

АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ
УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ДЕПАРТМАН ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

МАРИНА ВОЈВОДИЋ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

РЕЖИМ СЛИКЕ – ВИШЕСТРУКИ СВЕТОВИ СЛИКЕ

Ментор: Мр Милан Блануша, Емеритус

студент: Марина Војводић

НОВИ САД, 2019.



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ



АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

ОБРАЗАЦ – 5а АУ

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА

Редни број: РБР	
Идентификациони број: ИБР	
Тип документације: ТД	Монографска документација
Тип записа: ТЗ	Текстуални штампани материјал
Врста рада (дипл., маг., докт.): ВР	Докторски уметнички пројекат
Име и презиме аутора: АУ	Марина Војводић
Ментор (титула, име, презиме, звање): МН	Мр Милан Блануша, професор
Наслов рада: НР	Режим слике, Вишеструки светови слике
Језик публикације: ЈП	
Језик извода: ЈИ	срп. / енг.
Земља публикавања: ЗП	Србија
Уже географско подручје: УГП	Војводина, Нови Сад
Година: ГО	2019.
Издавач: ИЗ	ауторски репринт
Место и адреса: МА	Академија уметности Нови Сад, Ђуре Јакшића 7

Физички опис рада: ФО	(број поглавља 8 /подпоглавља 12 /страница 115 / листа репродукција 104/ радова 19 / референци 91 / прилога 85)
Уметничка област: УО	Ликовне уметности
Уметничка дисциплина: УД	Сликарство

Предметна одредница, кључне речи: ПО	Слика, отворено дело, инсталација, сликовна конструкција, пиктурална инсталација
УДК	
Чува се: ЧУ	
Важна напомена: ВН	
Извод: ИЗ	<p>Доктор Истраживање је проистекло из нових функција и појавности које заузима слика у данашњем времену и његов циљ је био креирање пиктуралне инсталације која својом структуром може да демонстрира гледање као читање. Концепција докторског уметничког пројекта Режим слике – вишеструки светови слике базира се на хетерогеним сликарским и скулпторалним реализацијама које су обједињене насловом Црвен конац плетен од сна. На изложби – докторском пројекту представљени су радови у распону од уметничких сликарских истраживања од слике сликарства већег формата апстрактне експресивне оријентације до пиктуралне инсталације који обједињују различите фазе истраживања. Истраживање је засновано на сучељавању формалистичких сликарских и нових медијских принципа кроз приближавање и укрштање различитих уметничких и не/уметничких структура; слике сликарства, фотографије, конструисаног пикторалног објекта или опросторења слике у специфичном амбијенту. Пиктурална инсталација је визуелни текст, конципиран као својеврсни размак могућих читања слике. Раскорак од сликарске реализације до рашчлањене – опросторене слике као специфичне пиктуралне инсталације у простору одређују различити не/сликарски поступци на слици и са сликом. Пројекат обухвата конструисане сликарске сегменте и објекте у простору који су изграђени од слика/комада и неуметничких материјала. Полазиште истраживања се базира на концепту отворености кроз који се рефлектују различите уметничке преокупације везане за феноменологију и значење слике данас. Поступак рада који обухвата различите типове слике; сликарска и скулпторална решења у форми поставке који може да упућује посматрача на раскорак могућих читања слике данас. Фазе рада се развијају кроз топографију интимног /личног простора кроз које се</p>

	<p>сликарским реализацијама, афектацијама и уметничким процедурама наговештавају различити/многоструки контексти, места и догађаји и из њих издвојене визуелне сензације фрагменти стварног који се визуелно структурирају налик структури снова. Топографија ових простора/светова може се ишчитавати кроз различите визуелне обрасце сликарских и фотографских фрагмената који отварају питања везана за перцептивни потенцијал слике данас и начине на који перципирамо простор око нас(реконтекстуализација пиктуралног у објектно). Ово становиште налази своју комуникациону основу са планираним програмом рада и процесом раз/градње дела који је усмерен на отварање структуре: отворено дело–форма–текст, и дословно отварање ишчитавања начина градње дела. Слика сликарства се и својом структуром показује кроз процес ишчитавања процеса градње, и тиме приближава и отвара ка језику. Пиктуралне инсталације Црвен конач плетен од сна су сликарски афекти, хетерогени пиктурални организми; својеврсне конструкције начињене од слика или сликовни механизми који настају из слике која се дословно отвара и на нови начин проблематизује пикторалност и може да сугерише нове услове, фрагментиране, расформиране и ослобођене пиктуралне реализације у другачијим режимима обраде и интерпретације, тумачења и конструисања нових могућих светова слика – који осветљавају нове сликовне механизме рада и деловања.</p> <p>Кључне речи: сликарство, пиктурална инсталација, отворено дело, отворена форма, структура, текст.ски уметнички пројекат</p>
Датум прихватања теме од стране Сената: ДП	
Датум одбране: ДО	

Чланови комисије:

(име и презиме / титула / звање / назив организације / статус)

КО

председник: Др, Јелена Средановић
ванредни професор, ужа уметничка област
Графика, 11. 05. 2017.

Академија уметности Нови Сад

члан комисије: Др, Владислав
Шћепановић, редовни професор, ужа
уметничка област Сликарство, 09.07.2018
Факултет примењених уметности Београд

члан комисије: Др ум. Горан Деспотовски,
ванредни професор, ужа уметничка област
Сликарство, 11.09.2014.

Факултет ликовних уметности Београд

члан комисије: Мр Владо Ранчић, редовни
професор, ужа уметничка област
Сликарство, 16.07. 2007.

Академија уметности Нови Сад

ментор: Мр Милан Блануша, Емеритус, ужа
уметничка област Сликарство, 21. 10. 2010.

Академија уметности Нови Сад



UNIVERSITY OF NOVI SAD



ACADEMY OF ARTS

Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral Art Project
Author: AU	Марина Војводић
Mentor: MN	Милан Блануша, M. R. Full Professor
Title: TI	PICTURE MODE-MULTIPLE WORLDS OF IMAGES
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina, Novi Sad
Publication year: PY	2019.
Publisher: PU	Author reprint

Publication place: PP	Academy of Arts, Đure Jakšića 7, 21000 Novi Sad
--------------------------	---

Physical description: PD	
Artistic field AF	Painting
Artistic discipline AD	Fine art
Subject, Key words SKW	Keywords: painting, pictorial installation, unlocked artwork, open form, structure, text.
UC	
Holding data: HD	Library of Academy of Arts, Đure Jakšića 7, 21000 Novi Sad
Note: N	
Abstract: AB	<p style="text-align: right;">Summary:</p> <p>The research emerged from the new functions and forms assumed by present day painting, and its objective was to create a pictorial installation structured in a way to demonstrate viewing as a reading exercise. The concept of the doctoral art project Imagery Mode - the Manifold Worlds of Painting, is based on heterogeneous painting and sculptural materializations integrated under the title "Red Thread Spun from Dreams". The exhibition-doctoral project presented works ranging from artistic exploration of large format paintings with abstract expressive orientation, to pictorial installations integrating the different research stages. The research is structured on the juxtaposition of formalistic pictorial and new media principles by means of linkage and crossing of various artistic and non/artistic structures; imagery of painting, photographs, constructed pictorial objects, or spatialisation of a picture in a specific environment. A pictorial installation is a visual text, conceived as a specific interval in potential readings of a picture. The gap between pictorial realization and disassembled-spatialised picture as a specific pictorial installation in a certain space is determined by different non/pictorial procedures applied within a picture and to the picture itself. The project encompasses constructed painting segments and objects in space made with paintings/pieces and nonartistic materials. Serving as the starting point of the research is the concept of openness through which various artistic preoccupations related to the phenomenology and meaning of painting today are reflected. The work process involves different types of imagery: pictorial and sculptural solutions offered in a way that may orient the observer towards the interval in potential readings of a painting today. The work phases evolve through the topography of the intimate/personal space, allowing</p>

	<p>pictorial realizations and sensations insinuating different/multiple contexts. The landscape of these spaces/worlds can be read from the various visual patterns of painted and photographic fragments that prompt questions about the perceptual potential of a painting today and the ways in which we perceive space around us. This viewpoint finds its communication basis through the planned work outline and the process of de/construction of an artwork aimed at opening the structure of a piece: unlocked work-form-text which is hinted by a literally "open" reading of the way the artwork is built. The imagery of painting is revealed by its own structure through the actual reading of the construction process, and is thus brought closer, confronted, correlated and opened up to language. The pictorial installations encompassed by "The Red Thread Spun from Dreams" embody the artistic disposition, the heterogeneous pictorial organisms. The specific constructions made from images or pictorial mechanisms arising from a painting which literally unwraps and problematizes picturability in a new way, can propose new conditions, as well as fragmented, anatomized and liberated pictorial realizations in different regimes of processing and interpretation, along with elucidation and construction of novel potential imagery worlds - illuminating new pictorial function and action mechanisms.</p> <p>Keywords: painting, pictorial installation, unlocked artwork, open form, structure, text.</p>
<p>Accepted on Senate on: AS</p>	
<p>Defended: DE</p>	
<p>Doctoral Art Project Defend Board: DB</p>	<p>Doctoral Art Project Defend Board: DB Thesis Committee President: Dr Jelena Sredanović , PhD, full-time professor, Painting,, The Academy of Arts, Novi Sad. Member: dr Vladislav Šćepanović, PhD, full-time professor, Painting, July 9.07.2018, The Faculty of applied Arts, Belgrade.</p> <p>Member: Mr Vlado Rančić, MA, , full-time professor, Painting, July 16.07. 2007, The Academy of Arts, Novi Sad. Member:.,Dr Goran Despotovski , Painting, 16, 2007, The Academy of Arts, Novi Sad.</p> <p>Thesis Mentor:Mr Milan Blanuša, MA, full-time professor, Painting, October 21, 11.09.2014, The Academy of Arts, Novi Sad.</p>

Апстракт:

Истраживање је проистекло из нових функција и појавности које заузима слика у данашњем времену и његов циљ је био креирање пиктуралне инсталације која својом структуром може да демонстрира гледање као читање. Концепција докторског уметничког пројекта *Режим слике – вишеструки светови слике* базира се на хетерогеним сликарским и скулпторалним реализацијама које су обједињене насловом *Црвен конац плетен од сна*. На изложби – докторском пројекту представљени су радови у распону од уметничких сликарских истраживања од слике сликарства већег формата апстрактне експресивне оријентације до пиктуралне инсталације који обједињују различите фазе истраживања. Истраживање је засновано на сучељавању формалистичких сликарских и нових медијских принципа кроз приближавање и укрштање различитих уметничких и не/уметничких структура; слике сликарства, фотографије, конструисаног пикторалног објекта или опросторења слике у специфичном амбијенту.

Пиктурална инсталација је визуелни текст, конципиран као својеврсни размак могућих читања слике. Раскорак од сликарске реализације до рашчлањене –опросторене слике као специфичне пиктуралне инсталације у простору одређују различити не/сликарски поступци на слици и са сликом. Пројекат обухвата конструисане сликарске сегменте и објекте у простору који су изграђени од слика/комада и неуметничких материјала. Полазиште истраживања се базира на концепту отворености кроз који се рефлектују различите уметничке преокупације везане за феноменологију и значење слике данас. Поступак рада који обухвата различите типове слике; сликарска и скулпторална решења у форми поставке који може да упућује посматрача на раскорак могућих читања слике данас. Фазе рада се развијају кроз топографију интимног /личног простора кроз које се сликарским реализацијама, афектацијама и уметничким процедурама наговештавају различити/многоструки контексти, места и догађаји и из њих издвојене визуелне сензације фрагменти стварног који се визуелно структурирају налик структури снова. Топографија ових простора/светова може се ишчитавати кроз различите визуелне обрасце сликарских и фотографских фрагмената који отварају питања везана за перцептивни потенцијал слике данас и начине на који перципирамо простор око нас(реконтекстуализација пиктуралног у објектно). Ово становиште налази своју комуникациону основу са планираним програмом рада и процесом раз/градње дела који је усмерен на отварање структуре: отворено дело–форма–текст, и дословно отварање ишчитавања начина градње дела. Слика сликарства се и својом структуром показује кроз процес ишчитавања процеса градње, и тиме приближава и отвара ка језику. Пиктуралне инсталације *Црвен конац плетен од сна* су сликарски афекти, хетерогени пиктурални организми; својеврсне конструкције начињене од слика или сликовни механизми који настају из слике која се дословно отвара и на нови начин проблематизује пикторалност и може да сугерише нове услове, фрагментиране, расформиране и ослобођене пиктуралне реализације у другачијим режимимима обраде и интерпретације, тумачења и конструисања нових могућих светова слика – који осветљавају нове сликовне механизме рада и деловања.

Кључне речи: сликарство, пиктурална инсталација, отворено дело, отворена форма, структура, текст.

Summary:

The research emerged from the new functions and forms assumed by present day painting, and its objective was to create a pictorial installation structured in a way to demonstrate viewing as a reading exercise. The concept of the doctoral art project Imagery Mode - the Manifold Worlds of Painting, is based on heterogeneous painting and sculptural materializations integrated under the title “Red Thread Spun from Dreams”. The exhibition-doctoral project presented works ranging from artistic exploration of large format paintings with abstract expressive orientation, to pictorial installations integrating the different research stages. The research is structured on the juxtaposition of formalistic pictorial and new media principles by means of linkage and crossing of various artistic and non/artistic structures; imagery of painting, photographs, constructed pictorial objects, or spatialisation of a picture in a specific environment.

A pictorial installation is a visual text, conceived as a specific interval in potential readings of a picture. The gap between pictorial realization and disassembled-spatialised picture as a specific pictorial installation in a certain space is determined by different non/pictorial procedures applied within a picture and to the picture itself. The project encompasses constructed painting segments and objects in space made with paintings/pieces and nonartistic materials. Serving as the starting point of the research is the concept of openness through which various artistic preoccupations related to the phenomenology and meaning of painting today are reflected. The work process involves different types of imagery: pictorial and sculptural solutions offered in a way that may orient the observer towards the interval in potential readings of a painting today. The work phases evolve through the topography of the intimate/personal space, allowing pictorial realizations and sensations insinuating different/multiple contexts. The landscape of these spaces/worlds can be read from the various visual patterns of painted and photographic fragments that prompt questions about the perceptual potential of a painting today and the ways in which we perceive space around us. This viewpoint finds its communication basis through the planned work outline and the process of de/construction of an artwork aimed at opening the structure of a piece: unlocked work-form-text which is hinted by a literally “open” reading of the way the artwork is built. The imagery of painting is revealed by its own structure through the actual reading of the construction process, and is thus brought closer, confronted, correlated and opened up to language. The pictorial installations encompassed by “The Red Thread Spun from Dreams” embody the artistic disposition, the heterogeneous pictorial organisms. The specific constructions made from images or pictorial mechanisms arising from a painting which literally unwraps and problematizes picturability in a new way, can propose new conditions, as well as fragmented, anatomized and liberated pictorial realizations in different regimes of processing and interpretation, along with elucidation and construction of novel potential imagery worlds - illuminating new pictorial function and action mechanisms.

Keywords: painting, pictorial installation, unlocked artwork, open form, structure, text.

САДРЖАЈ

Апстракт	3
I. Увод	9
II. Методологија и програм истраживања	16
Претходна уметничка истраживања	20
Отворене форме – рециклиране слике (<i>Плутам, сањам, бесним, жудим</i>)	23
Ехографије (језик срца)	26
III. Поетичко-теоријски оквир рада	28
1. Примарна слика сликарства у режиму слике	28
Унутрашњост слике – сан у будном стању	28
Слика сликарства – слободне форме	31
Програм о сликарским чиновима	32
Постајање форме – рад у процесу	32
Произвољне контекстуалне релације	35
Материјални домен истраживања (<i>Слика сликарства у режиму слике</i>)	37
Кључни радови: слике већег формата и асамблажи	39
Хибридни простори слике сликарства	43
(Од отворене форме ка пиктуралној инсталацији)	43
Раз-оквиравање из-ван слике	43
Психологија воље: усправљање→вертикала→однос	47
Индивидуална политика слике / могући контексти – не-могућа поетика (<i>Свет који се отире</i>)	49
2. Хетерокосмије – слике из-ван-сликовног – вишеструки светови слике	53
3. Семантика могућих светова у простору слике сликарства	56
Сликовни механизми као пиктуралне инсталације	59
Перцептивне → делатне → афективне слике (<i>Слике-алатке</i>)	59
IV. Реализација уметничког пројекта Режим слике – вишеструки светови слике	62
Имагинарне конструкције реалног живота као уметничко дело	62
<i>Пиктурални организми</i> (Размрвљени рад)	62
<i>Структура народног веза</i> (Пиктурална инсталација)	62
Вишеструкост слике – слика као вишеслојни текст	66
(Психолошки и географски контекст слике)	66
V. Изложба / финални део рада	67
Просторне инсталације – опросторена слика	67
(<i>Црвен конач плетен од сна</i>)	
Примарна слика сликарства (Слике – затворене форме – отворено дело)	67
VI. Литература	106
VII. Биографија	109
VIII. Списак радова	115

I. Увод

Постоји пластичко мишљење које се разликује од математичког мишљења или биолошког или политичког мишљења. Та мисао има између осталих ту нарочиту одлику да као свој медиј или ослонац не користи речи. Због тога је она с вербалном и с математичком мишљу једна од три моћи људског духа.

Пјер Франкастел¹

Истраживање је позиционирано у домену сликарства, у проширеном пољу, у коме сам се бавила специфичним просторним, искуственим и значењским релацијама слике сликарства са окружењем. Овај могући аспект посматрања огледа се у сучељавању граница пиктуралног са вансликовним кроз: поетичку отвореност (вишеструкост значења), сагледавање просторних релација (програмску отвореност слике),² односе који су изражени различитим ре/контекстуализацијама слике и континуираном развијању пројекта као отвореног процеса. Истраживање је смештено на гранично поље између сликарства и вансликовног окружења, између концепта и материјалне реализације. Поднаслов реализованог истраживања *Вишеструки светови слике*³ наговештава различите типове слике које сам користила у реализацији радова и упућује на бројне светове и режиме могућих читања слике данас. Тежиште рада тиче се поступка градње дела. Сликарске реализације постављене у однос са сликама различитог порекла граде: а) амбијентални колаж од слика; б) пиктуралну инсталацију – опросторену слику *Црвен конац плетен од сна*.

У реализованом пројекту изложби – *слика као вишеслојни текст* је програмски осмишљено сликарско-теоријско истраживање у коме је сликање и читање постављено кроз концепт интимне топографије бројних простора које заступају могући светови слика. Слике се остварују сликарском акцијом; као разликовности условљене покретом тела, сликарским гестом, спонтано, притиском и дејством радом у материји који форму боји извесним колористичким интензитетом и доводи до неодређености значења; латентног покрета који фиксира *покретљивост* форме као могуће светове, визуелно успостављени вишак значења. Потенцијал вишка значења наглашава се касније кроз инсталације (симболички, артефактом) или изградњом специфичне проблематизације сликарског геста, форме која настаје из процеса „сликања“ а који истовремено повезује простор могућих светова, предочен кроз уживање у сликању. Механизам естетског преображаја у ства-

¹ Франкастел, Пјер, *Студије из социологије уметности*, Београд: Нолит, 1974, 58–59.

² Отвореност се схвата као поље сликарских истраживања које се проширује новим и другачијим условима који проширују могућности рецепције.

³ Теоријски модел могућих вишеструких светова може послужити у осветљавању важних питања која се односе на интердисциплинарну парадигму и друштвену функцију слике данас. Разлог за ово укрштање сликарских и нових медијских принципа у раду произилази из потребе за отварањем простора комуникативности дела и његове функције.

рању такве сликарске експресивне форме доводи и до промене, естетског преображаја форме као сликарске конструкције која еманципује материју у одређеној осветљености, интензитету, дејству обојености и која разоткрива известан формално-пластички склоп као новину. Тиме се остварује процес спознаје кроз естетски чин и извесно деловање у друштвеном. Чулна перцепција⁴ постаје важно поље експеримента, чиме се естетски процеси могу довести у везу са актуелним променама у животу. Производња нових стварности предочава се као поље бескрајних удвајања, дистанце, искорака. Микел Дифрен у односима уметности и политике указује на скривита места у којима се настањује идеологија: „Област која јој потпуно припада је сазнајно научено, боље речено област културе. Но и ту се може лако разазнати шта је култура а шта идеологија“.⁵

Концептом сликања и писања рад је реализован као процес градње и разградње дела, кроз успостављање слободне сликарске форме, тако да својом структуром пред посматрача износи чин сликања као чин преображаја, процес, а не завршено дело.

У сликарске материјале и грађу пројекта увучени су и теоријски текстови различитих теоријских провијенција.⁶ У практичном раду сам текст је узет као измењиви документ, чиме се и он сам у раду остварује/изражава. Сликање као чин (физички, биолошки, идеолошки, сликарски гест, визуелна сензација, слика-призор) укључује у себе сликовни документаристички текст. Затим, фотографијама се бележе временске дистанце и простори који урастају у пикторалну стварност у којој се слобода сликарског језика визуелно успоставља као чин љубави кроз жудњу и ишчекивање.⁷ Овај однос активира и све друге текстове и призоре којима се сугерише нарцистичка природа слике, тј. однос према сопственој слици као спознаји стварног, као простору давања себе, кроз коју износимо оно што смо спознали не само чулом вида, већ и тактилним, аудитивним, олфакторним рецепторима.

Сликарски чин уводим и као концепт који отвара нове релације и значења, чиме се и програм гестова/чинова остварује кроз известан преображај форме, као игра промена у реализацији. Чинови/гестови се из „сумио“ технике (задржавајући битне карактеристике технике) усмеравају на слободну форму у којој језиком слике сликарства истражујем различите парадигме савремене културе, као што је нпр. простор женскости у сликарству⁸ акционе гестуалне оријентације. Програмски условљени слојеви сликарске материје (временским дистанцама и локацијама извођења) и нови визуелни односи остварују се

⁴ Дифрен о односу уметности и идеологије истиче: „цео проблем – посебно кад је у питању уметност – састоји се у томе да се сазна може ли се заиста поново оживети искуство једне првобитне перцепције. Но како у то посумњати, кад се и у крајње извештаченој перцепцији, увек нађе нешто изворно, кад ноге увек чврсто стоје на земљи, кад је чулно увек присутно у свести? Ето, у томе ћемо наћи најбоље оружје за борбу против идеологије“ – Difren, Mikel, *Umetnost i politika*, Novi Sad: Budućnost, 1982, 64.

⁵ Исто.

⁶ Теоретичарка Моник Витинг (Monnic Wittig) чин слободе успоставља као активистички вид праксе, кроз исказ „ментална слобода чији је циљ слобода сама“ – Wittig, Monnic, у: Kolešnik, Ljiljana (prir.), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, Izabrani tekstovi, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999.

⁷ Исто, 154.

⁸ Овде се пропозиција уводи као оперативни наговор – Исто, 154.

сликарским гестовима, афектацијама, паузама, карактерним хтењима, потребама, нужностима, дубинама као *могућим световима* унутар нас самих које осветљавамо посматрачу. Кроз ту жељу за производњом стварности закачено је и наше биолошко тело и кроз актуелне медијске процесе производње ми га на нови начин коструишемо, замишљамо немогуће, опиремо се, огољавамо, исцрпљујемо у означавању.

У теоријском истраживању полази се од савремених изучавања нових продукционих механизма и режима гледања и замишљања, извесне моћи слике да креира стварност и њене употребе. Да се послужимо изразом Валтера Бењамина, данас историја медијске уметности „пуни једра ветром светске историје“. Нова дисциплина науке о слици допуњава историју науке о уметничкој визуелизацији, историју уметности и слику науке, и нарочито науку о слици која је део природних наука“.⁹

Оно што у великој мери одређује и прожима идејну концепцију пројекта односи се појавност слике сликарства и њену експресивну димензију, коју одликују поступци рашчлањивања, отварања, суочавања, комбиновања, хибридизације а теоријски кроз артикулисање методолошког поступка рада на пројекту, слике као сликарског концепта; значењског израза и сликарства као значењске парадигме.

Реализацију пројекта прати артикулација сликарског поступка, његове структуре и поетског оквира као и одређених теоријских истраживања која су у том тренутку утицала у осветљавању проблема који су урођени у градњу нових сликарских реализација. Сликарски концепт рада изграђен је на модернистичким сликарским традицијама и близак је сумио јапанском сликарству, али је инспирисан и радовима немачких експресиониста који су сличне проблеме истраживали кроз друге медије.

Централни део рада чине нови циклуси *Опросторена слика* и *Пиктурална инсталација*, кроз које је говор о слици и сликарству као дисциплини представљен као могући мост између сликања и читања, комуникацијски релеј, али и градивни елемент који кад је видљив брише читање и текстом се премешта на сликовно. Програмом или замишљајем, слика сликарства постављена је у однос са другачијим типовима слике из окружења са којима успоставља одређене релације. Заправо се ради о поступку у коме увођењем нових елемената – настојим да процесе сликања и читања поставим у однос у коме се ови механизми рада (визуелног и вербалног, лингвистичког) преплићу и смењују као својеврсни радни чинови. Истраживање је зато усмерено и на артикулисање сликарског чина као поступка кроз који се пиктурално и читљиво доводи једно са другим у везу и на тај начин остварује слика као вишеслојан текст. Поступак сликања и градње пиктуралне инсталације се зато узима као кључно полазиште за артикулацију ових уодношавања и суочавања. У раду се посматрачу нуди отворена структура рада, градња дела као слика сликарства која својом морфолошком природом, излаже како и под којим условима је изграђена.

⁹ Grau, Oliver, *Virtuelna umetnost*, Beograd: Clio, 2008, 22.

Први аспект рада односи се на дејство и моћ слике. Теоријски оквир обухвата модерне теорије и савремене постструктуралистичке моделе а потом и неке аспекте сликарске формализације као искуства стварности, кроз који се слика (програмски, потенцијално) суочава са текстом.

Други аспект је усмерен на слику као репрезентацију представу у ширем смислу данас и на тој линији се истичу нови културолошки контексти интерпретације слика и призора, као и на конструкте медијске слике данас која је својим вишеструким видовима подложна модификацијама и чија је пластичност данас реална (односно на моћ или режим слике).

Још прецизније одређење ових медијских одредница контекста иде у смеру нових односа уметности и политике,¹⁰ као различитих области деловања уметничке праксе данас. Наслов зато наговештава шири контекст слике и може да упућује на технолошке и идеолошке аспекте културне стварности као нове законитости и принципе, нове услове, нови вид међуљудске комуникације, па тако и нови вид испољавања осећајности и доживљаја. Методологијом рада у којој су сликарска и теоријска пракса постављене у раскорак од сликарства ка сликарским праксама доводи у везу и однос уметности и политике а у материјалном домену рада са теоријским кроз преокрет ка рашлањивању сликарске структуре и сагледавању њене знаковне структуре. Поље истраживања усмерено је на нове видове појавности слике, виртуелне слике као призора и новог читања слике у смислу превазилажења оквира у поље коме се слика сагледава у контексту културних пракси као текст производње значења.

