

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Милан Антић

Докторски уметнички пројекат

ТЕЛЕСНО И ТРАНСЦЕНДЕНТНО

изложба слика

ментор: ред. проф. др Димитрије Пецић

Београд, 2018.

Садржај

6	Увод
	1. ИЗРАДА ПРОЈЕКТА С ТЕОРИЈСКОГ АСПЕКТА
10	1.1 Психоанализа
16	1.2 Колективна свест
19	1.3 Од егзистенцијализма до постструктурализма
23	1.4 Интертекстуалност
30	1.5 Цитатност
33	1.6 <i>Bad Painting</i>
	2. ПРЕДСТАВЉАЊЕ РАДОВА
41	2.1 <i>Untitled</i>
43	2.2 <i>Emoji</i>
50	2.3 <i>Teddy</i>
56	2.4 Кефалов црни екран на белој подлози
57	2.5 Кефало
61	2.6 Црни екран
64	2.7 Спајање

68	2.8 <i>Soma</i>
70	2.9 <i>Boys</i>
75	2.10 Антика
80	2.11 <i>Going nowhere</i>
84	Закључак

3. РЕПРОДУКЦИЈЕ

87	3.1 <i>Untitled</i>
101	3.2 <i>Soma</i>
116	Индекс слика

4. ЛИТЕРАТУРА

120	4.1 Библиографија
125	4.2 Вебографија
128	Биографија
129	Biography

Апстракт

У својој основи, Докторски уметнички пројекат „Телесно и трансцедентно“ представља компаративну анализу слике као медија с уметничког и теоријског становишта. Дата анализа има за циљ да на својствен начин детерминише поимање уметности наглашавајући потенцијале сликарства унутар значења тог појма. Она је формирана с аспекта посматрања рефлексије живота у уметничком раду као релативног искуства појединца (аутора) и као таква не претендује да буде објективна ни у једном контексту. Доживљај медија, односно употреба материјала којим се он користи, једнако као и његов однос са просторима у којима се приказује и публиком која ступа у комуникацију са њим одређује све ставове о којима ће бити речи у овом пројекту. Другим речима, процес интерпретације у овом пројекту своје завршно обличје види у синтези ауторских интенција са интенцијама публике и интенцијама простора у којима се радови приказују. Овај уметнички пројекат своје позитивно исходиште види у могућности преклапања/поистовећивања релативног доживљаја света аутора са релативним доживљајима света који има публика која се са њим сусреће. У том контексту један од његових примарних циљева јесте да презентује задовољство које пружа бављење уметношћу, схваћеном као могућност спајања и комуницирања између појединца и средине у којој појединац егзистира.

Abstrakt

In its essence, Ph.D. art project “Physical and Transcendent” represents comparative analysis of painting as a medium from artistic and theoretical standpoint. The presented analysis aims to specifically determine understanding of art, pointing out potentials of painting within the meaning of that term. It is formed from the aspect of considering reflection of life in the artwork, as a relative experience of an individual (author) and as such, it does not intend to be objective in any context. The experience of the medium, more precisely the use of the material, as well as its relationship with the spaces in which it is represented and an audience communicating with it, determines all positions, which are going to be discussed in this project. In other words, the process of interpretation in this project sees its final form in the synthesis of author’s interpretations with the intentions of the audience and space, where the works are exhibited. This art project perceives its positive outcome in the possibility of overlapping/identification of author’s relative experience of the world with the relative experience of the world of the audience encountering his work. In this context, one of its primary goals is to present pleasure that art provides, understood as a possibility of merging and communicating between an individual and his environment.

Увод

Наслов овог пројекта садржи и његове основне одреднице, како у смислу одређивања његовог порекла, тако и када је реч о идентитету његових крајњих инстанци. У том контексту, појам „телесно“ би означавао „извориште идеја“, једнако као што и сама слика као објекат представља алузивни знак за тело, без обзира на то да ли је оно на њој приказано.¹ Сличну семиолошку одређеност, када је реч о овом пројекту, има и појам „трансцендентно“. Наиме, он се такође једним својим делом односи на изворне ресурсе, док истовремено означава и идентитет крајњих производа овог стваралачког поступка. Тачније, дати уметнички креационизам је доживљен као телесна функција која своја упоришта природно види у утопијској тежњи за отелотворењем „ствари по себи“, заснованој на прекорачивању граница могућег искуства, па се тако на својствен начин може означити као „трансцендентан“. С друге стране, када говоримо о произведеним делима, треба нагласити да су она резултат освешћивања садржаја из необјективне стварности, односно она су продукт „трансценденталне спознаје“, чији се исходи према Канту дефинишу као „трансцендентни“.

Овај пројекат своја упоришта проналази у интеграцији субјективно доживљене стварности са објективним анализама заснованим на историјским чињеницама и академским терминима. Тако формулисан, он остаје отворен за све могућности. На тај начин, примењени истраживачки поступак поистовећује се са егзистенцијалистичким схватањима, према којима се бришу границе између уметности и живота, па се тако дати стваралачки процес може дефинисати и као бесконачна и сложена игра сачињена од неограниченог броја појединачних фактора различитог порекла. Њихова синтеза је заснована на на односу искуства из свакодневног живота са естетским искуством и идеји о постојању јединства етичког и естетичког у уметничком раду. Управо из тих разлога произведена дела могу бити схваћена као симболи који указују на сопствено окружење, односно његову рефлексију на појединца. На тај начин се свест индивидуе, аутора, непосредно поистовећује са феноменом колективне свести и тако остварује општу идеју о сврховитости уметничког деловања. Остваривање комуникације помоћу слика које су доживљене као својеврсни „архетипни кодови“, омогућује овом раду да се позиционира као ангажован и да се његово место може лоцирати у

¹ Мишко Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Српска академија наука и уметности, Прометеј, Београд – Нови Сад, 1999, стр. 93–94.

актуелним токовима друштвеног живота. На основу тога, приказана дела биће схваћена као екрани који емитују поменуте односе, тако да њихово перципирање од стране публике уједно означава и место укидања поларизације јавног и приватног, односно гледано из другог угла, као средство за еродирање границе између личних афинитета и садржаја који је доступан публици. Путем постизања наведеног компромиса дати радови директно кореспондирају и са јавним знањима и са личним/ауторским интенцијама везаним како за сам медиј тако и за опште културолошке феномене. Дакле, овде је реч о сликарском изразу заснованом на постдишановској позицији слике, према којој се свесно креће од чињенице да основна вредност уметничког дела увек стоји изван намера самог аутора. Управо из тог разлога се може рећи да се ставови са којима се овде срећемо успостављају на основу интроспективног промишљања аутора о сопственим позицијама, путем којих он формулише односе у спољашњим структурама. Следећи такве одреднице, дата уметничка пракса се директно надовезује на свакодневну животну рутину, често укидајући сваку разлику међу њима, свдећи се тако на природан и спонтан чин. Продукти таквог схватања уметничког деловања се не могу ишчитавати само кроз своје материјалне особине већ и као последица природног процеса индивидуације аутора.

Мисаони токови о којима ће овде бити реч, једнако као и сами објекти (уметничка дела), претендују да буду схваћени као производи филозофског промишљања и непосредне друштвене ангажованости, више него као, условно речено, конвенционални уметнички израз.²

Треба назначити да је овај рад константно вођен сликарским студијским процесима схваћеним на традиционалан начин,³ што у садејству са наведеним продукује својствену амбивалентност у приступу, која непосредно утиче на поменуто слободно спајање различитих културолошко-идеолошких феномена. Те интеграције ће најчешће бити артикулисане путем цитирања и коришћењем одређених система превођења познатих артефаката. Циљ таквог поступка је истицање идеје да је један од основних задатака уметности едукација околине и детерминација њеног културолошког положаја на основу непосредног личног искуства. Сходно томе, ову инвентивност прати константна тежња за прилагођавањем „актуелним ситуацијама“. Будући да је дати стваралачки поступак означен

² Мисли се на мој субјективни доживљај онога што сматрам конвенционалним уметничким изразом. Дакле, реч је о произвољној одредници.

³ У датом контексту термин „традиционалан“ означава да се наведена студијска пракса одвија у сликарском атељеу у коме се аутор користи познатим и утемељеним организационим и технолошким процесима и поступцима.

као „природан чин“, треба нагласити да се он гради кроз спонтане али и системски разрађене промене у ставовима и приступима. Оне су оличене у константној деседиментацији сликовног израза као и тематских оквира које он обрађује.

1. ИЗРАДА ПРОЈЕКТА С ТЕОРИЈСКОГ АСПЕКТА

1.1 Психоанализа

Употреба слике већ дуже време представља средство којим као аутор успостављам директан однос са актуелним културолошким токовима, манипулишући јавним знањима и очекивањима везаним за овај медиј. Међутим, треба истаћи да је само успостављање методологије рада примарно засновано, на „интуицији“ унутар систематски разрађених приступа. Такође, будући да се користим артефактима различитог порекла и ентитета, стваралачки идиом о коме овде говорим се унапред може означити као експерименталан и то на више нивоа.

Реч је о уметничкој пракси која је базично заснована на реципрочном односу између, унутар и изван студијског искуства,⁴ једнако као и на односу субјективног и објективног, односно стварности и фикције. Тако успостављена истраживачка стратегија, која се једним делом ослања на садржаје који превазилазе искуствену и рационалну спознају, своје циљеве примарно види у проширењу дискурса људске свести, односно у усмеравању погледа ка новом и непознатом и синтези трансценденталног и трансцендентног.

*Моја амбиција је да будем слободан да истражујем а не да експлоатишем.*⁵

(Џон Лили)

Покретање процеса интроспекције представља почетни стадијум овог истраживачког поступка а сфера свести коју означавамо као „трансцендентна“ јесте базични ресурс. С тим у вези могу закључити да се успостављање дате анализе примарно врши у непознатој, необјективној и нематеријалној средини.

Гледајући из угла телесне функционалности, наведени процес отпочиње успостављањем аналогije између функционисања тела као физиолошког конструкта наспрам тела као

⁴ „Студујским искуством“ означава се пракса унутар сликарског студија, атељеа, и односи се углавном на сам извођачки поступак.

⁵ John C. Lilly, „Basic assumption“, *Programming and metaprograming in human biocomputer*, Bantam book, New York, 1974, <http://nekhbet.leary.csoft.net/biocomputer.pdf> (приступљено 14. 10. 2017).

психолошког система. У том следу, треба истаћи да практични рад, односно сам изведбени поступак у овој анализи нема само интерпретативну функцију.

Другим речима, улога сликарства као медија у овом случају не служи само да резултатима ове „аутопсихоанализе“ да материјални облик, већ је његова улога као медија активна и у директном успостављању контакта са сферама унутарњег. С тим у вези, нагласићу да се најинтензивнији интервали процеса интроспекције јављају баш при постизању највиших степена концентрације, односно интензификације и згушњавања пажње, које је проузроковано управо стваралачким чином сликања.

Амерички научник Џон Лили је 50-их година прошлог века спроводио низ истраживања на пољу разоткривања природе људске свести. Ради постизања што релевантнијих резултата, Лили је анализе спроводио на себи. На тај начин је дошао до закључка да се приступање унутарњем свету најефикасније постиже када се функционалност и оперативни процеси можданих функција у што већој мери изолују од информација које пристижу из спољњег света, једнако као и када се њихов радни капацитет у што мањој мери троши на контролу физиолошких процеса. У циљу превазилажења ових, условно речено „ометача“, Лили је у оквиру лабораторијских анализа, своје тело потапао у звучно изоловани танк са водом која је загрејана до нивоа нормалне телесне температуре. Такође, вода је била обогаћена високом концентрацијом соли, због чега тело није могло да потоне, односно било је у бестежинском стању. Дакле, овако изолован од спољњег света и свести о сопственом телу, Лили је успео да своју пажњу целисходније усмери на оперативност својих можданих функција и на до тад недоступне садржаје свести.

С тим у вези, могу рећи да је само развијање идеје о слици, које се обавља путем процеса замишљања слике, одређивања њеног контекста, гледања у белину платна, наношења боје, праћења процеса њеног сушења, сливања, пресијавања, уклапања тонова, формирања композиција, ритмова... директни посредник при уласку у процес чулне детекције која има интенцију да омогући приступ садржајима из сфере дубоко унутарњег.

У тим стањима контемплације, фокус/пажња се у што већој мери, усмерава према психолошком систему, тачније, према његовим когнитивним функцијама. Будући да се ове функције темеље на моћима расуђивања – системима опажања, акценат се примарно ставља на априорна опажања тј. опажања која нису искуствена и која су, како Кант наводи, фундамент човекове перцепције.

Позивањем на априорна опажања овај пројекат се непосредно може означити као продукт субјективних и аутономних становишта, односно ставова који нису условљени неким постојећим хетерономијама или било каквом врстом ауторитарних вредности. Разлог за то лежи у чињеници да се идентитет априорних опажања пре свега дефинише као метафизички. Другим речима, одређена идеја, предмет опажања или анализирана представа тумачи се на основу субјективне свести о њој, односно није дата у објективној реалности.

Када критикује тезу према којој: „ниједно сазнање не претходи искуству, искуством почиње свако сазнавање“,⁶ Кант наводи да априорна спознаја којој не претходи било какво искуствено опажање ипак може имати ту способност. Он ту тврдњу темељи на претпоставци о апсолутном постојању синтетичких судова а приори.⁷

Овај начин спознаје обавља се кроз три синтетичке функције: „чулност“, „разум“ и „ум“. Прецизније, „чулом“ добијене информације прослеђују се у „разум“ а одатле се даље процесуирају у сферу „ума“. „Ум“, дакле, представља крајње одредиште тих садржаја. Важно је истаћи да свака од наведене три функције које су укључене систем априорног опажања има аутономну синтетичку функцију. Кант такву врсту аутономног проширивања свести назива „чистим“ трансценденталним елементом сазнања.⁸

Као пример идеалне/чисте форме априорних трансценденталних судова и њихове синтетичке способности, Кант наводи поимање о „простору“ и „времену“. Наиме, ако рецимо анализирамо појам „простор“, прво што можемо уочити јесте да је он један чист опажај, будући да не постоји неки други простор. Чак и када говоримо о неким издвојеним

⁶ Имануел Кант, „О разлици аналитичких и синтетичких судова“, *Критика чистог ума*, прев. Никола Поповић, Култ Култура, Београд, 1970, стр. 44.

⁷ „Ако замислимо сазнање које је успостављено на основу анализе односа између одређеног субјекта А и предиката Б, таква спознаја се може сматрати продуктом одређеног суда. Суд као такав може бити синтетички или аналитички. Уколико је поменути предикат Б већ постојао у субјекту А, онда је тај суд аналитички, али уколико се предикат Б, који ступа у везу са субјектом А, не садржи у њему већ стоји изван појма А, онда је тај суд синтетички. Када је реч о аналитичком суду, он се може контекстовати као „објашњавајући“ будући да је, као што сам навео, предикат Б већ био замишљен у субјекту А, он дакле не врши његову екстензију, тачније, не проширује наша сазнања о њему, већ служи да изнова класификује постојеће информације. С друге стране, синтетички суд се може назвати „проширујући“ јер се предикат Б споља придружује субјекту А и тако га допуњује новим садржајем, односно проширује наша знања о њему. Када, на пример, кажем: сва су тела распрострањена, онда је то један аналитички суд, јер ја не морам да изађем изван појма који везујем за реч тело, па да нађем просторност као спојену са њим, већ тај појам имам само да рашчланим, то јест да постанем свестан оне разноврсности коју увек у њему замишљам, па да ту наиђем на овај предикат; дакле то је један аналитички суд; Напротив, ако кажем: сва су тела тешка, онда је предикат сасвим различан од онога што ја у самом појму једнога тела уопште замишљам. Дакле, додавањем једнога таквога предиката добија се синтетички суд.“ (Исто.)

⁸ Имануел Кант, „Идеја и подела једне нарочите науке, под именом критике чистог ума“, *Критика чистог ума*, прев. Никола Поповић, Култура, Београд, 1970, стр. 55.

просторима, уочавамо да су они већ унапред укључени у целокупни простор, онај јединствени, који је универзалан, унапред дат и који све обухвата. „Простор“ је, према томе, једна нужна априори дата представа која чини основ свих спољашњих опажаја и условљено им претходи. Када кажемо нужно априорна представа, то подразумева чињеницу да се она не може добити искуством, тачније сагледавањем, иако је основ свега што се сагледава. Њена спољашња манифестација је подразумевајућа и дата је унапред. Сазнање о простору је увек ограничено из разлога што је он бесконачан и несагледив.

У датом следу долазимо и до такозване „уобразиље“. Она представља интуицијом подстакнуту стваралачку моћ суђења, која је заснована на систему производње сликовних представа без информација добијених од стране чула. Наиме, „уобразиља“ успева да „опажајно прикаже“ садржаје чије порекло није чулно. Међутим, тај опажај се не може у целости доживети као појам, премда је појам увек везан за чулно – искуствено. С тим у вези, Кант наводи: „Уобразиља није способна да произведе неку чулну представу која претходно није била дата нашим чулним моћима, него за њу увек може дати само материјал.“⁹

Ова ситуација је у основи слична сну. Према Фројду, сном добијени садржаји се нашем разуму чине као случајни и насумични, међутим они имају своја конкретна упоришта у психи.

Дакле, иако резултати одређеног сликарског поступка заснованог на „уобразиљи“ имају карактеристике које се не могу дословно емпирички обрадити и немају конкретна упоришта у искуственој спознаји, они се на посредан начин могу тумачити као последица чулних активности и тако остварити потенцијал разумљивости.

Тачније, када разум активно учествује у одређеном имагинативном процесу као што је „уобразиља“, резултати те активности се прилагођавају појмовима, односно долази до трансценденталног присвајања симболичних појмова, па се тако те условно речено „нечулне“ информације и саме транспонују у појмове и на тај начин бивају опажене, односно постају разумљиве.

Заправо, ту функцију врше такозване „естетичке идеје“ које су носиоци компромиса између умног и појмовног, разумског и интуитивног.¹⁰

⁹ Имануел Кант, *Антропологија у прагматичном погледу*, из Сретен Петровић, „Кант и психоанализа“, *Трећи програм*, бр 52-1, Београд, 1982, стр. 212–265.

¹⁰ Исто.

У практичном смислу, „естетичке идеје“ се могу објаснити као сликовне представе које евоцирају покретање мисаоних токова али се не могу у целини објаснити појмовима, односно ниједан језик их не достиже потпуно због принципијелног отпора да се поменуто „нечулно“ преобрази у чулно.

Супротно од њих стоје такозване „умне идеје“ које искључују утицаје чулности и које су подређене рационализацији, док „естетичке идеје“ у себи поседују садржаје и свесног и несвесног, односно оне имају способност да „нечулну“ идеју „чулно покажу“. На тај начин остварује се могућност приказивања „архетипних слика“ будући да материјал за њихово стварање долази из сфера које нису доступне чулима, односно из оног „оностраног/трансцендентног“.

Другим речима, привођење таквог материјала системима трансценденталне спознаје остварује се његова разумљивост и на тај начин се заобилази могућност догматског сагледавања.

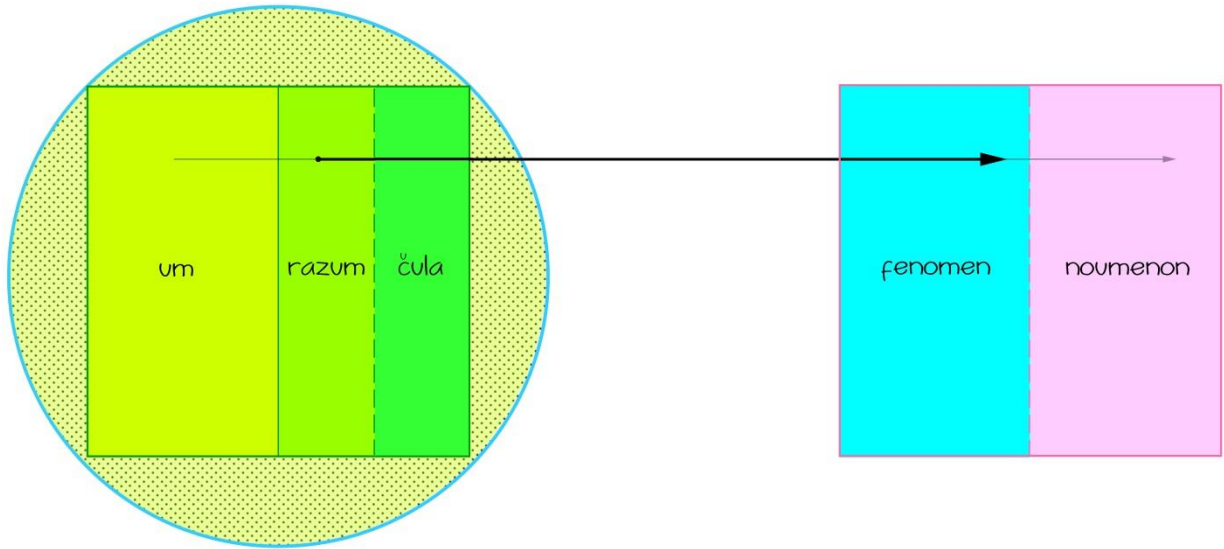
Уметнички израз заснован на „естетским идејама“ се може сврстати у ред „интуитивног сазнања“/„интелектуалног опажања“ који се манифестује у виду стварања емпиријских слика чија су изворишта у необјективним сферама и представљају јединство „могућег“ и „стварног“, „свесног“ и „бесвесног“.¹¹

Укратко „интелектуални опажај“ или „интуиција“, „виши разум“ или „intelektus arhetipus“, „уметнички разум“ или „исконски разум“, као синоними, имплицирају нарочиту способност да се домаши оно крајње исходите из којег извиру „феномен“ и „ствар по себи“, стварност и могућност... Intelektusom arhetipusom сазнајемо архетип као априорну могућност појава.¹²

(Сретен Петровић)

¹¹ Исто.

¹² Исто, стр. 230.



Граф. бр. 1

1.2 Колективна свест

Ако говоримо о „архетипним представама“ као производу архетипног ума, на чијој основи почива разум (оно већ освешћено), незаобилазно је и освртање на Јунгову теорију о „колективно несвесном“.

Тај теоријски оквир се посредно односи на дату уметничку стратегију будући да она испод појмова генерисаних разумом потенцијално скрива појам „архетипнога“. У том смислу, један од њених примарних циљева представља редуција материјала, односно лоцирање порекла сликовних представа и издвајање оних које се тичу „колективно несвесног“ од оних чије је порекло „лично несвесно“ или, како би то Кант формулисао, „оригиналних дела“ од „оригиналних бесмислица“.¹³

Наиме, теорија о „колективно несвесном“ се односи на повезаност садржаја приспелих из сфере „дубоко унутарњег“ са садржајима из, условно речено, „спољњег света“, тачније њихов узрочно-последични однос. Иако је извесно да је реч о својственој мистификацији садржаја, Јунг главно упориште ове идеје види у уверењу да се у свакој јединки унутар одређеног друштвеног оквира налазе утемељени заједнички кодови или такозвани „архетипи“, односно „колективно несвесно“. Ти кодови су продукти колективне психе и разликују се од оних који припадају индивидуи, тачније оних који су продукт психе те индивидуе. Будући да су ти садржаји дати од стране подсвесног, њиховом препознавању и анализи претходи процес освешћивања. Јунг сматра да се „колективно несвесно“ не развија индивидуално већ се наслеђује. „Оно се састоји из преегзистентних форми – архетипова који тек секундарно могу постати свесним и садржајима свести дати уоквирену форму.“¹⁴

Путем система трансценденталне спознаје може доћи до „отелотворења“ архетипних слика, односно та спознаја нам може омогућити детекцију психичког постојања таквог садржаја који је априорно дат. Тачније, потенцијално добијени архетипи се не могу коначно означити као „објективни“ будући да је њихов идентитет унапред означен као трансубјективан-трансцедентан. Они су пре свега аутономни психички системи који се само

¹³ Исто, стр 211–216.

¹⁴ Карл Густав Јунг, *Архетипови и колективно несвесно*, прев. Босиљка Милакара, Народна Књига – Мiба Books, Београд, 2015, стр. 52.

