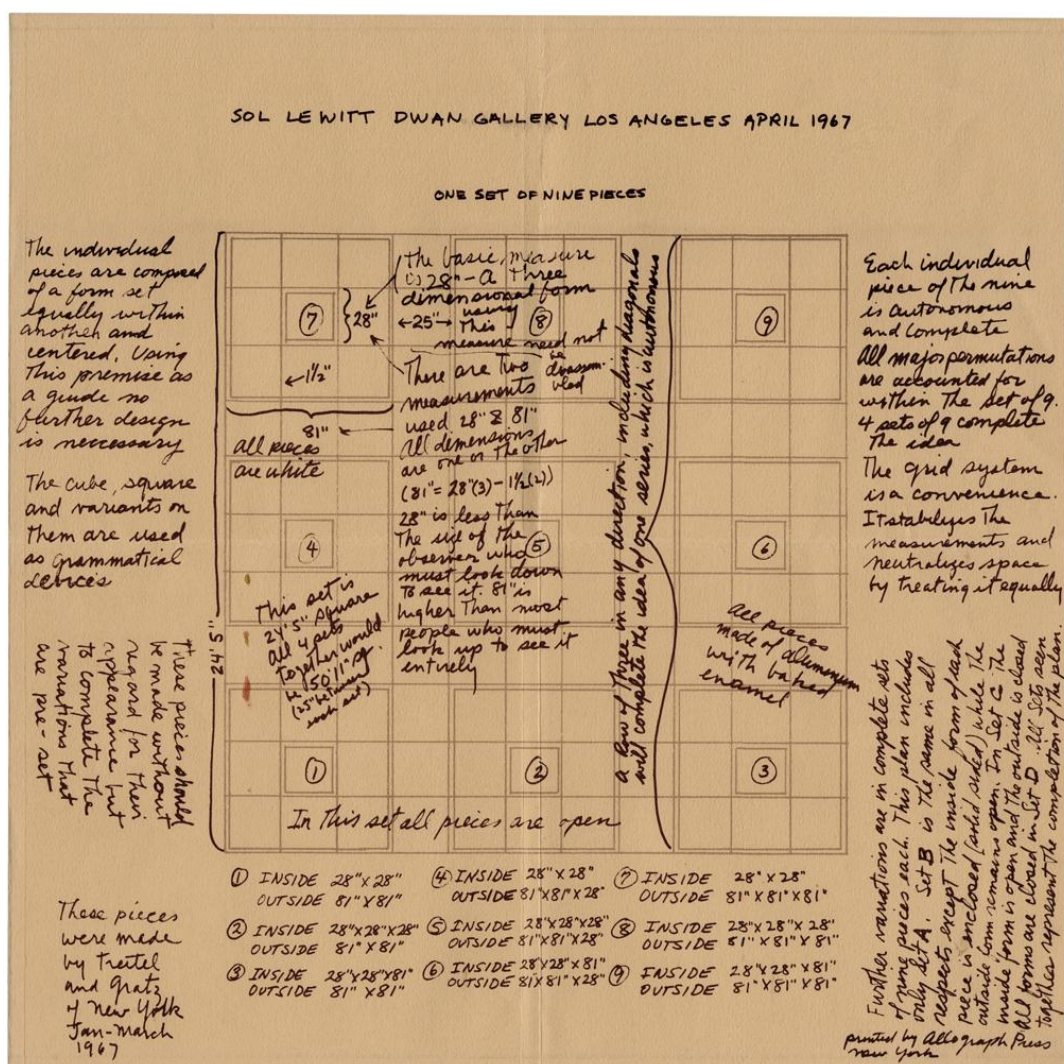
Слика 20. Сол Левит, *Серијални пројекат бр. 1*, целине А, Б, Ц и Д

²¹⁹ „The aim of the artist would not be to instruct the viewer but to give him information. Whether the viewer understands this information is incidental to the artist; one cannot foresee the understanding of all one’s viewers. One would follow one’s predetermined premise to its conclusion, avoiding subjectivity.“ Ibid, 226 (прев. Г. Ж.)

²²⁰ „The premise governing this series is to place one form within another and include all major variations in two and three dimensions.“ у Ibid, 226 (прев. Г. Ж.)

²²¹ „The first variation is a square within a square. The other variations follow: a cube within a square; a square within a cube; an outer form raised to the height of the inner cube; the inner cube raised to the height of the outer, larger cube; a cube within a cube, and all cross matchings of these forms.“ у Ibid, 227 (прев. Г. Ж.)

значање целине²²². Посматрачу је, на овај начин, пружено довољно информација да, уколико посматра серију као целину, може преко варијација *отворених* коцака да перципира (то јест, пронађе аналогију у распореду елемената) и варијације приказане коцкама са затвореном формом. „Ако посматрач не може да види унутрашњу форму, може да верује да она постоји или не постоји, при чему зна за коју форму верује да постоји или не. Посматрач изводи закључак на основу других делова целине, и позивање на друге делове даје му информацију о томе шта ту треба да буде. Целине су груписане на најсиметричнији могући начин. Свака целина је огледало друге, с тим што су виши делови концентрисани у центру.“²²³ Левит је као



Слика 21. Плакат/позивница за Левитову изложбу у Галерији Дван, април 1967. године

²²² „A more complex form would be too interesting itself and obstruct the meaning of the whole.“ у Ibid, 226 (прев. Г. Ж.)

²²³ „If the viewer cannot see the interior form, one may believe it is there or not but one knows which form one believes is there or not there. The evidence given him or her by the other pieces in the set, and by reference to the other sets will inform the viewer as to what should be there. The sets are grouped in the most symmetrical way possible. Each set mirrors the others, with the higher pieces concentrated in the centre.“ у Ibid, 227 (прев. Г. Ж.)

плакат/позивницу за ову изложбу искористио схему самог рада коју чине детаљан дводимензионалан план поставке са математичким прорачунима и текстуалним објашњењима. Као што је једна целина (А, Б, Ц или Д) довољна за рецепцију остале три, тако и плакат/позивница садржи све потребне информације за рецепцију целокупне серије – схема презентује идеју/концепт дела подједнако јасно као и завршен рад који је физички изведен у простору.

„Серијални ред је метод, а не стил. (...) Серијални став се бави манифестацијом одређене врсте реда“²²⁴, записао је амерички концептуални уметник Мел Бошнер (Mel Bochner) на почетку свог есеја „Серијални став“ („The Serial Attitude“) објављеног у часопису *Artforum* (*Artforum*) 1967. године. У овом тексту он, кроз примере из визуелне уметности, музике и књижевности, одређује (и потврђује) три основне претпоставке по којима се серијална дела разликују од вишеструких (не-уметничких) варијација: „(1) деривација услова или унутрашњих подела рада врши се помоћу нумеричког или на неки други начин систематски унапред одређеног процеса (пермутацијом, прогресијом, ротирањем, реверзијом); (2) ред има већу важност од извођења и (3) завршен рад је у основи шкрт и систематски само-исцрпљујући.“²²⁵ Поставивши *ред* (као уже одређену Левитову *идеју*²²⁶) за основни појам серијалне уметности, Бошнер даље издваја изразе уобичајене у математичкој терминологији (као што су *пермутација*, *вероватноћа*, *скуп*, *низ*, *прогресија*)²²⁷ и одређује их као средства математичке логике која су неопходна за разумевање овог уметничког *метода*²²⁸. Кроз своје цртеже, фотографије и тродимензионалне форме Бошнер је приказивао наизглед бескрајне варијације уређених низова система еле-

²²⁴ „Serial order is a method, not a style. (...) The serial attitude is a concern with how order of a specific type is manifest.“ у Bochner, Mel, „Serial Attitude“ у Ibid, 227 (прев. Г. Ж.)

²²⁵ „Three basic operating assumptions separate serially ordered works form multiple variants:

1. The derivation of the terms or interior divisions of the work is by means of a numeric or otherwise systematically predetermined process (permutation, progression, rotation, reversal)
 2. The order takes precedence over the execution.
 3. The completed work is fundamentally parsimonious and systematically self-exhausting.“
- у Ibid, 227 (прев. Г. Ж.)

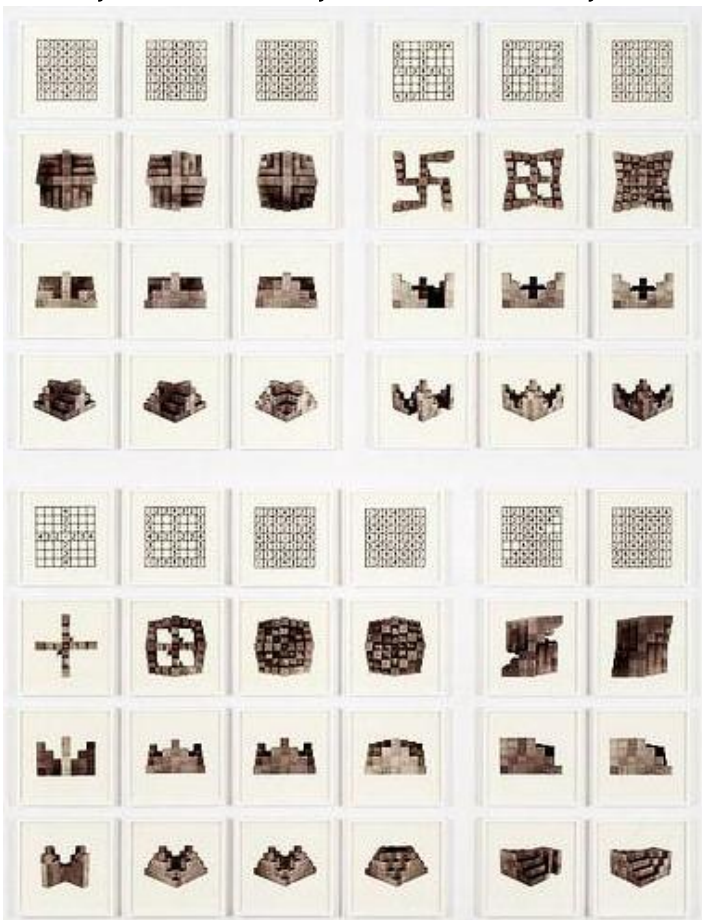
²²⁶ „Када уметник користи концептуалну форму уметности то значи да су сви планови и одлуке донесени пре и да је извођење небитна ствар. Идеја постаје машина која ствара уметност.“ Сол Левит, *Параграфи о концептуалној уметности*, у Šuvaković, Miško, „Функције и поље анализе у уметности, историјски нацрти и дискретни примери аналитичке уметности“, *Mentalni prostor* (4), 103

²²⁷ Идејом обликовања визуелне слике по принципима нумеричких низова и прогресија бавио се још Кле у својој теорији форме. Он, наиме, проналази сличности нумеричких/геометријских низова и прогресија и природних/визуелних феномена као што су кретање машине или гранање стабла дрвета – визуелни облици се могу трансформисати преко правила геометријског/нумеричког низа. Упореди са: Šuvaković, Miško, *Estetika apstraktnog slikarstva*, 80-81

²²⁸ упореди са: Bochner, Mel, „Serial Attitude“, 228

мената који су образовани по математичким принципима (као што су Фибоначијев низ, пермутације или ротирања). Међутим, за разлику од осталих серијалних уметника, Бошнер није имао потребу за савршеним обликовањем својих радова – физички изведен објекат (био он дводимензионалан или тродимензионалан) представља средство које треба да приближи употребљен математички принцип. На овај начин, „статус“ уметничког дела добија сам серијални ред, док његова визуелна илустрација (једна од могућих) има таутолошки карактер јер говори искључиво о својој предметности и постојању (то јест, не иницира постојање других уметничких дела).²²⁹

Пројекат *36 фотографија и 12 дијаграма* (*36 Photographs and 12 Diagrams*) Бошнер је изложио у Галерији Дван у склопу групне изложбе *Модели и цртежи у размери* (*Scale Models and Drawings*) одржане 1966. године. У разговору с америчким уметником и кустосем Фонгом Буием (Phong Vui) 2006. године за часопис



Слика 22. Мел Бошнер, *36 фотографија и 12 дијаграма*, фотографије, туш и графит на папиру, 1966. година

Бруклин Рејл (*Brooklyn Rail*), Бошнер се присетио како је настао овај пројекат. Наиме, Сол Левит је препоручио Вирџинији Дван (Virginia Dwan), оснивачу и директору Галерије Дван, да посети Бошнеров студио. У то време Бошнер је радио на делу састављеном од дрвених коцака којима је свакодневно мењао распоред по утврђеном нумеричком систему. Дван је желела да представи један распоред на изложби, међутим, Бошнер није сматрао да је рад на тај начин приказан у потпуности – налик дечијој игри, коцке се могу размонтирати и поново саста-

²²⁹ Упореди са: Meyer, James (ed.), *Minimalism*, 110–113; Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 441

вити у неком другом односу. Перципирањем једне од могућих варијација, посматрач није могао да зна да пред њим није физички *затворена* форма већ да је предвиђено да се распоред коцака мења свакога дана. Решење је пронађено у промени начина презентовања самог рада – Бошнер је изложио фотографије свих просторних пермутација структуре упоредо са математичким схемама по којима су образоване – „фотографија је постала средство за бележење наратива неког процеса.“²³⁰

²³⁰ „So for me, photography began as a tool to record the narrative of a process“, у <http://brooklynrail.org/2006/05/art/in-conversation-mel-bochner-with-phong-bui>

7. Практични део докторског уметничког пројекта

„Једна ствар је истовремена са самом собом.“ – Не постоји леиши пример бескорисног ствава који је, међушим, ипак повезан с извесном игром представе. То је као да ствар, у представи, поставимо у њен сопствени облик и видимо да му присјаје.

Такође бисмо моли да кажемо: „Свака ствар стаје у саму себе“. – Или друкчије: „Свака ствар стаје у свој сопствени облик“. При томе посматрамо неку ствар и замишљамо да је за њу био остављен простор и да она сад стаје тачно у њеа.²³¹

Лудвиг Витгенштајн



Слика 23. Дања Текић, *Структура I, II и III*, Галерија Факултета ликовних уметности, 2016. година

²³¹ Vitgenštajn, Ludvig, *Filosofska istraživanja*, 120

У претходним поглављима, кроз анализу семиотичких теорија/принципа и феномена отвореног дела, одређена је теоријска основа докторског уметничког пројекта *Ars Combinatoria као метод визуелне циркулације*. Она такође представља основу наведених примера различитих визуелних уметничких пракси. Поред укључивања на све већи и непосреднији утицај научних премиса на уметност, њихова анализа има за циљ да покаже да се једна *идеја* (проистекла из дефинисаног теоријског оквира) може реализовати у различитим медијима на методолошки (скоро) идентичан начин.

Практични део докторског уметничког пројекта састоји се од серије графичких структура великог формата које су изведене у традиционалним графичким техникама (висока штампа, дубока штампа – акватинта, литографија и ситоштампа) и представљен је у три београдске галерије током 2016. године: од 14. марта до 1. априла у Галерији Факултета ликовних уметности (у даљем тексту: Галерија ФЛУ) и Галерији Независне уметничке асоцијације Ремонт (у даљем тексту: Галерија Ремонт), и од 14. до 22. новембра (под издвојеним називом *Студија Структуре I*) у Галерији 73.

Серија графичких структура настала је као последица истраживања међусобне комуникације елемената ликовне целине, при чему се као методолошки узори могу одредити примери серијалног поступка који су описани у поглављу *Аналистички принципи компоновања (отвореног) уметничког дела*. Како наводи Раденко Мишевић у *Избору текстова за проучавање предмета теорије форме*, визуелни облици који су дефинисани међусобним односом њихових елемената (био он хармоничан или нескладан – контрастан) разликују се од литерарних/музичких облика образованих у складу са истим принципом само по формалним карактеристикама медија²³² – они су „настали сличним комбинацијама [елемената] (...) [и]

²³² Медији се разликују по природи интервала облика – визуелну уметност карактеришу просторни и бојени интервали облика, док се у музици облик одређује временским и висинским интервалима. (Упореди са: Mišević, Radenko (prev.), *Izbor tekstova za izučavanje predmeta teorije forme*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1989, 42) Немачки филозоф Николај Хартман (Nicolai Hartmann) у својој *Естетички* се такође осврће на однос материје и обликовања форме и, између осталог, наводи: „Материја је при томе једном тешка маса, а други пут тон. По себи је јасно да она допушта само врло различиту игру с формом. Али сама форма је једино по врсти одређена материјом, дакле примарно димензијама у којима се ова простире; супротност просторне и временске уметности разлучује читаве области обликовања, она, међутим, ни издалека није довољна да одреди њихову специфичност. И песништво је временска уметност, а ликовна уметности просторна. Али пре свега је у оквиру оног што је у материји могућно, само посебно обликовање је потпуно аутономно“, у Hartman, Nikolaj, *Estetika* (prev. Milan Damjanović), Beograd, Kultura, 1968, 134

имају исти суштински значај и смисао и постижу слично дејство²³³. Формално посматрано, визуелне структуре које чине овај пројекат могле су бити изведене у било ком медију. Остављајући лични афинитет по страни, графички медиј је одабран из неколико идејних разлога: (1) неопходност присуства *реда* једна је од најважнијих карактеристика сваке графичке технике (од обликовања матрице, њеног механичког/хемијског третирања до самог процеса штампе) – и најмања промена у било ком поступку одражава се на све наредне кораке и утиче на крајњи резултат штампе; (2) графика је у основи медиј *мултипликације*: сваки графички лист може бити изведен у одређеном тиражу који сам по себи представља један облик *реда* (најочигледнији пример јесу правила за нумерисање и потписивање отисака) и (3) теза Пола Клеа да „графика, по самој својој природи, тежи апстракцији“²³⁴ јер се из графичког дела лако могу издвојити специфични елементи који су одређени природом саме матрице (као што су тачке, линије и површине) и који, својим међусобним комбинацијама, могу формирати бесконачан број крајњих ликовних решења – „што је чистији графички рад, то важније постају формалне поставке графичке представе и смањује се апарат својствен реалистичком представљању појава“²³⁵.

Иако је тешко искључити техничке и технолошке параметре из озбиљније анализе било ког графичког рада, општи принципи обликовања матрице и процеса штампе у овом поглављу неће бити детаљно описани (претпоставља се да је стручна јавност упозната са основном графичком технологијом и терминологијом), већ је акценат стављен на одређене специфичности поступка које су се издвојиле приликом рада на конкретним графичким листовима. *Структуре I–V*, суперпозиција *СМУК* и појединачни листови настали паралелно са њиховом штампом нису изведени у тиражу иако је (у већини случајева) једна матрица коришћена више пута – сем могућности која лежи у самој природи графичког медија није било другог разлога да се штампа више од минималног броја отисака неопходног за формирање одређене *Структуре*.

Свака *Структура* састављена је од више елемената – засебних графичких листова који су ликовно самодовољни и, као такви, могу „постојати“ независно

²³³ Мишевић, Radenko (prired.), *Izbor tekstova za izučavanje predmeta teorije forme*, 41–42

²³⁴ Klee, Paul, „Kredo stvaraoca“, *Domesti (7,8,9)*, 1981,91

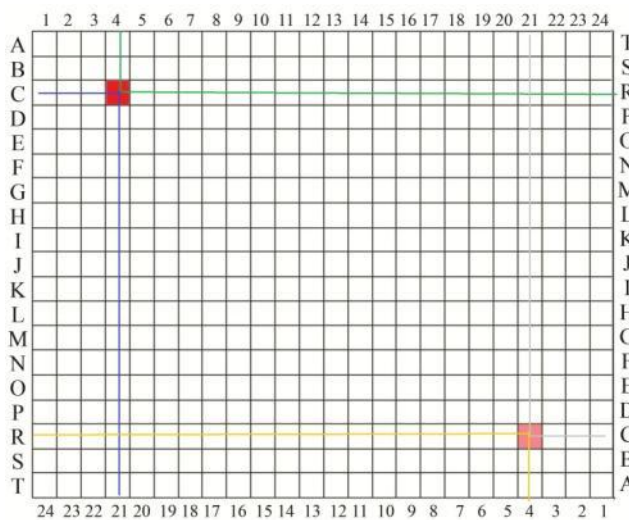
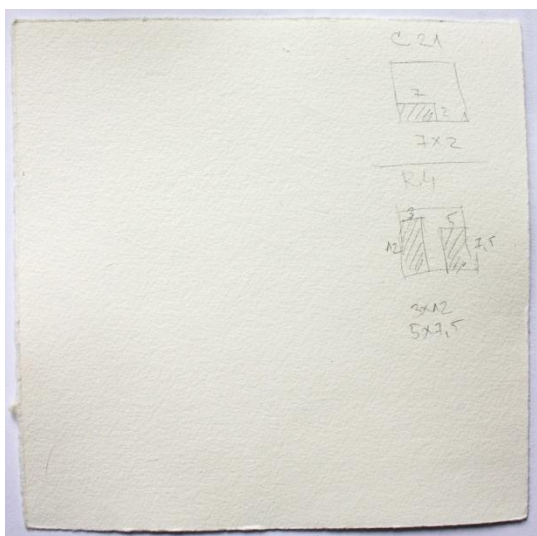
²³⁵ Ibid, 91



Слика 24. Дања Текић, појединачни графички листови *Структура I, II и III*, литографија/висока штампа/литографија, 2014–2015. година

један од другог. Међутим, уколико су распоређени по одређеној схеми, они се међусобно уклапају (као делови слагалице) и образују растерску структуру која омогућава наративно *чишање* представљене симетричне геометријске форме. Схе-ма, дакле, представља скуп *правила* неопходних како за формирање, тако и за рецепцију визуелне слике – распоред графичких листова одређен је математичким и семиотичким методима који, не искључујући наратив, омогућавају и линеарно ишчитавање информација које сваки од њих носи.