Сликарске смернице у мом раду одликује интерес за истраживање равнине као суштинског проблема сликарства и моћ поништавања која чин таквог рада структурално успоставља и претпоставља. Поступак се и практично у раду програмски одвија у одређеном временском распону, кроз плоху. На овај начин сликарска плоха постаје отворена структура видљивог и невидљивог, писања, сликања од ткања, бескрајних метаморфоза, скривања и откривања, завођења истине – за сликарство се заиста може рећи да актуелизује бартовску мисао о бескрајним варијацијама смисла, одлагању значења; бежи од *морам* као дан од ноћи. Сликарство поседује ону најмоћнију покретачку снагу слике – способну да својом структуром самом собом, преокрене односе споља/изнутра.

У раду вршим искорак са онтологије слике у спољашњи оквир сагледавања дела. Однос уметности и политике овде се уводи кроз „слободну форму“ која се остварује као пракса, тако што се спонтано преображава у живототворну форму кроз „потврђивање себе, отпор агресији друштвене средине“ које омогућује „моћ проналазачког дара приликом избора сопствених уметничких норми и приликом стварања сопствених уметничких предмета“.¹¹ Ово је извесно опцртавање могуће конструкције смисла и бројних варије-

¹⁰ Микел Дифрен идеологију разматра кроз алтисеровску поставку идеологије као идеологије владајуће класе која прожима друштвену структуру тако што је представља – в. Difren, нав. дело.

¹¹ Исто, 30.

тета и модалитета слике – сликања кроз супротстављање сваком идеологизирању. Ове теме су и извесне зоне афекције, одједи неких унутрашњих димензија, могућих светова које остварујемо у екстензији воље које нас симболички заступају. Скопичко поље и јесте призор – фантомска слика, демон слике, који делује у пољу друштвеног – и имагинарног које је једино у стању да пренебрегне логику урнебесних дискурса у који смо запретени (политике уметности и уметност политике).

Поетика гестуалног у оквиру које развијам истраживање се као *сликовна гра-матика* и њена онтологија исказује кроз медијске искораке остварене у сликарским реализацијама. Методолошки поступак се зато делом ослања на семиолошку¹² анализу кроз коју је могуће артикулисати методе везане за сликарске реализације (отворено дело/форма/текст), начине грађења слике (слика сликарства и други типови слике), пиктуралне инсталације – опросторене слике и њена читања. Структуралним отварањем слике сликарства, поље истраживања проширује се новим поступцима и процедурама. Линијом овог пресека истражују се и односи који се тичу и семиолошке структуре слике као рашчлањеног текста. Структура рада успоставља се као сликарска акција – скулпторално-сликарски-текстуални склоп, *пиктурални организам*, ни слика ни скулптура, ни објекат ни машина, ни гипсани модел, ни форма крстолика, ни стрела, оштрица, канал, стуб, проводник, процес – у нама, муке са могућностима, сликање које учвршћује значење, које га конституише и доводи у нови поредак значења. То су некада више немогућности и спознаје нечега што нас превазилази, што почива и на самом процесу сликања, као могућности која се остварује управо кроз померање границе поља. Процес се развија обухватајући простор изван слике који се проширује (објектима и скулпторалним сегментима) увођењем нових начина рада као посматрања, вежбања – слушања.

У нашем европском контексту еволуција слике се одвијала кроз различите режиме и категорије слика, тј. кроз различите естетике. Та концепција раздвајања живота и уметности као вредносне структуре у основи је непозната источњачким праксама:

За кинеску мисао а потом и за јапанску, свака идеја је већ акција. А свака акција поседује у себи духовну енергију и вредност. Говорити о естетици у смислу теорије или науке о лепом није на овим мисаоним хоризонтима ни од каквог значаја, јер се ситуација, у којој са једне стране постоји лепота која се контемплира или ствара, не сматра реалном. Штавише, за јапанску и кинеску мисао која је прагматична и чак емпиријска, али никад метафизичка, „лепота“ општем смислу као идеја не постоји.¹³

Теоријски домен наше европске свести заокружен метафизиком утицао је на овај расцеп. У сумио сликарству текст је уписан у јапанску и кинеску традицију на другачији начин тј. он је неодвојив од поља практичног живота – културе. Ово је вероватно једна

¹² Семиологија сликарства данас подразумева приступ близак научном и полази од тога да је слика сликарства невербални језик који поседује систем значења који својим елементима показује начин како је дело постављено и мишљено у контексту културних пракси данас.

¹³ Пасквалото, Ђанђорђо, *Естетика празнине, Уметност и медитација у културама Истока*, Арт теорија, Београд: Clio, 2007, 6.

од најживљих, сликовних форми људског језика као вида размене и продукције значења, смисла.

Опросторена и структурално рашчлањена слика – хетерогени сликовни композит – указује и на различите културне, политичке, идеолошке просторе режиме у постмедијском друштву спектакуларности. Њом се наглашавају читљиви и нечитљиви дискурси семиологије слика око нас. Таква сликарска концепција заокупљена техником је слободна експресивна форма.

Слика по/ставља (у) нови однос као полигон за истраживање нових стварности; површина, изван простор размене, деобе, одузимања и давања. Ова питања могу осветлити сликарске преокупације у чијем је средишту сликарски поступак који карактерише концепт могућих светова где је „могуће“ схваћено као естетска категорија. Истраживање слике сликарства и њене феноменологије полази од новијих теорија о слици и пројекту заснивања могуће науке о слици данас, као и бројних других теорија које ове промене разматрају кроз однос човека са виртуелном природом слика у окружењу. Бернар Делош¹⁴ разматра ове промене на пољу културе и друштва кроз проблем концепата и слике као моћне друштвене алатке за кориговање саме стварности, креирање нових модела стварности. *Виртуелна уметност*¹⁵ коју је написао Оливер Грау ближе осветљава ове промене на пољу уметности и сликарства јер аутор иде даље од концепата и даје систематичну анализу о еволуцији сликовних простора у виртуелним окружењима и преиспитује утицаје ових слика као вештачки симулираних призора који имају снажно дејство на човека.

Оквир истраживања кроз *Модел могућих светова* обједињује поступке и говор о слици, посматран кроз аспекте сагледавања слике текста – вишеслојног опростореног текста сликања. Карактеристике таквог поступка су експресивност и спонтаност у раду са материјом. Распон досадашњих сликарских истраживања се креће од фигуративног кроз сликарство асоцијативне апстракције и акције до граничних оквира слике као дисциплине, у смеру употребе материјала као симболичког садржаја кроз који сам сликарским језиком разрађивала различите парадигме савремене уметности и теорије.

У првом делу рада изложићу концепт рада и методологију истраживања која артикулисаће уметничких и ликовних преокупација које су утицале на остварена визуелна решења. Бавићу се методама и поступцима који су примењени у раду или

¹⁴ Проток ових слика у окружењу нуди најразличитије видове појавности слике. Ова спрега технике и естетике која прожима све видове културног живота је поставила у стварност најразличитије видове појавности слике данас. Порекло слика из окружења је стога ново поље изучавања које се може разматрати управо са становишта феноменологије слике данас. Нови имагинарни простори слике отварају досад незамисливе могућности деловања и експериментисања. Такве слике чија је имагинарност реална и делотворна функционишу као реални конструкти и у великој мери утичу на обликовање наше стварности. Ова нова друштвена функција слике (да креира и утиче на стварност) утицала је и на другачије модалитете перцепције и рецепције слике сликарства. Електронске и нумеричке слике које су у доскоро указивале на нове моделе стварности данас путем нових технолошких законитости постављају у реални живот сасвим различите фиктивне садржаје. в. Делош, Бернар, *Виртуелни музеј*, Београд: Народни музеј, Сlio, 2006, 61.

¹⁵ в. О. Грау, *нав. дело*.

су наговештени као могући оквир експерименталног дела рада и могућности његове примене.

Поглавље *Поетичко-теоријски оквир рада* обухвата три потпоглавља: *Примарна слика сликарства у режиму слике*, *Хетерокосмије – слике из-ван-сликовног*, *Семантика могућих светова у простору слике сликарства*, у којима сам изложила преокупације и ставове везане за појавност слике у савременом тренутку а који се односе на поступке који су примењени у раду. *Теорија могућих светова* осветљава простор фикције у коме се интердисциплинарна парадигма и конституише, кроз фиктивне просторе слике као нове сликовне конструкције/текстове, као један од могућих аспеката феноменологије медијске слике данас. Назив *Вишеструки светови слике* користим како бих нагласила одређене процесе у култури, али и нови модел представљања и означавања у медијима као нови вид друштвене праксе¹⁶ и облик идеологије који настањује просторе у културном дискурсу. У разматрању ових утицаја користила сам студије Микела Дифрена, француског филозофа Жила Делеза, Пјера Франкастела, Мишела Фукоа, Умберта Ека,¹⁷ *Теорију могућих светова* Лубомила Долежела. У интердисциплинарном контексту слика сликарства се несумњиво указује као простор могућег у односу на нове законитости и принципе медијске културе. Зато је и ово истраживање постављено у отвореном пољу дисциплине сликарства и представља покушај да се проблем феноменологије слике данас расветли у односу на нове социокултурне услове.

Други део рада се односи на опцртавање поетичко-теоријског оквира који прати истраживања везана за материјалну реализацију рада. Овај аспект мојих истраживања усмерен је и на студије о имагинацији материје Гастона Башлара, Анри Бергсона о имагинацији кретања у којима се преиспитује потенцијал слике кроз књижевне текстове, експресионичке покрете и питања концепта отворености у уметности и уже. На терену слике кроз претходне радове артикулишу се поступци реализације циклуса који континуално уводе нове елементе: отворено дело → отворена форма → отворена слика → пиктурална инсталација. Кроз материјални део рада се заправо наглашавају рефлексije домаћег текста и пиктуралне инсталације као имагинарне конструкције реалног живота.

Трећи аспект истраживања одредили су реализовани радови и сагледавање остварених решења који су у највећој мери утицали на ток истраживања и којима се заступају полазне уметничке намере и хтења које су се уградиле у одређени пиктурални склоп од слика.

¹⁶ Савремени културни дискурс успоставља модел вишеструких светова као доминантан модус преиспитивања и реинтерпретирања различитих идеја из прошлости па је сходно томе истраживање усмерено на проблем фикције и интерпретације текстова културе као средишњи а слика препозната као текст производње значења.

¹⁷ Како је моје претходно теоријско образложење било усмерено на теорију отвореног дела овде ће се оквир отворености доводити у везу са претходним реализацијама а не из теоријског истраживања. Било каква текстуална преклапања (уколико до њих дође) су ненамерна.

II. Методологија и програм истраживања

Методологија уметничког истраживања подразумева уодношавање и суочавање слике сликарства и других типова слика из окружења чије визуелне компоненте могу да упућују на раскорак могућих читања слике. Кроз кључан проблем сликарског медија – однос према површини и активностима које су условиле одређену форму, покушаћу да истакнем најмаркатније моменте везане за примарну слику сликарства чија методологија показује специфичну врсту “психологије пројекта” у овом раду. Овај метод рада, сходно процедурама суочавања / уодношавања / измештања, може да представља могућу реартикулацију традиционалне уметничке хеуристичке¹⁸ методе из које производи и одређени поступак градње дела.

Смернице истраживања развијале су се од слике већег формата ка екстензији пиктуралности у нове просторне констелације. Нови композициони склоп осмишљен на овај начин успоставља другачији динамички поредак слике и прецизнији уметнички исказ – на унутрашњем (структура) и спољашњем плану (који се тиче обликовног), будући да инсталација подразумева специфично организовани просторни распоред.

У истраживању које се континуирано надовезује на претходне радове (циклус *Хибридизације*) као нови елемент уводим и неуметничке материјале којима се истовремено наглашавају и одређене радње и активности (акумулација, исцрпљивање и потрошња). Користим их као подлоге, могуће „просторе“ слике које, постављене у нову целину и контекст, формирају нови композициони склоп – пиктуралну инсталацију. Пиктурална инсталација начињена је од сликовних и вансликовних података из окружења који на различите начине подстичу и иницирају изглед формираног склопа. Интересовања на плану слике сликарства текла су у смеру истраживања сликарске површине ка увођењу одређених процедура које се тичу *Оквира*, и премештању као специфичном распореду слика у колажираном или конструисаном амбијенту, ка циклусима хибридизација културних форми или културних мутација а кроз рециклажу и амбијенталне поставке радова у различитим контекстима. Резултат овог истраживања о режиму слике и њеним вишеструким световима, односно о сучељавању уметничких и неуметничких процедура и различитих уметничких структура (слике сликарства, фотографије, пикторалног објекта или опросторења слике у специфичном амбијенту) јесу пиктуралне инсталације које својом отвореном структуром показују како и под којим вансликовним условима су настале. Рефлексивном и ауторефлексивном методом успостављају се нови односи између различитих медијских простора слике и удаљених визуелних образаца.

Програм истраживања зато обухвата две основне фазе рада и више секундарних и несликарских медија, кроз које се полазне смернице развијају. Елементи слике овом

¹⁸ Хеуристичка метода је заснована на грешкама и покушајима. Сликарска плоха актуелизује ове поступке кроз структуру пластичког знака, чији се један елемент гест траг потеза модификује, поништава следећим.

методом не постају елементи других медија. Не ради се о замени једног модела другим, већ о модулацијама, прелазима, шупљинама и празнинама кроз које се слика сликарства отвара ка ширем контексту. Преокрет ка распростирању сликарске слике у простор настаје специфичним видовима суочавања, уодношавања, отварања, кидања, рачвања, приближавања, раздвајања, сударања као поступцима којима се отвара и проширује распон могућих читања дела.

Програм истраживања садржи две основне фаза рада:

- а) Рад на слици сликарства
- б) Рад са сликом.

Прва фаза подразумева извођење сликарске реализације на традиционалној сликарској подлози – платну. Примарна сликарска слика је полазиште истраживања и има своје законитости у оквиру континуираног процеса рада који се, проистекао из пређашњих сликарских преокупација а условљен окружењем, успоставља у реализацији. Сликарски поступак је близак јапанској *сумио* техници (сликање тушем) и одређује га специфична припрема за рад (унутрашња и спољашња) организација извођења процеса рада.

Избор сликарских материјала условљен је окружењем (отворени / затворени простор), начином рада акционе оријентације и захтева сложене процедуре и припреме за рад. Сликарске подлоге које користим углавном су већег формата, сходно гестуалном сликарском односу према површини који изискује већу површину за сликарску акцију, већу количину материјала и адекватне алате и средства за наношење боје и других несликарских материјала за рад. Активности се усмеравају у складу са просторном организацијом, размерама површине, усклађивању тела и површине, што има за циљ остварење геста саобразно енергетском потенцијалу материје. Овде се већ назира изванредан прикључак, тренутак који конструише и нагриза претходни смисао, слика увек измиче... Извођење радова у пејзажу проширује припреме у складу са самим простором. На овај начин рашчлањена је припрема за рад кроз (фотографски одломци који бележе радне активности) фрагменте, електронске записе радних активности које претходе сликарској акцији. Припрема подлоге, величина формата и количина материјала, средства и алати су заправо елементи процеса планирања који се може означити линијом условљености, која истовремено одређује активности или радне чинове на слици. Сликарски процес је базиран на исцрпљивању видног поља слике гестуалним означавањем. Метод сликарског рада одвија се кроз процесе пуњења и пражњења слике материјалима поништавања, свдећи формални план сликарске композиције до примарне форме – од геста до знака или формалног уписивања основе крста, варијације двоструког означавања поништавања, преозначавања. Принцип поништавања наглашава се кроз различите варијације формалне организације слободне сликарске форме њене конструкције и реконструкције.

Пренаглашавање процеса рада је усмерено на истицање његове структуре, дословно разоткривање конструкције (сликарски гест у минималним и максималним интензитетима акције и материје) кроз чин, показивање сликарског процеса градње слике (као

рама, оквира), визуелне уређености и организације. Поступак рада карактеришу и методе рефлексије и ауторефлексије кроз које разрађујем преокупације везане за слику сликарства: њену изражајност, дејство, појавност и значење. Ова промишљања су постављена у центар истраживања и континуирано се развијају кроз циклусе радова. За грађу ових слика и конструкција материјал чини и само окружење, које постаје важан оквир рада, па поетске слике разоткривају имагинарне светове, збрајају модалитете, укоренењу вољу... Белешке о окружењу прати низ фотографија, записа топографије простора које моје тело памти. Слике нису само белешке, оне су прожете непостојаним референцама чији план и програм увек одређује потреба за каналисањем свих енергетских токова из тела у материју. Ова потреба произилази из предавања процесу, из динамичке структуре сликарског језика и његове делатне снаге да прикаже афирмативни поступак грађења у времену на равнини.

Друга фаза се односи на селекцију материјала, слика и текстова, предмета из окружења – фотографије, принтови, несликарски материјали и објекти из окружења. Фрагменти представљају својеврсну документарну грађу која бележи секвенце из процеса рада у одређеном амбијенту. То су различити просторни фрагменти – детаљи из радног амбијента, призори тела или фрагмената тела, студио/пејзаж, тело/материја/боја, издвојени исечци свакодневног живота (фотографије напуштених зграда, крошње дрвећа на којима су начичкане птице, поглед на равницу, њиве, куће, зграде, помоћне објекте, фотографије, свитање, густина плаветнила пред смирај дана, остављени алати, сликарска средства, новине, слике, боје, текстови, осушене четке и остаци боје, крпе, листове хартије, гуме, пластика, упаљачи, стакла, свеске, цртежи, јабуке, шибице). Ови различити фрагменти радног простора понекад се у раду сједињују и стварају нови поредак, па могу да функционишу и као индикативи у функцији замене традиционалних сликарских средстава и алата.

Простор слике се наглашава кроз механизам стварања као чин-акт који води до спознаје новог начина појавности материјалног акта стварања који је примерен човеку, као акт моћи којима се изоштравају наше могућности визуелне спознаје. Слика је прајезик који поседује дејство на човека и кроз историју слике се може пратити и историја стварања привида. Сливни поступак који креира слику је чин естетског преображаја, акт сликања-радње-деловања. Стварање нових стварности, нових површина, односа, мултиплицирања реализовано у структури која симболизује чин љубави и омогућује овај акт стварања.

Са сликом као завршеним комадом се даље манипулише, те се тиме и слика сликарства посматра у оквиру културног контекста као текст у коме језиком слике сликарства указујем на померања, чиме се открива сам процес рада. Превазилажење границе примарног медија антиципира нове семиолошке смернице које у раду упућују на методолошки преокрет од поетике ка поступку стварања а у покушају да се растумаче и објасне уметнички поступци и методе (сликање и читање) и у томе приближе као језички системи. На овој линији су и две различите сликарске парадигме, модернистичка слика гестуалне акционе оријентације и њени рашчлањени елементи у простору, флукутирајући означитељи њене структуре, релације, учешћа, додири са другим пољима, бројне слике слика и бројни светови слика.

Отуда и потреба да се теоријски осветли и појавност слике данас, њено значење, дејство, њен статус, прожимање са електронским сликама/призорима из окружења. Електронске слике зато и јесу нове алатке којима се масовни медији служе у преношењу порука. Тако се и интерес за површину стално сучава са неким другим односима, а значење измиче. Овде покушавам да доведем у везу суротне системе означавања, истакнем и осветлим просторе културног контекста који долазе из интимног искуства и личне политике слике, кроз поступак рада заснован на принципима рефлексивног и ауторефлексивног сликарског говора. То отвара питања која се односе на поље сликарске праксе данас и сликарства као хумане уметничке форме пребражаја.

Овде се перцепција подразумева као „нека врста трајне основе присутне у свим тренуцима – уклопљеност бића у свет“.¹⁹ Сликарске технике које сам истраживала у свом раду у вези су са бергсоновски схваћеном интуицијом и Фукоове теорије епистемолошког субјекта као технике рада на себи.²⁰ На овај начин слику прожимају бројни текстови, теоријски дискурси, идеологије, отпори, утицаји, који изазивају различите рефлексивне поступке.

Промене које уводим настају спонтано, уско су везане за сам сликарски чин, потребу за изражавањем у сликарском медију и крећу се од геста до текста, од слике сликарства до сликарства као културне праксе. Реч је о отварању структуре сликарског поља као програма и суочавања сликарских структура и призора, текста.

Сликарска акција успоставља се кроз снажне валерске контрасте и експресивну сликарско-цртачку конструкцију површине усмерене на примарну форму-гест а комплементарности које се гестуално доводе до скоро крајњег валерског степена и енергизоване зоне актуелизују тренутак збрајања слика-афекат. Форма (у којој се поглед одмара заокупљен ишчитавањем релација које одржава извесна тензија уграђена у структуру) уодношава се са другим и бива посвећена другом. Посматрач овде има посла са ехографијом.

Слике симболички успостављају везе са удаљеним просторима и световима, површима које се манифестују гестуалним пражњењем сила у материји. Површина се разрађује кроз експресивне домете сликарске материје до нултог степена. Форма-гест остварује се у даху, али и кроз рефлексije и чинове пражњења дејством ослобођених сила у материји, и новим гестовима којима се одлаже довршење дела.

Пиктуралне инсталације су настајале постепено током процеса рада на сликама као хетерогени издвојени елементи, блиски скулпторалним решењима и изграђују се кроз ослобођене гестове-чинове у опросторене слике. Инсталације су рашлађени сегменти слике који заступају реализацију тамо где је акција изостала. Таква врста сликарског говора блиска је афективној сликарској акцији и зато је теоријско истраживање усмерено на артикулисање сложених активности сликарског поступка рада. Слика сликарства је вишеструки и вишезначни текст.

¹⁹ Difren, *нав. дело*, 63.

²⁰ Једна од сродних теорија мојој поетици јесте херменеутика субјекта. Мишел Фуко се својим предавањима на Колеж де Франсу бави епистемолошким субјектом кроз технике сопства, бриге о себи. Фуко, Мишел, *Херменеутика субјекта*, предавања на Колеж де Франсу (1981–1982), Нови Сад: Светови, 2003.

Претходна уметничка истраживања

Сликарство ништа не евоцира а посебно не евоцира тактилно. Оно чини нешто сасвим друго, скоро супротно: даје видљиву егзистенцију оном што профано виђење сматра невидљивиљим, чини се да не осећамо потребу за „мускулаторним чулом“ да бисмо осетили волуминозност света. Ово прождируће виђење, с ону страну визуелних чињеница отвара се на ткиву Бића за чије су уздржане сензомоторијалне поруке само знаци интерпункције или цензуре, које око настањује, као што човек станује у својој кући.²¹

Поетика гестуалног заснована је на модернистичкој концепцији слике у којој доминирају принципи акционог сликарства апстрактне оријентације и интерес за сликарство материје. Однос према површини као вољна активност да се загледамо у унутрашњост ствари у раду се наглашава. Гледање и читање се као процеси истичу експресивним гестуалним сликарским реализацијама у којима се визуелно сугерише сам чин гледања. О овој врсти воље Башлар говори када цитира Ханса Каросу: “човек је једино земаљско биће које има вољу да посматра унутар другог”. Она је важна за однос према површини и материји и изван поља слике у културолошким праксама отвара питања идентитета и алтеритета, односно процеса самоидентификације и идентификације на позадини дружности. Простор дружности у таоистичкој традицији стоји заправо у језгру свих пракси. У европском контексту простор сликарства може се мислити и на другачији начин – може се, рецимо, изједначити са простором љубави. Извесно, као и љубавни однос, он јесте поље чулности, душе која вољно себе улаже без надокнаде. Успостављен кроз димензију љубави, овај однос није лишен сукоба, у њему се љубав распламсава до тачке кулминације, кључања.²²

Простор уметничког деловања отвара мноштво нових планова, друштвених, културолошких и сл., који се додирују, али се не преклапају у потпуности. На материјалном плану додири различитих простора исказују се сликовним и вансликовним решењима, слике окружења, фрагмента стварног и подлоге које се распростиру, од односа платна са фотографијама и простором изван рада, фотографским исечцима и пиктуралним просторима. Сликарски гестови-чинови формирају се према извесним принципима; орг. распореду; концепту; извесне промене исказане сликарским или неуметничким материјалом; - текстом.

Сликарски рукопис експресивног карактера карактерише и динамички гешталтизам форме. Поступак рада одређује специфичан план извођења реализације и у блиској је спрези са источњачким праксама празнине, али обувата претходна искуства, узор и теоријска истраживања. Сликарска форма настаје према одређеном организационом распореду потеза, какав је нпр. *Дијаграм о бојевом ратном распореду четкице* Вей Фу Рена (циклус радова *Пресвлачење црвеног, ослобођене вертикале*, 120 x 80 са 80 цм). Циљ овог задатка / вежбе је да се према одређеном субјективном интерпретирању задатка у форми исказа / текста сликарски гестуално изрази сликарска интерпретација кроз

²¹ М. М. Ponti, *нав. дело*, 12.

²² Ponti, Moris-Merlo, *Oko i duh*, Beograd: Vuk Karadžić, 1968, 15.

планирани распоред потеза акционе оријентације. Сваки задатак подразумева усмеравање појединачног унутар општег, тј. лична интерпретација задатка / исказа. Слободна експресивна форма се тако акцијом кондензује и сажима налик форми хаику песме²³. Ради се о спонтаном, неусиљеном а једноставном постављању питања и одговора у једном даху.

Пиктурални склоп тела слике изграђујем у специфичној спрези сликарског чина који у материјалном домену артикулише поступак као мапу трагова кретања, силе и тензије унутрашњег сукоба.

Ђанђорђо Пасквалото у својој студији *Естетика празнине – Уметност и медитација у културама Истока* износи занимљива запажања из таоизма који празнину види као конститутивни услов деловања. Искуство које произилази из технике и медитативне праксе, како у стваралачким делатностима тако и у свим аспектима живота, не односе се само на уметничке процесе, већ је примерено свакој животној активности. То значи да се односу према стварности даје предност у односу на концепте, нарочито када је реч о онима који претендују да замене стварност. Италијански аутор Калца (Calza), један од највећих стручњака за јапанску културу, овако је одредио те односе: „Јапанска цивилизација је стедиште нијанси и прелива, празних простора које не треба одмах испунити њима већ таквима какви су, небројених уметности које немају за циљ естетски производ, већ чин који обогаћује однос. Однос са људима, са природом, са стварима“.²⁴

Кроз ове односе континуирано преиспитујем различите поступке и процедуре у контексту савремене уметности сликарства и теорије – односно различите политике слике као политике савремености. Језик слике сликарства сусреће говор о слици и на тај начин креира нове уметничке игре по пропозицијама којима се позиције различитих слика померају као у шаху, потез по потез – тиме имагинација прелеће оквир могућег, исказивог и у материјалном обликује вишак као топографију интимних слика и специфичан простор женскости – који имплицитно акцентује културу у којој тријумфује управо овај принцип.