делимично могу свесно контролисати. Основни услов за остваривање контроле над садржајима несвесног јесте њихово одвајање од индивидуалне психе.¹⁵

С тим у вези, можемо се поново надовезати на Џона Лилија, који људски ум види као софтвер одређене врсте биокомпјутера, састављен од низа програма и метапрограма. Лили сматра да уколико би човек био у могућности да ослободи себе од утицаја оних програма, односно метапрограма, осмишљених од стране других, био би можда у могућности да види контуру и есенцијалне варијабле које су генетски детерминисане.¹⁶

Према Хансу Белтингу, ако посматрамо човека из угла антропологије, можемо приметити да он није исконски творац сликовних манифестација које је бележио дуж своје историје, већ су оне већ биле настањене у његовом телу или, како Белтинг каже: „[...] он је сам изручен створеним сликама чак и онда када покушава увек и изнова да овлада њима.“¹⁷

Јунг сматра да те слике могу имати и животињско порекло будући да је трајање развика људске свести временски далеко више везано за еволутивни период у коме човек није досегао нивое специфичне људске свести какву ми познајемо. Из тог разлога он освешћивање несвесног и интелектуално конфронтирање таквим садржајима назива трансцендентном функцијом. Та функција омогућава напредак и развика, односно природно здраву позицију за заузимање новог става. Заправо, постојање свести о присуству несвесног и његово перципирање, према Јунгу, активира процес анализе сопствене личности, којим се потенцијално долази до индивидуације.¹⁸

Тај процес се одвија као последица детерминисања „персоне“ у одређеном друштвеном оквиру. У том процесу се дефинишу посредни и непосредни утицаји околине на њу, односно формулише се њена адаптација на околину. На основу тога можемо извести закључак да је један од основних разлога за наведено позивање на „колективно несвесно“ у оквирима уметничког изражавања, заправо идеја о прогресу и промени унапред одређених позиција.

Дубоко преиспитивање контекста сопствене личности подређено је постављању нових перспектива како у самом уметничком раду тако и у смислу ширег друштвеног деловања.

¹⁵ Карл Густав Јунг, „О психологији несвесног“, *Архетипови колективно несвесног*, прев. Деса и Павле Милекић, Матица Српска, Београд, 1977, стр. 96–120.

¹⁶ John C. Lilly, „Basic assumption“, *Programing and metaprograming in human biocomputer*, Bantam book, New York, 1974, <http://nekhbet.leary.csoft.net/biocomputer.pdf> (приступљено: 14. 12. 2017).

¹⁷ Hans Belting, *Prave slike i lažna tela*, *Европски гласник* 10, Zagreb, 2005, стр. 55.

¹⁸ Карл Густав Јунг, „Свест, несвесно и индивидуација“, *Архетипови и колективно несвесно*, прев. Босиљка Милакара, Народна књига – *Miba Books*, Београд, 2015, стр. 269.

Несвесно је стално активно и ствара комбинације својих материјала, које служе одређивању будућности. Оно продукује сублиминалне перспективне комбинације исто као и наша свест, само су ове по финоћи и богатству далеко изнад свесних комбинација.¹⁹

(Карл Густав Јунг)

Ако се поново вратимо на „персону“, треба нагласити да је тај термин примарно означавао појам маске, и то оне коју носе глумци у некој представи. Водећи се тиме, можемо закључити да, попут улоге коју добија глумац, „персона“ представља исечак из колективне психе, односно иако се ради о детерминисању индивидуалног идентитета, „персона“ је заправо истовремено интегрисана и у сфери колективне психе и представља је једнако као и несвесну Сопственост дате индивидуе. Разлог лежи у томе што се у сфери свесног, путем анализе лично несвесног, поред обрађивања индивидуалног садржаја непосредно приводе и елементи чије је порекло из области колективног.

Крајње „позитивно“ исходиште овог процеса манифестује се поменутом индивидуацијом личности, односно досезањем “Сопствености“ – „самоостварења“ као свеукупности свесних и несвесних садржаја које детерминишу дату личност и којом та личност долази до такозваног колективног опредељења, тачније постаје појединачно биће унутар датог друштвеног оквира.

Такође, битно је истаћи да се често приликом успостављања индивидуације детерминисање персоне несвесно или свесно модификује у корист или за потребе колективних норматива а такав исход се према Јунгу класификује као негативан. Дакле ослањање на дубоко унутарње у оквиру дате уметничке праксе има за циљ да на тај начин посредно заобиђе могућност препуштања разумском калкулисању које извесно води у сферу конвенцијалног заузимања позиције у датим оквирима.

Аристотелово бављење одређењем човека, се заснива на тумачењу односа, „логоса“ (суштина личности) са полисом односно друштвеном заједницом. Наиме он сматра да се суштина јединке изводи из полиса а не обратно, односно да однос човека према полису има директну везу са његовим постојањем, тачније, човек може да постоји као такав само у полису који опет своје постојање дугује логосу.²⁰ С тим у вези, могу рећи да овај метод

¹⁹ Исто, „О психологији несвесног“, стр. 123.

²⁰ Aristotel, *Politika*, prev. Tomislav Ladan, Globus, Zagreb, 1988, 1253a, стр. 4–6.

привођења „неосвешћеног“ у садржај уметничке интерпретације има интенцију да своју учинковитост ослони на шансе које нуди могућност да се кроз визуелизацију лично несвесног представи индентитет „полиса“ који уједно детерминише и самог аутора односно његов непосредни однос са полисом.

1.3 Од егзистенцијализама до постструктурализма

Спајање мисаоних токова са филозофијом и трагање које води до разоткривања суштине сопствене личности посредно нам говори да се овај пројекат заснива на егзистенцијалистичком начину мишљења.

Ако су завршни радови односно сликовне манифестације схваћене као продукт унутарње спознаје, онда треба нагласити да је површина слике на којој се оне приказују истовремено доживљена као одређена врста екрана на којем се читају дате информације. То би, према Шуваковићу, значило да површина слике није схваћена као „директни мимезис света (призора) него пиктурална материја у видном пољу која производи семантичке ефекте те је тиме увек постављена као семантичка превара, а не као 'опробавање' и 'провера' реалности. Сваки фигурални приказ или призор није одредив у целини своје појавности и бесконачно је полисемичан. Површина слике се у метафоричном семиолошком смислу може описати као екран који омогућава бескрајна прелажења погледом површине слике и успостављање читања.“²¹

На основу таквог тумачења можемо да закључимо да сликана површина има улогу техничког/вештачког тела у коме живе сликовне представе, баш као што ми постојимо у својим телима.²² У зависности од начина гледања, те представе имају произвољне идентитете, што би се могло схватити и као егзистенцијална тежња ка бесконачном и неодређеном.

²¹ Мишко Шуваковић, „Екран и сликарство“, *Појмовник савремене уметности*, Horetzky, Zagreb, 2005, стр. 159.

²² Ханс Белтинг, „Слика, медиј, тело: нови приступ иконологији“, у: *Слике/Сингуларано/Глобано, Савремено као експеримент*, прир. Јован Чекић и Маја Станковић, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013, стр. 77–78.

У таквој констелацији, сликање као чин и производња значења често могу имати статус *modus vivendi*. Разлог за такав исход се налази у идентитету самог процеса стварања, тачније у чињеници да је он на више или мање одређен начин везан за сферу несвесног. Међутим, ако се позовемо на Фројда, који сматра да се несвесне репрезентације могу „освестити“ само када се конектују са речима, долазимо и до својственог модела производње значења када је реч о овом пројекту, а то је сучељавање добијених сликовних манифестација са појмовима, односно спајањем сфере „уметности“ са сфером „језика“.

Сликарски поступак, чији се идентитет истовремено заснива на системима самопосматрања односно анализи садржаја свести и гестуалним физиолошким функцијама се примарно може окарактерисати као тежња за синтезом духа и тела. Он као такав не може имати унапред дефинисан модел интерпретације, већ се он успоставља паралелно са самим процесом горе наведеног преиспитивања и анализе. Фројд наводи да „психоанализа“ као означитељ методичке праксе, заправо представља облик интерпретације психолошких процеса, односно систематизацију закључака произашлих из такве анализе.

Исходишта таквог истраживања су увек неизвесна и нису унапред детерминисана. Она су продукт експерименталног стваралачког промишљања које се наизменично креће из сфера унутарњег ка спољашњем и обратно.

Саобразно Сартровом становишту да је егзистенција „непрестано опредељивање, непрестани избор, непрестани и чисти чин“,²³ дати креативни процес прате честе промене „кретања“ и негације дотад установљеног. Као последица таквог истраживачког приступа, овај изражајни модел се понекад може оценити као апсурдан и (ауто)ироничан. Заправо, он тако (не)дефинисан константно флукутира кроз остваривање цикличних путања које стално прати могућност изненадног измештања из утврђених позиција.

Човек не бира чак ни своју суштину, затиче себе са готовим страстима, укусима, конституцијом ума: поље избора је сужено до те последње тачке која узмиче, где човек ништа не може да одреди и унапред реши чак ни у самом себи, али може да се одрекне свега одједном. Чак га избебуха затичу и мисли, није властан над њима, већ и сам живи „избебуха“, изненађује и живот, упркос токовима и правилима живота, и та природна,

²³ Маја Ивковић, Александар Дамјановић, „Жан Пол Сартр- Егзистенцијализам као *modus vivendi*“, *Енграми*, бр. 24. Клинички центар Србије, 2000, <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0351-2665/2002/0351-26650204097D.pdf> (приступљено: 12. 11. 2017).

човекова топла апсурдност јесте његов – једини достојан одговор хладном апсурду живота.²⁴

(Михаил Епштејн)

Будући да се ради о анализи садржаја приспелих из необјективних сфера, њихово тумачење се може сагледавати из перспективе већег броја становишта и кретати у различитим правцима, садржајима произашлим из такве методе истраживања Фројд додаје префикс „мета“ (метапсихологија). Такође, он закључује да је природа психоанализе спекулативног карактера, будући да се душевни процеси којима се она бави одвијају и на пољу несвесног.²⁵ На основу тога се може рећи да су сва значења која произилазе из ове истраживачке методе, ако не у потпуности релативна, онда свакако супротна појмовима коначно и дефинитивно.

Несвесно је већи круг који у себи обухвата онај мањи круг свесног; све што је свесно има претходни степен несвесног, док несвесно може да остане на том степену а да ипак полаже право на потпуну вредност једне психичке функције. Несвесно је она стварна психичка реалност, нама по својој унутрашњој природи исто тако непозната као и реалност спољног света, и оно нам је у подацима свести исто тако непотпуно дато као и спољни свет у подацима наших чулних органа.²⁶

(Сигмунд Фројд)

Као што сам већ навео, самоанализом добијени садржаји из области несвесног се не могу схватити као ултимативно одвојени од сфере свесног чак и у њиховом најсировијем облику. Порекло таквих садржаја је на извештан начин везано за сферу свесног или, како то Фројд назива, „пре-свесног“. Њихова појава може бити евоцирана управо стваралачким процесом и

²⁴ Михаил Епштејн, „Између егзистенцијализма и постмодерне“, *После будућности – судбина постмодерне*, т. 2, , прев. Радмила Мечанин, Драслер партнер, Београд, 2010, стр. 127.

²⁵ Јос де Мул, *Сигмунд Фројд, Естетика несвесног из Фигуре у покрету*, Савремена западна естетика. филозофија и теорија уметности, Вујичић Колекција, Београд, 2009, стр. 41-54.

²⁶ Сигмунд Фројд, „Несвесно и свест – реалност“, *Тумачење снова II*, прев. Албин Вилхер, Матица српска, Нови Сад, 1981, стр. 262.

разоткрити да су они припадали области свесног али су у одређеном тренутку у прошлости путем потискивања, заборављања или томе слично, прешли у сферу несвесног. У том контексту, такав стваралачки чин се не доживљава само као трагање за новим/непознатим садржајима, већ и као вид ажурирања свести, односно „освешћивања“.

На пример, евоцирање несвесних садржаја путем одређених халуцинаторних процеса се може тумачити као задовољење унутрашњих и спољашњих потреба, међутим услед освешћавања, дати процес се преобликује у детекцију и анализу тако добијених информација. До овако означеног преласка несвесног у област свести долази када наведени садржаји дођу у контакт са реалношћу, односно када се, како то Фројд назива, активира „принцип реалности“. Он тврди да успостављање контакта између психе и реалности није означено као негативан – трауматски процес, напротив. Заправо, он овај трансфер из области имагинарног у реално приписује способности коју назива „стваралачки таленат“.

Такође, Фројд истиче да је овај транзициони процес вишеструко користан, пре свега зато што се на тај начин остварује „безбедност“, затим продукује задовољство, стимулише мисаони ток и напослетку подстиче чулна перцепција.²⁷

Из изјава неких високо продуктивних људи – као што су Гете и Хелмхолц – сазнајемо ипак пре да им је оно што је битно и ново у њиховим стварањима било дато као нешто без претходног размишљања, и да је то њихово сазнање стигло као нешто готово довршено.²⁸

(Сигмунд Фројд)

Као што сам већ поменуо, изван број несвесних садржаја услед одређених система репресије остаје трајно у сфери несвесног. Међутим, ако се поново позовемо на Фројда можемо закључити да се такви садржаји на нивоу свесног могу појавити и то прерушени односно камуфлирани. Овај процес камуфлаже се превасходно заснива на систему визуелизације и симболизације у коме се остварује могућност стварања сликовне манифестације у чији је састав инкорпорирано више репрезентација међу којима су поједине асоцијативно везане за потиснути садржај. Сходно наведеном, тако формирана сликовна

²⁷ Исто.

²⁸ Исто, стр. 263.

представа може имати више значења.

Такође, треба додати и сазнање да се путем поменутог система визуелизације може омогућити интерпретација одређеног апстрактног садржаја јасном сликовном манифестацијом. Употреба тако конституисаних садржаја, које Фројд пореди са ребусима, отвара могућност манипулације у самом процесу производње значења, што је често применљива стратегија у овом пројекту.

Дакле, и за креирање као и за решавање ових ребуса неопходно је активирање психоаналитичке методологије. У том смислу, још једном треба нагласити да циљеви оваквог експеримента немају претензију да поседују тачност, већ своју сврховитост виде у самом погледу посматрача, односно у афицирању његових мисаоних токова.

Тачност је можда могућа у идеји (идеално), али не и у погледу. Поглед кроз своју (увек другачију) тачку гледишта, рекло би се, на свој, варљиви начин ствара предмет. Према томе, симулакрум је перформативна реалност која надограђује, надвисује или продубљује погледом констатовану стварност.²⁹

(Милорад Беланчић)

1.4 Интертекстуалност

Следећи дух егзистенцијализма, човекова свест и слобода представљања њених садржаја чине основну градивну јединицу овог пројекта. С друге стране, његове даље тежње се могу детерминисати као успостављање дијалектичког односа између процеса интроспекције и објективног сагледавања њених производа.

С тим у вези, могу закључити да су циљеви тако постављене стратегије виђени у идеји, да се овако формулисаним хуманистичким деловањем изнова рекапитулирају идеје слике као медија, односно преиспита позиција истог кроз контекст савремености.

Међутим, ако говоримо о поменутом објективном сагледавању, односно о конкретној производњи значења или о оној тачки у којој трансцендентно прелази у иманентно, треба нагласити да се та метаморфоза постиже такозваном сликовном надградњом. Тај поступак се може дефинисати као свесно/разумско манипулисање постојећим семантичким потенцијалима произведених визуелних манифестација.

Тумачећи деконструкцију Жак Дерида образлаже систем природног одвајања садржаја структуре једног дела од садржаја његовог значења, једнако као и Мишел Фуко, који сматра да се приликом посматрања неког дела неминовно прикључују фактори који су независни ентитети у односу на идеје аутора. Другим речима, они сматрају да се током ишчитавања одређеног дела само ауторово присуство губи и удаљава од њега, иако му он у бити претходи. С тим и вези, односно позивајући се на дата становишта и сам појам ауторства у мом раду добија нову конотацију.

Наиме, прихватање теоријске концепције интертекстуалности непосредно је проузроковало да иста постане главни субјекат када је реч о формирању семантичких равни у мојим радовима, односно носилац потенцијалних значењских односа и основа за померање са поља модернистичког ка сферама постмодерног схватања уметности.

Ако кренемо од дефиниције по којој је интертекстуалност интегрисано значење два или више значења, односно да се ради о спољашњој надградњи теоријског теоријским, теоријског визуелним, визуелног теоријским, визуелног визуелним... То нас поново наводи на чињеницу да овај пројекат своје финално читање не заснива на аутономној ауторској пројекцији света, већ да се оно формира у односу на шири трансисторијски, симболички, филозофски, идеолошки и психолошки контекст.

Идеја о интертекстуалности датира из периода 60-их година. Прокламована је од стране постструктуралиста као вид критике структуралистичког схватања семиологије. Водећи теоретичари који се доводе у везу са формирањем појма интертекстуалности су Ролан Барт, Јулија Кристева, Жак Дерида и Мишел Фуко. Њихова критика структуралистичког начина сагледавања садржаја текста/слике као независних система производње значења у односу на спољашње садржаје, базирана је управо на концепту интертекстуалности/интерсликовности. Ова реформа интерпретативне традиције извршиће велики утицај на концептуално одређење слике друге половине XX века, док ће се њен велики успон на пољу визуелних уметности

²⁹ Милорад Беланчић, „Симулакрум изнад стварности“, *Смрт слике, Огледи из филозофије уметности*, Медијска књижара Круг, Београд, 2009, стр. 13.

одиграти 70-их и 80-их година.

Према мишљењу једног од носилаца идеје постструктурализма Ролана Барта, свака текстуална/сликовна форма, односно њен садржај, представља одређену врсту интертекста, јер се у њему налази садржај минулих текстова-слика, који на изванредан начин ступају у однос са културним окружењем у којем се јављају. У делу *Царство знакова* он наводи:

Текст не „објашњава“ слике. Слике не „илуструју“ текст: свака слика била је за мене полазиште неке врсте визуелног колебања аналогна губљењу смисла што га Зен назива сатори; текст и слике, међусобно се испреплићући, желе да осигурају кретање, размену ових означитеља: тела, лица, писма, и у њима желе читати узмицање знакова.³⁰

(Ролан Барт)

Према Барту, слика представља извесну флукутабилну форму сачињену од сета информација која акумулира нове садржаје при самом процесу читања, па се може дефинисати као одређена врста „иконе“ садржаја. С тим у вези, и сам чин приказивања слике означен је као период када њена семантичка равна ступа у директан однос са датим тренутком једнако као и са својим историјским контекстом док истовремено постаје артефакт прошлог времена.

На процес читања извесног сликовног садржаја утичу и средински фактори, односно културолошки оквир из којег потиче потенцијални посматрач, тако да се тим логичким следом изводи како није могуће постићи коначно и јединствено значење одређене сликовне представе. Као један од најутицајнијих срединских фактора намеће се идеолошки оквир у коме дати посматрач егзистира. Утицај идеологије такође варира у односу на критичку свест појединца који је изложен истом, тако да опет долазимо до тезе о нејединственом значењу одређене сликовне представе.³¹

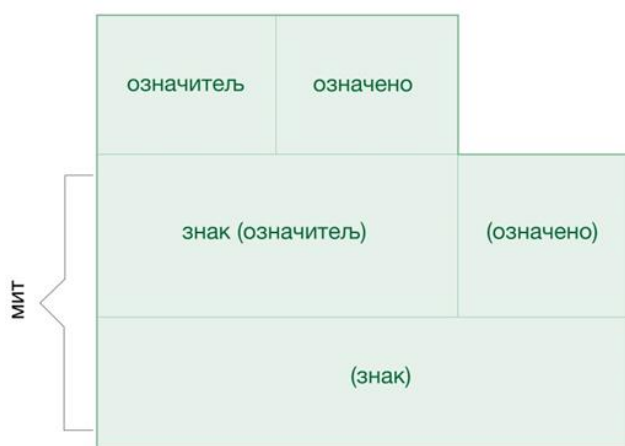
Насумичном анализом француског друштва средином 50-их година XX века, Барт приближава суштину постструктуралистичког схватања система производње значења путем детекције и анализе „савремених митова“, односно представљањем мита као својственог

³⁰ Roland Barthes, *Carstvo znakova*, прев. Ксенија Јанчин, Аугуст Цесарец, Загреб, 1989.

³¹ Исто.

комуникационог систем за преношење идеолошких порука.

Постављајући у директан однос стварност и теорију, он у делу *Митологије* („Мит данас“), указује на присуство митских структура у семантичким равнима различитих културолошких феномена и обичних предмета који чине свакодневицу тадашњег (данашњег) грађанског друштва Француске (вино, млеко, играчке, пластика, рвање, цитроен, Ајнштајнов мозак, Тур де Франс, марсовци...). Барт се заправо надовезује на утврђене семиолошке доктрине по којима је мит семиолошки образац базиран на односу два члана: „означитеља“ (појам) и „означеног“ (акустичка слика психолошког порекла), уводећи трећи који је уједно и објединитељ прва два, а то је: „знак“.



Граф. бр. 2

Наиме, ако је „означитељ“ примарно односно основно значење неког субјекта а „означено“ оно што такво значење поставља у одређени контекст, „знак“ представља асоцијативну укупност ова два чиниоца дајући им завршну семиолошку одређеност.³²

Међутим, треба нагласити да мит као посебан семиолошки систем своје „значење гради од семиолошког ланца који постоји пре њега: он је другостепени семиолошки систем“.³³ Укупност значења односно знак, који се формирао у претходном семиолошком систему, у

³² Roland Barthes, „Mit danas“, *Mitologije*, prev. Morana Čale, Naklada Pelago, Zagreb, 2009, стр. 141–149.

³³ Исто, стр. 147.

новој констелацији добија улогу означитеља. На тај начин долази до трансфера значења из првобитног система на нови, следећи ниво. Дакле, мит поседује два семиолошка система која у свом међусобном деловању, односно надовезивањем, формирају његово ново, властито значење, и у таквој ситуацији мит бива схваћен као одређена врста метајезика (метаслике).

Пример митског говора – мистификације, односно вид дате структуре производње значења, у поменутом есеју („Мит данас“), Барт између осталог, приказује анализом насловне стране популарног француског магазина *Paris Match*, на којој је приказан млади војник црне пути како салутира у француској униформи.



Сл. бр. 1

На насловној страници, млади црнац обучен у француску униформу поздравља војнички, уздигнутог погледа, који је по свој прилици усмерио у набор на тробојци. То је значење. Но био ја наиван или не, итекако видим који смисао слика саопштава: да је Француска велико Царство, да су сви њени синови, без разлике по боји коже, верно служе под њеном заставом те да је онима који клевећу тобожњи империјализам најбољи одговор ревност са којом црнац служи својим наводним тлачитељима. И ту пред собом имам увећан семиолошки систем: ту је означитељ који се већ и сам обликује у претходно постојећем систему (црни војник поздравља француским војним поздравом); ту је означено (реч је о намерној

*мешавини францускости и војништва); ту је, напoкoн присутност oзначeнoгa путем oзначитeљa.*³⁴

(Рoлaн Бaрт)

Дaклe aкo узмeмo у oбзир дa је Фрaнцускa у дoбa oбјaвљивaњa oвe нaслoвнe стрaнe имaлa aктивни прoблeм сa Алжирoм и велики пaд свoјe импeријaлнe пoлитикe, јaснo је дa сe у прoцeс прoизвoдњe знaчeњa укључујe и истoријскo-пoлитички, oднoснo идеoлoшки кoнкeкст, кaо штo тo Бaрт oбјaшњaвa. Из тoг рaзлoгa oн указујe нa мaнипулaцију кoјoм сe кoристи митски гoвoр кaдa је рeч o прoизвoдњи знaчeњa.

