

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ

Докторски уметнички пројекат

**Структуре човека – ликовно
истраживање ирационалног**

Аутор:

Ивана Б. Јелић

Ментор:

Милка Вујовић Стојановић, редовни професор

Београд, 2018.

Садржај

Сажетак.....	3
Abstract.....	4
Увод	5
Предмет и уметнички циљ рада	6
Методе рада	7
Значење ирационалног	8
Однос: уметност и ирационално	9
Однос: духовност дела и ирационално	11
Идентификација у уметничком стваралачком процесу	13
Ирационално као основа уметничког израза: дадаизам и надреализам.....	19
Интуиција као ирационално сазнање уметности	21
Ирационално као одлика савременог човека	24
Уметничка стварност	27
Идејна целина: Структуре човека	30
Осећања као структуре невидљивог у ликовном изразу	32
Архетипско у ликовном изразу	37
Обрада мотива човека	39
Изградња форме човека у уметничком изразу.....	39
Приказ и изградња човековог лика у уметничком изразу	45
Разматрање симболике у уметничком изразу	50
Технолошки приступ уметничко-истраживачког рада	52
Резултати уметничког истраживања.....	56

Закључна разматрања.....	57
Прилог	59
Литература	82
Биографија аутора	86
Изјава о ауторству	89
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта.....	90
Изјава о коришћењу	91

Сажетак

У докторском уметничком пројекту „Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног“ сагледава се и разматра улога ирационалног у уметничком процесу. Ирационално се посматра у виду неразјашњених и недоречених вредности које због несхватљивости свог карактера трансцендирају оквире рационалног сазнања. Термину ирационално се приступа кроз одређивање теоријског оквира и примере уметничког рада. Истичу се духовне вредности дела и њихов хуманистички значај. Штавише, узевши да су ирационалне вредности саставни део човека, разматра се у којој мери се уметнички процес може посматрати као процес идентификације и самопотврђивања. При овоме се истиче одлика уметничког процеса која се односи на комплексност његове спознаје. Разматра се теорија интуиције Benedetto Croce-а (Бенедето Кроче) као замисао посматрања ирационалних вредности у уметности, као и улога архетипа кроз колективно несвесно појединца. Разматра се значење уметничке стварности као специфичног оквира који усмерава стваралачки израз. Разматра се улога осећања у уметничком процесу, кроз ирационални карактер и као неизоставни део човека. Појам *структура* се сагледава у склопу мотива човека и формулације уметничког израза. Мотив човека се представља кроз његову примарност у уметничком раду и улогу посредника уметничког процеса, као фокусна тачка односа уметник-дело-посматрач. При томе се разматрају питања која се тичу: начина изградње човекове форме у уметничком изразу, улоге лика човека у уметничком процесу, схватања ирационалног кроз ликовне карактеристике дела. Паралелно са теоријским објашњењем, реализовани уметнички радови се представљају као непосредни и практични примери у склопу истраживања.

Кључне речи: човек, ирационално, ликовно, духовно, идентификација, интуиција, архетип, структура, израз, слика

УМЕТНИЧКА ОБЛАСТ: Примењене уметности и дизајн

УЖА УМЕТНИЧКА ОБЛАСТ: Примењено сликарство

Abstract

The doctoral art project "Structures of Man – Artistic Research of the Irrational" addresses the role of the irrational within an artistic process. The irrational is seen as the form of unexplained and ambiguous values whose incomprehensive nature transcends the frames of rational knowledge. The term irrational is approached through the definition of the theoretical framework and examples of artworks. The thesis highlights the spiritual values of an artwork and its humanistic aspect. Moreover, assuming that the irrational values make an integral part of a human being, the thesis assesses to which extent an artistic process can be observed as a process of identification and self-affirmation. In this regards the thesis accentuates the complexity of comprehension of an artistic process. It further takes into consideration Benedetto Croce's theory of intuition as a notion of observing irrational values in art, as well as the role of an archetype in one's collective unconscious. The perception of artistic reality is discussed as a specific framework that directs the creative expression. The role of feelings in the artistic process is discussed through their irrational values as well as an indispensable part of a human being. The concept of *structures* is perceived within the motif of man and the formulation of an artistic expression. The motif of man is represented through his primacy in an artwork as well as through the role of a medium in the artistic process, as the focal point of the tripartite relation between artist-artwork-spectator. In this regards the questions the thesis addresses concern: the method of creating a man's form in an artistic expression, the role of human visage in an artistic process, the perception of the irrational through examining the attributes of an artwork. In parallel with the theoretical explanation, the completed artworks are presented in the research as immediate and practical examples.

Key words: man, irrational, artistic, spiritual, identification, intuition, archetype, structure, expression, painting

Artistic field: Applied Arts

Specialized artistic field: Applied Painting

Увод

Неизбежно је порекло уметничког дела као људске творевине и може се рећи да се кроз уметников лични доживљај стварности гради његов јединствен израз. Неизоставно је да се он у великој мери ослања на логички процес у виду проучавања и доласка до нових сазнања, али истовремено уметникова инспирација проистиче и из унутрашњег света човека у виду доживљаја стварности. Мотиву човека се у уметничком истраживачком раду зато приступа кроз шири оквир, при чему се он третира безвременски, као форма универзалног човека чији је поновљен приказ резултат уметничке перцепције и размишљања. Он представља судар ирационалног са физичким мотивима и има улогу посредника у односу уметник-дело-посматрач.

Перцепција уметничког дела је специфична јер као резултат може имати вишеструке интерпретације. Оне се односе на сагледавање дела као апстрактне форме. Тиме је могуће развити асоцијације које су исте по вредности, при чему је главно значење неодређено. Полази се од претпоставке да у уметничком процесу постоје ирационалне вредности и идеали, али да они нису одвојени, већ се посматрају у склопу човека као његов саставни део. Предложен термин који се односи на *структуре* сугерише комплексност елемената и њиховог односа, али и постојање једне развијене и организоване целине. Њена замисао не подразумева искључиво на мотив човека, већ и целокупни процес стварања као начин уметникове личне конструкције стварности. Фокус се усмерава на постојање невидљивог света, који се односи на унутрашњи емоционални свет човека, и како се он манифестује кроз ликовни израз и човеколику форму. У уметничкој пракси, ликовни аспект дела се посматра као потенцијално место одраза ирационалних вредности. Тиме се отвара питање улоге и значаја ликовног стваралачког процеса за човека, кроз могућност његове формулације у уметничкој пракси.

Предмет и уметнички циљ рада

Може се рећи да је мотив човека вечан, пошто се може сагледати и проучавати кроз многе области, док истовремено још увек није у потпуности истражен. Мотив човека се може посматрати кроз ликовне и идејне проблеме двеју целина: прве која се односи на његов визуелни део, тј видљиве човеколике структуре; друге која се односи на интерпретацију нематеријалних структура, тј на комплексност приказа човековог унутрашњег света. Ирационално се односи на његов психолошки део, који подразумева емоције и људску природу, као и на улогу човеколике форме у контексту уметничког израза и опажања дела. Предмет уметничког истраживачког пројекта се односи на мотив човека и могућности његовог приказа у контексту ирационалних вредности. При томе се разматра улога мотива човека у контексту форме уметничког дела, његове интерпретативне карактеристике и изражајни значај човеколике форме.

Мотив се приказује кроз ликовни рад и тиме настаје аналогија: визуелни приказ човека као његове логичке структуре изграђене кроз човеколику форму, насупрот паралелној структури, тј ирационалном садржају наговештеном кроз процес изградње дела. Идентитет приказане фигуре се сматра неодређеним како би се фокус усмерио на процес истраживања кроз ликовни рад у виду начина размишљања. Уметнички циљ представља циклус радова као: истицање значаја духовних вредности у уметничком изразу; истраживање могућности приказа човека у виду личне интерпретације стварности; разматрање ликовног превођења емоција и ирационалног садржаја; истраживање функције ликовног израза у изградњи нематеријалног садржаја.

Методе рада

Врши се анализа теоријских сазнања како би се дошло до њихове интерпретације у виду уметничког запажања. Анализа, дедукција, индукција и аналогија се као логичке методе примењују у процесу уобличавања израза и теоријског става.

Реализовани ликовни радови представљају скуп опсервација које су резултат пре свега личног искуства и сазнања, као јединственог уметничког израза, али настају и у корелацији са проучавањем других области, што се односи на теоријска сазнања преузета из теорије и филозофије уметности, психологије, естетике, као и на неуро-естетичка истраживања о перцепцији уметничког дела. На овај начин би се мисао покренута кроз уметничко-истраживачки процес употпунила и дивергентно приступило проблематици рада. Такође подразумева се и анализа и успостављање аналогије одабраних примера из света уметности, као и сагледавање сопственог ликовног рада.

Уметнички стваралачки процес се одвија у корелацији са изведеним логичким закључцима. Мотиву човека се у ликовном раду приступа логички као и интуитивно, преко израза уметничког искуства и сазнања дефинисаних одабиром мотива и границама уметничке вештине, при чему се разматра одабир ликовних елемената, њихов однос и значај.

Значење ирационалног

Реч ирационално води порекло од латинског *irrationalis* и односи се на оно што се противи разуму. Супротност је од *rationalis* који се ослања на логичко и математичко промишљање. Потичу од старогрчког *logos*, док се 1640-тих јавља латински *ratio* који се односи на разум, калкулацију и логичко промишљање.¹ Рационално се односи на одлике разума и разумевање путем логичког резонувања. Ирационално обухвата другачији вид искуства које не подлеже строгом логичком схватању, попут сензибилности и емоција. Платон и Питагора користе *logos* као термин који се односи на рационално у човеку, а *alogon* за ирационално (обухвата *thymichon* и *epithymicon*). Рационално и ирационално у човеку се при томе посматрају кроз јединство и нераздвојно дејство.

Треба имати у виду да је свако сазнање подложно преиспитивању, узевши у обзир ограниченост живог бића својим биолошким карактеристикама и начинима сазнања. Ипак, неоспорна је чињеница да постоје она сазнања која су мање јасна у односу на друге. Ова сазнања не подежу правилима разума схваћеног у виду непосредног логичког резонувања, али представљају саставни део човека и имају неоспорну улогу у стварању његове слике о свету.

Иако је јасно на шта се мисли када се говори о рационалном, ирационално као предмет истраживања се односи на нејасан и тиме мање дефинисан оквир. Не може се схватити кроз чиниоце који имају одлике логичког резонувања. Реч је о специфичној врсти искуства која се налази у домену менталног, али прелази оквире логичког сазнања и има идеалистичка и често недефинисана својства. Може се схватити у контексту осећаја као непосредног човековог искуства које се не ослања на разум, духовности у ширем смислу, као и кроз метафизичке одлике и опсег нематеријалног.

¹ Online Etymology Dictionary, URL: <https://www.etymonline.com/word/irrational>, acc. 13.02.2017.

Однос: уметност и ирационално

Уметничко дело је у својој суштини ирационално зато што се заснива на невидљивим вредностима као главним карактеристикама. Познато је да перцепција уметничког дела увек иде корак даље од његових основних физичких својстава, остављајући места за оно нешто више у сазнању. Пол Сезан говори о чулом сазнању уметности као благостању кроз искуство универзалне емоције, попут религиозне, али у истовремено савршеном природном смислу.² Самим тим, уметност кроз комплексност искуства даје могућност истраживања посредством ширег контекста, у коме је уметнички медијум само почетна тачка.

Чињеница је да су функције и потенцијал ума до данас само делимично познати. Zeki Semir (Зеки Семир), британски неуробиолог који се специјализовао у проучавању корелације неуролошких процеса и узвишених искустава попут уметности кроз поље неуроестетике, посматра уметнички процес као екстензију функције ума. Полази од претпоставке да је свака људска активност одређена законима мозга, да самим тим „не може бити праве теорије уметности и естетике уколико нису неуролошки базирани“³ и да је уметност заправо манифестација нашег неуролошког капацитета. Покушај свођења уметности под законе мозга помера дело од идеје узвишене вредности духовног домена, али је истовремено тиме не рационализује, већ претпоставља њене вредности кроз човекове стваралачке квалитете који су неоспорно биолошки базирани.

Сретен Петровић пореди рационалистичку мисао Декарта и Спинозе наспрам идеја Блеза Паскала, при чему говори о првим: „Недостатност такве позиције – а у антитези према свему суптилном у човековом бићу, у његовим творбама, поглавито према *митологији и уметности, игри и маштовитости* – сагледива је у свођењу посебичности сваког духовног облика на заједничности рационални именоватељ.“⁴ Немогуће је говорити о духовним облицима и при том их

² Gasquet, Joachim, *Cezanne – A Memoir with Conversations (1897-1906)*, London, Thames and Hudson, 1991, p. 151

³ Zeki, Semir, Neural Concept Formation & Art: Dante, Michelangelo, Wagner [research paper], *Journal of Consciousness Studies*, 9, no. 3, 2002, pp. 53–76, pg. 54

⁴ Петровић, Сретен, *Естетика у доба антиуметности*, Београд, Дерета, 2016, стр. 23-24

рационализовати јер би дошло до негирања њихових суштинских вредности. Јасно је да се свако човеково искуство не може свести под рационално. Насупрот рационалистичкој, Петровић описује идеју Блеза Паскала као потпунију:

„Без одзива у реалитету и из реалитета, насупрот рационалистичком становишту и идеологији Ума центрираног на субјект, паскаловска идеја је промовисала мисао о опстанку човека у његовој целовитости, указујући како људско биће није само, а понајмање искључиво ламентријевска „рационална“ машина, већ да су човековој природи припадљиви „свеколика област нагонског живота“, „страсти и осећајни живот“, *расположења*, а и *мука* његова, као реално, природно стање.“⁵

Карактер ирационалних вредности се у склопу уметничке праксе може посматрати кроз широк опсег значења које дело иницира. Уметнички процес је тешко посматрати објективно, док је његово значење често нестално и подложно преиспитивању због различитости индивидуе која му приступа. Нисмо у могућности да делу приступимо аналитички и објективно, као што је то случај са науком када се резултат истраживања посматра кроз разумљив опсег дате категорије. Панић Владислав о томе говори:

„Логика уметности је специфична, још недовољно истражена и без изгледа да ће скоро бити. Уметнику не стоје на располагању стереотипна средства, њиховом употребом уметник престаје да буде стваралац. Садржај и облик у уметности стално су у дијалектички променљивом односу и рецепција увек варира у зависности од образовања, IQ, моралног става, општег животног искуства.“⁶

Иако у уметничком изразу постојање свесне идејне компоненте може бити очигледно (дела која имају јасну поруку, примењена и ангажована уметност), немогуће је целокупну уметност свести на оштрину идејног садржаја, пошто оно превазилази границе идеје као израз субјекта који га ствара. Човек се може схватити као рационално, али је неоспорно уједно и духовно и стваралачко биће.

⁵ Исто, стр. 23

⁶ Панић, Владислав, *Психологија и уметност*, Београд, Завод за уџбенике, 1997, стр. 121

Уметност постоји у блиској релацији са факторима окружења, кроз оквир који обухвата и човеков сензибилитет у виду емоционалне укључености. Међутим, питања која се тичу деловања уметности и њеног значаја за човека су несумњива. Поље уметности остаје енигматично и донекле сведено под оквир ирационалног, али размишљањем у оквиру уметничког доживљаја човек неоспорно долази до новог сазнања и спознаје себе.

Однос: духовност дела и ирационално

Духовност или спиритуалност схваћена у ширем смислу је појам који се тиче више области. Односи се на духовни аспект појединца насупрот материјалном и физичком свету, а који је уско повезан са његовим осећањима и нагонима. Ирационалност и духовност се могу сагледати кроз подударност и извесно преклапање. Међутим, ирационално се схвата као изостанак логичког приступа, а духовност кроз метафоричност и лиричност у повезаности са појединцем као субјектом и односи се на унутрашње богатство.

Спознаја уметничког дела се разликује од спознаје свакодневних употребних предмета, иако је неоспорно да они могу имати шире значење, у виду сентименталног и рефлексивног значаја. Може се говорити о рецепцији уметничког дела као специфичном, духовном, сазнању. „Слика је песма која се пре види него чује. Песма је слика која се пре осети него види.“ (Леонардо да Винчи, 1452-1519)

Уметност какву данас знамо, уметност ради уметности⁷, постоји од 18-ог века. Сама функција уметности се мења до почетка 19-ог века и приписује јој се спиритуална, духовна улога, која је пре била резервисана само за религију. Уметност почиње да се посматра као „поље духовног улагања“⁸.

⁷ *L'art pour l'art*, Théophile Gautier (1811–1872)

⁸ Шинер, Лари, *Откривање Уметности : културна историја* (прев. Н. Пралица, Љ. Петровић), Нови Сад, Адреса, 2007, стр. 16

Лари Шинер помиње Шилеров став о позитивном утицају уметности на друштво, при чему се уметност посматра као: „инкарнација више истине која ће нас променити обнављањем нашег изгубљеног јединства“⁹ „Пошто је знао да ће се његов захтев за искупљујућом снагом естетских лепих уметности учинити импресивним, потрудио се да то и докаже у расправи која је делом базирана на Канту, а делом на визији људске природе која је подељена између духа и чула и очајнички трага за интеграцијом (Шилер 1967).“¹⁰

Уметност се може романтично посматрати као место спаса кроз духовни карактер. Досадашња научна достигнућа удаљавају аутономно схватање узвишености уметности од савременог тока размишљања. Арт терапија (Art therapy) се развила као пример дисциплине кроз потврђене позитивне карактеристике уметности у виду дејства на појединца. Шинер помиње савремене уметничке праксе (примери: Холзер, Бојс, ленд арт, итд) које негирају „свету ауру уметника и уметничког дела“¹¹. Може се утврдити да ирационалне вредности не изазива уметничко дело као објекат мистике већ се овај термин схвата у склопу формативног процеса унутар самог човека, тј начина његовог сазнања. Овако схваћен уметнички процес има логичну основу у реалности, али делује кроз ирационално у нама самима, кроз мишљење појединца као јединственог и непоновљеног бића.