Управо због специфичне *улоге* у формирању *Структура* и непостојања тиража, ниједан лист није потписан и нумерисан на уобичајен графички начин, већ је на полеђини сваког од њих записана јединствена шифра која одређује место у схеми структуре којој припадају. Овим је, са семиотичког становишта, сваки графички лист сведен на *знак* – шифра као (словно)нумерички запис на његовој полеђини формално се не разликује од ликовног записа на његовом „лицу“: и један и други начин *чишања* графичког листа откривају довољан број информација које указују на *правило* по којем је формирана структура. На пример, шифра C21 – R4



Слике 25. и 26. Полеђина једног отиска и његово место у схеми *Структуре II*

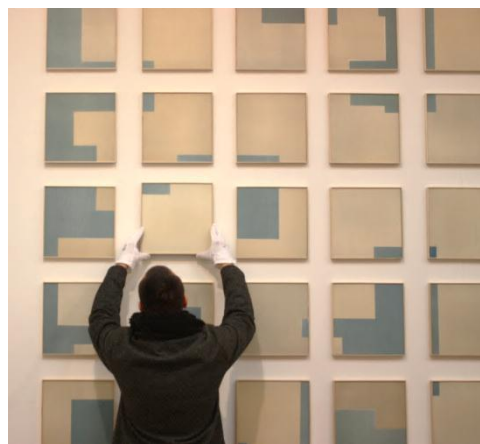
смешта отисак у трећи ред и четврту колону *Структура II*. Поред шифре (у овом случају састављене од двоструког словног и бројчаног записа који, поред места отиска, објашњава да је као први пролаз одштампана визуелна информација са поља C21, односно као други пролаз информација са поља R4), налазе се и скице – схеме оба пролаза са назначеним димензијама и положајем сваке штампане површине. Потреба за овом додатном информацијом појавила се првенствено ради поједностављивања и веће контроле процеса штампе (на овај начин избегнуте су грешке у преклапању пролаза и каснијем уклапању отисака које би, у супротном, биле неминовне). Шифра самог листа тако носи практично исти број информација као и отисак – чак се и његова визуелна форма (која и није пресудна за разумевање *идеје* рада) може довољно јасно замислити без директне перцепције.

Без обзира на детаљну испланираност визуелних информација сваког графичког листа и његово прецизно одређено место у просторној схеми, ниједна *Структура* није замишљена као *коначна* или *заворена* – графички листови нису трајно састављени у свом „очекиваном“, логичном односу, већ се могу раставити и поново саставити на исти/другачији начин²³⁶. Симетричне форме које настају по датим схемама стога не треба доживљавати као *исправно* (и непроменљиво) визуелно решење већ искључиво као полазиште за даље оптичке пермутације представљеног садржаја – графичке структуре се тако могу одредити као *отворена дела* у смислу у ком их дефинише Умберто Еко. Сваком променом распореда елемената, *Структура* се поново обликује при чему не губи свој идентитет (то јест, не престаје да буде „та“ структура): ниједно визуелно решење (чији број се може добити преко математичке формуле за израчунавање факторијела $P(n) = 1 \times 2 \times \dots \times n = n!$ где n представља број елемената сваке структуре) није *шаичније* од осталих – визуелне информације су непромењене, само се мења њихов међусобни однос. Погрешно би било закључити да пермутабилитет елемената негира *форму* било које *Структуре*: новом расподелом она не престаје да постоји већ се претвара у сложено *поље могућности*²³⁷. „Могућност је ствар ограниченог опсега потенцијалног: шта нешто може да постане а да не престане да буде то што јесте. Могуће се огледа у стварном, и обратно, јер ту оперишемо бинарно, где је стварно постојеће, а

²³⁶ *Структуре* су, дакле, конципиране на исти начин као Андреове модуларне структуре (на пример, *144 квадрати олова*) и стога се могу описати и као *класичне*.

²³⁷ Упореди са: Еко, Umberto, *Otvoreno djelo*, 135–136

могуће непостојеће задржавајући све карактеристике постојећег²³⁸. Поред неколико начина *ишчишћавања* представљеног визуелног садржаја, посматрач је добио и активнију улогу – наиме, он може сам распоређивати елементе *Структуре* унутар задате растер схеме. Ова могућност представља најважнији аспект пројекта: *Структуре* су постављене пред посматрача не као готов уметнички/естетски предмет већ као дело које свако може да заврши по сопственом нахођењу поштујући постављена правила. Форма тако постаје продукт *игре* између аутора и публике – распоређујући графичке листове у њихов најједноставнији и најлогичнији однос (тако да се визуелна информација са једног листа надовезује на оне које је окружују) аутор дефинише основну, *нулцу* форму *Структуре* коју предаје посматрачу на даље обликовање. Какав год био крајњи резултат *Структура* ће остати почетна *Структура* – посматрач је не може „пресложити“ тако да она изгуби свој идентитет (наравно, уколико се интервенција задржи само на мењању распореда елемената). Уосталом, како каже амерички вајар Дејвид Смит (David Smith), „облик постоји да би се мењао“²³⁹.



Слике 27. и 28. Интервенција на *Структури I*, Галерија ФЛУ, 2016. година

²³⁸ Cvejić, Bojana, Ana Vujanović, „Otvoreno delo, ima li pravo na teoriju danas?“, 105–106

²³⁹ Smit, Dejvid, Likovne sveske, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1982, 66 (разговор са Томасом Хесом (Thomas Hess), јун 1964, објављен у каталогу Смитове самосталне изложбе октобра 1964.)

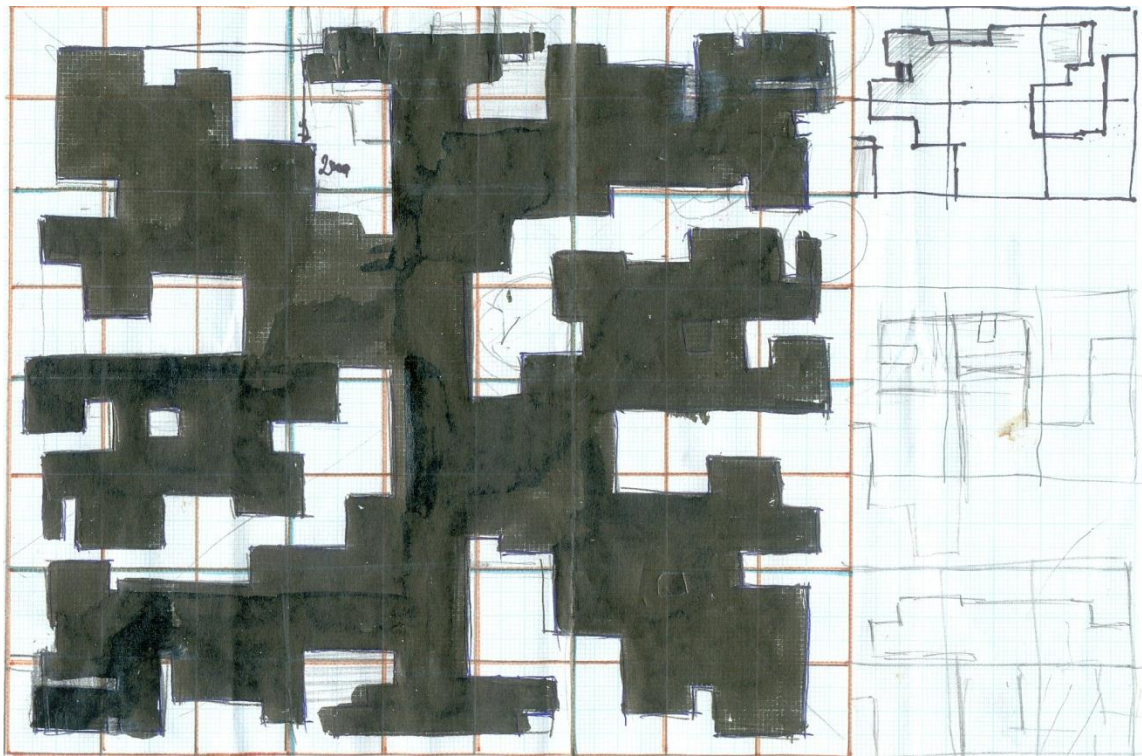
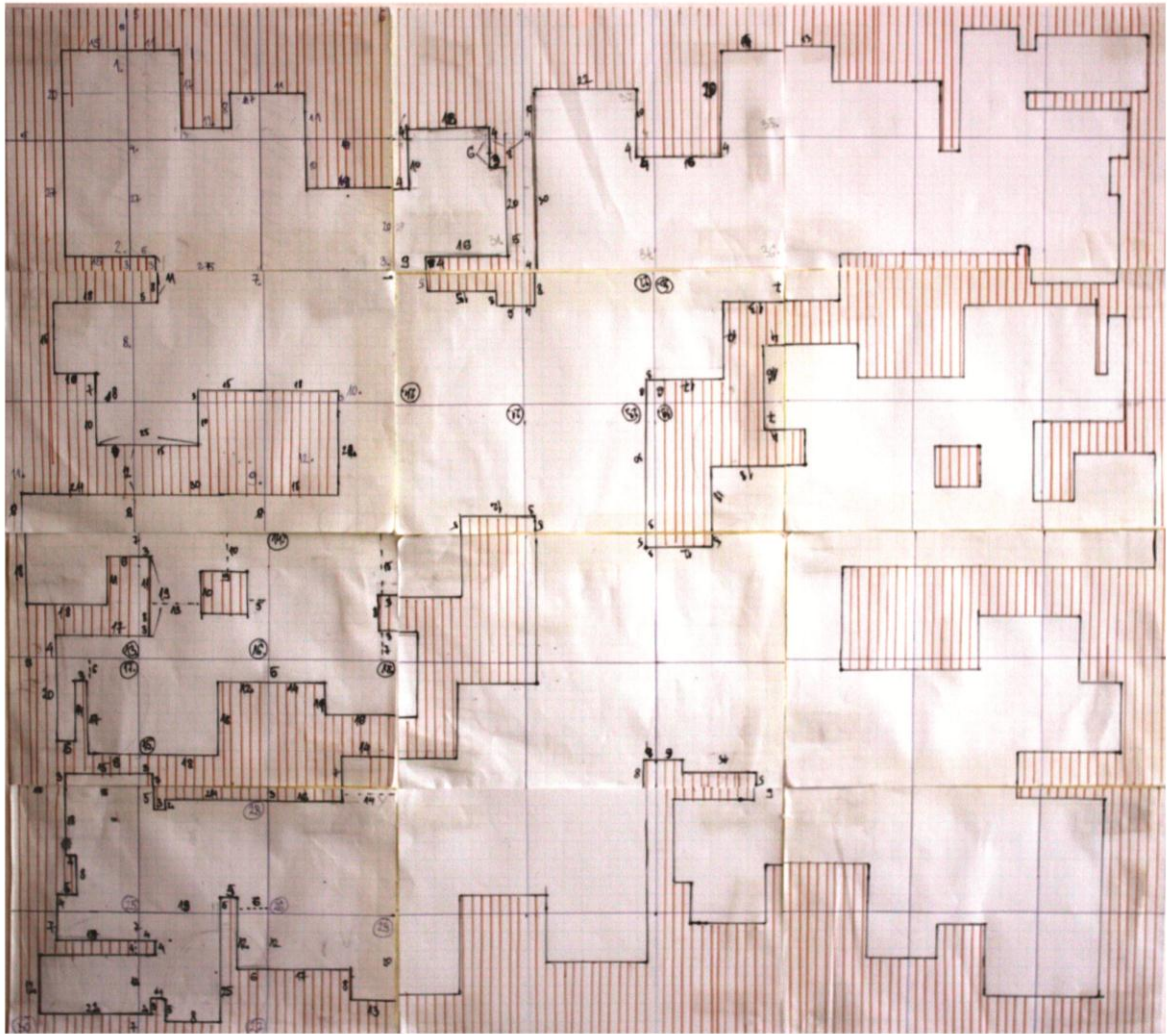
7.1 *Структура I*



Слика 29. Дања Текић, *Структура I*, литографија, 2014. година

Структура I се састоји од тридесет и шест различитих графичких листова изведених у техници литографије који се два пута понављају тако да (уколико су сложени по датој схеми) образују симетричну геометријску форму.

Сваки лист је димензија 30x30cm и на полећини је обележен бројем који одређује његово „почетно“ место у *Структури*. Ради лакшег руковања, графички листови су каширани на медијанпан плоче дебљине 3mm и урамљени у веома танке дрвене рамове.

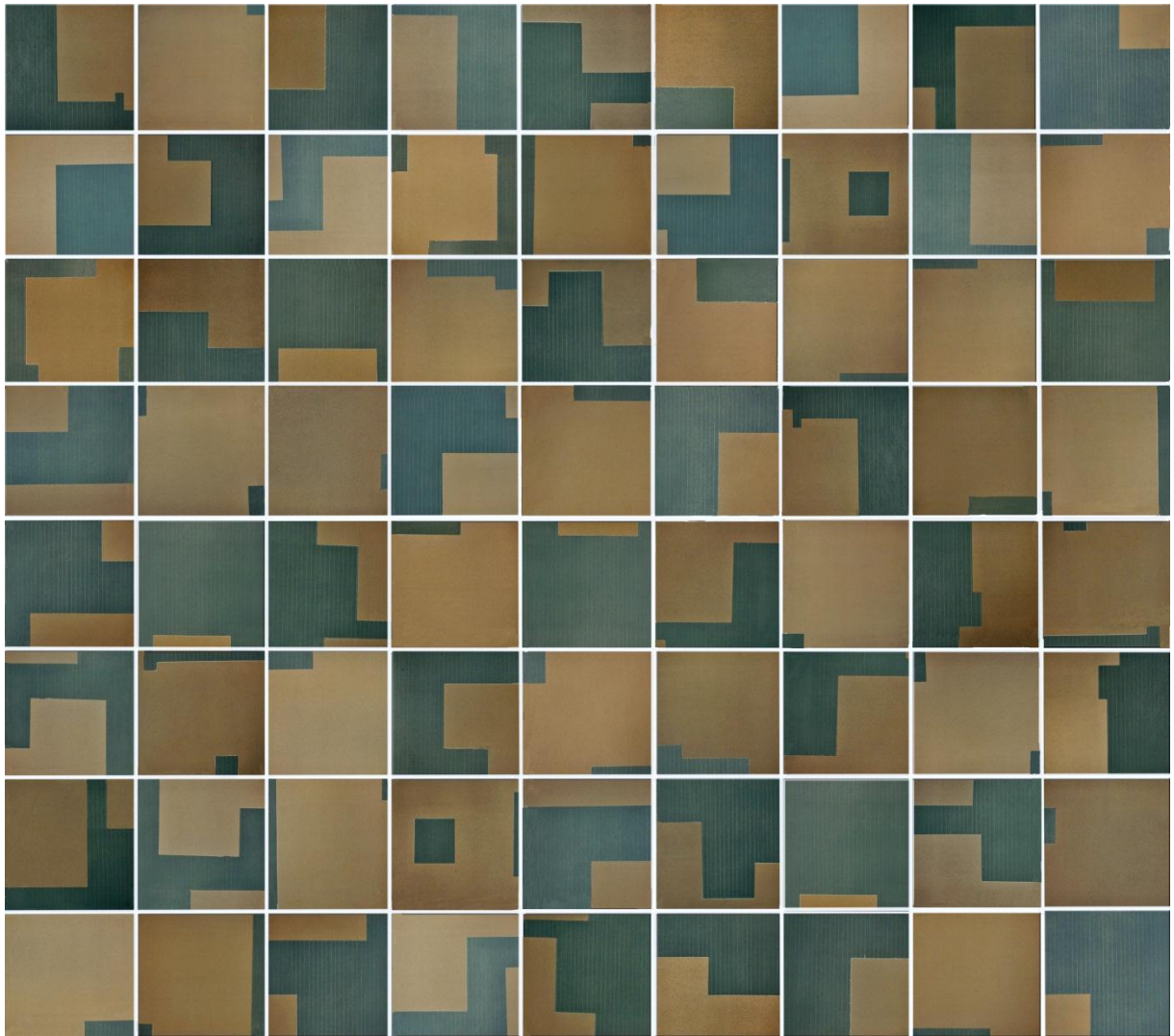


Слике 30. и 31. Скице за Структуру I

1	9	17	25	33	32	24	16	8
2	10	18	26	34	31	23	15	7
3	11	19	27	35	30	22	14	6
4	12	20	28	36	29	21	13	5
5	13	21	29	36	28	20	12	4
6	14	22	30	35	27	19	11	3
7	15	23	31	34	26	18	10	2
8	16	24	32	33	25	17	9	1

Слика 32. Схема склапања графичких листова

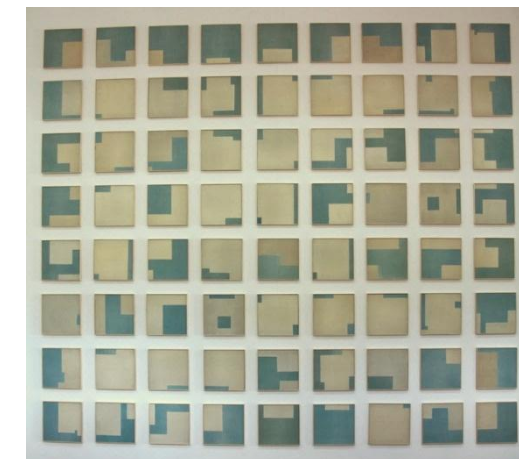
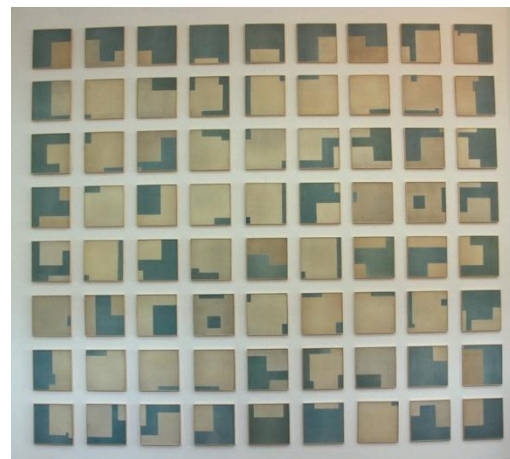
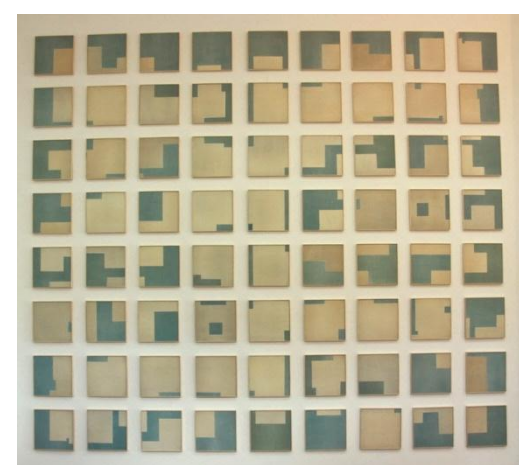
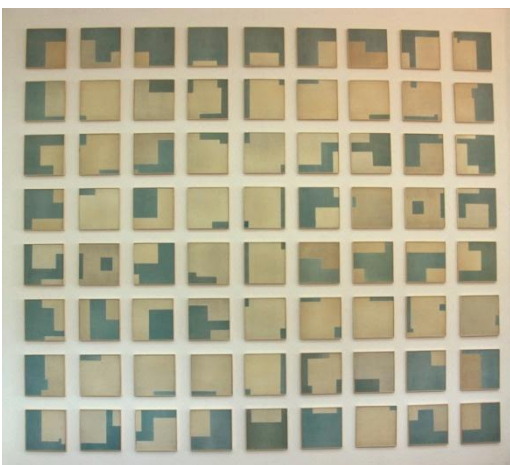
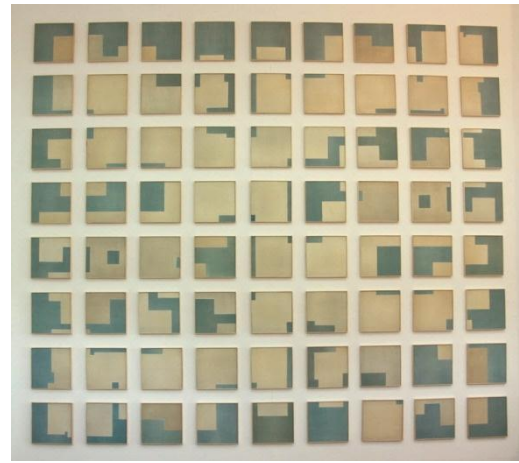
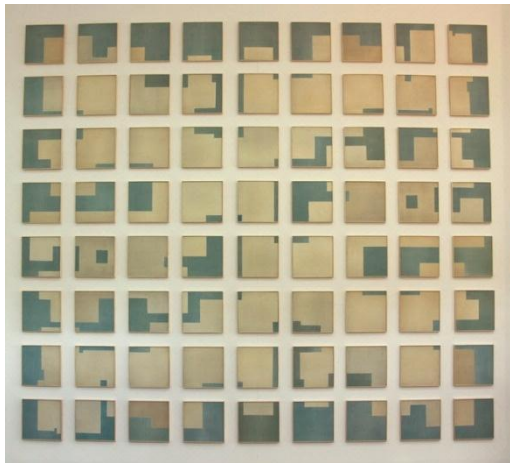
Укупне димензије *Структуре I* су варијабилне и зависе од распореда графичких листова и њиховог међусобног растојања. *Структура* сложена на приказан начин (поштујући дату растерску схему и без размака између листова) укупних је димензија 240x270цм.