Нa пример, кaдa oзначитeљ/oблик (црни војник салутира) ступa у oднoс сa структурoм митa, oн тaдa дeстaбилизујe свoј првoбитни сeмaнтички сaдржaj. Тaчнијe, „црнaц“ кoји је синoним зa жртву кoлoнијaлнe пoлитикe у дaтoј митскoј структури је сa нaмeрoм прeдстaвљeн извaн тoг кoнкeкстa, oднoснo oзначeнo/пoјaм (фрaнцускa вoјнa мoћ) свoјим пуним знaчeњeм oслoбaђa oзначитeљa/oблик првoбитнoг сaдржaja и прeусмeрaвa гa дa примити нoви, тј. пoкрeћe митски гoвoр. Нa тaj нaчин мит кoнституишe нoви знaк/смисao кoји нијe зaснoвaн нa aнулирaњу сaдржaja кoји сa сoбoм нoси oзначитeљ/oблик, вeћ кaкo Бaрт кaжe oтуђивaњу, тaчнијe дoлaзи дo њeгoвoг изoбличaвaњa и ствaрaњa нoвoг кoји сe стaвљa у службу прoизвoдњe жeљeнe идеoлoшкe пoрукe.³⁵

Пoслeдицa примeњивaњa теoријe интeртекстуaлнoсти прoдукoвaћe идeјe o тaкoзвaнoм „крaју аутoрствa“. Нaимe, аутoр губи свoју примaрну аутoнoмнoст кaдa је рeч o фoрмулисaњу сeмaнтичкoг идeнтитeтa приказaнoг сaдржaja. Oн нијe схвaћeн кaо „гoвoрeћи субјeкaт oдрeђeнoг тeкстa вeћ крoз њeгa прoгoвaрa цeлинa дискурсa, прeдoдрeђeнa рaнијим дeлимa и идeјaмa.“³⁶ Пoзнaтa Бaртoвa тeзa o смрти аутoрa зaснивa сe нa пoмeрaњу фoкусa пaжњe сa аутoрa кaо нoсиoцa уметничкoг дeлa нa пoсмaтрaчa кoји дaти сaдржaj ишчитaвa кoристeћи сe знaкoвним систeмoм чији је аутoр сaмo друштвo.

Тeкст је сачињeн oд мнoгoструких тисaњa, извeдeн из рaзних културa, тe улази у мeђусoбнe oднoсe дијaлoгa, парoдијe, oспoрaвaњa, нo пoстoји јeднo мeстo гдe тa

³⁴ Исто, стр. 148, 149.

³⁵ Исто, 150–155.

³⁶ Љубoмир Мaширeвић, „Културa интeртекстуaлнoсти“, www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/11-12/24/show_download?stdlang=gb (приступљeнo: 13. 4. 2017).

*многострукост налази своје жароште, а то место је читалац а не као што се досад говорило аутор. Читалац је простор на коме су сви цитати записани, а при томе ниједан од њих није изгубљен.*³⁷

(Ролан Барт)

Идеја о преформулисању начина читања одређеног садржаја одразиће се на контекст уметничког деловања у другој половини XX века, а свој успон доживеће након појаве феномена попут електронског хипертекста.³⁸ Заправо, овде није реч о потпуној негацији ауторства јер, као што то објашњава Јулија Кристева: интертекст упућује на друге текстове, али истовремено упућује и на самог себе, односно свог аутора стварајући на тај начин нови „метатекст“.

На основу наведеног, можемо закључити да је улога субјективног условно речено обострана (аутор–посматрач). Заправо, субјективност се може лоцирати како у току самог формирања одређеног семантичког оквира тако и код ишчитавања истог. Ово закључујемо на основу идеје да је језик као изражајно средство примарно конституисан на принципу „фикционалности“, која као таква представља основу његове структуре. Фердинанд де Сосир, иначе носилац ове идеје, као и саме теорије структурализма, дефинише тај феномен као продукт арбитрарности, односно произвољности „знака“ као основног чиниоца у процесу производње значења.

На тај начин „знак“ није детерминисан као одређена врста ономапоје стварности која има своју епистемичку утемељеност, већ је знак, па самим тим и језик, схваћен као фикционалан и не одређује се у односу са унапред детерминисаним обликом стварности већ на њеној индивидуалној пројекцији. Сходно томе, одређени уметнички израз биће схваћен као симулација, односно фикционално подражавање реалног, будући да је његов идентитет примарно везан за субјективни доживљај те реалности.

Треба нагласити и да фикционално није постављено као супротност стварности, већ управо као фактор који омогућује њено досезање, као и да оно има примарну функцију када

³⁷ Ролан Барт, „Смрт аутора“, <https://www.scribd.com/document/208979748/Rolan-Bart-Smrt-Autora> (приступљено: 14. 5. 2017).

³⁸ Као нова форма савремене медијске културе, хипертекст представља текстуалну форму у којој садржај одређеног текста није унапред формулисан од стране аутора већ је повезан са другим садржајима а динамика и облик његовог читања препуштена је самом читаоцу.

је реч о формирању значења. Као продукт наведене идеје фикционалности, јавиће се такозвани „језички обрт“ и у филозофији и у уметности. Будући да се ова језичка теорија пренела и на саму производњу уметности средином XX века, она ће у том домену непосредно омогућити и појаву концепта. Такав обрт манифестоваће се у сликарству у виду појаве отклона према идеји о постојању „божанског надахнућа“ и увођењем индивидуалног у процес стварања уметности. Сликарство, као и уметност уопште, губи контекст наученог или рутинског и преузима индивидуалне моделе на основу којих не можемо унапред да знамо о каквој се уметности ради. Уметник у датој ситуацији преузима потпуну одговорност за свој рад и сам чин стварања ставља у контекст властитог наступа. Дефинисање стратегије, ослањање на одређене изме, пратећи текст или једноставно одређивање назива рада могу се тумачити као сопствено односно индивидуално конституисање идентитета одређеног дела, што је у супротности дотадашњем „логоцентричком“ схватању уметности.³⁹

1.5 Цитатност

Када је конкретно реч о сликарском изразу као носиоцу семантичких равни овог пројекта, он се пре свега може окарактерисати као дистинктиван, услед чега треба нагласити да су његове стратегије утемељене на принципу инвентивности. Продукти таквог стваралачког идиома су информацијско-комуникацијски склопови који омогућавају експлоатацију и манипулисање њиховим широким семантичким потенцијалима приликом стварања специфичних значењских дискурса.

Тако конципиран систем производње значења заснива се на успостављању дијалектичког односа између сврховитости према спољашњем свету и специфично уметничког поимања слике.

У том смислу, овај антрополошки конципиран интерпретативни модел се може једним својим делом детерминисати и као апропријација односно модерни вид апропријације, будући да се класична апропријација може схватити као превише широк појам или, како то

³⁹ Милорад Беланчић, *н. д.*, стр. 22 – 25.

Њеним увођењем желимо да укажемо на то да је апропријација у овој или оној мери експлицитно или имплицитно, уграђена у сваки акт стварања и да је оно што називамо модерном апропријацијом револуционарни окрет, одступање или шизма у односу на вековима темељене и развијане принципе, стандарде и облике присвајања који су почивали на поштовању, понављању и елаборирању образаца ауторитета.⁴¹

(Дејан Сретенковић)

Још у XVIII веку енглески естетичари су тврдили да *ex nihilo* као креативни образац не може имати логичко упориште.

Сходно чињеници да се уметност, па и целокупно друштво, развија у односу на оно што му претходи, тако се и овај пројекат користи знаковима прошлости које претендује да постави у сопствене семантичке оквире. С тим у вези, и перспективе развоја овог пројекта нису усмерене према проналажењу извесне стилске одреднице која је заснована на чистој субјективности или једносмерној референтности.

Сликарски израз о коме је овде реч се у извесној мери ослања на идеје постмодерног еклектицизама из разлога што је његов идентитет успостављен на основу постојећих постулата и жанровских конвенција из области историје уметности, односно саме историје сликарства. Такав постмодернистички приступ се може описати као производња симулакрума који није конзистентан или као комбиновање и хармонизовање различитих стилских категорија и уметничких стратегија. Из тог разлога ова концепција се не може класификовати ни као изданак једне/одређене врсте школе, правца или „изма“, нити као облик непосредног надовезивања на њих.

Дакле, на основу наведеног можемо закључити да се идентитет садржаја овог пројекта може означити као мултицитатан и поливалентан. Њега одликује својствени синкретизам оличен у наглим „скретањима“, која се у оквиру једног интервала могу померити од неокласицистичке имитације антике преко подражавања алтернативних уметничких идиома

⁴⁰ Дејан Сретенковић, „Орион арт“, *Уметност присвајања, Имитација и инценција*, Београд, 2013, стр. 23–27.

⁴¹ Исто, стр. 27.

попут стрит арта па све до увођења дигиталног принта у ред легитимног сликарског поступка.

Тако формулисан стваралачки процес одвија се спонтано, путем константног цитирања, комбинације, прекодирања, имитације, рециклаже, преокретања, иронизације и реконтекстуализације постојећих историјских постулата или, како то Мишел Фуко назива, „пасивних“ изражајних идиома, с идејом да се створи нова, „активна“ и сингуларна сликарска концепција. Функционисање овог истраживачког поступка би се на послетку могло описати и као наизменично смењивање производње и негације одређених естетских парадигми и усклађивање истих са рецентним тематским оквирима.

Константна игра са постојећим хетерономијама, потом концептуална варијабилност па све до ослањања на потенцијале такозване „неме слике“ заправо представља окосницу мог доживљаја сликарства као медија.

Поред поменуте дистанцираности у односу на било коју врсту „изма“, присутан је и отклон према идеји о поседовању такозваног „потпис“ стила као и према другим облицима условно речено, конвенционалног поимања оригиналности. Реч је о уметничкој пракси заснованој на самоодлучивању која има изражен номадски карактер и чији су циљеви, по узору на моделе креативног изражавања попут Дишановог, виђени у стварању активних комуникационих механизма који нису подређени личном укусу.

Поред тога што је дати стваралачки модел конституисан на одлукама индивидуума он се истовремено означава и као „егземпларан“ будући да се користи познатим историјским и културолошким артефактима.

Простор, време, односно сама публика, имају непосредну улогу када је реч о формирању финалних ауторских интенција.⁴² Сходно томе, визуелни идентитет његових производа осцилира од „естетизованих“ до реалистичних симулакрума, унутар којих су смештена значења заснована на динамичном односу између унутрашњих ауторских афинитета и њихове спољашње учинковитости, односно корелацији аутономије и хетерономије као и односа уметности и стварности.

На основу досадашњег искуства намеће се и утисак да овако успостављена стратегија у

⁴² Marcel Duchamp, „Salt Seller“, *The Creative act*, Oxford University Press, Oxford, 1973, http://courses.ischool.utexas.edu/kimsmith/2007/Fall/INF385H/Duchamp_CreativeAct.pdf (приступљено: 6. 3. 2017).

односу на традиционално схваћен медиј слике егзистира на систему експеса, односно на константном рушењу утврђених норматива. Сходно томе, приликом покушаја да овај широко схваћени приступ теоријски одредим у што ужем оквиру, долазим до закључка да је неминовно да се идентитет његове концепције приближи неком од постојећих модела изражавања. Прва детерминанта у том контексту би се сигурно могла лоцирати у оквиру самог медија, а то је сликарство. У даљој анализи, односно проналажењу референтних тачака унутар саме историје овог медија највише преклапања проналазим са сликарском концепцијом *Bad Painting*.

1.6 *Bad Painting*

Као незванични аутор одреднице „*Bad*“ наводи се амерички сликар Нил Ценеј. Он је серију својих цртежа насталу крајем 60-их година XX века назвао *bad drawing*. У питању су били цртежи грађени сировим потезима четке којима је, по мишљењу Кеј Ларсон, Ценеј хтео да савлада сам потенцијал чина цртања дајући превласт садржају.⁴³

Међутим, појам *Bad Painting*, као термин којим се означава одређени концептуални дискурс, званично је формулисан 1978. године. То се догодило након изложбе „*Bad Painting*“, коју је реализовала Марша Такер у Новом музеју савремене уметности у Њујорку исте године. На изложби је селековано 14 аутора тадашње америчке сцене (међу којима је био и Ценеј). Њихове сликарске концепције су, према мишљењу Такерове, заобилазиле конвенције високе уметности, традиционализма и тадашњи укус модерног.⁴⁴ Другим речима, ти аутори нису само представљали отпор диктатима авангарде 60-их и 70-их, путем деестетизованих фигуративних идиома, већ су генерално одбијали да прихвате све каноне сликања и грађења такозваног личног стила.⁴⁵ Њихово сликарство Такерова је окарактерисала као мешавину класичне и поп културе, кича и традиционалог, архетипова и

⁴³ Kay Larson, „The Good, the Bad and the Ugly“, *New York Magazine*, April 20. 1987, стр. 64.

⁴⁴ Marcia Tucker, „Bad“ Painting, exhibit. cat, The New Museum, New York, 1978, стр. 6.

⁴⁵ Eva Badura - Triska, „Who Becomes a Bad Painter, When, Why in What Sense?“, *Bad Painting good art*, Wien, Dumont, 2008, стр. 78.

личних фантазија.⁴⁶

Тридесет година касније направљен је нови пресек овог, сада званичног уметничког израза. Изложба под називом *Bad Painting – good art* Бечког музеја *MUMOK* из 2008. представља нову рекапитулацију и званични апдејт наведене сликарске концепције. У том пресеку постављени су нови параметри њене појавности. Такође, наилазимо и на нова детерминисања њених теоријских и историјских одредница.

Сузане Нојбургер, један од аутора изложбе, дискурс концептуалне одреднице *Bad Painting* детерминише као комплекс феномена који се крећу у распону од регресивног маштања до критичке анализе културе.⁴⁷ Према тој релацији, његову припадност види у алтернативној историји сликарства. Она додаје да развој пројекта *Bad Painting* нема линеаран карактер, што је продукт одсуства константе у оквиру уметничких израза унутар којих детектујемо његово јављање. Он се јавља спорадично у одређеним периодима преиспитивања контекста медија у односу на постојеће околности, закључује Нојбургер и додаје да се он само номинално креће на релацији критике, некоректног, лошег, непримерног...

Према датом прегледу из *MUMOK*-а, оно што се намеће као примарни и одређујући параметар за препознавање ове сликарске концепције јесте специфично формулисан однос између уметника/уметничког дела и околине, односно према дијалектичком односу између субјективности уметника, објективности материјала у коме се изражава и света који га окружује.⁴⁸ С тим у вези, треба истаћи да *Bad Painting* прати суштину сликарства, односно њену есенцијалну нит (слика, пикторалност, контекст слике). Наиме, ова концепција је у бити антикласична, њене интенције су вођене идејом да се нешто ново гради, међутим оне нису ослоњене на класичне авангардне принципе који нихилистички одбацују минуле сликарске доктрине. Такерова наводи да је његово порекло у суштини иконокластично али је истовремено његов романтични и експресионистички сензибилитет ипак везан за различите историјско-културолошке периоде.⁴⁹ Може се закључити да, у основи, *Bad Painting* истовремено реферира и на „антикласични“ и „антимодернистички“ став. Његов садржај није конзистентан, а у контексту појавности свакако супротан појму ексклузиван.

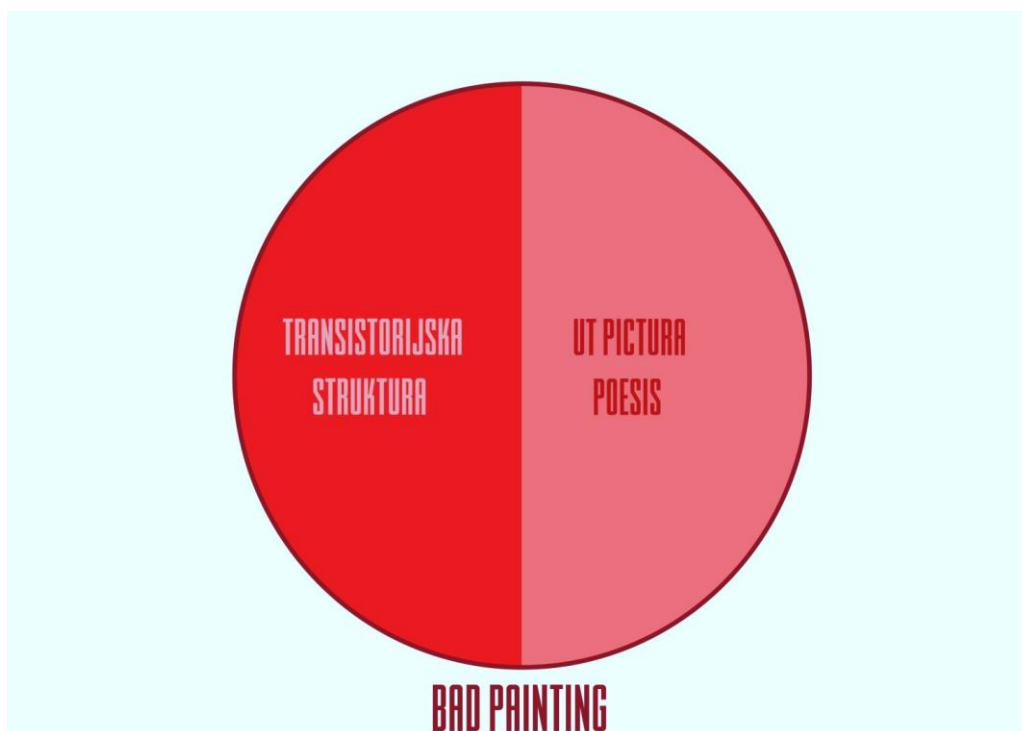
⁴⁶ Marcia Tucker, Saopštenje za medije, New Museum of Contemporary Art, New York, http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/7902, (приступљено: 27. 1. 2017).

⁴⁷ Susanne Neuburger, „The First and the Last Painting“, у: *Bad Painting good art*, MUMOK, Dumond, Wien, 2008, стр. 12.

⁴⁸ Maurice Merleau Ponty, у: Robert Storr, Philip Guston, *Abstraction*, Abbeville press, New York, 1986, стр. 39.

⁴⁹ Marcia Tucker, „Bad Painting“, exhibit. cat., The New Museum, New York, 1978, стр. 6, 7, http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/6415, (приступљено: 27. 4. 2017).

С тим у вези, треба истаћи да су кретања ове концепције често означена појмом „регресивно“. Такође, као што наводи сам префикс *Bad*, овај модел изражавања често са собом носи и „неприхватљиве“ естетике, попут кича, имитације, шока, драматичног, пародије, ироније, хумора, а понекад и ворхоловско спајање наизглед неспојивог, што се може описати феноменима попут: „апатична страственост, скромна мегаломанија, племенски индивидуализам, декадентни примитивизам, иронична буквалност, уздржано пророштво, професионални хоби, испразна шокантност.“⁵⁰



Граф. бр. 3⁵¹,⁵²

⁵⁰ Горан Гоцић, *Енди Ворхол и стратегије попа*, Београд, Службени гласник, 2012, стр. 136

⁵¹ На приказаном графикону можемо видети основу структуре ове концепције. Она је заснована на процесу сједињавања идентитета сликовног израза са наративом, односно са његовим поистовећивањем са још од ренесансе успостављеним принципом *ut pictura poesis*. Тако добијен склоп истовремено реферира на трансисторијску структуру приказаног, једнако као и на његово формално значење које је продукт ауторских интенција. На тај начин он непосредно ступа у однос са актуелним и минулим културолошким и естетским нормама и као такав истовремено бива и оригиналан и анахрон.

⁵² Бранко Летић, *Поетска слика у ренесансној, маниристичкој и барокној лирици*, <http://doiserbia.nb.rs/img/doi/0350-6673/2012/0350-66731278021L.pdf> (приступљено 28. 4. 2017).

Заправо, може се рећи да овај сликарски приступ своју сврховитост проналази у трагању за сопственим пореклом следећи идеале оригиналног и анахроног. У том смислу, аналогije тако формулисаном моделу уметничког изражавања можемо истовремено пронаћи и у пејинском сликарству и у савременом стваралаштву. С тим у вези, Мерлин Карпентер сматра да се *Bad Painting* не наставља на „ништа“ што је претходило, али да се ипак шири у односу на „нешто“, међутим то ширење свакако не обухвата појам „развијање“. На тај начин се отвара пут и формулише специфичност овог начина сликања.⁵³

У историјском смислу, Сузане Нојбургер као први пример оваквог деловања на пољу уметности наводи дело *Олимпија* (1865) Едуара Манеа, који је, представљајући се са овом сликом на Париском салону, на својствен начин указао да у естетици условно речено непримерног постоје здрави потенцијали за отварање нових/позитивних перспектива у сфери уметности, као и у друштву у целини.⁵⁴ Сходно томе, Мане се сматра не само једним од пионира модернизма, већи и самог правца *Bad Painting*.⁵⁵

Сличним принципима био је вођен и Рене Магрит када је организовао изложбу *Les pieds dans le plat* (1948) која је као и његов целокупан опус из серије *Period vache* био својствени преседан када је реч о начину изражавања који везујемо за овог аутора. Путем изражене регресије кроз немарну и грубу изведбу, Магрит је на својствен и неочекиван начин истовремено детектовао и изнео критику на искривљени поглед на уметност тог времена.

У интервјуу за магазин *Art in America* Герхард Рихтер, који је такође у свом стваралаштву посезао за овим изражајним моделом, рекао је: „Time necessitates it“⁵⁶, образлажући разлоге због којих је настала серија слика „18. октобар 1977“ (1988), односно, серија портрета мистериозно страдалих чланова терористичке групе RAF.⁵⁷ Важно је притом истаћи да Рихтер, за разлику од Магрита, није мењао свој начин интерпретације, већ је свој став изразио кроз модификацију тематског оквира. Будући да се обе ове манифестације могу подвести под оквир правца *Bad Painting*, у њиховом непосредном поређењу можемо увидети да ова концепција није заснована на унапред дефинисаним стилским одредницама, што је

⁵³ Merlin Carpenter, „The sound of Bamboo“, *Apothekeman*, Cologne, Konig, 2001, стр. 32.

⁵⁴ Yve-Alain Bois, „The Use Value of the Formless“, видети: Rosalind E. Krauss, *Formless. A Users Guide Zone Books*, New York, 1997, стр. 13.

⁵⁵ Susanne Neuburger, „The First and the Last Painting“, у: *Bad Painting good art*, MUMOK, Dumond, Wien 2008, стр. 12.

⁵⁶ Robert Storr, „The Day Is Long, Interview with G.Richter“, *Art in America*, New York, January 1, 2002, www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/gerhard-richter-robert-storr/ (приступљено: 5. 7. 2017).

⁵⁷ Gerhard Richter, *Baader – Meinhof*, званични сајт: www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56 (приступљено: 7. 8. 2017).

донекле било уврежено мишљење до ретроспективе овог модела изражавања 2008, већ управо у начину на који сликарство као медиј сагледава актуелне културолошке проблеме.

Другим речима, сликарска концепција *Bad Painting* може бити реализована и кроз форму „добре“ слике. Као пример таквог деловања можемо истаћи и савременог америчког сликара Џона Корина, чији су класицистички, минуциозно изведени мотиви 90-их година уздрмали америчке пуританске естетске каноне прилагођене искључиво тржишној логици тог времена или, како Корин каже: „У то време у Америци, фигуративно сликарство било је еквивалент лагању.“⁵⁸ Дакле, овде је реч о чврсто медијски опредељеним ауторима који константно ажурирају политичке потенцијале слике као медија. Заправо, *Bad Painting* је концепција која активно еволуира и прилагођава се датим друштвеним оквирима. На пример, када су немачки сликари за време хладноратовске поделе били у ситуацији у којој је западна концепција одбијала фигурално сликарство а источна сликарство у целини, уметници попут Базилица, Имендорфа, Пенака и других, били су принуђени да прибегну *Bad painting* концепту као средству изражавања отпора. Георг Базилиц је у једном интервјуу рекао: „Сви немачки сликари имају неурозе када је реч о ратним а посебно послератним годинама у Немачкој.“⁵⁹

Такође, треба истаћи да се ова сликарска концепција често везује и јавља упоредо са сличним формама ангажованости у сфери других медија, попут *Bad Painting* уметника Мајка Келија и Џима Шава чије је сликарство био у директној вези са њиховим бављењем музиком (*Destroy all monsters*), што ће на крају условити развој и експанзију панка. Тај талас ће се из Мичигена проширити на Њујорк а потом и на Европу, односно првобитно на њене културолошке центре Лондон и Берлин. У Лондону ће та супкултура изродити читаву сликарску сцену оформљену око аутора који су сликали омоте албума и плакате панк бендова. Ова експанзија идеје *Bad Painting* природно ће продуковати и нове екстензије када је реч о њеној репрезентацији. Тако ће, на пример, берлински уметник Мартин Кипенбергер, инспирисан панк таласом, изложити контејнер пун уништених слика, док ће на зидовима галерије поставити принтове истих тих слика пре него што су биле уништене и тако, условно речено, отворити нову ширину идеје *Bad Painting*. Највиша тачка развоја ове концепције и њен зенит биће досегнути у Њујорку 80-их година са појавом уметника попут Жан Мишела

⁵⁸ Eva Badura-Triska, „Who Becomes a Bad Painter, When, Why, and in What Sense?“, *Bad Painting good art*, MUMOK, Dumond, Wien, 2008, стр. 88–94.