⁹ Исто, стр. 176

¹⁰ Исто, стр. 175-176

¹¹ Исто, стр. 350

Идентификација у уметничком стваралачком процесу

„Како каже Лајбницова чувена фраза, када се узму у обзир све ствари које је желео у њега да укључи, Бог је начинио овај „најбољим од свих светова“. Слично томе, уметник као стваралац о сваком уметничком делу размишља као о врсти „могућег света“ и, попут Бога, он мора своје дело/свет учинити интерно конзистентном целином (Абрамс 1958).“¹²

Маркс говори о човековом стваралачком потенцијалу као потреби за креативним деловањем, при чему се он остварује управо кроз уметност.¹³ Уметност се посматра као пример човековог стваралачког потенцијала. Зеки Семир говори о потенцијалу мозга који се односи на сазнајни процес и нашу способност да сазнајемо ствари које се могу односити на постојање једне интерпретације (наводи спознају боје као пример) или више (када је реч о више одлика и значају). Полази од претпоставке да је ова двосмисленост¹⁴, одлика великих уметничких дела.¹⁵ Сматра да уметник, као и посматрач, пре користи овај потенцијал мозга него што са намером ствара више значења у делу.¹⁶ Истинска двосмисленост настаје када ниједна од интерпретација има примарност, тако да их мозак све третира као једнаке, тек да смо свесни по једне у одређеном тренутку.¹⁷ Посматрач се кроз ликовне одлике дела сусреће са изазовом више могућих интерпретација које су једнаке по вредности, тиме покушавајући да оствари градацију.

¹² Шинер, Лари, *Откривање Уметности : културна историја* (прев. Н. Пралица, Љ. Петровић), Нови Сад, Адреса, 2007, стр. 151

¹³ „Ваš на подручју умјетности човек доказује своје изванредне могућности креирања новог свијета, свијета у којем ће, по Марховим ријечима, и сама продукција попримити умјетнички карактер.“ Grlić, Danko, *Estetika: Povijest filozofskih problema*, Zagreb, Naprijed, 1974, стр. 17

¹⁴ Заправо *вишезначност*: “(...) it is not uncertainty, but certainty – the certainty of many, equally plausible interpretations, each one of which is sovereign when it occupies the conscious stage (Zeki 1999)” Zeki, *Neurology of ambiguity*, pg. 175

¹⁵ Zeki, Semir, *The Neurology of Ambiguity [research paper]*, *Consciousness and Cognition*, 13, 2004, 173–196, pg. 173

¹⁶ Исто, стр. 174

¹⁷ Исто, стр. 174-175

Као што то уметничко дело кроз комплексност своје перцепције захтева, стално преиспитивање је у природи човека. Сретен Петровић говори о креативности и стваралачком чину:

„Све је то прожето могућношћу да се спрам свега познатог и постојећег, осим нерва за присвајањем и приступањем свету, Човек поставља упитно и критички, и тако на увиђавној дистанци не само спрам предметног света, који му је *a priori* при-ручан, него и пред својим већ готовим остварењем.“¹⁸

Ellen Handler Spitz (Елен Хендлер Шипц) у „Уметност и психа“, наводи Winnicott-ов (Виникот) став о овом процесу придавања личног значења који се односи на „(...) способност појединца да улаже у културне објекте свих врста, да гради стваралачке везе између својих унутрашњих и спољашњих светова.“¹⁹ Она објашњава Виникотову претпоставку да у спознаји уметничког дела долази до идентификације са објектом посматрања која се као одлика човека јавља и у раном детињству кроз придавање значаја спољашњим чиниоцима. Она ово даље објашњава: „Рећи да је мало дете архетипски Пигмалион не значи рећи да мало дете јесте Пигмалион или да су те крпене лутке и дрвени коњићи једнаки уметничким делима те сам, зато што је питање делимично и семантичко, склонија да га оставим отвореним.“²⁰

„Џорџ Сантјана (Santayana, 1898) понавља ову жељу за хармонијом између онога што је унутра и онога што је споља. Он идентификује осећај лепоте као „хармонију између наше природе и нашег искуства... Када наша чула и машта пронађу оно за чим жуде, када се сам свет тако обликује или укалупи ум тако да је једнакост међу њима савршена, онда је опажање задовољство, а постојању није потребно извињење“ (269)“²¹

Сретен Петровић говори о човеку као о стваралачком бићу и о његовој објективизацији и сталном потврђивању кроз науку, мит, религију, уметност, језик,

¹⁸ Петровић, Сретен, *Естетика у доба антиуметности*, Београд, Дерета, 2016, стр. 19

¹⁹ Хендлер Шипц, Елен, *Уметност и психа : студија о психоналаизи и естетици* (прев. Александра Никшић), Београд, СЛЮ, 2011, стр. 204.

²⁰ Исто, стр. 213

²¹ Исто, стр. 199

морал, спорт и игру.²² „Из угла феноменолошке анализе одређена, *посебна* духовна форма сагледава се као израз могућности јединствене трансценденталне стваралачке моћи човека као опште способности субјекта да се *аутентично и оригинално* потврђује у животном свету.“²³ При процесу спознаје човек се изнова истраживачки и критички поставља и према себи и према делу свога рада. Потреба и могућност човека је да преиспитује своје сазнање. Она подразумева откривање и разумевање света и сопственог бића кроз анализу која је као процес вечног карактера. Латинска изрека *Nosce te ipsum* (Упознај себе) се управо односи на човекову потребу за самооткривањем у циљу бољег разумевања света око себе. Уметнички процес, посматран у виду јединственог истраживања, обједињује и стваралачки процес и критичност при његовој рецепцији. Спознаја дела, кроз коришћење неуролошког потенцијала, подразумева активност ума и човеково откривање током анализе у виду самопотврђивања и новостеченог искуства. Перцепција дела, на овај начин, подразумева домен духа као интегрисан процес који обухвата и размишљање и сензибилитет човека кроз његов доживљај. Представља активни израз појединца који има одлике истраживања и самоспознаје у циљу сазнајног освешћивања субјекта.

Иако постоји гомила фактора преко којих се може приступити уметности (психологошке, етнолошке, географске, историјске, социолошке, итд) они нису њене потпуне одреднице. Марк Ротко сматра како у упркос идентичности фактора окружења, они могу постојати као варијабле у два потпуно различита уметничка приступа. Разлог овоме је, објашњава, тај што окружење утиче на човека својствено начину на који он функционише као врста: примиће утицај неких фактора док ће одбацити друге у зависности од посебности времена и простора. Самим тим, човек ће функционисати под сопственим могућностима и условима или неће уопште.²⁴ Ротко такође тврди да уметност подразумева проналажење уметника, његовог места, у овом процесу. При томе остали фактори, као што су лични живот и

²² Петровић, Сретен, *Естетика у доба антиуметности*, Београд, Дерета, 2016, стр. 17

²³ Исто, стр. 18

²⁴ Rothko, Mark, *The Artist's Reality* (ed. Christopher Rothko), New Haven and London, Yale University Press, 2004, pg. 14-18

околности, тек разбијају монотонију и остављају траг за индивидуалне разлике, док је процес стварања заправо константа која их држи.²⁵

„Па ипак, у сликару пресудно делује управо та творачка, у овом случају ликовна трансцендентална моћ, као неки аргумент, лични филтер, организујућа схема, субјективно-формативна снага која се свагда потврђује кроз асимилацију тога «споља» примењеног.“²⁶ Поред тога, Сретен Петровић помиње и својеврсну структуру или образац визуелне спознаје који као израз личности везује за појединца. Он га наводи и објашњава као ликовни архетип који се односи на унутрашњи и духовни аспект појединца:

„Желео сам да објасним како, уистину, наше дубље «Ја», феноменолошки одрешено као «духовно», које свагда остаје код једног и истог «обрасца» као архетипа визуелне усхићености – за одређени тип личности, одговарајуће «психичке константе» - има потребу да се увек изнова поврђује привидно на истом тематском материјалу, али свагда, бар за нијансу, другачије“²⁷

Сматра да он нема везе са временом и историјским категоријама већ се односи на „силу субјекта“ која је бескрајан и духовни процес: „Тај «ликовни архетип», као израз личности која Себе хвата и изнова проналази у свакој новој слици, не може се до краја ухватити ни исказати све док је сама стваралачка личност у деловању; чак ни после тога. (...) нека врста отеловљења оне «одуховљавајуће аперцепције».“²⁸ Објашњава овај бескрај кроз карактер напетости због изостанка његовог завршетка у процесу идентификације. Описује га на тај начин кроз спирално деловање, при чему га објашњава кроз: „Хегелов принцип идентитета логичког и историјског, архетипског као априорног и емпиријског као апостериорног, наиме, да ове две линије замишљене сада у негативно дијалектичком смислу непрестално теже идентитету, све више се свијају, али, окончања драме нема.“²⁹

²⁵ Исто, стр. 14-18

²⁶ Петровић, Сретен, *Метафизика и психологија слике*, Ниш, Градина и Просвета, 1986, стр. 24

²⁷ Исто, стр. 25

²⁸ Исто, стр. 29

²⁹ Исто, стр. 30

„Уметност нам може понудити управо оно што не можемо да досегнемо у стварном животу, наине, мирну контемплацију метафизичких вредности.“³⁰

George Bernard Shaw (1856-1950), ирски књижевник, о уметности говори: „Уметност је магично огледало које стварате да рефлектујете своје невидљиве снове у видљиве слике. Користите стаклено огледало да видите своје лице: користите уметничка дела да видите своју душу.“³¹

Постоје јасна и непроменљива значења, као што су то боје, геометријски облици, итд. Међутим, свакодневни и лични предмети за појединца неретко неће садржати исто рефлективно значење. Човекову личну стварност одликује стална променљивост и преиспитивање. Идентификација сагледана у склопу уметничког процеса нема карактер завршености. Човек се као јединка мења кроз време и са окружењем. Променљивост изражајних одлика дела се може посматрати у виду његове ирационалне основе која се противи сталности као једнозначности и ригидности размишљања. Посматра се у контексту савременог човека, чија реалност и затечена ситуација представља фабриковане материјалне вредности прерушене као идеале. Савременог човека карактерише потреба за измештањем из контекста сопственог времена и илузорна потрага за идентификацијом кроз фиктивне светове. Стварање уметничког дела се може упоредити са креирањем јединственог света преко чијег разумевања долазимо до бољег разумевања себе.

Кроз перцепцију уметничког дела човек долази до спознаје која се може посматрати кроз особине идентификације. Она се посматра као ирационално својство уметности која као свесна творевина има могућност да трансцендентује оквири сазнања. У њој се огледа људска способност слободног мишљења у виду проналажења значења у циљу успешнијег разумевања света. Остваривши своју тежњу за трансценденцијом, човек тежи духовном и проналази нешто више у

³⁰ R. Ingarden према Ерјавец, Алеш, *Љубав на последњи поглед: авангарда естетика и крај уметности*, Београд, Orion Art, 2013, стр. 159.

³¹ “art is the magic mirror you make to reflect your invisible dreams in visible pictures. You use a glass mirror to see your face: you use works of art to see your soul.” George Bernard Shaw, *Back to Methuseleh*, 1921.

значењу дела. Уметничко дело може да се посматрата као физички склоп без даљих референци, али његов значај за човека се огледа управо кроз невидљиве вредности. Кроз ову трансценденцију значења је и негација рационализације дела као непроменљиве једнозначне творевине која не оставља место за ирационално у човеку.

Ирационално као основа уметничког израза: дадаизам и надреализам

Ирационално се може разматрати као основа за уметничко стваралаштво. При разматрању ирационалног у уметности, неизоставно је поменути уметничке праксе које су се ослањале на ову врсту сазнања.

Надреализам и дадаизам су уметнички покрети који су се у стваралаштву ослањали управо на ирационално искуство. Дадаисти, као претеча надреализма, настали су као реакција на потресе које је Први светски рат проузроковао. Противили су се конвенционалном и помпезном и дивили су се природности, као опирању строгоћи формула.³² „Жан Арп је писао у свом дневнику да је његов циљ „да уништи рационалистичку варку за човека и припоји га поново ниско у природу“.“³³ Штавише, ирационално се сагледава у целини као сама суштина и део живота који није мањег значаја у односу на рационално искуство. Дадаизам оспорава теорију и живот разматра такав какав је у својој суштини која подразумева и спонтаност и неповезаност.³⁴

Самим тим, ирационална основа се посматра као човекова суштинска и јединствена природа која не представља логички склоп: „Основна неодређеност покрета Дада само је одраз људске неодређености.“³⁵

Бретон, као водећа фигура надреализма, био је инспирисан Фројдовим експериментима и психоаналитичком теоријом. Надреалисти су поштовали научне методе и прихватили физичку стварност али су упућивали и на један вид њене

³² Chip, Herschel B, *Theories of Modern Art : A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, University of California Press, 1968, pg. 367

³³ "Jean Arp wrote in his diary that his aim was "to destroy the rationalist swindle for man and incorporate him again humbly in nature."" Chip, Herschel B, *Theories of Modern Art : A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, University of California Press, 1968, pg. 367

³⁴ Беар, Анри и Мишел Карасу, *Дада : историја једне субверзије* (прев. Јелена Стакић), Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2007, стр. 160-161

³⁵ Исто, стр. 158

трансценденције.³⁶ Сигмунд Фројд је кроз теорију несвесног померио границе које се односе на рационално у човеку. Он говори о подели на Ид, Его и Суперего, који се односе на јединство рационалног и ирационалног у човеку, као и њихову обострану важност.³⁷ Фројдове методе су омогућиле надреалистима ослонац и полазну тачку за уметнички приступ иреалном и садржају несвесног.³⁸ Сматрали су да је највећи значај уметности у бележењу визуелног из несвесног ума.³⁹ Надреалисти су пример праксе чија почетна тачка представља рационално, док се ирационалном прилази на сасвим несвесном нивоу. Методе надреалиста представљале су рационално коришћење ирационалног у циљу откривања „вредности заједничке свим људима“, док се дадаизам удаљава од разума и усмерава ка „јединственом бићу, појединцу ослобођеном од мноштва“⁴⁰.

³⁶ Chip, Herschel B, *Theories of Modern Art : A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, University of California Press, 1968, pg. 369

³⁷ Фројд, Сигмунд, *Комплетан увод у психоанализу* (прев. Жарко Требљешанин), Подгорица, Нова књига, 2006.

³⁸ Chip, Herschel B, *Theories of Modern Art : A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, University of California Press, 1968, pg. 370

³⁹ "In their eagerness to understand more of the new world of the subconscious mind that they were exploring and also the new concept of man that they were creating, the Surrealists even denied the value of art except as a means to achieve those ends. (...) art was only the means of recording the visible configurations of images that existed in the subconscious" Chip, Herschel B, *Theories of Modern Art : A Source Book by Artists and Critics*, pg. 370

⁴⁰ Беар, Анри и Мишел Карасу, *Дада : историја једне субверзије* (прев. Јелена Стакић), Сремски Карловци, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2007, стр. 186

Интуиција као ирационално сазнање уметности

„Vrlo je često intuicija tretirana kao sagledavanje takvih biti koje su inače principijelno nedokučive, bilo osjetilnosti bilo razumu. Intuicija je također, nasuprot reflektivnom, intelektualnom mišljenju, ali i nasuprot empirijskom opažanju, sposobnost da se u jednom aktu obuhvati cjelina sa svim njezinim dijelovima, da se ona shvati i prozre, da se u jednom trenu uvidi bit jednog predmeta i u punoj očevidnosti, ali bez argumenata i dokaza, uoči ono osnovno u nekom zbiljskom odnosu ili sama struktura određenog sklopa odnosno ideja neke stvari.“⁴¹

Утицајну естетичку теорију са почетка 20-ог века, која се односила на духовни и експресивни карактер уметности, заступао је италијански филозоф Benedetto Croce (Бенедето Кроче). Кроче говори о посебној врсти сазнања, интуитивном, које је теоријског, менталног карактера, и које се ослања на израз у идеалном смислу. Развијањем теорије чије је схватање уметности као израза интуиције и њеном раздвојености од практичног чина, бранио аутономију уметности.