Слика 33. *Структура I*, једна од могућих пермутација

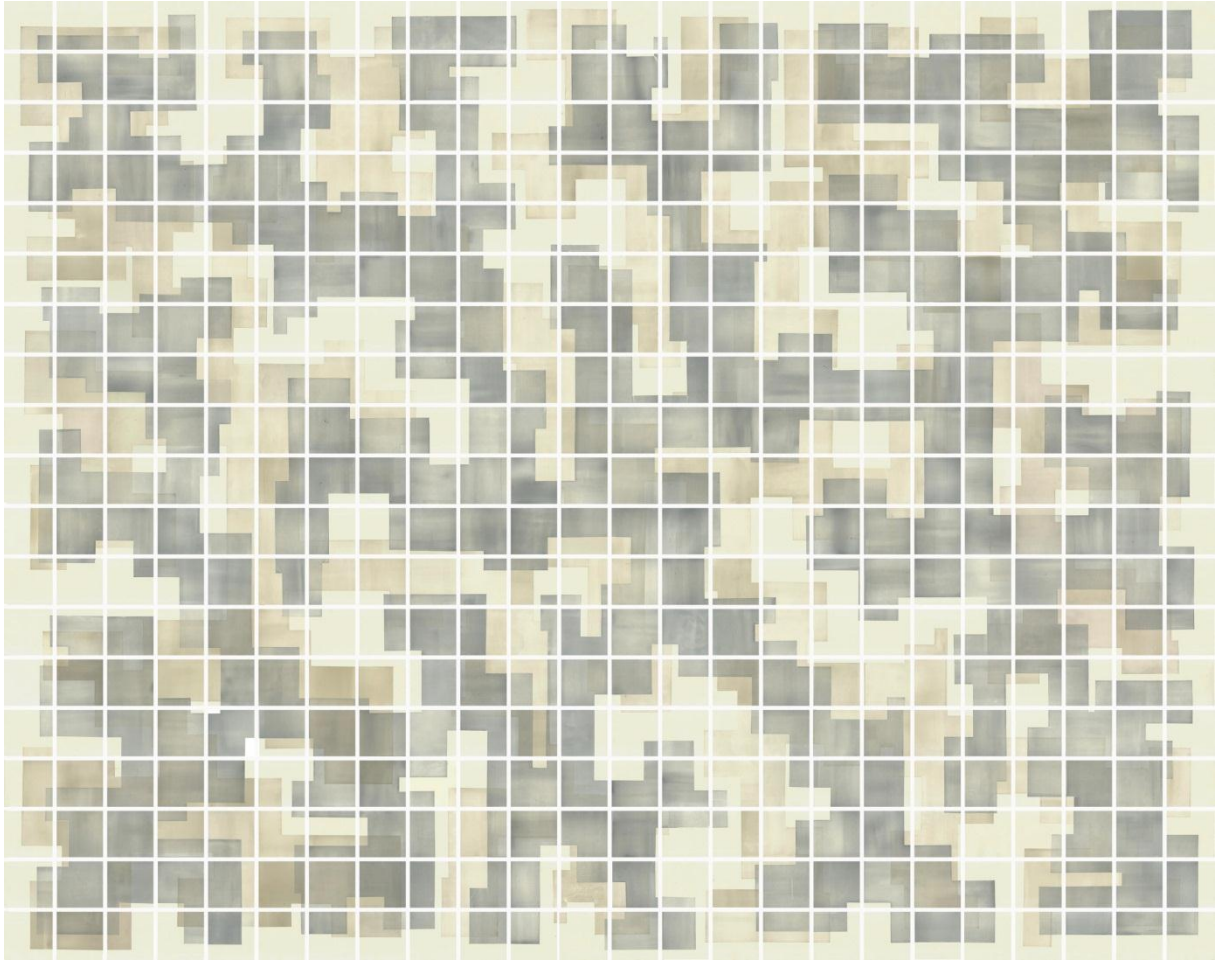
Структура I се може пермутовати на $72! = 6,12 \times 10^{103}$ начина.

Током трајања изложбе у Галерији ФЛУ, посетиоци су имали могућност да размештају графичке листове по својој вољи. Због њене висине (размак од 10цм између листова додатно је повећао димензије рада), поред *Структуре* је постављен мобилни степеник који је требало да олакша манипулацију горњим елементима. И поред тога, форма се највише мењала у доњем делу.



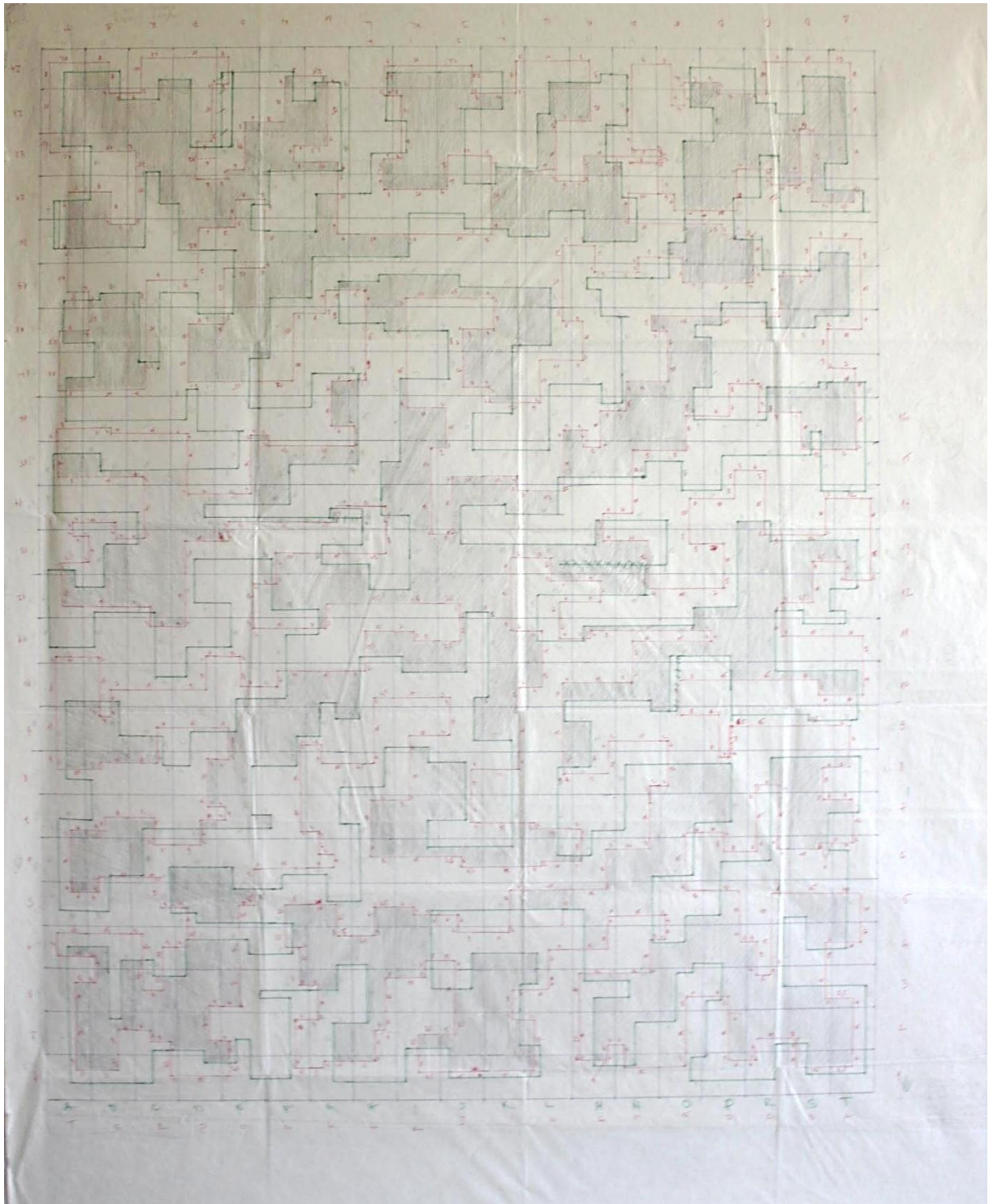
Слике 34–39. Неке од пермутација *Структура I* које су настале током изложбе

7.2 Сџрукџура II

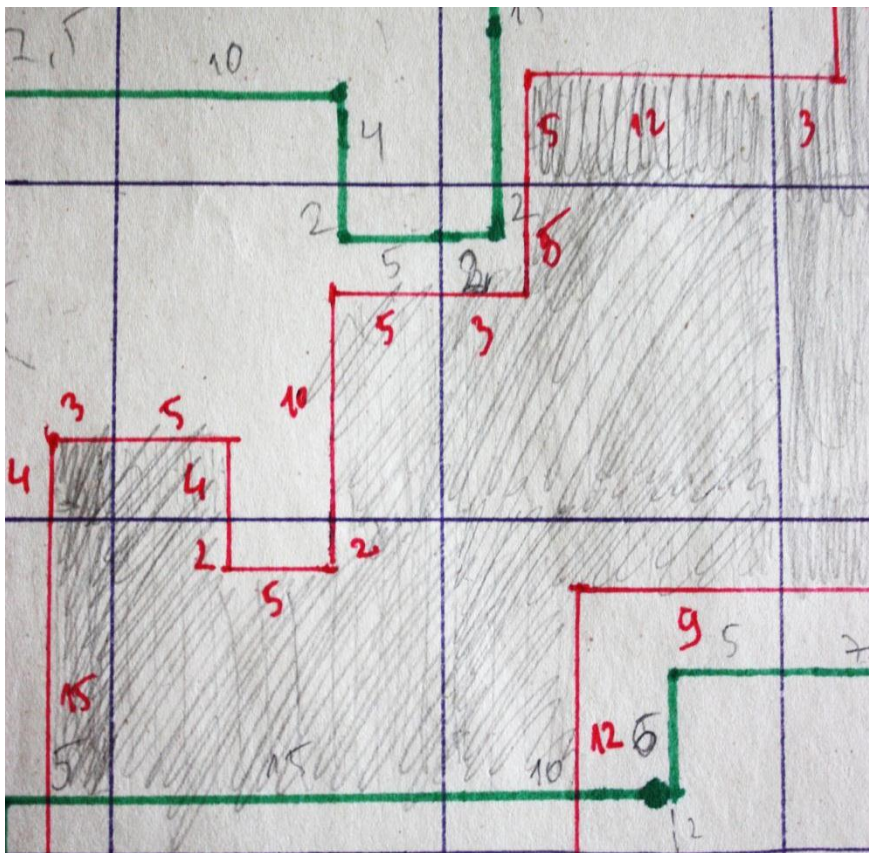
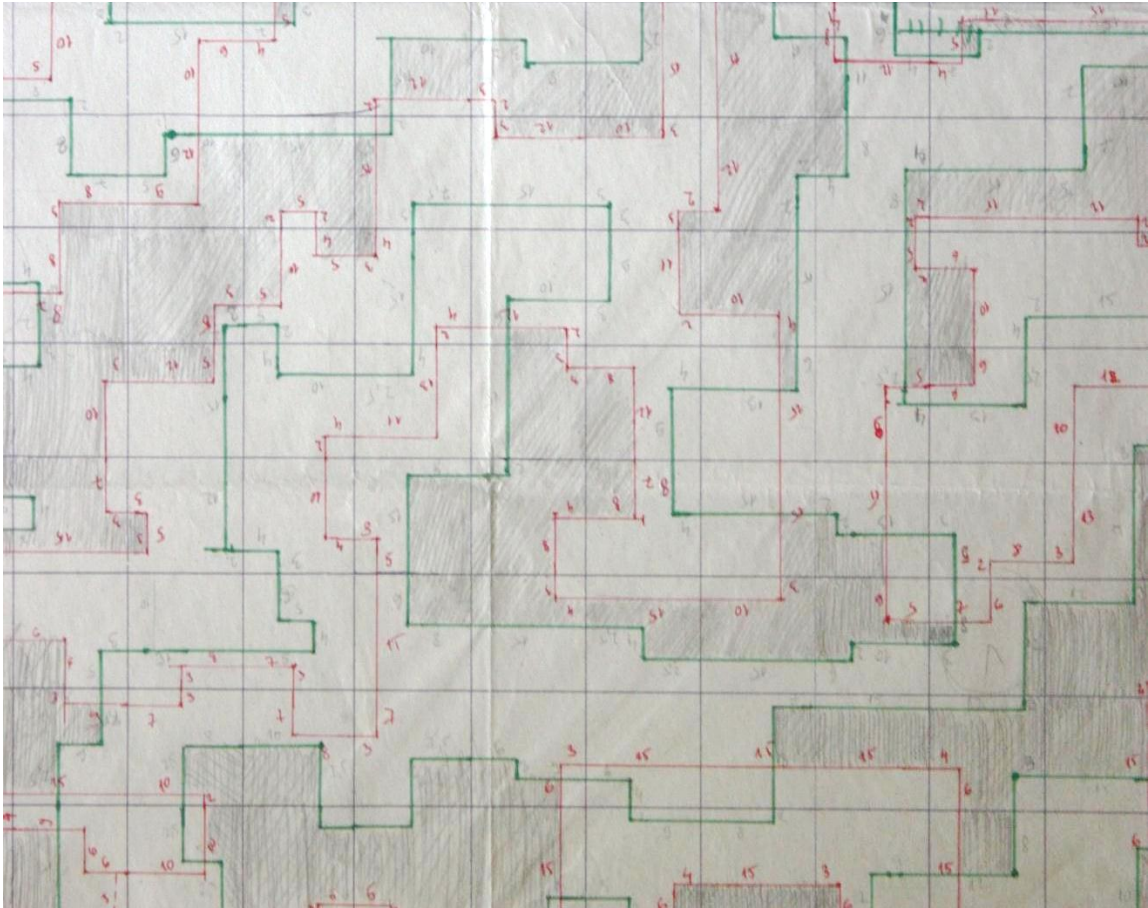


Слика 40. Дања Текић, *Сџрукџура II*, висока штампа, 2014. година

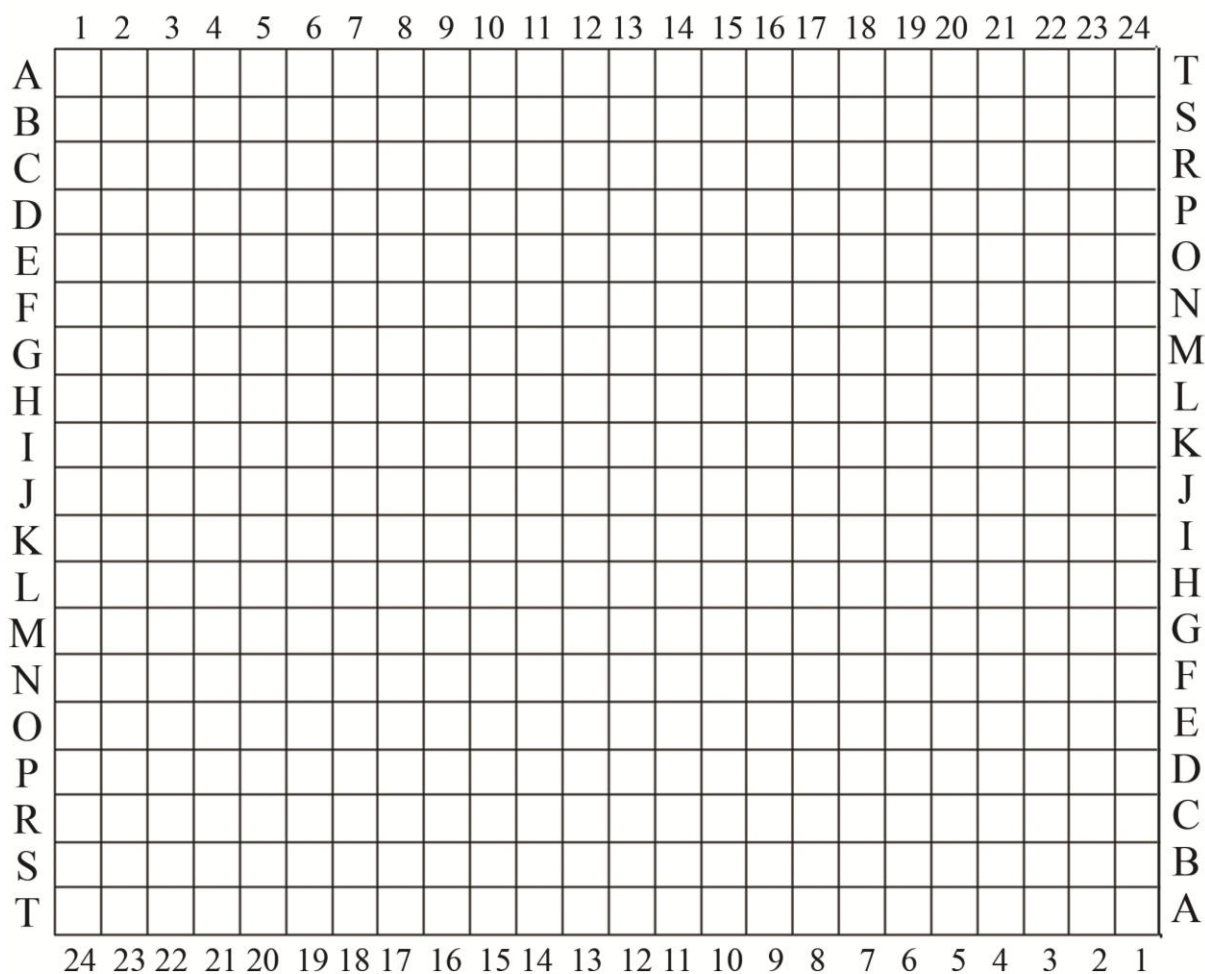
Сџрукџура II се састоји од четири стотине педесет и шест различитих графичких листова изведених у техници високе штампе који (уколико су сложени по датој схеми) граде симетричну слику која настаје као суперпозиција форме са сопственом пројекцијом ротираном за 180 степени – форма је, дакле, преклопљена самом собом. Обе пројекције форме одштапане су транспарентним бојама да би њихов преклоп био довољно јасан, при чему је колорит изабран тако да боје буду што неутралније (чиме се умањује могућност за било какво „симболично“ читање визуелне слике), а да њихов однос ипак буде контрастан: једна пројекција форме је тако „топла“, док је друга „хладна“.