Циклус ових радова развијао се у сложенем процесу планирања и различитог размештаја пикторалних сегмената и текстуалних прилога. У саму слику, окружену најразноврснијим типовима слика, укључене су радње и активности које поентирају процесе интерпретације као производње значења у које је уведена стварност, чиста и јасно опцртана линија која форму отвара мноштво бројних светова. Истраживање се даље развија кроз изванредан поетички чин којим се изводи акција кроз различите процедуре аналогне

²³ Хаикаи (који се од 19. века назива хаику), потиче од вака песме са 31 слогом (5-7-5-7-7). У периоду Хеиан (794–1185) одвајањем првог и другог дела песме настаје колективна песничка игра или ренга (уланчана песма) у којој први учесник даје почетне стихове (5-7-5) а други следећа два (7-7), надовезујући их на претходне. Хаику је песничка форма чији се песнички израз темељи на групи речи углавном дужине од 17 слова у којима и кроз које песник преноси своје песнички искуство – в. Вишњић Жижовић, Соња, *Елементи природе у позном стваралаштву Мацуо Башоа*, Београд: Либер, 2008, 47.

²⁴ П. Ђанђорђо, *нав. дело*.

исказима. (нпр. циклус радова *Рециклажа слике* прати исказе феминистичке теретичарке Јоане Фруех (Joanne Frueh)).²⁵

Спонтаност поступка се у мом раду често доживљава као наглашен ауторски модернистички текст – експресивни гест тип сликарског рукописа и форме, неуређене структуре и неодређеног значења. Критички осврти, интерпретације радова уплићу се у процес рада као слике виђене из другог извора и учвршћују у нама претходно пројектоване тежње, па извесни ставови постају доминантни, док се сви други потиру или стапају у примарни. Тако вежбамо своју сензибилност али и упорност, кроз коју долазимо до слободне форме...

Претходна истраживања у вези су са овом идејом слободне експресивне форме и слике као отвореног дела. У овом циклусу процес активности на слици подвргла сам рециклажном поступку који доводи у везу са теоријским исказима (сагледавању, постпродукцији, реартикулацијама). Те исказе у раду дословно спроводим поступком отварања форме или њеног фрагмента. Затим опсецам оквир платна, урезајем отворе, на делове рашчлањујем, раздвајам или преобликујем платно попут машине за папир, у две или три конструктивне плохе, а ткање користим као потку за стварање нових односа. Ови радови су надахнути извесном поетиком отпора, исказани новим елементима језика слике као специфичном реализацијом експресивне акционе оријентације. У слику су уведени елементи стварног и са њима бујица слика и речи кроз које се слика као процес и стварност сучељавају кроз нове сликарске експерименте.

Тело под кожом је прегрејана фабрика
А напољу,
Болесник сија,
Он блиста
Из свих својих пора
Распрснутих²⁶

²⁵ Kolečnik, *нав. дело*.

²⁶ Делез, Жил, *Капитализам и шизофренија, Анти-Едип*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1990, 6.

Отворене форме – рециклиране слике

Плутам, сањам, бесним, жудим

(Галерија Стара Капетанија)

Је ли коначни циљ писања артикулација тела? Сензуална јукстапозиција речи има за мене има само једну функцију. Ослободити живу масу ослободити твар: Писањем се језик удаљио од свог првотног извора: тела и земље. Пречесто је уместо ЖИВОТ писано Бог.

Chantal Chawal²⁷

Слика сликарства се поставља као могућа слика, интимни простор искуства, могућих светова, обликован женским дискурсом у коме су могућа најразличитија сажимања, прелети, надражаја површине, гледања, гледаног, виђеног, насликаног. У циклусу отворених слика бавим се поменутих односом пуног и празног кроз процесе рециклаже завршене реализације и њене нове реартикулације. Укључивањем и искључивањем видног поља слике отварају се и нова питања везана за контекст и окружење које значајно истичу и границе перцепције.

Поступак подразумева истрајност, вежбу и концентрацију и произилази из технике сложеног поступка рада а на пољу деловања изједначава се или у најмању руку доводи у однос се источњачким праксама: празнином (игра светлог и тамног у сумије сликарству) која се (обухватајући нова чулна искуства) проширује на домен етике или, простије речено, бригу за другог као унутрашњи захтев – оно што нас остварује, оплемењује, преображава.

Принтови и фотографије који прате промене слика у материји, изненадне колористичке промене настале реализације бележе и акцентују временску дистанцу призорама дословног наглашавања процеса градње дела. Ови кадрови стварног настали су као фотографије инсталација из радног окружења као амбијента – и нове уметничке грађе. Временски низ прати полиптих слика истих димензија (50 x 50) чији је принцип структуре базиран на кадрирању који се остварује кроз промењиву структуру полиптиха и игру промене, односа /споља/изнутра. Они представљају својеврсне коментаре слика и простора у коме су настале. Први рез и отварање слике настали су спонтано, условљеном друштвеном мером заштите од тада актуелног птичјег грипа у нашем региону.

Циклус радова инспирисан је грчким метаморфозама и аналогичном са савременом експлозијом слика као фиктивних светова и могућим структурама као виртуелним просторима у које смо сви непрекидно загњурени. О контроли... усмеравању... утамничењу... самоћи.. љубави... отпору.

²⁷ Исто, 150.

Мит и прича о чаробницама и о пореклу поседовања

Линг је била девојка врачара. Справљала је љубавне напитке. Не за себе, него зато што је хтела да љубав буде делотворна. Једног дана понудила је неко пиће Зевсу. Бог га је испио и његов поглед је пао на Ију, која се шетала по врту Хериног светилишта у близини Арга. Зевс је осетио да га обузима љубав према Ији. Тако је почела земаљска историја, сачињена од бекстава, прогањања, метаморфоза. Прва жртва била је сама врачара. Из освете Хера ју је претворила у једну птицу звану вијоглава, јер јој се шија извија наглим кривљењем. (...) Чаробница може да буде побеђе-на само још моћнијом чаролијом. Тада Афродита узме вијоглаву, уплахирену шарену птицу и споји је неразмрсивим везама за мали точак са четири паока. Од тада ће се кружни покрет точка померати по изненадним трзајима птичије шије. Тај мали предмет, та играчка је машина, справа поседовања. Утискује у свест опсесивну кружну кретању која је одваја од њене инерције те је качи за божански точак, који се непрестано окреће, попут сфера. У тај точак се хватају чак и божанске мисли.²⁸

Ова прича о поседовању из перспективе мита утицала је на нове елементе које уводим у рад кроз циклус *Афродитине игре* и радове *Братимљење форми*. Радове су чиниле сликарске композиције – асамблажи од намештених и слободних форми, перја, угља, огледала као апликација. Митско полазиште била је прва машина за управљање људском свешћу. Касније сам, условљена ненаданим догађајима из окружења, дошла до одлуке да радове осмислим на други начин, ка читању и тексту. Стварност се у моје радове уводи често непозвана, непланирана. Стварност се закачила у тренутку којим се дело довршава, као неразумљиви текст, форма која не објашњава. Ове зоне-сlike које су за мене активне показују управо места у дискурсу који мене интересује, а то је тај нулти елемент слике. То надношење стварности као громаде у време – која се у свом потенцијалу надноси над човеком. Те зоне су извесна жаришта, ватришта, нелагодности, некада и зоне смираја након олује.

Циклус слика *Отворене форме* настао је инспирисан бројним текстовима из подручја ликовног и теоријског, и у њему се интервенције (сечење, склапање, монтажа) одвијају према одабраним теоријским исказима. Кључни радови: *Заоштрити (урез је вис-прен)*, *Угравирати (рана ће оставити траг какав сама одлучи)*, *Поделити (рез разлама границе конвенционалног дискурса)*, *Зарезати, заорати бразду (рана зна како засејати своје семе)*. То је циклус који претходи овом пројекту, али подразумева континуитет истраживања. Такве су и слике: 1. *Мајчин језик*, 2. *Очев(а) реч*. У другом случају интервенције на радовима су извршене према неким теоријским исказима, нпр. експерименти са сликом: *Рана обликује смисао*, *Оштар убод...* Претходне сликарске целине разграђују се и урастају у нови визуелни склоп (у форми плетива које упућује на филмску слику). Остварено решење јесте рециклирана, расклопљена сликарска слика која се кроз сечења, поништавања, трансформације пластичког знака трансформише у нову сликарску форму.

²⁸ Каласо, Роберто, *Свадба Кадма и Хармоније*, Нови Сад: Светови, 1997, 113.

Таква форма ураста у сам материјал својом енергијом отпора и ово спајање не визуализује као крајњи циљ, већ га успоставља као бескрајно одлагање. *Рад Рез разлама границе дискурса* повезује више слика у један вишезначан склоп. Форма као стање обојености учвршћује се у отвореном склопу пиктуралног ткива. Овај чин дешифрује зоне ишчекивања, страха, фикције стварног, чиновне који су суштински одреднице сликарског, али и љубавног односа, а у овом раду симболички наглашеног романтичног карактера.

Живци се повезују кроз тело, преносе надражаје, комадиће знања-према мозгу. Крв која утјече и стиче из срца кружи читавим нашим тијелом. Знати је бити жива, света не само интелектуално. То је препознавање људског бића, телесне интелигенције. Ителектуално се може осетити заробљено у твари. Кад бих само могла побећи из тела! Али ум неће летети ако не пригрлимо тело као пут ка слободи.²⁹

Полиптих – радни чиновни, 17 (45–55)

Концепт радова *Радни чиновни – Cold red – фотографија инсталације* представљен је као својеврсни дијалог машине (алатке) и тканине (индекса женског тела), из чијег односа је настао низ слика које су производ наизменичног смењивања погледа: споља/изнутра. Из такве врсте дијалектичког гледања/читања настале су и својеврсне пројекције делова машине-алатке као индекса на површини који симболизује унутрашњи простор пећине, јаме, трбуха. Површине које рефлектују алатке преводе постојеће стање у нове слике које се смењују као низ апстракција успостављајући увек нова значења.

Рад је настао у форми игре на снегу. Белину снега сам користила као подлогу за рад. Као конструкцију одабрала сам аграрну машину, плуг, а потом сам свилену тканину поставила на машину и унутар ње сам објективом апарата пратила кретање сенке по површини коју сам истовремено откривала кружним покретима. Реализација ових фотографија осмишљена је као полиптих кроз слике као фрагменте који бележе колористичке секвенце ових призора које распоређене на одређен начин граде обрнуту слику самог процеса. Фотографија као медиј овде је послужила у функцији издвајања сегмента стварносног израженог кроз тонско валерско решење хладне црвене.

Валерски распони црвене боје која заступа визуелно су сугерисани интензитетима који се протежу у распону од наранџастог, жуто-белог усијања који упућује истовремено и на медиј фотографије, чиме се акцентује другачији режим боје. И поред другачијег режима боје, у радовима доминирају интензивне црвене, настале повезивањем са транспарентном површином подлоге – снежном белином која као растварач у другом режиму боје успоставља нове обликовне односе и својства хладне црвене. У новом циклусу радова који су настали као својеврсни сликарско-сликовни искази начињени од несликарских материјала у нови хибридни склоп. Мој интерес тада су закупили нови материјали, боје и нови односи, релације, преклапања... одлагање: „Тако сви ми нешто мајсторишемо, свако на својим малим машинама. Машина-организам за машину-енергију, увек постоје флуксеви и резони“.³⁰

²⁹ Frueh, Joanna, „Према феминистичкој теорији ликовне критике“, у: Lj. Kolešnik, *нав. дело*, 149.

³⁰ Ž. Delez, *нав. дело*, 5.

Ехографије (језик срца)

Баш због таквог схватања да је срце први и најважнији задатак, староегипатска култура јесте култура срца, којој је циљ да спречи несклад између сопства и срца. Тај раздор Египћанин избегава тако што следи срце, како се често каже. Али за Египћанина то значи сасвим другачије него за нас. То, наиме не значи да треба следити савест као моралну инстанцију, унутрашњи глас, као неку врсту надега. Египћанин нема такав глас, јер он не живи у дуалистичком свету који је подељен на спољашњи и унутрашњи. Према томе, за њега следити срце значи дати спољашњем социјалном или друштвеном оно што му припада, у равнотежи са унутрашњим.³¹

Развијање технике рада произилази из спонтаности кроз коју се разоткрива сваки елемент слике у склопу визуелне целине, као део који раскриљује извесну уметничку истину, увид у доживљено. Означавањем делотворности празнине овде се жели указати на њену функционалност која је кључна за спонтано деловање. Извођење сликарске реализације не зависи само од гестова у циљу да се постави доминанта, гест, већ је потребно развити способност да се уоче и прате празнине, при чему се трансформација не остварује интервенцијом, већ се дешава том интервенцијом..

Нове интенције се у раду и програмски уводе кроз текстове који прате реализације, изражене су кроз експресивну димензију слике као могућег света, опросторене слике, као приступа које разрађујем кроз успостављање односа *одраз / израз, слика-реч, језик-ствар*. Сликарство експресивне акционе оријентације у раду се зато показује као шире поље истраживања у којем се преламају сви досадашњи уметнички проблеми и намере.

Истраживања у другој фази рада се развијају у оквиру теме *пуног и празног* и надовезују на концепцију “етичког и политичког понашања”, усмерена на психосоматску равнотежу појединца, каква је и филозофска концепција коју је изнео Фуко као „бригу о себи“³², дакле на себи примењене технике опажања стварности.

Поступак мог рада се базира на развијању технике која истиче овај естетски преображај који се дешава у телу које ради (у субјекту), које ствара и делује, значи производи ефекте који утичу на средину. Ово наглашавање се тиче спреге у којој се метафички аспекти не одвајају од искуственог. Знање и искуство у сучељавању. Овај вид етичког практиковања празнине у нашем духовном свету је другачији и историјски почива на специфичној вежби „одрицања“ (аскесе). У текстовима са својих предавања Мишел Фуко износи генезу овог начела спознаје кроз праксе ослобађања у западној духовности. Он истиче да су „Ерос и аскесис две велике форме преко којих су, у западној духовности, схваћени модалитети по којима субјект треба да буде преображен како би коначно постао субјект способан за истину“.³³ „То је рад себе на себи, обрада себе на себи, поступно мењање себе за које је сам човек одговоран у дугом послу аскесе (аскесис)“. Дакле до жи-

³¹ Хејстад, Уле Мартин, *нав. дело*, 34–35.

³² М. Фуко, *нав. дело*.

³³ Исто, 30.

вотно-уметничке форме долазимо кроз радне активности, па зато и уметничко деловање као рад проиходи и одређено владање. Међутим, у нашој европској (интелектуалној) подвојености од метафизике културне праксе засноване су на премиси да само оно што је научно поткрепљиво, проверљиво чулом вида се и разуме, па тиме заслужује своје место. Према Фукоу истину треба схватити као начин живота који долази од нас (зато смо одговорни за своје владање) и усмерен је ка спољашњем свету. Он се тиче егзистенције, других, начина како се опходимо према људима, свету, а не на оно што се приписује субјекту. Начин на који отварамо себе свету, уграђујемо своју осећајност, инвестирамо себе у свет без надокнаде. Међутим, када се осврнемо на културне обрасце, уочићемо извесне разлике. У томе се посебно издвајају кинеска и индијска филозофија.

У индијској филозофији метафизика је схваћена значењски, неодвојива од искуства и живота, и била је подстицај новијим истраживањима у области структуралне лингвистике. Рам Чандре у студији *Индијска филозофија језика* указује на супротности европске и индијске мисли, у којој је у самом зачетку семантика одвојена од метафизике и усмерена на проверљиво знање – перцепцију. Чандре истиче да „оно што ми говоримо само су звуци који чине различите језике. Сви ови језици у ствари представљају Језик. Постоји језик у који сви језици увиру и захваљујући којем су сви језици могући. Језици имају значење зато што имају учешћа у том Језику“.³⁴

За разлику од тога, у европској филозофској мисли метафизика је потпуно протерана из подручја научног, посебно у двадесетом веку. Културне праксе које заступају научност културног дискурса искључују све што није у спречи са научно проверљивим и чињеничним. Идеологија ради, ми производимо њене учинке без предаха. Чандре истиче: „У Индији знаност и филозофија нису никад ни биле раздвојене. Биле су хармонично сједињене. И знаности и метафизици је дато одговарајуће место у животу људи. Можда је то разлог зашто Индија није никада добровољно кренула у рат. Она је увек заступала ствар мира, свим снагама које су јој биле на располагању“.³⁵ Европска подвојеност човека од метафизике резултирала је похлепом, грубошћу, агресивношћу. Измене у схватању говора (самим тим и искорак у перцепцији) донела је семантика.

Реализација слике-текста

Теоријски објекат представља графички структурисан текст у форми спирале као формом која кроз сликовне метаморфозе текста и слике успоставља нове релације и укључења/прикључења у текст.

Радови из циклуса *Слободне форме / искази (Вежбе за преоблачење звезда, Присаједињење, Празнина је форма – сазвезђе других, Уметница на базару)* изложени су у Галерији 73, Платонеуму. У њима истражујем и могућности кроз које се једна слика као идеја или реализација измешта и трансфигурише. Такви су радови настали у наредном циклусу као својеврсне *слике-искази* или *сликовни искази*.

³⁴ Pandeya, Ram Ćadre, Pandeya, Ram Ćadre, „Indijska filozofija jezika“, *Ideje*, Beograd, 1975, 25.

³⁵ Исто.

III. Поетичко-теоријски оквир рада

1. Примарна слика сликарства у режиму слике

Унутрашњост слике – сан у будном стању

Изворна или исфабрикована, уметност на сваки начин садржи свој нарцистички тренутак, свој нужни део привида, оног лажног ако хоћете, којим изазива свет посвећених вредности руга им се и заводи нас наградом лакоће и задовољства. Тера нас да је волимо.³⁶

Досадашња сликарска истраживања карактерише експресионистички сликарски приступ који сам наставила да развијам кроз поетику гестуалног акционог, експресивног, цртачког карактера, као и сагледавање процеса сликања као вида радне активности којим се опцртава трагање за слободном експресивном формом.

Сликарска акција се базира на контрарностима, интензивним прелазима и гестовима, а потом на редукацији, искључивању, поништавању. Ради се о потреби да се материја раствори, испита, расточи и испита у стању њене скоро потпуне ентропије³⁷ а затим се новим захватима врати у целину видног поља слике. Сликарски процес захтева квантификацију и енергизацију видног поља која се постиже акционим поступком разбијања форме кроз својства цурења, при чему се боја и растварач стално ремодификују а боја тече у слаповима, по широким плохама (или условљена трагом алата којима се наносе боја и растварач). Поступак карактерише и рад без четке, тј. употреба различитих средстава за развлачење боје по површини. Употреба материјала и боје у сировом стању је један од мојих домена интересовања. Потреба да се количина материје унета у видно поље испита у новом третману плохе захтева и специфичне поступке на слици, ублажавање прелаза и усаглашавање енергизованог стања материје са слојевима слике: „Светло-тамно је прави магични део сликарства, будући да привид доводи до крајности. Светло-тамним се производе се не само уздигнуте, међусобно раздвојене фигуре, међу којима се око без отпора креће тамо-амо, него и сви могући видови светлости“.³⁸

Структуру слике граде површи у којима делују силе условљене различитим енергетским пољима и чулним утисцима из окружења. Празнина се остварује као динамички вид „игре промена“, тамнине и светлине, сликовних вредности (фотографија, слика) а остварује одређеним покретом, гестом, потезом четке или могућим гестом, припремом за завршни чин (који тежи да остане читљив у фазном распону временских дистанци). Тело је проводник који одашиље нову живчану и телесну енергију и утискује је у структуру слике.

³⁶ Кристева, Јулија, *Љубавне повијести*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011, 136.

³⁷ „У психологији визуелне перцепције, ентропија се уводи приликом дефинисања општег појмом визуелне форме који говори о вероватним или могућим стањима визуелног система чија целовита појавност и опажај не зависе од својстава визуелних елемената, већ од њихових променељивих односа“, у: Шуваковић, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне уметности након 1995*, Нови Сад: Прометеј, 1999, 84.

³⁸ Шелинг, Ф. Ј., *Списи из филозофије уметности*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991, 38.

Сирово стање материје се трансформише и уводи посматрача у стварност отворене и вишезначне слике. Примарна палета боја подразумева ахроматске белу и црну – и црвену, чиме покушавам да остварим најближи распон варијетета, судар светлог и тамног који површину динамизује и отвара распон ишчекиваног нијансирања, осветљава проблематизује и установљава форму. Шелинг истиче управо карактеристику светло-тамног која мене заокупља:

Материја сликара, тако рећи, тело код којег он хвата најкраткотрајнију душу светлости, јесте тама, а њега на то нагони чак и механички елемент уметности, пошто су црнила, којима се он може послужити, знатно приближнија дејствима тмине него белина дејствима светлости.³⁹

Сликарска маса разрађује се управо овим сликарским модалитетима и установљавањем поступка акције, замишљаја који се припрема за рад. Слободна експресивна форма је могући свет спознаје, откривалачки акт, поље у коме се „видимо“ тамо где нас нема, оно што успоставља форму – примарни гест. Динамика наношења потеза одвија се кроз препуштање процесу рада и исцрпљивању могућности сликарских варијација. У извесном сазвучју, у вибрацији којом се материја учвршћује постоји извештан емотиван однос, површина од мноштва могућих простора – слика у којој су садржани и материјално саздати невидљиви одломци пиктуралног склопа. Урањање у материјално јесте и права одредница која води опису слике коју реализујем као слободну форму. Она настаје кроз процес простирања енергизоване плохе, згушњавања енергије у одређеним зонама, које у некој врсти шифре постају новина како за мене, тако и за посматрача. Ове неодређености или афектације могу сликарски да егзистирају на бескрајно много начина, али их само једно решење успоставља:

Ствари као посебне могу да буду супротне апсолутној идеалности само као негације. Али магичност сликарства јесте у томе што негацију приказује као реалност, таму као светлину, а насупрот томе, реалност у негацији, светлину као тамну, и бесконачношћу постиже нијансирања да једно тако прелази у друго да они у дејству остану подложни разликовању, а да у себи самима нису различити.⁴⁰

Сам чин сликања садржан је од утисака, сензација, радњи, кретања, паузе, трпње, усаглашености, гласова из окружења. Ради се о ослобађању енергије и усаглашавању са силама и тензијама које су присутне у одређеним материјалима. Форма настаје ковитлањем различитих обриса, гестова који проналазе свој смирај у плохи, потезу, форми, колорисаној зони, белој основи, линији.

Поништавање и премештање као сликарски поступак овде се доводи до техничког принципа и до нултог степена исецањем одређеног дела слике или потпуним раслојавањем слике, фрагментацијом. Рад на слици вођен је сталним сликарским интервенцијама на површини, кроз процесе згушњавања и разливања боје која се одвија у смеру гестуалног означавања, што одређену форму доводи у везу са бојом или променом

³⁹ Шелинг, Ф. Ј., нав. дело, 38–39.

⁴⁰ Исто, 38.

која успоставља или активира другачију конфигурацију елемената, чиме настаје слободна експресивна форма.

У уметности нема апсолутног захтева за варком која настаје ако се привид и даље прихвата као истина по себи и за себе, дакле, ако се прихвата чак као емиријска, чулна истина. Нема категоричког императива илузије. Али нема ни императива против ње. Већ то што је уметност при стварању варке или привада слободна да иде све до емпиријске истине доказује да она ту, преко границе строге законитости, закорачује у царство слободе, индивидуалности, где индивидуум сам себи постаје закон.⁴¹

Овај раскорак у раду повезује и све оне вољне активности сликарског уживања и муке са бројним могућностима, пре свега оних које су усмерене на материју и сопствену методу која је по природи увек и другачија, личну политику слике. Активности су усмерене на концепт слике извучене из сопственог искуства, на траг унутрашњег импулса који ствари и догађаје апсорбује према сопственим конфигурацијама смисла.

У потрошачком, постмедијском друштву непрестано круже слике које конституишу имагинарне светове и постају елемент перцепције и спознаје. Управо слика сликарства истиче те разлике у односу на друге медијске слике (чије карактеристике отеловљују технике нових медија). Разлике се рефлектују као слике-призори новим сликовним механизмима означавања, без извора, порекла и једино је време оно што их конституише.

⁴¹ Исто, 40–41.

Слика сликарства – слободне форме

Дух је по својој природи слободњак, никакав слуга: само оно што он ради, сам од себе и радо успева.

Артур Шопенхауер⁴²

Овај цитат указује на смернице истраживања: на спрегу естетског и животног сликања и читања, теорије и праксе у мом раду, као интересантно тло за нове односе и уметничке игре у којима се сусрећу традиционални појмови и нови естетски кодови. Како се мој рад заснива на раскораку читања као вишеструких или могућих светова слике, и ова интересовања су подстакла прелазе из једног сликарског поступка (резултата дугогодишње праксе) у нове начине рада (подстакнутог интересом за феноменологију слике). Сликарска површина је схваћена као поље слободе, различитих сила у материји која се опире. *Поље отпора* – сукоба настаје из саме мофолошке природе рада. Гестови у материјално саздатим слојевима ширином потеза заузимају већи део видног поља слике и остварују се кроз извесну поетику отпора (*унутрашње бојно поље*).

Гестуалност је усмерена на пиктуралне форме чији визуелни склоп настаје употребом веће количине боје и растварача, што доводи до растакања облика, који се сваком следећом интервенцијом остварује као сегмент појединачности претходних интервенција. Структура слике заснована је на сликарским гестовима или колорисаним плохама (линији као површини, потезу као површини, слици као површини). Кроз преплитање пиктуралних слојева, односно пиктуралних простора, долази се и до разрешења које је у потпуности подређено тренутку. Експресивна форма кроз коју улажем свој уметнички став уткана је у ткиво слике. Она је саздана од различитих сликарских/радних активности које су у сталној сликовној конфронтацији. Тако се и сликарски гестови, слободне експресивне форме остварују у некој врсти недовршености а њихово ишчитавање одређује визуелни склоп у коме је настањен афект.

Домен материјалне форме и поступци рада блиски су енформел сликарству, у вези са реализацијама апстрактног негеометријског сликарства материје и ташизмом, онако како га је Мишел Тапије описао: „Ташизам означава бесформне и спонтано настале композиције мрља и гестуалних трагова.”⁴³ Са овим блиским сликарским стиловима повезује ме не само технички поступак, већ и системи мишљења који су одредили специфичну организацију пластичког простора. Енформел као правац зато и јесте скуп бројних поетичких истраживања на терену слике сликарства. Зато је основна веза са енформелом у мом раду та што се поступак своди на гест. Према Аргану⁴⁴, енформел тежи реализацији коју одређује у потпуности егзистенцијални чин који даље води отуђењу или преношењу таквог искуства. У том смислу га и ја разумевам и успостављам. Овај вид разумевања уметности и културе одабрала сам као могући полигон истраживања са ког се могу поставити везе са сликовним и вансликовним просторима.