Крочеве идеје су блиске идеализму, иако није негирао значај физичких одлика дела. Разликује осећајно сазнање, које је пасивног карактера, од интуитивног и логичког које сматра активностима духа. Израз, према Крочеу, може бити натуралистички (природни гест) и естетски (идеални, теоријски).⁴² „Од обичне сензације, која је само механички, пасивни, голи природни факт, чиста се интуиција разликује по томе што је увек активност, *израз*.“⁴³ Кроче сматра да је интуиција специфично сазнање кроз уметност. Интуиција и израз се поклапају, при чему настаје његова позната тврдња „уметност је интуиција“⁴⁴. Интуиција је

⁴¹ Grlić, Danko, *Estetika: S onu stranu esetike*, Zagreb, Naprijed, 1979, str. 119-120

⁴² Морпурго-Гаљабуе, Гвидо, *Савремена естетика: преглед* (прев. Властимир Ђаковић), Београд, Нолит, 1968, стр. 98

⁴³ Дамњановић, Милан, *Струјања у савременој естетици*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1984, стр. 49

⁴⁴ Исто, стр. 49

квалитативно увек иста али је у уметности квантитативно највише вредности.⁴⁵ Кроче не сматра ни интелект ни чула пресудним за интуицију, већ је поистовећује са изразом у виду унутрашњег духовног испољавања.⁴⁶ „Израз“ је по Крочеву сав *in interior homine*; уметничко дело показује свакако чулну пуноћу и конкретизацију, али у питању је идеална чулност, која се остварује у чисто менталном постојању, или чистој интуицији.⁴⁷ „intuitivno spoznati znači izraziti ništa više i ništa manje nego izraziti.“⁴⁸

„Садржина и форма су једно те исто (...) Осећање се у целини преноси у слике и као такво се пречишћава, престаје да буде прост практични чин и претвара се у теоријску форму, која је аутономна, претходна и несводљива у односу према логичкој форми.“⁴⁹ „Croceu je važno da na taj način, dijeleći teoretsko duhovnu, izražajnu komponentu od praktične, sačuva autonomiju estetičkog čina.“⁵⁰ Супроставља се дуализму форме и садржаја, при чему сматра да је естетска чињеница уједно и њена форма, тј успели израз.⁵¹

Свако опажање и сазнање ствара подлогу за оно наредно, због чега се и уметничко дело посматра из јединственог угла, произишло из онога индивидуалног и једниствености тренутка и времена. Неразјашњиво и ирационално сазнање Кроче је везао управо за уметност и естетику. Теорија интуиције тежи превазилажењу разлике између стваралачког процеса и рецепције дела кроз сугерисање експресивне вредности као његовог садржаја који их обједињује. Лоцирајући интуицију у уметности, донекле је димистификује. „Time je, doduše, Croce samo prividno skinuo s intuicije tajnoviti veo nerazjašnjivosti i nemogućnosti pojmovnog određenja, jer definiranje uvijek ostaje suprotno samom fenomenu intuicije.“⁵²

⁴⁵ Grlić, Danko, *Estetika: S onu stranu esetike*, Zagreb, Naprijed, 1979, str. 131-132

⁴⁶ Isto, str. 128

⁴⁷ Морпурго-Таљабуе, Гвидо, *Савремена естетика: преглед* (прев. Властимир Ђаковић), Београд, Нолит, 1968, стр. 98

⁴⁸ В. Croce: *Estetika*, Zagreb, Naprijed, 1960, према Grlić, Danko, *Estetika: S onu stranu esetike*, Zagreb, Naprijed, 1979, str. 129

⁴⁹ Морпурго-Таљабуе, Гвидо, *Савремена естетика: преглед* (прев. Властимир Ђаковић), Београд, Нолит, 1968, стр. 100

⁵⁰ Grlić, Danko, *Estetika: S onu stranu esetike*, Zagreb, Naprijed, 1979, str. 139, Grlić, Danko

⁵¹ Дамњановић, Милан, *Струјања у савременој естетици*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1984, стр. 49

⁵² Grlić, Danko, *Estetika: S onu stranu esetike*, Zagreb, Naprijed, 1979, str. 129

Штавише, уметничко дело је пример деловања које има шири контекст од његовог физичког својства и логичког сазнања. Ирационално се као такво противи дефиницији, међутим отвара се питање које се односи на вредност и значај његовог проучавања за човека. Иако је готово незамисливо разоткрити уметност кроз формулу, ословљавање ирационалног карактера даје повода за даљу дискусију.

Кроче се сматра истакнутим „представником спиритуализма“ у естетичкој мисли кроз посматрање уметности као духовну активност и залагање за „независност уметности у царству духа“.⁵³ Иако је његов утицај био најинтензивнији током прве половине 20-ог века, његова мисао је значајна и данас. Догматски карактер Крочеове теорије је изазвао доста несугласица, али ван тога покреће разна питања која се тичу схватања духовног света. Покушај заснивања мишљења које се ослања на спиритуално као контраст савременом свету у коме технологија и материјалне вредности имају приметну улогу, на један начин је и одлика потребе за разумевањем света око себе. Ова потреба произилази пре свега као својствена самој природи човека, чија егзистенција нужно претпоставља нешто више и даље од остварених логичких закључака и противи се непроменљивости и статичности. Уметност, у том случају, представља активност засновану на изразу, интуицији, као пример комплексног сазнања које уједно и испитује његове границе.

⁵³ „Уметност, као самосвојна духовна активност, добива своје место у оквиру система „филозофије духа“, те се спекулативно, из самога појма, могу извести све њене дистинктивне карактеристике, по којима се јасно разликује од других духовних активности.“ Дамњановић, Милан, *Струјања у савременој естетици*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1984, стр. 48

Ирационално као одлика савременог човека

Савремено време одликује презасићеност информацијама и недостатак смисла.⁵⁴ Системи који се односе на начине преноса информација су све развијенији, док је присутност масовних медија постала саставни део развијеног друштва. Убрзана циркулација смисла у виду вербалних и визуелних података постала је део свакодневнице. Одликује је сагледавање ван контекста и све веће удаљавање ствари од оригиналног значења. Оваква трансформација окружења за човека подразумева појаву нове тачке гледишта која се односи на схватања појединца као сведочанство савременог времена.

Стварност мења своје значење, више не подразумева само оно очигледно и непосредно, већ и своје различите облике.⁵⁵ Може се рећи да је одлика данашњице стална симулација приказа која поткопава значење референтних вредности. „Ера симулација, дакле, започиње извесном ликвидацијом свих референцијала.“⁵⁶ Човек се сусреће са огромном дозом информација преко медија и различитих извора сазнања, а који су неоспоран чинилац његовог окружења. Императив времена је „управо хиперпроизводња и регенерација смисла и речи“⁵⁷. Бодријар говори о имплозији смисла у медијима у виду хиперпродукције информација које уједно поништавају аутентичност истих. Оригинална порука и њена медијска верзија се стапају у једно и тиме настаје циркуларни модел који негира њихово раздвајање.⁵⁸

„(...) исто као што неки консенсус сматра да материјална производња, упркос њеним дисфункционисањима и ирационалностима ипак доводи до већег богатства

⁵⁴ „Налазимо се у универзуму у коме има све више информација а све мање смисла.“ Бодријар, Жан, *Симулација и симулакрум* (прев. Фрида Филиповић), Нови Сад, Светови, стр. 83

⁵⁵ Као пример, особа примећена у видео запису садржи истинитост приказа, али као један вид визуелне белешке одређене границама медијума, док се одлике њеног тренутног живота и одредиште као непосредни сусрет бришу.

⁵⁶ Бодријар, Жан, *Симулација и симулакрум* (прев. Фрида Филиповић), Нови Сад, Светови, стр. 6

⁵⁷ Исто, стр. 90

⁵⁸ Исто, стр. 86-87 „Једном речи, *medium is message*, не значи само крај поруке него и крај медијума. (...) не постоји више посредничка инстанца између једне и друге стварности, између једног и другог стања стварног, ни у садржају ни у облику.“

и друштвене целисходности. (...) Јер тамо где ми мислимо да информација производи смисао, догађа се супротно.“⁵⁹

Презасићеност информацијама неоспорно има утицаја на нашу перцепцију и сазнање. Процес сазнања губи свој природни ток и добија конфузан карактер. Чула савременог човека су такође презасићена и усмерена на више истовремених дешавања. Гинтер Андерс објашњава ово презасићење чула као човекову „запоседнутост“⁶⁰. Неизбежно је да оно што опажамо у току дана има улогу у изградњи индивидуалне свести, у виду стварања представа о свету око нас. Чињеница је да хаотичност информација укључује и њихову разноликост и нефилтрираност. На тај начин се мења контекст сензибилности а човек се удаљава од непосредног искуства као природног. Његова одлика је фрустрираност и отуђеност као одговор на стално удаљавање од сопствених емоција и непосредности окружења.

„Најинтимније реакције људи су спрам њих самих толико опредмећене да је идеја о томе шта су оне за њих очувана само у крајњој апстрактности: personality једва да им значи нешто друго до сјајне беле зубе и лишеност зноја под пазухом и емоција. То је тријумф рекламе у културној индустрији, принудна мимезис потрошача на културну робу која је уједно и прозрета.“⁶¹

Гинтер Андерс се бавио негативним утицајем који имају масовни медији, при чему истиче наш емоционални доживљај. Посматра телевизију као фантомски свет који мења свест и ствара основ за промењено искуство стварности: „Када даљина приђе сувише близу, близина се удаљује или губи. Кад фантом постане стваран, стварно постаје фантомско.“⁶²

John Dewey (Џон Дјуи) говори о интегрисаности естетског и свакодневног искуства. Сматра да живо биће постоји у склопу своје интеракције са окружењем, а да његове потребе произилазе из његове свесне неприлагођености и потребе за

⁵⁹ Бодријар, Жан, *Симулација и симулакрум* (прев. Фрида Филиповић), Нови Сад, Светови, стр. 84

⁶⁰ Андерс, Гинтер, *Свет као фантом и матрица* (прев. Бојан Каћура), Нови Сад, Прометеј, 1996, стр. 68-69

⁶¹ Adorno, Theodor i Max Horkheimer, *Kulturna industrija: prosvetiteljstvo kao masovna obmana*, u Masleša Veselin (ured.), *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo, Svjetlost, 1989, str. 172

⁶² Андерс, Гинтер, *Свет као фантом и матрица* (прев. Бојан Каћура), Нови Сад, Прометеј, 1996, стр. 5

остварењем савршене равнотеже. „Суштина било ког упечатљивог искуства по Дјуију почива у осећању хармоније након претходеће неравнотеже, а једино по чему се естетско искуство разликује од других врста искуства јесте то што оно представља нарочито интегрисан и у потпуности реализован тренутак такве хармоније.“⁶³

Дјуи је добар пример сагледавања стваралачког процеса преко свеобухватне интегрисаности: човека и окружења, естетског и свакодневног искуства, интелекта и осећања. Уметнички процес се посматра као хармонично остварење и идентификација. Сматра да човек тежи прилагођењу околина пролазећи кроз ритмичке фазе конфликта и решења.⁶⁴ Уметност као интегрисан процес обухвата самоспознају и анализу. Уметнички моменат се сагледава као специфичан тренутак, али га због идентификације уметника/посматрача на један начин и трансцендира.⁶⁵

Ирационални карактер савременог човека се огледа у његовој отуђености насупрот императиву савременог времена кога одликује све већа развијеност информационих система и доступност посредованих вредности. „Стварније од стварног, на тај се начин укида стварно“⁶⁶, а човек се дистанцира од непосредности сопственог бића, своје сензибилности и природе. У контексту хаотичности и несхватљивости савременог времена, ирационално се сагледава кроз човеков потенцијал да трансцендира оквире сазнања ка њиховом проширењу и идентификацији у циљу остваривања везе са сопственом природом.

⁶³ Шинер, Лари, *Откривање Уметности : културна историја* (прев. Н. Пралица, Љ. Петровић), Нови Сад, Адреса, 2007, стр. 311

⁶⁴ Leddy, Tom, "Dewey's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/dewey-aesthetics/>>

⁶⁵ Исто

⁶⁶ Бодријар, Жан, *Симулација и симулакрум* (прев. Фрида Филиповић), Нови Сад, Светови, стр. 85

Уметничка стварност

Иако су природа и стварни свет бескрајан извор инспирације, уметник их доживљава и реконструише на својствен начин. Сопствени уметничко-истраживачки рад се заснива на скромној и искреној интерпретацији, досадашњим схватањима и личној визији који су дефинисани одабиром мотива и границама уметничке вештине.

Фактор савремености ће увек бити садржан на јединствен начин у уметниковом делу и изразу. Неизбежно је да уметничко дело има свој корен у друштву и времену у коме настаје, али и да је пре свега јединствен израз уметника који га ствара, његовог искуства и сазнања. Панић Владислав објашњава да не постоји универзални систем схватања уметничког дела, зато што оно представља целину за себе. При томе помиње како дело није само продукт специфичног времена и затечених услова већ и уметника и избора које он прави током рада, при чему уметничко дело јесте и остаје „свет за себе“.⁶⁷

Алекса Челебоновић у есеју „Социјална и естетска стварност“ говори: „Сваки однос према прошлости, па и према оној уметничкој, обележен је искуством садашњости. У конкретним уметничким делима најбоље запажамо сопствене проблеме, јер их гледамо апаратуром свога времена и под његовим условима посматрања.“⁶⁸

Стварни свет, пре свега, није неизбежно физички, већ може да се односи и на доживљај снова и осећања уколико човек живи у њима.⁶⁹ Јасно је да човекову

⁶⁷ Панић, Владислав, *Психологија и уметност*, Београд, Завод за уџбенике, 1997, стр. 120

⁶⁸ Челебоновић, Алекса, *Социјална и естетска стварност*, у Зуровац Мирко (уред.), *Стварност у уметничком делу*, Београд, Естетичко друштво Србије, 1984, стр. 31-34

⁶⁹ „Под стварним животом, наравно, не разумеју се само односи човјека према предметима и бићима објективног свијета него и унутрашњи живот човјеков; понекад човјек живи у сновима – тада снови имају за њега (до извјесног степена и за извјесно вријеме) значај нечег објективног; још чешће човјек живи у свијету свог осјећања; та осјећања такође припадају животу човјекову, и ако постану интересантна, њих умјетност такође репродукује.“ Зуровац, Мирко, *Стварност у уметности*, у Зуровац Мирко (уред.), *Стварност у уметничком делу*, Београд, Естетичко друштво србије, 1984, стр. 18

инспирацију и мотивацију у уметничком раду не покрећу само логички закључци већ да она произилази као део човековог целокупног унутрашњег света. Самим тим ће се стваралачки израз за човека односити на даље и више од свог видљивог својства. Уметник самим тим при стваралачком изразу обликује један вид личне, уметничке, стварности.

Зуровац Мирко о томе говори: „Умјетник, дакле, узима дио стварности, понекад да би изразио или приказао постојећу стварност, али увијек обликује узету стварност у једном или оба правца, што зависи од врсте умјетности и намјере умјетника, да би произвео једну „нову стварност“, која је стварнија и од саме стварности.“⁷⁰

Пол Сезан је пример уметника који посредством својих дела реконструира стварност како би створио ону личну уметничку. Планина Sainte-Victoire (Сент Виктоар), као кључни и најзаступљенији мотив Сезановог стваралаштва, узима се као тачка развоја његове уметничке личности. Опсег значења које ова планина пружа за Сезана даје објашњење за његов избор мотива и упућује на сликарев однос према планинском врху који је директно утицао на стварање његовог стила.⁷¹ Представља јасан пример одабира мотива који директно утиче на формирање уметничких естетских начела. Сезан је стварајући проналазио начине да превазиђе постојећа сазнања и дође до нових. Неоспоран је закључак да природи слободног уметничког открића претходи темељна когнитивна студија. Обзиром да је само откриће неизоставан део уметничке праксе, тешко је занемарити експериментални приступ који је условљен уметниковим размишљањем. Сезанова дела су један вид реализације и документације која се продубљивала временом, кроз велико искуство и рад. Упркос томе, не постоје свеобухватни логички закључци који би представљали замену за сликарева комплексна чулна сазнања.

Уметност је у уској релацији са стварности, као што је то утврдио и Платон, пошто: „постоји нужна корелација између стварности и дјела, да без те корелације

⁷⁰ Зуровац, Мирко, *Стварност уметности*, у Зуровац Мирко (уред.), *Стварност у уметничком делу*, Београд, Естетичко друштво Србије, 1984, стр. 19.

⁷¹ Rewald, John, *Paul Cézanne, Letters*, New York, Da Capo Press, 1995.

нема уметности“⁷². Великог удела у стваралачком процесу имају теме и мотиви који се односе на непосредну инспирацију и које уметник својим избором, сматра блиским свом оквиру проучавања. Тешко је бити објективан у уметничком раду, без истовременог проучавања себе и сопствених искустава. Ова стална анализа обухвата континуирани рад уметника који се односи на један вид његовог личног дијалога са светом. Претпоставља се постојање личне стварности уметника у виду структуре која се формира кроз његову стваралачку личност, посредством индивидуалних карактеристика и приступа раду, али и временом и специфичној стварности у којој уметник ствара.

⁷² Grljić, Danko, *Estetika: Povijest filozofskih problema*, Zagreb, Naprijed, 1974, str. 38.

