

УДК 111.852(082.1)

СЛИКА И РЕЧ

зборник радова

Естетичко друштво Србије
Београд, 2020.

Срђан Шаровић

НЕГАТИВНА СВЕТЛОСТ – *VIA NEGATIVA* У УМЕТНИЧКОМ ПОСТУПКУ

Апстракт: Тема овог рада је проблем представљања *негативне светлости* (оне која не открива, а није мрак) ликовним средствима, повезивањем филозофско-теолошког метода и уметничког поступка. За разлику од устаљених пракси, овде није реч о теоријској платформи и накнадној рефлексiji на уметничко дело, нити о инспирацији узрокованој филозофском или теолошком идејом, већ је реч о могућности повезивања мисаоног регистра и уметности у контексту стварања уметничког дела. Начин мишљења – *via negativa*, примењен је као метод у самом поступку стварања уметничког дела. Да бисмо ово остварили, било је неопходно теолошки модел превести у уметничко-ликовни поступак. Резултати који као појавни облик имају уметничке слике показују и доказују, колико је могуће, оправданост и ефикасност повезаности филозофског и уметничког метода у процесу израде уметничког дела.

Кључне речи: *негативна светлост*, *via negativa*, филозофија, теологија, начин мишљења, метод, уметничко дело, цртеж, слика.

Увод

Тема овог рада је специфичан ликовни проблем, чије се настајање и разрешење одвија унутар цртачко-сликарске праксе или, боље речено, цртачко-сликарског процеса. Овај проблем је прева-

зиђен на начин неуобичајен за визуелну уметност – уз продуктивну сарадњу са филозофско-теолошким идејама. Како је у питању необичан спој, који захтева несвакидашње уметничке поступке и отвара нестандардне теоријске перспективе, овом приликом је попуђена рефлексивна на дати процес и његове резултате.

Претходећи сликама, а у оквиру истраживања за докторски уметнички пројекат, урађена је серија цртежа средњег (галеријског) формата, у техници уље на папиру. У свом појавном облику ови радови су апстрактне фигурације које темом обрађују ратна дешавања, описујући их ликовним средствима. Употребом апстрактне фигурације и експресије избегнуте су традиционалне представљачке форме и устаљени наративи везани за тему рата.

Како је у горепоменутом радовима реч о личном доживљају визуелних феномена рата, осећаја и тумачења истих, у интерпретацији ових феномена неминовно се десио унутрашњи сукоб. Током стварања уметничких дела, једновремено са решавањем ликовног задатка, у самом процесу наметнуо се изазов представљања нечега што се пројавило као појам *негативне светлости*. Треба напоменути да проблем природе *негативне светлости* и њено представљање није истоветан проблему светла у православној традицији живописа,¹ нити је третман аналоган канонизованом поступку грађења светла у икони (катафатички начин одређења).²

Овде је неопходно разјаснити појам *негативне светлости* (*оне која не открива, а није мрак*). Шта ово значи? Светло у слици објашњава форму, дефинише волумен и атмосферу, психолошки доживљај, простор...³ Следствено томе, у слици је могуће светлом дефинисати све што треба „знати” о форми, реду величине, перспективи, контексту, емотивном и психолошком стању. Могуће је

¹ Уп. Успенски, Б. А., *Поетика композиције семиотика иконе*, Нолит, Београд, 1979.

² Уп. Митровић, Т., *Основе живописања: приручник*, Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, Београд, 2012.

³ Видети: Мишчевић, Р., *Izbor tekstova za izučavanje predmeta Teorija forme*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1989.

светлом дефинисати све осим таме. У перцептивном смислу, све ово важи и у нормалним токовима живота. Међутим, ако узмемо да је рат негатив нормалном току, онда се „нормална” перцепција у условима рата окреће у *обрнуту перцепцију*. У условима рата, светло није сигурност. Тама и недоступ виду су сигурна места. Како, онда, „осветлити” овај простор сигурности, ако он није само ликовни, већ и значењски проблем? При том се значењски проблем разуме као суштински проблем: шта се дешава са суштином светла? Пореклом у онтолошком и теолошком смислу? Зар је светлост смрт и непознање? Ако су мрак и тама живот, како да се слика светлост?

Ако простор мрака желимо представити као простор сигурности, и ако у извору светла и ономе што оно дефинише видимо сукоб и смрт, онда се светло у слици може прогласити *негативним*. И ту долазимо до питања: како употребити светло у слици ако желимо „осветлити” мрак? Одговор на ово, практично немогуће питање, стиже из простора филозофско-теолошког разматрања, познатог као апофатичка (или негативна) теологија. А уз одговор и елегантно практично решење.