⁴² Шопенхауер, Артур, *О срећи, љубави, филозофији и уметности*, Нови Сад: Светови, 1999, 81.

⁴³ М. Шуваковић, *нав. дело*, 81, 123.

⁴⁴ Исто, 82.

Програм о сликарским чиновима

Постајање форме – рад у процесу

Уметност не ослобађа човека свих принуда, она му не пружа средство да ухвати осећаје и да их преведе у апсолутно, она сачињава један начин сазнавања и изражавања спојен с акцијом.

Пјер Франкастел

У развијању поетичког принципа акционе оријентације сликарску технику сам истраживала као специфично уређен програм за извођење сликарске акције. У првој фази рада ова техника је ми је омогућила да одредим сопствене поступке као сликарске чинове, временски организоване кроз распоред потеза, тј. програм извођења сликарске акције кроз динамички вид смењивања тамног и светлог (алтернација црног и белог) из којих поништавањем остају појединости, индиције, индификативи и касније изван слике извире говор о сликама.

Након сликарске акције, тј. пуњења слике материјалима и енергијом настаје простор интерпретација који може да евоцира мноштво могућих простора. Оне су специфични колаж светови које настајују трагови, индекси тела, додира, трагова, обриси, мрље, потези, цурења боје, намерни или ненамерни гестови на равнини, засецања, усеци, оштра и мека сударања површи, прелази од валовите тврде, сасушене до сјајне глатке површи. Ово ураћање у материјално је телесне природе – тело има своју запремину у простору. Рад са материјом и обојеношћу усмерен је на процесе чишћења и одстрањивања непотребног, поништавања, исцрпљивања сликарског поља у гестуалном означавању (означавање телесног и чулног у материји). Психофизичка припрема за рад захтева медитативну праксу динамичког типа. Спонтаност поступка се не односи на случајан избор изражајних форми или боја, линија, већ на припрему – спрегу свих активности која омогућава да се одстране дистрактори који би ометали сам чин извођења. Процес захтева стрпљење, надвладавање техничких могућности и не/могућности. Из такве констелације елемената израста и сликарска реализација. Наношење слојева боје се одвија као издизање слојева, што захтева интервале сушења, акције као слојеви наталожене фактуре одређеног интензитета пасте. Ова интересовања нису подстакнута само медитативном праксом као контемплативним поступком, већ подразумевају методу којом се и пре стварања принцип остварује као ментална и телесна енергија.⁴⁵

Кроз дијалектику ових слојева и њихове преображаје остварује се и форма. Чин бојења се посебно односи на дубину боје и њена материјална својства. Трилогија црног, белог и црвеног у мом раду израста из својеврсне материјалне драме, у којој се полази од тамнине и пуноће до поништавања, форме и боје. Чин бојења овде упућује на вољу руке. Колористичка организација пиктуралне површи изграђује се кроз обојеност као чин тј.

⁴⁵ О томе пише теоретичар уметности Радован Поповић – в. Радован Поповић, *Анали*, Изложба у галерији Платонеум, Огранак, САНУ, Нови Сад, 2009.

интензитет обојености усаглашен са формом. „За Гетеа боја није обична игра светлости, то је радња која се одвија у дубини бића, која буди битне чулне вредности. Die Farben, каже Гете, sind Thaten des Lichts, Thaten und Leiden. Боје су чиновни светлости, чиновни и патње“.⁴⁶

Из каталога реализоване изложбе

Дијаграм о бојем ратном распореду четкице,

Wei Fu Ren (7 потеза)

Први потез – као линија облака који се протеже хиљадама километара, није удаљена али има облик.

Други потез – као стена која пада са високог врха, у паду изгледа да ће се здробити.

Трећи потез – јасно одсечен рог носорога са задатком слона.

Четврти потез – хитац из напетог лука, јак сто чуна.

Пети потез – вино старо сто хиљада година...

Друга фаза – рад са сликом

Након рада на слици слика се измешта и поставља у нови однос са фотографијама (принт на платну). Истраживање се даље одвија кроз контексте измештања слике у нове просторне констелације: полиптих, али и својеврсни колаж од слика. Поступци су усмерени на изградњу новог композиционог склопа. Примарне слике сликарства уодношавају се са фотографијом, дигиталном сликом у новом поретку. Одабрани материјали и фрагменти из окружења садрже битне симболичке одреднице контекста који у композиционом склопу задобијају нову вредност.

Нови композициони склоп – пиктуралне инсталације

Процес рада је усмерен на формирање нове целине, тј. модела могућег света. Ова фаза рада претендује на прецизнији уметнички исказ, будући да подразумева извесни просторни распоред. Надомештање сликарске реализације фотографијом или принтом може да иде у два смера: ка унутрашњем (структуре) и спољашњем плану (обликовно). Процес градње дела заснива се на реализацији и накнадном раздвајању пиктуралних слојева/планова из дводимензионалног у објектно, чиме се претендује на што чистији и колористички изражајнији визуелни израз/исказ. Процес рада се, према програму истраживања, одвија у распону од потпуног исцрпљивања видног поља слике-објекта (гестуалним означавањем); делимичног укидања површине (слике као отворене форме) или се ремодификовањем слика спаја са неуметничким материјалима (на месту очекиване сликарске реализације постављен је пиктурални објекат). У другој фази рада сликарски сегменти се уводе у нове вишемедијске и просторне констелације. Сликарске реализа-

⁴⁶ Гастон, Башлар, *Земља и сањарије о починку, оглед о сликама интимности*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2006, 29.

ције и несликарски сегменти се монтажним поступком издвајају у нови композициони поредак. Игра успостављања и нарушавања форме/смисла према установљеним поступцима градње дела се одвија и на семантичком плану, што додатно продубљује истраживање – од дела ка контексту.

Одабрани материјал обухвата различите не/сликарске и не/уметничке материјале и објекте, фотографије. Одабир подлога за рад подлеже потреби да се нагласе одређене сликовне и медијске конфронтације: као могући простори слике, у виду фотографије или принта као подлоге за рад, као реални објекти који се аплицирају на површину и (као својеврсни додатак) придружују сликарској реализацији или инсталацији. Ток реализације је подложен трансформацијама површине и не/очекиваном визуелном преозначавању. Спонтаност карактеристична за сликарски поступак акционе оријентације преумерава се на идентитетску игру извесних просторних и временских координата места и тока реализације. Фотографије и принтови представљају издвојене и реконтекстуализоване експресивне гестове постављене на месту очекиване сликарске реализације. Неочекивани простори тако задобијају статус могућих простора, у исто време фиктивних и стварних. Исход процеса није усмерен на очекивани сликовни или експресивни поредак, већ на успостављање пронађеног сликарског/уметничког израза као могућег визуелног поретка који својом структуром може да демонстрира означитељски не/склад и одређене ангажоване напомене. Таква форма отвара велики распон ишчитавања у класичном филозофском кључу, у смислу да је дело увек отворено за бесконачно много читања. Излазак из простора примарне слике сликарства у проширени простор слике подстиче нове начине посматрања и интерпретације који упућује на нове праксе знања у култури, нови поредак услова у којима се дело отвара на нови начин ка контексту а у намери да преиспита и истражи плоху и материју у њеним новим појавностима која рачунају унапред на посматрача и његово читање. Нова концепција рада не одбацује примарну слику сликарства као доминантан медиј истраживања, већ се ради о стратегијама измештања, премештања, реконструисања, односа отворене и затворене сликарске форме, скривања и откривања као процеса. Поступак рада на слици у чијој основи је чин извођења одређују поступци на слици, као и унутрашња материјална организација дела. Спонтаност је усмерена на сам чин чији интензитет одређује и густина материје тј. ослобађање сила које делују у материјалима и усмеравају сликарску акцију. Процес зато захтева веће количине материје – боје, везива и растварача, одређена средства и помоћне алате за развлачење боје по површини. Процес прати специфична метода рада у отвореном простору примерена концепцији, замишљена као својеврсни преднацрт који се кроз материју успоставља у делу. Рад у материјалном заправо покреће мноштво могућих светова сачињених од бројних пиктуралних констелација. Притисак који апсорбујемо у раду се исказује као чиста ослобођена активност / чин / дејство. Процес се развија континуирано кроз различите рашчлањене сегменте слике.

Сликање постаје дословно грађење слике сликама. СЛИКА НА СЛИКУ јесте процес усложњавања потеза, површине као постављеног сликарског предимензионираног трага. Дијалектика овог процеса креће се од разгртања материје, градње слојева као енергизованих стања који трпе количину наноса и згушњавања материје која својом дина-

мологијом активира процес стварања нових слика. Процес сликања тако постаје близак грађењу структуре која оликовљава паукову мрежу. Извесне пређе – час видљиве а потом невидљиве, несталне су, али примерене вибрацији “унутрашње геометрије бића”, менталној и телесној лествици живчане структуре ткања. Отпор/сукоб и превладавање кроз поништавање (које ствара нови склоп) суштинско је одређење мог рада у сликарству, слободна форма кроз сопствену уметничку истину успоставља се као отпор идеологији.

Однос са екраном као површином постављеној наспрам нас самих, испред које се стоји и са којом смо суочени. Суочавање са површином белине платна на којој се ишчекује догађај, сликарски чин наношења боје отпочиње увођењем материјалне супстанце, пасте боје, мрље, геста, акције, брисања. Он је интензиван, енергичан и често асоцира на потез који равни – плохе слике одваја линијом на неколико делова. Убрзање овог чина одређују замах и динамички вид смењивања хоризонтале и вертикале у одређеним убрзањима и размацима.

Концепт одликују следећи сликарски поступци:

1. принцип исцрпљивања видног поља слике означавањем;
2. принцип поништавања лазурима, површинама које осцилирају од цртачко-сликарског поступка до монохромне површине;
3. принцип акције у материјалном простору – игре динамичких стања форми.

Произвољне контекстуалне релације

Повсуда, производне или желеће машине, шизофрене машине, читав генерички живот: ја и не ја, спољашњост и унурашњост више ништа не значе.⁴⁷

Гестуална сликарска полазишта која се тичу површине нису одбачена, већ се постављају у однос са фотографијом и објектом као новим могућим просторима слике. Сликарски чин је усмерен на изражајна стања површине која осцилирају од потпуног исцрпљивања видног поља слике-објекта (гестуалним означавањем) до њеног делимичног укидања. Реч је о сликарским реализацијама већег и мањег формата у домену експресивне апстракције акционе оријентације.

Функција фотографског предлошка овде служи као врста посредника између различитих визуелних образаца који функционишу на нивоу пиктуралних вредности. Из тог разлога фрагменти стварности представљени су документарним фотографијама. Фотографије су белешке процеса градње дела и недвосмислено упућују на процес, радњу, кретање, збивање и окружење у коме се радња одвија. Ове контекстуалне белешке (фо-

⁴⁷ Ž. Delez, *нав. дело*, 6.

тографија са представом камена-бабуља) се аплицирају у сликарски простор (рад. бр. 10, 11) и иронизују наративну функцију фотографског одломка као исечка реалног који се, преекспониран и контрастиран пикторалној површини, поставља у својеврсну “стварност дела“. На овај начин пиктурална плоха и фотографија граде нову композициону целину уобличену – опросторену на нови начин, чиме се поентира монтирање као сликовни механизам рада слике. Остварено сликарско решење успоставља се лазурним поништавањем слојева до потпуног исцрпљивања могућности. Исцртавање мреже, растера чини први слој структуре, па се накнадно аплицира фотографски исечак са представом камена на плоху платна, чиме се остварује синтеза два визуелна обрасца (бацања камена, означавања, мете, растојања, позиције, афекције, живчаног склопа) из ког се искрада нервни импулс уроњен у материју, доживљај који израња из тог срастања, оплођавање значења. Исто тако, њихов избор није случајан, већ подлеже истим принципима аутофлексивног поступка; одабрани сегменти окружења се управо на тај начин присаједињују сликарској реализацији.

У окружењу слика најразноврснијег порекла домети имагинарног визибилног се значајно померају. Зато се и сликарство као дисциплина отвара за могуће искорак изван границе медија у тежњи да испита и чежњи да открије значење. Овај проблем савремене уметности артикулише Катрин Мије⁴⁸ (кроз аналогију са невиним човеком који је смештен у затвор а није познавао језик средине у којој се обрео, па је морао да га научи како би се одбранио од претпостављене кривице). Свако уметничко истраживање данас води неминовно ка значењу и његовој спреси са визуелним представама у окружењу. Сликарство као уметност ипак представља поље слободних, бескрајно отворених могућности, оно бежи од морам као дан од ноћи.

Спрега текста и контекста, визуелног и значењског се у мом раду одвија у специфичној констелацији традиционалног и савременог. Она се не дешифрује до краја, али остаје поетички укотвљена у сликарској традицији модернистичког истраживања површине, заокупљености сликарским процесом који антиципира сликарство материје (јер полази од сирове материје ка усложњавању гестова као слојева који се исцрпљују у процесу метаморфозе и преобликовања сликарског знака). Проширено новим методама, сликарство представља отворено поље за појавности специфичног сликарског поступка чија се реализација сагледава у различитим парадигматским оквирима. Проблем овог поступка је усмерен ка истицању геста као емотивног набоја и потенцијала удруживања различитих искустава. Слика, заправо, самом структуром раз/грађује, показује своју морфолошку природу као језичко значење. Експресивна димензија слике јесу енергизоване зоне пиктуралних гестова – својеврсни пиктурални организми.⁴⁹ На овој развојној линији мог истраживања интересовања су углавном усмерена на испитивање структуре елемената и сила отпора у материјалу, чиме се додатно симболизује однос према Другости, идентитету наспрам нашег властитог.

⁴⁸ Millet, Katherine, *Suvremena umjetnost*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2004.

⁴⁹ У предговору за каталог изложбе у Галерији Платонеум, Нови Сад, ликовни критичар Сава Степанов сведочи о томе – С. Степанов, *Анали*.

Ослобађање је усмерено ка усаглашавању и тежи реализовању аутентичне форме пронађеном сликарском решењу. Ово није аутоматско писање, нити има за циљ истицање вештине, већ супротно, гест је изведен у трагању за одређеном формом којој су приписани одређени поступци на површини, у тражењу поништавања претенциозних или неистинитих означавања, потеза. На тај начин схваћена плоха слике је специфични екран енергетског протока сила од тела ка површини и ка посматрачу или погледу, одразу. Из перспективе скривеног: „производња као процес превазилази све идеалне категорије и образује један циклус везан за жељу као иманентно начело“.⁵⁰

Материјални домен истраживања

Слика сликарства у режиму слике

Своју вољу не сазнајем у целини, не као јединство, не потпуно према њеној суштини, него је сазнајем појединачно у свим њеним актима, дакле у времену, које је појавни облик мог живота, као и сваки субјект: стога је тело услов сазнања моје воље.⁵¹

Форма уметности која идеално јединство у подложности разликовању узима за симбол јесте сликарство.⁵²

У домену материјалне форме осим акционог приступа рад са материјом одликује интерес за снажне контрасте светлог и тамног и процесе квантификације и енергизације, кроз које се остварује специфични пиктурални поредак грађења слојева СЛИКА НА СЛИКУ. Поступак се односи на развијање форме чији поредак карактеришу једноставност и монументалност, неререференцијалност, или можда је боља реч игра са могућностима на којој почива сликарски медиј поништавање свих образаца, колористички и гестуално активирани пиктуралне зоне, што може да се граничи са нултим степеном слике. Такве су и слике сликарства настале у одређеним одељцима времена. Условљености окружењем су тачке које у процесу рада остварују нове просторне и временске координате, сликарски пунктови који задобијају свој контрапункт успостављањем разлика насталих уодношавањем. Измештена и постављена у пејзаж, сликарска реализација се посматра у новом оквиру просторних и временских координата. Као естетски објект, она се успоставља у новом контексту, са елементима из окружења које одређују зоне подударана, разилажења, преклапања и поништавања. Ове зоне или места наизменично настајује пикторално и стварносно, чиме се остварује нови однос који од површине чулних утисака гради спону са контекстом. Превасходно сликарски, хетерогени сликарско-скулпторални сегменти конструисани као засебни склопови, материјали су блиски грађевинским и конструкционим елементима из окружења, што захтева усаглашавање са изражајним елементима слике и њиховим складиштењем у ткиво слике (у којима је

⁵⁰ Ž. Delez, *нав. дело*, 7.

⁵¹ А. Шопенхауер, *нав. дело*, 81.

⁵² Шелинг, Ф. Ј., *нав. дело*, 27.

садржан енергетски потенцијал материје који је достигао одређени квалитет форме и интензитет боје – тамнине или светлине).

Технички поступак рада и сликарски рукопис карактерише брзина извођења и наглашена цртачка конструкција која се кроз акцију и гестуални замах доводи до специфичног облика форме. Таква форма симболички представља трагове саздане од наше воље, карактера и потом се успоставља у материјалном као визуелна конструкција смисла начина на који посматрамо могући свет. Тај поступак карактерише тежња ка слободној форми. Сликарска чин и акција важни су за артикулацију ове спреге ликовног и текстуалног. Воља управља нашим хтењима, својствено нашој жељи и сопственом ужитку. Овај нулти степен, односно извор дела неодвојив је од аутора и мотивација је за вољне активности интелекта, усмерен ка чулној спознаји.

Материјални домен рада за мене представља својеврсни екран смисла који настојим да откријем у специфичном поступку рада тела и представа, снова које извиру спонтано и граде специфичне констелације у раскорак између сликања и посматрања оствареног. Тежиште активности усмерено је на материјалну конституцију елемената у њиховој сировој датости, тј. на гестове који нису контролисани већ усмерени, који доводе форму и откривају слику. Мотивисана концентрација тежи само траговима ослобођеним намере. Тренутак и поступак (јер се кроз њега остварује) расветљава наш однос према Другом, однос који заузимамо према стварности, излазак из сопственог бића у поље другости који раскриљује све што смо у екстензији својих вољних операција обликовали, осликали, означили, предали на поглед другом. Интелект сагледава, акција реализује.

Акт воље и акција тела нису два објективно сазната различита стања које повезује каузална веза, они не стоје у односу узрока и деловања, него су једно те исто, само дата на два потпуно различита начина: једном сасвим непосредно, а једном очигледно за разум. Акција тела није ништа друго него објективирани, тј. очигледном опажању изложен акт воље.⁵³

Предност која се у друштву даје интелекту својствена је новим идеолошким тенденцијама којима се данас процењује и одређује уметничка вредност кроз строго уобличене моделе и категорије. Размрвљени рад и фрагментирани процеси културне индустријске производње о томе довољно говоре. У вези са овим расцепом Шопенхауер истиче фундаменталне односе два опречна принципа: “Интелект је стварно проста функција мозга, воља је, напротив, оно чиме је функција читав човек по свом бићу и суштини”.⁵⁴ Тиме аутор показује како разлике у интелектуалном развоју може да премости само доброта срца. Овај циклус радова подстакнут је масовним медијима, односно електронским сликама окружења. Медиј телевизије такође представља пример отвореног дела и подстакао ме је да се бавим мотивом људског срца. То је опет у вези са дељењем перцептивног опажаја / слике, али и питањима која се односе на хуману форму уметности – или, можемо рећи, емпатију као вид односа према другости и стварности. Телевизијски садржај подстакао ме и мотивисао да се бавим мотивом срца. Реч је о документарном филму који говори о

⁵³ А. Шопенхауер, *нав. дело*, 112.

⁵⁴ Исто, 97.

тржишту људских органа: садржао је трауматичне призоре операције вађења срца живој особи. Драматични приказ подстакао ме је да истражим дејство, утицај и значење машинерије производње стварности: како такви садржаји своде нашу свакодневицу на масовну производњу смисла – без смисла конструишу смисао, односно којим механизмима се наша стварност своди на равни екран знакова, ефеката, агресије рекламног оглашавања – и како та машинерија која производи стварност делује на наше виђење стварности. Слика, дакле, постаје важна алатка којом се стварност за нас обликује.

За отварање слике сликарства ка текстуалности важне су споне са теоријском психоанализом, која постаје парадигма пракси производње потпуно различитих типова слика –флукутирајућих означитеља најразличитијег порекла, новог облика комуникације, гледања и замишљања: „Све је у толикој мери производња да бележења сместа бивају потрошена, истрошена, а потрошња непосредно репродукована.”⁵⁵

Кључни радови: слике већег формата и асамблажи

Циклус Грумен

1. Назив рада: *Зденац (збрајање слика)*

Техника: Принт на огледалу

Димензије: 50 x 50 cm

Рад представља фотографију бунара из реалног окружења. Бунар се налази на подручју Северне Далмације, ул. Краља Дмитра Звонимира бр. 9.

Огледало које је послужило као подлога упућује на прецизније ишчитавање овог рада. Оно тендира на процесе огледања, суочавања. Својом формом може да упућује на тачку → жаоку → зденац → око, али и процес непрестаног урањања у историјски простор и сагледавања сопственог идентитета. Оно што је означено као могуће за балканске просторе и не престаје да их потреса метафорички је изражено немогућим збрајањем слика, тј. мноштвом могућих ишчитавања; могућих историја, сеоба, премештања. Динамика ових процеса означена је црвеном бојом и кружном формом и може да упућује на тачку у којој се симболички *слике збрајају*.

2. Назив рада: *Грумен*, 180 x 220 cm, уље на платну

Рад је настао у оквиру циклуса слика и асамблажа већег и мањег формата и пандан овог рада је слика већег формата која представља предимензионирано људско срце. Грумен је настао као рефлексија бројних слика у актуелном тренутку, инспирисан је и догађајима везаним за најаве и очекивања у медијима у вези са долазећом кометом из

⁵⁵ Ž. Delez, нав. дело, 7.

космоса. Ова реализација је настала инспирисана мотивом људског срца и развијала се кроз различите фазе истраживања у различитим материјалима и склоповима: као слика на платну, асамблаж, констукциона форма, механичко срце, камен, литокардите (шкољке срца), камен (бабуљ, фотографски предложак камена). Идеја је настала инспирисана медијским садржајем из електронских медија, реалним догађајем у нашем окружењу у коме и оно што је означено као немогуће постаје могуће. Виртуелне слике круже, отварају поље експерименталног простора маневрисања, успостављају проток који брише разлике, постају ритмичке контракције виртуелног света медија...

Изабране слике обједињене су заједничким називом *Аритмије* чиме се поентира поетика гестуалног сликарства, али сугеришу другачији режими рецепције и перцепције слике: слика екран, слика-чин, слика-амбијент, слика-знак, слика-афекат. Слике су израђене комбинованом техником на платну. Наталожени слојеви сликарске материје граде својеврсни „пиктурални организам“ у коме се поларност колорита доводи до свог максимума и своди на гест, чин, знак или стање. Маркирањем ових колористичких стања читање слике визуелно се преводи у пулсирање (*a/pитмију*), износећи пред посматрача бројне напомене у виду визуелних сензација.

Изнете из материје на површину, ове слике су откривалачке – и скривалачке природе. Појављују се као усаглашене према начину рада и својству материјала и правилима која смо прихватили као могуће визуелно решење. Слика сликарства се остварује у одређеном програму акционог поступка који уређен на тај начин захтева и специфичну сликарску прецедуру, интервенцију која заступа одређени низ елемената сликарске површи. Сликарске реализације дате тек у обрисима и назнакама су својеврсни индификативи који могу да нагосте откривања површине слојева који размичу перцептивне могућности и отварају нове тачке сагледавања. Они вежбају нашу перцепцију и наше сензоре за чулне форме којима тежимо и кроз које се остварујемо.

Поетика радних чинова заснована је на концепцији сликарског чина и интимној топографији различитих простора која се значењски трансфигуришу у нове структуре и значења. Основу идеје чини сама структура или та граматика слике као чина. Она се реализује вишеструким поступцима огољавања процеса: екстензијом пиктуралности из дводимензионалне датости гестуалне интервенције у тродимензионални простор; отварањем слике на одређеним површинама; аплицирањем несликарских и рециклажних материјала којима се наглашава структура градње. Тиме структура постаје процес, конструкција и направљени објекат који у исто време упућује на ток рада и естетско дејство. Оваква сликарска композиција подразумева замисао која претходи реализацији. Естетски потенцијал празнине је у исто време и динамички чин и форма проистекла из рада са празнином. Сликарски поступак се одвија кроз процес пуњења слике материјалима. Боју некада и сама правим како бих јој одредила одређену густину и својства. Међутим, већ при првом наносу на површину свака намеравања радња или чин се даље препушта својверсној имагинацији у материји која је одређујућа за реализацију. Констелација свих елемената, линија, плоха, колорисаних зона постаје полигон за сликарско истраживање. У овом процесу настају бројне слике могућих светова. Процес рада одређују сликарски

поступци, средства, боје, површине слоја, брисање, растварача и осмишљавање алата за наношење.

Овај део рада карактерише воља да се у раду са материјом и њеним могућностима пронађу прелази у којима се материја усаглашава са енергетским потенцијалом који је садржан у чину, гесту, потезу. Овај елемент сликарског процеса и односа са материјом тиче се и активности која подразумева изванредан сукоб са површином и материјалима. Он настаје већ при првом додиру са материјом која се опире и садржи тензије које утичу на процес рада. Зато су сликарски гестови усмерени на усаглашавање свих радних, телесних и психичких активности од којих зависи и исход – слободна експресивна форма. Или, како би Ђанђорђо Пасквалото рекао: „Оно што је без форме иде ка форми, затим форма иде ка ономе што је без форме.”⁵⁶ У овом циклусу радова истраживања су базирана на дијалектици пуног и празног. Концепт обухвата радове издвојене према степену отворености: отворено дело / затворена језичка целина и отворена форма (поступак рециклаже слике). У материјалном домену сликарско истраживање се реализује кроз процес сликарске акције на површинама и подлогама већег формата).