Идејна целина: Структуре човека

„Понекад равномерност природних појава око нас, која нам омогућава да кратко живимо и још краће задовољавамо своје нагоне, ствара код нас илузију неког предвиђеног и устаљеног реда. А тај цео наш свет, то је велики часовник који никад, ни првог дана кад је проходао, није правилно радио.“ (Иво Андрић)⁷³

Појам структуре потиче од латинског *structura*, изведеног из латинског глагола *struere* који значи градити, а односи се на комплексност елемената и њиховог односа кроз јединство целине.⁷⁴

Може се говорити о уочавању различитих врста структура од којих су неке физичке, видљиве. Примери неких од видљивих структура су: структура човековог организма у виду органа и њихових функција; структура човековог лица кроз видљив склоп изражајних елемената; физичка структура ликовног материјала. Насупрот видљивим, невидљиве структуре се, у виду алегорија, могу уочити кроз карактер комплексности у мање или више пренесеном значењу. Примери неких од ових алегорија су: структура времена у виду метричких јединица (такође, структура времена кроз јединство прошлости, садашњости и будућности); структура ликовног рада у виду симболике његовог идејног садржаја; структура човека у виду комплексности његовог бића. У последњем примеру, структура упућује на интегритет човекове личности у виду јединственог склопа његовог целокупног унутрашњег света.

Панић Владислав наводи Rudolf Arnheim-а (Арнхајм) при чему помиње постојање закона који се односе на деловање живог света и формирање видљивих карактеристика онога што опажамо, при чему говори: „И облици живих бића представљају фиксирани израз њиховог настанка и делања. У овом контексту се и

⁷³ Андрић, Иво, *Знакови поред пута*, Нови Сад, Каирос, 2002, стр. 62

⁷⁴ “The arrangement of and relations between the parts or elements of something complex” in Oxford Dictionaries, URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/structure>, ret. on 02.10.2017.

уметничко дело може схватити као фиксирани израз уметника и његовог стваралачког и свеукупног делања, у њему и око њега, као и пре њега.⁷⁵

Стваралачки процес се може сагледати као структура корака који дефинишу исход уметничке праксе. Структура се посматра као ирационална целина која има карактер изградње и међуодноса њених чинилаца. Њена замисао се ослања на комплексност видљивог света и привидну интегрисаност његових елемената. Мотив човека се представља у ликовном раду кроз аналогију: видљив логички приказ изграђен кроз човеколику форму, насупрот њеном материјалном садржају наговештеном кроз процес изградње дела, а који подразумева судар логике и несхватљивог.

У ликовном смислу, истовременост и корелација поменутих структура се као идеја представља кроз мотив човека. Инспирација потиче од организоване комплексне целине која садржи елементне који функционишу заједно. Она се у уметничком изразу огледа кроз развијање ликовног мишљења и кроз изградњу лика човека, али и лика самог дела, преко кога се представља нематеријални садржај.

⁷⁵ Панић, Владислав, *Психологија и уметност*, Београд, Завод за уџбенике, 1997, стр. 228

Осећања као структуре невидљивог у ликовном изразу

Иако се ирационално односи на широк оквир значења, осећања као ирационално искуство су од великог значаја у доживљају ликовног израза и стваралачком процесу. Посматрање свакодневних призора је удаљеније од посматрања сопствених доживљаја. Може се рећи да свет почиње чулима и тако што почињемо да осећамо и спознајемо околину. Чулни утицај који уметност изазива је од извесног значаја, што се одражава и кроз развој естетичке мисли. Доживљај света испољен посредством уметничког израза је комплементаран ирационалности човека кога одликује потреба и могућност за изражавањем.

Осећања и емоције се односе на субјективан доживљај који је пролазног и краткотрајног карактера. Могу бити позитивног и негативног карактера. Уколико су нагла и интензивна представљају афекте, а уколико је њихов интензитет дуже траје прелазе у сентименте.

Сретен Петровић у „Метафизици и психологији слике“ говори о сусрету са делом које изазива комплексну реакцију у посматрачу. Сматра да у овом процесу није битан приказани мотив већ ефекат који уметнички објект изазива. Описује уметничко искуство као трансцендендално сазнање и опсег метафизичког при коме долази до трансценденције и отуђења човека од свог емпиријског Ја. Сматра да се слика у том тренутку посматра као „метафизичка чињеница“ и „провоцирајући такво душевно стање у коме се субјект, латентно склон метафизичком понирању подиже од свакодневнице и освојенога идентитета са већ готовом ствари, продуктивно осећајући да и из *слика* али и из *Ја* куља некаква драматика ствари и духа, оно «у њима збивајуће».⁷⁶

Рудолф Арнхајм говори о ограничениости језика на менталне слике посредоване вербалним, док је сазнање путем визуелних уметности у том смислу чулно непосредније. Сматра да ова директност подразумева зависност израза од граница уметничког медијума „због чега појмови бивају доступни само посредно

⁷⁶ Петровић, Сретен, *Метафизика и психологија слике*, Ниш, Градина и Просвета, 1986, стр. 24-25

као метафорични деривати осећаја.⁷⁷ Уметнички медијум на тај начин дефинише исход уметникове праксе. „Дакле, људски ум, који свој посао обавља тако што стално комбинује мисао и слику, црпи корист из вредности језика и опажања и чини да узајамно компензују своја ограничења.“⁷⁸ На овај начин, ликовност је у директној корелацији са језичким способностима у формирању израза и зависи од човекове способности да искористи њихово узајамно дејство. Панић Владислав сматра да је процес мишљења сложенији од слика и представа. „Значи, мишљење превазилази оквире опажајног и представног јер је условљено негде у дубоким сферама и не појављује се у свести у виду слике, већ у облику неког значења или смисла, а ако се слика и појави, она никада, као део мисли, не може бити без неког смисла и значења.“⁷⁹ Такође, говори о различитости у динамици између слике и мисли, при чему објашњава: „Мисао је динамичнија од слике, активнија, чврсто повезана и зависна од напора и воље. Човек се препушта слици, пасивно и без напора.“⁸⁰

У познатим симболима често примећујемо нова запажања која се односе на тренутни угао посматрања. Аспект дела који се односи на извесну несталност његове рефлексивне вредности за појединца је у корелацији са самим човеком који при перцепцији дела трага за и формулише нова значења. Самим тим, представа различитих афеката кроз дело у виду идеала представља недовршен процес. Зеки Семир говори о изградњи идеала који нису непроменљиве идеалне вредности као што то тврди Платон (нпр, о љубави), већ се односи на унутрашњи когнитивни процес који укључује искуства и сазнања, а посредством кога се у животу изграђује наша генерална слика.⁸¹ На овај начин, идеализована осећања сагледавамо у контексту формирања сазнања, а што је одлика уметничког процеса као интуитивно сазнајног.

„Сензибилизација је термин изузетно много коришћен у француској теорији и пракси културне анимације, као неопходност деловања на буђењу културних

⁷⁷ Арнхајм, Рудолф, *Уметност и визуелно опажање*, Београд, Уметничка академија, 1971, стр. 57

⁷⁸ Исто, стр. 57

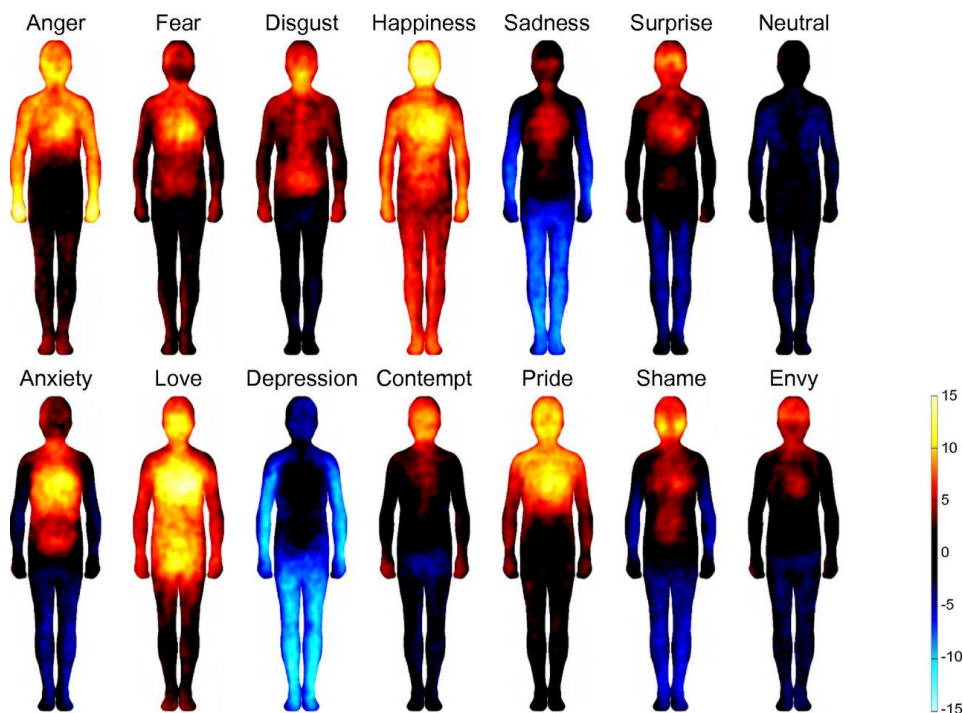
⁷⁹ Панић, Владислав, *Психологија и уметност*, Београд, Завод за уџбенике, 1997, стр. 37

⁸⁰ Исто, стр. 37

⁸¹ Zeki, Semir, Neural Concept Formation & Art: Dante, Michelangelo, Wagner [research paper], *Journal of Consciousness Studies*, 9, no. 3, 2002, pp. 53–76

потреба и развијању оних људских потенцијала и провоцирању емоција које ће омогућити „не-публици“ доживљај уметничког дела више кроз емоцију но кроз интелект.“⁸²

Научно истраживање из 2013. године „Bodily maps of emotions“ тиче се представе мапа психосоматских осећаја који се везују за различите емоције преко јединствене топографске само-извештавајуће методе. Претпоставља представљање емоција кроз културно универзалне категоричке соматотопске мапе у циљу генерисања свесног доживљавања емоција.⁸³ При томе закључују да се емоционални осећаји везују за одвојене, али парцијално преклапајуће мапе телесних осећаја које би могле указати на центар емоционалног искуства.⁸⁴



Топографски приказ човековог тела, мапа емоција ⁸⁵

⁸² Драгићевић Шеших, Милена, *Уметност и алтернатива*, Београд, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2012, стр. 196

⁸³ Nummenmaa, Lauri etc, Bodily maps of emotions [research paper], PNAS, 111(2), 2014, 646–651, <http://www.pnas.org/content/111/2/646>, acc. 20.03.2017 at 3:20pm

⁸⁴ Исто

⁸⁵ Исто, “Bodily topography of basic (*Upper*) and nonbasic (*Lower*) emotions associated with words. The body maps show regions whose activation increased (warm colors) or decreased (cool colors) when feeling each emotion. ($P < 0.05$ FDR corrected; $t > 1.94$). The colorbar indicates the t -statistic range.”

Замисао ликовног приказа психосоматског искуства не представља новину, већ се јавља у многим културама.⁸⁶ Franz Boas објашњава да када се говори о репрезентативној уметности, она не оставља утисак само путем форме већ и својом садржином.⁸⁷ „Комбинација форме и садржине даје репрезентативној уметности емоционалну вредност потпуно раздвојено од чистог формалног естетског ефекта.“⁸⁸

Уметничка замисао ликовног мапирања осећања као ирационалног садржаја се не односи на покушај емпиријског бележења, пошто ликовни приказ подразумева интуитивни приступ који подразумева уметников осећај за форму и ликовну експресивност. Њему се у уметничком раду зато приступа интуитивно, посредством човеколике форме, док наглашавање ликовних елемената у портрету у трупу упућује на свесност о психосоматском карактеру.

Експресивна вредност дела у виду спознаје осећања има комплексан и сложен карактер. Дјуи повезује размишљање са естетским искуством зато што су оба део јединственог интегрисаног процеса који подразумева емоционалну укљученост.⁸⁹ Панић Владислав сматра и да је форма уметничког дела најважнија, а да њено настајање зависи од уметничке способности која као полазну тачку има осећање. Естетска форма је у директној вези са осећањем: „Значи, емоција форме јесте први чинилац сваке уметности, а после ње може доћи идеја, мисао, као нешто секундарно.“⁹⁰ Форма се може разматрати кроз естетски ефекат који изазива. Ипак, конкретан садржај носи одређени сазнајни чиниоц који се односи на асоцијације које потенцијално развија. Независно од начина представе мотива човека, начин уметничког израза је битан чиниоц при спознаји дела.

⁸⁶ Помиње се пример Пуебло индијанаца који при сликању јелена приказују линију од уста до срца као симбол живота. Boas, Franz, *Primitive Art* (1927, 1951), in Wylie Sypher (ed.), *Art History: An Anthology of Modern Criticism*, New York, Vintage Books, 1963, pg. 21

⁸⁷ Boas, Franz, *Primitive Art* (1927, 1951), in Wylie Sypher (ed.), *Art History: An Anthology of Modern Criticism*, New York, Vintage Books, 1963, pg. 13-14

⁸⁸ Исто, стр. 14, "The combination of form and content gives to representative art an emotional value entirely apart from the purely formal esthetic effect."

⁸⁹ Leddy, Tom, "Dewey's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/dewey-aesthetics/>>.

⁹⁰ Панић, Владислав, *Психологија и уметност*, Београд, Завод за уџбенике, 1997, стр. 10

Ликовни рад на један начин за уметника представља естетско остварење. Обједињујуће својство ликовног уметничког рада подразумева да, иако сагледан без субјекта-ствараоца, нуди одређену естетску вредност. На овај начин, представљен израз се може посматрати у склопу Крочеовог схватања успешно израженог дела које јасно приказује садржај уметникове експресије. Обзиром да ирационални садржај коме се тежи није објективна вредност и јасно препознатљив већ се у тренутку перцепције дела на један начин надзире, самим тим остаје недостижан. Претпоставља се да управо посредством уметничког дела, као визуелног и успешно израженог, ирационалне вредности долазе до изражаја.

Архетипско у ликовном изразу

„Још од старих Грка па све до 19. века, прави укус, који се осећао језиком, као и чуло доира и мириса, били су омаловажавани као превише чулни и телесни у поређењу са слухом и видом (Корсмејер [Korsmeyer] 1999).“⁹¹

Данашњица се одликује комуникацијом у виду слика. Визуелна спознаја постала је примарна код савременог човека. Узевши у обзир изражајни значај слике за савременог човека, интерпретабилност ликовног уметничког дела се у овом контексту сматра од хуманистичког значаја. Може се разматрати начин на који се у ликовном стваралаштву одражавају архетипске вредности у виду опште-људског у човеку као свесном бићу. Ликовна уметност има повода да посредством слика, као начину спознаје у коме се развијају различити нивои асоцијација, приступи несвесном.

„Али, остаје питање: уколико је свака индивидуална егзистенција непосредни извршилац који преноси онај нарочити повесни пртљаг, угуравајући у духовне форме не само епохалну носивост, већ и, упркос свеколикој вишеслојности, и замршености, властиту персоналност - зар стваралачко биће не оставља истовремено, на примаран начин, у делима и архетипске трагове самога Човековог *идентитета*, темељ његове врсте?“⁹²

Карл Густав Јунг је развио идеју која се тиче универзалних симбола човека. Јунг помиње и објашњава појам колективног несвесног као дела психе који није личног порекла већ представља садржај који је стечен кроз наслеђе и који никад није био свестан.⁹³ Он га објашњава као урођено несвесно, при чему говори да се: „(...) код колективно-несвесних садржаја ради о древним – или још боље – о

⁹¹ Шинер, Лари, *Откривање Уметности : културна историја* (прев. Н. Пралица, Љ. Петровић), Нови Сад, Адреса, 2007, стр. 158

⁹² Петровић, Сретен, *Естетика у доба антиуметности*, Београд, Дерета, 2016, стр. 20

⁹³ Јунг, Карл Густав, *Архетипови и колективно несвесно*, Подгорица, Народна књига, 2015, стр. 51

исконским типовима, тј о општим сликама које постоје одвајкада.“⁹⁴ Архетипове помиње у склопу колективног несвесног: „Садржаји колективног несвесног јесу пак такозвани архетипови.“⁹⁵

⁹⁴ Исто, стр. 14

⁹⁵ Исто, стр. 13

Обрада мотива човека

Изградња форме човека у уметничком изразу

Мотив човека се може сматрати вечним ликовним проблемом кроз самосвесност појединца и кроз хуманистички карактер његовог приказа. Због тога је важно истаћи значај који мотив човека има у ликовном изразу.

Када се говори о експресији схваћеној као унутрашњи израз, насупрот спољашњости приказа човеколике форме, она се јавља још у 6. веку п.н.е. у виду потребе да се прикаже душевни живот.⁹⁶ ⁹⁷ Ради се о аутентичном ликовном приказу дефинисаном путем уметникове замисли. Манифестује се као склад приказа физичке форме и њеног душевног карактера. Доласком импресионизма, овакав вид схватања експресије се мења, тј постаје мање значајан како би се фокус усмерио на друге теме.⁹⁸ Касније се интересовање обнавља доласком експресионизма и неореализама, што је приметно и у служби ангазоване уметности.⁹⁹

Неоспорна је чињеница да је људска фигура један од најранијих мотива у ликовном изразу у животу појединца, а најчешће је и први објекат који се приказује (у дечјем предшколском ликовном стваралаштву).¹⁰⁰

Јасно је да се уметнички портрет разликује у перцепцији од свог реалног еквивалента и модела. Верност ликовне представе као и аутентичност

⁹⁶ Васић, Павле, *Увод у ликовне уметности – елементи ликовног изражавања*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1988, стр. 147

⁹⁷ Такође, физиогномика се развија као дисциплина која се тиче проучавања физичког израза, тј односа физичких карактеристика, лица пре свега, у служби унутрашњег света.