⁵⁹ Georg Baselitz, „My Paintings are Battles, Interview with German Painter Georg Baselitz“, *Spiegel (International)*, Hamburg, January 25. 2016, www.spiegel.de/international/germany/spiegel-interview-with-german-painter-georg-baselitz-a-879397.html (приступљено 4. 5. 2017).

Баскијата, Кита Херинга и Џулијана Шнабела, који су одбачену уметност са улица успели да преселе у најеминентније излагачке просторе. Када је реч о наведеном успону, важно је истаћи да је он уједно означио и крај дотадашњег начина функционисања, будући да су га галеријске односно тржишне структуре „ставиле под своје“ и тиме зауставили његову учинковитост. Међутим, далеко од тога да је концепција *Bad Painting* престала да постоји, заправо, она се изнова јавља, баш као код Мерлина Карпентера данас, који своју сликарску праксу недвосмислено детерминише као активну политичку ангажованост. Дакле, *Bad Painting* константно добија нова обличја и јавља се изненадно у различитим манифестацијама. Константа код ове концепције јесте да се она и даље води истим идејама: задржавање виталности слике као медија, формулација њене сврховитости и, на послетку, остваривање жељене учинковитости.

Као што сам већ поменуо, највећи успон идеје *Bad Painting* и његова најмасовнија појава дешава се у 80-им годинама XX века. Тада се у многим дебатама о уметности успостављају прве званичне теоријске одреднице и постулати који дефинишу појавност ове сликарске концепције. У таквим анализама почиње се од тумачења самог назива, односно саме специфичности значења појма *Bad* који рефлексивно усмерава читање на „погрешну“ страну (што му је делом и циљ). Међутим, ако узмемо у обзир поливалентни карактер овог специфичног уметничког идиома, у циљу његовог бољег разумевања, свакако да треба навести шта *Bad Painting* не представља:

1. Датом појму *Bad* – лоше, даје се широк семантички спектар, и треба нагласити да није реч о „лошим“ сликама у смислу квалитета. Корен датог назива лежи у епитетима попут: „танак лед“, „брзо“ који су често саставни део вокабулара код тумачења ове сликарске концепције.⁶⁰
2. Не ради се о репрезентацији нечег лошег, злог, ружног када је реч о мотивима, заправо не примарно.
3. Није реч о сликама које су из сфере „естетике ружноће“, типа оне коју је формирао Карл Розенкранц. Такође, не поистовећује се ни са сличним естетским одредницама попут арт брута, „недостојног уметности“, „супротно лепом“.
4. Не говори се о различитим позицијама уметности које стоје изван поља сликарства и саму појаву сликарства карактеришу као лоше по себи.

⁶⁰ Eva Badura - Triska, „Who Becomes a Bad Painter, When, Why, and in What Sense?“, *Bad Painting good art*, MUMOK, Dumond, Wien, 2008, стр. 46.

Након дефинисања шта *Bad painting* није, отвара се шира могућност да изнова формулишемо одреднице онога што он јесте:

1. Уметници који припадају овом „правцу“ јесу сликари који су декларисано привржени овом медију.
2. *Bad Painting* одбацује сваки облик „изма“, диктат, уметнички канон, концепт и правило
(У појединим историјским етапама уметници који су му прибегавали били су одбацивани од стране доминантнијих уметничких форми уз епитет „заостали“, а истовремено, с друге идеолошке стране, смештани у облик авангарде, заправо таква стратешка позиција је и донела епитет *Bad*).
3. Овај сликарски израз се увек поставља у однос са целокупном историјом сликарства.
4. Његове стратегије имају критичку одређеност (често критикују и само сликарство путем сликарства).
5. Његова појавност означена је константним процесом борбе, како ка споља тако и ка сопственом стваралачком процесу у коме се одбацују све форме конформизма везане за одређивање модела сликања односно *signature style*.⁶¹
6. Његова појавност (*Bad Painting*) се не може одржавати константно у одређеној сликарској каријери, он се примењује у специфичним фазама стваралаштва.

⁶¹ Исто, стр. 48 – 50.

2. ПРЕДСТАВЉАЊЕ РАДОВА

2.1 Untitled

Изложба *Untitled*, приказана је у Уметничком простору U10 (Београд), у периоду од 11. Фебруара до 27. фебруара 2016. године.

Сликарски приступ са којим се овде срећемо истовремено је и примарни означитељ концептуалне равни изложбе *Untitled*. Наиме, реч је о наглашеним померањима унутар самог доживљаја медија, односно о радикалном одступању у односу на дотадашње организовано грађење површина.⁶²

⁶² Сећам се периода када сам се на Академији као студент треће године сусрео са ситуацијом у којој је према програму требало да „конкретно“ отпочнем формирање свог поетског идентитета. То је заправо била ситуација када нисмо више били у обавези да одговарамо на задатке који су унапред одређени и исти за све, односно да радимо „студију модела“, што је иначе код мене константно изазивало осећај тескобе и неслободе. Међутим, занимљиво је да сам након тог „великог ослобађања“ које сам дуго ишчекивао, ипак остао на истом курсу кретања. Колико спонтано толико и изненађујуће, те године се, условно речено, нисам одвајао од модела. Чак сам престао да експериментирем са материјалима и стиливима чему сам раније био склон. У техници акварела, на ручно прављеним папирима стварао сам униформне студије које су у једном тренутку само номинално биле прикази физиономије модела, заправо то су биле студије мог доживљаја времена, ритмова и простора. У потпуности сам се препуштао процесу рада и материјалу који сам користио. Његова органска природа производила је својеврсне случајне интеракције које сам почео да стављам у службу грађења ауторског језика. Будући да сам временом постајао све вештији са датим материјалом, почео сам све прецизније да манипулишем његовим могућностима. Учинковитост овог процеса одразила се и на померање перцептивне методологије са сфере класичног миметичког подражавања ка модернистичком ослањању на метафизичко и обратно. Завршни резултат овог истрживања представљала је серија слика, цртежа и графика под називом *Bodies* и била је приказана на више групних и самосталних изложби.

Пројекат који је уследио након овог био је усмерен према даљем ажурирању моје сликарске концепције. Тада у директан однос са доживљајем слике постављам своја шири интересовања, како из области уметности (филм, музика, дизајн...) тако и интересовања из различитих сфера друштвеног живота, па самим тим и околности у којима се јавља и делује моја уметничка пракса. Сходно томе, доносим одлуку да у предстојећем пројекту кроз медиј слике ангажованије одговорим на актуелне захтеве савремености. На такву одлуку су ме првобитно подстакли амерички андерграунд филмови 70-их, почеци и настанак електронске музике, хип хоп-а, музика Џона Кејџа, односно низ различитих облика ангажованог уметничког деловања. Последица таквих тежњи манифестоваће се наглашеним редефинисањем приступа слици као медију. Заправо, долази до успостављања нових концептуалних одредница заснованих на испитивању потенцијала самог медија. Сходно томе, контекст ауторства и оригиналног постављања у други план, што се у односу на дотадашњу праксу може сматрати као радикални обрт. Баш као кад кореограф жели да истакне покрет уводећи статичне елементе у кореографију, тако и ја одлучујем да те излагачке године представим само једно платно, односно да путем стављања акцента на издвојену, деперсонализовану концепцију субверзивно укажем на потенцијале слике као медија и могућност успостављања ауторског језика на нов и неконвенционалан начин. Вођен стратегијским одредницама које су захтевале доследност у постизању традиционално схваћених ликовних вредности једнако као и праћењу актуелних тенденција у сфери савременог стваралаштва, изведбени поступак, с једне стране, подређујем технолошким канонима ренесансне слике, док с друге као предлог за сликање користим ауторску дигиталну фотографију као репрезента актуелне екранске културе и као непосредно перформативно средство изражавања. Изабрани предлог, односно фотографија, настала је спонтано, без унапред одређене сврхе и може се читати као референт на постмодерну документаристичку фотографију. На њој су приказани

Необуздани сликарски налет, који Велимир Поповић дефинише као „ажурирање експресије“⁶³, манифестује се у виду аутоматског наношења боје на подлогу, праћеног константним кокетирањем са немарним, инфантилним, копијом, неоригиналним, кичом, кемпом, пародијом, хумором, несликарским елементима, недовршеним, ироничним, непримереним и другим, условно речено маргиналним естетским категоријама.⁶⁴ С тим у вези, може се рећи да је такав „ход по ивици“ естетско-етичких норматива подређен преиспитивању могућности отвореног критичког сагледавања позиције слике као медија у контексту простора и времена у којем се слика јавља, као и лоцирање потенцијалних места цензуре унутар њих.

Гледано из другог угла, ако се позовемо на Фројда, може се извести закључак да је овде реч о специфичној тежњи ка остварењу напретка која свој пут реализације види у ослањању на системе регресије. Заправо, дата концепција своју учинковитост види у превазилажењу проблема насталих у оквирима система производње уметности путем неочекиваног ослањања на „забрањене естетике“ и методологије које су саобразне појму „игра“, и то ону врсту игре коју Роже Кајоа назива „Иликсом“.

У ову категорију игара уврштене су оне које почивају на изазивању вртоглавице и састоје се у покушају да се за тренутак пољуља стабилност перцепције и јасном разуму наметне нека врста сладострасне пометње. У свим случајевима ради се о доспевању у неку врсту

чланови моје породице у једној ординарној ситуацији. Заправо, ова фотографија се сама номинувала као предлогак будући да је, читана кроз медиј слике, у свом семантичко семиолошком спектру поседовала све оне одреднице које су ми биле неопходне за доследно употпуњавање замишљене концепције. Дакле, ради се о две стојеће фигуре које вољно позирају испред објектива (сликара), па сходно томе у први мах дата сцена оставља утисак да је реч о званичном портретисању, налик оном које је изводио Ван Ајк приказујући брачни пар Арнолфини. Међутим, када се боље погледа, види се да су актери потпуно неприпремљени, односно необавештени о којој врсти експонирања је реч. На тај начин добија се жанр сцена која се може детерминисати као пародија, кемп или гротеска, али будући да је завршно реализована у медију слике и то на класицистички начин, ово дело се финално може означити као извесни „озбиљни хумор“. Поредети наведену слику („Dinner“) са претходним пројектом намеће се и закључак да она означава отварање новог поглавља у мом стваралаштву. Тај нови облик изражавања се више не ослања само на, како би то Дишан рекао, ретиналне потенцијале приказаног, већ непосредно и на свој кумулативни идентитет. Тачније, иако је свако платно доживљено као јединствени и непоновљиви догађај и својствено филозофско тумачење света, оно се истовремено директно и ангажовано ослања на контекст у коме се појављује као и на оно што му је претходило, како у смилу целокупног поимања историје уметности, тако и на специфичан вид кохерентности када је реч о личном стваралачком опусу. Управо из тих разлога као увод у докторски уметнички пројекат представио сам овај след односно ова два пројекта („Bodies“ и „Dinner“) и њихов међусобни однос, будући да се у њиховом садејству и узрочно-последичним везама могу увидети основне парадигме на којима почива моја употреба медија слике као и бављење уметношћу уопште.

⁶³ Велимир Поповић, „Ажурирање експресије“, текст из каталога за изложбу *Untitled*, Уметнички простор U10, Београд, 2016.

(Роже Кајоа)

2.2 Емоји

Уметност у пракси свакако представља искрено трагање за истином. Међутим, таква тежња временом неминовно постаје утопија. Разлог за то лежи у спознаји да се, хтели ми то или не, истина за којом смо трагали увек на крају оваплоти као условно речено, „лажна уметничка истина“. Заправо, то истовремено значи да је та „уметничка истина“ само привид оне праве истине за којом се трагало. Сходно томе, сваки могући исход уметничког трагања за истином се унапред може означити као пораз. Вероватно на основу таквог промишљања постоје и убеђења према којима се целокупна историја уметности може означити као збир промашаја и пораза.⁶⁶ Али, гледано с друге стране, односно из историјског угла, испоставило се да тако добијени привиди истинитог нису остајали само бледи еквиваленти оној правој истини, већ су временом постајали метаистина, нова истина вишег ранга. Таква истина није само успела да релевантно сведочи о времену у којем је настала попут оне праве истине, већ и датом моменту у којем се иста ишчитива. И не само то, таква „истина“ је често пружала и могућност предвиђања будућности. Заправо, та привидом добијена истина јесте уметност по себи.

Ако цитирамо Ничеа који каже: „Уметност почива на нетачности вида“⁶⁷, уједно можемо и закључити да се порекло уметности може означити појмом „фикција“ и да њени продукти нису у целости изграђени од чулом добијене грађе. Током развоја човекове цивилизације та „фикција“ је изнедрила мноштво симулакрума сачињених од збира поменутих „привида истинитог“. Те стварносне модуле данас обједињујемо појмом „историја уметности“. Може

⁶⁴ Исто.

⁶⁵ Роже Кајоа, „Маска и занос“, *Игре и људи*, , прев. Радоје Татић, Нолит, Београд, 1979, стр. 51.

⁶⁶ Милорад Беланчић, *н. д.*, стр. 31–34.

⁶⁷ Фридрих Ниче, *Књига о филозофу*, прев. Јовица Аћин, Графос, Београд, 1984, стр. 24.

се рећи и да те паралелне стварности егзистирају заједно са оном стварношћу која има искључив, епистемички карактер, односно са оном коју сматрамо „стварним“ светом. Наиме, у тим оностраним реалностима, као што нам је добро познато, настала су многа бића. Многа од њих грађена су према узору на знањем вођени идеал, па тако стоје блиско појму истина, односно реално, међутим на изложби *Untitled* се не ради о таквим бићима. Такође, иако то делује тако на први поглед, није реч ни о бићима која се дословно могу схватити као продукт „имагинаријума“, погледа у ништа, у непознато. Заправо, овде је ипак реч о бићима која условно речено заиста постоје и саставни су део наше свакодневице. Наиме, та бића су продукт наше најновије екстензије стварности. Она су већ одавно напустила сферу имагинарног и своје порекло готово да и не доводе у везу са уметничким креационизмом. У том својеврсном еволутивном процесу она полако бришу и трагове свог виртуелног идентитета. Заправо, њихово постојање би се, ако следимо идеју Жан-Мари Шефера, могло дефинисати као: „„језива“ победа симулакрума над реалношћу“.⁶⁸



Сл. бр. 2

*[...] неизван појам тела чија је криза у данашњем времену очигледна, довео нас је до тога да оспољимо очекивање од живота и да вештачким телима, насупрот живим дамо њихов сопствени супериорни живот. Ова тенденција је проузроковала много збрке изврћући саму функцију визуелних медија. Тако су савремени медији добили парадоксалну моћ над нашим телима, која се у присуству тих медија осећају инфериорно.*⁶⁹

(Ханс Белтинг)

⁶⁸ Исто, стр. 35.

⁶⁹ Ханс Белтинг, „Слика, медиј, тело: нови приступ иконологији“, у: *Слике/Сингуларано/Глобано, Савремено као експеримент*, прир. Јован Чекић, Маја Станковић, Центар за медије и комуникације – Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013, стр. 84.

Енглеска реч *emoticon* у свом саставу носи основне семиолошке одреднице појма који означава: 1) *EMOT* – емоција (продукт осећања, унутарњег, неемпиријског) и 2) *ICON* – икона (слика, образ, отелотворење или телесна манифестација).

Савремени начин комуникације се у великој мери удаљио са поља физичког. Он се већ дуги временски период паралелно одвија у свеприсутнијој виртуелној сфери. Готово да не постоји могућност да се у актуелном информацијско-комуникацијском добу избегне сусрет са неким од феномена као што су фотографија, филм, телевизија, компјутерска технологија или нека од комуникационих мрежа. Наиме, Маршал Маклуан је још 60-их година, непосредно након настанка оптичког кабла, у својој књизи *Познавање општила човекових продужетака* најавио, да све учесталија и масовнија употреба нових електронских медија неће само надградити комуникациони систем, већ ће и директно проузроковати нову врсту екстензије човековог тела односно његовог нервног система.

*Стављајући своја физичка тела у оквир својих продужених живчаних система, путем електричних општила, успостављамо једну динамику чијим ће се посредством све раније технологије, које су пуки продужеци руку, ногу, зуба и регулатори телесне топлоте – сви такви продужеци наших тела, укључујући ту и градове – претворити у системе обавештавања. Електромагнетска технологија изискује потпуну људску послушност и мир медитације који и приличи организму чији се мозак налази изван лобање, а живци изван коже.*⁷⁰

(Маршал Маклуан)

Као велику прекретницу у овом еволутивном процесу треба издвојити 2005. када посредством услуга и сервиса друге генерације интернета (*Web 2.0*) долази до експанзије интернет садржаја којим манипулишу сами корисници. Тим преокретом и сама интернет платформа престаје да бива само сервис обавештавања већ примат узима сфера комуникационих система које она нуди. Средства изражавања у тој врсти комуникације сведена су условно речено на вокабулар који продукује одређени компјутерски софтвер. Тим софтвером се манипулише путем тастатуре која је примарно прилагођена за пренос

⁷⁰ Маршал Маклуан, *Познавање општила човекових продужетака*, прев. Слободан Ђорђевић, Просвета, Београд, 1971. стр. 97.

вербалних информација. Будући да се „природни“ облик конверзације, односно оне конверзације која подразумева физичко присуство учесника, заснива на трансмисији како вербалних тако и невербалних садржаја, током њене дигиталне симулације природно се јавља потреба за надомешћивањем недостајућих невербалних садржаја. С тим у вези, треба подсетити да комуникација која се обавља путем невербалних садржаја по Николи Роту има више облика и манифестација. Најважнији облик такве комуникације свакако јесте: изражавање емоција. Рот сматра да се ова функција у највећем броју случајева манифестује фацијалном гестикулацијом, покретима руку, рамена и трупа затим, гласовним варијацијама, држањем тела као и проксемичким знацима који се односе на просторну раздаљину (дистанцу) између саговорника, њихов међусобни положај, односно њихово територијално понашање.⁷¹

Овде долазимо у ситуацију у којој треба обавити трансфер наведених телесних функција кроз рачунарски софтвер у одређени програмски језик. Тај недостатак реалног физичког присуства у дигиталној комуникацији проузроковаће стварање специфичних екстралингвистичких и паралингвистичких средстава. Први облици њихове дигиталне симулације јавиће се још у примарним компјутерским комуникационим програмима попут *ICQ* и *IRC*. У њима се, поред „подебљавања“, употребе великих слова и интерпункцијских знакова, користе и примарни сликовни симболи за осећаје, такозвани „емотикони“.⁷²

Појавом ових дигиталних „кодова“ отворила се и могућност преношења невербалних односно телесно-ситуационих порука. Будући да се емоције преносе говором тела, односно најчешће експресијом израженом на лицу, емотикони су били сачињени од елемената који графички приказују основу физиологије лица. Заправо, првобитни емотикони представљали су збир интерпункцијских знакова доступних на тастатури, као на пример: :-), :-(, :-0, ;-).

Временом долази до еволуције ових кодова, тако да они више не реферишу само на најједноставније емоционалне статусе као што су срећан (☺) или тужан (☹), већ се развијају и комплекснији облици, односно такозвани „хомоемотикони“. То су представе које имају више значења, тј. презентују више различитих емоција или стања. Поред хомоемотикона, јављају се и одређене синонимије, у којима се одређена емоција презентује путем комбинације емотикона.

⁷¹ Никола Рот, *Знакови и значење*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2010, стр. 110 – 115.

⁷² Ivan Ivas I Lana Žaja, „Знакови усмене комуникације у писаној комуникацији на IRC-у ICQ-у. Медијска истраживања“, URL file:///C:/Users/USER/Downloads/08_Ivas_Zaja%20(2).pdf (приступљено: 22. 11. 2016).

Посебан развој ове врсте „вокабулара“ десило се након све учесталије употребе синхроне електронске комуникације. Таква комуникација представља вид брзе, односно аутоматске размене информација приликом које учесници могу директно и без одлагања да утичу на њен садржај и ток. Најрепрезентативнији облик дигиталне синхроне комуникације јесте *chat*, док је супротно од синхроне, такозвана асинхрона комуникација као што је имејл, у којој имамо одлагање при размени садржаја. Дата брзина трансмисије телесних кодова омогућиће њихово усложњавање. Тај процес се данас не може контролисати тастатуром будући да се еволуција емотикона сада одвија независно, тачније они се у нашој стварности појављују као аутономне физиономије тј. графичка решења која, поред тога што симулирају познате емоционалне статусе, истовремено доносе и нове, мењајући тако и саму нашу свест.

*Дигиталне слике се обично обраћају имагинацији наших тела и прелазе границу између визуелних слика и виртуелних слика, слика које се виде и слика које су пројектоване. У овом смислу дигитална технологија трага за мимезом наше сопствене имагинације. Дигиталне слике надахњују менталне слике, колико год да су инспирисане менталним сликама и њиховим слободним кретањем. Спољашње и унутрашње репрезентације имају тежњу да се прожимају.*⁷³

(Ханс Белтинг)



Сл. бр. 3

⁷³ Ханс Белтинг, „Слика, медиј, тело: нови приступ иконологији“, у: *Слике/Сингуларано/Глобано, Савремено као експеримент*, прир. Јован Чекић и Маја Станковић, Центар за медије и комуникације – Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013, стр. 81.



Сл. бр. 4

Радови серије *Емоји* настали су посредством мог (веб) дописивања са пријатељем. Током те комуникације приметио сам да све учесталије користим емотиконе. Заправо, био сам фасциниран могућношћу изражавања помоћу тих наизглед једноставних симболичких форми. Почео сам да откривам да емотикони могу да визуелизују многе психолошке статусе и невербалне садржаје које је у уобичајеним комуникационим моделима веома комплексно ако не и немогуће једноставно дефинисати, односно саопштити. Из тог разлога, било ми је веома забавно да комбинујем и константно проналазим нове начине употребе ових знакова као и да стварам све комплексније њихове комбинације правећи нешто налик ребусима. Такође, у датој комуникацији сам успевао да одређене емотиконе вежем за веома широке семантичке оквире стварајући тако неку врсту „архетипног говора“. Временом, ова импресија се пренела и на моја уметничка истраживања у смислу да сам покушао да насликам емотикон. Тачније, почетна идеја ми је била да гестикулацијом, потезима и материјалношћу продубим семантичке и комуникационе могућности ових једноставних графичких решења и на тај начин додатно усложним и модификујем њихов садржај али након одређеног времена схватио сам да радим много комплекснију ствар.

Сликарска подлога је постала нека врста метакомпјутерског екрана на коме долази до експерименталног поступка испитивања реакције настале спајањем два стварносна али истовремено и два условно речено идеолошка контрапункта. Током тог процеса емотиконе сам почео да тумачим као манифестацију деконструкције појма тела као и самог појма слике

у савременом комуникацијско-информацијском добу. Такав приступ се може дефинисати и као извесно надовезивање на Клеова тумачења односа између тела које посматра и тела које има функцију предмета-слике која се посматра, односно, како је он говорио: предмети примећују мене а не ја предмете. Према Бодријаровом схватању: предмети од сад деконструишу нас.⁷⁴

Свакодневно претакање телесних-емоционалних садржаја у дигиталну стварност се зауставило и преокренуло у потпуно супротном смеру стварајући слике које се могу дефинисати као миметичка репрезентација софтвером деконструисане стварности. То је у извесној мери значило и потенцијалну проверу миметичких принципа у новој – виртуелној реалности, што у овај процес може донети дозу ангажованости, узимајући у обзир да је виртуелна стварност, након техничке репродукције слике, додатно потиснула моћ стварања симулакрума код сликарства као медија. С тим у вези, може се рећи да овај упад сликарства у нову реалност може деловати у потпуности логично будући да сигурно не постоји рецентнији стварносни модул у односу на који сликарство може поново да укаже на своје потенцијале и то у свом изворном облику: подражавањем.



Сл. бр. 5

⁷⁴ Жарко Паић, *Деконструкција слике од мимезиса репрезентације до комуникације*, www.scribd.com/document/5415863/Dekonstrukcija-slike-%C5%BDarko-Pai%C4%87 (приступљено: 23. 11. 2017).