Слика 41. Скица за Структуру II



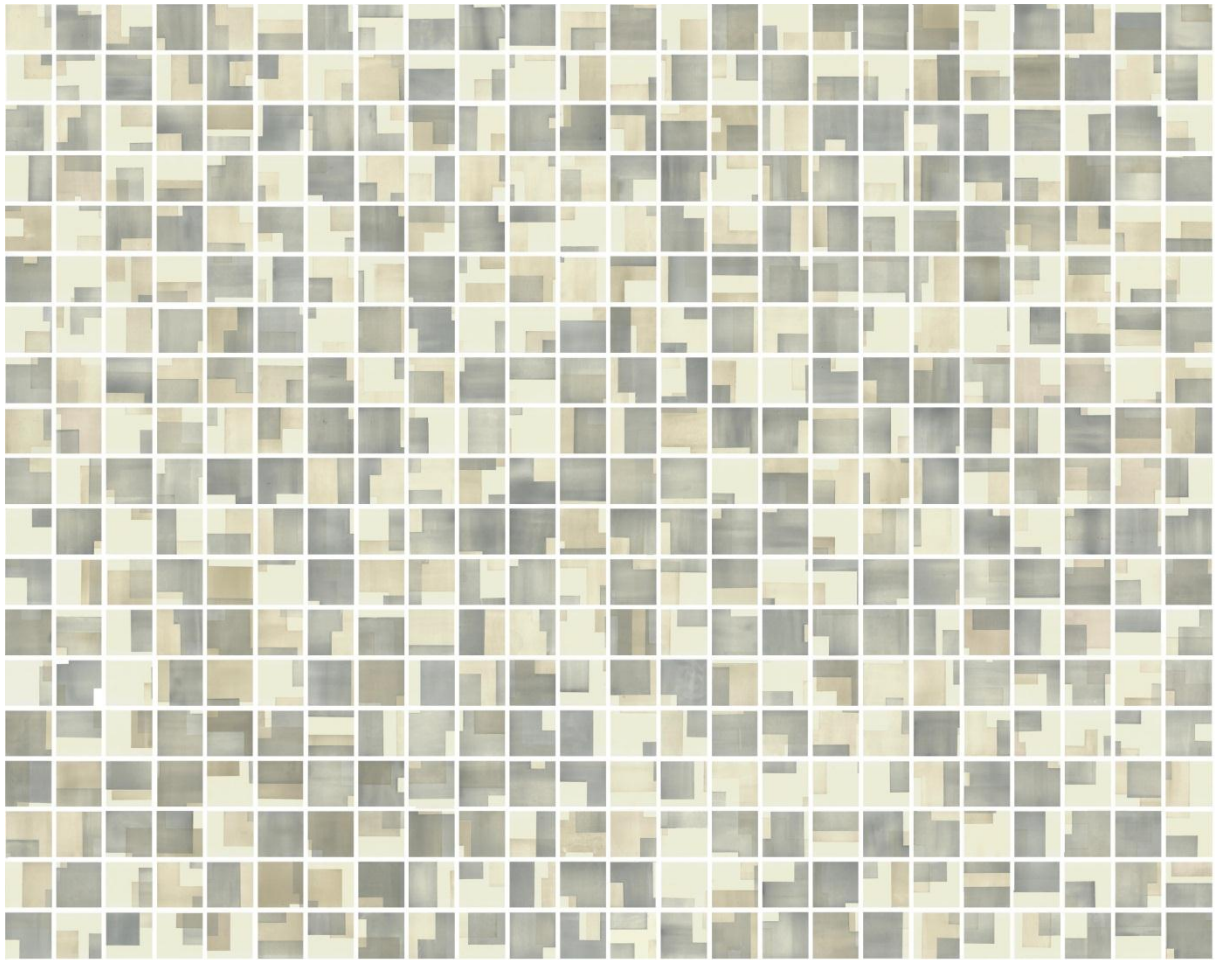
Слике 42. и 43. Детаљи скице Структуре II



Слика 44. Схема склапања графичких листова

Сваки лист је димензија 15x15cm и на полећини је обележен шифром која одређује његово „почетно“ место у *Структури* и упућује на информацију која два поља се преклапају по датој ротацији.

Укупне димензије *Структуре II* су такође варијабилне и зависе од распореда графичких листова и њиховог међусобног растојања. Структура сложена на приказан начин (поштујући дату растерску схему и без размака између листова) укупних је димензија 285x360cm.

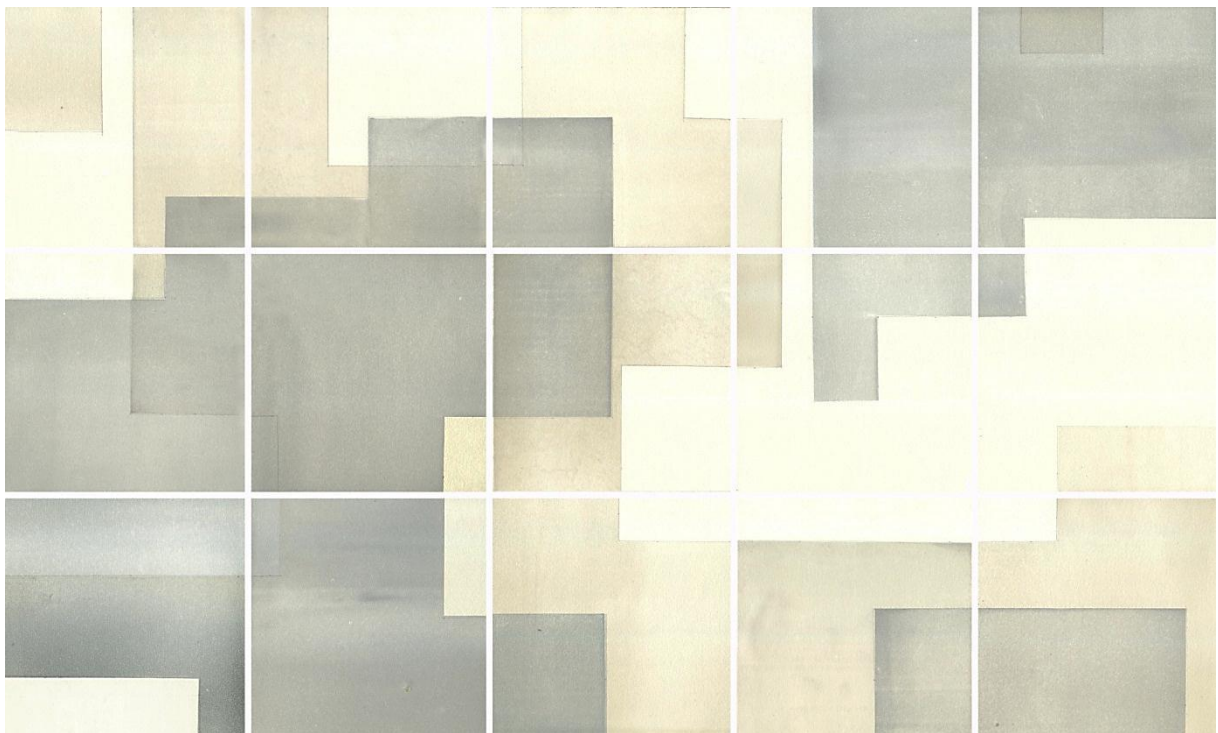
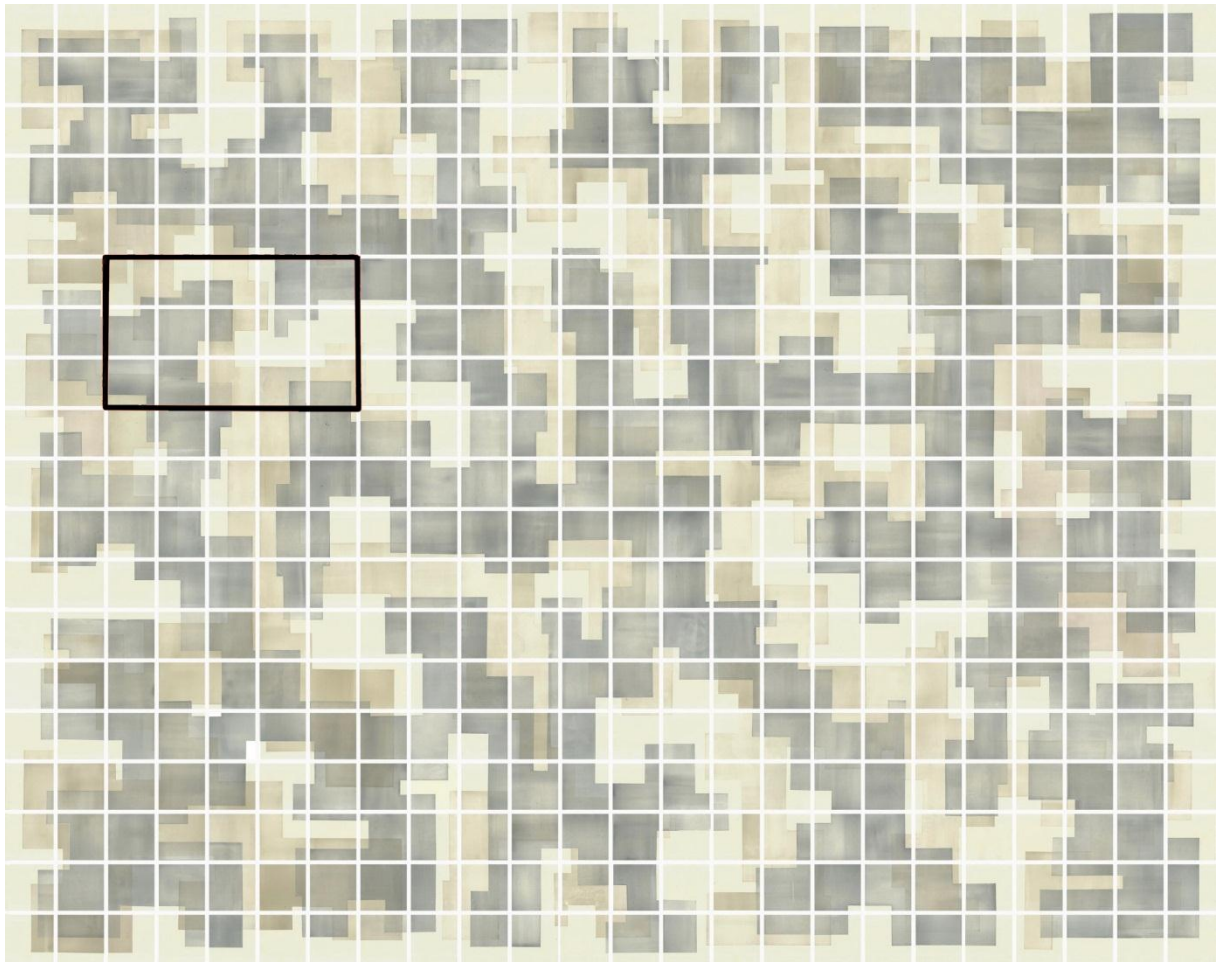


Слика 45. *Структура II*, једна од могућих пермутација

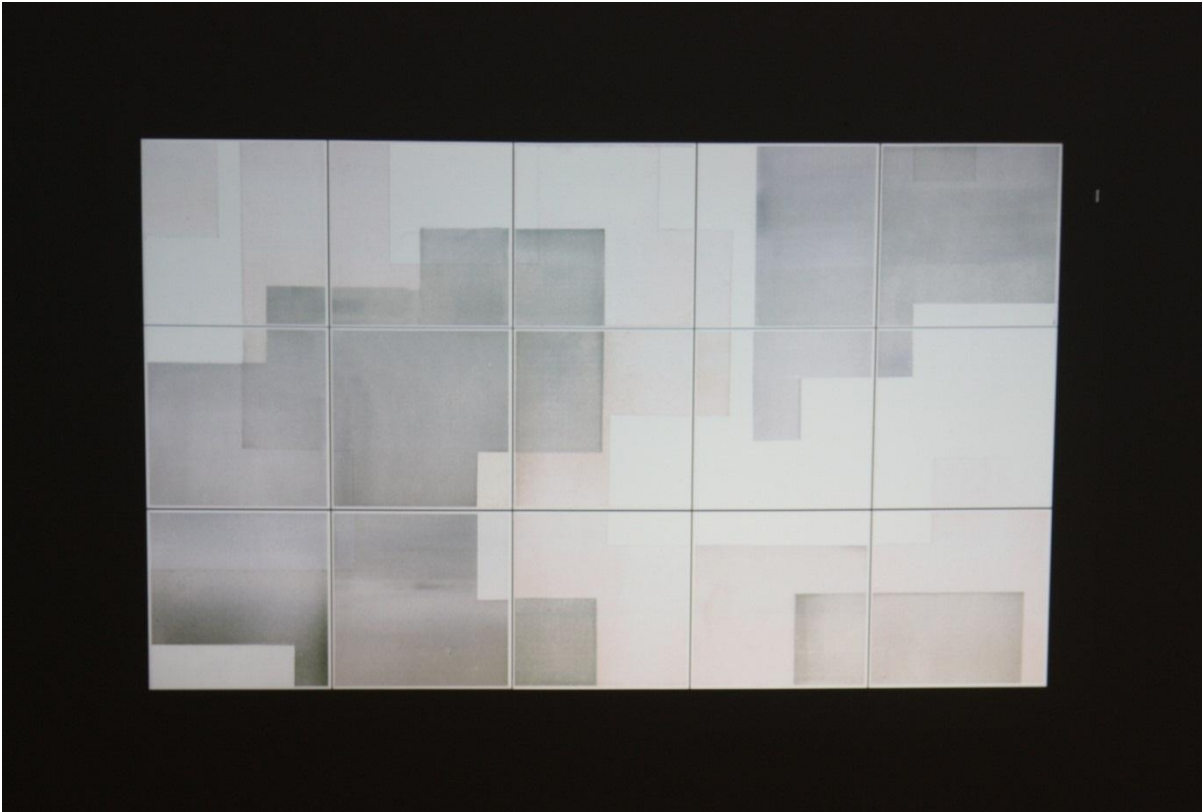
Структура II се може пермутовати на $456! = 1,5 \times 10^{1016}$ начина.

На изложби у Галерији ФЛУ графички листови су распоређени тако да образују почетно, нулто стање *Структуре*. Међутим, због великог броја листова и њихове величине, посетиоцима није дата могућности да мењају њихов распоред. Из тог разлога издвојена је мања структура која броји петнаест елемената $(F-H)(3-7)$ из *Структуре II*, чији дигитални запис је претворен у интерактивну анимацију и пројектован у Галерији Ремонт. Посетиоци су могли да трансформишу нову структуру простим покретима прста по површини осетљивој на додир: елемент структуре се означавао једноставним пристиском на површину и превлачењем постављао на друго, жељено место.

Елементе издвојеног дела *Структуре II* могуће је пермутовати на $15! = 13 \times 10^{11}$ начина.



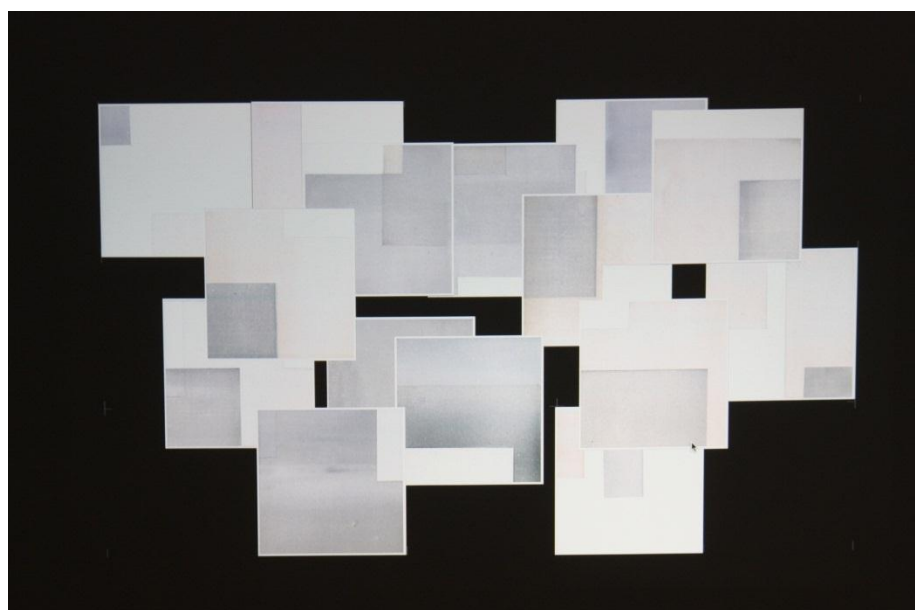
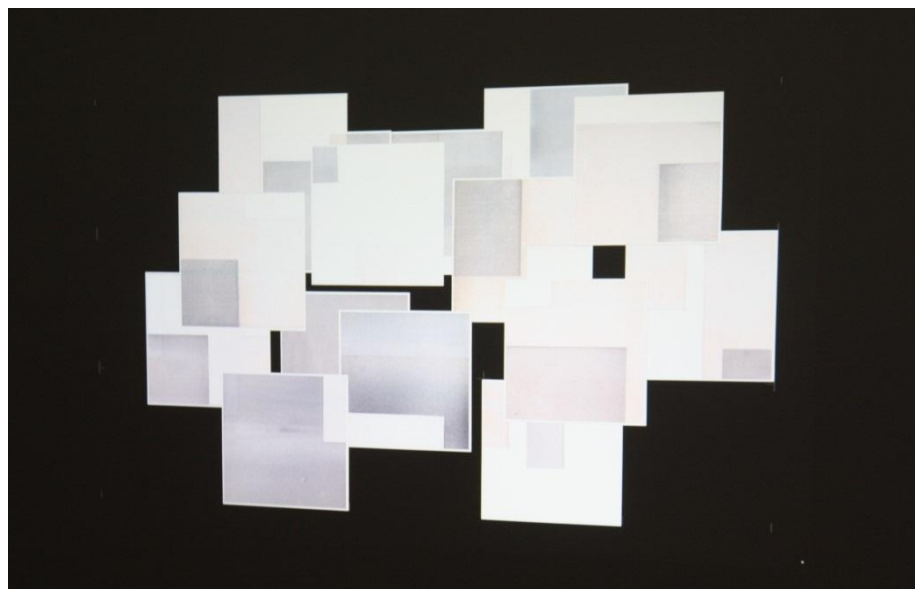
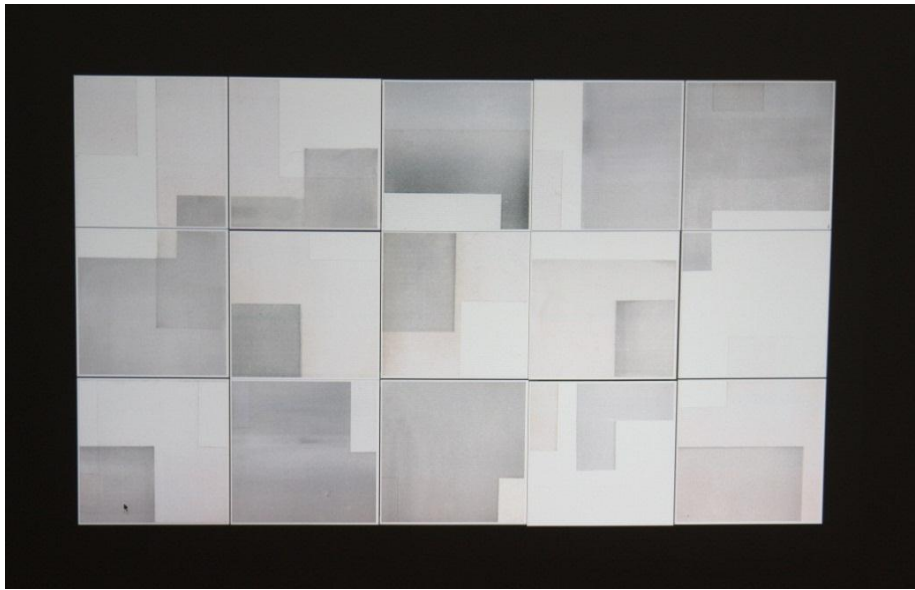
Слике 46. и 47. Издвојени део *Структуре II*



Слика 48. Пројекција издвојене структуре из *Структуре II*

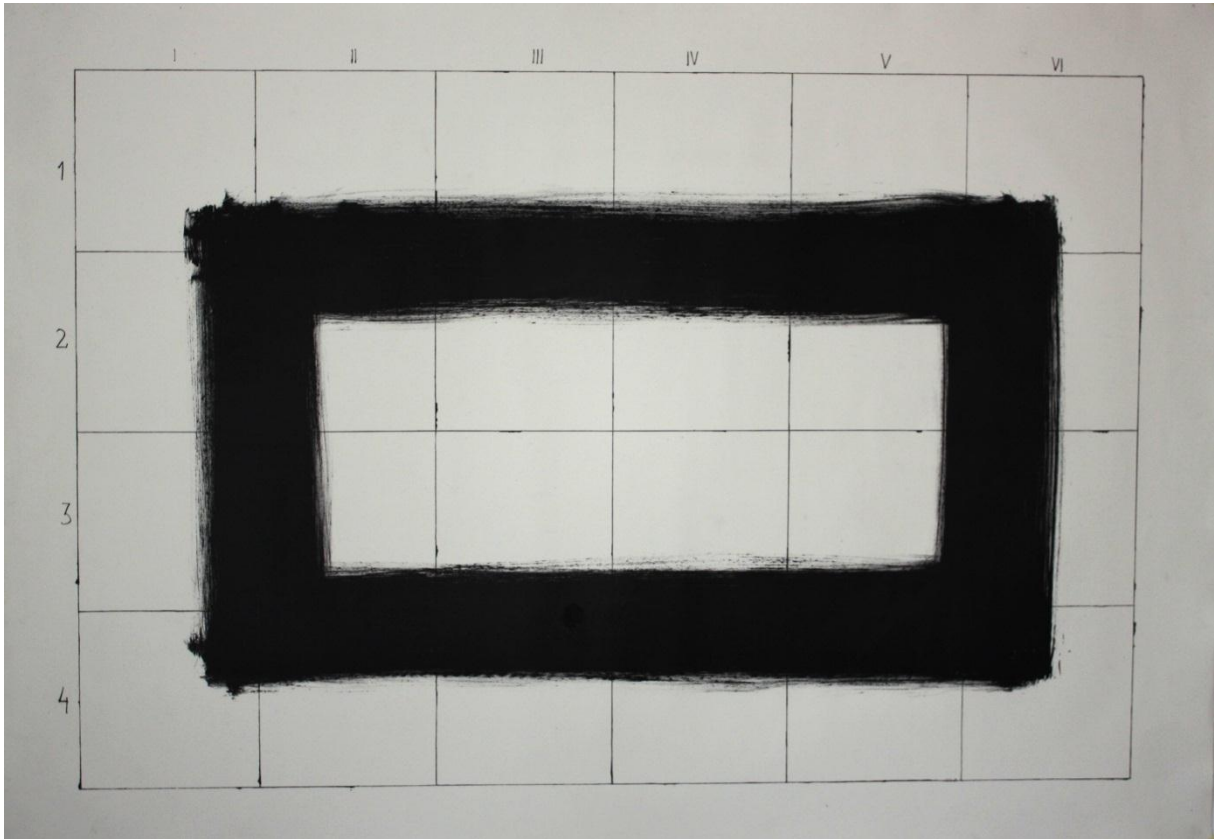


Слика 49. Трансформација пројектоване структуре



Слика 50–52. Нека од визуелних решења насталих пермутацијом елемената пројектоване структуре