Празнина (однос тела наспрам позадине) односи се и на раскораци у процесу компоновања различитих површина. Ови раскораци настају услед динамичких сила кретања које се саодношавају и тиме уређују структуру. На позадини се појављују могући светови који (кроз разноврсност средстава и спонтаност поступака) сликарске слојеве: 1. Своде на форму – лице, 2. Изводе из равнине слике, 3. Изграђују се као пиктурални организми / сликовне конструкције. То значи да сликарска поетика не почива само на ауторефлексији, већ и на афекту сликарске акције, на гестовном, на слободној игри знакова. Таква чулна форма открива се у спрези са силама ослобођеним у материјалима. Како се дијалектика између пуног и празног према таоистичкој традицији надовезује на однос идентитета и алтеритета, ова веза илустрована је и у једном одломку Чуанг-Цеа:

Збиља, свако биће је друго од себе и свако биће је оно само. Ова истина се не може видети ако пођемо од другог, него се може разумети ако пођемо од нас самих. Тако је речено: друго потиче од мене, али ја зависим од другог. Подржава се теорија живота, али живот је у ствари смрт. Могуће је и немогуће, а немогуће је такође могуће. Усвојити тврдњу значи усвојити негацију, присвојити негацију исто је што и присвојити тврдњу.⁵⁷

Појам и функција тела у таоизму показује делотворност и значај рада са празнином (тела), будући да је тело схваћено као простор трансформација а не као материјални омотач духа. Тело је, такође, део знатно ширег „друштвеног и астралног“ а његова функција тек тренутак друштвеног и космичког тела, па је свако деловање појединца деловање и на шире друштвено тело. трансформације на индивидуалном нивоу резултују променама које квалитативно мењају животни амбијент. За таоисте празнина тела је простор трансформација, будући да су органи који га чине шупљи и служе као пумпе, канали, филтери пуњења и пражњења у чијој је основи дисање које „чини од тела не само меха-

⁵⁶ В. Ђ. Пасквалото, нав. дело, 28.

⁵⁷ Исто.

низам делова у покрету, већ организам трансформација, тело трансформације“.⁵⁸ На овај начин тело се протоком дахова доводи у везу са сваким другим телом и телом космоса (бесkonaчног универзума). Рад са празнином отвара шире могућности перцепције омогућавајући трансформацију унутрашњег и спољашњег тела. Вежбе за „облачење звезда“ примери су концентрације која је усмерена на присаједињавање света.

Овај вид активне концентрације који се остварује кроз вежбање развијан је и кроз други облик динамичке медитације – таиђићуан. Сама активност није искључиво физичка, већ усмерена на менталну концентрацију покрета и може се практиковати у различитим активностима које освешћују покрет. Таиђићуан је уствари етичка дисциплина која тренира тело и ум да се суоче са противницима и са невољама, а да не морају обавезно да прибегну алтернативи напада или бега.⁵⁹ Преведено на језик уметничког дела, понашање уметника, његова концентрација и повезивање са телом космоса имају снажног утицаја на исход стварања.⁶⁰

⁵⁸ Исто, 48.

⁵⁹ Исто, 29.

⁶⁰ П. Франкастел, *нав. дело*, 35.

Хибридни простори слике сликарства

Од отворене форме ка пиктуралној инсталацији

Кључни радови

Калем 1. Лабилне компресије (потрошња и опадање података)

Рад је настајао као сликарско-скулпторална конструкција и одложен у депо. Касније је додатно модификован природним процесима поплаве и реконструисан у форму пиктуралне инсталације накнадним интервенцијама којима су придодати неуметнички елементи (пластичне цеви за исцрпљивање воде). Циклус садржи више радова. У раду пронађени објекти из природе (грана брезе којој су придружене облице од картона) уводе се у нове релације. Уметничком и вануметничком контекстуализацијом слика и фрагмент стварног се сучељавају и креирају нову хибридну форму. На облице је аплицирана фотографија – копија објекта која посматрача уводи у раскорак визуелног читања плохе. Овај рад се од претходних из циклуса пиктуралне инсталације издваја по томе што је изграђен без сликарске интервенције, начињен од постојеће форме гране и аплицираних детаља који симулирају његову плоху. Језик слике сликарства се, отварањем питања везаних за начине градње, све више приближавао и граничним оквирима сликарства. Прелазак из једног медијског простора у други остварује се дословним уодношавањем сликарске реализације и фотографије реалног живота: вишеслојним сликарским реализацијама; интермедијски – заменом сликарске реализације другом врстом слике или неуметничким објектом; прекорачењем границе формата у реални простор слика обликује простор.

Радови слике и асамлажи *Sweet miracle of my blind eyes* рађени су постпродукцијским интервенцијама којима се претходна слика расклапа и склапа у форми преплета филмске траке. Циклус радова „симболички повезује идеју несталне природе слике и пролазности, са фигуром вилиног коњица“. Поставка је замишљена у амбијенту галеријског простора у коме се покретни мобили од слика, иначе нефункционални, изграђују и постављају у форми папирног змаја и алудирају на могућност његовог пуштања. У овом циклусу слика сваку реализацију прате и делимично читљиви текстови: белешке, цртежи. Концепт рада упућује на духовни свет слике где се кроз симболичко пуштање змаја поентира визуелно умножавање а слика види као бескрајна филмска трака. Место где такве слике пребивају обликују картографију чулности која се сликарском акцијом мапира, укореењује у слику. Слика се распростире, пресеца поље кроз распон експресивности сликарског поступка.

Раз-оквиравање из-ван слике

Резултат овог истраживања о режиму слике и њеним вишеструким световима, односно о сучељавању уметничких и неуметничких процедура и различитих уметничких структура (слике сликарства, фотографије, пикторалног објекта или опросторења слике

у специфичном амбијенту) јесу пиктуралне инсталације које својом сликовном структуром показују како и под којим вансликовним условима су настале.

Реализација пројекта заснована је на континуираном сликарском раду који представља и неку врсту отвореног дела као процеса, који се из циклуса у циклус надовезује и у сваком следећем настављам да разрађујем нове ликовне проблеме. Овај рад повезује сликарска и уметничко/теоријска истраживања. Досадашња интересовања на пољу теоријске и сликарске праксе су зато на изванредан начин прожета интересом за феноменологију слике, и концептом отворености у савременом тренутку. Зато су и ови уметнички/сликарски искораци из затворене језичке слике сликарства ка пиктуралним инсталацијама, принтовима, фотографијама подстакнути интересовањима за нове видове појавности слике данас. Иако суштински припадају модернистичкој сликарској традицији и интересу за сликарску површину, експресивност и гестуалност у сликарском раду се потенцира и као чин друштвене и културне праксе, раскорак унутрашњег и спољашњег искуства. Реализације су остварене на искуствима модернистичког гестуалног, неодадаистичког асамблажног, постмодерног нео и параекспреионистичког сликарства. Концепт подразумева повезивање сликарске реализације и конструисаног објекта / асамблажа у нови композициони склоп. Сликарска површина подлеже различитим структуралним променама пронађеног визуелног решења. Остварује се као слободна експресивна форма и аутономна пиктурална целина, као гестуални чин, нови структурални поредак одређен деконтекстуализацијом слике и као затворена – и отворена језичка целина (конструисање текста – рада са значењем).

Кроз истицање процеса рада у материјалном домену рада слика се успоставља као чин којим се наглашава извођење као облик деловања. Пиктуралне инсталације су настајале постепено током процеса рада као нови елементи слике, блиски скулпторалним решењима па израстају у својеврсне опросторене слике. Инсталације су рашлањени сегменти слике који заступају реализацију тамо где је акција изостала. Слика сликарства је и вишезначни текст који корелира са другим типовима слика из окружења. Интерес за површину одређујући је за истраживање. Он је усмерен ка истицању процеса градње дела који опросторује слику у одређеном амбијенту. Метод рада којим се рашлањена хетерогена композиција разграђује и изграђује води ка отварању слике ка контексту, укидању или издизању (из тла-основе) сликарске материје и слојева у тродимензионални простор.

Примарна слика се кроз различите циклусе и дословно отвара показујући се на тај начин као отворено поље истраживања које је својом унутрашњом структуром базирано на поетичком поступку “поништавања“. Површине изграђене од различитих слика не односе се на потпуно укидање или деконструкцију сликарске површине. Ово специфично сликарско ткање на равнини подстиче интерес ка разоткривању скривених и откривених слојева боје, сатканих од покушаја и трагања, некада видљивих а каткада у даху пронађених. Сликарски поступак се односи на токове боје – количине материјала и енергије, кретање и настањивање чулних утисака у материјалу. Оно што у бескрајном ткању сликарског разбоја преостаје јесте оно једино могуће. То у мом сликарству представља слободна форма, тело материје, пиктурални склоп колорисан силама и тензијама,

откривање и проналажење одређене форме, пикторалног стања, основе која у себи и самом собом заступа претходне видљиве и невидљиве покрете и гестове, намере и хтења. Чак и када се површи делимично преклапају и додирују, некада мање или више прелазе у други дисциплинарни или медијски домен, у питању је опет сликарски поступак и рад на слици сликарства. Реч је о сликарској реализацији која прелази маргине и распростире се у простор, обликује га и конструише. Овај медијски искорак отвара дисциплинарни простор слике и пружа другачију врсту сликарске подлоге за истраживање. Нови истраживачки полигон рада постаје поље експерименталног карактера које сликарске могућности разрађује на различитим локацијама, позицијама, чије просторне координате функционишу на нивоу новог просторног повезивања.

Брзина извођења реализације зато представља важан сегмент практичног дела рада. Она заправо одређује трансфер свих сликовних површи, одраза, стања, флуксева који спајају ове различите афективности у одређени композит. Ови раскораци од акције до реализације одређују различите промене, брзине, интервали, интензитети, који раз/оквиравањем маргине слике у потпуности мењају категорије простор-време. Међутим, ово наоко обично придодавање елемента из једне језичке целине у нови пластички простор у потпуности мења законе перцептивног простора и преокреће ове односе.

Ниједан материјално саздат знак, ниједна формална веза, немају коначна објективна својства, постојана обиљежја, те један те исти елемент, кад се нађе у различитом контексту, може променити своје значење. Све се тако своди на проблем димензија.⁶¹

Франкстел истиче да данашњи човек “није суочен с проблемима еволуције него са проблемом мутација“. Он каже:

Људима чак није пошло за руком издвојити механизме по којима се врши расподела перцептивног рада између чуњева и штапића унутар мрежњаче. Наше око никад не хвата заустављен приказ, непокретан приказ. Кретање у свету вечно је, а делатност нашег мозга непрекидна. У основи обмане против које говоримо лежи дакле веровање у објективан изрез “стварности” који се равна према оквирима људског поимања.⁶²

Франкастел овде јасно подвлачи разлику између других људских делатности од оличавајућих система и представа које о њиховим процесима имамо. У оличавајућим системима ми откривамо услове сваког ликовног сагледавања која се према аутору често игнорише и занемарује. “Оличавајућа слика је непокретна али је опажање покретно. Гледање је акција, дух не бележи пасивно предоцбу која је осим тога, за сваког гледаоца различита”⁶³.

Аутор овде истиче да оно што заправо носи значење у неком ликовном делу нису његови издвојени елементи већ “релациона шема делова“. Ми делу треба да приђемо у времену тј. посматрању оних волумена и вредности које није одредила природа, већ

⁶¹ П. Франкастел, *нав. дело*, 36.

⁶² Исто, 65.

⁶³ Исто, 66.

воља. Указивањем на временски моменат у процесу грађења и читања дела имплицитно се указује и на феномен памћења које у свему томе посредује. Ово неопходно увезивање временског тока у представе оличавања и њиховог разоткривања је заправо *раскорак* између појединачног и колективног сећања што јасно оцртава разлику између ликовног и вербалног језика.

Због тога што устројствени елементи оличавајућег говора имају двозначно обележје које произилази из тога што се они развијају у простору и времену и комбинурају елементе различите по настанку, изучавање ликовног језика није могуће свести на један од случајева примјене општих законитости говорног језика.⁶⁴

Однос према површини слике и њене равнине заправо открива специфични имажинарни простор који долази из непосредованог искуства – рада са материјом. Овај однос одређују различите релационе активности и радње које разоткривају “празну метафизику” објекта придодајући му специфичне квалитете духа. Тако долази до спајања спољашњих и унутрашњих кретања, односно слика које збрајањем подстичу одређени однос према површини.

Истраживање базирано на слици сликарства односи се на директни израз ослобођене гестуалности. За истраживање су важне ове културне мутације кроз које се слика сликарства додирује са другим дисциплинарним пољима и кроз које се њена средства отеловљују као нови сликовни механизми који снажно утичу на психичке дистанце савременог човека.

⁶⁴ Исто, 67.

Психологија воље: усправљање→вертикала→однос

Умјетничко дело је „место“ на коме се сукобљавају различите тежње одређеног времена.⁶⁵

Поетички принципи блиски естетици празнине се у мом раду развијају и поетички утемељују кроз сопствену сликарску поетику у отвореном простору – пејзажу. Ове промене нису уведене накнадно, концептуално, оне су изведене из могућности и условљености као принципа. Изграђене су од психологије бића, карактера, воље, телесне, менталне, импулсивне условљености. Досадашњи рад карактерише пре свега већи формат који омогућује експерименталну методу. Величина формата експресивног карактера лако се наизглед ишчитава као слика прошлости, јер у њој садржани перцепти увлаче посматрача у простор својеврсне унутрашњости.

Однос према формату у овом раду упућује на процес гледања као улажења у нови простор који, будући да је отворен, омогућује нова читања, творбу нових слика. Процес подразумева градњу слике коју прати специфична психофизичка припрема и стратегија рада. Постављена у пејзаж, слика се измешта и сагледава на нови начин. Она се остварује гестовима, чулним утисцима, али и сагледава и уздиже до филозофског појма кроз ишчитавање видљиве разлике са другим типовима слике. Ово не значи да се сликарска форма изједначава са филозофским појмом, већ да уведене разлике осцилирају од перцепта / афекта / појма. Делез говори о перцептима и афектима као независним стањима који се везују само за материјал, боју, сликарски грунд, специфичну обраду материје. Ради се заправо о сликарском поступку, постајању форме која из стварности преузима одређени утисак и преображава га у одређено стање плавог, црвеног, црнила или нечега другог што се прихватило за материју. Чулни утисци нису перцепције које би упућивале на неки објекат. То је неодлучни раскорак, тренутак када се материја образује и присаједињује чулни утисак. То је зона неодређености, неразлучности, као да су ствари, животиње и особе у сваком од тих случајева достигле ону тачку која води бескрају и која непосредно претходи њиховој природној диференцијацији. То је оно што називамо афектом.

Тренутак када се акција дешава покреће тело које урања у материју и тада долази до одвајања или присвајања извесног додатка који опцртава читаву сликарску замисао у један гест. Тако се и сваким наредним потезом остварују нове могућности, можда преваходно тада када је план рада уређен програмом. Сликарска површина постаје потенцијал многоструких светова који се активирају различитим тачкама посматрања.⁶⁶

Циклус истраживања обухвата више медија: скулптуру, цртеж-слику, слику-објекат, слику-амбијент. Ово може да се односи на различита истраживања у материји која

⁶⁵ П. Франкастел, нав. дело, 86.

⁶⁶ Поводом изложбе радова Поповић на овај начин сагледава недређености и двосмислености мог сликарског језика и поступка: „Материјал, а овде под материјалом треба подразумевати пре и изнад свега њен колорит чистих и јасних тонова, јесте оно чему се она сама повинује и што у стваралачком смислу њеним посредовањем само себе доводи до израза. Ово обуздавање материје, материје као мајке ствари—mater rei, да се пробија изван префигурираног облика“ – Поповић Радован, *Анали*, 2009.

подразумевају временски дужи период за проналажење форме/израза. Радови су изведени у различитим медијима који осцилирају од слике сликарства, фотографије, принта до пиктуралне инсталације. Метаморфоза слике бројним структурним модификацијама и медијским релацијама креће се од фотографије до асамблажног и пиктуралног простора слике /објекта. На овај начин процес рада је организован тако да се може пратити прелазак из једног простора слике у други све док се не помире тензије унутар дела. Ове рашчлањености држи на окупу афект (стање покренуте или дословно измештене материје ван оквира слике) који обједињује и чува потенцијалне енергизоване зоне материје тј. прираста уз њу. Различити квалитети узрокују један те исти осет, али на нови начин. Таква комбинаторика као процес освешћеног рада на слици и са сликом од слика блиска је принципу монтаже у којој настојим да сваком променом одржим управо ону слику која, окружена новим значењским режимом, јесте она у којој је замислио успоставила нове координате.

Инсталације су осмишљене као својеврсне конструкције од слика. Елементи инсталације изграђени су од грађевинских материјала и рециклажних фрагмената из окружења. Слике се накнадним процесима издвајају и реартикулишу у новом простору као конструкције које својом структуром показују различите контекстуалне интерпретације. Уодношавање ових различитих медијских реализација засновано је на интересу за површину и истицању удаљених визуелних образаца, подстицању перцептивних промена. Сликарска инсталација заправо настаје из слике која се дословно отвара и на нови начин проблематизује пикторалност. Нове преокупације су подстакнуте интересовањима за комуникајске промене и информационо окружење. Модел репрезентације се нуди посматрачу у свом пуном потенцијалу и као такав износи бројне податке који ремете процес опажања.

На материјалном плану долази до успостављања односа између удаљених визуелних образаца (фотографије, фрагмента окружења, слике, документа) чији је циљ стварање новог односа који задовољава оне нужне уметничке потребе које су одредиле управо такву естетску организацију рада. Гестуално исходиште слике садржано је у повлачењу гестуалног трага или његовом потпуном укидању преклапањем или маркирањем концептуалних одредница којима се конституише значење. Процес сликања се у раду додатно наглашава кроз исцрпљивање видног поља слике. Суочавање примарне слике сликарства и фрагмента реалног отвара простор слике ка другачијем искуству пластичког простора у који посматрач бива укључен и чини видљивим нове модалитете посматрања. Намере ових уодношавања слике нису усмерене на производњу одређене слике-комада, већ на истицање процеса који отвара лепезу нових односа: слике и фотографског предлошка, рекламне слике или слике артефакта (баналне производње естетског). Концепт рада заправо је као оперативни уметнички поступак наглашен кроз *оперативни наговор* (увођење комплементарних елемената), кроз процесе успостављања стално нових односа на релацији слика-концепт, што отвара и проширује могућности дељења перцептивног опажања: од слике ка простору искуства – реалном простору и тиме остварујући се на нови начин у материјалном омогућује творбу новог дела / смисла.

Индивидуална политика слике / могући контексти – не-могућа поетика

Свет који се опире

Структурални распон рада развијан је кроз експресивне фигуративне слике, преко апстракције експресивне оријентације, до слике која је својим разнородним апликацијама остварена као пиктурална инсталација или амбијент. Ова дисциплинарна истраживања и укрштања су пратећи сегменти одређених циклуса и развијала су се без одређене јасне дисциплинарне оријентације. Рашчлањени сегменти слике постају независни сликовни фрагменти који се могу повезати или не повезати у видном пољу слике. Прелаз са пикторалне површи на објекат одређују супротни визуелни обрасци који остварују међусобно одређене реалационе мутације, грешке у систему будући да се у везу доводе потпуно различити просторни односи унутар / изван слике. Овде је обојеност усмерена на акцију којом се реализација прожима одређеном бојом. „Заиста постоји симболизам боја, али он се не састоји од подударности између боје и афекта (зелено, нада). Боја напротив представља сам афекат. тј. потенцијалну везу свих предмета које захвата“.⁶⁷

Ови хетерогени сегменти рада временом су постали значајни елементи слике, јер су својим експресивним елементима заступали ненаративну природу слике сликарства. Подељеност израза/исказа произашла је из сагледавања завршених целина, кроз фотографије и електронске слике и видео материјала слика из различитих ситуација које су пратиле истраживање.

Ток реализације рада временом је прерастао у циклус рашчлањених сегмената из различитих фаза истраживања. Слика сликарства која је и након вишегодишњег теоријског рада остала доминантан медиј досадашњих истраживања и увек је захтевала већу површину за сликарску акцију и конструкције грађене изван атељеа временом су мењале димензије разним механичким продужецима, додацима (делови аутомобила, мотор, цеви, дихтунзи, зупчаници, аплициране шеме или металне конструкције – шаблони). Сагледавани у контексту просторних и временских координата места њихове реализације развили су се и другачији начини рада са сликом и на слици. Слика настаје у пејзажу и у различитим просторним размештајима. Након тога, слика се сагледава унутар веће целине – конструкције од слика. Известан просторни распоред условиле су потребе и склоности да се уочени визуелни сегменти задрже као део реализације, материјали и фотографије места, ситуација и тренутака. Несликарски елементи су тако постали битни аспекти сликарске поетике. Празна сликарска површина – белина се уводи као други принцип поништавања. Белина искључује производњу а укључује посматрача, уписује отворе, показује недостатак који обликује смисао. Белина платна се излаже погледу, у форми подне поставке и кроз плоху провучена ролна белог платна успостављају нове односе.

⁶⁷ Ž. Delez, *нав. дело*, 141.

Таква конструкција у простору идејно одређује циклус радова који је начињен од слика као материјалне грађе. Расклапање и склапање нове целине водило је ка аспекти-ма представљања слика у затвореном простору и условило је нове уметничке преокупације. Будући да сам у својим сликарским истраживањима радове углавном реализовала у отвореном простору и на већим површинама, реалне могућности излагачког простора у галерији знатно су условиле и усмериле могућу презентацију рада новом контекстуализацијом слике. Поетички принципи рада прожети су различитим премештањима које су условиле места реализације, рурално/урбано, отворени/затворени простор и нове концептуализације које су своја изворишта црпела углавном из слике сликарства, теорије, живота, љубави, љубави и уметности, телесне и живчане, унутрашњег мира или немира и неминовности које ова означавања носе. Контекст је на изванредан начин схваћен као интегрални сликовни сегмент рада и кроз фотографије или реалне објекте заступа пиктуралну реализацију тамо где је она изостала. Ова спрега реалног и имагинарног није намеравана, јер сликарска прегнућа нису усмерена ка истицању ових разлика, већ из остварених решења.

Уметничка интересовања су текла у смеру увођења фотографије и објекта у простор слике, отворене или опросторене. Ови несликарски сегменти у раду су резултат нових уметничких преокупација везаних за процесе отварања и приближавања слике сликарства језику/стварности. Сликарско поље ненаративне експресивне оријентације проширује се за увођење нових значењских елемената који имају извесне конотације са одређеним друштвеним феноменима који се рефлектују кроз однос фотографије и слике сликарства. Контраст додатно наглашава увођењем реалног објекта или опросторењем слике у специфичан амбијент. Истраживање односа фотографије и слике првобитно је било прожето новим уметничким преокупацијама у којима се у виду документаристичке слике предочавају одређени догађаји и ситуације из стварног живота. Одломци стварног као визуелне целине су својим експресивним значењем често пандан сликарским реализацијама. Традиционална сликарска површина се не одбацује, већ отвара за увођење нових неуметничких структура које проширују поље значења. Одабране композиције се монтажним поступком издвајају у нови композициони поредак. Наративни елементи у виду фотографија и одређених објеката упућују пре свега на контекст који се показује посредно кроз податке и експресивне секвенце одређених животних ситуација.

Ова различита уодношавања слике подстакнута су новим интересовањима за доминантне друштвене и социолошке феномене постмедијске епохе који се у раду предочавају као фрагментирани призори из живота. Наративни елементи који се придружују сликарској реализацији или су тек додатак већ завршеним целинама упућују на нецеловито и неексплицитно значење. Фотографије као одломци из живота не носе одређено значење, већ се контекст предочава посматрачу и скреће фокус са спољашњих, друштвених утицаја. Условљеност идентитетске творбе окружењем наглашава се изненадним секвенцама из свакодневног живота које рефлектују контекст. Овај раскорак од сликарске реализације до рашчлањене пиктуралне инсталације у простору ствара специфичан амбијент којим се не конституише једно значење већ се проширује кроз распон могућих читања слике данас.

Диптих *Тишина*

Димензије: 2 x140 x 90 cm

Техника: комбинована на платну

Рад под називом *Тишина* из циклуса Освежавање меморије представљају две слике на платну које могу бити изложене појединачно и као диптих. У раду је примењена комбинована техника у којој се два медија – слика сликарства и фотографија постављају у однос који може да сугерише мноштво значења везаних за контекст, историју, традицију. У раду сам користила фотографије из окружења – паучине из напуштених зграда које сугеришу различита читања.

Овај циклус обухвата два полиптиха 1. 15 x (50 x 50), (120 x50).

Полиптих бр. 2 изложен је у Галерији *Модена* у Бечу.

Сви радови су изведени комбинованом техником на платну (акрил и уље). На докторској изложби представљен је део Полиптиха бр. 2. Конструисан је у форми „игре промена“ као подна инсталација. Овде се конструктивним формама–сликама сугерише идеја о означавању (форма курсора). Сlike су распоређене према распореду потеза и према пољима која означавају акцију, колорисаним пољима се придружују празна поља, белине на којима је акција изостала. (димензије формата 50 са 50, слике објекти, грунд на платну). Арбитраност поступка рада намеће се као задатак који посматрача покреће на нова учешћа.

Рад бр. 2. Диптих *Гребен*

Димензије: 120 x 90 cm

Техника: комбинована

Рад је изведен комбинованом техником (сликарски грунд, мермерно брашно и фотографије) на платну. Идеја је подстакнута догађајима из јануара 2016, када су заледиле реке Дунав и Сава, што је забележено и фотографским исечком ледоломца Гребен из новина који је аплициран на завршеној реализацији у ахроматском визуелном решењу и сугерише различита значења. Други део рада надовезује се идејно и технолошки на претходни и може се изложити као део диптиха или самостална целина. Овај рад фотографским исечком паучине и руке аутора може се читати на више начина: први упућује на условљеност и призива бројне сугестије везане за додир, приступ, површину површину, преклапање, поништавање....

Концепт садржи радове отвореног и затвореног типа. Осим радова са слојевитим садржајем, ту су и радови са аплицираним детаљима из окружења. Инсталације, ансамблажи, скулптуре (пратећи сегменти сликарског рада) су у следећем циклусу и накнадним интервенцијама спонтано прерасли у нову амбијенталну форму пикторалне инсталације. У овом циклусу и даље користим грађевинске и одбачене објекте и материјале из

окружења. Материјали су у склопу конструктивне форме (пиктурални организми) која у себи садржи елементе процесуалног рада (скулпторалног и сликарског поступка), који може да поентира исцрпљивање као меру убрзања и потрошње свих производа људског рада. Полазећи од тезе да технологија у великој мери одређује и конструише нашу стварност, желела сам да укажем на процес потрошње и да нагласим конструкт организације самог живота.

И више од тога, уметничко дело је једна желећа машина. Уметник скупља своје благо ради предстојеће експлозије, и зато он и сматра да до разарања не долази довољно брзо. Из тога произилази друга разлика у режиму: саме желеће машине производе антипроизводњу, док је антипроизводња својствена техничким машинама само произведена у екстричним условима репродукције процеса (мада се ти услови не јављају накнадно).⁶⁸

⁶⁸ Ž. Delez, *Anti-Edip*, 27.