⁹⁸ Васић, Павле, *Увод у ликовне уметности – елементи ликовног изражавања*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1988, стр. 152 „У модерном сликарству Сезана, кубиста и представника доцнијих праваца – осим надреалиста, питање експресије у ранијем смислу речи није се ни постављало.“⁹⁸

⁹⁹ Исто, стр. 153

¹⁰⁰ Карлаварис, Богомил, Јованка Келбли и Мирослава Станојевић-Кастори, *Методика ликовног васпитања предшколске деце*, Београд, Завод за уџбенике, 1986, стр 43.

фотографског приступа и даље се не преклапа са искуством стварности. Бодријар при критичком приступу холограмима, као најразвијенијем ступњу копије и приказа реалности, говори о савршенству симулакрума¹⁰¹ који би представљао достигнуту ултимативну истину предмета, а то је немогуће, у његовом онтолошком смислу. Он помиње уметнички приказ људског лика који ће од посматрача увек захтевати нешто више и лукавије од стварности.¹⁰²

Код човеколике форме у ликовном изразу може изостати намера приказа идентитета, како би се човек представио кроз општост мотива и његову генерализацију. Коста Богдановић објашњава како приказани лик у уметничком портрету може да се односи на репрезентативни примерак своје врсте. Штавише, уметнички портрет обједињује услове у којима се ствара са оним личним у уметнику, при чему је:

„(...) надграђена свака подразумевана сличност са моделом, једном врстом креативне интерпретације и транспозиције у којој одређено представљени лик добија посебан израз у материјалу и у форми. Конкретност полазишта у представљању одређеног лика у уметничком портрету истакнуто је аутентично креативним изразом као доживљеним призором вишег реда.“¹⁰³

У случају када модел не представља пресудан чинилац ликовног процеса, изостанак препознатљивих визуелних карактеристика попут косе и одеће, потенцијално усмерава пажњу ка другим факторима. Због тога се у уметничком истраживачком раду фокус усмерава на истраживање изражајних могућности људске форме и њен духовни карактер. Он се односи на склоп односа човека-уметника и човека-мотива кроз однос посматрача, као и на приступ стваралачком раду у циљу проширења оквира значења. Репрезентативни приказ човека се самим тим односи на покушај склада између објективног сагледавања стварности и духовних вредности.

¹⁰¹ Бодријар говори о симулакруму као изведеном значењу

¹⁰² Бодријар, Жан, *Симулација и симулакрум* (прев. Фрида Филиповић), Нови Сад, Светови, стр. 91

¹⁰³ Богдановић, Коста, *Лице и лик у визуелној култури*, Београд, Завод за уџбенике, 2010, стр. 198

Кроки, или скице и различите ликовне белешке, у изразу имају посебну уметничку вредност, као непосредно сазнање које често означава неспутанији и слободнији израз. Јасно одређене уметникове визије које се односе на његове афинитете приликом решавања ликовне проблематике дела, често се огледају у његовом интуитивном приступу који долази до изражаја кроз скице због недостатка времена за даљу студиозност. На овај начин, уметник може постати свестан сопствених тенденција у стваралачком раду. Иако је интуитивни приступ уметника важан, систематичност приступа такође постоји као битан чиниоц ликовног процеса.

Угледавши се на Лајбницову теорију да на дрвету не постоје два иста листа, па самим тим ни у природи, Etienne Gilson објашњава да ни индивидуалност не може бити дуплирана. Аутор не може природно извести два идентична дела, већ је свако ентитет.¹⁰⁴ Свако наредно дело се гради на основу искуства оног пређашњег, чак и у поновљеном приступу исте уметничке замисли. Континуитетом кроз ликовну обраду мотива се истиче његова улога у изразу као посредника уметничког процеса. Његов приказ остварује спонтаност кроз понављање у току ликовног рада, као доминантан мотив преко којег се усмерава остатак ликовног процеса. Мотиву човека се на овај начин приступа кроз опсег значења који обухвата размишљање и интроспекцију у току анализе мотива. Он се не третира у виду имитације, већ се његова форма гради интуитивно као мотив преко чије ликовне обраде се уметнички израз остварује и потврђује.

Варијације ликовних фактора које се односе на индивидуалне разлике ликовног изрази могу се посматрати у виду ликовних типова који указују на осетљивост за боју, валер, линију, итд.¹⁰⁵ Сретен Петровић говори о ликовним типовима као персоналним, који не постоје раздвојено већ имају значаја „као доминанте у једном типу личности“.¹⁰⁶ Петровић уметничку личност окренуто

¹⁰⁴ Gilson, Etienne, *Painting and Reality*, New York, Meridian Books, 1959.

¹⁰⁵ Објашњавају се кроз комплементарне парове, тј тенденције у изразу. Карлаварис, Богомил, Јованка Келбли и Мирослава Станојевић-Кастори, *Методика ликовног васпитања предшколске деце*, Београд, Завод за уџбенике, 1986, стр 62-66.

¹⁰⁶ Петровић, Сретен, *Метафизика и психологија слике*, Ниш, Градина и Просвета, 1986, стр. 40

ирационалном везује за „диониски“ стваралачки тип, насупротив „аполонском“ који инсистира на „делу као изразу и одразу идеја, колективно свесних структура“. Он даље говори:

„Ирационално» у духу, израз је оних снага стварања за које је, у циљу њиховог сазнања непримерен антрополошки и у томе социјално-историјски систем класификација. (...) У психолошком смислу ова диониска моћ у сликару тежи материјализацији и само узгредно пролази кроз медијум антрополошког и личног, узимајући их као средство. Њен је основни циљ да се материјализује и самопотврди.“¹⁰⁷

Erwin Panofsky (Панофски) помиње значај појма „уметничко хтење“ који је увео Alois Riegl: „(...) појма који је, насупротив непрекидном наглашавању чинилаца који детерминишу уметничко дело (материјални карактер, техника, сврховито одређење, историјске околности), требало да означава збир или јединство стваралачких снага које долазе до израза у уметничком делу, а које се како формално, тако и садржински организују полазећи од себе: „појам уметничко хтење“.“¹⁰⁸

Мотив човека укључује размишљање о начину конструкције његове форме. Разни системи пропорција кроз историју су били од утицаја на изградњу уметничког израза. Панофски разматра да су различити системи пропорција одраз разлика у стиловима у којима постоје.¹⁰⁹ Он објашњава да конструктивна вредност ових система није од извесне важности још од модерног погледа на уметничко дело као нешто ирационално, и да је зато важно значење ових система кроз историју. Сматра да системи пропорција постоје као експресија и уметничко хтење¹¹⁰ у односу на стил у коме су. Тиме, уколико се фокусирамо на њихово значење уместо на визуелни приказ као резултат конструкције, оно ће бити експресија уметничког хтења који је приметан и у другим уметничким формама тога периода (архитектури, сликарству, итд) али и оног од самог уметника. Такође сматра да

¹⁰⁷ Исто, стр. 40

¹⁰⁸ Panofsky, Erwin, *Расправе о основним питањима науке о уметности* (прир. и прев. Зоран Гаврић), Самостално издање: Боговађа, 1999, стр. 80

¹⁰⁹ Panofsky, Erwin, *The History of the Theory of Human Proportions*, in Wylie Sypher (ed.), *Art History: An Anthology of Modern Criticism*, New York, Vintage Books, 1963, pg. 67-80

¹¹⁰ Kunstwollen

теорија пропорција због логичног карактера своје природе има потенцијал да рационалније представи комплексност уметничког хтења него сама уметност.¹¹¹ Управо методе уметничког формирања мотива човека, схваћене на овај начин, садрже изражајне вредности које се односе на сведочанство које се односи на самог уметника у виду његове индивидуалне специфичности, као и сведочанство времена у коме он ствара.

Панофски наводи пример египатског метода пропорција при коме египатска статуа не представља живот, већ материјализује други као магијску реалност, живот духа. Насупрот томе, грчка статуа постоји у склопу естетске идеалности и отелотворљује живот. Грчка статуа се заснива на мимезису као циљу, док египатска на реконструкцији потенцијалне реалности. Говори о египатском начину као логичној пракси, која се ослања на механику и математику, а о грчкој која упркос постојећим канонима оставља места за ирационално уметничке слободе кроз алтернације у току рада.¹¹²

У византијској уметности се људска фигура сматра централним мотивом. „Тај антропоморфизам Византије је својим коренима дубоко залазио у њен религиозни поглед на свет.“¹¹³ Византијска естетика је нераздвојна од религиозних представа и доживљаја, при чему се и начин конструкције људске форме ослања на постојање духовног садржаја као израза суштине источног хришћанства.¹¹⁴ Византијска уметност упућује на духовни и натчулни свет више него на човекову чулност, која је у овом смислу од другоразредног значаја.¹¹⁵ Ликовна представа у византијској уметности има потенцијал и улогу као „(...) једно од најмоћнијих средстава за човеково узношење од видљивог ка невидљивом, од чулног ка натчулном.“¹¹⁶ При томе је посебна пажња посвећена представи човековог лика: „У

¹¹¹ Panofsky, Erwin, *The History of the Theory of Human Proportions*, in Wylie Sypher (ed.), *Art History: An Anthology of Modern Criticism*, New York, Vintage Books, 1963, pg. 67-80

¹¹² Исто, стр. 67-80

¹¹³ Лазарев, Виктор, *Историја византијског сликарства* (прев. Антонина Пантелић), Београд, Бримо и Логос, 2004, стр. 18

¹¹⁴ Исто, стр. 10

¹¹⁵ Исто, стр. 15

¹¹⁶ Исто, стр. 17

тежњи за максималним разоткривањем душе, лице добија крајње својеврсну обраду.¹¹⁷ Павле Флоренски говори о томе како су све иконе донекле чудотворна открића зато што је могуће „нешто *видети* сопственим духовним очима.“¹¹⁸

Ирационалност уметничке представе људске фигуре подразумева промену смисла као објективног и рационалног сагледавања видљивог. Флоренски објашњава маске како су негативног смисла јер указују на непостојеће. Сматра да је културно-историјски икона (кроз указивање на духовно) наследила задатак ритуалне маске и доделила виши степен.¹¹⁹ Он говори како ликовна функција икона историјски има највише везе са Египтом, где настају основни иконописни облици.¹²⁰ При томе објашњава: „Задатак осликавања мумије био је да представи управо ту идеалну суштину умрлога који је одсад постао бог и предмет култскога поштовања.“¹²¹

Византијска уметност представља одраз непроменљиве идеје као јасне суштине и из ње црпи своје значење. Лазарев Виктор говори: „Са те тачке гледишта, њихова уметност би се, слично египатској уметности, морала допасти Платону, јер је он у својим *Законима* истрајавао на строгој закономерности уметничких форми, која надјачава хаотичну многоликост стварности (реф).“¹²²

На основу Панофског, наговештено је да за израз ирационалног има више места тамо где је приказ спонтанији и где дело није унапред математички предодређено. Она се односи на слободу израза тамо где је он непосреднији и има више места за размишљање и стварање. Подразумева дивергентност у уметничком приступу као и коришћење уметничко-стваралачког потенцијала. Може се закључити да уметничка конструкција форме, сем чиниоца који потичу из

¹¹⁷ Исто, стр. 19

¹¹⁸ Флоренски, Павле, *Иконостас* (прев. Др Димитрије М. Калезић), Никшић, Јасен, 2001, стр. 51

¹¹⁹ Исто, стр. 133

¹²⁰ Исто, стр. 134

¹²¹ Исто, стр. 135

¹²² Лазарев, Виктор, *Историја византијског сликарства* (прев. Антонина Пантелић), Бримо и Логос, Београд, 2004, стр. 18

окружења, произилази и из унутрашњег склопа самог уметника као ирационално његове природе.

Приказ и изградња човековог лика у уметничком изразу

У приступу мотиву човека, лик представља важан визуелни појам: „Лице је једна од најосвешћенијих спознаја односа човека према свему ономе што је у његовом окружју у просторно-временским токовима и ситуацијама, као делатни и мисаони сусрет и испраћај.“¹²³ „Суштински препознати и разумети израз лица неке форме и њено манифестовање живота, одувек је својство спознаје вишег реда.“¹²⁴

Може се разматрати улога коју човеков лик има за појединца кроз рефлективну вредност уметничког процеса. Јасно је да човек, у виду урођеног друштвеног карактера, има способност препознавања и разликовања израза при комуникацији. У интеракцији два бића, лице је главни носилац човекове експресије и карактера. Коста Богдановић говори како је овај закон присутан чак и код перцепције неживих објеката кроз тражење визуелно примарне стране и посматра се као њихово антропоморфно обележје: „Код најразличитијих облика (и појава) у природи или оних изграђених људском руком, увек се препознаје, прихвата или одређује аспект лица (главна страна уоченог или начињеног) од других страна (леђне, бочне).“¹²⁵ Пример се може наћи и у емоционалном дизајну у дизајнерској пракси, где се антропоморфне карактеристике користе да би се изазвала циљана

¹²³ Богдановић, Коста, *Увод у визуелну културу*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр 103.

¹²⁴ Богдановић, Коста, *Лице и лик у визуелној култури*, Београд, Завод за уџбенике, 2010, стр. 95

¹²⁵ Богдановић, Коста, *Увод у визуелну културу*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр 104.

реакција код потрошача и на тај начин производи приближили.¹²⁶ Павле Флоренски говори:

„Лице је *појава* неке реалности, и ми га процењујемо управо као [нешто] посредујуће између понавајућег и познаваног, као откривање нашем погледу и нашем мишљењу суштине онога кога хоћемо да познамо. Ван те своје функције, то јест ван откривања нама те спољне реалности, лице не би имало смисла.“¹²⁷

Walter Benjāmin (Валтер Бењамин), немачки филозоф 20-ог века, говори о лицу као најважнијем атрибуту *ауре* човека, која се односи управо на аутентичност његовог постојања. Ауру објашњава као јединственост коју карактерише овде и сада, тј изворно и суштинско значење објекта. Портрет се у овом случају сматра кључним носиоцем ауре људске фигуре. Даље, Бењамин наводи да је важност поменуте ауре разлог опстанка портрета као средишњег мотива ране фотографије, у виду успомене на драге и преминуле особе.¹²⁸ Може се разматрати улога човековог лика у виду центра и тежишта уметничког дела. Отвара се питање да ли и колико човеколика форма, а пре свега човеков лик у уметничком изразу утиче на перцепцију дела и до које мере се може сагледати као посредничка фигура уметничког процеса. Портрет, схваћен на овај начин, носи одређену семиотичку вредност кроз представе и манипулације његових елемената. Тиме, он има важно место у изразу у формацији експресивних карактеристика дела. Данко Грлић говори: „Ne postoji u čitavom estetskom procesu ništa drugo do toga da umjetnik u svom izrazu ili svom idealu prilazi prirodnoj činjenici koju prepravlja kao sredstvo za reprodukciju idealne činjenice.“¹²⁹

Разматрата се аспект који се тиче садржајних елемената човековог изрази, чак и уколико је поменути израз настао као случајаност у ликовном раду или нема пресудно значење. Ово се односи на одабране елементе човекове форме које у спознаји представљају неоспорне елементе. Портрет има јасан фокус пажње, док

¹²⁶ Као пример, приказане карактеристике насмејаног лица у виду рекламог портрета могу имати циљ да изазову пријатну повратну реакцију и позитивне емоције код потрошача. Norman, Donald, *Emotional Design: Why We Love (or hate) Everyday Things*, New York, Basic Books, 2004, pg. 63-69.

¹²⁷ Флоренски, Павле, *Иконостаc* (прев. Др Димитрије М. Калезић), Никшић, Јасен, 2001, стр. 30

¹²⁸ Бењамин, Валтер, Уметничко дело у веку своје техничке репродукције, у *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 126.

¹²⁹ Grlić, Danko, *Estetika: S onu stranu esetike*, Zagreb, Naprijed, 1979, str. 139

су очи битан изражајни фактор који се тиче човековог израза кроз наслућени садржај. „Цицерон их назива са основом „призорима душе“.“¹³⁰ Шаке се повезују са покретом, додиром, међуљудским односима, као и стварањем, због чега се представљају кроз лиричну ноту у уметничком приказу.

Коста Богдановић говори о потреби за овековечењем лика драгих особа у виду представљања портрета.¹³¹ При томе се приказ профила може сагледати кроз посебан значај: „Профил лица најчешће идеализује представљени лик, нарочито ако је модел високо репрезентативна личност, попут владара чији је лик уобичајен на новцу, или урезан на полудрагом камењу на камејама.“¹³² Може се разматрати утисак који приказ профила изазива, када његова експресија представља централну тачку као вид овековечења сензибилитета и невидљивих вредности садржаних у структури дела.

Портрет као мотив подразумева апстракован приказ, а његов визуелни еквивалент се у ликовном процесу случајно или намерно деформише, као део уметничког израза. Сенке имплицирају на непознато и нејасно, као супротност схатљивом и видљивом, при чему се драматика валера у уметничком изразу узима као једна од основа за његов исказ. Покушај је да се изазове један вид судара и блокаде при разумевању приказаног у уметничком раду. Кроз делимичну недореченост форме и неодређеност идентитета, као вид сусрета са непознатим и несхватљивим, постоји намера да се створи један вид поетске и ирационалне интеракције са посматрачем.