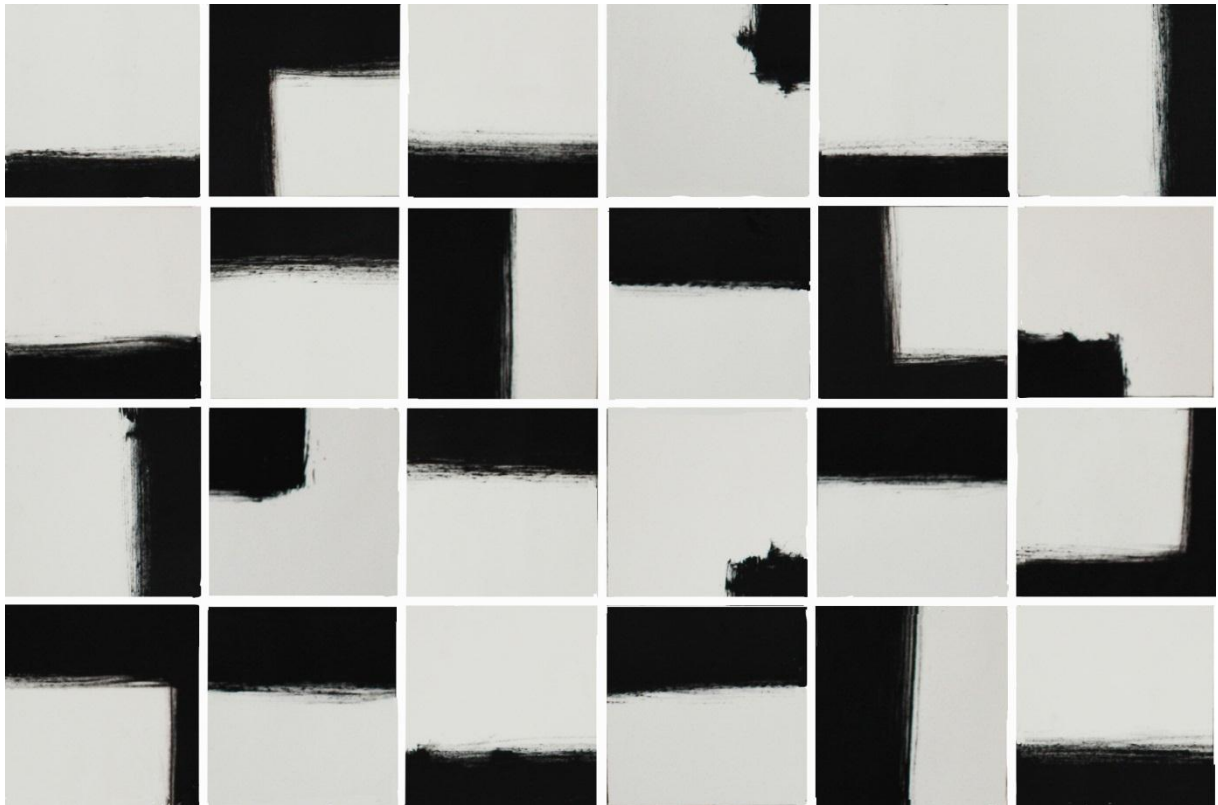
7.3 Сџрукџура III



Слика 53. Дања Текић, *Сџрукџура III*, литографија, 2014. година

Сџрукџура III представљена је једним графичким листом изведеним у техници литографије (димензија 90x64цм) на којем је прво одштампана растерска схема од двадесет и четири поља распоређених у шест колона (обележених римским бројевима) и четири реда (обележених арапским бројевима), а затим и правоугаона форма која (за разлику од форми осталих *Сџрукџура*) није настала као резултат прецизног одређивања штампаних површина, већ је слободном руком, са неколико брзих потеза четком, нацртана на матрици (површини литографског камена). Иако је по својој природи правоугаона форма симетрична, гестуалност потеза искључује дословну подударност визуелних информација на симетричним пољима – форма је тако истовремено симетрична и несиметрична.

Сџрукџура III се може пермутовати на $24! = 62 \times 10^{22}$ начина.



Слика 54. Једна од могућих пермутација *Структура III*

Поред нултог стања *Структура III* које је изведено у форми класичног графичког листа, одштампани су и појединачни елементи *Структура*: папири исечени на димензије поља (13цм) поређани су један до другог на матрицу тако да образују назначену растерску схему и одштампани као било који други литографски лист. Поред почетног стања *Структура III*, на изложби у Галерији ФЛУ, постављена је и једна од могућих пермутација визуелног садржаја.



Слика 55. *Структура III*, Галерија ФЛУ

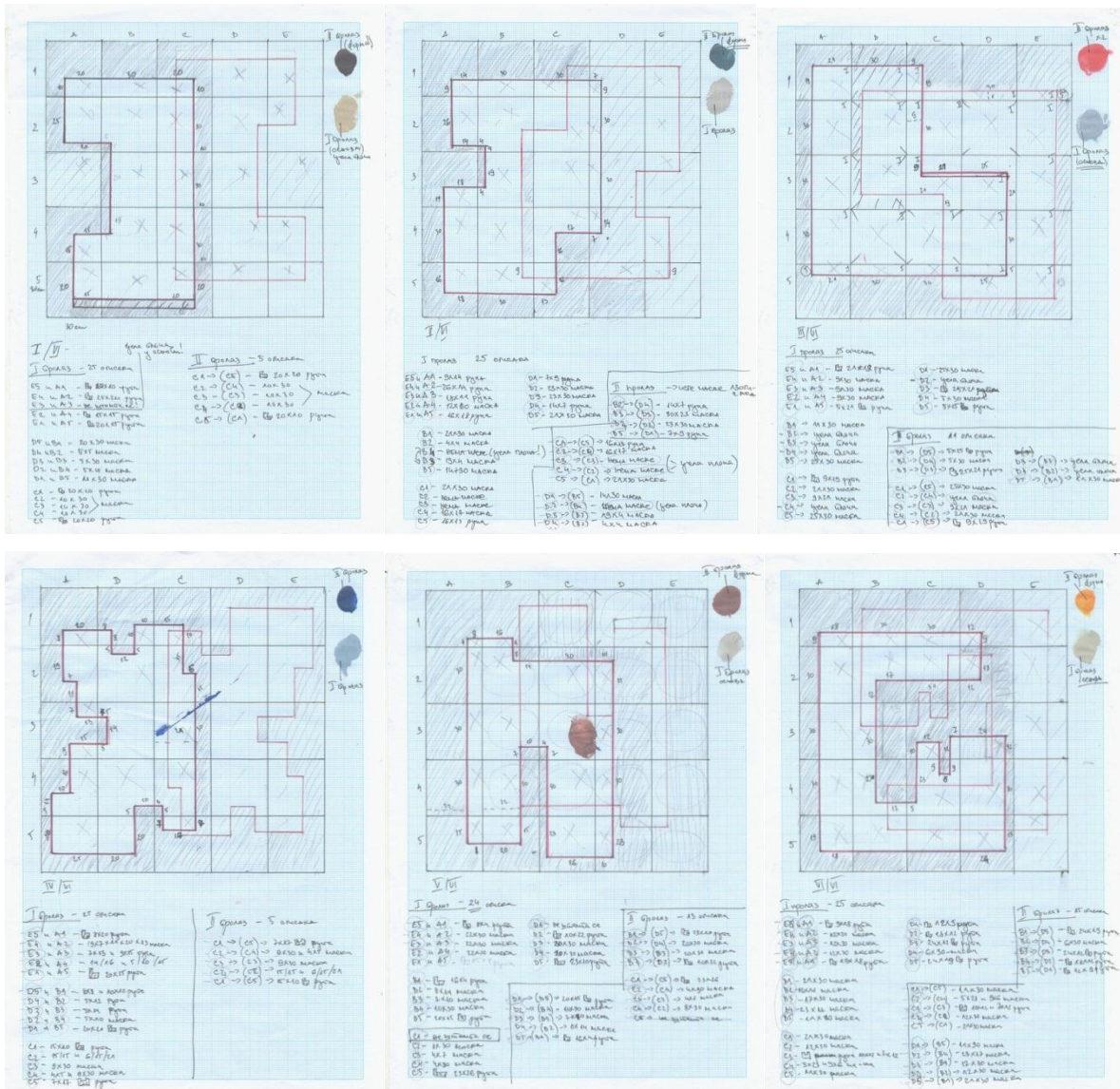
7.4 Структура IV



Слика 56. Дања Текић, *Структура IV*, ситоштампа, Галерија ФЛУ, 2016. година

Структура IV се састоји од двадесет и пет коцака (димензија 30x30x30цм) чије странице представљају елементе шест различитих структура (шест страница коцке – шест различитих структура). Уколико се коцке распореде поштујући било коју од шест просторних схема, њихове горње странице образују симетричну геометријску слику која, као и код *Структуре II*, представља форму преклопљену са самом собом. Међутим, за разлику од *Структуре II*, обе пројекције форме су одштапане истом бојом; на тај начин, у њиховом преклопу, настаје нова симетрична форма која се ишчитава само по засићењу боје (зависно од визуелне информације, на неким страницама су два или три пролаза штампана истом бојом).

Странице коцака су израђене у медијану дебљине 6мм, при чему су свакој од њих, пре штампе, оборене ивице под углом од 45 степени. Пролази су штампани директно на страницама које су, након сушења боје, склапане у коцке.



Слике 57–62. Схеме по којима су штампане *Структуре* које чине *Структуру IV*

Структура IV се може пермутовати на $6 \times 25! = 9 \times 10^{25}$ начина.

Укупне димензије *Структуре IV* су такође варијабилне и зависе од реда коцака и њиховог међусобног растојања. У Галерији ФЛУ су постављене са размаком од 10цм, па су, у том случају, димензије *Структуре IV* 190x190x30цм.



Слика 63. *Структура III* и *Структура I*, Галерија ФЛУ, 2016. година



Слике 64. и 65. *Структура III*, детаљи

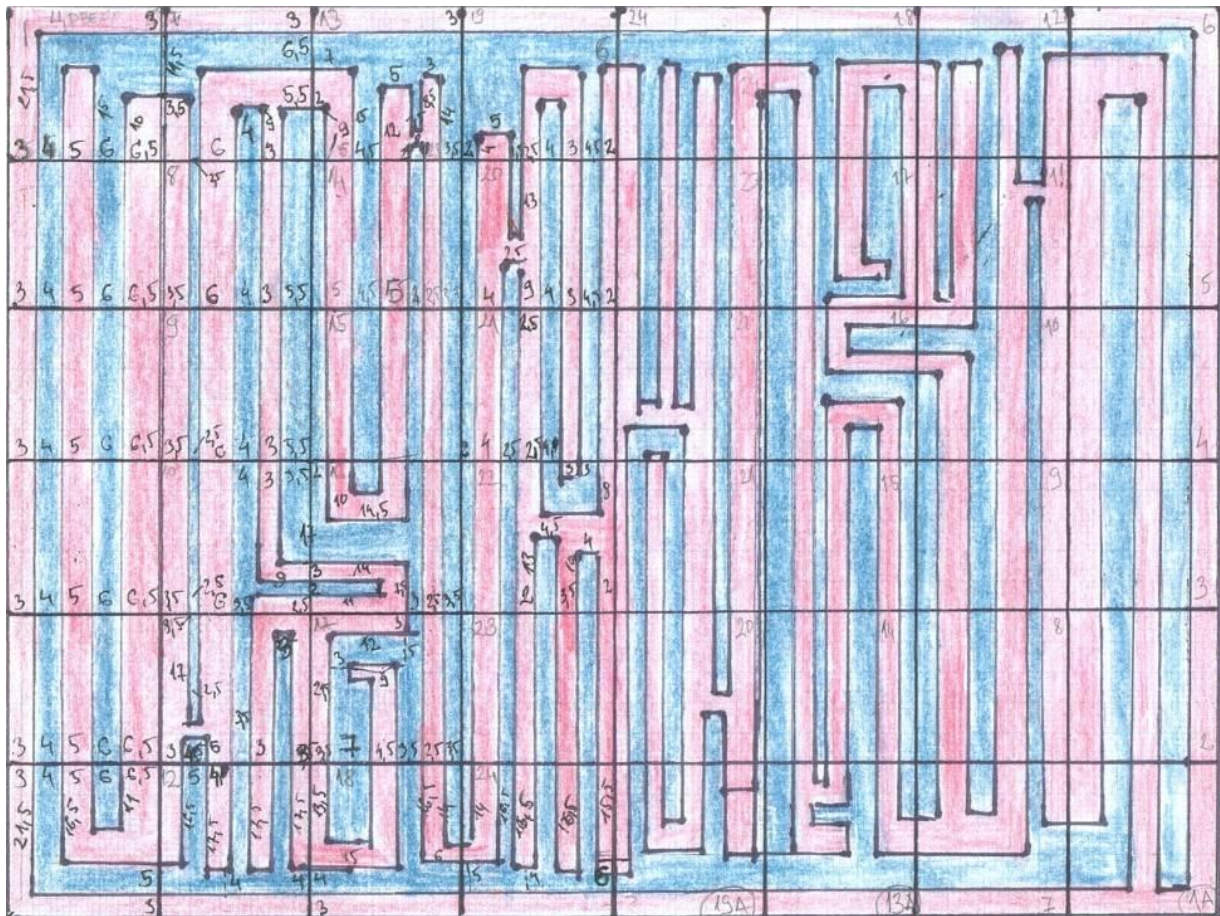
7.5 *Структура V*



Слика 66. Дања Текић, *Структура V*, литографија, Галерија Графичког колектива, 2013. година

Структура V се састоји од двадесет и шест различитих графичких листова изведених у техници литографије који се (сем листа обележеног бројем 1) два пута понављају тако да (уколико су сложени по датој схеми) образују две симетричне геометријске форме. Укупан број елемената *Структуре* је четрдесет и осам. Сваки лист је димензија 25x25cm и на полећини је обележен бројем који одређује његово „почетно“ место у *Структури*.

Структура V је у свом нултом стању изложена у склопу самосталне изложбе под називом *Литографије* у Галерији Графичког колектива у јануару 2014. године.



Слика 67. Скица за *Структуру V*

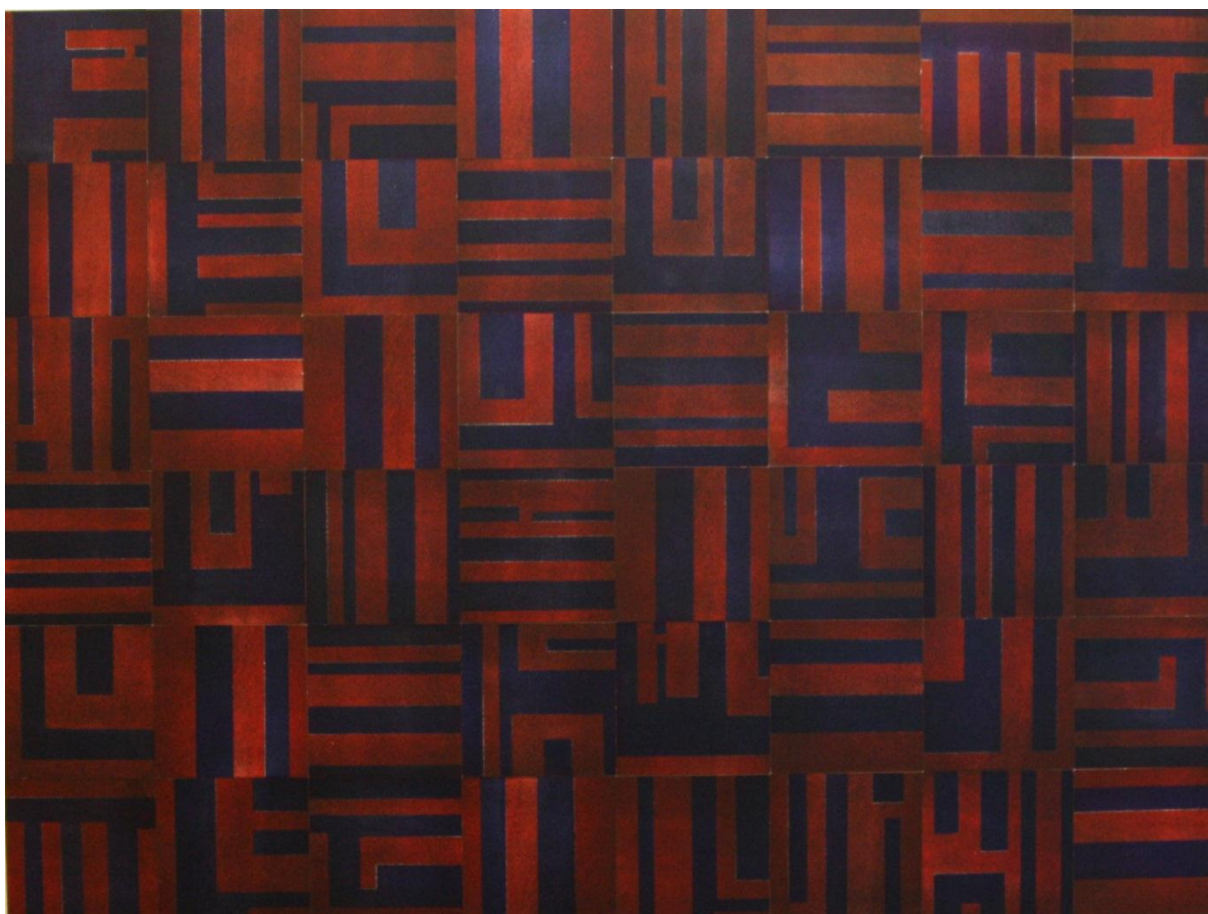
Обе геометријске форме су одштампане „чистом“ црвеном, односно плавом бојом преко крупно назрчане црне површине која визуелно умањује њихов контраст (фабрички произведене боје нису тониране другим бојама ради постизања одређених нијанси). На овај начин, ниједна форма није одређена као *примарна* већ обе форме имају подједнаку ликовну „равноправност“ – примат добија она форма коју посматрач (инстинктивно) одлучи да перципира (променом фокуса перцепције међа се и доминантна форма).

Да би се избегло уоквиривање једне форме другом (које би онемогућавало равноправну перцепцију обе форме), направљена је мала промена у визуелној информацији на отиску под бројем 1: на отиску који је смештен у доњи десни угао друга црвена површина је продужена тако да плаву површину раздваја на две и спаја се са црвеним „углом“.

1	7	13	19	24	18	12	6
2	8	14	20	23	17	11	5
3	9	15	21	22	16	10	4
4	10	16	22	21	15	9	3
5	11	17	23	20	14	8	2
6	12	18	24	19	13	7	1a

Слика 68. Схема склапања графичких листова

Укупне димензије *Структуре V* су такође варијабилне и зависе од распореда графичких листова и њиховог међусобног растојања. Структура сложена на приказан начин (поштујући дату растерску схему и без размака између листова) укупних је димензија 150x200цм.

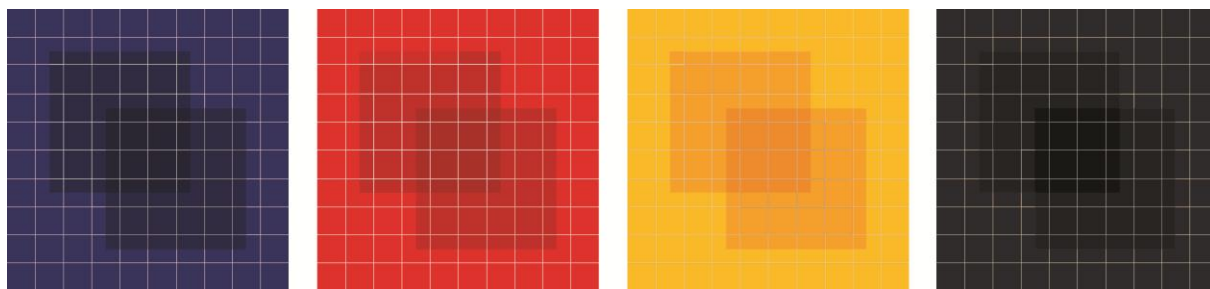


Слика 69. Једна од могућих пермутација *Структура V*, Галерија ФЛУ, 2016. година

Структура V се може пермутовати на $48! = 1,2 \times 10^{61}$ начина.