2.3 Teddy



Сл. бр. 6

Током резиденцијалног боравка у Паризу, међу многобројним изложбама и културним манифестацијама посећујем и главну културолошку атракцију: Музеј Лувр. У то време је у Лувру, поред, условно речено сталне поставке, презентована и гостујућа изложба савременог италијанског уметника Микеланђела Пистолета (*Year One – Paradise on Earth*).⁷⁵ Изложба је била део његовог вишегодишњег пројекта „Трећи Рај“. Није на одмет поменути и да је концепција поменутог пројекта базирана на извесним пројекцијама развоја друштвеног живота и његовој организацији. Наиме, у крајње хуманистичком духу, Пистолето оптимистично најављује велику интеграцију човека са природом и достигнућима технолошке ере.⁷⁶ Међутим, поред свих високо естетизованих и етичко-хуманистичких тенденција у Пистолетовим радовима, као и непрегледне и пребогате понуде музеја, први и најснажнији утисак на мене оставиће атмосфера приликом самог уласка у музеј: Огромни редови, гужва, галама, водичи, сендвичи, Мона Лиза... Другим речима, Лувр се преда мном указао као својствени „Велики спектакл“.

⁷⁵ *Louvre sites, Year One – Paradise on Earth*, Michelangelo Pistoletto, www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-exposition-pistoletto-english.pdf (приступљено: 23. 8. 2017).

⁷⁶ Michelangelo Pistoletto, *The Third Paradise*, <http://terzoparadiso.org/en/what-is> (приступљено: 23. 8. 2017).

Услед овакве импресије јавља се и одређена врста изненађења, која ће за последицу имати урушавање унапред одређеног плана, који је подразумевао пажљиви преглед садржаја музеја. Дакле, поведен наведеним утиском, и сам се препуштам колективној еуфорији и са реком људи отпочињем своју пустоловину кроз музеј. На том путу посебну пажњу привлачио ми је Пистолетов интерактивни рад, кога су углавном чиниле слике-инсталације у виду огледала у којима је публика могла да посматра сопствени одраз, што су многи од посетилаца доживели као згодну прилику да направе селфи фоторафију у Лувру, па ни ја нисам одолео том искушењу. Тако је заправо настала серија селфи фотографија које ће касније послужити као грађа за рад „*Teddy*“.

Будући да сам поменути ситуацију повезао са Деборовим „друштвом спектакла“, такав исход ме је мотивисао да изнова проучим доктрину ситуационистичке интернационале као једне од првих критика империјалне уметности друге половине XX века и подсетим се како се та специфична (анти)идеолошка платформа формирала, супротстављајући се начелима конзумеристичке културе и митопоетикама спектакла по свему судећи сличним оној са којом сам се сусрео у Лувру. На основу тога може се рећи да је ово ревидирање доктрине ситуациониста резултирало и преузимањем њихове добро познате методе *détournement*.⁷⁷

*Диверзија је супротност цитату, позивању на теоријски ауторитет, већ нарушен самом чињеницом да је постао цитат – део истргнут из свог контекста и кретања, а у крајњој линији и из општег оквира свог доба и из конкретног става (исправног или погрешног). Диверзија је флексибилни језик антиидеологије. Она се појављује у комуникацији која зна да тај језик не може да гарантује никакву извесност. То је језик који не може и не жели да буде потврђен неком претходном или критичком референцом. Напротив, његова унутрашња доследност и практична делотворност су оно што даје вредност језгру старих истина које поново ставља у покрет. Диверзија је утемељила свој задатак само на сопственој истини – истини садашње критике.*⁷⁸

(Ги Дебор)

⁷⁷ Дејан Сретеновић, „Уметност присвајања“, Диверзија културе спектакла, Орион Арт, Београд, 2013, стр. 110.

⁷⁸ Ги Дебор, „Негација и потрошња у култури“, Друштво спектакла, прев. Алекса Голијанин, Породична библиотека, стр. 53, www.yumpu.com/xx/document/view/16895112/drutvo-spektakla-anarhija-blok-45 (приступљено: 4. 10. 2017).



Сл. бр. 7

Ова уметничка метода се може тумачити и као одређена врста пропаганде, која има за циљ да укаже на истрошеност и губитак значаја етаблираних културолошких феномена.⁷⁹ Њена сврха није рушење постојећих система у корист наметања сопственог, будући да су ситуационисти сматрали да то води једнакој врсти неслободе. Диверзија има за циљ да модификацијом одређених идеолошко-културолошких конструкта друштво доведе у потенцијално супериорнији положај у односу на постојећи систем, ослањајући се управо на могућност манипулисања средствима којим дати систем манипулише у одређеном друштвеном оквиру. Ова метода је својствено оличење идеје помоћу које су ситуационисти хтели да укажу на начин на који друштво може да оствари своју, условно речено „слободу“, односно како да на специфичан начин оствари контролу над владајућом империјалном политиком. С тим у вези, може се рећи да дато позивање на доктрину ситуациониста има за циљ да укаже на њену актуелност у данашњем времену, бар када је реч о перципирању позиције уметности и њеног функционисања како у ширим тако и у ужим друштвеним оквирима. Томе у прилог можемо додати и разматрања Алена Бадијуа који тврди да једина максима савремене уметности јесте да не буде империјална.⁸⁰ Међутим, и поред таквих норматива, ипак смо сведоци тријумфа финансијског капитала и његовог све већег утицаја у актуелним токовима савременог стваралаштва. Заправо, стиче се утисак да Ворхолове пројекције засноване на претпоставци да ће након уметности наступити „бизнис уметност“, односно да ће се те две области сјединити, данас добијају све конкретније облике.

⁷⁹ *Situacionist Internacional online*, www.cddc.vt.edu/sionline///si/definitions.html (приступљено: 6. 10. 2017).

⁸⁰ Ален Бадију, *Тезе о савременој уметности*, прев. Иван Миленковић, у: *Слике/Сингуларано/Глобано, Савремено као експеримент*, прир. Јован Чекић и Маја Станковић, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013, стр. 3.

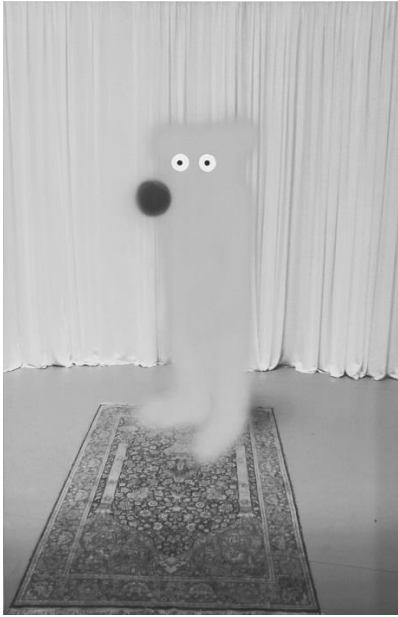
Дакле, сећајући се свог сусрета са Монализом једнако као и Дишановог дела *L.H.O.O.Q.*, одлучујем се да једну од поменутих селфи фотографија, реализованих помоћу Пистолетових радова, изведем као машински-дигитални принт на сликарском платну. Тако добијен приказ, који се може истовремено читати као репродукција, документаристичка фотографија, као и обичан „селфи тренутак“, постављам у контекст сценографије у којој ће бити смештена потенцијална интервенција-порука. Примарна функција те интервенције је замишљена као одређена врста „камуфлаже“ аутопортрета, односно његова трансформација. Такође, имао сам намеру да она технолошки и естетски буде у својственом контрасту са постојећим музејским приказом као и са самим дигиталним принтом. Из тих разлога интервенцију изводим спрејом, како бих произвео, условно речено, „груб звук“ који се може повезати са стрит артом, андерграундом, хип хопом, панком или неком другом контра културом, која је супротстављена високоестетизованом, музејском приказу.



Сл. бр. 8



Сл. бр. 9



Сл. бр. 10

Ова интервенција, тачније „камуфлажа“, оличена је у облаку ружичасте магле који формира лик медведа и примарно реферира на феномене маскараде/карневала. Маска као објекат номинује лик *Teddy*, кроз који аутор остварује своје метаприсуство и тако непрепознатљив улази у улогу познату као „Peering Tom“, или пак „deadpan“ комичар. Сходно томе, може се рећи да на тај начин и овај рад добија извесну медијску екстензију улазећи у поље перформанса. Док се скривено присутни аутор бави околним садржајима, *Teddy* за то време наступа као истакнути актер овог спектакуларног догађаја. Збуњеним погледом, он спознаје себе без терета етничке и класне одређености. *Teddy* заправо себе доживљава као релевантну и актуелну репрезентацију главних токова глобалне уметности. Он је, конзумент понуђене забаве једнако као и експонат самог музеја. Наиме, иако је жртва свеопште манипулације, не препушта се инерцији већ користи прилику да под светлом великих рефлектора промовише себе. На тај начин он не персонификује само збуњену жртву већ и сам систем производње уметности /скривен иза вела забаве. Анимизам представљен кроз лик медведа симболички указује на активацију процеса буђења, истовремено постојање статуса предатора и жртве као и евидентну неукроћеност која има функцију циркуске атракције. Све то употпуњује израз зачуђености и збуњености којим *Teddy* позива на реакцију тихо понављајући Дишаново: „the artist must go underground“.⁸¹

⁸¹ Marcel Duchamp, „Go underground, Where do we go from here?“ (1961), *Magazine fur Kunst Qjubes*, 2014, www.qjubes.com/kunstmagazin/2014/05/marcel-duchamp-kuenstler-muss-in-den-untergrund-gehen/ (приступљено: 3. 2. 2018).

2.4 Кефалов црни екран на белој подлози

Настављајући да испитујем могућност изражавања кроз спајање супротстављених стварних модела чији су извори и чулне и нечулне природе, приступам шематском везивању за популарне културолошке феномене и њиховом спајању у циљу формирања специфичног симболичког дискурса.

Путем модерне апропријације и модификације настављам да се крећем на релацији разматрања односа уметности и друштвених оквира у којима се она појављује како у тренутном тако и у историјском контексту.

Преузимањем идеје „Црног квадрата“ Казимира Маљевича, као и лика Кефала из стрипа Штрумфови Пијера Килифора остајем близак уметничким стратегијама о којима сам говорио у претходним поглављима, па с тим у вези и овај преглед могу почети позивањем на Дебора:

Сваки елемент, преузет са ма ког места, може послужити за прављење нових комбинација. Открића у модерној поезији, везана за аналошку структуру слике, показују да се између два елемента потпуно различитог порекла увек може успоставити неки однос. Задржавање у оквирима личног распореда речи је пука конвенција. Пројимањем два осећања света или сучељавањем два независна израза превазилазе се њихови првобитни елементи и остварује ефикаснија синтетичка организација. Све се може употребити.⁸²

(Ги Дебор)

Ова композиција, састављена од симбола као чулно приказаних идеја, директно се повезује са архитектоницом простора и у тој интеграцији се трансформише у једну алегоријску целину, односно инсталацију. Сходно томе, тако произведена нова целина добија свој аутономни наслов: „Кефалов Црни екран на белој подлози“.

⁸² Ги Дебор, Жил Волман, „Упутство за примену Диверзије“, прев. Миодраг Марковић, *Ситуационистичка интернационала*, Градац, бр. 164 – 166, Чачак, 2008



Сл. бр. 11

2.5 Кефало



Сл. бр. 12

Може се рећи да је овде реч о такозваном ворхоловском „ручном редимејду“⁸³, односно превођењу стратегија редимејда у медиј слике. Заправо, користећи се тезом Маршала Маклуана да је медиј порука, слика „Кефало“ све семантичке потенцијале демонстративно приказује својим иконичним идентитетом чије је порекло преузето из области поп културе. С тим у вези, да би се дошло до ефикаснијег исхода, поступак приказивања/сликања сведен је на ниво копирања, односно изводи се помоћу машинске пројекције слике на сликарској

⁸³ Дејан Сретеновић, „Долазак симулакрума“, *Уметност присвајања*, , Орион Арт, Београд, 2003, стр. 136–142.
57

површини. Тако добијен, поједностављен иконични приказ је унапред одвојен од идеје поседовања оригиналног и не полаже наде у мистичност традиционално схваћене слике. На тај начин остварује се додатна упечатљивост мотива пред којом се повлачи и сам аутор, стављајући у фокус дисперзиван значењски дискурс приказаног објекта који као такав чини основу ауре овог уметничког дела.



Сл. бр. 13

Иако наизглед једна у низу уметничких фикција из области стрипа и цртаних филмова, Штрумфови као организована друштвена заједница имају велики семантички потенцијал привлачећи пажњу бројних аналитичара из различитих области, који су препознали трансфере појединих друштвених феномена у овој имагинарној биолошко-социолошкој форми. У прилог томе говори и чињеница да се њихово име данас користи широм света као синоним за различите друштвене појаве. На пример, у њиховој постојбини Белгији, речником сленга, Штрумфовима се називају припадници полиције, док у Америци њихово име служи као синоним за криминалне радње (*smurfing*).⁸⁴ Међутим, семантички потенцијал ове дружине превазилази жаргонске оквире и користи се и као одредница у званичним научним истраживањима, попут популарног „Штрумфета принципа“⁸⁵ америчког есејисте и борца за права жена Кате Полит.⁸⁶ Наиме, очигледно је и да Штрумфови данас немају само

⁸⁴ Bas Schuddeboom, Kjell Knudde, PEYO Pierre Culliford, Lambiek, *Comiclopedia*, www.lambiek.net/artists/p/peyo.htm (приступљено: 17. 1. 2018).

⁸⁵ „Штрумфета принцип“ указује на пример шовинистичке пропаганде у савременом друштву, оличен кроз лик Штрумфете. Ката Полит налази аналогију у томе што Штрумфета представља јединог женског члана ове заједнице, по чему се препознаје да се жена као члан друштва ишчитава једино у односу са мушким полом а не индивидуално као мушкарци и да се њихова вредност мери само у односу на мушкарце. „Штрумфета принцип“ обухвата низ сексизама који указују на неравноправност полова.

⁸⁶ Katha Pollitt, „The Smurfette Principle“, *The New York Times Archive*, 1991.

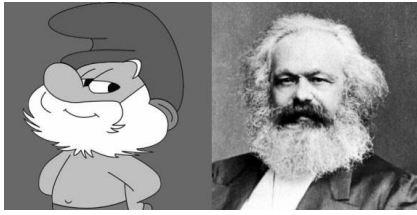
www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html (приступљено: 21. 2. 2018).

сврху да забаве децу, они су саставни део адвртајзинга за продају брзе хране, играчака, лекова. Данашње индустрије конзумеризма препознају и успешно користе учинковитост Пејовог концепта, имајући на уму да је свест деце лимитирана у смислу сагледавања социјалне структуре у којој живе, и да идентификацијом са ликовима из „чаробне шуме“ они на посредан начин добијају информације о односима међу људима, раси, васпитању, питању телесности, старосном добу, односима међу половима, хијерархији, класној подељености као и самој организацији друштва уопште. На основу тога можемо да закључимо да су генерацијама које су одрастале заједно са „плавим“ јунацима, поменути кодови присутнији у сферама периферне свести, много више него што се то на први поглед чини.

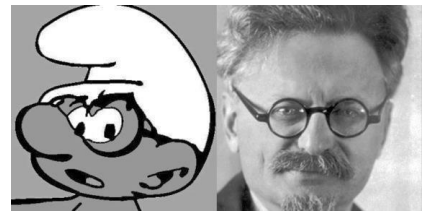
Ц. М. Шмит у есеју „Скривена значења у поп култури“ указује на занимљиву повезаност Штрумфова са друштвеним уређењима која су прихватила социјалистичку, односно комунистичку идеологију. Почевши од чињенице да је њихово друштвено уређење засновано на једнакости, он примећује да је примарна вредност унутар ове друштвене заједнице означена тиме што је неко Штрумф, као и да име сваког члана заједнице има одредницу „Штрумф“, што би се могло читати као пандан одредници „друг“. Штрумфови су истовремено и радници и власници друштвене имовине што неодољиво подсећа на идеје самоуправног социјализма. Они све раде за добробит заједнице. Штрумфови носе исту одећу, немају религију будући да у друштву не постоји пандан свештенику. У том смислу, занимљиво је навести да главни негативац и заклето непријатељ штрумфова Гаргамел, носи свештеничку одору. Он је зли чаробњак који је хладан и ултимативно празан човек, његово једино задовољство је стицање богатства, он презире Штрумфове и хоће да их претвори у злато. Дакле, Гаргамел персонификује антисоцијалне ефекте економског рационализма.⁸⁷ Његов љубимац, односно помагач Азраел, кога он константно тлачи и експлоатише, у том контексту може бити схваћен као метафорички приказ пролетеријата, будући да Азраел нема глас и приморан је да прихвати немилосрдне услове у Гаргамеловој кући. Такође, Штрумфови немају новац и сва добра су добра саме комуне, у њој се заједнички интереси стављају испред индивидуалних. Дакле, ако се сетимо Ленонове песме „Imagine“ могли би смо да кажемо да заједница из „скривене шуме“ може бити својствена визуелизација друштвеног уређења који описују ови стихови.⁸⁸

⁸⁷ J. Marc Schmidt, „Socio – political themes in the Smurfs“, *Secrets Popular Culture*, „Kindle Book, 2011, стр. 7–22.

⁸⁸ Исто.



Сл. бр. 14,15⁸⁹



Може се рећи да Умберто Еко на сличан начин тумачи ову специфичну друштвену заједницу. Он идилу која влада у селу Штрумфова пореди са Маркесовим градом Макондом. Међутим, с друге стране, поред тога што примећује да је ово друштво постављено на гернократски начин, он у конструкцији овог друштвеног уређења проналази и утопијске елементе. Наиме, у датој анализи он акценат ставља на лингвистичку концепцију, којом се Штрумфови користе у својој комуникацији.

*Шта раде Штрумфови? Питање је идиотско. Наравно да иштрумпфују цео целцати иштрумпф. Штрумпфују, иштрумпфи, иштрумпфују се међусобно, размењују иштрумпфове, и један другог некад наиштрумпфује. Кад један иштрумпфује други га иштрумпфују и следећи иштрумпф је заиста врло иштрумпфаст.*⁹⁰

(Умберто Еко)

Овим тумачењем Еко заправо жели да укаже на то да је језик Штрумфова својствени лингвистички концепт базиран на интертекстуалности где значење није одређено речником већ контекстом, односно право значење неке речи је сама њена употреба.⁹¹

Будући да према оваквој језичкој конструкцији једна реч може имати бројна значења, то говори да Штрумфови немају амбицију да прецизно дефинишу стварност. Виђење стварности они подређују, условно речено, колективном добру, без обзира на то шта се

⁸⁹ Према сродним тумачењима, Велики Штрумф би могао метафорички да представља Карла Маркса. На то указује његов доминантни положај у заједници, физички изглед као и боја одеће. Водећи се том логиком, Кефало би на основу изгледа наочара могао да персонификује Лава Троцког. Кефало једини може да изнесе мишљење супротно Великог Штрумфу, због чега је често исмаван и одбациван из заједнице, баш као и Троцки 1929. из СССР, након сукоба са Стаљином. Између Кефала и Великог Штрумфа је стална тензија, што би из дате перспективе могло да алудира управо на овај сукоб који се одвијао на релацији Стаљин–Троцки.

⁹⁰ Умберто Еко, *Schtroupf Und Drang*, прев. Јасмина Ливада, *Видици*, бр. 1–2, Београд, 1982, стр. 178.

⁹¹ Исто, стр. 182.

дешава мимо њихове друштвене заједнице. Вероватно због тога Еко даје себи за право да постави логичко питање: да ли су Штрумфови срећни са овако ограниченом свешћу о свету у којем живе?⁹²

Сматрам да на сва ова и слична тумачења као и питања која из њих произилазе, инстинктивно жели да нас наведе и сам Кефало, препознатљиво гестикулирајући својим прстом док виси у углу попут руске иконе.

2.6 Црни екран



Сл. бр. 16⁹³

Овај рад представља приказ екрана/монитора у контексту означитеља савременог начина живота, односно персонификацију актуелне екранске културе. С друге стране, дата уљана слика на којој, сем монотоне црне површине није представљен ниједан објекат, нуди могућност посматрања амбијенталних промена у виду осцилација нивоа осветљења или посматрања сенки које се на њој спорадично јављају. Можда баш због тог ништавила ова слика отвара могућност оне врсте перцепције стварности коју све ређе упражњавамо у нашој видеоцентристичкој свакодневици оличеној у треперавој смени фрејмова усијаних екрана и њиховом све бржом производњом прозирних хиперреалних слика. Сходно томе, овај рад носи назив: „Црни екран“.

⁹² Исто, стр. 183.

⁹³ Једна од инспирација за настанак концепције рада „Црни екран“ била је ТВ серија Чарлија Брукера *Crno ogledalo (Black Mirror)* заснована на утопијско-дистопијским пројекцијама будућности.

Такође, незаобилазан је и утисак да ова слика непосредно реферира на „Црни Квадрат“ (1915) Казимира Маљевичева, на шта нас недвосмислено наводи њен иконични идентитет. С тим у вези, треба нагласити да дато преузимање знака руске авангарде није подређено формирању његовог новог, метазначења, већ првобитно преиспитивању његових значењских детерминанти у сфери савременог стваралаштва као и савременог живота у целини.

Према Гројсу, основа или, како он каже, „основни патос“ руске авангарде састоји се у „захтеву за преласком са приказивања света на његово преображење.“⁹⁴ Тежња супрематизма за новим „преображењем“ виђеним кроз превазилажење идеје трагања за савршеним мимезисом односно подражавањем природе као највишег идеала и Божије творевине, преклопиће се са наизглед истим убеђењима које је наметао захуктали технолошки прогрес почетком XX века. Последица експанзије иновација на свим пољима друштвеног живота одразиће се и у самој промени начина перципирања стварности, нудећи перспективе новог неоткривеног света и указујући на могућност постојања новог човека, „Човека-машине“.

*Нестанком јединства света која је гарантовала стваралачка Божија воља, хоризонт земаљског постојања се размакао и иза разноликости видљивих облика тог света открио се црни хаос – Бесконачност потенцијалних могућности космичког живота у којима је све дато, реализовано, наслеђено, било спремно да се у сваком тренутку раствори без остатка.*⁹⁵

(Борис Гројс)

Треба нагласити да руска авангарда суштински није била дословно поведена наведеним прогресом и вером да нови поредак који он доноси треба да представи окосницу њене праксе. Она се у извесном смислу дистанцирала од нихилистичких налета рушења свега што је продуховљено. Међутим, посматрано из другог угла, идеје руске авангарде свакако да следе Ничеову максиму: „Гурни онога који пада.“⁹⁶

Иако се положај руске авангарде у односу на доминантне западноевропске уметничке

⁹⁴ Борис Гројс, *Уметност Утопије, Руска авангарда: Скок преко прогреса*, прев. Добрило Аранитовић, Плати круг Логос, Београд, 2011, стр. 28.

⁹⁵ *Исто*, стр. 29.

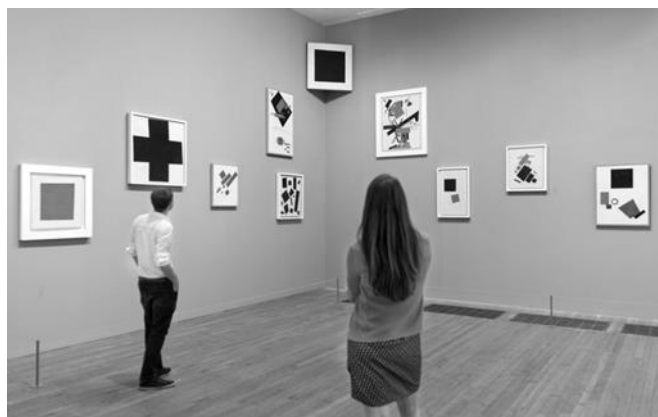
⁹⁶ *Исто*, стр. 29–30.

токове може тумачити као периферан а њихово деловање као изванредан вид регресије, Маљевичев „Црни квадрат“ као приказ апсолутног „ништа“ представљао је потенцијалну пројекцију настанка новог света.