„Део масе или површине, у савременом ликовном делу, може се идентификовати као лице непостојеће целине волумена или простора. Пошто нека искуства у модерном портрету не обухватају све елементе лица по природном распореду, а чак ни неке карактеристичне детаље (очи, усне, нос), то наводи на констатацију да би усне, на пример, могле бити схваћене као наговештај општег

¹³⁰ Васић, Павле, *Увод у ликовне уметности – елементи ликовног изражавања*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1988, стр. 155

¹³¹ Богдановић, Коста, *Лице и лик у визуелној култури*, Београд, Завод за уџбенике, 2010, стр. 201

¹³² Исто, стр. 107

појма лица. Савремени портрет више сугерише гледање него перфекцију представе ока.“¹³³

Јасно је како се апстраковање ликовног приказа одвија у сврху остваривања намере уметника (овај процес почиње још у дечјем ликовном стваралаштву¹³⁴). Изостављање неких елемената портрета, било са намером или спонтано у изразу, може се посматрати према елементима који недостају. Посматрачу остаје да у процесу спознаје на један начин ментално дотакне и тиме заврши део који је уметник приказао како би спознао јасну слику. Недостатак приказаних елемената, иако се односи на део јасне целине, при перцепцији садржи моменат неизвесности свог очекиваног завршетка. Изражајна одлика ликовног дела која се односи на недореченост форме, при посматрању потенцијално изазива размишљање о могућностима завршетка исте. Новонастала форма за суштину има анализу у току, а ослања се на комплексност мотива у виду његових вишеструких интерпретација.

Зеки Семир разматра недовршеност многих Микеланђелових дела кроз немогућност сагледавања идеала као њиховог одраза у свакодневном искуству. Помиње Вазаријево мишљење да недовршеност Микеланђелових дела заправо на један начин подражава узвишеност идеја које као такве заувек остају ван домета његових руку. Зеки даље објашњава могућност да недовршеност уметничког дела у том случају означава страх од могуће неопремљености да се идеали прикажу онако како су неуролошки формирану.¹³⁵ На овај начин може се сагледати значај и улога идеала као невидљивих вредности наспрам логичких чиниоца у ликовном изразу, као и утицај које човеково индивидуално има у делу.

¹³³ Богдановић, Коста, *Увод у визуелну културу*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр 106.

¹³⁴ „... Када дете себе приказује у облику једноставног склопа кругова, овала или правих линија, оно можда поступа тако не зато што је то све што види, (нпр. Када се гледа у огледалу) и не зато што је неспособно да начини вернију слику већ зато што је његов једноставни цртеж задовољава све услове које по његовом мишљењу слика треба да задовољи.“ Р. Арнхајм према Карлаварис, Богомил, Јованка Келбли и Мирослава Станојевић-Кастори, *Методика ликовног васпитања предшколске деце*, Београд, Завод за уџбенике, 1986, стр 44.

¹³⁵ „In fact, Michelangelo himself alluded in one of his last sonnets to his belief that the concepts of beauty translated into works of art may pale into insignificance when compared to concepts of beauty formed in the brain.“ Zeki, Semir, *Neural Concept Formation & Art: Dante, Michelangelo, Wagner* [research paper], *Journal of Consciousness Studies*, 9, no. 3, 2002, pp. 53– 76, p. 65-67

Почетна замисао уметничког рада се огледа у покушају приказа људских фигура као средишта која се односе на представу невидљивог света. Ово значење се може пренесено схватити као рађање интензивних емоција. У ликовном смислу, људи као емоционална бића се представљају као носиоци овог елемента. Он се приказује апстрактно путем ликовних изражајних могућности и кроз једноставност одабраних елемената (линије, тачке, валера, итд). Лоцирање циљаних тачки у средишту трупа или глави човека се ослања на психосоматско искуство и дејство. У ликовној замисли, долази до деконструкције људске форме како би се она апстраковала и тежиште пребацило на неразумљиво и унутрашњост човека. На тај начин, статичност мотива је донекле измењена, при чему се невидљиви, ирационални, садржај посматра кроз одступање од репрезентативне форме.

Арнхајм сматра да је у опажању насупрот самим облицима битна њихова динамика. „Карикатура је спектакуларна демонстрација израза помоћу одступања.“¹³⁶ Карикатуру, штавише, не сматра хумором већ је објашњава као свесну деформацију.¹³⁷ Облици се тиме посматрају као целина и кроз поетику целокупног утиска. Криве и оштре линије имају различиту динамику. William Hogarth је истицао лепоту линије. При томе је сматрао да се криве линије могу приметити и у склопу животног искуства (плесу, женском телу, итд).¹³⁸

Познато је да чак и квалитет линије као основног ликовног елемента који се јавља у децјем ликовном стваралаштву може упутити на општи сензибилитет личности сагледан кроз анализу особина ликовног израза.¹³⁹ Може се говорити о развоју специфичног сензибилитета кроз приступ раду и могућности да се он посматра кроз општељудске карактеристике. Петровић говори: „Сензибилни сликар и критичар могу оно «метафизичко» открити или назрети и у другим формама предметног света а не само у свету ликовних форми, творевинама човека.“¹⁴⁰ Интегритет уметниковог израза који се односи на систематично третирање површине може се

¹³⁶ Арнхајм, Рудолф, *За спас уметности: двадесетшест есеја* (прев. Војин Стојић), Београд, СКЦ Београд, 2003, стр. 116

¹³⁷ Исто, стр. 114, „намерно одступање од облика људске фигуре какав он „јесте“.“

¹³⁸ Шинер, Лари, *Откривање Уметности : културна историја* (прев. Н. Пралица, Љ. Петровић), Нови Сад, Адреса, 2007, стр. 183-186

¹³⁹ Карлаварис, Б., Келбли Ј., Станојевић-Катори М., *Методика ликовног васпитања предшколске деце*, Београд, Завод за уџбенике, 1986.

¹⁴⁰ Петровић, Сретен, *Метафизика и психологија слике*, Ниш, Градина и Просвета, 1986, стр. 66

сагледати као експресивна вредност изградње приказаних фигура и преко улоге у њиховој представи (као пример, изградња лика преко склопа контрастних површина и њихове сугестивне ликовне вредности).

Разматрање симболике у уметничком изразу

Спознаја уметничког дела кроз лични значај који се односи на процес идентификације и самоспознаје представља незаменљив процес. Панофски помиње: „Испољавања уметничке критике или теорије уметности читаве једне епохе, такође, неће моћи непосредно да тумаче уметничка дела произведена у тој епохи, већ их тек ми морамо тумачити заједно са њима.“¹⁴¹

Процес спознаје уметничког дела увек је недовршен, али сваки ментални покушај његовог откривања води ка обogaћењу перцепције. „И Џон Стјуарт Мил каже да само „недовољно развијени духови могу мислити да ће леп предмет изгубити од своје дражи ако изгуби нешто од своје мистерије“.“¹⁴² Панић Владислав говори: „Разноврсност тумачења и различитост значења не треба схватити субјективистички, већ дијалектички, као различита полазишта, различите претпоставке које се у делу и кроз дело верификују, као различитост искуства итд.“¹⁴³

У уметничко-истраживачком раду се приступа човековој форми где боја и њен реалистичан приказ нису сматрани од пресудног значаја. Штавише, увођењем боје се испитују њене изражајне могућности кроз однос са формом човека. Због тога су на неким од радова коришћене интензивне боје, при чему је незанемарљивост њиховог површинског приказа незаобилазна при виђењу. Иако је свака симболика релативна као лична, извесно је да црвена боја због свог интензитета и контрастних одлика имплицира интензивна осећања. „За многе

¹⁴¹ Panofsky, Erwin, *Расправе о основним питањима науке о уметности* (прир. и прев. Зоран Гаврић), Самостално издање: Боговађа, 1999, стр. 84

¹⁴² Панић, Владислав, *Психологија и уметност*, Београд, Завод за уџбенике, 1997, стр. 17

¹⁴³ Исто, стр. 121

народе црвена је прва боја јер је, преко крви, у живој вези са животом. (...) Од давнина је црвена боја – боја страсти, рата жара, и ероса. Боја експанзивне тежње, боја отварања, екстраверзије, боја рађања, живота и бесмртности, узбуђења, тоpline, оживљавања, снаге и моћи.“¹⁴⁴

Ликовна позадина, као човеково окружење, је сведена и потиснута у други план, представљена као илузија простора који је истоветан празнини као апстраковано место које негира границе. Такође, представља ликовни контраст са ликовном идејом структуралне комплексности мотива. Истицање видљивих потеза у виду хаотичног тока, уз њихово умножавање, наговештава изградњу и представља тежиште ликовног израза.

Приказ вукова који се јављају као секундаран мотив у примеру уметничког рада, се односи на његов одабир у виду тотемске животиње а представља везу човека са природом која је узвишена али и непредвидива, али и са тежњом за опстанак као унутрашњом борбом која је одлика развитка појединца. Симбиоза мотива човека и вука наглашава фундаменталне и древне оквире човекове природе, која се односи на његову исконску суштину као живог бића. У српској митологији, вук има веома значајну улогу:

„Веселин Чајкановић нас обавештава како нам је из старе књижевности сачуван један каталог народа, у коме је сваки народ везан за неку животињу, изједначен с њом. „Ближим, познатијим народима увек је тражен животињски еквивалент по каквој унутрашњој вези. За Србина се нпр. каже да је вук, и то је сасвим на свом месту утолико што је вук [...] митски сродник и предак Србинов, уопште митски представник српског народа.““¹⁴⁵

Вук се кроз митологију помиње као „териоморфни облик древног српског врховног бога.“¹⁴⁶ „Пагански Словени су у животињама видели манифестацију тајанственог света духа и људске душе које су преузимале на себе животињски облик.“¹⁴⁷ Вук, као и пас који се сматра вуковим двојником, помиње се као

¹⁴⁴ Исто, стр. 117

¹⁴⁵ Петровић, Сретен, *Српска митологија: у веровању, обичајима и ритуалу*, Београд, Дерета, 2014, стр. 196, -200

¹⁴⁶ Исто, стр. 199

¹⁴⁷ Исто, стр. 198

инкарнација душе у животињи.¹⁴⁸ Такође, Свети Сава се у народном веровању доводи у везу са вуковима. Вук је у форми хрта верни пратилац Св. Саве.¹⁴⁹

Панић Владислав говори: „У сваком случају, и поред широких могућности, права и потребе за теоријским и научним образложењима у области уметности, треба бити веома опрезан када се тумачи уметничко стваралаштво. У том смислу лепо опомиње амерички песник Виљем Батлер Јејтс: „Газите лаким ходом, јер газите по мојим сновима“ („Tread softly because you tread on my dreams“).“¹⁵⁰

Технолошки приступ уметничко-истраживачког рада

Уметничка вештина је важан чинилац израза, при чему техничка опремљеност директно утиче на његову слободу и неспутаност. Продукт мајстора у било којој грани има уметничку вредност, онај ко усаврши технику је и уметнички продуктиван.¹⁵¹

Реалистичне форме се стилизују у уметничком процесу, а понекад сам медијум одређује правац развитака стила. У стваралачком процесу је присутан смисао за ритам који, независно од мотива, зависи од медијума и површине на којој се ствара као технолошких карактеристика настанка дела.¹⁵² Уметник се у изразу служи квалитативним вредностима медијума (нпр, текстура папира, води се обликом четкице, итд.) при чему уметнички стил, а тиме и сам мотив, се у одређеној мери усмерава ритмичким карактеристикама уметничког медијума. На овај начин се могу разматрати квалитативне вредности одабраног медијума.

¹⁴⁸ Исто, стр. 182

¹⁴⁹ Исто, стр. 748

¹⁵⁰ Панић, Владислав, *Психологија и уметност*, Београд, Завод за уџбенике, 1997, стр. 17

¹⁵¹ Voas, Franz, *Primitive Art (1927, 1951)*, in Wylie Sypher (ed.), *Art History: An Anthology of Modern Criticism*, New York, Vintage Books, 1963. Говори о корелацији између квалитета занатског умећа и уметничке продуктивности.

¹⁵² Исто

Традиционални ликовни рад у уметничком истраживању представља приступ који је чулно непосреднији и директно утиче на развој сензибилитета. Начин ликовног израза у уметничко-истраживачком раду је дефинисан границама уметничке вештине и константан у виду израде циклуса радова, ослањајући се због тога на примарност сликарског приступа, као и елемената цртежа у начину израза. Уљана техника у виду изабраног уметничког медијума уједно омогућава непосредност при изразу кроз ликовну слободу у виду распона пастуозних као и благих лазурних прелаза при истицању ликовних елемената и уметничкој експресији.¹⁵³ Приступ реализацији уметничког рада због тога подразумева радове у комбинованим ликовним подручјима и техникама (слике и цртежи) при чему се у поступку ослања на класично сликање уљем:

„Класично сликање уљем подразумева пажљиво планиран процес који се дели на више фаза рада:

- постављање цртежа
- наношење средњег тона (гаме) или имприматура,
- подсликавање,
- сликање
- наношење лазура“¹⁵⁴

Уљана боја даје могућност контроле сликарске површине кроз истовремену ликовну слободу омогућену њеном апликацијом (разноликост сликарског материјала и метода апликације). Употреба уљане боје у форми стика или уљаног пастела, представља битан чинилац у примеру предстаљеном кроз уметничко-истраживачки рад. Подразумева разноликост и ликовно богатство цртачког приступа који се примењује у складу са сликарским приступом. Овим се у раду обогаћује употреба уљане боје кроз богатство потеза, а који због њених карактеристика имају изражену чулну пуноћу и дубину као и контролу над оштрином. Примена уљане технике кроз истицање и цртачких и сликарских

¹⁵³ Кајтез, Слободан, *Сликарске технике*, Београд, Чигоја штампа, 2011, стр. 144, „Уље дозвољава богато коришћење пасте која даје могућност пластичног структурног моделовања форме у склопу са лазурним намазима сенке. Такав начин градње слике даје свежину и пун утисак треће димензије.“

¹⁵⁴ Исто, стр. 142

лииковних елемената за циљ има испуњење уметничке замисли структура кроз разноликост и визуелно богатство. Б. А. Успенски говори о метафизици ликовне равни при чему уметник, преко материјала који се *поклапа* са уметничком замисли, приступа површини дела: „(...) уочавајући у њој, ако је материјал изабран правилно, у складу са задацима стила, своју сопствену духовну структуру, сопствени свој метафизички стил. Сав прожет природом слоја површине, ум руке осећа њу као фактуру свога потеза кистом.“¹⁵⁵

Представљени уметнички радови се базирају првенствено на техници уљане боје на платну која, као пре свега личан и слободан избор уметника због изражајних карактеристика и претходног искуства у раду, пружа потребну опремљеност у ликовном изразу. При томе се истиче значај линије и цртачког приступа као један вид одлике изградње дела (линијска представа и доминантност форме у односу на боју и колористички начин ликовног изрази). Овакав приступ делу, покренут кроз почетне идеје уметничког истраживања у виду мноштва скица и студија цртежа, односи се на лично искуство које утиче и усмерава ток рада. Огледа се у избору примене уљаног пастела, који омогућава и сликарски као и цртачки приступ, а чија линијска апликација подражава и уједно развија комплексност ликовне идеје структура. Иако је немогућа идентичност ликовног процеса у уметничком раду, узевши у обзир да свако дело постоји као самостална целина, може се говорити о подударности ликовног процеса у виду корака и начину реализације уметничко-истраживачког рада. Превасходно настала идејна скица се на платну дефинише акрилном бојом због брзине сушења и постојаности поставке при каснијем наношењу средњег тона, при чему се изводи контрастно техником лавираног цртежа и омогућава видљивост у даљем раду.¹⁵⁶ Потом почиње примена уљане технике при чему се даље развија и реализује уметничка замисао. Имприматура, као наредна фаза рада, врши се средњим, неутралним, тоном који за циљ има пригушење белине платна као и разматрање основног тона. „Овај поступак служи да би се контролисала гама слике и онемогућила хроматска неповезаност.“¹⁵⁷ Поступак се

¹⁵⁵ Успенски, Б. А., *Поетика композиције; Семиотика иконе*, Београд, Нолит, 1979, стр. 77-78

¹⁵⁶ Акрилну боју одликује брзо сушење и постојаност, као и погодност комбиновања са другим техникама. Кајтез, Слободан, *Сликарске технике*, Београд, Чигоја штампа, 2011, стр. 146-147

¹⁵⁷ Кајтез, Слободан, *Сликарске технике*, Београд, Чигоја штампа, 2011, стр. 143

по потреби лазурно понавља у каснијем раду, у циљу обнове контроле над гамом и даље ликовне студиозности. Затим следи подсликавање које подразумева приближније одређивање ликовних елемената при чему се посебна пажња посвећује валеру и форми. Потом следе каснији пастуозни и лазурни наноси боје у циљу студиозније ликовне обраде и градације елемената, а при чему се остварује утисак дубине, дефинише форма, и одређује могући *ток* сликарских потеза у циљу развијања комплексности ликовне структуре. У току завршних фаза рада, уљани пастел се примењује линијски и површински, како би се потпуније остварила ликовна и идејна замисао и дивергентност при раду.