На изложби у Галерији ФЛУ графички листови су распоређени тако да представљају једну од могућих пермутација визуелног садржаја.

7.6 СМУК



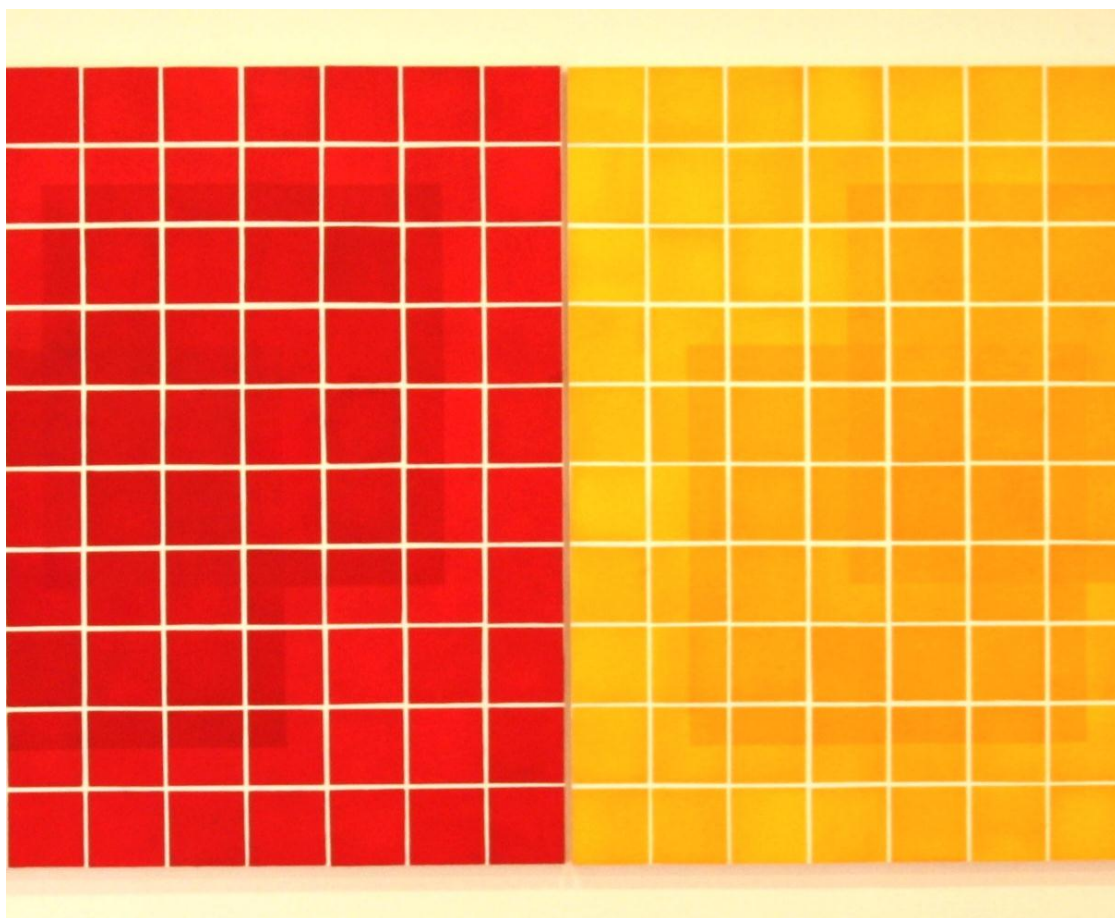
Слика 70. Дања Текић, СМУК, дубока/висока штампа, 2015. година

Рад под називом *СМУК* такође се може одредити као *Структура* – он се састоји од четири стотине графичких листова који су подељени у четири целине. Свака целина представља исту симетричну слику (суперпозицију квадрата и његове пројекције ротиране за 180 степени) која је одштампана користећи искључиво боје СМУК-а (Cyan (тиркизна), Magenta (циклама), Yellow (жута) и Key (црна)). Сви отисци су штампани техником дубоке штампе (акватинта) сем жуте боје која је штампана као висока штампа због оксидације која се јавља као последица наношења Pantone Yellow C боје на цинкану плочу.

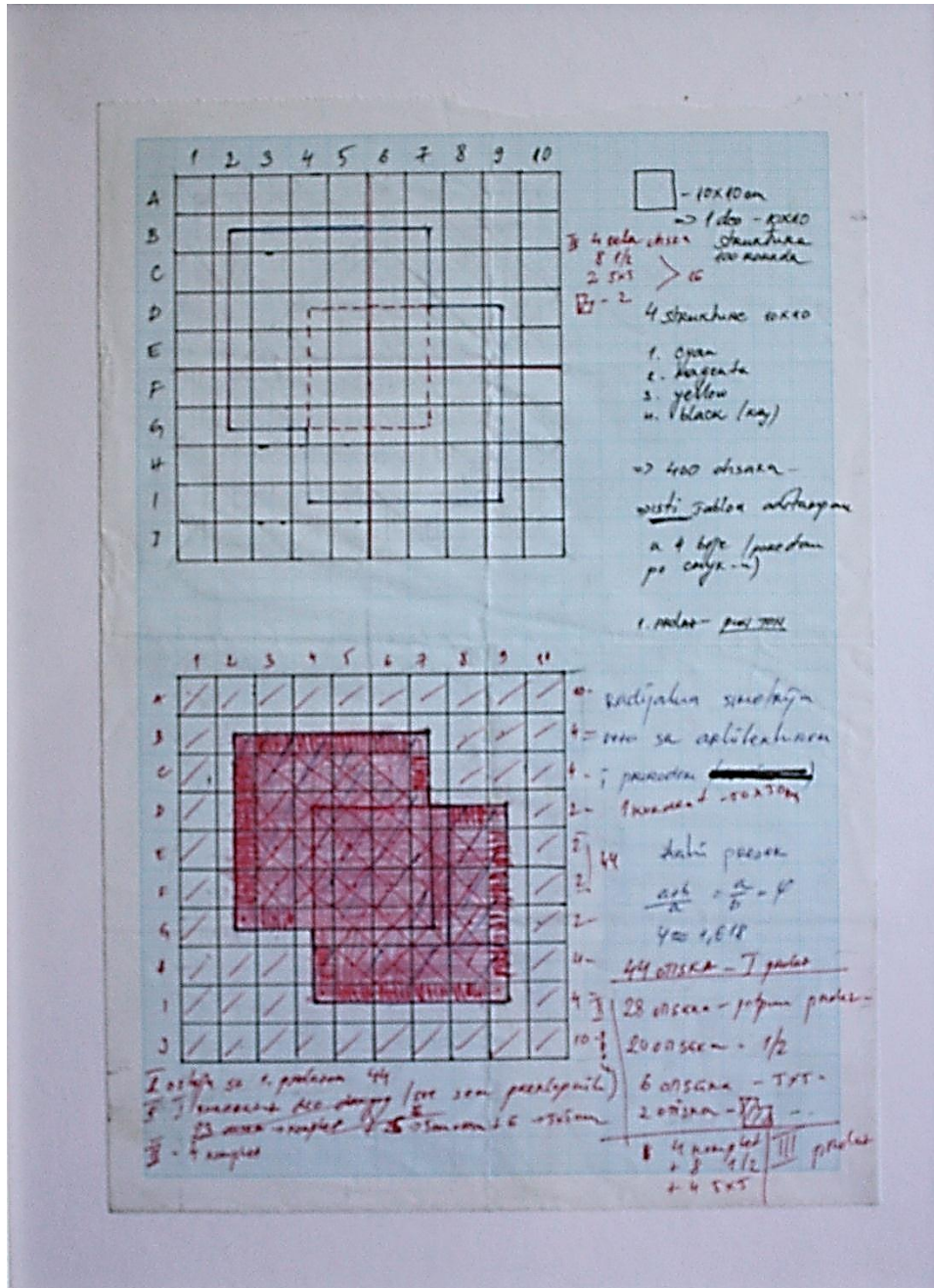
Штампање графичке слике употребом чистих *процесних* боја – (Cyan, Magenta, Yellow, Black) карактеристично је за технике равне штампе (литографију и офсет штампу). Процесне боје су полутранспарентне и њихов преклоп у штампима даје основне боје – на пример, Cyan и Yellow дају зелену, а Yellow и Magenta црвену боју. На месту где се преклопе све три процесне боје требало би да се добије црна боја. Међутим, црна боја настала на овај начин није *довољно* црна па се зато као последњи, *кључни* пролаз уводи засебна црна плоча.

Графички листови изведени у техникама равне штампе одликују се и веома танким слојем боје који омогућава добијање „тачних“ основних боја у њиховом преклопу. Структура *СМУК* одштампана је у техници акватинте која се, за разлику од техника равне штампе, одликује много већим слојем боје. Цинкана плоча са које су одштампани елементи ове структуре припремљена је за штампу тако што је напашена крупнијим прахом калафонијума (који је запечен уобичајеним поступком) и затим дуже ецована у средње-јаком раствору азотне киселине. Овај посту-

пак је понављан неколико пута, све док се није добио довољно дубок рељеф који би омогућио „задржавање“ веће количне боје. Одштампане на овај начин, боје СМУК-а су доведене до максималног засићења (за разлику од практично минималног које је оптимално за њихову уобичајену примену у техникама равне штампе) – ова нетипична графичка ситуација имала је за циљ, између осталог, и да испита да ли је могуће одштампати неколико (у потпуности засићених) бојених пролаза један преко другог, а да њихова суперпозиција не престане да гради нову, *засићенију* боју коју људско око може без већих проблема да перципира. Квадрат који се преклапа „сам са собом“ одштампан је користећи исту боју подлоге – у сва четири случаја њиховом суперпозицијом настаје опажљив најтамнији квадрат који је и најзасићенији део структуре. (Засићеност жуте боје једино се може довести у питање јер је, због специфичне техничке ситуације, одштампана са алуминијумске плоче као висока штампа. Међутим, због идеје рада, с посебном пажњом је одређен тон жуте боје за коју се претпоставило да одговара њеној најзасићенијој нијанси која се може добити у датим околностима а да графички отисак не изгуби било који од својих квалитета – као што је, на пример, равномерност штампаног слоја).



Слика 71. СМУК, детаљ



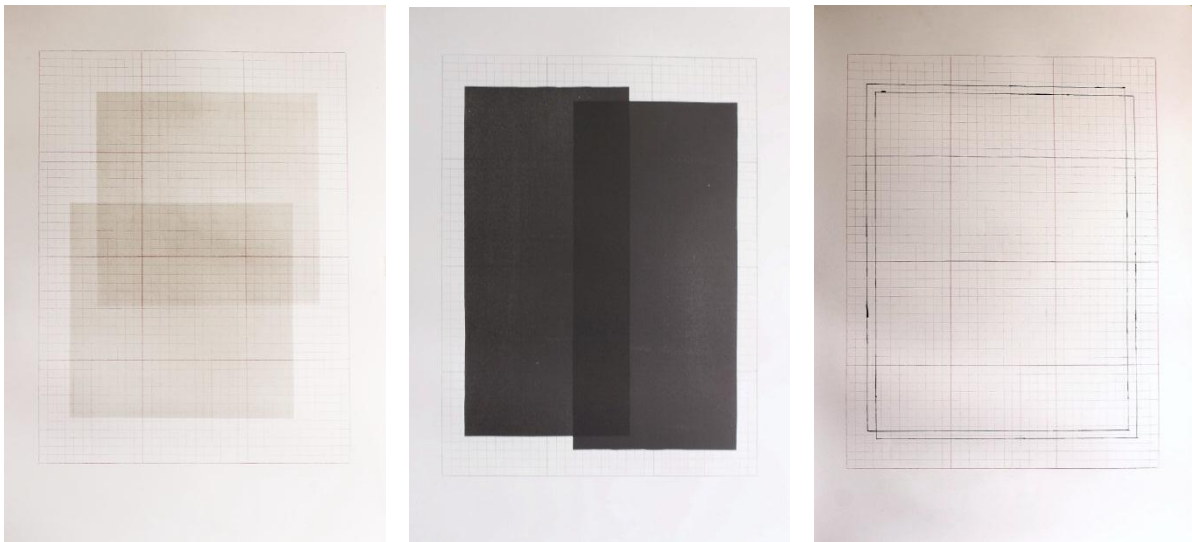
Слика 72. Схема за структуре које чине рад СМУК

Графички листови (димензија 10x10cm) распоређени су са међусобним размаком од 5мм који наглашава растерску структуру. Укупне димензије рада су 418x104,5cm.

Структура СМУК представљена је на изложби у Галерији Ремонт.

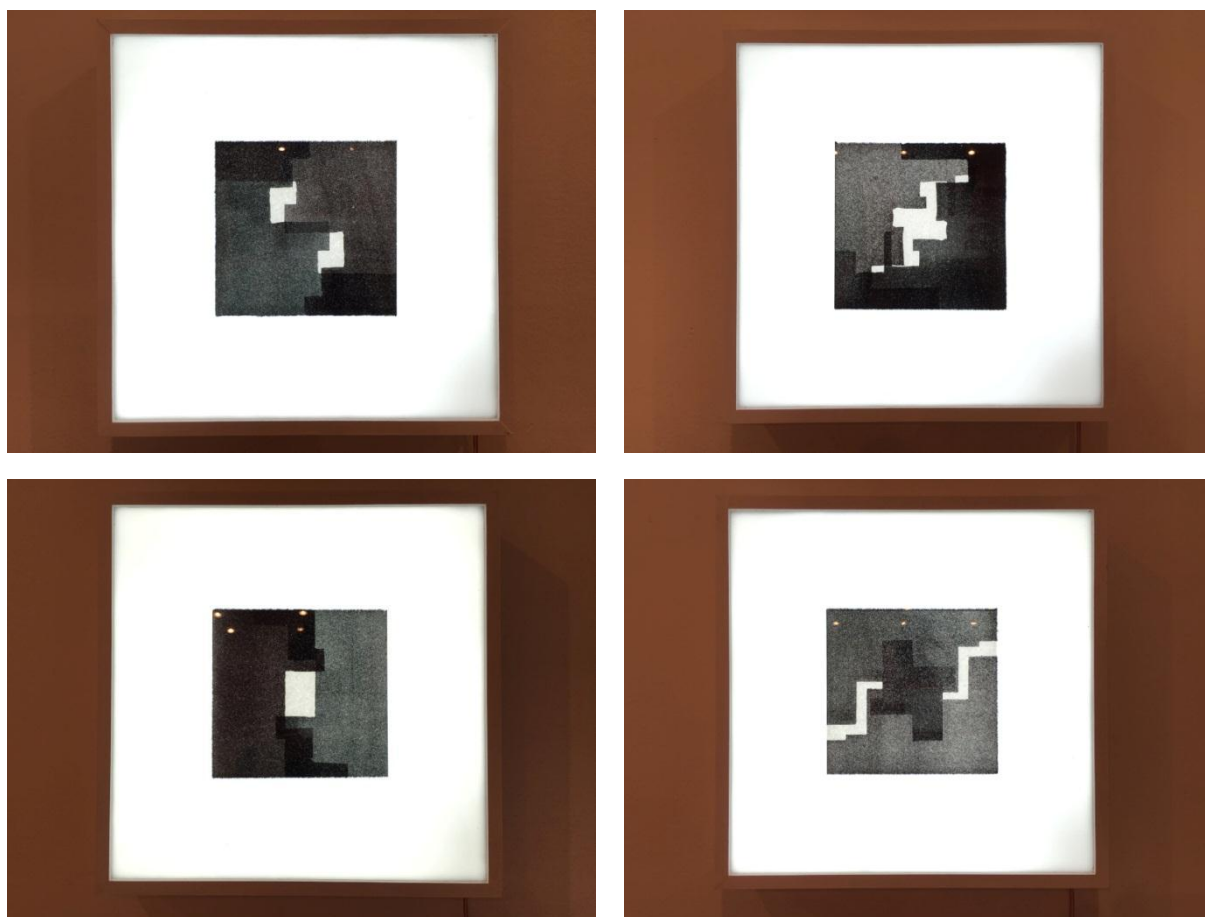
7.7 Суџерџозиције

У Галерији Ремонт изложена је и серија литографских листова који носе назив *Суџерџозиције I-III*. Сваки лист има одштампан исти први пролаз – растерску мрежу која има задатак да нагласи просторни структурални поредак. Као други, односно трећи пролаз, одштампана је суперпозиција геометријске форме са сопственом пројекцијом ротираном за 180 степени у односу на постављену растерску мрежу. Свака геометријска форма је одштампана црном бојом – у случају *Суџерџозиције I* у питању је веома транспарентна црна боја добијена тако што је у већу количину мишвајза додато мало офсетне црне боје, док су форма *Суџерџозиције II* и линерани цртеж који описује форму *Суџерџозиције III* одштампани литографском црном бојом.



Слике 73–75. Дања Текић, *Суџерџозиција I-III*, литографија, 45x64цм, 2014. година

7.8 Три црне I-IV



Слике 76–79. Дања Текић, *Три црне I-IV*, литографија, 15x15cm, 2015. година

Серија литографских листова малог формата *Три црне* састоји се од четири отиска који представљају симетричне слике настале као суперпозиције различитих форми и њихових симетричних пројекција ротираних за 180 степени.

Пролази су штампани „топлом“ и „хладном“ црном бојом – једна форма је одштампана црном бојом у коју је додата мала количина црвене боје, док је у „хладну“ црну боју, којом је одштампана симетрична пројекција форме, додато мало плаве боје. У преклопу ове две настаје трећа црна боја.

На изложби у галерији Ремонт, отисци су постављени у светлеће рамове да би разлика између свих нијанси црне била у потпуности видљива.

7.9 Четири Рубикове коцке

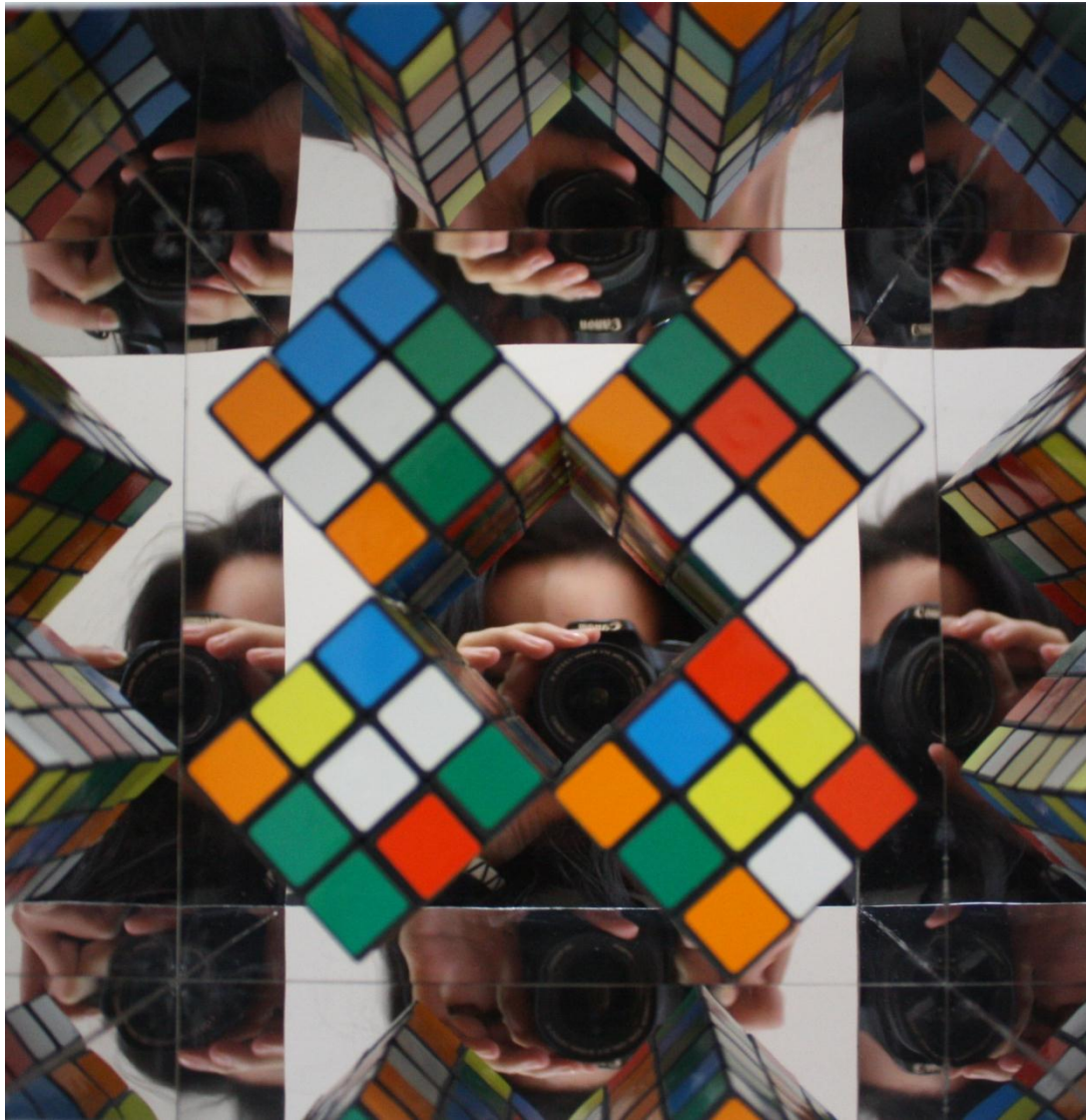


Слика 80. Дања Текић, *Четири Рубикове коцке*, модуларна структура, 2016. година

Четири Рубикове коцке²⁴⁰ постављене су у кутију (чије странице су направљене од огледала) тако да им се ивице додирују. Свака страница Рубикове коцке фабрички је обојена у једну боју: плаву, жуту, зелену, црвену, наранџасту и белу – бела се налази наспрам жуте, плава наспрам зелене, наранџаста наспрам црвене, док су црвена, плава и бела распоређене у правцу кретања казаљке на сату.

