

Александра Поповић

ПРОСТОРИ ЛИЧНОГ РАЗУМЕВАЊА

Да бисмо праведно сагледали једно уметничко дело, морамо га посматрати не само телесним већ и духовним оком. У најдубљем слоју слике ликовни елементи су пре психолошки него визуелни феномени. Слика зна да буде отпорна према свему што долази споља. Њен центар не налази се у теоретским аспектима живота, већ је закопан у самом ствараоцу. Провокација човековог унутрашњег света остварује се кроз личну, интимну сликарску исповест. Сликарска моћ стварања рађа једну нову симболичку стварност која припада некој другој димензији човековог бивствовања, један сасвим нови тип реалности који је у стању да пређе са оне стране веристичког приказивања. Да би уметничко дело остварило само себе у пуном обиму, оно мора бити перципирано од стране посматрача код кога постоји перманентна жудња за увидом у тајанствену дубину бића сликара.

У својој уметничкој причи стваралац не стоји изолован, сам. Тренутак када је уметник у својој свести желео да заустави процес стварања, и када је уметничко обликовање добило завршно одређење, није моменат када се уметничко дело привело крају. У процесу коначног довршавања једног уметничког дела не учествује само стваралац. Уметник није тај који ставља тачку на коначност своје уметничке приче. Тек када се и публика укључи у процес тумачења и читања слике, можемо рећи да је дело стигло до своје објективне егзистенције. Пунонправни живот ликовно дело живи на релацији стваралац – примаалац. *Пошрошња* дела, његова *видљивост*, јесте неопходан предуслов за његово даље трајање. Ма колико стваралац покушавао да унутрашњом самоизолацијом себе измести из спољног света, дело је његов повратак у тај исти свет. Сопствену асоцијалност уметник на овај начин замењује причом о социјалној уметности, тражећи да посматрач

довршава дело. Нудећи своју слику на *увид* посматрачу, уметник не зна да ли је та тачка физичка граница која га разликује од других или га чини једнаким са другим. Из саме чињенице да уметник није више у стању да контролише процес *довршавања свој дела* који је препуштен публици, он покушава да један фрагмент посматрачког перципирања задржи за себе. У бинарној активности – *посматрам и посматрана сам* – покушавам да као стваралац чин самопосматрања уведем као један нови персонализован и искуствени квалитет. Стваралац увек може да оствари кореспонденцију са собом, да се постави у улогу посматрача сопствене слике као позорнице на којој се лични психички феномени покрећу и одигравају.

Ако сликарски чин доживимо као *одвраћање од реалног циљног свешта*, као емиграцију у унутрашњу реалност, онда је разумно тврдити да је слика накнадна истина о уметнику. Овакав приступ свакако даје комплекснију визуру разумевања слике, јер само плуралистичко биће уметности отвара пут за многа оспоравања, али и афирмацију спознајног искуства уметника као *самочишача* слике. Како нас увек нека сила усмерава ка затвореном језгру постојања, није тешко наћи разлоге што се уметник окреће читању сопственог дела, јер „читав простор који могу упознати јесте онај у коме ја јесам и у коме сам учествујем”.¹ Перцептивно читавање сада се усмерава на тумачење унутрашњих слојева слике. У покушају да осветлим разлоге овог самопосматрачког чина, као један од чинилаца наводим страх уметника од *неразумевања* публике или немогућност *одвајања* од дела или покушај да се регресивно задовољство уметничког чина понови кроз *самопосматрачко стварање*. Овај напор да се на *лицу слике* читају сфере унутрашњих садржаја само је продужетак стварања слике. Ширина интерпретације неког дела не значи да су сви сегменти интерпретације исте *тежине* и *носивости*, али сваки од тих делова, па и овај *самопосматрачки*, сигурно подупире целовитост уметничке приче. Емпатичка сугестивност личног читања можда одузима дозу објективности, али засигурно помаже мени, као аутору, да се суочим са собом. *Живети* у слици је начин да разумете и поседујете себе, да ослушнете откуцаје личне егзистенције и свог унутрашњег времена.