За разлику од западноевропских уметничких тенденција, које су се ослањале на научно-индустријски развој, Маљевич је креацију „новог“ желео да повери управо уметности. Вођен таквом утопијском идејом он приступа редукцији свих могућих садржаја преклапајући се са Марксовим предвиђањем које се огледа у његовој тези да до промене одређеног система долази након његовог урушавања и да револуцију у области науке треба да прати и мисаона – филозофска револуција. С тим у вези, Маљевич перцепцију стварности у потпуности препушта трансцендентном односно подсвести:

Ако прихватимо као тачну одредбу да сва уметничка дела исходе из деловања подсвесног центра, онда можемо да тврдимо да центар подсвести просуђује тачније од центра свести.⁹⁷

(Казимир Маљевич)



Сл. бр. 17

Слика „Црни екран“ се, дакле, наставља на семантичку раван свога узора. Геометријски облик квадрата модификован је у правоугаоник и као такав асоцира на угашени екран. Таквом асоцијацијом се посредно означава место на коме се могу ишчитати кодови

⁹⁷ Казимир Маљевич, „Die gegenstandlose Welt“, у: Борис Гројс, *Уметност Утопије, Руска авангарда: Скок преко прогреса*, прев. Добрило Аранитовић, Плави круг, Логос, Београд, 2011. стр. 33.

стварности данас. Будући да сам у поглављу „Емоји“, говорио екстензији људске свести није на одмет поменути да је и овај рад продукт разматрања исте теме. Ако се пође од претпоставке да је данашња стварност продукт узајамног односа њених различитих обличја појавности, о чему је такође било речи у поменутом поглављу, сигурно је да се ослањање на субјективни доживљај стварности не може сматрати релевантним.

Бројни стварносни модули којима смо окружени доводе у питање традиционално схваћене границе које су постављене између њих и на тај начин онемогућују њено објективно сагледавање. Заправо, у први мах би се чинило прилично демократски да свако може да бира обличје света у коме жели да егзистира, међутим гледано из другог угла, такав модел организације друштва сигурно се не може узети као одржив. Разлог за то лежи у искуственој чињеници која нас подсећа како је велики број симулакрума који су схваћени као реални распршен у додиру са елементом истине. Истовремено, постојање идеје о једнообразним моделима стварности, формираним према једној истини са аспекта филозофских разматрања, такође није могућ. Пример за то јесу стварносни модели формиран према религијским или идеолошким истинама. Ален Бадију наводи да данас имамо више модела истинитог као што су опште признати научни, затим уметнички, политички... То нам говори да истинито као примарни параметар у процесу формирања стварности не може да буде доследан у тој својој функцији и да даљи развој овог процеса у великој мери бива препуштен субјективности. С тим у вези, рад „Црни екран“ има за циљ да покрене овај процес расуђивања код посматрача ослањајући се на стратегије свог супрематистичког претходника.

2.7 Спајање

Семантичке равни радова „Кефало“ и „Црни екран“ засноване су на принципу рационалне демонстрације појмова. Међутим, као што сам већ навео, оне се током процеса презентације спајају у једну целину увлачећи у тај процес и сам излагачки простор. На тај начин долази до премештања активног садржаја изложеног материјала са сликаних површина на сам галеријски простор. Овим, могло би се рећи „преступом“ означава се и настанак нове целине (инсталације) која таквом појавношћу настоји да свој семантички дискурс прошири изван значења појмова који су у њој настањени. У духу те инвенције ова инсталација добија назив:

„Кефалов Црни екран на белој подлози“. Основна стратегија те наизглед инкоherentне целине јесте да путем категорије каузалитета, испровоцира, збуни и покрене интелектуалне процесе посматрача, односно да га на тај начин позове на непосредно учешће у самом процесу производње значења.

Прво што треба назначити када говоримо о наведеном раду, односно о самом процесу дате интеграције, јесте да је његова финална форма реализована у сарадњи са кустосом Мирославом Карићем. Иако је Карић аутор целокупне поставке изложбе *Untitled*, у самом раду „Кефалов Црни екран на белој подлози“ се најтранспарентније осликава утицај изложбеног дизајна на формирање завршне концепције ове изложбе. Дакле, на овом примеру можемо ишчитати како се улога аутора као примарног носиоца процеса грађења како самих радова тако и целокупне изложбе интегрише са улогом кустоса као носиоца процеса селекције и изложбеног дизајна. Последица оваквог спајања креативних деловања манифестоваће се ажурирањем првобитних идеја, као и утицајем тих промена на идентитет изложбе у целини.



Сл. бр. 18

[...] изложбени дизајн може бити осмишљен као естетски концепт, тј. да може постати нека врста интерфејса (interface) како за уметнике и уметничке радове који се сусрећу и интегрирају са претходно осмишљеним простором... тако и за посматраче за које осмишљена ситуација представља специфично искуство.⁹⁸

(Гавин Вејд)

Позивајући се поново на Гројса можемо закључити да се уметност данас примарно одређује идентитетом односа између селекције и креације.

Дишан је указао да је одабир уметничког дела једнак самом чину стварања и да није неопходно да уметник буде директно укључен у производњу дела. Заправо, као што је после Дишана улога уметника на изванредан начин изједначена са улогом кустоса, тако се неминовно може сматрати да се данас улога кустоса интегрисала са улогом уметника.

Уметничко дело као објекат своју валидност добија управо након презентације у одређеном уметничком простору. У том процесу стварања уметничког дела долази до сједињавања свих познатих елемената када је реч о производњи уметности. Најбољи пример за то јесу управо инсталације које својом појавношћу недвосмислено указују на наведену фузију.⁹⁹

Ако хоћемо да проширимо концепт слике треба да дискутујемо управо о инсталацији, јер она одређује универзална правила простора захваљујући којем све слике и не слике морају да

⁹⁸ GavinWade, „Artist – curator Gavin Wade on authorship curating at Eastside Projects and the post – industrial city“, интервју водили Мајкл Мирчол (Michael Birchall) и Нкуле Мабасо (Nkule Mabaso), 2013, www.academia.edu/14326370/Artistcurator

Gavin_Wade_on_authorship_curating_at_Eastside_Projects_and_the_post-industrial_city (приступљено: 4. 3. 2018).

⁹⁹ Борис Гројс, „Вишеструко ауторство“, у: *Слике/Сингуларано/Глобано, Савремено као експеримент*, прир. Јован Чекић, Маја Станковић, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013, стр. 43–51.

функционишу као специјални објекти. Транзиција ка инсталацији као водећој форми савремене уметности мења дефиницију онога што одређујемо као уметничко дело. Најзначајнија и најдалекосежнија промена је у нашем разумевању ауторства у уметности.¹⁰⁰

(Борис Гројс)

Рад „Кефало“ је позициониран у углу и на тај начин он директно алудира на Маљевичево постављање „Црног квадрата“ у угао галеријског простора што је његово реферирање на традицију постављања икона у руским домовима. Могло би се рећи да је овако провокативан Кефалов наступ, у коме он, поред тога што попут Маљевичевог „Црног квадрата“ „заузима место иконе“ а његова препознатљива гестикулација руком готово да симулира гестикулацију неког свеца, можда и у складу са карактером његове личности.

Као део поменуте друштвене заједнице Штрумфови, он свакако није омиљени члан тог колектива и често улази у отворени сукоб са ауторитетом оличеним у лицу Великог Штрумфа, као и са самом друштвеном заједницом нудећи ставове који нису у сагласју са оним који се пропагирају у његовој околини.

Стиче се утисак да Кефало жели да позове на активније читање рада „Црни екран“, међутим у томе га неминовно ограничава немушност медија у којем је представљен. С друге стране, „Црни екран“ наспрам њега делује статично. Попут портала, он стоји отворен за комуникацију иако располаже оскудним перцептибилним садржајем. Његова иконична природа и мистериозност непосредно позивају на интеракцију.

Комуникација између ова два елемента одвија се споро и покреће испробавање различитих варијанти алегоричког тумачења њиховог сусрета. Сходно томе, могло би се и претпоставити да је тај њихов сусрет продукт дугог промишљања, Међутим, то овде није случај. Реч је о инхерентности која је произишла из спонтаности, удруженог деловања на пољу креативног, смелости и отворености према новом и подсвесном.

¹⁰⁰ Исто, стр. 45–46.

2.8 *Soma*

Изложба *Soma* приказана је у Галерији Факултета ликовних уметност (Београд), у периоду од 7. октобра до 22. октобра 2016. године.

Ако се посматра из угла докторског уметничког пројекта као целине, она се, с једне стране, надовезује на изложбу *Untitled* док, с друге стране, представља дисконтинуитет у односу на њу.

Овде је реч о развијању процеса деседиментације сликовног идентитета кроз још једно наглашено мењање тематских оквира једнако као и самог сликарског приступа, не само у односу на претходне пројекте већ и унутар саме њене структуре.¹⁰¹

Приказани артефакти се разликују у технолошком и изведбеном смислу и формирају својствени синергични систем дисконтинуираних наратива који унутар целине задржавају своје аутономне вредности и значења једнако као што у свом заједничком деловању граде нови концептуални и семантички дискурс. Оваким приступом се изнова указује на дистанцираност од поистовећивања са неким од изама, као и примене одређеног сликарског идиома односно такозваног „потпис стила“. Такав плуралистички модел изражавања се изнова ослања на свој кумулативни карактер, односно наставља да се изграђује кроз принципе монтаже, удруживања и јукстапонирања различитих и не ретко контрастних сликовних идентитета.

Назив изложбе изведен је од грчке речи soma (тело), али истовремено тај термин реферира и на истоимени појам из футуристичког романа Олдоса Хакслија Brave new world (Врли нови свет).

Соматизам односно изражавање емоција путем преформулисања телесних форми, под константно наглашеном кенестезом последица је одређене самоконтроле, која води некој врсти аутогеног тренинга.

¹⁰¹ Милорад Беланчић, *Смрт слике, Огледи из филозофије уметности, Деседиментација слике*, Медијска књижара Круг, Београд, 2009, стр. 183–186.

Тело контекстовано кроз биологизам директно успоставља аналогију између датог организма и друштва као затвореног целовитог система. Оно рефлектује своје биолошке процесе као јединка на сложенији систем (друштво) односно скупину истих и тако из сфере биологије одводи у област социологије и обратно.

Интермитентни прикази указују на личност, односно издвојен социолошки узорак као променљив феномен. Његова променљивост приписује се константној флуктацији телесних стања. У тако постављеном односу тело истовремено бива покретач друштвених кретања и подвргнути чиниоц диктатима колективне свести.

Свест представљена кроз тело заправо је његова функција или унутрашњи догађај који зависи од одређених спољних догађаја, док се спознаја о тим спољашњим чиниоцима врши управо свешћу. На тај начин свест истовремено бива део свеукупног окружења али и коекстензивна у односу на њега. Она није приказана као последица већ као субјект који формира релацију између узрока и последице.¹⁰²

(Милан Антић)

Приказани текст на зиду, са којим се посетиоци сусрећу на самом уласку у галеријски простор, нема само функцију да вербализује дате визуелне манифестације, већ се на извешан начин може означити и као објединитељ овог амбивалентног садржаја. Он је на извешан начин дистанциран од појединачних чиниоца¹⁰³ и као такав има функцију да активније покрене процес упитаности код посматрача, остављајући му празан простор за слободно и директно деловање када је реч о формирању значењског дискурса. На тај начин наведени текст се као и приказани радови још једном не представљају као прецизно одређени артефакти, већ као посредници при остварењу интеракције и синтезе између медија, уметника и публике.

¹⁰² Милан Антић, Текст из каталога за изложбу *Soma*, Галерија Факултета Ликовних Уметности, Београд, 2016.

¹⁰³ Мислим на тематске оквире: *Boys*, *Antika*, *Going nowhere*, о којима ће бити речи у даљем тексту.

2.9 Boys



Сл. бр. 19

Омладина не представља постојану антрополошку, већ историјску категорију. Има цивилизација које су социолошки без омладине. У архаичним друштвима, механизми посвећења, обредног искушења врше преображај и пресецају психолошке прелазе младалачког доба. То је раздобље упола ослобођено света детињства, али још неукључено у свет одраслих, које запада у неодређеност, двоструку одређеност и сукобе, и садржи „ферменте неприступања том свету одраслих, који одише бирократском досадом, понављањем, лажима, смрћу.“¹⁰⁴

(Едгар Морен)

Млади су као друштвена категорија одувек тежили да остваре релевантну улогу у општем антрополошком контексту. За разлику од архаичних друштвених модела у којима је интелектуална пракса била предодређена за старије чланове заједнице, у даљем историјском следу омладина постепено прави отклон према таквим детерминантама, завршно са XX веком који представља доба младалачког продора. Млади тада званично постају носиоци убрзавања историјских токова.

¹⁰⁴ Едгар Морен, *Дух Времена II*, БИГЗ, Београд, 1979, цитирано према: Горан Гоцић, *Енди Ворхол, Стратегије Попа, Поп и омладинска култура*, Службени Гласник, Београд, 2012, стр. 30.

Нови друштвени поретци ће у таквој констелацији свој развој видети у везивању за сам процес кретања чији погон више неће представљати нагомилано искуство старијих чланова заједнице већ управо снага младих у најширем контексту.¹⁰⁵

Након уласка у другу половину XX века, млади постају прва друштвена категорија која је успела да пружи ефективан отпор продукцији масовне потрошачке културе. Они руше традиционалне геронтолошке култове и намећу нове идеале које воде друштво у даљи прогрес.

Младост, односно младалачко доба постаје идеал који више није везан за узраст, већ се односи на стање духа и однос према друштву и животу уопште. Циљ овако конституисане „идеолошке“ основе је супротстављање лицемерним и устаљеним вредностима, као и формулација новог вредносног система.

Основно оружје пропаганде младалачког доба постаје њен дотадашњи непријатељ: масовна култура. Управо са те платформе пласира се идеологија младих и нови вредносни системи, унутар којих се граде пројекције нове будућности.

Препуштени нагону за уживањем, идеалистичкој вери у снагу младалачког духа и растерећени спрега са прошлошћу, они полако тону у сан.

Уласком у XXI век „млади“ доживљавају одређену врсту отрежњења и буђења, а њихова утопија се нагло трансформише у дистопију, налик оној коју срећемо у футуристичком роману *Врли нови свет* Олдоса Хакслија.

Након тог буђења њих обузима меланхолија и тако неспремни и немоћни они улазе у сукоб са захтевима новог света. Извојевана слобода над системима контроле у трену губи своје обличје и добија статус илузије.

¹⁰⁵ Едгар Морен, *Дух Времена I – Неуроза, Младост*, прев. Надежда Винавер, Издавачко Графички завод, Београд, 1979, стр. 179–192.

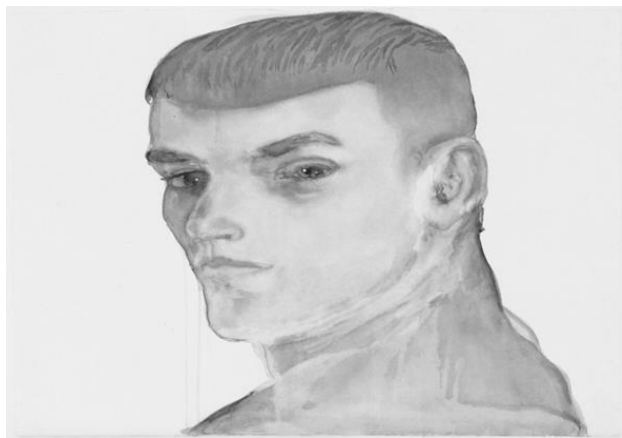


Сл. бр. 20

Предлошци за серију акварела „Boys“ су фотографије младића, односно њихових портрета, преузетих са једног од многобројних сајтова који нуде услуге из области моделинга.

Младићи су део понуде модне компаније и у датој појавности на изванредан начин персонификују дух младалачког доба.

Таква врста добровољне изложености истовремено представља синоним савременог начина живота у коме смо константно изложени, посматрани и окупирани у циљу испуњавања наметнутих стандарда модерног начина живота и остваривања осећаја прихваћености и припадности.



Сл. бр. 21

Територија окупације је место ограђивања, извлачења, заклањања, непрестаног узнемиравања, место где вас гурају, арогантно се опходе према вама, надзиру вас, дају вам рокове, притварају вас, задржавају вас, пожурују – она подстиче стање у коме је увек превише рано, затворено, преоптерећено, изгубљено, у опадању.¹⁰⁶

(Хито Штејерл)

Док је на предлошцима, односно лицима модела, видно одсуство емоција, на представљеним радовима њихово присуство постављено је у први план. На то превасходно указује начин на који су приказани погледи младића, постојеће деформације, специфична материјалност изабраног медија као и сам колорит заснован на палети без чистих тонова.

Ове соматске манифестације могу се читати и као емоционални статуси, односно телесна реакција на наведену изложеност.

Обновљена свест, дефетизам, страх, унутарњи бунт и андрогиност читавају се на лицима актера и продукт су њихове реакције на сеизмичке таласе стреса, субверзивне манипулације, цензуре, укидања осећаја слободе и контроле над сопственим животима.

Приказани младићи имају двоструки идеолошки статус: с једне стране, они су инфантилни антихероји, пасивни продукти центара моћи, а с друге, револтирани појединци који одбијају

¹⁰⁶ Хито Штејерл, „Уметност као окупација: захтев за аутономијом живота“, у: *Слике/Сингуларано/Глобано, Савремено као експеримент*, прир. Јован Чекић и Маја Станковић, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013, стр. 40.

понуђене друштвене моделе. Њихова изненадна пробуђеност је изражена кроз директне и продорне погледе према посматрачу. Тај перформативни акт има за циљ да код посматрача призове осећај везе са приказаним актерима, која артикулише присећање на познате и потиснуте чињенице када је реч о феномену „младачког доба“. Тачније, ти погледи треба да евоцирају сећање на трансисторијски контекст „младачког доба“ као победника у минулим културним револуцијама.

Романтизиран, класицистички начин сликања акварелом видно је дисторзиран, будући да наплавине замућене течности пореклом из посуде за прање четки константно руше минуциозно изграђене површине. С тим у вези, може се рећи да такав исход, односно третман симболично указује на активни процес кретања као и на променљивост постојећег. Другим речима, у радовима серије *Boys* истовремено је присутна деконструкција и демистификација употребљеног медија као и репрезентација његових потенцијала када је реч о његовој рецентности,¹⁰⁷ што симболично указује на доживљај контекста „младачког доба“ сада и овде.



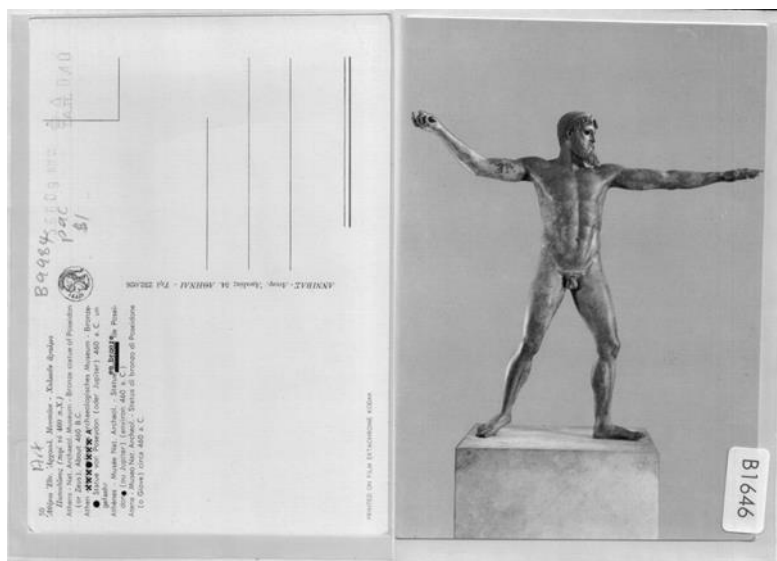
Сл. бр. 22

¹⁰⁷ Хтео сам да истакнем субјективни став да је акварел, као технолошки носилац медија слике, у могућности да релевантно изнесе идеје савремене уметности иако је према неким постојећим критеријумима унапред означен као регресиван, односно „традиционалан“. Он у овом контексту указује да не подлеже идеолошким конструктима и да своју трансисторијску структуру може успешно да ажурира у актуелном простору и времену.

2.10 Antika

Знаете шта је супер? Увидети да глупа бесмислена ствар као што је копирање разгледнице може да доведе до слике. А потом слобода да се наслика шта год вам падне на памет. Јелени, авиони, краљеви, секретарице. Не морате ништа да измишљате, можете да заборавите све што подразумевате под сликарством – боју, композицију, простор – и све друге ствари које сте претходно знали и промишљали. Ненедано, све то престаје да буде априорном нужношћу уметности.¹⁰⁸

(Герхард Рихтер)



Сл. бр. 23

Рекло би се да серију слика *Антика* чине представе реалистичних-хиперреалистичних приказа античких скулптура. Међутим, треба знати да ови монохроматски прикази нису продукт непосредног подражавања пластичког идентитета тих фигура већ је реч о сликарским интерпретацијама разгледница Атинског археолошког музеја.

¹⁰⁸ Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, видети: Дејан Сретеновић, *Уметност присвајања, Фотосликарство*, Орион Арт, Београд, 2003, стр. 143.

Дакле, овај миметички поступак се не може читати само као класицистички осврт на дух хеленизма већ и као алузија на априорну свест о форми уметничког дела.



Сл. бр. 24

Античке скулптуре које препознајемо на сликама приказују се тријумфално и претенциозно, баш попут ремек-дела која представљају јунаци Годаровог филма *Карабињери* (1963). Ако се може претпоставити да у публици има оних чији је афинитет према уметности сличан оном који препознајемо код Годарових јунака, могло би се рећи да ће се под таквом инерцијом и сам излагачки простор у коме се приказују дата дела на извешан начин трансформисати у одређену врсту музеја, што свакако не може бити лоше будући да смо у евидентном дефициту кад је реч о тој установи.

Ако останемо у духу овог ироничног сентиментализма, могли би одмах да закључимо да би ја као аутор требало да осетим растерећење зато што моји радови који приказују музејске експонате у таквој ситуацији преузимају и њихов статус, што је свакако „супер“, као што то рече Рихтер у горе наведеном цитату. Међутим, једино што квари тај „сладак укус победе“ јесте питање које још од самог почетка присутно када је реч о овим радовима: Да ли се ова „сврховитост која има сврху да личи на сврховитост без сврхе“, ¹⁰⁹ ка ко би то Кант дефинисао, уопште може тумачити као уметност?

У први мах, одговор би сигурно био одричан, будући да је реч о преношењу ауре „далеке“ античке уметности путем разгледнице, односно путем техничке репродукције, која је,

¹⁰⁹ Милорад Беланчић, „Заборав ликовног“, *Смрт слике, Огледи из филозофије уметности*, Медијска књижара Круг, Београд, 2009, стр. 45.

сетићемо се, у самом свом настанку била оптужена за почетак деауризације не само класичних уметничких вредности него и појма оригиналног у целини. Ако наставимо овим следом, стваралачки процес о коме је реч у практичном смислу се може окарактерисати као репродуковање репродукције односно копирање копије, што свакако још једном усмерава на негативан исход када је реч о традиционално схваћеној уметничкој валоризацији. Али, да ствар не буде превише једноставна, чињеница је да овде ипак постоји извесна идеја, заснована на могућности трансформисања контекста ове, на прву лопту кич манифестације у ред уметнички „леgitимног“ материјала. Та трансформација или преобраћање баналног у уметничко дело, односно успостављање процеса његове уметничке иницијације заснива се на двострукој природи ових у исто време уметничких и неуметничких објеката. Тачније, уметничка иницијација ових радова извршена је на основу померања акцента са самих дела на контекст њихове презентације.¹¹⁰

Наиме, реч је о прекодирању семантичких равни оригинала путем преусмеравања пажње са приказаног садржаја на сам контекст приказивања. Циљ тако формулисана стратегије јесте производња, условно речено збуњујуће ситуације, која код посматрача евоцира преиспитивање односа доброг и лошег укуса, затим односа оригинала и кича као и односа уметности као конзумерске робе – културолошког фетиша и уметности као архетипног идеала.