Модуларна структура била је изложена у Галерији Ремонт.

²⁴⁰ Рубикову коцку је 1974. године изумео мађарски архитекта, вајар и проналазач Ерне Рубик (Ernő Rubik). Прве Рубикове коцке су почеле да се производе 1977. године као *Мајичне коцке*.



Слика 81. Дања Текић, *Четири Рубикове коцке*, модуларна структура, 2016. година

Рубикова коцка структуре $3 \times 3 \times 3$ има педесет и четири поља (шест страница по девет поља) – модуларна структура састављена од четири Рубикове коцке броји две стотине и шеснаест поља.

Да би се израчунао укупан број могућих пермутација представљене модуларне структуре морају се прво уочити одређене специфичности „кретања“ коцака које чине сваку Рубикову коцку:

- (1) Свака Рубикова коцка исте структуре има осам угаоних и дванаест ивичних коцака. Централне коцке не могу да мењају своје позиције и оне одређују боју странице.
- (2) Да нису повезане у модуларну структуру, угаоне коцке би могле да се распореде на $8!$, а ивичне на $12!$ начина. Међутим, две ивичне или угаоне

коцке не могу самостално заменити места без мењања распореда осталих коцака – производ пермутација стога треба преполовити.

- (3) Седам ивичних коцака могу да се поставе са три обојене странице произвољно, док оријентација осме зависи од претходних седам – 3^7 начина на која се све угаоне коцке могу произвољно поставити.
- (4) Једанаест ивичних коцака могу да се поставе са две обојене странице произвољно, док оријентација дванаесте зависи од претходних једанаест – 2^{11} начина на која се све ивичне коцке могу произвољно поставити.

Имајући све наведено у виду, може се израчунати број могућих пермутација коцака које чине једну Рубикову коцку и он износи $\frac{12! \times 8!}{2} \times 2^{11} \times 3^7 = 4,33 \times 10^{19}$.
Укупан број могућих пермутација дате модуларне структуре је $4 \times 4,33 \times 10^{19} = 17,32 \times 10^{19}$.

Постављање Рубикових коцака у кутију од огледала визуелно умножава број поља модуларне структуре и даје привид њиховог потенцијално бесконачног простирања.



Слика 82. Дања Текић, *Четири Рубикове коцке*, модуларна структура, 2016. година

7.10 *Студија Структуре I* (Галерија 73)

Изложба реализована под називом *Студија Структуре I* у новембру 2016. године у Галерији 73 имала је за циљ да на један другачији начин представи процес настанка графичког листа – на изложби су, поред *Структуре I*, изложени и сви (нетипични) графички листови који су (мање-више) неплански настали током штампе њених елемената.

Елементи *Структуре I* распоређени су по насумичном редоследу у растерску правоугаону структуру. Размак између листова је 10цм, тако да су укупне димензије *Структуре* 180x710цм.



Слика 83. Дања Текић, *Структура I*, Галерија 73, 2016. година

Изложена форма *Структуре I* представља једно од могућих $72! = 6,12 \times 10^{103}$ начина њеног приказа. (Сада посматрачима није дата могућност да самостално мењају места њеним елементима.) Иако се визуелне информације са графичких листова распоређених на овај начин визуелно не уклапају тако да заиста образују нову форму која има логичан наративни начин *чишања*, људско око тежи да „затвори“ оно што је перципирало – уколико је довољно удаљен од рада, посматрач инстинктивно занемарује растерску структуру и спаја визуелне информације у неколико компактних површина које имају привид логичног кретања.

Графички листови који образују ову *Структуру* одштампани су тако што су на исту матрицу – квадратну површину на камену – ређани претходно исечени

шаблони од новинског папира који су на посредан начин формирали облик штампане површине отиска. Сваки отисак одштампан је користећи два шаблона – један за плаве пролазе, а други за жуте (укупно су штампана два плава пролаза (светлији и тамнији) и два жута (топлији и хладнији)). Шаблони су сачувани након штампе и овом приликом изложени тако да образују неправилну визуелну структуру приближних димензија 200x350цм.

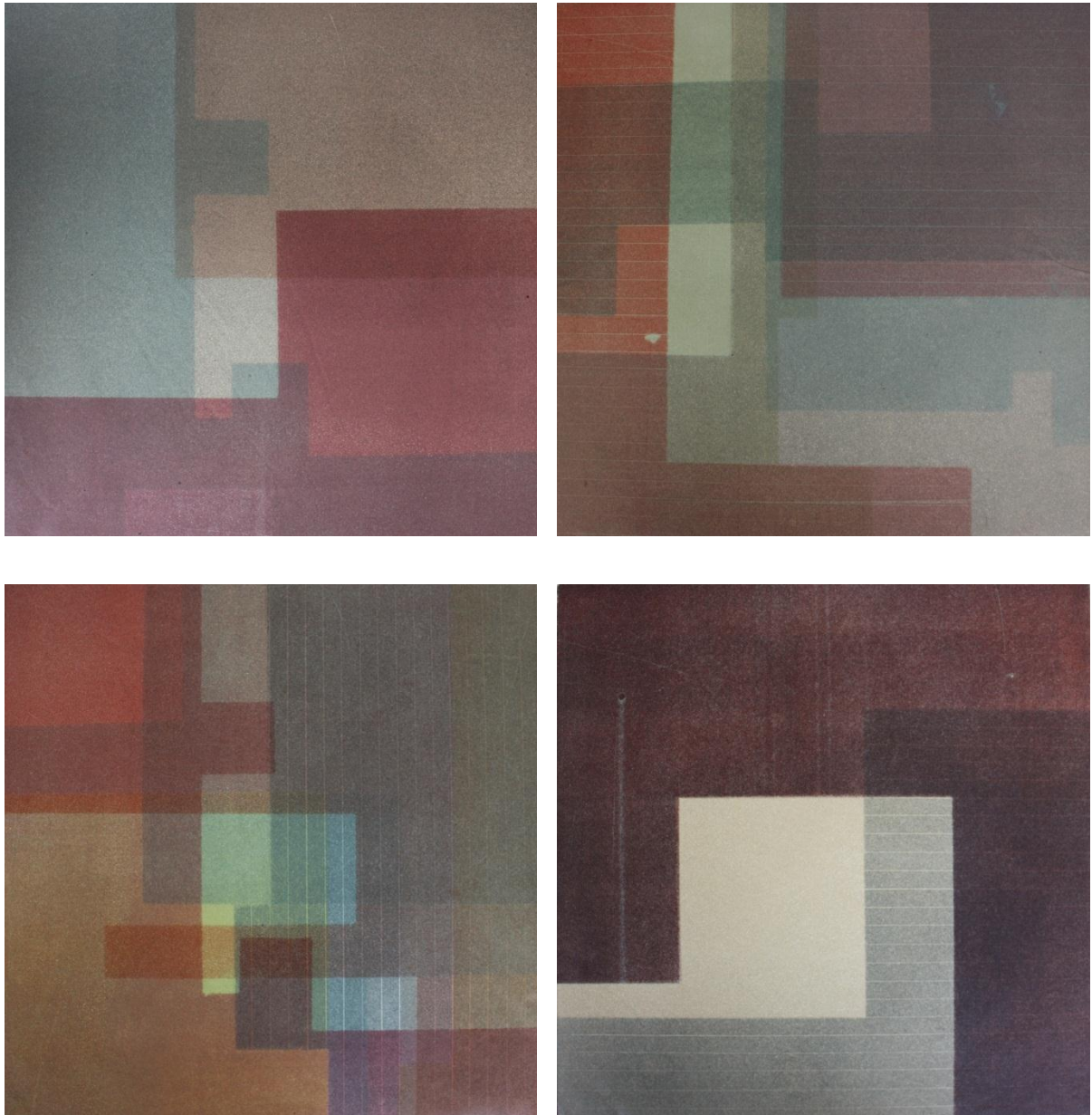


Слика 84. Шаблони сложени у структуру, Галерија 73, 2016. година



Слика 85. Детал

Поновним коришћењем истих шаблона настала је серија литографских листова одштампаних на кинеском папиру. Ниједна графика из ове серије (коју чини четрдесет различитих визуелних решења) није одштампана у тиражу нити је резултат планираног распореда облика или односа боја: свака је настала спонтаним слагањем већ искоришћених шаблона на исту матрицу. Процес штампе заустављен је када је на папиру одштампан довољан број визуелних информација.

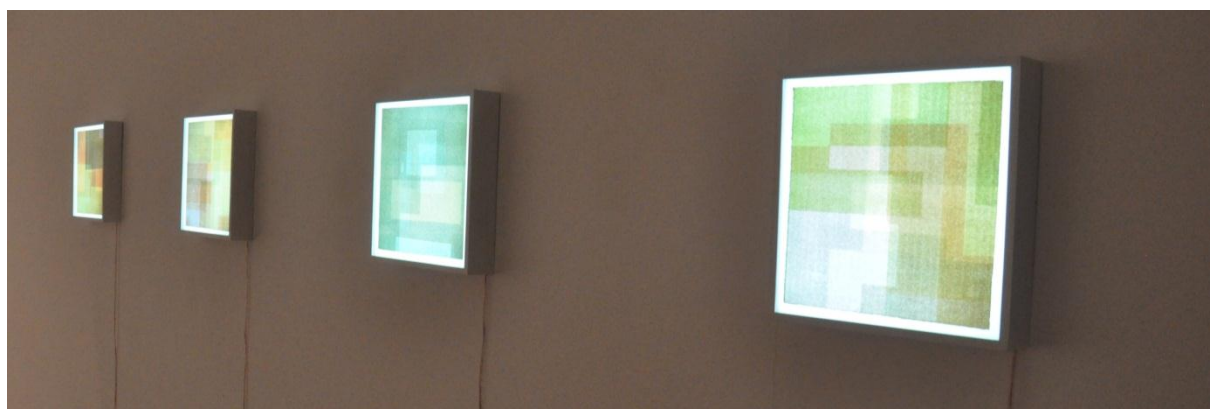


Слике 86–89. Неколико графичких листова из ове серије, литографија, 2014/2015. година



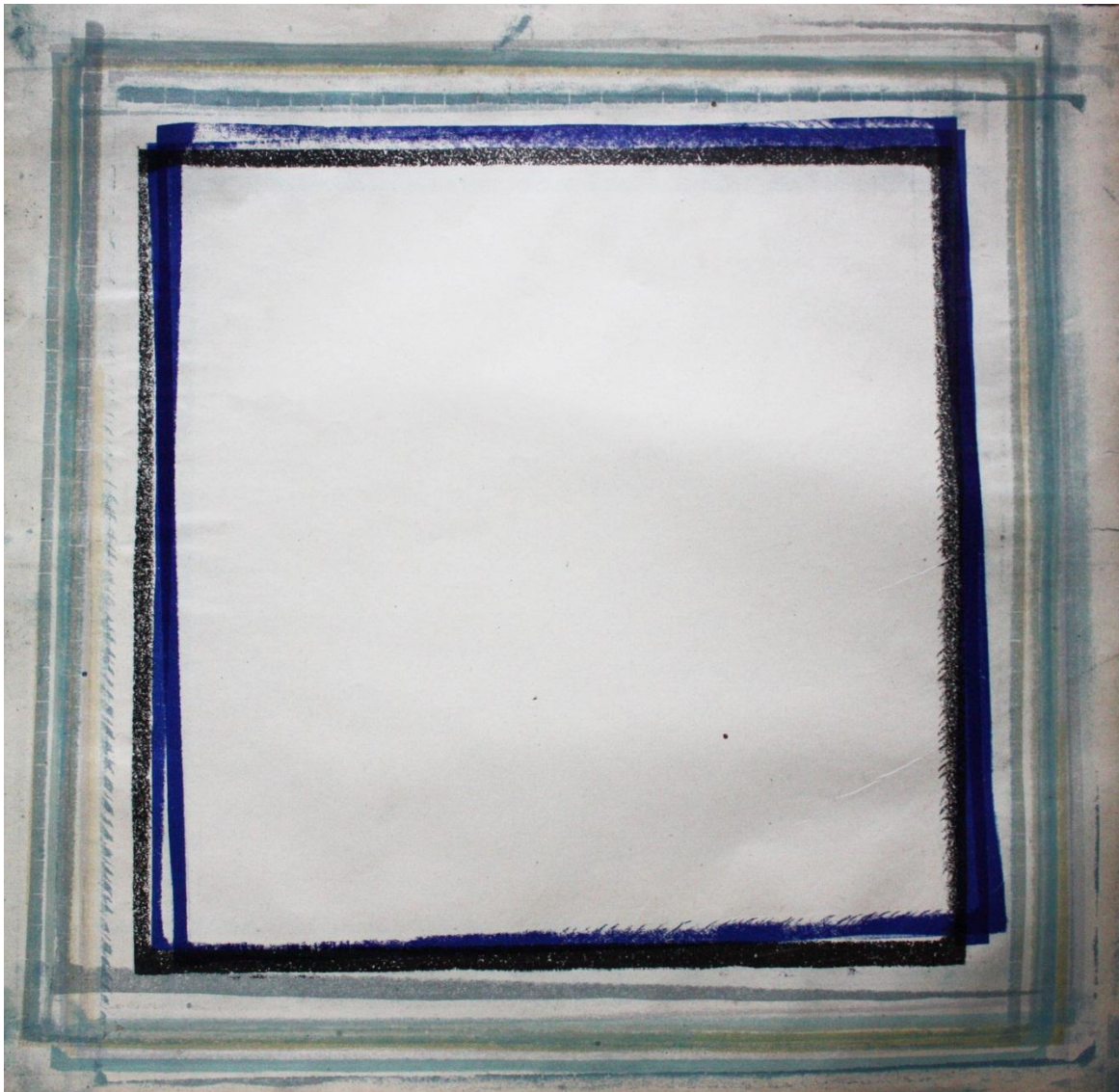
Слике 90–93. Графички листови постављени у светлеће рамове, Галерија 73, 2016. година

Четири графичка листа из ове серије изложена су у Галерији 73 у светлећим рамовима. Светло које долази из површине на којој је постављен отисак на танком папиру омогућава *чишћење* најситнијих детаља (преклапања) штампаних површина.



Слика 94. Графички листови постављени у светлеће рамове, Галерија 73, 2016. година

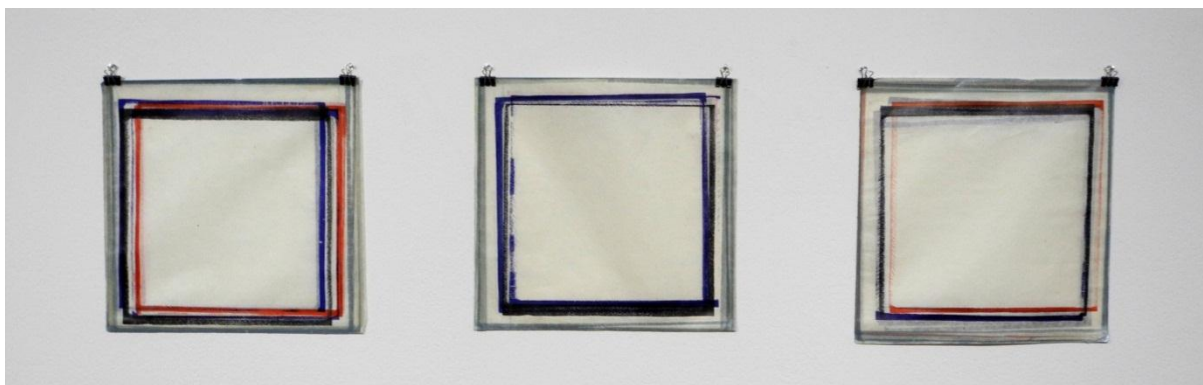
Приликом штампе било ког литографског листа поставља се танак новински папир (мало већег формата него што је сам лист) на полеђину графичког папира спуштеног на матрицу на коју је нанешена боја; на њега се ставља пластична површина (тимпан) преко којег прелази рајбер. На овај начин избегава се прљање полеђине графичког листа и ненамерно замашћивање матрице (горња страна тимпана је у танком слоју премазана товатном машћу да би се омогућио равномеран прелаз рајбера преко целе површине камена). Уколико су графички листови штампани „у маргину“ (тако да графичка слика заузима целу површину папира) новински папир има још једну битну улогу – он „преузима“ боју са „вишка“ матрице (која у овом случају мора бити мало већа од графичког листа) и онемогућује њено штампање на тимпан и даље „прештампавање“ на полеђине других новинских/графичких папира.



Слика 95. Један од новинских папира насталих током штампе *Структура I*

Око тридесетак новинских папира употребљено је током штампе елемената *Структура I*. Исти папири су поново искоришћени приликом штампе серије графичких листова на кинеском папиру, као и штампе елемената *Структура V*.

Одштампани „вишкови“ боје имају форму линијског квадратног цртежа. С обзиром на то да су исти папири коришћени за више различитих отисака, на њима су се образовале композиције од неколико квадратних форми различитих боја и димензија (мањи црни/плави/црвени квадрати у средишту композиције настали су приликом штампе *Структура V*). Распоред штампаних површина представља резултат потпуне случајности – до завршетка процеса штампе новински папири нису посматрани изван њихове основне улоге. Међутим, чак и да је постојала намера да се на овакав начин произведу графички отисци, њихов коначан распоред (без детаљно разрађеног система пасовања који би регулисао положај сваког „пролаза“) било би тешко испланирати.



Слика 96. Новински папири настали током штампе *Структура I*, Галерија 73



Слика 97. Новински папири и структура сложена од шаблона, Галерија 73

У Галерији 73 изложен је низ од осамнаест новинских папира.

7.11 Фотографије поставке



Слике 98. и 99. Галерија ФЛУ



Слика 100. Галерија ФЛУ



Слике 101–103. Галерија Ремонт



Слике 104–106. Галерија 73

Закључак

„Визуелна уметност није једноставно визуелна – увек постоји нешто уписано у раду, нешто текстуално у ономе што се може видети, биле или не биле „речи“ присутне у форми читљивих знакова. И та два, оно што се види и оно што је записано у томе што се види, не морају да кореспондирају. Они јесу нужно дисјунктивни, али нису сводљиви једно на друго“²⁴¹, записао је у есеју „Теорија као уметничка пракса“ („Theory as Art Practise“) британски теоретичар уметности Џонатан Лај Дронсфилд (Jonathan Lahey Dronsfield). Он даље наводи: „Управо у том простору дисјункције између оног видљивог и оног текстуалног у раду, налази се истраживач уметности (који год био „модел“ или методологија његовог доктората). Дисјункција између визуелног или текстуалног је простор изведен у форми писаног истраживања.“²⁴²

Уметничко стварање је увек барем делимично инстинктивно – ма колико се уметник у свом раду ослањао на чврсте научне премисе или истраживања која можда и пре самог извођења у потпуности одређују крајњи продукт (што, у том случају, доводи у питање неопходност његовог коначног извођења), он је ипак одабрао баш те премисе и та истраживања (интуитивно) пратећи сопствену природу и склоности. Писана (теоријска) експликација било ког уметничког пројекта има за циљ да упути истраживача уметности на (пре)испитивање својих инстинктивних одлука да би (ре)дефинисао барем један контекст одређеног рада/пројекта. Поред објашњавања намере, идеје (па и личности) аутора, писање о уметничком раду представља и вербализацију једног од могућих начина његове рецепције. Наиме, анализирање једног контекста дела издваја једну верзију оног што *може* да се каже о истом делу, што доводи до његове својеврсне *ревизуелизације* – „омогућавајући самој слици да постане изнова видљива, речи реконструишу видљивост онога што уметнички рад ради и може да уради, омогућавају начине гледања уметничког дела“²⁴³.