У оквиру тих нових околности видим могућност да слику посматрам као неку врсту накнадне истине о себи, своје огледало, нови другачији одраз од оног који сам свесно створила.

Не бих хтела да ја говорим о својој слици, већ пре да, у једној измењеној позицији, укажем на то како слика види мене. Примарни циљ био је поставити себе испред себе и кроз слику схватити да је једини *реализам* онај унутрашњи. Лично виђење сликарског чина је заправо

¹Арган, Г. Ц. (1982). *Студије о модерној уметности*, 106. Београд: Нолит.

анализа једног посебног момента, момента када сам напустила довршену слику на неко време, ослободила се њеног зрачења, и тренутка када сам јој се у самоћи поново вратила, у потпуности ослобођена њеног утицаја. Између моје слике и мене био је неопходан међупростор испуњен обостраним ћутањем, она временска дистанца која се потврдила као једина реална мера свих ствари, неопходан услов да би се слика изоштрила у својој показивачкој причи. Доживљај слике као кондензованог унутрашњег стања наметнуо је проблем – којим психичким захватом се спустити у дубину сопственог бића? Можда све оно о чему је свест притајено ћутала, све што је цензурисала, сада кроз слику проговара. Струје које су биле одлучујуће у креирању дела, које су опскрбиле слику личном емоцијом, примакле су ме суштини унутрашње егзистенције бића. Моји психолошки садржаји претворени у сликовне представе постали су подлога на којој се градила слика. На дну слике станују сви пориви несвесног, који одређују моје боје, облике и линије. Слика постаје лични записник, буђење, отрежњење, моја друга истина.

„Уметничко дело има више слојева који се интелектуално откривају постепено, чак и када се емотивно доживе одједном.”² У складу са том свешћу уметник креће да *себе објасни*, осећајући да многи симболи на слици нису дошли ниоткуда, већ да су део његове исповедне подсвести. „Свакако је и тумачење психичких стања спонтаним изразима сликовних облика одзвук стварности, таква уметност личи на писмо којим се душа служи у својим саопштењима и њен дуктус дешифрира унутрашње сфере живота подсвесним језиком самоубличавања.”³ Усвајајући Крочеову мисао „Кад има емоција и осећаја, много шта се опрашта; кад они недостају, ништа не може да их надокнади”,⁴ посве је било логично да бојом искажем своја осећања, онај унутрашњи подстицај, који је Кандински звао *унутрашња нужности*.

Боја је примарна сила у мојим сликама, неопходан услов уметничког зачећа, носилац и главни проводник свих емотивних изливања. Она је оправдање мојих уметничких тежњи, најјача мера у доживљају слике; њој подређујем све остале ликовне датости. Боја је први удар који покреће слику, по њој мерим и опипавам пулс дела. Судар две бојене флексе за мене је тренутак стварања света: од те прве колористичке варнице настаће једно ново ликовно зачеће. Боја је та која се прилагођава мојим унутрашњим напонима – како расте унутрашња температура, тако јачају и бојени учинци на слици. „Слика се не може начинити другачије него бојама. Сликарство је сачињено од ткива

² Протић, М. (1970). *Српско сликарство XX века*, 568. Београд: Нолит.

³ Мерин, О. Б. (1962). *Продори модерне уметности*, 109. Београд: Нолит.

⁴ Кроче, Б. (1969). *Књижевна критика као филозофија*, 20. Београд: Култура.