2. Хетерокосмије: слике из-ван-сликовног – вишеструки светови слике

Ми нисмо ништа друго до читалац, пуки читач. Дуге сате, дане, проводимо у спором читању књига, ред по ред, одолевајући што боље унемо привлачности приче, како бисмо били сигурни да боравимо у новим сликама, у сликама које обнављају несвесне архетипове.⁶⁹

Теоријски модел *Хетерокосмије* повезује модел вишеструких светова са идејом *режима слике*, сједињујући их у разматрање појавности слике и сликарства као културне праксе у савременом свету. Конструкције медијске стварности и спектакулазиције знакова су препознате и у новим медијским стратегијама као делотворни механизми за креирање нових светова а који су, са друге стране, подложни манипулативним стратегијама и идеологије владајућег режима који прожима културне праксе данас.

Поднаслов пројекта *Вишеструки светови слике* проширује оквир програмске отворености слике у нови културни модел означавања у савременој медијској култури. Од значајнијих теоријских поставки које истражују парадигму могућих светова су теорије Лубомила Долежела *Хетерокосмика*⁷⁰ и *Херменеутика* Мишела Фукоа. Модел могућих светова може се реализовати у различитим медијима, као „парадигма интердисциплинарности која омогућава нове увиде у теоријска питања природних, друштвених и хуманистичких наука“.⁷¹ Долежел генезу појма посматра из постструктуралистичког дискурса: теорија могућих светова може се пратити још од Лајбницевог метафизичког концепта фикције. Савремени концепт могућих светова нема трансцендентално, већ људско порекло.

Простори могућих светова су дело људске имагинације, жеља, хтења, намера. Такви су и естетски артефакти сликарства које конструишу семиотички системи – боје, облици и гестови које аутор одређује семиотичким објектима. „Сагледавање могућих светова као човекових творевина спушта овај концепт са метафизичког пиједестала и чини га потенцијалним оруђем емпиријске теорије“.⁷² Измишљање нових прича на основу познатих фикционалних предлога, њихово укрштање и преплитање постали су у великој мери начин на који се у различитим медијима исказују ставови и уверења о свету у коме живимо. Овим поступком значајно је измењено и наше поимање опозиције стварно/фиктивно, и та промена је видљива у сфери компјутерских технологија и мање у другим дисциплинама. Ипак, начин на који модел фиктивног света функционише данас открива један нови однос замишљања, представљања и исказивања културних уверења

⁶⁹ Г. Башлар, *нав. дело*, 8.

⁷⁰ Doležel, Lubomir, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Beograd: Službeni glasnik, 2008.

⁷¹ Исто, 25–26.

⁷² Исто, 26.

који се по много чему разликује од свих претходних и у највећој мери открива интердисциплинарни карактер свих културних форми савремености⁷³.

Конструкције фиктивних светова су нови начин међуљудске комуникације и крећу се кроз различите медије образујући различите подструктуре. Долежел истиче: „Ствараоци фикције практикују радикално неесенцијалистичку семантику; допуштајући себи да измене чак и најтипичнија и општепризната својства и животне историје стварних (историјских) особа када их уводе у фикционални свет“.⁷⁴

Оливер Грау је указао на потребу проширења појма слике у студијама културе, предложивши да тумачења иконичког и сликовног поља укључе и разматрање нових медија. У разматрању виртуелних слика и вештачки симулираних призора у којима се слика сликарства урања у такву стварност Бернар Делош истиче:

Слика није крај процеса, не иде се од концепта ка слици (илустрација), нити од слике ка концепту (опажање) преко шеме, већ од шеме ка концепту преко слике. Као гест шема је чисто виртуелна и актуелизује се само у слици, слика конкретизује силе и тензије даје им пуну интуитивну димензију преобраћајући динамизам шеме у призор. Она је прави посредник, што смо често занемаривали.⁷⁵

Уведене сликовне разлике нису усмерене на дескрипцију одређеног садржаја, већ на нове приступе индивидуалном и друштвеном. Ради се не о интеграцији различитих елемената, већ о збрајању искуствених слика, о комбиновању, новом контекстуализовању слика чије је порекло удаљено у времену.

Таква места у којима се за форму везује одређени осећај способна су да и у новом поретку подстакну на ишчитавање мутација у одређеном поретку значења. Сви ови процеси су у раду усмерени на повезивање и монтажу слика као нове грађе у чијој је основи динамизам слике оптерећене осцилацијама, способне да у специфичну сликовну опну уметне и оно што доживљавамо као латентни принцип промене. „Свака слика сачињава дакле тачку конвергенције у простору и времену елемената. Свака је уметност монтажа елемената узајмљених из времена што се разликују, сједињених једино сјећањем и уврштених у простор што не одговара ни једном директном опажају.“⁷⁶ Ове преокупације су на други начин изражене у раду *Афродитине игре* и у радовима који су касније настали и у којима сродне идеје разрађујем кроз идеју првог митског простора контроле и усмеравања. Полазиште овог истраживања инспирисано је грчким метаморфозама у делу *Свадба Кадма и Хармоније* Роберта Каласа.

⁷³ Он је пре свега карактеристичан по томе што је класичном моделу фикције придружен поетички, а затим му је признат и семантички карактер чиме је овај модел издвојен као посебна структура којој се може придружити већи број других. Савремени културни дискурс успоставља модел вишеструких светова као доминантан модус преиспитивања, реинтерпретирања различитих идеја из прошлости – в. L. Doležel, нав. дело.

⁷⁴ Исто, 29.

⁷⁵ Делош, Бернар, *Виртуелни музеј*, Београд: Народни музеј, Клио, 2006, 63.

⁷⁶ П. Франкастел, нав. дело, 99.

Циклус нових радова *Слика као вишеслојни текст* надовезује се на претходна истраживања, као *оперативни наговор* – елемент који дестабилизује површину кроз промене које се одражавају на слику сликарства. Ове методе крећу се кроз циклусе радова: *Хибридизације* – *Пиктурални организми* – *Слике из-ван-сликовног-пиктуралне инсталације*.

3. Семантика могућих светова у простору слике сликарства

Ово поглавље обједињује уметничка истраживања односа слике сликарства са другим медијима, тј. сликом сликарства у проширеном пољу. Сликарство као значењску парадигму карактеришу нове методе који се односе на прелазак са формалистички засноване концепције сликарске површине на значењску,⁷⁷ што изискује и преокрет ка новим терминима теорије уметности којима се слика и рад на слици описују. Сликарска семиологија остварује енигматску операцију читања видљивог и виђења разумљивог, тј. разумевања смисла сликарства.⁷⁸

Семиолошка анализа настаје приближавањем структуре дела тексту онда када је дело структурисано попут вербалног језика. Слика сликарства постаје полигон за истраживања и кроз њу успостављам релације са сликом у проширеном смислу, коју, као такву, доводим у однос са другим типовима слика кроз могуће конфигурације значења, односно констелације елемената у новом простору (сугеришући механизме и стратегије офанзивног деловања технологије нових медија на савременог човека). Према Умберту Еку, који је дао највећи допринос на пољу семиологије, ради се о бесконачности тумачења и интерпретацији дела, где се бесконачност одвија кроз његово лагано отклизавање смисла. Кроз различите слојеве пецептивног искуства Еко у својој студији *Границе тумачења*⁷⁹ даје теоријску генезу која дело и интерпретацију поставља у најразноврсније светове, културно и историјски удаљене парадигме. Од грчких метаморфоза, преко хришћанског рационализма, аутор показује ова премештања и скривања тајне “као тајне која се бескрајно разлаже на појединости“, при чему једно откривање упућује на друго и тако редом. Није тешко у многим критичким постмодерним концепцијама препознати идеју о сталном померању смисла.⁸⁰

Еко овај правац доводи у везу са Бартом који говори о аутору, да би преко Тодорова дошао до идеје Јулије Кристеве „о текстуалној продуктивности“ и затим кроз бројне теоријске концепте води нас до Фукоовог текста „Шта је аутор“, у намери да испита које су од семиотичких теорија узимале у обзир прагматични моменат, што у овом истраживању може да осветли распон кроз који се царство слике као царство знакова дешифрује у одређеном методолошком кључу.

Смернице истраживања претендују на истицање оних аспеката моћи слике (што се односи на материјални план рада) и њеног утицаја на савременог човека. У разматрању

⁷⁷ Према Шуваковићу „семиологија сликарства треба да омогући што исцрпнији опис слике и релација слике с другим текстовима културе“. По швајцарском семиологу Лују Марену задатак пиктуралне семиологије јесте да опише сликарска значења и разјасни механизам њихове артикулације у стваралачком чину, у процесу читања и дешифровања, тј. у чину који одговара естетској контемплацији слике – М. Шуваковић, *нав. дело*, 301.

⁷⁸ Исто.

⁷⁹ Он доводи у однос херметички модел који је допринео рађању свог противника модерног начног рационализма и тако кроз мистике и алхемичаре емигрирао од Хајдегера преко Јунга – Еко, Умберто *Границе тумачења*, Београд: Паидеа, 2001, 46.

⁸⁰ Исто.

теорије естетског ефекта и њене еволуције Делош истиче да је од почетка шездесетих, опет у Немачкој теорија естетског ефекта поново избила на видело у делима припадника теорије рецепције, Ханса Роберта Јауса и Волфганга Изера, чији се ставови приближавају тезама које истовремено развија Умберто Еко у *Отвореном делу*. Јаус на нов начин даје вредност свесној рецепцији, истражујући на који начин субјекат у свој ментални свет укључује нова опажања. Одатле потиче концепт *хоризонта очекивања* који дефинише претпостављени ниво рецептивности читаоца. Став Вофганга Изера доста се разликује од Јаусовог става у томе што истиче само објективни део деловања текста на читаоца.⁸¹ У односу текста и слике Изер полази од теза које се подудару са формулацијом отвореног дела: текст је „структурисан модел који треба да оријентише читаоца. Зато смисао може бити замишљен само као слика која се меша у обресе структурисаног текста, То пуњење контура сликом је неопходан услов комуникације“, слика управо избегава –или уклања референце дискурса, она избегава позивање на одреднице, јер не представља постојећу реалност: она укључује оно што није дато, тј. оно што није речено на штампаним странама романа“.⁸²

Уметност делује на човека,⁸³ а последице ових утицаја данас несумњиво доводе слику и посматрача у однос лицем у лице, уз одређене културолошке, идеолошке, друштвене представе које посматрач већ поседује кад се нађе пред сликом. Теорија уздрмава утврђени постојећи поредак значења. Она га не поништава – доводи га у питање, и тиме га и осветљава. Карактер ових културних мутација интригира проучавање сагледавањем културолошких система мишљења и везано за онтологију дела, па је релација (слике и посматрача) у раду постављена као иницијална. Међутим, ове релације имају дугу историју која се протеже од слике као прајезика до слике као технолошки посредоване алатке којом се утиче на свет. Могућност да се кроз слику делује изван датог простора везује се и за њено значење. Оливер Грау преиспитује појам слике кроз аспекте виртуелне уметности, као илузију, коју посматрач прихвата. Грау принцип естетског задовољства доводи у везу са занемареним сликовним појмом:

То је изворно значење немачке речи за слику или приказ – *billd* и њеног етимолошког германског корена *bill*: значење се мање односи на оно што је графичко а много више на живу бит. Ради се о моћном предмету у којем обитава ванразумска, магична, чак духовна моћ коју посматрач не може ни да схвати, нити да контролише (старогрчки израз *dia zoon graphein* такође садржи чинилац живота) а то је аспект који досад није привукао много пажње у истраживању слике.⁸⁴

На овај начин новим технологијама се појачава и подешава дистанца посматрача, меша са сугестијом и претпостављеним значењем које он доводи у везу са представом. Ове визуелне стратегије су препознате као моћни комуникацијски релеји којима се врши контрола и управљање. Сливовни механизми нису поништени, они су у новом техноло-

⁸¹ Б. Делош, *нав. дело*, 29.

⁸² Исто, 72.

⁸³ „Уметност делује на нас“ – Изер, Вофганг, „Чин читања – Теорија естетског ефекта“, у: Б. Делош, *нав. дело*, 6.

⁸⁴ О. Грау, *нав. дело*, 28.

шом руху активни преносници новог вида комуникације међу људима, па су тако и моћно идеолошко оруђе за конструкцију нове стварности. Зато се све ставља у погон медијске продукције слика, све слика нешто, и животиња и човек, и биљка, сликање се прикрива као естетски доживљај тако што се суперполира.

Процес опажања и опаженог може се довести у директну везу са фиктивним сликама. Како свака слика сликарства комбинује елементе извучене из сећања и везује их за одређени тренутак који је и даље оптерећен индивидуалним и колективним искуством, оне су увек фиктивне. Франкастел истиче да је основно обележје пластичке слике у томе што она комбинује елементе различитог порекла који немају једнако стварносно обележје.

Свака слика представља фикцију, те према томе свака слика нужно нужно удружује елементе извучене из садашњости с другима који вуку порекло из сећања, уз помоћ којег на крају крајева далеки и стари елементи, што смо их спознали кроз особно искуство, једнако као и кроз искуство других људи, постају присутни и употребљиви.⁸⁵

Посматрана из овог угла, слика се може посматрати са становишта дејства или моћи коју емитује на посматрача и која јој се приписује а то је производња невидљивог. Управо овај простор умножава се у вишеструке матрице у медијском процесу производње слика и формира постмодерну културу.

Савремени културни дискурс намеће нове методе интерпретације, чиме потврђује нове модалитете перцепције и нове режиме слике. Статус дела такође подлеже новим законитостима читања и означавања – новим видовима комуникације и са/обраћања које не треба схватити као поништавање слике сликарства. Нове технике не поништавају сликарску слику, већ показују њен нови положај у оквиру ширег простора културе. Ради се не више о јединственом механизму, већ о хетерогеном пољу, културним политикама визуелности. И у говор о сликама и њиховим интерпретацијама и у дискусије о другим световима уплићу се нова становишта. У истраживању се теоријски рад усмерава ка овом сликовном обрту. Тако је и овај могући свет као пројекат само једна могућа теорија. Реч је о вишеструким световима у могућој поетици коју сам писањем поставила кроз сликарску реализацију. Оно што је желело да се утисне у пројекат јесте извесна новина која визуализује поменути раскорак од слике ка текстуалности.

⁸⁵ Исто, 124.

Сликовни механизми као пиктуралне инсталације

Перцептивне → делатне → афективне слике

Слике-алатке

Само је једна категорија многострукости (мноштва) употребљена као супстантив и која превазилази оно многоструко, исто као и Једно која превазилази предикативни однос Једног и многоструког, кадра да објасни желећу производњу: желећа производња је чиста многострукост (мноштво) то јест афирмација несводљива на јединство. Ми смо у добу парцијалних објеката, цигала и остатака.⁸⁶

Афективна слика уводи нас у подручје осета, перцепције и повезана је са покретом као врстом стања или својства који ствари пуни специфичним садржајем. Слика сликарства се као афективна слика показује као слободна експресивна форма – гест. Сlike већег формата по самом чину распоређивања, захватања стварности, исецања у раду постају својеврсни афекти. Афективна слика уводи одређени покрет у стање форме. Облици и материја нанета на површину не теже асоцијативној апстракцији, али су у спрези са овим терминима, јер управо афекат постаје носилац квалитативних вредности и изражајности сликарске површине. Такве експресивне, слободне форме су настале као динамичка констелација елемената сила. Експресивност којом се уобичајено описује таква слика у мом раду није остварена у намери да се успостави као херојски, већ као сликарски чин. На овај начин се, зависно од контекста, слика затворене језичке структуре може изазвати различито дејство на посматраче и бројна читања.

Поступак рада се тиче афективности којом се тело доводи у везу са материјом. Делез се у разматрању интуиције у бергсоновском смислу живљеног чина позива на Бергсона и потом на Башлара. Тело је према Бергсону нешто што поседује своју запремину у одређеном простору и доводи се у везу са сећањем, меморијом – споном која повезује одређене тренутке и интерполира прошлост у садашњост. Према Делезу

уметнички производ не треба да буде ни дешифрован ни тумачен, јер се нуди само емотивном искуству. Ако уметност делује на људску интуицију посредством простора који је експериментално уобличен, то се не може изједначити са језиком чак ни у расправи. Све спекулације на ту тему су у најмању руку неизвесне. Функција уметности није да преноси поруке, њена улога је другде и без сумње много важнија, колико наизглед деловала скромно. Строго гледајући, уметничко дело је апсурд, нема смисла, или тачније, представља оно што је Ролан Барт говорио за поезију: сфера бескрајних вибрација смисла.⁸⁷

Сликарски афекти у раду постају носиоци вишезначности, ишчекивања, жудње која проналази свој мир или немир у одређеној форми и материји. Тај прелазак у сликање као процес свестан својих мотивација и тежњи за мене је веома важан, те се и изван поља слике сликарства одиграва исти процес заокупљен феноменологијом слике.

⁸⁶ Ž. Delez, *нав. дело*.

⁸⁷ Д. Бернар, *нав. дело*, 70–71.

Таква је афективна слика; њену границу представља једноставан и чисти афекат страха, као ишчитавање лица у ништавилу. Међутим њена суштина се састоји у сложеном афекту жеље и чуђења који јој удахњује живот, као и у окретању лица према отворености, према животу.⁸⁸

На плану слике промене су усмерене на другачији простор (пејзаж) и временски уређен програм сликања. Таква сликарска акција је по својој врсти и квалитету најближа афективној слици⁸⁹. Циклус слика већег формата зато у свим равнима градње слике, кроз кадрирање, композицију крупног плана (чисто афективно кадрирање), исецање и монтажу. Композициони склоп вишезначне отворене форме јесте саздан од чинова и сликарске материје и остварује се као предимензионирана, монументална, конструктивна експресивна форма-гест. Чак и када је сликарска процедура наметала фрагментирање радови су у целини задобијали карактеристику доминантне форме, експресивног крупног плана. Карактеристично за такву форму јесте приближавање. „У афектима нема индивидуације личности и ствари, али они се не изједначавају ни са неиздиференцираном средином. Они представљају појединачности које улазе у потенцијалну везу и сваки пут конституишу један комплексан ентитет.”⁹⁰ Они су нешто попут тачака спајања, кључања, кондензације, коагулације итд.

Споне невидљивих путања у процесу рада постају и зоне које откривају дијалектички карактер сликарске презентације. Тако настају колористичке зоне и слојевити наноси материјала и настају се одређене силе у слободној форми, па њену уређеност није могуће планирати. Игра успостављања и нарушавања смисла одвија се у процесу сталних тензија које осцилирају између тројства перцепт / афект / појам. Овај сликарски захват подразумева тренутак када се чулни утисак преображава у афект. Такав пиктурални организам је вишезначан и упућује на сликарску слику као нови механизам рада / читања / сликања.

У раду *Опросторена слика* платно се провлачи кроз облице до границе. Изван слике су трагови фигуралног постојања и конвергенције захватања простора слике, јер се потезима као површинама откривају и усложњавају надражаји који се акцијом поново доводе у нови склоп. Саздан од слојева, тај пиктурални механизам даје опис унутрашње грађе и структуре ткања.

Будући да су настале из питања о делотворности слике данас, ове конструкције су осмишљене као вишеструки светови, засићене су противречностима и просторима сликовности замагљеним у значењском потенцијалу. Наративни елементи укључени у простор слике заправо су елементи контекста – простора свакодневног искуства. Овим исечком стварног потенцирам немогућност формирања финалне слике која се ишчитава у тренутку који се дели са посматрачем. Намере овог пројекта су усмерене на истицање услова рада чији је нови материјал градње дела условљен подстицајима из окружења,

⁸⁸ Ž. Delez, *нав. дело*, 122.

⁸⁹ Делез у својој студији разликује три врсте покретних слика од перцептивне, делатне до афективне слике које се техникама монтаже распоређују у одређеном простору.

⁹⁰ Ž. Delez, *нав. дело*, 124.

факторима који подстичу или ремеће перцепцију посматрача. Делимично укидање целовитог сагледавања рада усмерено је на истицање процеса дисконтинуитета као моћног показатеља контекста и сликарског дискурса који га прожима. Контекст се нуди као празнина која се може испунити различитим садржајима. Међутим, слика сликарства као простор засебног искуства износи се као особена пиктурална артикулација и управо због своје морфолошке природе, неуклопљености подстиче ову намеравану разлику. Гестуалност се износи као репрезентација и као могући свет – као неразумљива, али могућа слика.⁹¹

91 Или, како Делез каже: „Перверзна особа је особа која вештачку творевину схвата дословно: хоћете их, имаћете те територијалности бескрајно вештачкије од оних које нам друштво предлаже (...) Шизофреничар се налази на самој граници капитализма: он је његова развијена тенденција, хиперпродукт, пролетер и анђео смрти. Он ремети све кодове и носи декодиране флуksеве жеље. Стварност тече. Два вида процеса се спајају: метафизички процес, који нас доводи у везу са оним „демонским“ у природи или у срцу земље, историјски процес производње који васпоставља својеврсну аутономију желећих машина у односу на детериторијализовану друштвену машину“ – *Ž. Delez*, нав. дело, 30.

IV. Реализација уметничког пројекта

Режим слике – вишеструки светови слике

Имагинарне конструкције реалног живота као уметничко дело

Пиктурални организми

(Размрвљени рад)

Пиктурални организми су сликовне машине, сликарски афекти. Размрвљени сликовни фрагменти формирају нови композициони склоп чија форма може да ангажује „арсенал” митских слика, тј. форме се трансформишу у алатке / слике којима се приписују одређене радње / глаголи. Ове алатке/слике повезане су са историјским сећањем, наразумљивим као ткање, које упућује на дубинско и слојевито замршено плетиво чији историјски и политички карактер носи обележје дословне пређе и замршеног клупчета. У радовима се артикулишу модуси кроз које се мотиви репрезентују и перципирају у различитим контекстима.

Фрагменти стварносног истргнути из свог контекста симболички носе идентитетске одлике датог простора и представљају подлогу за нове конструкције и склопове (пресађивање /калемљење). Форма новог дела је начињена од материјала, слика као података из окружења који на различите начине иницирају изглед формираног склопа или пиктуралног организма. Сlike стварног простора се на овај начин преплићу са издвојеним утопијским просторима, представљеног кроз ватриште, попрште сукоба, и то унутрашњег интимног простора, док се слике, текстови и слике спољашњег простора указују као имагинарне и фантастичне. На овај начин реализовани радови могу да упућују на нове просторе искуства и перцепције, на нове интерпретације.

Структура народног веза (Пиктурална инсталација)

Структура пиктуралне инсталације је замишљена у форми плетива. Такво ткање изграђује се од конца или материјала који се понављањем вертикале одређеног „показивача“, „писаљке“ монтира у нови склоп. Направа, шипка или облица материјално је дата у функцији скривања платна или складиштења увијањем у ролну. Шипке могу да упућују и на свет оптике и елементе чула вида. Међутим, у новој комбинаторици и реконструисању постојећих пиктуралних форми одређују се и нове смернице читања.

Облице или шипке од картона као носачи белог платна послужили су као материјал од кога сам правила алатке и колористички интервенисала по њима. Почетни узорак послужио је као матрица из које се даље, репетитивним поступком, обликују различите конструкционе трансформације формалног пиктуралног склопа. Структура инсталације тиме постаје конструкциони механизам за формирање и рекреирање различитих пиктуралних форми.

Од конструктивних форми кључна је форма плетива коју изграђујем кроз поступак организације структуре а која просторним цртежом формира склоп налик на вез. На-

родни вез је осмишљен као специфична слободна конструкција која може да упућује на крвоток и сугерише згуснуте слојеве историјског сећања које се репетицијом појачавају (густином и малим формалним разликама), као што се појачавају интензитет и енергија колористичких односа неутрала црне–беле и црвене. Усијање се негде акцентује трагови-ма или лазурима жуте боје.

Црвена боја артикулише наведене намере усмеравајући их на потребе и хтења. Она у раду често заступа значајан значењски и пиктурални израз, али је и боја коју највише и најчешће користим. Будући да су црвена и неутрала моја примарна палета, сличне сензибилитете тражим и у неким другим материјалима који чине и смернице ка контексту и користим их кроз друге типове слике: фотографију, објекат, текст. Ураћањем у немотивисане просторе искуства откривам и нове квалитете и разлике у овим релацијама. Црвеном бојом сликам. Сликање је овде усмерено на трагање за специфичном светлосном вибрацијом колорисане плохе и организација пронађених разлика. Црвена у симболичком читању може да се ослања још и на поменуте контекстуалне релације кроз које исте ликовне проблеме разрешавам постављајући их у функцију истицања најделотворијег поступка. Ово је можда и суштинска одлика досадашњих сликарских истраживања што се тиче боје коју користим (хладна црвена) (рад из циклуса *Игре промена*, принтови на снегу) и тежњи које су одредиле и основне смернице и овог сликарског истраживања.

На плану површине одвијају се бројне реорганизације везане за промене и различите подлоге које уводим у материјалном делу рада. Оне су везане за материјалне носаче слике – специфичне конструкције за прихватање пикторалног.

Подлоге за рад обухватају дрвене конструкције начињене од различитих рециклажних елемената и металне конструкције. Изграђене на овај начин, конструкције афирмишу пожељне моделе читања, као и идеолошки мотивисане просторе медијских слика. У овом делу рада уводим и објекте из окружења, при чему је и сама слика укључена у простор изван маргине чиме се отвара значење. Ово је поступак који сам у већој мери користила у финалној фази рада.

Контекст рада се тако предочава кроз истицање процеса фрагментације идентитета као немогућности или условљености. Овим поступком намеравам да истакнем оне промене у друштву које се тичу културних идентитета у савременом контексту и сужавањем фокуса на терен немогућности јасне перцепције сопства у нашој култури, што делотворно утиче на атмосферу културолошког притиска који циклусом радова *Освежавање меморије* може да упућује и на исту не/могућност да се из одређене историјске мреже текстова – уопште пронађе излаз. Та историјска потка на којој се плете овај конач од паучине, ткања као радње у времену, рашлањена у својој структури не гради конструктивне форме. Визуелна представа паучине је одломак стварног искуства и пронађена је у напуштеном објекту у мојој околини. Ова чудесна пређа неуморног градитеља који ствара сам из себе постала је веома важан сегмент рада. Значај који сам приписала овим фотографијама проистиче из исте побуде, из трагања за материјом, формом и искоракком у друго медијско поље, превазилажењем знакова и прекорачењем дозвољеног поља у ин-

термедијски простор или проширени простор слике. Одломци стварности као материјална грађа новијих радова су својим интензитетом били одговарајући мом сензибилитету и начину рада, замишљају који је препуштен материји. Ово може бити схваћено и као чин љубави. Овде су и те како на снази и оне свесне рационализације и компарације слика на делу, али прикупљени материјал од слика представља и ликовни проблем који се ослања на претходна искуства у материјалу или медију. Гест је издах, зона смираја, површина у којој су све силе и тензије активне и сабране.