Мотив човека се истиче у односу на позадину која је у ликовном смислу сведена. Наглашено осветљење, најчешће монохроматско, у уметничко-истраживачком раду се ослања на сужење избора ликовних елемената као тежња ка једноставности израза, али и за циљ има истицање човекове форме као доминантног елемента и упућује на њен драматичан карактер. У контрасту представљених површина и свесном наглашавању тока као и дисторзије видљивих потеза, реализованих кроз распон уљане технике, развија се ликовна идеја али се и претпоставља алегорија као њена идејна паралела: јединство реда као и ентропијског карактера у мотиву структуре човека.

Резултати уметничког истраживања

Досадашњи рад обухвата истраживање могућности приказа људске форме. Начин уметничког израза је константан у смислу приступа делу кроз анализу примарног мотива кроз једноставност ликовне форме и успостављања асоцијација кроз њену изградњу.

Интердисциплинарним приступом, као и проналажењем ослонаца у примерима уметничке праксе долази се до изведеног теоријског става. Сагледавање познатог појма, човека, води преко разумевања и анализе ка оригиналној интерпретацији у виду ликовног израза. Иако се неисцрпни мотив човека посматра као полазна тачка и ослонац, начин анализе и резултати настали током проучавања представљају скуп опсервација које представљају јединствен допринос овој вечној теми. Реализација циклуса радова представља чин уметничког сазнања као један вид сведочанства савременог времена али и као приступ теми који је образложен и заснован кроз проучавање теоријских чињеница. Теоријска сазнања прикупљена и произишла у току рада су тиме изведена кроз његов практични део и уграђена у процес рада како би употпунила уметнички израз.

Докторски уметнички пројекат „Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног“ презентован је на самосталној изложби „Nosce te ipsum“ у Библиотеци шабачкој (Шабац, 20.09.2017 – 04.10.2017.) и на самосталној изложби у Галерији Александар Алек Ђоновић (Мермер и звуци, Аранђеловац, 30.05.2018 – 30.06.2018.).

Закључна разматрања

Немогуће је говорити о ирационалном и рационалном као раздвојеним чиниоцима зато што делују кроз преклапање и оба представљају интегрисан део човека. Може се дискутовати о хуманистичком значају ирационалних вредности који подразумева трансценденцију оквира сазнања и значају развитка духовних вредности стваралачког израза.

У уметничко-истраживачком раду, мотиву човека се приступа као примеру логичке структуре, при чему се разматра начин манифестације унутрашњег света човека кроз ликовне форме. Појам структура се на овај начин генерализује и отвара тему која се тиче ирационалности као саставног дела човека. Уметнички израз се посматра као процес у који је у току, а односи се управо на стално преиспитивање и самопотврђивање. Комплексност и узајамна повезаност различитих садржаја у животу се посматра кроз интегрисаност искуства човека као јединствене целине. У ирационалном уметничког израза кроз идејну целину човек-структура се разматра одлика процеса индентификације при релацији уметник-дело-посматрач. Антропоморфне одлике ликовног приказа се разматрају као метафора лица дела које позива на проналажење ирационалног свог *наличја*, при чему се сугерише на невидљиве вредности. Мотив се путем уметности представља као вид уметничког дијалога са светом и кроз јединствену уметничку стварност. Наизглед очигледни мотиви могу бити носиоци неочекиваног значења и ако се упореде са физичким еквивалентом, могу имати другачију конотацију. Штавише, спознаја уметничког дела подразумева идентификацију човека и трансценденцију оквира сазнања. „Предмет у уметности је само знак преко кога се даље иде.“¹⁵⁸

Остварена серија радова као лични допринос уметника утиче на сагледавање ликовног израза и чини контемплацију о човеку као јединствен приступ мотиву. Анализа се одвија у уској корелацији са ликовним изразом како би се створио личан

¹⁵⁸ Зуровац, Мирко, Стварност уметности, у Зуровац Мирко (уред.), *Стварност у уметничком делу*, Београд, Естетичко друштво Србије, 1984. стр. 22.

и јединствен допринос скупу опсервација које се односе на разумевање мотива али и како би се могуће подстакле нове теме. Интердисциплинарним приступом у уметничком пројекту указује се на важност сагледавања познатих појмова на нов начин у циљу иницирања даљег размишљања и подстицаја дивергентног мишљења.

Прилог

Приказ реализованих изложби и радова у склопу докторског уметничког пројекта
„Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног“



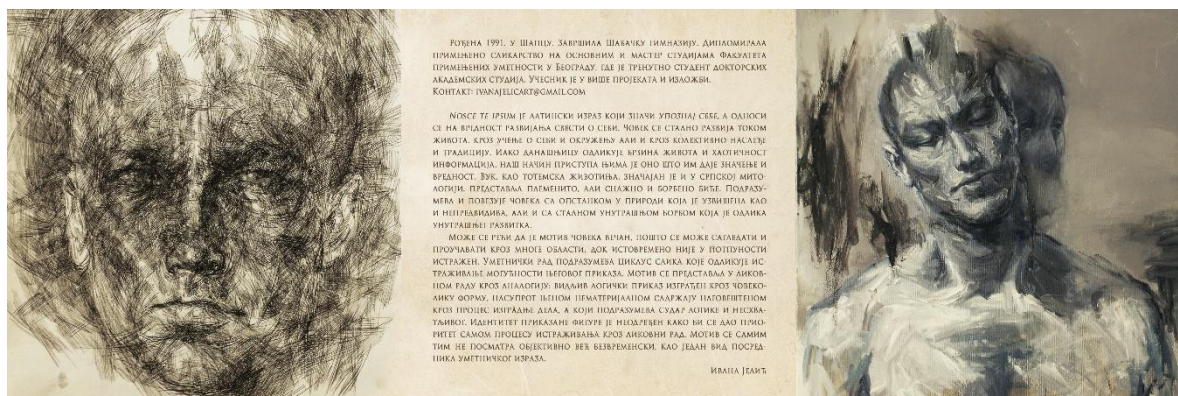
Слика 1.1. Каталог изложбе „Nosce te ipsum“, Библиотека шабачка, 2017.



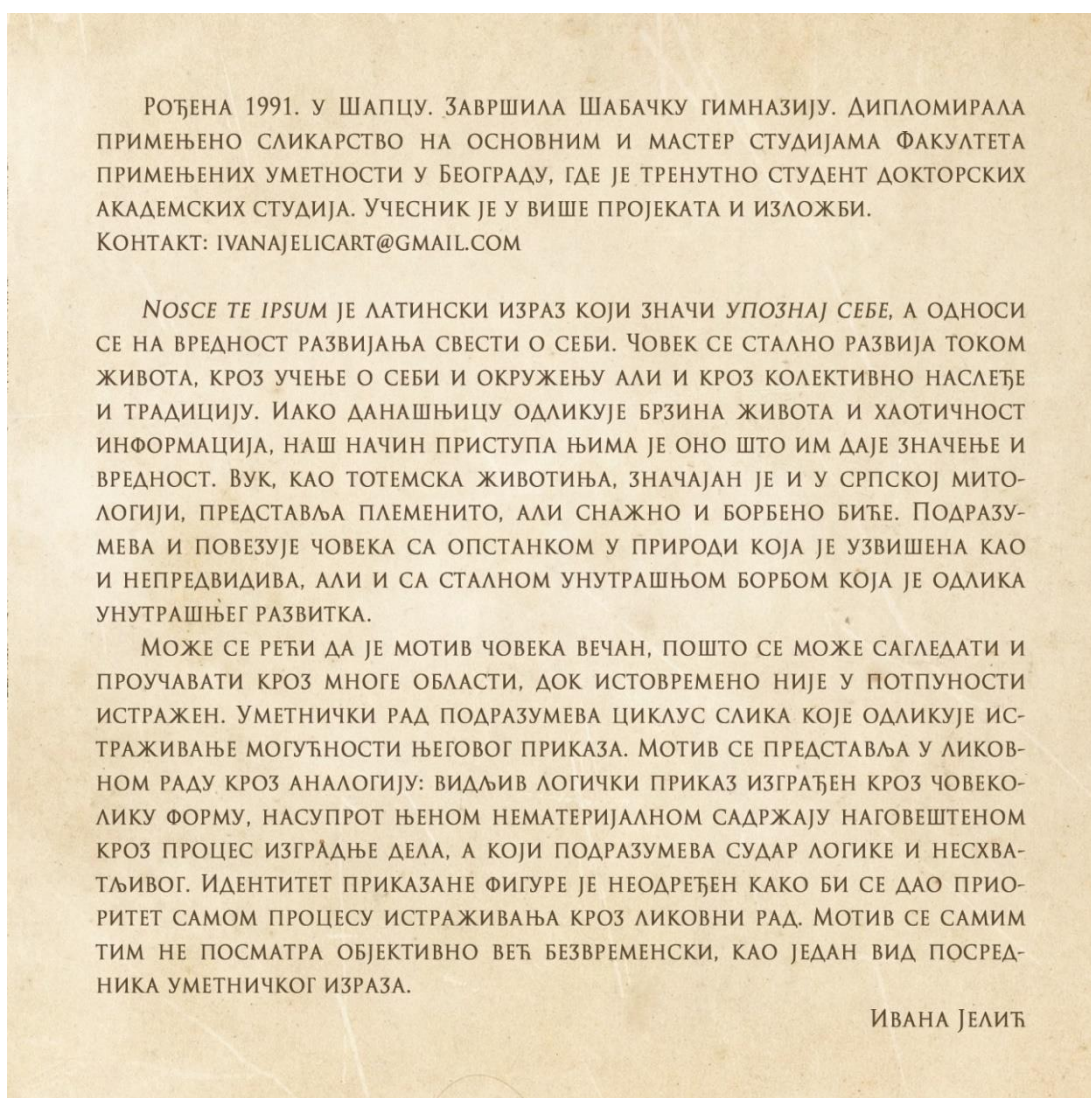
Слика 1.2. Каталог изложбе „Nosce te ipsum“, Библиотека шабачка, 2017.



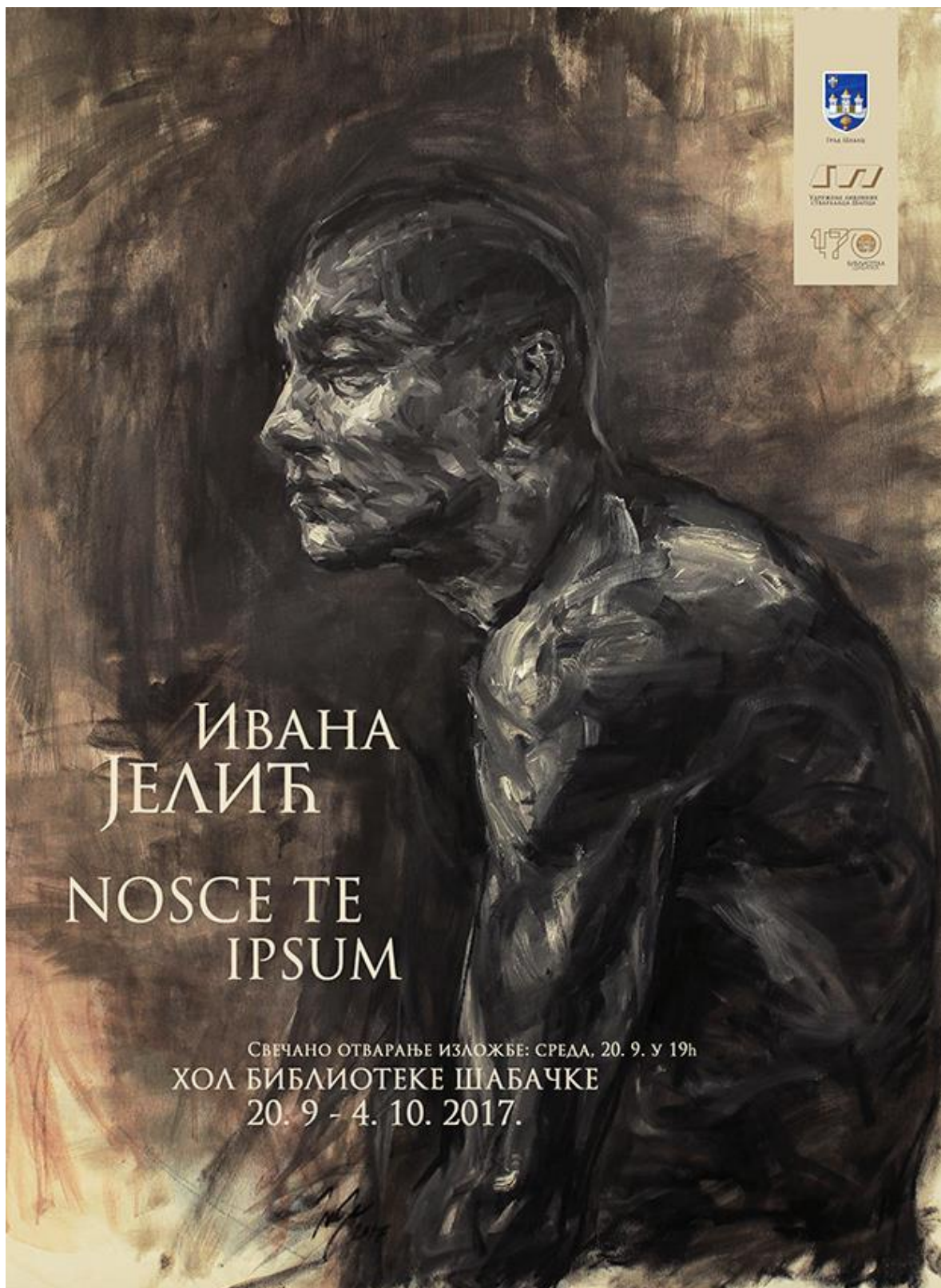
Слика 1.3. Каталог изложбе „Nosce te ipsum“, Библиотека шабачка, 2017.



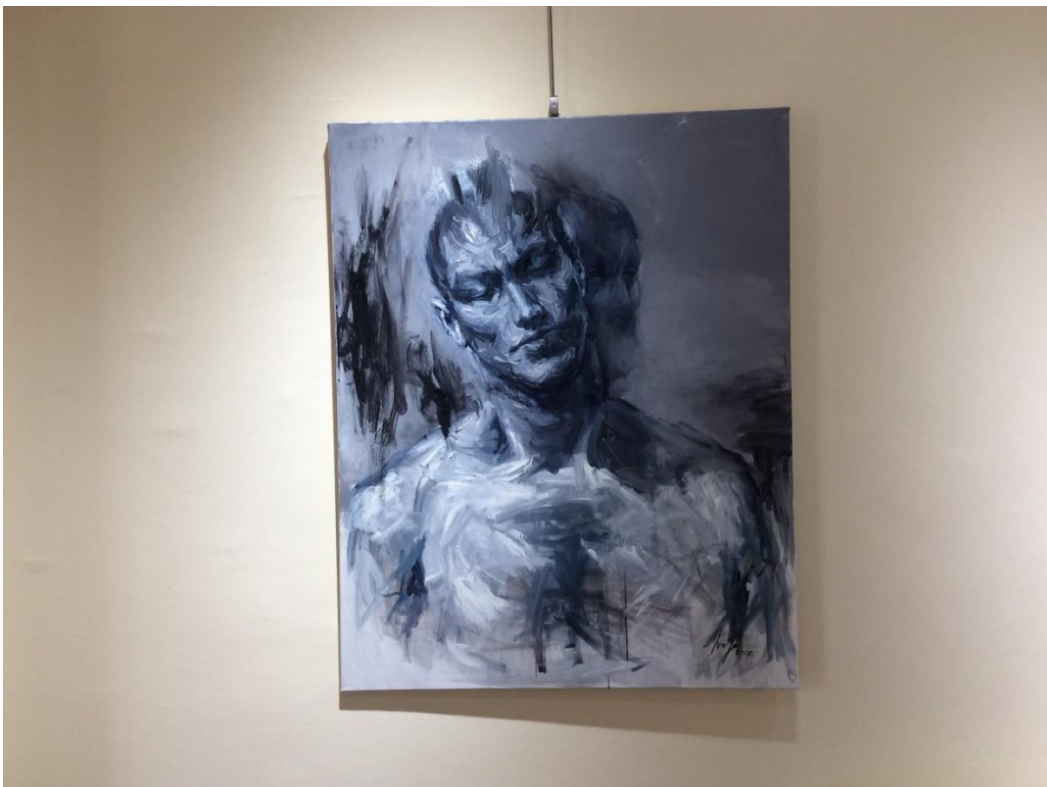
Слика 1.4. Каталог изложбе „Nosce te ipsum“, Библиотека шабачка, 2017.



Слика 1.5. Каталог изложбе „Nosce te ipsum“, Библиотека шабачка, 2017, текст.



Слика 2. Плакат изложбе „Nosce te ipsum“, Библиотека шабачка, 2017.



Слика 3.1. и Слика 3.2. „Nosce te ipsum“, изложба докторског уметничког пројекта „Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног“, Библиотека шабачка, 2017.



Слика 3.3. и Слика 3.4. „Nosce te ipsum“, изложба докторског уметничког пројекта „Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног“, Библиотека шабачка, 2017.



Слика 3.5. и Слика 3.6. „Nosce te ipsum“, изложба докторског уметничког пројекта „Структуре човека – ликовно истраживање ирационално“, Библиотека шабачка, 2017.



Слика 3.7. и Слика 3.8. „Nosce te ipsum“, изложба докторског уметничког пројекта „Структуре човека – ликовно истраживање ирационално“, Библиотека шабачка, 2017.