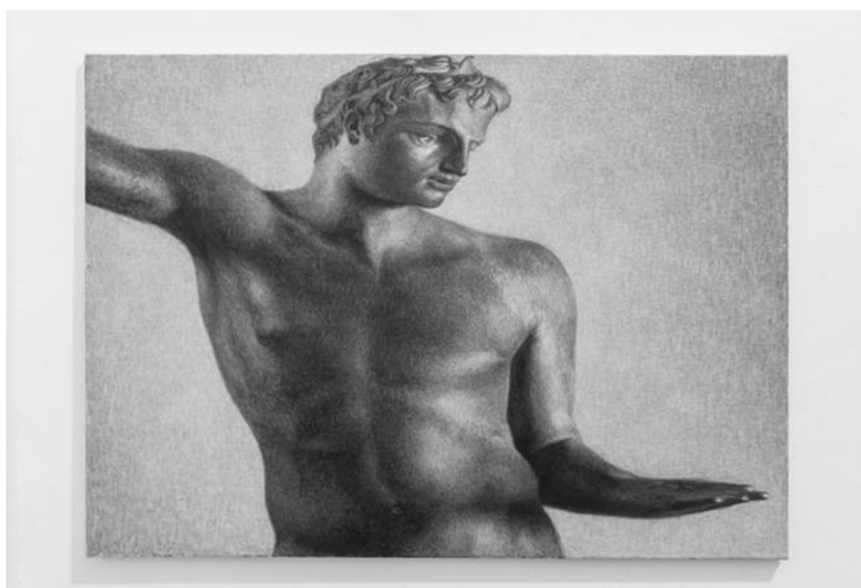
Будући да наведено преиспитивање извесно открива амбивалентан идеолошки статус приказаних радова, треба нагласити да је тај статус заснован на специфичној интеграцији идеја оригинала и идеја копије. С једне стране, радови серије *Антика* се афирмативно односе према својој „референтности“ на шта указује посвећена минуциозна изведба, али истовремено, путем негације улоге аутора као и својственом десакрализацијом појединих класицистичких фетиша, они изражавају критичност према тој афирмативности. Дакле, овде није реч о стратешки заснованој пародизацији и десакрализацији традиционалних вредности нити о идеји о неком завођењу реда, већ управо о покушају да се кроз наведени експеримент критички преиспитају појавност и дијалектички односи свих поменутих феномена у сфери савремене уметничке продукције. У том контексту, треба нагласити, да је постојећа критичност изведена кроз истовремено истицање и класичних ликовних мерила и концептуалне освешћености, а не негацијом неког од ових често супротстављених погледа на уметност у оквиру постојећих хеторонимија. С тим у вези, примарни циљеви овог

¹¹⁰ Дејан Сретеновић, „Робна скулптура и конзумеризам“, *Уметност присвајања*, Орион Арт, Београд, 2003, стр. 69, 70.

специфичног културолошког експеримента јесу отварање нових ширина када је реч о поимању артистичке слободе као и нова надградња ауторског идеолошког дискурса.

Надам се да ће у мојим фотографијама фотографија бити склопљен нестабилан мир између моје привржености идеалима које ове слике егземплификују и моје жеље да немам никаквих идеала или скрупула.¹¹¹

(Шери Ливајн)



Сл. бр. 25

Ако се поново осврнемо на постојеће изражавање критике, треба нагласити да је оно примарно изражено кроз поменути уметничку иницијацију копије копије у оригинални уметнички објекат. Таква дволичност има за циљ да директно алудира на познокапиталистичку, потрошачку културу сурогата и тржишни фетишизам. Наиме, реч је о манифестацији случаја у коме копија симулира односно надомешћује одсуство оригиналног, аутентичног и истинитог у сферама производње савремене уметности. Другим речима, овде је реч о иронизацији уметничких идеја заснованих на спектакуларизацији у виду одмеравања вештине са архетипним културолошким моделима једнако као и нихилистичким освртима на њих. С тим у вези, можемо закључити да се такав облик критичности односи према свим

¹¹¹ Исто, „Копистички апропријационизам“, стр. 184.

моделима прилагођавања логици репродуктивне економије постиндустријског друштва заснованим на наведеној поларизацији.

Кич је типичан пример кривог начина приближавања уметности и културе менталитету масе језиком који је имитација аутентичног уметничког израза. Имитације аутентичног уметничког израза се реализују механичким средствима копирања и умножавања, репликама, смањењем димензија, преношењем у друге медије... Кич није лоша или неуспела уметност него производ потрошачког друштва, а условљен је хиперпродукцијом и потрошњом предмета и идеја.¹¹²

(Мишко Шуваковић)

Ова својствена рекапитулација контекста ауторства и оригиналности, као и, може се рећи, духа времена у целини, заснована је на константном преиспитивању односа између уметности и друштва. Из тог разлога овај сликарски редимејд заснован на присвајању елемената из античке уметности се не може подвести под појам „иконокластички“, будући да се примарно ради о експерименталном поступку чији исходи нису унапред детерминисани. Саобразно са тим, слике серије *Антика* се не могу подвести ни под појам кич, иако је сам посматрач који стоји наспрам њих на индиректан начин постављен у улогу посетиоца музеја или пак купца а улога аутора сведена на интерпретативни поступак, док је сам предмет интерпретације на сликама управо интерпретација и то она техничког типа.

Дакле, дата реконтекстуализација античких принципа јесте сврсисходна уметничка стратегија која је усмерена ка новом читању естетских постулата како традиционално схваћене слике тако и њене „постдишановске“ позиције.

Саобразно са Кантовим поимањем естетике у уметности заснованој на деполаризацији између модерног и традиционалног, овде долази до конкретног испитивања контекста естетски коректног у сфери савремене уметничке продукције и могућности да се то питање обрађује са обе тачке гледишта.

Циљеви ове стратегије су виђени у проналажењу оригиналног и новог путем подражавања, условно речено познатих и застарелих уметничких принципа, указујући на тај начин на позитивна, једнако као и на негативна исходишта таквих стратегија. Тако формулисан

¹¹² Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Hortexky, Загреб, 2005, стр. 297.

уметнички израз који је иронично доведен у статус конвенционалног, своју сврховитост види у свом непосредном односу са активним културолошким процесима како на микро тако и на макро плану, жртвујући због тога и сам статус ауторства. Међутим, гледано из другог угла, зар ту врсту жртве нису морали да положе и антички уметници који су оригиналност и иновацију стављали у секундаран положај у односу на прокламовање идеја хеленског начина живљења.¹¹³

2.11 *Going nowhere*

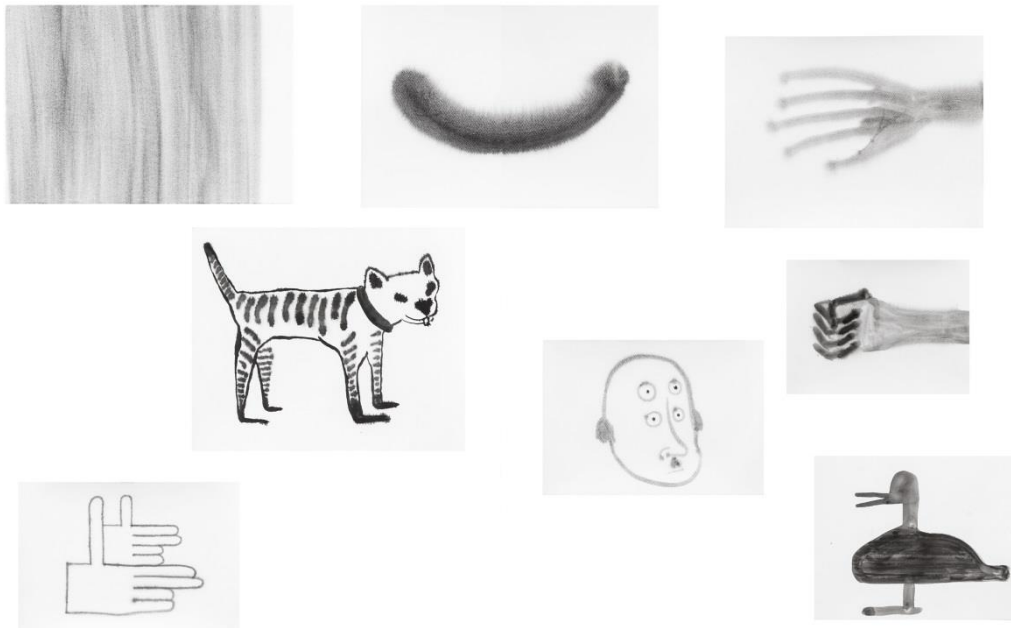
Ови инфантилни цртежи непојамних бића и њихових телесних фрагмената представљају плодове рада неспутаности у односу на познате моделе фигуративног приказивања. Сходно томе, они се могу тумачити као продукти специфичног – уметничког одржавања менталне дисциплине путем мануелног рада или пак као тражење елемената органског живота у неорганским сферама.

Могло би се приметити и да ти записи, иако на први поглед не претендују да се представе као „озбиљан арт“, у оквиру саме изложбене поставке на својствен начин користе прилику да се промовишу у ред етаблираних извођачких пракси. У том случају, њихова стратегија представљала би пандан оној коју препознајемо у радовима серије *Антика*, с тим што се овде до жељеног исходишта долазило из потпуно супротног смера.

Другим речима, овде није реч о непосредном позивању на архаичне сликовне изразе као што су хијероглифи, пећински цртежи, Кле, Миро, нити на неке од савремених иконографских клишеа попут пиктограма или стрит арта, већ о најједноставнијој онтогенези која се у специфичној ситуацији ишчитава као уметничка метода.

Дати цртежи су својствени остаци – трагови стварности, односно продукти примарних облика фикције као и природног архетипног језика који нема унапред одређене концептуалне или визуелне детерминанте.

¹¹³ Милорад Беланчић, „Пост - конвенционална уметност“, *Смрт слике, Огледи из филозофије уметности*, Медијска књижара Круг, Београд, 2009, стр. 238–241.



Сл. бр. 26

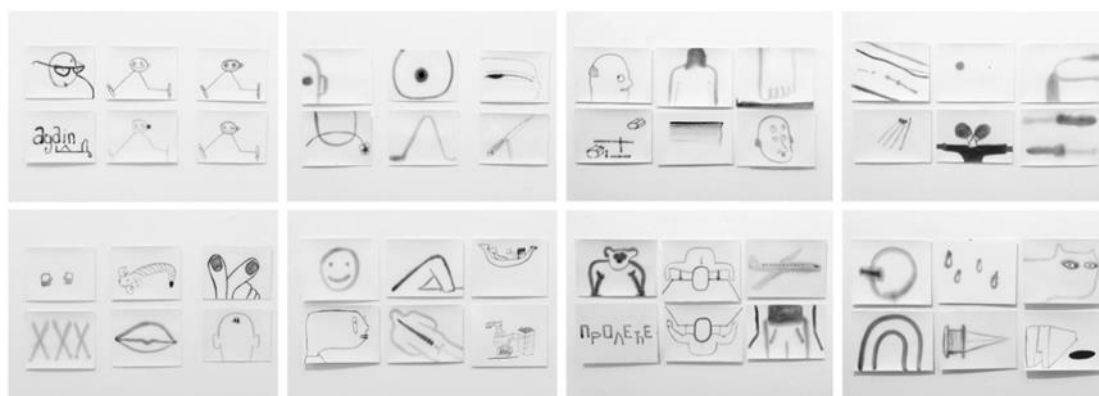
Заправо, реч је о потпуном препуштању слојевима меморије и њеним сликовним кодовима који не претендују да буду схватљиви и појмљиви. Можда су баш због тога ови цртежи извођени у унапред „дефинисаним условима“. Тачније, на памучним папирима истих димензија, који се непосредно пре самог чина цртања равномерно натапају водом, стварајући тако подлогу која, условно речно, има увек исти „кратак рок трајања“. Таквом припремом одређују се услови (површина папира, време сушења, квалитет линије – површине) у којима ће се обавити цртачки процес који осим датих детерминанти нема других одредница. Наиме, када четка натопљена мастилом ступи у контакт са влажним папиром, долази до афективног уласка у активан цртачки процес који у жељеном квалитету траје веома кратко и временски је ограничен, односно условљен је самим процесом сушења површине. Извођење цртежа у таквим условима онемогућава целисходно промишљање, поступност као и јасно предвиђање.

Дати цртачки процес је превасходно вођен природом материјала у коме закон физике преузима ауторитет над аутором. Једини начин да аутор поврати контролу над овим процесом јесте спровођење методе серијалности, кроз коју се постепено остварује могућност мануелног привођења садржаја сферама свести. Другим речима, та ситуација у којој црнило креће експанзивно да се пробија између минијатурних бразди натопљеног памучног папира и нагло пресеца стање крајње пажње и опуштености, односно медитацију подстакнуту

гледањем у хармонију његове прозрчане белине, доводи вас у стање грча које не дозвољава рационализацију и освртање, већ непосредно призива садржаје „неизрецивог“.

Међутим, понављањем овог искуства враћа вас у претходно стање концентрације, која омогућава у исвесној мери перцепцију постојеће графичке ситуације, превасходно кроз аспекте простора и времена отварајући на тај начин могућност тражења компромиса са садржајима чије је порекло са саме границе свети.

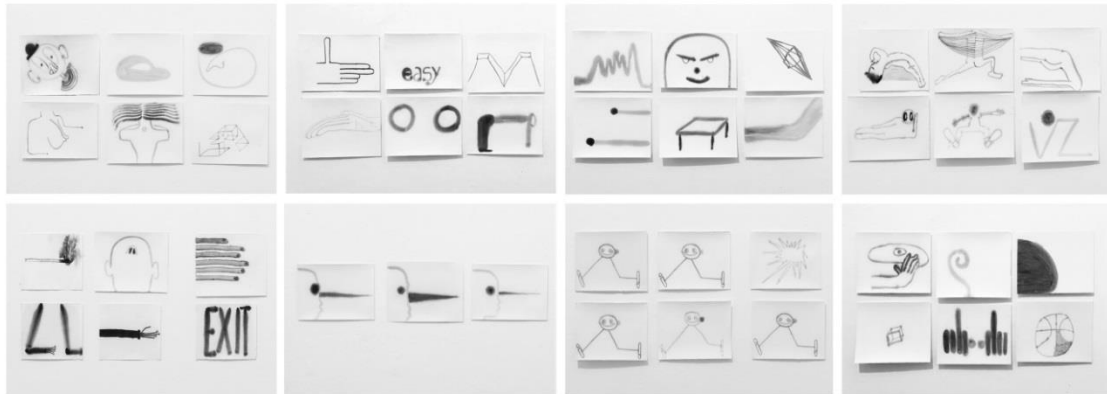
Дати записи се манифестују као низ поливалентних-пародичних ситуација, које на својствен начин сведоче о специфичним/инцидентним онтолошким феноменима свакодневног. Њихов семантички дискурс није заснован само на самосталним уметничким делима, већ је у исти мах непосредно укључен и сам процес њиховог стварања. У том контексту, њихова сврховитост би се могла дефинисати као исконска тежња човека за променом дискурса стварности или пак као трагање за изгубљеним садржајима свести у убрзаним токовима савременог живота.



Сл. бр. 27

Овај, условно речено, нихилистички приступ се може читати и као облик неутрализације индивидуалности кроз активно фокусирање на процес извођења као и чин алијенације из области рационалног посредством уметности као медија који своја упоришта проналази у тези да свет није логички уређен космос, и да садржаји свакодневног искуства не могу бити одвојени од истраживања на пољу уметности. Такође, овако формулисана методолошка основа на себи својствен начин проглашава аутономију, идеалистички се позивајући на потенцијале дубоко унутарњег као нуклеусом еволуционизма. Треба додати и да је овај приступ, попут оног у серији антика, продукт специфичног деполитизованог политичког става, чија ангажованост има за циљ да питање тренутне егзистенције представи као основу

за преошћавање идеолошких поларитета. Управо из тог разлога ова серија цртежа носи назив *Going Nowhere* а њихова идеолошка основа, уколико би и постојала, била би заснована на утопијској идеји о слободи и аутономији уметничког деловања као и могућности стварања нове и недефинисане будућности на основу експлоатације сопствених менталних ресурса, односно најчистијем облику интеграције тела и медија.



Сл. бр. 28

Закључак

Докторски уметнички пројекат „Телесно и трансцендентно“ представља експериментални истраживачки поступак изражен у медију слике. Дате сликовне представе су изграђене путем дуализма чулног и разумског као и путем реципрочног односа естетског и рационалног. Тај стваралачки процес отпочиње када се једна априорна могућност стварности преломи кроз контекст друштвено-историјских и индивидуално-психолошких претпоставки. У том смислу, сваки закључак изведен из овог пројекта се може сматрати продуктом трансценденталног ума, односно интеграцијом дискурзивне и интуитивне спознаје која нема искључив, емпиријски карактер. Сходно томе, треба нагласити да се ставови који су изнети у овом раду не могу у целисти објективно доказати и бити схваћени као реалитети.

Када узмемо у обзир да је „језик“ којим се овај рад обраћа егземпларан и да на тај начин манипулише јавним знањима и значењима, а да је притом дати пројекат заснован на системима интроспекције, то нам може навестити да се његова сврховитост огледа у анализи саме културе, односно у детерминацији и деконструкцији феномена из области колективне свести на основу личног искуства.

Тако постулирана концепција се, по узору на стваралачке идиоме као што је визуелна уметност Цона Кејџа, базира на јединствености свих људских сила са коренима човековог бића. Сходно томе, упоришта овог пројекта се могу пронаћи свуда и нигде. У том смислу, један од основних његових циљева јесте укидање поларизације између калкулације и интуиције, културе и природе, уметности и живота, што резултира усредсређивањем пажње на питање постојања „сада и овде“.¹¹⁴ С тим у вези, можемо закључити да је овде реч о стратегији заснованој на спајању поретка и поремећаја у јединствену целину, налик процесима које проналазимо у самој природи. Из тог разлога, ниједно исходиште у овом раду није коначно већ представља исечак, односно тренутно стање у процесу његове константне изградње. Наиме, реч је о ангажованој идеји да се поимање савремене уметности на још једном нивоу помери са поља хегемоне класне манифестације и непосредније поистовети са средином која је окружује, као и да се представљени стваралачки процес

¹¹⁴ Joachim Kaak, Corinna Thierolf, Hanne Darboven, John Cage, „Sudden images, The Ryoanji drawings of Jonh Cage“, *A Dialogue of Artworks*, , Pinakothek der Moderne, Munich, Hatje Cantz Publishers, 2000, стр. 42–67.

непосредно означи као активно деловање у „спољњем свету“. Такве интенције су најтранспарентније изражене кроз акцентовање наизменичног смењивања различитих визуелних и тематских структура. Тај ток смењивања често контрастних интервала непосредно представља процес детерминације квалитета како приватног тако и јавног живота.

Однос произведених дела са посматрачем је имплицитан, превасходно када је реч о производњи семантичких дискурса. На то нас недвосмислено упућује наведена чињеница да се и спољашња и унутрашња форма дела константно модификује у односу на простор и контекст излагања. Основни императив ове инвентивности јесте активно увођење посматрача у перформативни чин излагања и наглашавање чињенице да су садржаји који стоје изван оних који су приказани на изложби једнако битни или битнији од оних који су нам дати. У том контексту, питање о стварима, „какве оне јесу“, јесте основна тачка где се срећемо ја као аутор и потенцијална публика.

Интенција уметничких дела о којима је овде реч јесте да на својствен начин прикажу сензуалност и истинитост слике као медијског носиоца, као и да се сам чин сликања представи као рецентан метод изражавања. У овом случају то се спроводи путем деконструкције тог метода, односно кроз његово константно ажурирање у датом простору и времену у коме се јавља. Тај поступак се одвија спровођењем активног сукобљавања медија са његовом прошлошћу и константном тежњом ка новом и оригиналном.

Настојања за променом перцепције самог медија на својствен начин сведоче о мојој тежњи за променом перцепције стварности и наслеђеног погледа на животно окружење. Коришћењем различитих варијација у оквиру истог медија покушавам да у што већој мери истакнем његову моћ да употпуни и продуби моје ауторске тежње и тиме оправдам одабир слике као медија за потребе јавног обраћања. Дакле, може се закључити да се добар део мојих интенција директно ослања на „шансе“, односно потенцијале које пружа дати медиј и да је то најзанимљивији и најнеизвеснији део овог пројекта, тј. једини његов део који није подложен контроли, иако се њиме, условно речено, ручно манипулише.

Сликање као чин активира велики део мене, више од било чега другог и због тога сматрам да је сва учинковитост која се тим путем реализује на изванредан начин репрезент дара који поседујем. Све теме које се у том процесу обрађују су продукт синтезе аутора и медија и на директан или индиректан начин се баве суштинским питањима везаним за овај медиј а то је: шта слика значи и зашто се слика? На послетку могу закључити да је основна и најзначајнија

тема мого сликарства „сликарство“.

3.1 UNTITLED

UNTITLED
milan antic



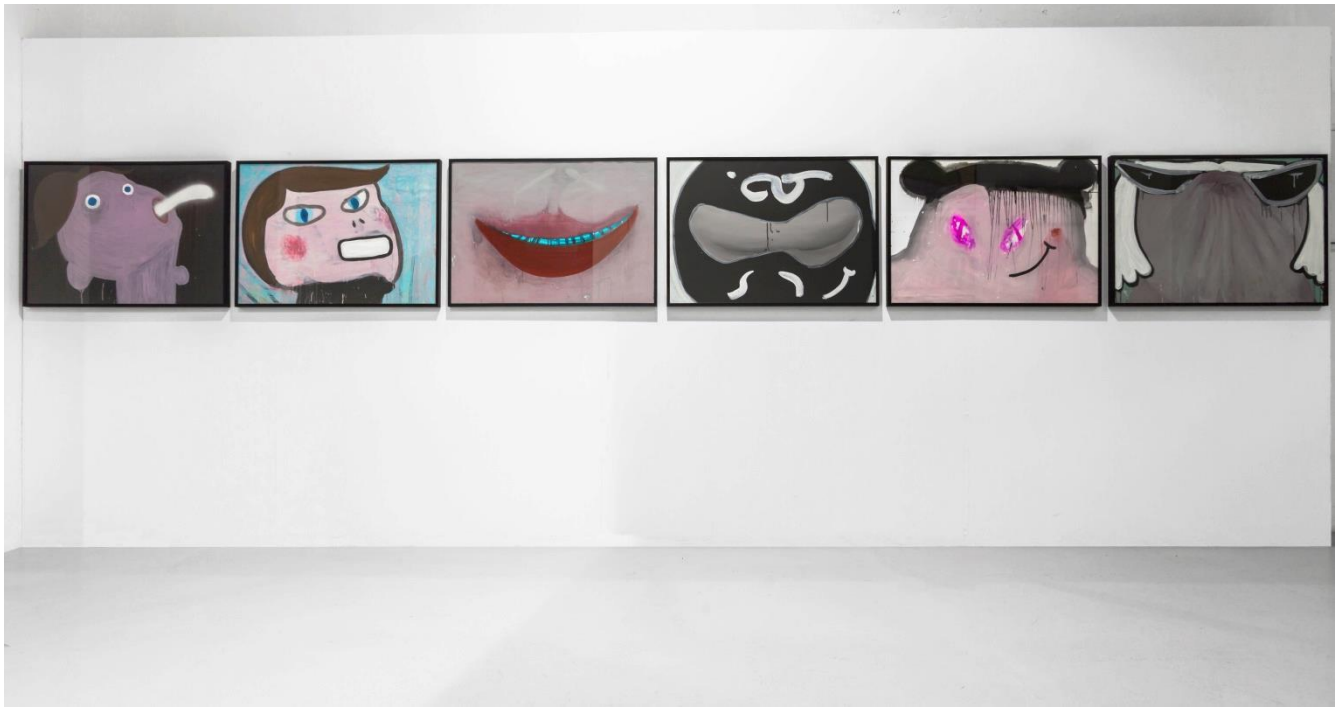




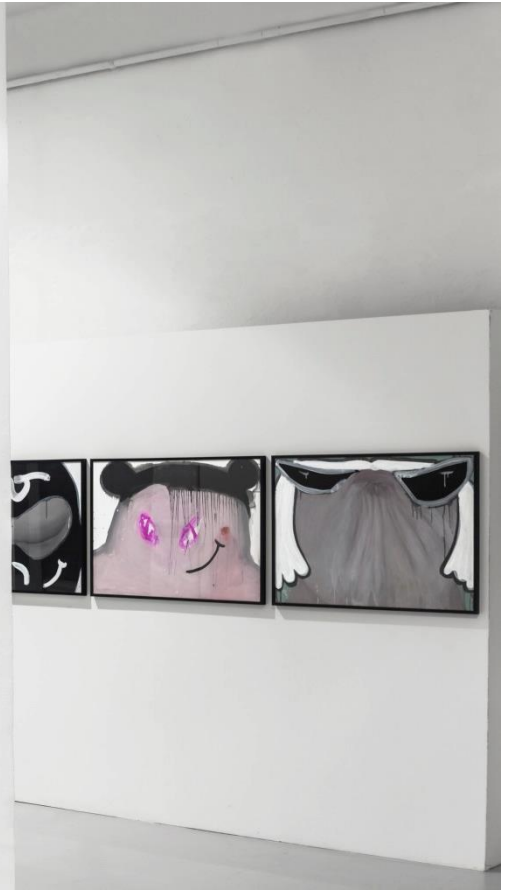








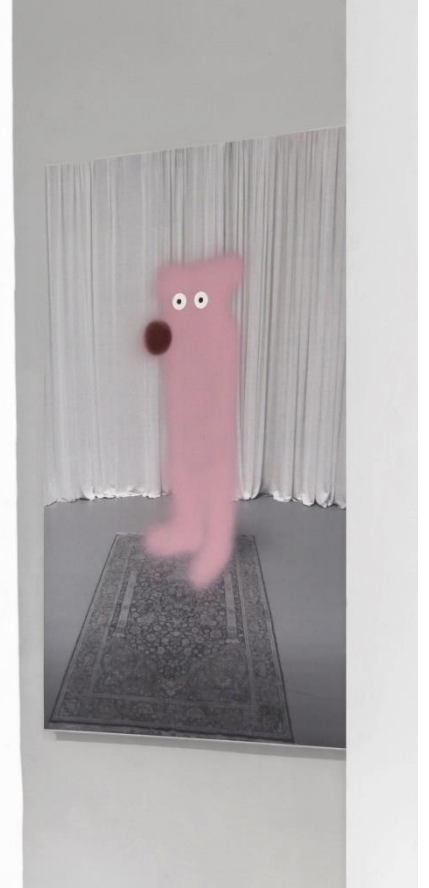








UNTITLED
milen antici
🦴





3.2 SOMA







SOMA 2016

Izložba „Soma“ predstavlja dio doktorske umjetničkog projekta „Telesno i transcedentno“. Naziv izložbe izveden je od grčke riječi „Soma“ (telesno), ali istovremeno referira na istomimni pogim u futurističkom romanu Oskara Hainija (Klaus Hainig), „Vrijeme svijeta“ („Brave new world“).