Циклусом наредних фотографија унела сам додатне интервенције у техничком поступку обраде слика у другом режиму. Овај експресивни квалитет се показао као стање које означава прелазак из једног поља у друго. Промене које сам увела мотивисане су претходним намерама и решењима и односе се на експресивни квалитет црвене боје у режиму нове сликовне констелације: слике и објекта / слике-фотографије гестуалне реализације / аплицирања фотографија на платно – то је на различите начине исказано кроз путописне фографије као својеврсну картографију интимних простора. **Топографија** различитих личних простора садржи механизам народног веза: она плете представе изведене из слојева интимног искуства (простора и сећања из различитих временских равни). Својеврсни каледиоскоп слика празни ове појмове од смисла и значења.

Тражена слика у раду – она се не ослања на конотације које подстичу историјске наративе – конзумира их као део сопства и личног искуства. Таква слика је жаока, јер се у њој дешавају и све оне невидљиве слике. Стога је у раду присутно потенцирање индивидуалног и личног читања као основе на којој се и базира конструкција рада, чији је циљ управо да подстакне нова искуства у посматрачачу, мотивацију за “превазилажење знакова” у поље другости, оног недостатка у нама, тог искуства љубави коју осећамо у истинској борби за сопствену људску истину, виђену баш у оној вибрацији која одговара само нашим властитим дубинама.

1. У пикторалној инсталацији Ангел (*народни вез*) које су изграђене од ризли / шипки интересује ме црвена светлост од око 700 нм, тачно на црвеном крају видљивог спектра.
2. Могући просторни модуси инсталације: наранцасто усијање – 630 нм – жуто усијање: шипка хладног челика не зрачи видљиву светлост. Видимо је дању зато што одбија светлост која на њу у мраку падне. У мраку је невидљива. Али, ако се загреје, производи видљиву светлост.
3. Жуто усијање – 580 нм – шипка даје највећу светлост.
4. Бело усијање – топлота достиже максимум и упија све боје које сабирањем чине белу.
3. Реализација: пиктурална реализација; просторна инсталација *Чардак ни на небу ни на земљи*.

Исход овог замишљеног света у себи сабира и могућности бројних других свето-

ва. Један од могућих захтевао би материјализацију којом би се конструкција реализовала од металних шипки у затвореном простору.

Ипак, реализација овог пројекта била је битно условљена (ограничена) окружењем.

Стварност се увек уплиће.

Вишеструкост слике – слика као вишеслојни текст

Психолошки и географски контекст слике

Рад *Ангел* представља сликарско-скулпторалну конструкцију, односно пиктуралну инсталацију изграђену од различитих материјала/слика, фотографија, принтова, текста специфичних сликовних вредности, које у различитим комбинацијама и монтирања задобијају различите плохе. Измештање и неразумљиво и недовољно читљиво монтирање различитих комбинованих медијских одломака на плохи подразумева и одломке наративног карактера: различите документаристичке фотографије историјских текстова и фолклорних мотива који могу да упућују на културне индустрије као нови популаристички модус реинтерпретериња и модификовања различитих прича из прошлости. Значај ових мотива у нашој култури уско је повезан са митским и историјским дискурсом богатог културног наслеђа чије се вредности исцрпљују и реинтерпретирају. Тако се и реално и имагинарно дословно преплићу у форми ткања, формирајући својеврсну *граматику мотива*. Сlike-текстови као материјали постају доминантан мотив; потрошњом и наглашавањем задобијају сасвим нова значења од очекиваних.

Ангел је настао из слике. Блинд рам је послужио као носач материјалног тела анђела, изграђен од жице, дрвета, јутаног платна, платна за повијање и преповијање специфичне белине. На рам су аплициране облице / картонске ризле у форми минобацача или митраљеза. На ове облице, цеви или шипке постављени су принтови историјског текста о кнезу Лазару. Бочно са страна конструисане су површи од жице и платна које асоцирају на раширена крила. Пиктурални композит је постепено изграђиван и њему су постепено, репетитивним поступком монтирања, придруживани додатни елементи (облице). Интервенцијама у простору и променама споља/изнутра, димензије инсталације су постале променљиве. Облице су обојене црвеном бојом и преобликоване у форму писаљке или оштрице која је изнутра пиктурално обрађена тамнијом бојом, чиме се сугерише потрошња, писање, текст... Унутар склопа постављени су различити фрагменти из окружења: гипсани модели за вештачке зубе, затим дрвени елементи који орнаментом алудирају на канце и кацига за рад која је на изложби постаљена уместо „слике текста” предвиђеног планом. На овај начин конструисана пиктурална инсталација *Ангел* постаје расформирано тело слике, чији органи функционишу у оквиру система без спојева. Символички растављени на делове и елементе, ови сегменти су својеврсни пиктурални организми.

V. Изложба / финални део рада

Просторне инсталације – опросторена слика

Црвен конач плетен од сна

Пројекат садржи сликарске слике и несликарске објекте који су сликарским интервенцијама и афектацијама присаједињени у говор о раскораку читања слике. Мој говор је у првом лицу односи се на интимну топографију простора, *путовање кроз различите просторе – искуства – слике* који су сликарским афектима повезани у један вишеслојан текст-слику.

Текст сликарске слике формира конструкцију, засновану на констелацији елемената у простору слике и изван ње. Спајањем удаљених визуелних образаца конструкција као својеврсно предиво уједињује рашчлањене пиктуралне сегменте у визуелно читљиве одломке. Ова *пиктурална пређа* је неразумљива, али податна за читање – јер оствареним реализацијама повезује визуелно и текстуално у нови пиктурални склоп – текст у постајању. Амбијент ових структура је врло једноставан, изведен/извезен на традиционалној потки народног веза.

Реализација пројекта заснована је на успостављању специфичне конструкције од несликарских материјала чија је структура замишљена као слободна конструкција; њени градивни елементи су слободни и независни, тј. ослобођени механизма целине, функционишу засебно и свака облица, шипка или алатка одржава се у положају који у себи садржи латентан динамизам структуре, а који, ослобођен спојева, дословно егзистира на граници обликовног. Крхки динамизам конструкције представља специфичан пикторални механизам, који, ослобођен свог првобитног порекла (извора), успоставља потпуно нове динамичке односе форме и облике.

1. Конструкција (вез) потка / основа
2. Конструкција рибља кост
3. Пиктуралне алатке као слободне форме

Интерес за површину – феноменологија отпора (Мука са могућностима: контракције у материји) У овом раду замишљена концепција поставке опет се пресеца пољем стварносног. Размрвљени рад се и дешава реструктурирацијом објекта СКЦ у коме је планирана изложба. Поље се проширује, знаци симболички учвршћују означене, Слика се опросторује...

Фотографије поставке изложбе у Галерији СКЦ Фабрика, Милан Коњевић

1. Пиктуралне инсталације – опросторене слике
2. Слике – затворене форме – отворено дело
3. Фрагменти – рашчлањени сегменти слике, објекти, фотографије



1. Ангел, Пиктурална инсталација



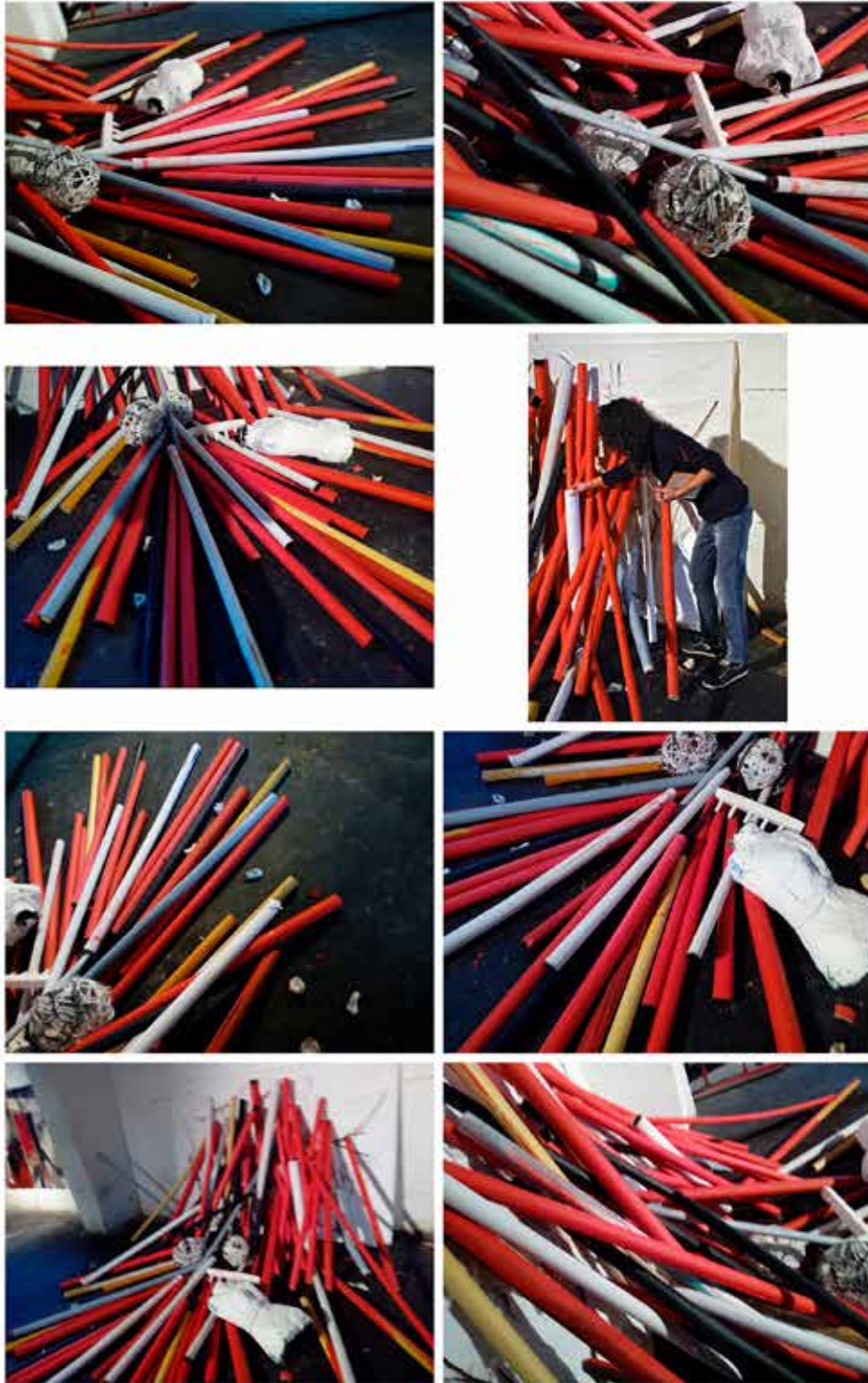
2. Пиктурална инсталација, детаљ



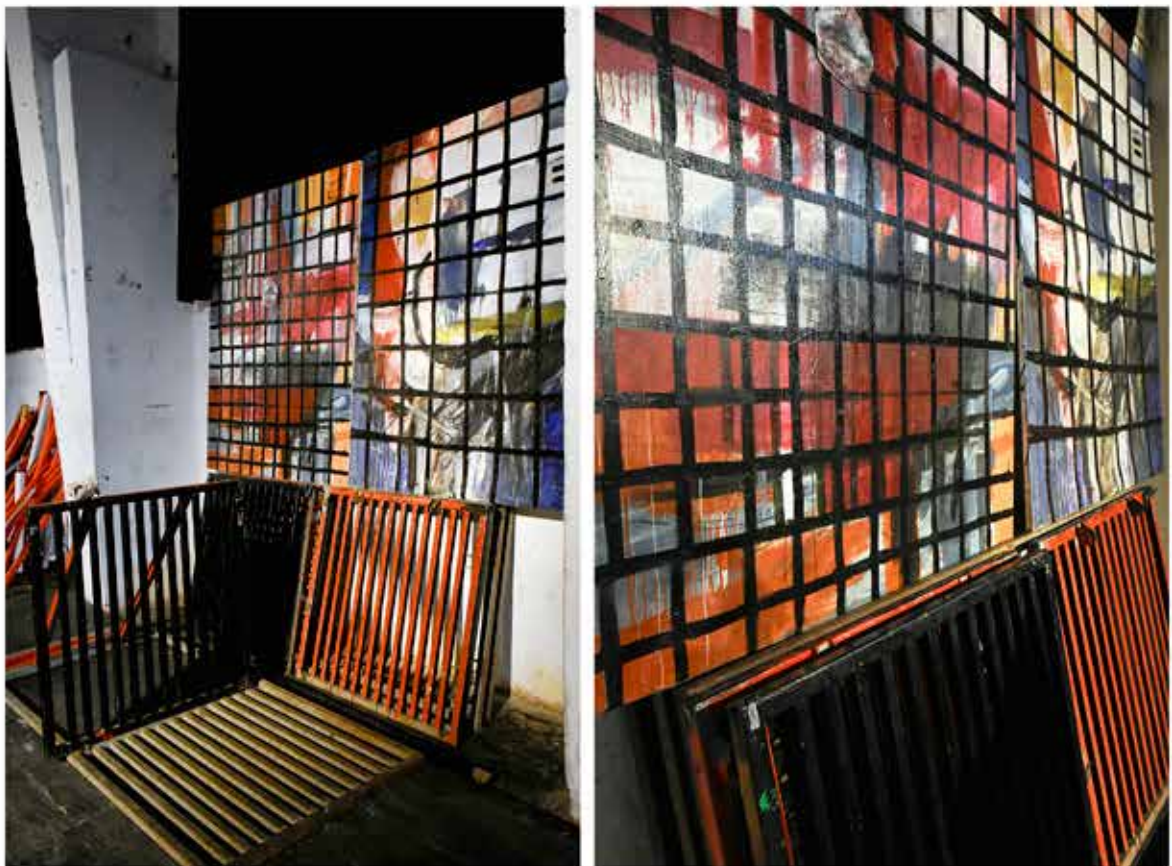
3. Опросторена слика



4. Опросторена слика



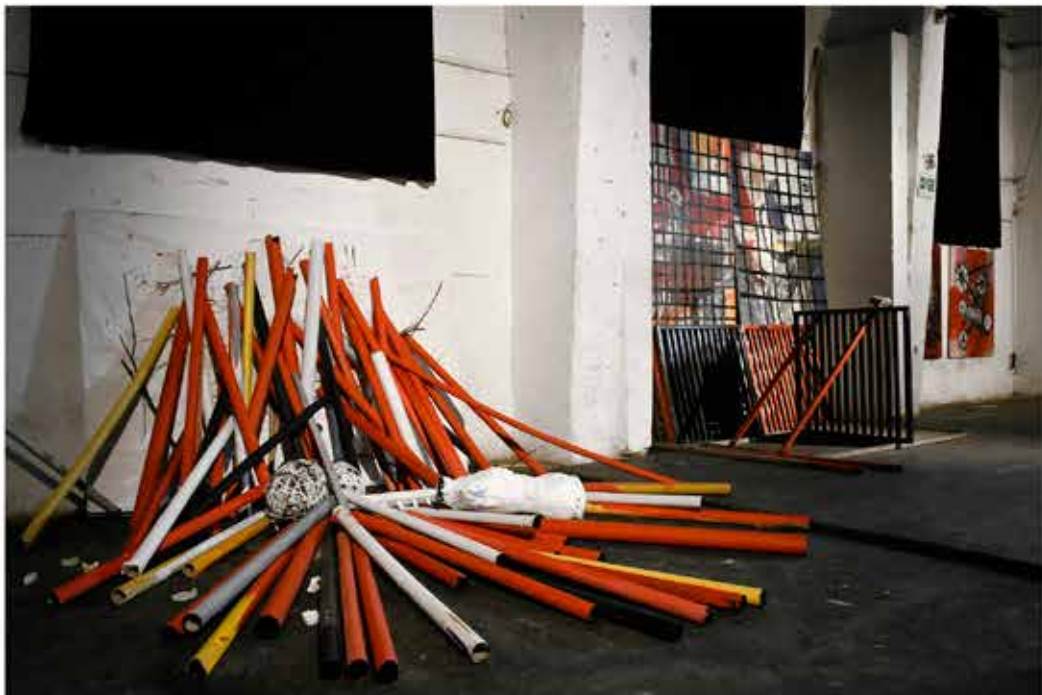
5. Пиктурална инсталација



6. Пиктурална инсталација, 2 x 160 x 140



7. Комбинована техника, 160 x 120 cm



8. Пиктурална инсталација



9. Анђео историје, Комбинована техника на платну, 2 x 190 x 140 cm



10. Комбинована техника на платну, 180 x 160 cm



11. Комбинирана техника на платну, 180 x 160 cm



12. Комбинирана техника на платну, 180 x 160 cm



13. Комбинирана техника на платну, 200 x 200 cm



14. Комбинирана техника на платну, 200 x 200 cm



15. Комбинирана техника на платну, 150 x 120 cm



16. Пиктурална инсталација



17. Комбинована техника на платну, 2 x 140 x 120 cm



18. Пиктурална инсталација,



19. Опросторена слика, детаљ



20. Опросторена слика



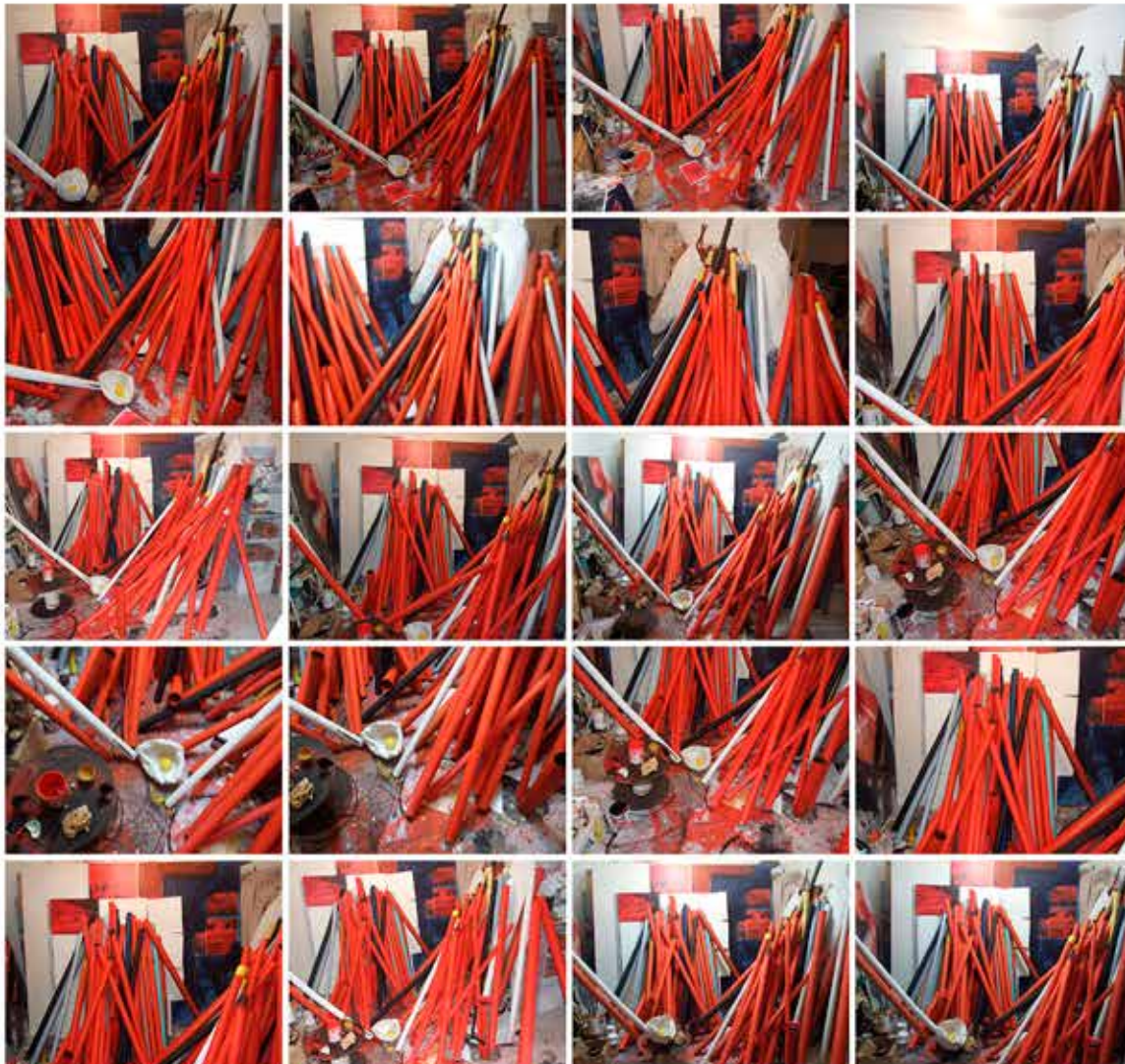
21. Пиктурална инсталација



22. Пиктурална инсталација



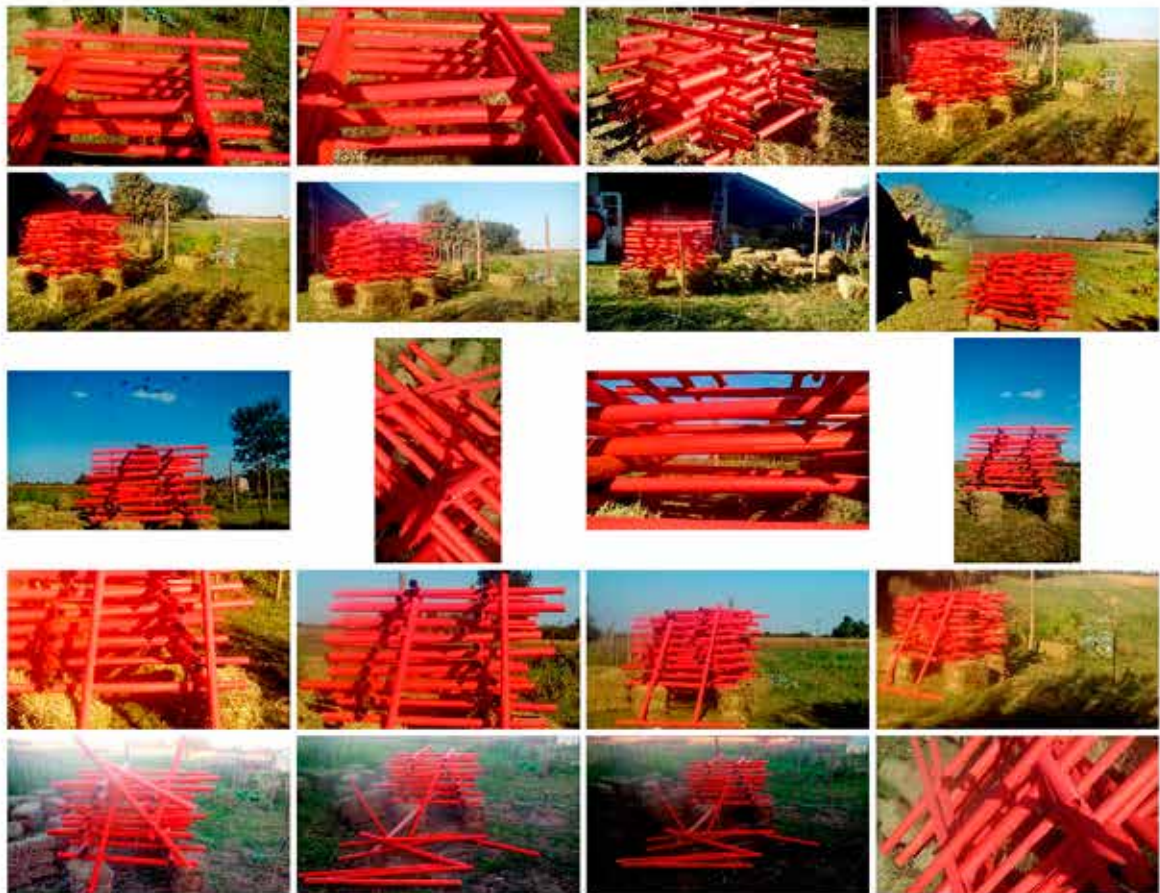
23. Пиктурална инсталација



24. Пиктурална инсталација, Црвени конач



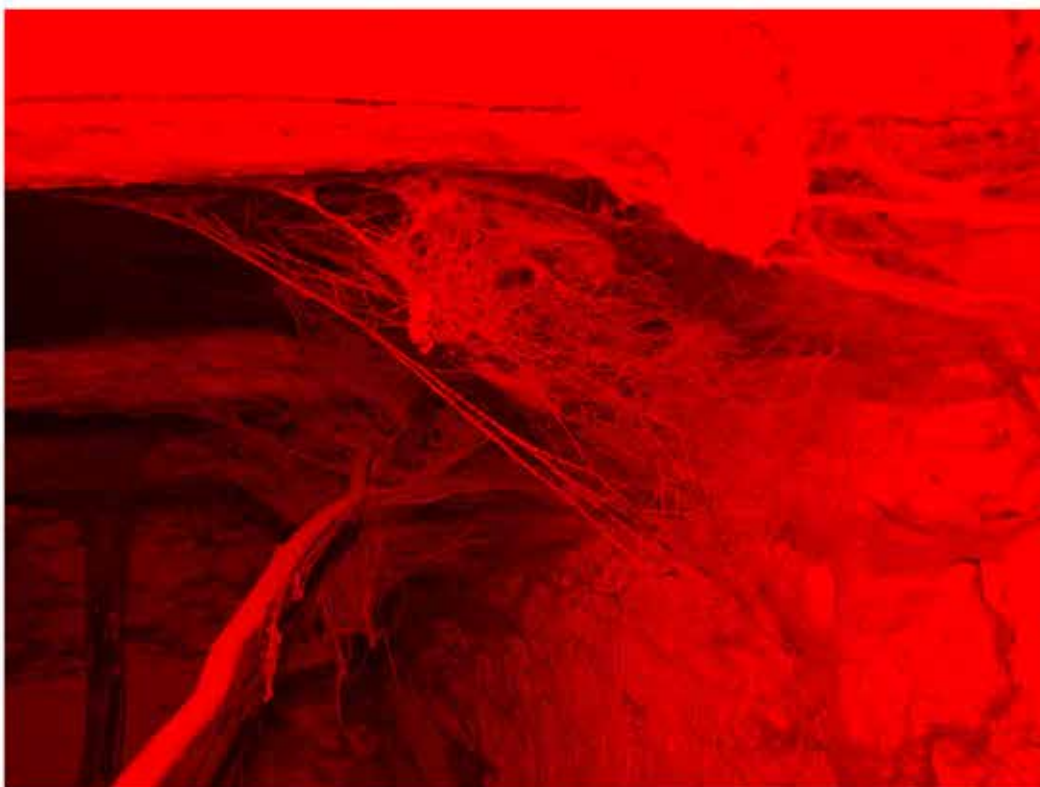
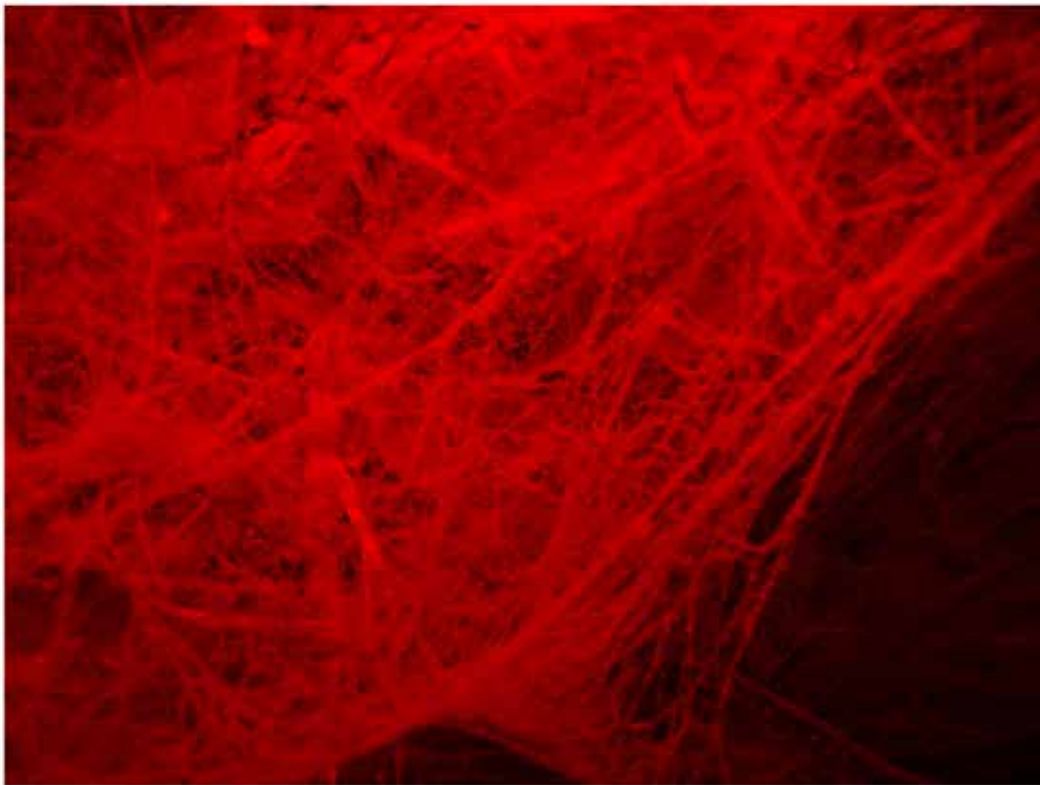
25. Пиктурална инсталација, Црвени конач



26. Пиктурална инсталација, Чардак ни на небу ни на земљи



27. Пиктурална инсталација



28. Пређа, фотографије



29. Радни чинови



30. Радни чинови



31. Радни чинови



32. Пиктурална инсталација



33. Пиктурална инсталација



34. Комбинирана техника на платну, Некст, 2 x 100 x 100 cm



35. Пиктурална инсталација

Ne posmatra formu kao sebe samog, niti sebe samog kao formu, niti formu u sebi samom, niti sebe samog u formi; ne posmatra osećaj kao sebe samog, niti sebe samog kao osećaj, niti osećaj u sebi samom, niti sebe samog u osećaju; ne posmatra mišljenje kao sebe samog, niti sebe samog kao mišljenje, niti mišljenje u sebi samom, niti sebe samog u mišljenju; ne posmatra opažanje kao sebe samog, niti sebe samog kao opažanje, niti opažanje u sebi samom, niti sebe samog u opažanju; ne posmatra svest kao sebe samog, niti sebe samog kao svest, niti svest u sebi samom, niti sebe samog u svesti. Tako dakle, ne nastaje verovanje u ličnost.