колористичног у својој целокупној историји. То је ткиво крв и тело сликарства, чији се живот рађа са бојама и гаси са гашењем боја.”⁵

Уметник увек врши одабир боје према индивидуалним склоности-ма. Тако је и код мене. Бојом не описујем, већ изражавам своја осећања. Бојени наноси су поруке подсвесних нагона и преносиоци емоција. Колорит на мојим платнима ситуирао се у једној врелој обојености црвене и наранџасте. Ове боје прожимају и вешто се уплићу у сваки део мога платна: оне су витална снага, главни инструмент колористичких оркестрација, експресивна и симболична вредност сваке моје сликарске визије. На тим топлим вредностима изградила сам основни принцип свог сликарства. Доминација и редовно потенцирање одређених пиктуралних вредности довеле су ме до личне упитаности са ког психолошког изворишта долазе ова пламена дела. Ако је боја документ једне интимне стварности, поставља се питање зашто сам баш црвеном обојила своје унутрашње лице, зашто она има повлашћено место у слици. Црвена је крв моје слике, гориво које покреће сликарски организам. Сlike настају као сугестивни наноси црвених и наранџастих. Ове две боје су нешто сасвим посебно – не могу се узимати у збиру других бојених површина; оне су главни, опсесивни, неизбежни сачинитељи сваке властите ликовне нарације. Кроз драмске токове црвене и наранџасте слива се цело моје унутрашње биће. Моје психолошко дисање има црвена испарења. Топлотни резервоар црвених и наранџастих је најсублимнији израз мог стваралачког заноса. Свака друга колористичка вредност повлачи се и попушта пред њиховом насртљивошћу и доминацијом. Свеprisутност, стално понављање и обнављање ових топлих изворишта понекад у мени рађа свесну потребу ка њиховом укидању, све у жељи да дам могућност и равноправност и другим бојама на простору слике. Кад прва спонтана стваралачка фаза уведе црвену и наранџасту, у другој, кад просуђујем и одабирам резултате, покушавам да их редукујем и стишам; понекад ми успе, често не. Чини ми се да што их више укидам, оне у мени интензивније живе, јер *забрани жељу и даћеш јој снагу*. Којим год путем кренула, какву год колористичку стазу замислила, зна се да су магистрални путеви увек посвећени овим бојама. Стално *догађање* црвене и наранџасте довело ме је до упитаности – која је психолошка мисија ових боја, које су то црвене тежње и жарке мисли притисле моју сликарску савест, шта је у тој енергетској бојеној дихотомији тако незауостављиво да поседује снагу која контролише мене, а не ја њу. Од нечега сам морала да кренем у психолошкој потрази за скривеним значењима ових боја.

⁵ Милосављевић, П. (1958). *Између шрубе и шишине*, 155. Београд: Нолит.

Црвено је боја интензивних зрачења, ужарене лаве, Сунчевог језгра, убрзаног пулса, тајанствене есенције, напрегнутости, истопљеног метала, распуклог нара, боја стида, срама, беса, љутње, побуне... Која од ових је *моја* црвена? Она не може да буде *шек* *иако* *шу* на слици, за то мора постојати разлог.

Једно од могућих објашњења за експанзивност црвене је да је ова топла боја само супротан принцип од хладног, сивог окружења свакодневног живота. „Због те стварности која нас не захвата и не допушта нам да је захватимо, наша туга одмах прелази у бес: бес што знамо да постојимо, бес што то на несрећу не можемо занемарити, и што не знамо где смо и да треба да тражимо наше место које се мења из трена у трен, међу милионима других који су као ми, који се као и ми крећу у границама обавезног и произвољног, у простору без дубине, у времену у коме сваки тренутак остаје пркосно присутан. А гест беса или побуне јесте гест који ослобађа, чини нас болесним од туге.”⁶ Сада знам да *моја црвена има боју беса и побуне*. Природно је очекивати да на осеку реалности одговорим унутрашњом плимом: повлачењу супротставити прилив, пасивности – активност, посматрању – учествовање, контемплацији – акцију. Недостатак еруптивности у реалном превазилазим енергијом бојене материје на платну. Стерилност и пометеност реалног живота, који ми често изгледа хладан и празан, компензујем врелином црвене. Паул Кле у свом дневнику 1915. године записује: „Човек напушта овдашње и садашње место па се у замену уграђује у неки други свет, који може поднети да буде потпуно одобравање.”⁷