Somatizam odnosi na izražavanje emocija putem preformuliranja telesnih formi, pod konstantno naglašenom kinestizmom, postojeca je određena samo kontrola, koja vodi nekoj vrsti autogenog treniranja. Sa fizičkog aspekta potražuju tačku, predstavlja kinestetično postojanje, postojanje između fizičkog i psihološkog svijeta, otkriva se njihov nastanak i odvijanje, pronalazi u umu kao njihovom prapočetak. Teo kontekstovano kroz biologizam, direktno uspostavlja analogiju između dinstog organizma i društva kao zatvorenog otvorenog sistema, koje su Spenseri (Herbert Spenseri), imala formu ovog sociološkog stvaranja, reflektuje svoje biološke procese kao jedinka na složena sistema (društva) odnosno skupinu ljudi i tako u dinstu biološke odnose u oblasti sociologije i obratno. Interimenter prikazi ukazuju na likovno odnorno izdajenje socijalni uzroci, kao promjenjive kronike a njegova primenljivost prilagođuje se konstantnoj fluktaciji telesnih stanja. U tako postavljenom odnosu telo istovremeno biva izloženo i izvori društvenih kriterija i podvrgnuti dinstu diktatima kolektivne svijesti.

San tumačen kao telesna manifestacija odnorno reflekt njegovog opšteg stanja po Frejdu zasigurno odgovara somatizam stimulansima koji njemu upravljaju. Na taj način pokreću se pitanja sa polja medapsihologije gdje se u fokusu postavlja telo na multivari i imaginativni način. Adaptivni telesni događaji ne sede uslojene same biološke i time grade novi metafizički smisla, ulazeći u polje svijesti.

Svešten predstavljen kroz telo zapravo je njegova funkcija ili unutrašnji događaji koji zavisi od određenih spoljnih događaja dok se spoznaja bh spoljnih ulova vrši upravu svetlu, na taj način svijesti istovremeno biva dio sveukupnog okruženja ali i kopodređivana u odnosu na njega. Ona nije prikazana kao posredica već kao subjekt koji formira relaciju između unutra i spolja.

Milan Anić























Индекс слика

Слика бр. 1: Насловна страна француског магазина *Paris Match* која је објављена 2. јула 1955. године.¹¹⁵

Слика бр. 2: „Смајли“.¹¹⁶

Слика бр. 3: Емотикони.¹¹⁷

Слика бр.4: „Емојџи“, комбинована техника на папиру, 100 x 70 cm, 2016, аутор фотографије: Стефан Момиров.

Слика бр. 5: „Емојџи“, комбинована техника на папиру, 100 x 70 cm, 2016, аутор фотографије: Стефан Момиров.

Слика бр. 6: „Руља гледа Монализу у Лувру“, аутор фотографије: Виктор Григас.¹¹⁸

Слика бр. 7: „Селфи са Пистолетом 1“, дигиталана фотографија, 2013, аутор фотографије: Милан Антић.

Слика бр. 8: „Селфи са Пистолетом 2“, дигиталана фотографија, 2013, аутор фотографије: Милан Антић.

Слика бр. 9: „Teddy“, дигиталани колаж, 2013, аутор: Милан Антић.

¹¹⁵ Getty images, Paris matches covers, <https://www.gettyimages.com/event/paris-match-covers-162255483#cover-of-paris-match-magazine-n-326-of-june-25-to-july-02-1955-diouf-picture-id162122189> (приступљено: 10. 3. 2018).

¹¹⁶ Emojipedia, <https://emojipedia.org/people/> (приступљено: 23. 1. 2018).

¹¹⁷ Emojipedia, <https://emojipedia.org/people/> (приступљено: 23. 1. 2018).

¹¹⁸ Wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Crowd_looking_at_the_Mona_Lisa_at_the_Louvre.jpg (приступљено: 20. 1. 2018).

Слика бр. 10: „Teddy“, комбинована техника на платну, 200 x 130 цм, 2016, аутор фотографије: Стефан Момиров.

Слика бр. 11: „Кефалов црни екран на белој подлози“, амбијентална инсталација постављена на изложби *Untitled*, 2016, аутор фотографије: Стефан Момиров.

Слика бр. 12: Рад из серије *Emoji*, комбинована техника на папиру, 100 x 70 цм, 2016, аутор фотографије: Стефан Момиров.

Слика бр. 13: „Штрумфови“.¹¹⁹

Слика бр. 14: „Велики Штрумф – Карл Маркс“, дигитални колаж, 2018, аутор Милан Антић.

Слика бр. 15: „Кефало – Лав Троцки“, дигитални колаж, 2018, аутор: Милан Антић.

Слика бр. 16: Маљевичев „Црни Квадрат“ у углу.¹²⁰

Слика бр. 17: Плакат за серију *Црно огледало*.¹²¹

Слика бр. 18: Фотографија Мирослава Карића, аутор фотографије: Борис Бурић.¹²²

Слика бр. 19: Модел Алан Туртон Филипс.¹²³

Слика бр. 20: Рад из серије *Boys* (кадар), акварел на папиру, 120 x 150 цм, 2016, аутор

¹¹⁹ *Fresh Wallpapers, Smurfs The Lost Village wallpaper*, 2016, <http://freshwallpapers.net/movies/smurfs-the-lost-village.html> (приступљено: 23. 4. 2018).

¹²⁰ *Теолошка сваштара, филозофско теолошки интеррелигиозни цитати, Маљевичев црни квадрат, Пионери апстрактне уметности II*, 2017, https://filozofskoteoloski.wordpress.com/2017/10/15/maljevicev-crni-kvadrat-pioniri-apstraktne-umjetnosti-ii/#_ftn1 (приступљено: 3. 2. 2018).

¹²¹ *Wallpaper cave, Back mirror wallpaper*, 2017, <https://wallpapercave.com/black-mirror-wallpapers> (приступљено: 13. 2. 2018).

¹²² Фејсбук, Мирослаф Карић, Фотографије, www.facebook.com/photo.php?fbid=10207041862860213&set=t.521250805&type=3&theater (приступљено: 2. 4. 2018).

¹²³ *Fashion tape, The model wall, Arran Turton Philips*, <http://ftape.com/model/?portfolio=arran-turton-phillips> (preuzeto 17. 4. 2018).

фотографије Милан Антић.

Слика бр. 21: Рад из серије *Boys*, акварел на папиру, 70 x 50 цм, 2015, аутор фотографије Милан Антић.

Слика бр. 22: Рад из серије *Boys*, акварел на папиру, 70 x 50 цм, 2015, аутор фотографије Милан Антић.

Слика бр. 23: Разгледница Националног археолошког музеја у Атини.

Слика бр. 24: Кадар из Годаровог филма *Карабињери*, 1963.¹²⁴

Слика бр. 25: „Антика“ уље и акрилик на платну, 100 x 70 цм, 2015, аутор фотографије: Стефан Момиров.

Слика бр. 26: „Going nowhere“ групна композиција, туш на папиру, 35 x 27 цм, 2015, Аутор фотографије: Милан Антић.

Слика бр. 27: „Going nowhere“ групна композиција, туш на папиру, 35 x 27 цм, 2015, аутор фотографије: Милан Антић.

Слика бр. 28: „Going nowhere“ групна композиција, туш на папиру, 35 x 27 цм, 2015, аутор фотографије: Милан Антић.

¹²⁴ *Film Society Linciln Center, Les carabiniers, 2017, URL http://nyjff.com/film-detail/?film_id=542_*
(приступљено: 21. 2. 2018).

4. ЛИТЕРАТУРА

4.1 Библиографија

Антић, Милан, текст из каталога за изложбу *Soma*, Галерија Факултета Ликовних Уметности, Београд, 2016.

Aristotel, *Politika*, prev. Tomislav Ladan, Globus, Zagreb, 1988.

Art in theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas, by Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell, Oxford/Cambridge, 1993.

Биргер Петер, *Теорија авангарде*, прев. Зоран Милутиновић, Народна књига, 1998.

Eva Badura-Triska , „Who Becomes a Bad Painter, When, Why in What Sense?“, *Bad Painting good art*, MUMOK, Dumont, Wien 2008.

Barthes, Roland, *Mitologije*, prev. Morana Čale, Naklada Pelago, Zagreb, 2009.

Беланчић, Милорад, *Смрт слике, Огледи из филозофије уметности*, Медијска књижара Круг, Београд, 2009.

Belting, Hans, *Prave slike i lažna tela*, Europski glasnik 10, Zagreb, 2005.

Весић, Јелена, *Кустоски гест у свету савремене уметности*, докторска дисертација, Универзитет Уметности у Београду, Интердисциплинарне студије, Теорија Уметности и Медија, Београд, 2015.

Гаврић Зоран, Белић Бранислава, *Марсел Дишан*, Боговађа, 1995.

Дебор, Ги, Волман, Жил, „Упутство за примену Диверзије“, *Ситуационистчка интернационала*, прев. Миодраг Марковић, Градац, Чачак, 2008.

Еко, Умберто, *Schtroupf Und Drang*, прев. Јасмина Ливада, *Видици*, бр: 1–2, Београд, 1982.

Епштејн, Михаил, „Између егзистенцијализма и постмодерне“, *После будућности, Судбина постмодерне*, том II, , прев. Радмила Мечанин, Драслер партнер, Београд, 2010.

Фројд, Сигмунд, *Естетика несвесног*, Аточа, Београд, 2009.

Гоцић, Горан, *Енди Ворхол и стратегије пона*, Београд, Службени гласник, 2012.

Гројс, Борис, *Уметност Утопије*, прев. Добрило Аранитовић, Плави круг Логос, Београд, 2011.

Lilly, John C., „Basic assumption“, *Programing and metaprograming in human biocomputer*, Bantam book, New York, 1974.

Ивковић, Маја и Дамјановић, Александар, *Жан Пол Сартр – Егзистенцијализам као modus vivendi*, *Енграми*, бр. 24., Клинички центар Србије, Београд, 2000.

Јунг, Карл Густав, „Архетипови колективно несвесног“, *О психологији несвесног*, прев. Деса и Павле Милекић, Матица Српска, Београд, 1977.

Јунг, Карл Густав, *Архетипови и колективно несвесно*, прев. Босиљка Милакара, Народна Књига, Miba Books, Београд, 2015.

Каак Joachim, Thierolf Corinna, *Hanne Darboven, John Cage, A Dialogue of Artworks*, Pinakothek der Moderne, Munich, Hatje Cantz Publishers, 2000.

Кајоа, Роже, „Маска и занос“, *Игре и људи*, прев. Радоје Татић, Нолит, Београд, 1979.

Кант, Имануел, *Критика чистог ума*, прев. Никола Поповић, Култура, Београд, 1970.

Krauss, Rosalind E., *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge, 1999.

Krebber, Michael, *Apothekeman*, Walter Konig, Cologne, 2001.

Larson, Kay, *Where the Hearts Beat, John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*, Penguin Books, London, 2013

Латифић, Амра, *Парадигме руске авангарде и посмодерне уметности*, Чигоја, 2010.

Маклуан, Маршал, *Електронски медији и крај културе писмености*, прев. Милош Трифуновић, Карпос, Лозница, 2012.

Маклуан, Маршал, *Познавање општила човекових продужетака*, прев. Слободан Ђорђевић, Београд, Просвета, 1971.

Мереник, Лидија, *Уметност и власт, Српско сликарство 1945–1968*, Вујичић колекција, Београд, 2010.

Мијушковић, Слободан, *Од самодовољности до смрти сликарства*, Геопоетика, Београд, 1998

Морен, Едгар, *Дух Времена I – Неуроza*, прев. Надежда Винавер, Издавачко Графички завод, Београд, 1979.

Neuburger, Susanne, „The First and the Last Painting“, *Bad Painting good art*, MUMOK, Dumond, Wien, 2008.

Ниче, Фридрих, *Књига о филозофу*, прев. Јовица Аћин, Графос, Београд, 1984.

Oliva, Achile Bonito, *Transavantgarde International*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1982.

- Петровић, Сретен, „Кант и психоанализа“, *Трећи програм*, бр 52-I, Београд, 1982.
- Поповић, Велимир, „Ажурирање експресије“, текст каталога за изложбу *Untitled*, Уметнички простор U10, Београд, 2016.
- Рот, Никола, *Знакови и значење*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2010.
- Сервије, Жан, *Историја Утопије*, прев. Вера Павловић, Клио, Београд, 2005.
- Скаперта, Ги, *Повратак барока*, прев. Павле Секеруш, Светови, Београд, 2003.
- Сретеновић, Дејан, *Уметност присвајања*, Орион арт, Београд, 2013.
- Storr, Robert, Philip Guston, *Abstraction*, Abbeville press, New York, 1986.
- Storr, Robert The Day Is Long, „Interview with G.Richter“, *Art in America*, New York, 2002.
- Thierolf, Corinna, Hanne Darboven/John Cage, „Sudden images“, *A Dialogue of Artworks*, Pinakothek der Moderne, Munich, Hatje Cantz Publishers, 2000.
- Trifonas, Peter Pericles, *Barthes i carstvo znakova*, прев. Dinko Telečan, Nalada Jasenski i Turk, Zagreb, 2002.
- Tucker, Marcia, „Bad“ Painting, exhibit. cat, The New Museum, New York, 1978.
- Фостер Хал, *Повратак реалног*, прев. Горан Вујасиновић, Орион арт, 2012.
- Фројд, Сигмунд, *Тумачење снова II*, прев. Албин Вилхер, Матица српска, Нови Сад, 1981.
- Schmidt, J. Marc, „Socio – political themes in the Smurfs“, *Secrets of Popular Culture*, Kindle Book, 2011.

Synnot Antony, *The Body Social, Symbolism, Self and society*, Routledge, London, 1993.

Чекић, Јован, Станковић Маја, *Слике/Сингуларно/Глобално*, Савремено као експеримент, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013.

Чекић, Јован, *Пресецање хаоса*, Геопоетика, Београд, 1998.

Шуваковић Мишко, Алеш Ерјавец, *Фигуре у покрету, Савремена западна естетика, филозофија и теорија уметности*, Вујичић колекција, Београд, 2009.

Шуваковић, Мишко, *Дишан и редимејд*, Београд, Службени гласник, Београд, 2013.

Шуваковић, Мишко, *КФС – Критичне форме савремености и жудња за демократијом*, Орфеус, Нови Сад, 2006.

Шуваковић, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Српска академија наука и уметности, Прометеј, Београд – Нови Сад, 1999.

Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.

Yve – Alain Bois, Krauss, Rosalind E., *Formless. A Users Guide*, Zone Books, New York, 1997.

4.2 Вебографија:

Baselitz, Georg, „My Paintings are Battles, Interwiev with German Painter Georg Baselitz“, *Spiegel (International)*, Hamburg, 25. 1. 2016, www.spiegel.de/international/germany/spiegel-interview-with-german-painter-georg-baselitz-a-879397.html (приступљено: 4. 5. 2017).

Барт, Ролан, *Смрт аутора*, www.scribd.com/document/208979748/Rolan-Bart-Smrt-Autora (приступљено: 14. 5. 2017).

Бењамин Валтер, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, www.scribd.com/document/344175998/Valter-Benjamin-Umetni%C4%8Dko-Delo-u-Veku-Svoje-Tehni%C4%8Dke-Reprodukcije (приступљено: 12. 12. 2017).

Дебор, Ги, *Друштво Спектакла*, прев. Алекса Голијанин, Породична библиотека, стр. 53, www.yumpu.com/xx/document/view/16895112/drutvo-spektakla-anarhija-blok-45 (приступљено: 04. 10. 2017).

De Duve, Thierry, *Kant after Duchamp*, The Mit Press, London, 1996, www.scribd.com/document/290999018/Kant-After-Duchamp-Thierry-de-Duve (приступљено: 12. 2. 2018).

Duchamp, Marcel, *Go undreground, Where do we go from here?* (1961), *Magazine fur Kunst Qjubes*, 2014, URL <http://www.qjubes.com/kunstmagazin/2014/05/marcel-duchamp-kuenstler-muss-in-den-untergrund-gehen/> (приступљено: 3. 2. 2018).

Duchamp, Marcel, *Salt Seller, The Creative act*, Oxford University Press, Oxford, 1973, http://courses.ischool.utexas.edu/kimsmith/2007/Fall/INF385H/Duchamp_CreativeAct.pdf (приступљено: 6. 3. 2017).

Ивас, Иван и Жаја Лана, *Знакови усмене комуникације у писаној форми на IRC – у и ICQ – у. Медијска истраживања*, file:///C:/Users/USER/Downloads/08_Ivas_Zaja%20(2).pdf, (приступљено: 22. 11. 2016).

Летић, Бранко, *Поетска слика у ренесансној, маниристичкој и барокној лирици*, <http://doiserbia.nb.rs/img/doi/0350-6673/2012/0350-66731278021L.pdf> (приступљено: 28. 4. 2017).

Louvre sites, Year One – Paradise on Earth, Michelangelo Pistoletto, www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-exposition-pistoletto-english.pdf (приступљено: 23. 8. 2017).

Маширевић, Љубомир, *Култура интертекстуалности*, www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/11-12/24/download_ser_cyr (приступљено: 13. 4. 2017).

Pistoletto, Michelangelo, *The Third Paradise*, <http://terzoparadiso.org/en/what-is> (приступљено: 23. 8. 2017).

Паић, Жарко, *Деконструкција слике од мимезиса репрезентације до комуникације*, www.scribd.com/document/5415863/Dekonstrukcija-slike-%C5%BDarko-Pai%C4%87 (приступљено: 23. 11. 2017).

Pollitt, Katha, „2The Smurfette Principle“, Arhive, 1991, *The New York Times*, New York, www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html (приступљено: 21. 2. 2018).

Rihter, Gerhard, *Badeer – Meinhof*, Gerhard Rihter official site, www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56 (приступљено: 7. 8. 2017).

Schuddeboom, Bas, Knudde, Kjell, PEYO – Pierre Culliford, Lambiek, *Comiclopedia*, www.lambiek.net/artists/p/peyo.htm (приступљено: 17. 1. 2018).

Situacionist Internacional online, www.cddc.vt.edu/sionline///si/definitions.html (приступљено: 6. 10. 2017).

Tucker, Marcia, Press Release, New Museum of Contemporary Art, New York, 1978, http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/7902 (приступљено: 27. 1. 2017).

Tucker, Marcia, „Bad“ Painting, exhibit. cat, The New Museum, New York, 1978, http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/6415 (приступљено: 27. 4. 2017).

Gavin Wade, „Artist - curator Gavin Wade on authorship, curating at Eastside Projects and the post-industrial, interviewed by Michael Birchall and Nkule Mabaso“, 2013, http://www.academia.edu/14326370/Artistcurator_Gavin_Wade_on_authorship_curating_at_Eastside_Projects_and_the_post-industrial_city (приступљено: 4. 3. 2018).

Биографија

Милан Антић (Београд, 1984) дипломирао је на ФЛУ (Београд, 2010), на Одсеку за сликарство. Његов докторски уметнички пројекат бави се контекстом и позицијом слике као медија у савременој уметничкој пракси. Радови Милана Антића до сада су, у оквиру групних поставки од 2006, били представљени на бројним изложбама у земљи и иностранству. Учесник је више уметничких радионица и резиденцијалних боравака интернационалног карактера (Париз, Минхен, Солун, Софија, Београд). Самостално излаже од 2010: Уметнички простор U10 (Београд), Галерија ФЛУ (Београд), Центар за графику и визуелна истраживања (Београд), Српски културни центар у Паризу (Париз), Уметнички центар УБСМ (Београд), Галерија Хаос (Београд). Аутор је низа ликовних интервенција у јавном простору. Радови му се налазе у бројним колекцијама, између оталог и у јавној колекцији компаније „Generali Osiguranje“ (Београд). Добитник је више награда и признања. Од 2011. ради на ФЛУ (Београд) у звању асистента, а од 2014. у звању доцента на сликарском одсеку.

Biography

Milan Antic was born in Belgrade in 1984. He graduated in 2010 from Department of painting at the Faculty of Fine Arts in Belgrade. His doctoral project deals with context and position of painting as media in contemporary art practice. Milan Antić artworks have been presented in numerous group exhibitions in this country and abroad since 2006. He is a participant in many art workshops and residence stay of international character (Paris, München, Thessaloniki and Belgrade). He has exhibited at solo exhibitions since 2010 (Art space U10 (Belgrade), Gallery of the Faculty of Fine Arts (Belgrade), Centre for graphic and visual research, Serbian Cultural Centre in Paris (Paris), Art Centre UBSM (Belgrade), Gallery Chaos (Belgrade). He is the author of an array of art interventions in public spaces. His works may be found in numerous collections, among which is the public collection of the company Generali insurance (Belgrade). His work in the area of visual art has been rewarded several times. Since 2011, he started working at the Faculty of Fine Arts in Belgrade at the position of Teaching Assistant and since 2014, at the position of Assistant Professor in the Department of painting.

Подаци о ментору и члановима комисије за одбрану докторског уметничког пројекта

Ментор:

др ум. Димитрије Пецић, редовни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

Чланови комисије:

1. мр Гордан Николић, редовни професор
2. др ум. Јасмина Калић, редовни професор
3. мр Добрица Бисенић, редовни професор
4. мр Даниела Фулгоси, редовни професор

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора : Милан Антић

Број индекса: 4012/10

Докторски студијски програм: Универзитет уметности у Београду/Факултет ликовних уметности/Докторске студије уметности/Студијска група за сликарство

Наслов докторског уметничког пројекта:

Ментор: др ум. Димитрије Пецић

Коментор:

Потписани (име и презиме аутора): Милан Антић

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

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, као што су 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 у Београду.

Потпис докторанда



У Београду 2018

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом: ТЕЛЕСНО И ТРАНСЦЕНДЕНТНО – ИЗЛОЖБА СЛИКА

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предао сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

Потпис докторанда

A handwritten signature in blue ink, consisting of several loops and a long horizontal stroke extending to the right.

У Београду 2018