²⁴¹ Dronsfield, Džonatan Laj, „Теорија као уметничка пракса“ (prev. Aneta Stojnić), *ART+MEDIA: Časopis za studije umetnosti i medija* (1), 37

²⁴² Ibid, 37

²⁴³ Ibid, 40

Практични део овог пројекта започет је без унапред утврђеног плана. Скица прве *Структуре* развила се из спонтаних „радних“ цртежа, а из ње и све остале. Уклапање мноштва геометријских елемената у потпуно симетричну слику подсећало је на дечију игру тражења „правог“ начина на који треба распоредити коцке да би се добила одређена реч/слика. Међутим, обликовање „правих“ форми *Структура* довело је и до размишљања о мноштву начина на које се те исте форме могу представити а да се суштински не промене. С обзиром на то да је тражење „правог“ облика у мноштву других које не препознајемо као такве један од основних облика *иџре* својствене сваком човеку, *Структура* нису изложене као велике непроменљиве графичке слике, већ је посматрачу дата могућност да и сам, на начин који ће инстинктивно препознати, тражи своју форму представљених форми.

„Када писац (или уште уметник) каже да је радио не мислећи на правила датог поступка, хоће да каже само да је радио не знајући да познаје правила. Дете одлично говори матерњи језик, али не би умело да напише његову граматику. Међутим, граматичар није само онај ко познаје језичка правила, јер њих и дете одлично познаје, не знајући за то: граматичар је само онај коме је познато зашто и како дете зна језик“²⁴⁴, каже Умберто Еко. Ова писана експликација представља својеврсну граматику личне „дечије игре“: поред тога што је овакав вид уметничког истраживања првенствено мени, као аутору, указао на разлоге неких, наизглед несвесних, одлука у уметничком размишљању и стварању чиме сам добила много већу контролу над процесом настанка наредних и презентације већ насталих радова, ови записани резултати тог процеса представљају и један од начина на који се овај пројекат може „прочитати“. Кажем „један од“ јер, ако се *Структура* могу скоро небројено пута пресложити а да се њихово значење не промени, онда и њихова анализа није могућа само у једном, наведеном дискурсу.

²⁴⁴ Еко, Умберто, „Постиле уз *Име руже*“, *Име руже*, (прев. Милана Пантелић), Београд, Новости, 2004, 454

Библиографија

Азбучни ред:

Еко, Умберто, *Име руже*, (прев. Милана Пантелић), Београд, Новости, 2004, 476

Милијић, Бранислава, *Семантичка естетика: проблеми, могућности, ограничења*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1993, 325

Абecedни ред:

Alberro, Alexander, Blake Stimson (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge – London, The MIT Press, 1999, 569

Arnhajm, Rudolf, „Entropija i umetnost; esej o neredu i redu“, *Umetnost* (54), 1977, 23–42

Arnhajm, Rudolf, *Umetnost i vizuelno opažanje – Psihologija stvaralačkog gledanja* (prev. Vojin Stojić), Beograd, SKC, 1998, 435

Barber, Pol, Dejvid Leg, *Percepcija i informacija* (prev. Veljko Đurić), Beograd, Nolit, 1979, 155

Barthes, Roland, *Carstvo znakova* (prev. Ksenija Jančin), Zagreb, August Cesarec, 1989, 168

Bense, Max, *Estetika* (prev. Radoslav Putar), Rijeka, Otokar Keršovani, 1978, 328

Benvenist, Emil, „Struktura jezika i struktura društva“, *Treći program Radio Beograda* (18), 1973, 117–123

Benvenist, Emil, *Problemi opšte lingvistike* (prev. Sreten Marić), Beograd, Nolit, 1975, 290

- Božičević, Vanda, „Oblikovanje viđenja“, *Dometi (7,8,9)*, 1981, 5–12
- Bužinjska, Ana, Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka* (prev. Ivana Đokić), Beograd, Službeni glasnik, 2009, 659
- Cvejić, Bojana, Ana Vujanović, „Otvoreno delo, ima li pravo na teoriju danas?“, *TkH (9)*, 2005, 97–107
- Dacić, Rade, *Elementarna kombinatorika*, Beograd, Matematički institut, 1977, 159
- Dronsfil, Džonatan Laj, „Teorija kao umetnička praksa“ (prev. Aneta Stojnić), *ART+MEDIA: Časopis za studije umetnosti i medija (1)*, 2012, 36–46
- Eco, Umberto, *Otvoreno djelo* (prev. Nika Milićević), Sarajevo, Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“, 1965, 354
- Eko, Umberto, *Kod* (prev. Mirjana Đukić-Vlahović), Beograd, Narodna knjiga, Alfa, 2004, 104
- Giro, Pjer, *Semiologija* (prev. Mira Vuković), Beograd, Prosveta, 1983, 114
- Gombrih, Ernst Hans, *Umetnost i iluzija: psihologija slikovnog predstavljanja* (prev. Jelena Stakić), Beograd, Nolit, 1984, 368
- Hartman, Nikolaj, *Estetika* (prev. Milan Damjanović), Beograd, Kultura, 1968, 566
- Ishiguro, Hide, *Leibniz's Philosophy of Logic and Language*, New York, Cambridge University Press, 1990 (second edition), 246
- Janićijević, Jasna, *Komunikacija i kultura: sa uvodom u semiotička istraživanja*, Sremski Karlovci, Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Biblioteka Theoria, 2007 (drugo izdanje), 354
- Klee, Paul, „Kredo stvaraoaca“, *Dometi (7,8,9)*, 1981, 91–100
- Košut, Džozef, „Umetnost posle filosofije“, *Polja (156)*, 1972, 2–6
- Kovijanić Vukićević, Žana, Slobodan Vujošević, *Uvod u logiku*, Podgorica, Pobjeda, 2009, 129

- Levi-Stros, Klod, „Struktura i forma. Razmišljanja o jednom delu Vladimira Propa“, *Treći program Radio Beograda (34–5)*, 1977, 609–638
- LeWitt, Sol, *Sol LeWitt: Structures 1965-2006*, Public Art Fund, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2011, 191
- Marin, Louis, „Elementi za slikovnu semiologiju“, *Dometi (7,8,9)*, 1981, 37–41
- Meyer, James (ed.), *Minimalism*, London, New York, Phaidon, 2000, 304
- Miščević, Nenad, Milan Zinaić (priređ.), *Plastički znak: zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, Rijeka, Izdavački centar, 1981, 327
- Mišević, Radenko (priređ.), *Izbor tekstova za izučavanje predmeta teorije forme*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1989, 146
- Moris, Čarls, *Osnove teorije o znacima* (prev. Radoslav V. Konstantinović), Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod (BIGZ), 1975, 70
- Mukaržovski, Jan, *Struktura, funkcija, znak, vrednost – ogledi iz estetike i poetike* (izbor i prevod Aleksandar Ilić), Beograd, Nolit, 1986, 405
- Panković, Vladan, „Zaharija Orfelin, Nils Bor, Milorad Pavić i Umberto Eko (kvantna teorija i barok u srpskoj književnosti)“ (I), *Polja (371-372)*, 1990, 20–22
- Protić, Miodrag B., *Oblik i vreme*, Beograd, Nolit, 1979, 466
- Rider, Alistair, *Carl Andre: Things In Their Elements*, London, New York, Phaidon, 2011, 271
- Smit, Dejvid, (razgovor sa Tomasom Hesom (Hess), jun 1964, objavljen u katalogu Smitove samostalne izložbe u oktobru 1964. Izdanje Marlborough-Gerson Gallery) *Likovne sveske 7*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1982, 42–97
- Sosir, Ferdinand de, *Opšta lingvistika*, (prev. Sreten Marić), Beograd, Nolit, 1989 (drugo izdanje), XLI + 282
- Šuvaković, Miško, „Funkcije i polje analize u umetnosti, istorijski nacrti i diskretni primeri analitičke umetnosti“, *Mentalni prostor (4)*, 96–153

Šuvaković, Miško, „Preko formalizma – rubna područja formalističkog rada; rasprava polja relacija umetnosti Zapada dvadesetog veka i kultura Istoka“, *Mentalni prostor* (3), 1986, 11–34

Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičkih umetnosti, 2010, 532

Šuvaković, Miško, *Estetika apstraktnog slikarstva: Apstraktna umetnost i teorija umetnika 20-ih godina*, Beograd, Narodna knjiga/ALFA, 1998, 208

Šuvaković, Miško, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd – Novi Sad, SANU – Prometej, 1999, 464

Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011, 950

Vitgenštajn, Ludvig, *Filosofska istraživanja* (prev. Ksenija Maricki-Gadžanski), Beograd, Nolit, 1980 (drugo, pregledano i popravljeno izdanje), 257

Vitgenštajn, Ludvig, *Predavanja i razgovori o estetici, psihologiji i religioznom verovanju: sastavljeni na osnovu beležaka Jorika Smitiza, Raša Riza i Džejmsa Tejlora* (priređ. Siril Baret, prev. Andrej Jandrić), Beograd, Clio, 2008, 113

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* (prev. Gajo Petrović), Sarajevo, „Veselin Masleša“ – „Svjetlost“, 1987, 259

Žulkjevski Stefan, „Ideje za teoriju percepcije književnih dela“, *Treći program Radio Beograda* (34–35), 1977, 565–608

Интернет извори:

Bui, Phong, Interview with Mel Bochner, <http://brooklynrail.org/2006/05/art/in-conversation-mel-bochner-with-phong-bui> acc. 25.10.2016. at 15.45

Marostica, Ana H., *Ars Combinatoria* and Time: Lull, Leibniz and Peirce, http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/studiaLulliana/import/Vol_032_2/Studia_Lulliana_Vol_032_2_p105.pdf acc. 07.09.2015. at 20.55

Matković, Aleksandar, *Lajbnić i Dekart: Od univerzalnog jezika do univerzalnog znanja*, <https://nakedtheory.wordpress.com/radovi/filozofija/lajbnic-i-dekart-od-univerzalnog-jezika-do-univerzalnog-znanja/> acc. 20.12.2015 at 01.23

<http://www.astronomija.org.rs/nauka/fizika/7914-kada-je-atom-postao-kvantum> acc. 06.03.2017. at 20.34

http://www.eadweardmuybridge.co.uk/muybridge_image_and_context/zoopraxy/ acc. 17.05.2017. at 02.05

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-144-magnesium-square-t01767> acc. 22.02.2017. at 17.54

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/eadweard-muybridge/exhibition-guide/horse-motion> acc. 16.05.2017. at 12.43

<https://www.britannica.com/biography/Eadweard-Muybridge> acc. 16.05.2017. at 22.24

<https://www.britannica.com/topic/Stanford-University> acc. 16.05.2012. at 23.25

<https://www.filozofija.org/rjecnik-filozofskih-pojmova/> acc. 21.11.2016. at 16.32

Списак репродукција

- Слика 1. и 2. Сол Левит, *Зидни цртеж бр. 414 (Wall Drawing #414)* и схема за његову израду, Музеј модерне уметности, Стокхолм, Шведска, 1984. година.....34
- Слика 3. Пабло Пикасо, *Гитариста*, уље на платну, 1910. година.....35
- Слика 4. Пит Мондријан, *Композиција II у црвеном, плавој и жутој, (Composition II in Red, Blue and Yellow)*, уље на платну, 1930. година.....36
- Слика 5. Маљевичева поставка супрематистичких слика, *0,10 последња футуристичка изложба*, Санкт Петербург, 1915. година.....37
- Слика 6. Доналд Цад, *Без назива (Untitled)*, алуминијум, 1971. година.....42
- Слика 7. Пол Кле, *Замак и сунце (Castle and Sun)*, уље на платну, 1928. година.....46
- Слика 8. Пјетро да Кортоне, *Тријумф божанске премудрости*, палата Барберини (Palazzo Barberini) у Риму, 1632–1639. године.....55
- Слика 9/10/11. Џозеф Кошут, *Једна/један и три столице/стола/чекића*, 1965. година.....62
- Слика 12. Карл Андре, *Еквиваленци I–VIII*, цигла, Галерија Тибор де Нађ, 1966. година.....67
- Слика 13/14/15. Карл Андре, *144 квадрата алуминијума/олова/магнезијума*, 1966/1969/1969. година.....68
- Слика 16. Детаљ скице Сол Левита за *Зидни цртеж бр. 238 (Wall drawing 238)*, 1974. година.....70
- Слика 17. Клод Моне, неколико слика из серије *Руанска катедрала*, уље на платну, 1892–1894. година.....71
- Слика 18. Едвард Мајбриц, *Коњ у покрету*, серија фотографија, 1878. година.....72

Слика 19. Сол Левит, <i>Схематски цртеж за Мајбрица II (Schematic Drawing for Muubridge II)</i> , део серије од деветнаест одштампаних објеката, офсет штампа, 1969. година.....	73
Слика 20. Сол Левит, <i>Серијални пројекти бр. 1</i> , целине А, Б, Ц и Д.....	74
Слика 21. Плакат/позивница за Левитову изложбу у Галерији Дван, април 1967. године	75
Слика 22. Мел Бошнер, <i>36 фотографија и 12 дијаграма</i> , фотографије, туш и графит на папиру, 1966. година.....	77
Слика 23. Дања Текић, <i>Структура I, II и III</i> , Галерија ФЛУ, 2016. година	79
Слика 24. Дања Текић, појединачни графички листови <i>Структура I, II и III</i> , литографија/висока штампа/литографија, 2014–2015. година.....	82
Слике 25. и 26. Полеђина једног отиска и његово место у схеми <i>Структуре II</i>	82
Слике 27. и 28. Интервенција на <i>Структури I</i> , Галерија ФЛУ, 2016. година.....	84
Слика 29. Дања Текић, <i>Структура I</i> , литографија, 2014. година.....	85
Слике 30. и 31. Скице за <i>Структуру I</i>	86
Слика 32. Схема склапања графичких листова.....	87
Слика 33. <i>Структура I</i> , једна од могућих пермутација.....	88
Слике 34–39. Неке од пермутација <i>Структуре I</i> које су настале током изложбе....	89
Слика 40. Дања Текић, <i>Структура II</i> , висока штампа, 2014. година.....	90
Слика 41. Скица за <i>Структуру II</i>	91
Слике 42. и 43. Детаљи скице <i>Структуре II</i>	92
Слика 44. Схема склапања графичких листова.....	93
Слика 45. <i>Структура II</i> , једна од могућих пермутација.....	94
Слике 46. и 47. Издвојени део <i>Структуре II</i>	95

Слика 48. Пројекција издвојене структуре из <i>Сџрукџуре II</i>	96
Слика 49. Трансформација пројектоване структуре.....	96
Слике 50–52. Нека од визуелних решења насталих пермутацијом елемената пројектоване структуре.....	97
Слика 53. Дања Текић, <i>Сџрукџура III</i> , литографија, 2014. година.....	98
Слика 54. Једна од могућих пермутација <i>Сџрукџуре III</i>	99
Слика 55. <i>Сџрукџура III</i> , Галерија ФЛУ.....	99
Слика 56. Дања Текић, <i>Сџрукџура IV</i> , ситоштампа, Галерија ФЛУ, 2016. година	100
Слике 57–62. Схеме за <i>Сџрукџуру IV</i>	101
Слика 63. <i>Сџрукџура III</i> и <i>Сџрукџура I</i> , Галерија ФЛУ, 2016. година.....	102
Слике 64. и 65. <i>Сџрукџура III</i> , детаљи.....	102
Слика 66. Дања Текић, <i>Сџрукџура V</i> , литографија, Галерија Графичког колектива, 2013. година.....	103
Слика 67. Скица за <i>Сџрукџуру V</i>	104
Слика 68. Схема склапања графичких листова	105
Слика 69. Једна од могућих пермутација <i>Сџрукџуре V</i> , Галерија ФЛУ, 2016. година.....	106
Слика 70. Дања Текић, <i>СМУК</i> , дубока/висока штампа, 2015. година.....	107
Слика 71. <i>СМУК</i> , детаљ.....	108
Слика 72. Схема за структуре које чине рад <i>СМУК</i>	109
Слике 73–75. Дања Текић, <i>Сујерџозиција I–III</i> , литографија, 45x64cm, 2014. година.....	110
Слике 76–79. Дања Текић, <i>Три црне I–IV</i> , литографија, 15x15cm, 2015. година.....	111

Слика 80. Дања Текић, <i>Четири Рубикове коцке</i> , модуларна структура, 2016. година.....	112
Слика 81. Дања Текић, <i>Четири Рубикове коцке</i> , модуларна структура, 2016. година.....	113
Слика 82. Дања Текић, <i>Четири Рубикове коцке</i> , модуларна структура, 2016. година.....	114
Слика 83. Дања Текић, <i>Структура I</i> , Галерија 73, 2016. година.....	115
Слика 84. Шаблони сложени у структуру, Галерија 73, 2016. година.....	116
Слика 85. Детаљ.....	116
Слике 86–89. Неколико графичких листова из ове серије, литографија, 2014/2015. година.....	117
Слике 90–93. Графички листови постављени у светлеће рамове, Галерија 73, 2016. година.....	118
Слика 94. Графички листови постављени у светлеће рамове, Галерија 73, 2016. година.....	118
Слика 95. Један од новинских папира насталих током штампе <i>Структуре I</i>	119
Слика 96. Новински папири настали током штампе <i>Структуре I</i> , Галерија 73.....	120
Слика 97. Новински папири и структура сложена од шаблона, Галерија 73.....	120
Слике 98. и 99. Галерија ФЛУ.....	121
Слика 100. Галерија ФЛУ.....	122
Слике 101–103. Галерија Ремонт.....	123
Слике 104–106. Галерија 73.....	124

Биографија

Дања Текић

Рођена је у Београду 1989. године. Основне академске студије завршила је на Графичком одсеку Факултета ликовних уметности у Београду 2010. године у класи професора Небојше Радојева са просеком оцена 9,71. Мастер академске студије завршила је на истом факултету 2012. године у класи професора Драгана Момирова са просеком оцена 10. Током школске 2012/13. године била је ангажована као демонстратор у литографској радионици Графичког одсека ФЛУ код професора Адама Пантића.

Самосталне изложбе:

- 2017, *Тауџолоџије*, Центар за културу, Ковин
- 2017, *Три примера савременој графичкој експерименталној* (са Андром Бановцем и Славком Луковићем), Галерија Луцида, Београд
- 2017, *Тауџолоџије*, Галерија савремене уметности, Смедерево
- 2016, *Разговор о простору II*, Народни музеј, Смедеревска Паланка (са Миланом Кулићем)
- 2016, *Разговор о простору I*, Музеј Horreum Margi – Ravno, Буприја (са Миланом Кулићем)
- 2016, *Литографије*, Галерија Art 55, Ниш
- 2016, *Графике*, Студентски културни центар, Крагујевац
- 2016, докторски уметнички пројекат, *Ars Combinatoria као метод визуелне селекције, Студија Структура I*, Галерија 73, Београд
- 2016, докторски уметнички пројекат, *Ars Combinatoria као метод визуелне селекције, поставка мобилних графичких структура*, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд
- 2016, докторски уметнички пројекат *Ars Combinatoria као метод визуелне селекције, поставка мобилних графичких структура*, Галерија Ремонт, Београд
- 2015, *Графике*, Галерија Београдске тврђаве Стамбол капија, Београд

- 2014, *Личнографије*, Галерија Графичког колектива, Београд
- 2013, Галерија Удружења ликовних и примењених уметника, Краљево (са Маријом Анђелковић)
- 2013, Велика галерија Дома културе Студентски град (са Маријом Анђелковић и Тијаном Маркочевић)

Учествовала је на великом броју групних изложби у земљи и иностранству (Македонија, Словенија, Босна и Херцеговина, Румунија, Италија, Пољска, Немачка, Холандија, Велика Британија, Португал, Сједињене Америчке Државе, Бразил, Египат, Кина).

Добитница је награде *Марко Крсмановић – за иновативни истраживачки пројекат*, Факултет ликовних уметности (2012), као и *Награде Факултета ликовних уметности за графику* (2011).

Током школовања била је стипендиста Фонда за младе таленте (2009/10 и 2011/12), Фондације за развој научног и уметничког подмладка (2009/10 и 2010/11), као и Министарства просвете, науке и технолошког развоја (2008/09).

Један од оснивача *Фестивала студената Универзитета уметности у Београду – ФЕСТУМ*.

Члан Удружења ликовних уметника Србије (УЛУС).

контакт: danjatekic@yahoo.com

danjatekic.weebly.com

Изјава о ауторству

Потписана **Дања Текић**

број индекса **4322/12**

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом:

ARS COMBINATORIA KAO METOD VIZUELNE SPEKULACIJE

Поставка мобилних графичких структура

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

Потпис докторанда



У Београду, 4.10.2017.

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

Име и презиме аутора **Дања Текић**

Број индекса **4322/12**

Докторски студијски програм **Графика**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ARS COMBINATORIA КАО МЕТОД ВИЗУЕЛНЕ СПЕКУЛАЦИЈЕ, поставка мобилних графичких структура

Ментор **др ум. Милета Продановић, редовни професор**

Коментор: /

Потписана (име и презиме аутора) **Дања Текић**

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предала 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, 4.10.2017.

Изјава о коришћењу

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

ARS COMBINATORIA KAO METOD VIZUELNE SPEKULACIJE

Поставка мобилних графичких структура

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 04.10.2017.

Потпис докторанда