Друго прихватљиво објашњење за *ширанију* црвене је што она слави оне драгоцене, прошле тренутке, оне емоције које својим интензитетом надјачавају свакодневна осећања. Жеља да их поново обновим, да их наново, кроз слику, поседујем, кроз психолошку евокацију призовем, увела је црвену на терен слике. Колико год фантазија и уметност биле величанствене, колико год изгледале узвишено у односу на приземност свакодневног живота, уметност ипак не може бити сурогат за живот „јер стварност је страшно надмоћна над сваком причом, над сваком бајком, над сваким божанством, над сваком надстварношћу. Довољно је имати дара да је умемо тумачити”.⁸

У одређеним тренуцима живот је надвисио сваку фантазију и можда су ове колористичке еруптивне приче обнављање неких жестоких, посебних момената, по којима је вредело мерити живот. *Црвена је компензација за изгубљено и недостајуће*. Велики број уметника пи-

⁶Арган, Г. Ц. (1982). *Студије о модерној уметности*, 101. Београд: Нолит.

⁷Арнхајм, Р. (2003). *Нови есеји о психологији уметности*, 72. Београд: СКЦ, Књижара и Универзитет уметности.

⁸Арто, А. (2001). *Ван Гог самоубица друштва*, 21. Београд: Клио.

сао је о свом личном односу према боји, па стога можемо прихватити да је интегрисање сопственог идентитета у слику могуће управо кроз боју. У том случају *црвена је усвијана маса извучена из мене*. Многи уметници имали су посебан афинитет према неким бојама или су пак имали своје тумачење значења појединих боја. Употреба боје није игра без правила, али та правила у току сликања могу бити променљива. Уметник унапред зна које сензитивне вредности има која боја у његовој слици. За Кандинског „свака боја може да буде топла и хладна али нигде тај контраст није тако јак као код црвене... она пламти у самој себи а мало снаге зрачи; достиже мужевну зрелост; она је безобзирна узаврела страст, сила која лежи у самој себи. Зелена боја даје стварно задовољење... потпун мир... непокретност. Жута боја дубље интонације је царска боја, а Кандински је њено деловање окарактерисао као снагу воље, амбицију”.⁹

„Боја је највиши облик сликарске *мисаоности* (која нема никакве везе с литерарном). У њеним односима и везама, у њеним хармонијама, изражена је, у извесном смислу, сликарска *синтакса*. Помоћу боје сликарска мисао добија свој завршни облик, свој стил... А те боје сликар више не преноси сервилно на своје платно, него их транспонира, извлачећи из природе оно што је битно, оно што је у извесном смислу законито, оно што он види, осећа и зна, нашавши за своје расположење и за дух који влада у његово доба, одговарајуће колористичке хармоније.”¹⁰

Ако бих у оквирма својих ликовних форми тражила неки еквивалент у реалном, одређеном свету, онда бих га свакако нашла у оквирима седиментних формација, неких снажних, а ипак порозних текстура. У трагању за дубинским језгром свог психолошког бића, за прадубинама сопственог постојања, мој психолошки живот оспољио се и нашао свој аутентични сликарски одраз у органским, седиментним одломцима природе. Окупираност и одушевљење геолошким структурама лежи пре свега у њиховој монументалности, компактности, претећој озбиљности, згуснутом садржају, где је све компримирано без остатка. Наравно да сам себи поставила питање одакле афинитет за такве форме, због чега оне представљају есенцијалне и егзистенцијалне симболе мог ликовног живота, који се то део мене иза њих скрио, а који део мене се у њих уградио. Менталне панораме оличене су у асоцијативним појавама из природе, у рељефности сликаних поља, у стеновитој, седиментној структури слике. Природни процеси стврдњавања, згушњавања, срastaња, настали у природи под утицајем физичких сила, на мом платну су виђени као отврдла, боје-

⁹ Митровић, М. (1987). *Форма и обликовање*, 115. Београд: Научна књига.