37. Зденац, принт на огледалу

VI. Литература

- Арден, Пол, *Контекстуална уметност*, Нови Сад: Музеј савремене уметности Војводине, 2007.
- Гастон, Башлар, *Земља и сањарије о починку, оглед о сликама интимности*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2006.
- Бенјамин, Валтер, *Анђео историје*, Београд: Службени гласник, 2017.
- Богдановић, Коста, *Поетика визибилног*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.
- Богдановић, Коста, *Поетика визуелног*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Богдановић, Коста, *Увод у визуелну културу*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Бурио, Николас, *Релациона естетика*, Кошава, Вршац, бр. 42–43, 2003.
- Вишњић Жижовић, Соња, *Елементи природе у позном стваралаштву Маџуо Башиоа*, Београд: Либер, 2008.
- Вуксановић, Дивна, *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*, Београд: Факултет драмских уметности / Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2007.
- Делез, Жил, *Капитализам и шизофренија, Анти-Едип*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1990.
- Делош, Бернар, *Виртуелни музеј*, Београд: Народни музеј, Клио, 2006.
- Дерида Жак, *Истина у сликарству*, Никшић: Јасен, 2001.
- Дерида, Жак, *Политике пријатељства*, Београд: Београдски круг, 2001.
- Еко, Умберто, *Отворено дјело*, Сарајево: Веселин Маслеша, 1965.
- Еко, Умберто, *Естетика и теорија информација*, Београд: Просвета, 1997.
- Еко, Умберто, *Границе тумачења*, Београд: Паидеа, 2001.
- Каласо, Роберто, *Свадба Кадма и Хармоније*, Нови Сад: Светови, 1997.
- Кристева, Јулија, *Љубавне повијести*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2011.
- Липовецки, Жил, *Доба празнине – Огледи о савременом индивидуализму*, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.
- Манович, Лев, *Метамедији*, приредио Дејан Сретеновић, Београд: Центар за савремену уметност, 2001.
- Пасквалото, Ђанђорђо, *Естетика празнине*, Уметност и медитација у културама Истока, Београд: Клио, 2007.
- Понти, Морис-Мерло, *Феноменологија перцепције*, Сарајево: Веселин Маслеша, Свјетлост, 1990.

- Поповић, Радован, *Анали*, Изложба у галерији Платонеум, Огранак САНУ, Нови Сад, 2009.
- Поповић, Радован, *Hermeneutika оражања: хијерархизација тумачења визуелног текста у интерпретативном поступку Hansa Zedlmajra*; *Zbornik Matice srpske за likovne umetnosti br. 40*; Novi Sad, 2012.
- Радовановић, *Владан, Воковизуел*, Београд: Нолит, 1987.
- Ролан Барт, *Светла комора – нота о фотографији*, Београд: Рад, 1993.
- Саболчи, Миклош, *Авангарда и неоавангарда*, Београд: Народна књига, 1997.
- Стојановић, Сретен, *Ново читање иконе*, Београд: Геопоетика, 1991.
- Франкастел, Пјер, *Студије из социологије уметности*, Београд: Нолит, 1974.
- Фуко, Мишел, *Ријечи и ствари – археологија хуманистичких наука*, Београд: Нолит, 1971.
- Фуко, Мишел, *Херменеутика субјекта: предавања на Колеж де Франсу (1981–1982)*, Нови Сад: Светови, 2003.
- Хејстад, Уле Мартин, *Културна историја срца, од антике до данас*, 2011.
- Шелинг, Ф. Ј., *Списи из филозофије уметности*, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1991.
- Шопенхауер, Артур, *О срећи, љубави, филозофији и уметности*, Нови Сад: Светови, 1999.
- Шуваковић, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*, Београд: САНУ / Нови Сад: Прометеј, 1999.
- Шуваковић, Мишко, *Студије случаја*, Панчево: Мали Немо, 2006.
- Argan, Carlo Giulio, *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd: Nolit, 1982.
- Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi, 1991.
- Bošković, Aleksandar, (prir.) *Critical Art Ensamble (Digitalni partizani)*, Beograd: Centar za savremenu umetnost, VIR, 2000.
- Debord, Gi, *Društvo spektakla. Komentari društvu spektakla*, Zagreb: Arkzin, 1999.
- Delez, Žil; Gatari, Feliks, *Šta je filozofija*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995.
- Difren, Mikel, *Umetnost i politika*, Novi Sad: Budućnost, 1982.
- Doležel, Lubomir, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Grejam, Gordon, *Filozofija umetnosti: uvod u estetiku*, Beograd: Clio, 2000.
- Grau, Oliver, *Virtuelna umetnost*, Beograd: Clio, 2008.
- Grlić, Danko, *Za umjetnost*, Zagreb: Školska knjiga, 1983.
- Jung, Karl Gustav, *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb: Mladost, 1973.
- Kelner, Daglas, *Medijska kultura*, Beograd: Clio, 2004.
- Kolešnik, Ljiljana (prir.), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, Izabrani tekstovi, Zagreb: Centar za ženske studije, 1999.

- Liotar, Žan Fransoa, *Postmoderno stanje*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1988.
- Lorimer, Rolend, *Masovne komunikacije: komparativni uvod*, Beograd: Clio, 1998.
- Mena, Filiberto, *Analitička linija moderne umjetnosti. Figure i ikone*, Beograd: Clio, 2001.
- Millet, Catherine, *Suvremena umjetnost*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2004.
- Oliva, Achile Bonito, *A. B. O., M. D.*, Novi Sad: Svetovi, 1999.
- Pandeya, Ram Čadre, „Indijska filozofija jezika“, *Ideje*, Beograd, 1975.
- Ponti, Moris-Merlo, *Oko i duh*, Beograd: Vuk Karadžić, 1968.
- Ranciere, Jaques, *The Future of the image*, London-New York: Verso, 2007
- Rush, Michael, *New Media in Late 20-th Century Art*, London: Thames and Hudson, 2001
- Said, Edvard, *Kultura i imperijalizam*, Beograd: Beogradski krug, 2002.
- Stanislavski, K. S., *Moj život u umetnosti*, Zagreb, 1988.
- Stvarnost u umetničkom delu* (zbornik radova sa simpozijuma), Beograd: Estetičko društvo Srbije, 1984.
- Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.
- Tompson, Kenet, *Moralna panika*, Beograd: Clio, 2003.
- Žoel, Zask, *Umetnost i demokratija*, Beograd: Clio, 2004.

VII. Биографија

Марина Поповић Војводић

Рођена је 14. 12. 1976. године у Београду. Године 1995. уписала је зидно сликарство у класи професора Милана Блануше на Факултету примењених уметности Универзитета уметности у Београду. После две године (1997) наставља студије на Академији уметности у Новом Саду, одсек сликарство, у класи професора Милана Блануше. Године 1999. завршила је основне студије сликарства. Одмах по завршетку основних студија уписује магистарске студије на Академији уметности у Новом Саду, одсек сликарство, у класи професора Милана Блануше. Две године касније завршила је магистарске студије (2001) одбранила је магистарски рад на тему *Поетика гестуалног*. Завршила је интердисциплинарне докторске студије на Универзитету уметности у Београду (2006–2009), на студијском програму *Теорија уметности и медија*. Године 2009. одбранила је докторску дисертацију на тему *Начела реконцептуализације теорија отвореног дела* (ментор проф. др Невена Даковић). Након завршених докторских студија одржала је три гостујућа предавања на Универзитету уметности у Београду (2010) а 2015. године уписала је докторске академске студије, студијски програм: ликовне уметности, на Академији уметности у Новом Саду. Одобрен јој је наслов друге докторске дисертације на тему *Режим слике – вишеструки светови слике*.

Запослена је на Катедри за сликарство Академије уметности у Новом Саду од 2004. године, у звању ванредног професора од 2018. године. Од 2000. године члан је УЛУС-а. Више пута је награђивана за радове из области сликарства и проширених медија. Излагала је на 29 самосталних и преко 90 колективних изложби (Београд, Нови Сад, Ужице, Апатин, Врбас, Нови Пазар, Сремска Митровица, Ковин, Чачак, Шабац, Смедеревска Паланка, Панчево, Пожега, Неготин) и у иностранству (у Аустрији, Словенији, Немачкој, Бугарској, Вашингтону).

Изложбе

а. Самосталне изложбе

- 2018. *Изложба слика*, Diether Zurniedem (Немачка) и Марина Поповић (Србија), Галерија, Модена, Беч, Аустрија
- 2017. *Изложба слика и асамблажа*, Sofya Yechina (Курск) и Марина Поповић (Србија), Alten Rathaus Schifferstadt, Rhein-Pfalz-Kreis, Немачка
- 2016. *Слике из- ван-сликовног*, Галерија Стара Капетанија, Земун
- 2016. *Слике и асамблажи*, Галерија Memmel, Spreuer, Немачка
- 2016. *Интеракције / Korrespondenzen III, Изложба слика и асамблажа*, Јас Берг (Аустрија) и Марина Поповић (Србија), Галерија Јанеза Бољке, Словенија
- 2015. Пројекат *Хибридизације I*, Изложба радова, В. Ранчић и М. Поповић, Градска галерија, Ужице
- 2014. Пројекат *Хибридизације II*, Изложба радова, В. Ранчић и М. Војводић, Галерија огранка САНУ у Новом Саду, Платонеум
- 2014. Самостална изложба, *Begegnung der Welten im Fluss der Farben (Сусрети светова у протоку боја)*, Kath, Bildungshaus, Tainach, Аустрија
- 2012. *Изложба колажа и асамблажа*, Галерија Меандер, Апатин
- 2012. *Изложба радова Радни чиновни*, Ликовна галерија Културног центра, Врбас
- 2012. *Изложба радова, Слика – асамблаж*, Галерија Лазар Возаревић, Сремска Митровица
- 2012. *Интеракције / Korrespondenzen II, Изложба слика и асамблажа*, Јас Берг (Аустрија) и Марина Поповић (Србија), Галерија Културног центра, Нови Пазар
- 2011. *Интеракције / Korrespondenzen II, Изложба слика*, Јас Берг (Аустрија) и Марина Поповић (Србија), Галерија Златно Око, Нови Сад
- 2010. *Интеракције / Korrespondenzen. Изложба слика* Јас Берг (Аустрија) и Марина Поповић (Србија), Галерија 73, Београд
- 2010. *Изложба радова Отворена слика*, Галерија Платонеум, Нови Сад
- 2010. *Изложба слика и асамблажа Отворена слика*, Галерија Културног центра, Ковин
- 2009. *Изложба радова Плутам-сањам-бесним-жудим*, Галерија Стара Капетанија, Земун
- 2008. *Слике*, Ликовни салон Дома културе Чачак, Чачак
- 2006. *Слике*, Галерија Стара Капетанија, Земун
- 2006. *Изложба слика четири аутора, Историјско и савремено*, Ауторска изложба Слободана Ристића, Галерија Београд, Београд
- 2005. *Слике – објекти*, Галерија Културног центра, Шабац
- 2005. *Изложба слика Crosswaus*, четири ауторке Галерија Rafael Mihailov, Велико Трново, Бугарска
- 2005. *Изложба слика*, Галерија модерне уметности, Смедеревска Паланка
- 2005. Пројекат *Укритања*, Изложба слика четири ауторке, Меморијал Николе Пашића, Зајечар
- 2003. *Цртежи–слике*, Галерија СУЛУЈ, Београд
- 2003. *Слике*, Галеријски простор Mercedes Benz-а, Београд

- 2002. *Изложба слика у оквиру пројекта Променада кроз уметност*, Простори ХВБ-Југославија, Београд
- 2000. *Слике*, Галерија Илије М. Коларца, Београд
- 2000. *Цртежи*, Галерија Палета, КЦ Београд
- 1996. *Слике*, Обреновац, Галерија Милошев конак, Београд

б. Групне изложбе

- 2017. Пројекат *Разлике*, Изложба студената и професора, Свилара, Нови Сад
- 2017. Међународна бијенална изложба, *Могуће-немогуће*, Артцентар, Београд
- 2017. Међународна бијенална изложба *Колаж и асамблаж*, Дворац ЕЋШЕГ, Нови Сад
- 2017. Пројекат *Слика*, Изложба професора и сарадника Катедре за сликарство, Галерија УЛУВ, Нови Сад
- 2017. Пројекат *Слика*, Изложба професора и сарадника Катедре за сликарство, Галерија Културног центра Лаза Костић, Сомбор
- 2016. *Јесења изложба*, Галерија Стара Капетанија, Земун
- 2016. *Новогодишња изложба*, Галерија Илије М. Коларца Београд
- 2016. *Пролећна изложба*, Галерија Стара Капетанија, Земун
- 2015. Пројекат *Слика*, Изложба професора и сарадника Катедре за сликарство, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад
- 2015. *Новогодишња изложба*, Галерија Илије М. Коларца Београд
- 2015. *Пролећна изложба*, Галерија Стара Капетанија, Земун
- 2015. *Пролећна изложба*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2014. *Јесења изложба*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2014. *Новогодишња изложба*, Галерија Илије М. Коларца, Београд
- 2014. *Јесења изложба*, Галерија Стара Капетанија, Земун
- 2014. *Изложба професора и сарадника Департмана ликовних уметности*, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад
- 2014. *Пролећна изложба*, Галерија Стара Капетанија, Земун
- 2013. *Земунски салон 2013*, Галерија Стара Капетанија, Земун
- 2013. *Пролећна изложба*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2013. VI Меморијал *Јован Марковић Камени*, Међународна бијенална изложба колажа и асамблажа, Галерија Железничког музеја, Београд
- 2013. *Пролећна изложба*, Галерија Стара Капетанија, Земун
- 2013. *Новогодишња изложба*, Галерија Илије М. Коларца Београд
- 2013. *Jahresausstellung 2013*, Kleine Galerie, Беч, Аустрија
- 2012. Пројекат *Слика*, Студентски културни центар Фабрика, Изложба професора и сарадника Катедре за сликарство у Новом Саду, Нови Сад
- 2011. Пројекат *Слика*, Студентски културни центар Фабрика, Изложба професора и сарадника Катедре за сликарство у Новом Саду, Нови Сад
- 2011. *Новогодишња изложба*, Галерија Илије М. Коларца, Београд
- 2011. *Палета младих*, Ликовна галерија Културног центра, Врбас

- 2011. *III Међународна изложба Колаж и асамблаж*, Меморијал Јован Марковић-Камени, Велика Галерија НУБС, Београд
- 2010. *Пролећна изложба*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2010. Пројекат *Ready to Rise* Carnegie Institute of Washington DC (САД),
- 2010. *Пролећни салон*, Галерија Стара Капетанија, Земун
- 2009. *Новогодишња изложба*, Галерија Илије М. Коларца, Београд
- 2009. *Октобарски салон*, Галерија Културног центра, Ковин
- 2008. *Новогодишња изложба*, Галерија Илије М. Коларца, Београд
- 2008. *Октобарски салон*, Галерија Културног центра, Ковин
- 2007. *Први бијенале оригиналног цртежа Србије 2007*, Историјски архив, Панчево
- 2007. *Међународна изложба Колаж и асамблаж*, Меморијал Јован Марковић- Камени, Велика Галерија НУБС, Београд
- 2006. *Октобарски салон*, Галерија Културног центра, Ковин
- 2006. *Новогодишња изложба*, Галерија Илије М. Коларца, Београд
- 2006. *Пролећна изложба*, Галерија Стара Капетанија, Београд
- 2005. *Октобарски салон*, Галерија Културног центра, Ковин
- 2005. Пројекат *Crosswaus*, Галерија Никола Петров, Видин, Бугарска
- 2005. Пројекат *Укритања*, Галерија Дома културе Стеван Мокрањац, Неготин
- 2005. *Изложба минијатуре*, Галерија Културног центра, Шабац
- 2005. *Традиционална изложба цртежа*, Галерија Културног центра, Шабац
- 2005. *Новогодишња изложба*, Галерија Илије М. Коларца, Београд
- 2005. *Бијенале цртежа и мале пластике*, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2005. *Пролећна изложба*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2004. *Изложба професора и сарадника Нови погледи, нова педагошка пракса*, Хол Војвођанске банке, Нови Сад
- 2004. *Традиционална изложба портрета*, Галерија Културног центра, Шабац
- 2003. *Новогодишња изложба*, Галерија Илије М. Коларца, Београд
- 2003. *Цртеж-акварел-Београд*, Продајна галерија Београд
- 2003. *Пролећни салон*, Галерија Стара Капетанија, Земун
- 2003. *Пролећна изложба*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2002. *Октобарски салон*, Галерија Културног центра, Ковин
- 2002. *Изложба слика чланова УЛУМ-а*, Галерија Дома културе, Обреновац
- 2002. *Изложба слика чланова УЛУС-а*, Галерија УЛУС-а, Београд
- 2002. *Изложба слика чланова УЛУС-а*, Канадска амбасада, Beograd
- 2002. *Изложба слика чланова УЛУС-а*, Галерија Културног центра, Алексинац
- 2001. *Новогодишња изложба*, Галерија Илије М. Коларца, Београд
- 2002. *Ауторска изложба Милана Блануше*, Градска галерија, Пожега
- 2001. *Годишња изложба*, Галерија Илије М. Коларца, Београд
- 2000. *Изложба слика учесника ликовне колоније у Јаловику*, Шабац, Salzburg
- 2000. *Изложба нових чланова УЛУС-а*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 1999. *Годишња изложба студентских радова*, Галерија новосадског Отвореног

универзитета, Нови Сад

- 1998. *XX јубиларна изложба цртежа*, НУ Браћа Стаменковић, Београд
- 1997. *IX Бијенале студентског цртежа*, Галерија Дома културе, Београд
- 1995. *Годишња изложба студентских радова*, Музеј 25. мај, Београд

в. Награде

- 2015. *Златна палета за сликарство*, УЛУС, Пролећна изложба, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2013. *Награда за асамблаж*, Међународна бијенална изложба колажа и асамблажа,
- *VI Меморијал Јован Марковић Камени*, Галерија Железничког музеја, Београд
- 2011. *Награда за сликарство Палета младих*, Ликовна галерија Културног центра Врбас.
- 2011. *Награда за асамблаж*, III Међународна изложба колажа и асамблажа у организацији атељеа Легенда и Арт центра, Београд
- 2007. *Награда за асамблаж*, Међународна изложба Колаж и асамблаж, Велика Галерија НУБС, Београд
- 2011. *Захвалница*, Српска академија наука и уметности, Огранак у Новом Саду
- 2013. *Захвалница*, Српска академија наука и уметности, Огранак у Новом Саду

г. Учешће на пројектима

- 2016. *Интеракције / Korrespondenzen III*, Изложба слика и асамблажа две ауторке, Jas Berg (Аустрија) и Марина Поповић (Србија), Галерија Јанеза Бољке, Словенија
- 2015. Пројекат *Хибридизације I и II* (Изложба радова два аутора, В. Ранчић, М. Војводић Градска галерија, Ужице, Платонеум, Нови Сад
- 2015. Пројекат *Слика*, Изложба професора и сарадника Катедре за сликарство, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад
- 2014. Пројекат *Отворена катедра*, Центар за истраживање уметности, Академија уметности у Новом Саду
- 2010. Пројекат *Ready to Rise*, Carnegie Institute of Washington DC (SAD)
- 2013. Пројекат *Отворена катедра*, Академија уметности Нови Сад, Центар за истраживање уметности
- 2012. *Интеракције / Korrespondenzen III*, Изложба слика и асамблажа две ауторке, Jas Berg (Аустрија) и Марина Поповић (Србија), Галерија Културног центра, Нови Пазар
- 2012. Пројекат *Слика*, Студентски културни центар Фабрика, Изложба професора и сарадника Катедре за сликарство у Новом Саду, Нови Сад.
- 2011. Пројекат *Слика*, Студентски културни центар Фабрика, Изложба професора и сарадника Катедре за сликарство у Новом Саду, Нови Сад.
- 2011. *Интеракције / Korrespondenzen II*, Изложба слика две ауторке, Jas Berg (Аустрија) и Марина Поповић (Србија), Галерија Златно око, Нови Сад
- 2010. *Interakcije / Korrespondenzen I*, Изложба слика и асамблажа две ауторке, Jas Berg (Аустрија) и Марина Поповић (Србија), Галерија 73, Београд

- 2005. Пројекат *Укритања*, Галерија Дома културе Стеван Мокрањац, Неготин
- 2005. Пројекат *Crosswaus*, Галерија Никола Петров, Видин, Бугарска

д. Чланство у уметничким удружењима

- 2016. Члан друштва ликовних уметника Земун
- 2014. Члан одбора Центра за истраживање уметности Академије у Новом Саду
- 2000. Члан УЛУС-а (Удружење ликовних уметника Србије), Београд
- 2013. Врбас, Селектор изложбе Палета младих, Ликовна галерија културног центра Врбас

ђ. Гостујућа предавања

- 2014. Сликарска радионица са уметницима из Словеније, Хрватске, Аустрије и Немачке у Mosellbauer-у, Аустрија
- 2010. Гостујуће предавање Компаративна историја уметности, Модел отвореног дела на интердисциплинарним докторским студијама, Универзитет уметности у Београду
- 25. 10. 2010. Гостујуће предавање Компаративна историја уметности, Историја српског сликарства од 1930. на интердисциплинарним докторским студијама, Универзитет уметности у Београду
- 29. 11. 2010. Гостујуће предавање Компаративна историја уметности, Историја српског сликарства и видео уметности на интердисциплинарним докторским студијама, Универзитет уметности у Београду.

VIII. Списак радова

Фотографије поставке, Милан Коњовић

1. Ангел, Пиктурална инсталација
2. Пиктурална инсталација, детаљ
3. Оппросторена слика
4. Оппросторена слика
5. Пиктурална инсталација
6. Пиктурална инсталација, 2 x 160 x 140
7. Комбинована техника, 160 x 120 cm
8. Пиктурална инсталација
9. Анђео историје, Комбинована техника на платну, 2 x 190 x 140 cm
10. Комбинована техника на платну, 180 x 160 cm
11. Комбинована техника на платну, 180 x 160 cm
12. Комбинована техника на платну, 180 x 160 cm
13. Комбинована техника на платну, 200 x 200 cm
14. Комбинована техника на платну, 200 x 200 cm
15. Комбинована техника на платну, 150 x 120 cm
16. Пиктурална инсталација
17. Комбинована техника на платну, 2 x 140 x 120 cm
18. Пиктурална инсталација,
19. Оппросторена слика, детаљ
20. Оппросторена слика
21. Пиктурална инсталација
22. Пиктурална инсталација
23. Пиктурална инсталација
24. Пиктурална инсталација, Црвени конац
25. Пиктурална инсталација, Црвени конац
26. Пиктурална инсталација, Чардак ни на небу ни на земљи
27. Пиктурална инсталација,
28. Пређа, фотографије
29. Радни чиновни
30. Радни чиновни
31. Радни чиновни
32. Пиктурална инсталација
33. Пиктурална инсталација
34. Комбинована техника на платну, Некст, 2 x 100 x 100
35. Пиктурална инсталација
36. Отворена форма, принт
37. Зденац, принт на огледалу