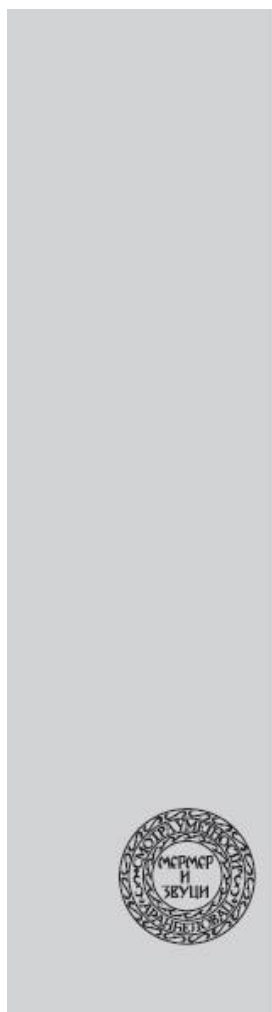
Слика 3.9. и Слика 3.10. „Nosce te ipsum“, изложба докторског уметничког пројекта „Структуре човека – ликовно истраживање ирационално“, Библиотека шабачка, 2017.



Слика 3.11. и Слика 3.12. „Nosce te ipsum“, изложба докторског уметничког пројекта „Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног“, Библиотека шабачка, 2017.

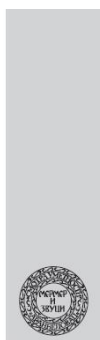


Слика 3.13. и Слика 3.14. „Nosce te ipsum“, изложба докторског уметничког пројекта „Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног“, Библиотека шабачка, 2017.



Ивана Јелић

Смотра уметности „Мермер и звуци“
Галерија „Александар Алек Ђоновић“



Издавач: Публикатор:
СМОТРА УМЕТНОСТИ "MARBLE AND SOUND"
"МЕРМЕР И ЗВУЦИ" REVIEW OF ART
АРАНЂЕЛОВАЦ АРАЊЕЛОВАЦ
СРБИЈА SERBIA

За издавање: директор: Директор:
Катерина ПЕРКОВИЋ Катерина ПЕРКОВИЋ

Дизајн: Дизајн:
Јелена ГАЈИЋ Јелена ГАЈИЋ

Издавач: Printed by:
grafo **GRAFO**

Тиража: 500
Цена: 500



Ивана Јелић

Смотра уметности „Мермер и звуци“
Галерија „Александар Алек Ђоновић“

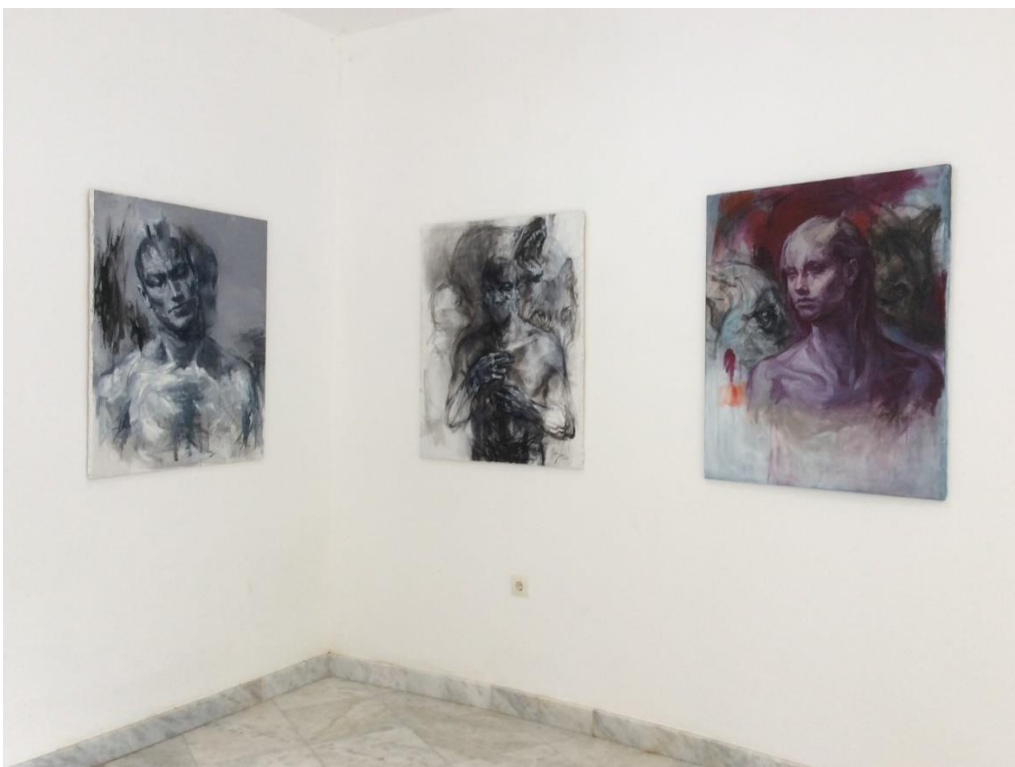
Слика 4.1 и Слика 4.2. Каталог изложбе докторског уметничког пројекта „Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног“ у Галерији Александар Алек Ђоновић, Аранђеловац, 2018.



Слика 5.1 и Слика 5.2. Изложба докторског уметничког пројекта „Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног“ у Галерији Александар Алек Ђонових, Аранђеловац, 2018, спољашњост галерије



Слика 5.3. и Слика 5.4. Изложба докторског уметничког пројекта „Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног“ у Галерији Александар Алек Ђоновић, Аранђеловац, 2018.



Слика 5.5. и Слика 5.6. Изложба докторског уметничког пројекта „Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног“ у галерији Александар Алек Ђоновић, Аранђеловац, 2018



Слика 5.7. Изложба докторског уметничког пројекта „Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног“ у галерији Александар Алек Ђонових, Аранђеловац, 2018



Слика 6. „Разградња“, уљани пастел, 58x42 цм, 2017.



Слика 7. „Дрвена“, уље на платну, 100x80 цм, 2017.



Слика 7. „Црвена 2“, уље на платну, 100x80 цм, 2017.



Слика 7. „Плаво“, уље на платну, 100x80 цм, 2017.



Слика 7. „Страно“, уље на платну, 100x80 цм, 2017.



Слика 8. „Сенка“, уље на платну, 100x80 цм, 2017.



Слика 9. „Снага”, уље на платну, 100x80 цм, 2017.

Литература

Adorno, Theodor i Max Horkheimer, *Kulturna industrija: prosvetiteljstvo kao masovna obmana*, u Masleša Veselin (ured.), *Dijalektika prosvetiteljstva*, Svjetlost, Sarajevo, 1989, str. 126-172.

Андерс, Гинтер, *Свет као фантом и матрица* (прев. Бојан Каћура), Прометеј, Нови Сад, 1996.

Андрић, Иво, *Знакови поред пута*, Нови Сад, Каирос, 2002.

Арнхајм, Рудолф, *Уметност и визуелно опажање*, Београд, Уметничка академија, 1971.

Арнхајм, Рудолф, *За спас уметности: двадесет шест есеја* (прев. Војин Стојић), Београд, СКЦ Београд, 2003.

Беар, Анри и Мишел Карасу, *Дада : историја једне субверзије* (прев. Јелена Стакић), Сремски Карловци, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2007.

Бењамин, Валтер, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, у *Есеји* (прев. Милан Табаковић), Нолит, Београд, 1974.

Богдановић, Коста, *Увод у визуелну културу*, Београд, Завод за уџбенике, 2005.

Богдановић, Коста, *Лице и лик у визуелној култури*, Београд, Завод за уџбенике, 2010.

Бодријар, Жан, *Симулација и симулакрум* (прев. Фрида Филиповић), Светови, Нови Сад, 1991.

Васић, Павле, *Увод у ликовне уметности – елементи ликовног изражавања*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1988.

Grlić, Danko, *Estetika: Povijest filozofskih problema*, Zagreb, Naprijed, 1974.

Grlić, Danko, *Estetika: S onu stranu esetike*, Zagreb, Naprijed, 1979.

Дамњановић, Милан, *Струјања у савременој естетици*, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1984.

Драгићевић Шешић, Милена, *Уметност и алтернатива*, Београд, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2012.

Ерјавец, Алеш, *Љубав на последњи поглед: авангарда естетика и крај уметности*, Београд, Orion Art, 2013

Зуровац, Мирко, *Стварност у уметности*, у Зуровац Мирко (уред.), *Стварност у уметничком делу*, Београд, Естетичко друштво србије, 1984.

Јунг, Карл Густав, *Архетипови и колективно несвесно*, Подгорица, Народна књига, 2015.

Кајтез, Слободан, *Сликарске технике*, Београд, Чигоја штампа, 2010.

Карлаварис, Богомил, Јованка Келбли и Мирослава Станојевић-Кастори, *Методика ликовног васпитања предшколске деце*, Београд, Завод за уџбенике, 1986.

Лазарев, Виктор, *Историја византијског сликарства* (прев. Антонина Пантелић), Београд, Бримо и Логос, 2004.

Морпурго-Таљабуе, Гвидо, *Савремена естетика: преглед* (прев. Властимир Ђаковић), Београд, Нолит, 1968.

Панић, Владислав, *Психологија и уметност*, Београд, Завод за уџбенике, 2012.

Rapofsky, Erwin, *Расправе о основним питањима науке о уметности* (прир. и прев. Зоран Гаврић), Самостално издање: Боговађа, 1999

Петровић, Сретен, *Естетика у доба антиуметности*, Београд, Дерета, 2016.

Петровић, Сретен, *Метафизика и психологија слике*, Ниш, Градина и Просвета, 1986.

Петровић, Сретен, *Српска митологија: у веровању, обичајима и ритуалу*, Београд, Дерета, 2014.

Успенски, Б. А., *Поетика композиције; Семиотика иконе*, Београд, Нолит, 1979.

Флоренски, Павле, *Иконостас* (прев. Димитрије Калезић), Никшић, Јасен, 2001.

Фројд, Сигмунд, *Комплетан увод у психоанализу* (прев. Жарко Требљешанин), Подгорица, Нова књига, 2006.

Хендлер Шпиц, Елен, *Уметност и психа : студија о психоналаизи и естетици* (прев. Александра Никшић), Београд, СЛЮ, 2011

Челебоновић, Алекса, *Социјална и естетска стварност*, у Зуровац Мирко (уред.), *Стварност у уметничком делу*, Београд, Естетичко друштво Србије, 1984.

Шинер, Лари, *Откривање уметности : културна историја* (прев. Наташа Ваван Пралица, Љиљана Петровић), Нови Сад, Адреса, 2007.

Boas, Franz, *Primitive Art* (1927, 1951), in Wylie Sypher (ed.), *Art History: An Anthology of Modern Criticism*, New York, Vintage Books, 1963.

Chip, Herschel B, *Theories of Modern Art : A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, University of California Press, 1968.

Gasquet, Joachim, *Cezanne – A Memoir with Conversations (1897-1906)*, London, Thames and Hudson, 1991.

Gilson, Etienne, *Painting and Reality*, New York, Meridian Books, 1959.

Leddy, Tom, "Dewey's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/dewey-aesthetics/>, acc. 24.05.2017. at 3:10pm

Norman, Donald, *Emotional Design: Why We Love (or hate) Everyday Things*, New York, Basic Books, 2004.

Nummenmaa, Lauri etc, Bodily maps of emotions [research paper], PNAS, 111(2), 2014, 646–651, <http://www.pnas.org/content/111/2/646>, acc. 20.03.2017. at 3:20pm

Panofsky, Erwin, The History of the Theory of Human Proportions, in Wylie Sypher (ed.), *Art History: An Anthology of Modern Criticism*, New York, Vintage Books, 1963.

Rewald, John, *Paul Cézanne, Letters*, New York, Da Capo Press, 1995.

Rothko, Mark, *The Artist's Reality: Philosophies of Art* (ed. Christopher Rothko), New Haven, Yale University Press, 2004.

Zeki, Semir, Neural Concept Formation & Art: Dante, Michelangelo, Wagner [research paper], *Journal of Consciousness Studies*, 9, no. 3, 2002, pp. 53– 76.

Zeki, Semir, The Neurology of Ambiguity [research paper], *Consciousness and Cognition*, 13, 2004, 173– 196.

Биографија аутора

Рођена 1991. у Шапцу. Завршила Шабачку гимназију. Дипломирала 2014. на основним академским студијама Примењеног сликарства на Факултету примењених уметности. Дипломирала 2015. на мастер академским студијама Примењеног сликарства на Факултету примењених уметности са просечном оценом 10,00.

Добитник је награде Фонда Бранко Шотра као најбољи студент на мастер академским студијама и награде Фонда Александар Томашевић за најбољи годишњи успех на мастер академским студијама. Стипендиста је општине Шабац и Фонда за младе таленте – Доситеја. Течно говори енглески језик и поседује CAE сертификат (Cambridge English Level 2 Certificate in ESOL International (Advanced), Certificate in Advanced English, Council of Europe Level C1). Полазник је истраживачке станице Петница 2008. и 2009. из семинара психологије и историје. Члан је Удружења ликовних стваралаца Шапца и Комбинарт удружења шабачких уметника, са којима редовно излаже своја дела. Учесник је уметничког програма Outside Project у Фиренци 2013. године. Остварена сарадња у Дечјем културном центру у Београду на ликовној радионици за децу и омладину ометену у развоју, 2015. Учешће на семинару Права интелектуалне својине у области уметности и креативне индустрије, одржаног у оквиру Tempus пројекта RODOS (Restructuring of Doctoral Studies in Serbia) у Ректорату Универзитета уметности, 2017.

Самосталне изложбе и пројекти:

2015. Реализација мурала „Festina lente“ и „Omnia mutantur nos et mutamur in illis“, Шабачка гимназија, Шабац

2015. Самостална изложба „Дистопија“, Галерија Културног центра Шабац, Шабац

2017. Самостална изложба „Nosce te ipsum“, Библиотека шабачка, Шабац

2018. Самостална изложба, Галерија Александар Алек Ђонович, смотра Мермер и звуци, Аранђеловац

Колективне изложбе и пројекти:

2010-2018. Редовни учесник на годишњим и пролећним изложбама Удружења ликовних стваралаца Шапца; учесник на ликовним колонијама удружења (2012, 2015, 2016.)

2010. Реализација мурала у склопу предшколске установе Наше дете, Шабац

2013. Изложба радова реализованих у оквиру програма Outside Project, полазник и излагач, Фиренца, Италија

2013. Изложба цртежа „Тело 4“, Комбанк АртХол, Београд

2013. „Отворена галерија HD“, пројекат Отворена галерија уметничке групе Комбинарт, Шабац

2014. „Потрага за уметношћу“, изложба у оквиру манифестације Ноћ музеја, Шабац

2014. „Изложба на сцени“, изложба групе уметника Комбинарт, Шабачко позориште, Шабац

2014. Изложба диплома Факултета примењених уметности, Музеј примењене уметности, Београд

2014. Отворена галерија поводом Тешњарских вечери, пројекат Отворена галерија уметничке групе Комбинарт, Дом војске, Ваљево

2015. Трећа дидактичка изложба „Мудрост чула“, сарадник и излагач, Дечји културни центар, Београд

2015. Миксер фестивал, „Black Vox“ пројекат, Београд

2015. Изложба радова студената Факултета примењених уметности, Галерија београдске тврђаве, Стамбол капија, Београд

2015. „Сликарске технике“, изложба студената Факултета примењених уметности, Комбанк Арт Хол, Београд

2015. „Сцена - аукцијска изложба младих шабачких уметника“, Библиотека Шабачка, Шабац

2015. Отворена галерија поводом дана града Шапца, пројекат Отворена галерија уметничке групе Комбинарт, Шабац

2015. „Новогодишња изложба на тргу“, пројекат Отворена галерија уметничке групе Комбинарт, градски трг, Шабац

2016. „Уметност у покрету“, пројекат Отворена галерија уметничке групе Комбинарт, изложба одржана на више локација на нивоу општине Шабац
2016. „Уметност је женског рода“, Градска галерија удружења, Краљево
2016. „Диплома 2016“, Музеј примењених уметности, Београд
2017. „Сцена 2 - Аукцијска изложба радова младих уметника, Библиотека шабачка, Шабац
2017. „Дела о делу“, Галерија културног центра, Вршац
2017. „24. изложба цртежа“, Галерија Културног центра, Шабац
2017. 11. Фестивал уметности и музике „Икона“, учесник и излагач, Приједор, Република Српска, БиХ
2017. „61. Октобарски салон“, Народни музеј, Шабац
2017. „Изложба ученика гимназије – ликовних уметника 1977-2017“, 180 година Шабачке гимназије, Галерија Шабачког позоришта, Шабац
2018. колективна уметничка сценографија уметничке групе Комбинарт, изложба „Српска књижевност и Велики рат“, манифестација „Музеји у ноћи“, Библиотека шабачка, Шабац

Изјава о ауторству

Потписани-а **Ивана Јелић**

број индекса **64 / 2015**

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног

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

Потпис докторанда

У Београду, _____

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

Име и презиме аутора **Ивана Јелић**

Број индекса **64 / 2015**

Докторски студијски програм **Примењене уметности и дизајн**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног

Ментор: **Милка Вујовић Стојановић**, ред. проф. ФПУ

Потписани (име и презиме аутора) **Ивана Јелић**

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

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

Структуре човека – ликовно истраживање ирационалног

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, _____

Потпис докторанда