¹⁰ Милосављевић, П. (1958). *Између ширубе и шишине*, 168. Београд: Полит.

на магма, која се зауставила на телу слике. Сви ти облици, модификовани и преobraжени, чине само површину, кору слике, испод које просијавају, један испод другог, њени подсликани *геолошки* слојеви. Иако ове форме делују снагом, иако личе на непробојан, обезбеђен свет, оне су порозне и трошне у својој структури. Оне указују на то да је све подложно пролазности, да (као и природа) и живот све нагриза, начиње и круни. Колико год оваква врста обличја делује монументално и застрашујуће, њихова трошна и ерозивна материја нам казује да ништа није вечно, да се све осипа, указује на озледљивост свих ствари. Тектонске пукотине су места кроз која улазе светлост и ваздух. Моја имагинација их идентификује са личним расцепима.

Тим пукотинама сада струји свеж ваздух као метафора новог живота. Преко тих пукотина улази светло у мој унутрашњи мрак да уклони тамне сенке, да направи ред, да ми донесе разумевање. Како *испод* *камена* увек нешто постоји, моја свесна тежња да откријем шта је *испод* је само део носталгије за собом. Када се са спољашње позиције преместим на унутрашњу, уласком у слику отвара се један нови Ја-простор. Од тог тренутка слика постаје атрибут истине сопственог Ја, моје интимно огледало. То виђење изнутра проширује феномен гледања, те на тај начин освешћујем и осветљавам све оно што је отргнуто од свести и налази се у сеновитим дубинама подсвести, знајући да се суштина једног дела увек налази са оне стране виђеног.

Задивљујућа је количина аналогије коју откривам између слике, боље речено, унутрашњих феномена и света природе, не успевајући да откријем шта је чему претходило. По завршетку дела сам открила да је мој ментални пејзаж већ виђен у природи. Моја унутрашња природа и њена сликовна симболизација своје еквиваленте налазе у стварности природе. Симетрија коју успостављам између природних облика и својих унутрашњих психолошких појава наметнула се сама по себи својом очигледношћу. Међутим, ова уочена симетрија не значи свођење уметничког рада на имитацију природних процеса, позајмицу из неког природног извора, већ проналажење аналогије између психолошких садржаја слике и облика природе, чиме се само сугерише целовитост и јединство човека и природе. Очито је да су ова *два контирасна пејзажа* – природни и ментални (бар када је у питању разматрање мог дела) само метафоре неких истих значења: величине човека и природе и њихове трошности. „Теоријски одиста нема бољег начина да се унутарњи свет изрази од посредовања и транспоновања спољашњег света. Сликаство живи кроз симбиозу конкретног и апстрактног, посебног и универзалног.”¹¹

¹¹ Протић, М. (1970). *Српско сликарство XX века*, 568. Београд: Нолит.

Исликано платно за мене није ништа друго до вртоглаво силажење у сопствени понор, у центар бића. Семантичка размена између слике и мене је активност са много загонетки, али и сазнање да слика није увек ствар случајности и непознатог надахнућа. Боје, форме, контуре су дешифранти моје личности. Шта сам ја то видела накнадно у слици, свом новом огледалу, а што нисам знала на почетку стварања? Као да су свака боја и линија једно осећање, као да сваки део слике испушта личну енергију, једнаку мојој унутрашњој. Сваки атом слике носи тајни живот, сваком бојом и гестом истиче лична енергија. Попут мојих осећања, боје и форме се мрсе, прожимају, сукобљавају, сумњају, испитују, грче, настају и нестају, скривају, пониру и опет израћају. Оне се шире у читав сплет нерава, у читав спектар најразличитијих емотивних стања која у својој опречности имају жељу за јединством, да се уплету и увезу попут крвотока који храни слику.