Негативно светло и *via negativa* у уметничком поступку

У оквиру докторског уметничког пројекта основна идеја била је да ретроспективно размотрим свој досадашњи уметнички рад, односно да га истражим у погледу основних одлика, смерница, мотива и линија властитог ликовног израза. Ова намера проистекла је из потребе и формалног захтева да се докторски пројекат разуме као тачка сублимације досадашњег уметничког рада са, у коначници, закључком који се експлицира кроз изложбени и писани део. Резиме и рефлексивна на саме радове и методологију израде уметничких дела су, пре свега, подразумевали уочавање и тумачење ликовних аспеката мог уметничког деловања, и утолико је требало да

буду спроведени управо уметничким, односно ликовним средствима. Основни резултат тих разматрања изнедрио је проблем светлости, као централни проблем и мотив, уочен као нит која се провлачи кроз целокупан мој уметнички рад: са једне стране, као оно што је свим или скоро свим претходним радовима било заједничко, што их повезује и сабира, а са друге стране, као очигледно доминантни ликовни проблем мог стваралаштва, односно као мотив који је перманентно решаван, и који је захтевао, те и даље захтева своја додатна ликовна решења.

Поред овог ликовног феномена, који се провлачи као доминанта у досадашњем раду, саморефлексија у погледу уметничког деловања, медијума у којима се оно изводило, те преовлађујућих тема, нужно је морала бити везана за мапирање оних момената личног и проживљеног искуства који су непосредно утицали на уметничко стварање, односно који су на овај или онај начин са њим били у вези. Живот уметника неодвојив је од његовог стварања, ма како да њихова веза заправо изгледала или могла да се тумачи. Утолико је сабирање кључних тачака уметничког рада подразумевало и реминисценцију и повратно уочавање оних догађаја и преломних животних тренутака који су определили такву уметност и њене конкретне резултате. У том погледу, за мене се између свих таквих момената издвојило искуство рата, у коме сам игром слушаја учествовао као младић.

Ово искуство показало се формативним за моју личност и за моје уметничко деловање; стога сам дату ситуацију препознао као нужни моменат центрирања докторског уметничког пројекта, а у претходно описаном смислу. Ипак, упркос формативности овог искуства, оно све до поставке докторског уметничког пројекта није нашло свој директни израз у мом уметничком раду. Разлог за то била је пре свега друштвено-културна клима током и после рата, која је и у погледу уметничке реакције на исти испостављала два – и само два – могућа наратива: први, који би, условно речено, био „против рата”, односно у прилог критици рата у политичком и сваком другом погледу, те други, који је, очекивано, био „за рат” – заправо,

„за” одбрану владајуће политичке идеологије и аргумената у позадини рата, и то методама и начинима својственим постмодернистичкој уметничкој пракси. Владајући наративи налагали су про или контра позицију, а с обзиром на политичке околности и доминантне идеологије. У оба случаја, простор деловања уметника био је унапред затворен и уклопљен у службу неке од тих позиција и идеологија, што је онемогућавало и ограничавало алтернативни и аутентични приступ тој теми.

Трећи, алтернативни пут, сматрао сам да може бити уметничка обрада рата у смислу уметничке, односно ликовне обраде самог искуства рата, онаквог какво се и десило. Ово искуство, које се несумњиво може повезати како са одређеним догађајима, тако и – много пре – са доживљајима и осећањима која су их пратили, такође је за мене било обележено специфичним визуелним сензацијама. Временом, оне су преузеле облик ликовних проблема који су захтевали и одређену ликовну, уметничку интерпретацију.

Доминација визуелних сензација и искустава последица је два узрока. Са једне стране, изворно искуство догађаја, синестетичко по својој природи, редуковано је и прочишћено у сећањима, будући да конкретне догађаје и њихову уметничку обраду и интерпретацију дели више од двадесет година. Иако је у начелу могуће превести механичке и хемијске надражаје на ликовни језик, они су били и остали секундарни из простог разлога: вибрације и звуци, ударци и физичка бол су били потиснути адреналином, а мириси, осим мириса барута, били су искључени чињеницом да се на веома ниским температурама (-20 и ниже степени целзијуса) заправо ни не опажају. Другим речима, оно визуелно се показало као основа датог искуства, каквим се оно поима и има у тренутку приступа уметничком раду. Са друге стране, разлог доминацији визуелног аспекта догађаја рата биле су и основне карактеристике тих искустава, реално искушених,, а услед чињенице да су дати догађаји везани превасходно за зимски период, „палета” ових визуелних сензација је сведена, па и скоро потпуно монохроматска, уз доми-

нацију црне, смеђе и беле боје. Управо ова „монохроматика” биће одлучујућа за срж ликовног проблема са којим сам се суочио, а који је даље водио ка негативној теологији и вези уметничког поступка са филозофско-теолошким методима и тезама.

С обзиром на то да овакав приступ рату почива на покушају да се заобиђу било какви унапред предвиђени и за локални контекст везани мотиви и наративи, односно да се унапред спречи било каква даља политизација овако постављеног уметничког пројекта, радови проистекли на основу њега морали су нужно имати карактер апстрактне фигурације. У намери да се избегну било какве споне које би за резултат имале прикривање почетног односа према теми рата, то јест, које би омогућиле да се овај нови приступ олако разуме као део било ког од два владајућа дискурса, апстрактна фигурација⁴ као приступ показала се значајно бољим решењем од било ког представљачког. Наведено је, међутим, имало још једну важну последицу – услед мањка представљачког и наративног у радовима, као средство преношења искуства у први план истакао се управо сукоб и међусобни однос ликовних елемената. Контраст између црног и белог, као принцип компоновања, наметнуо се за централни мотив и окосницу овог циклуса радова.

Однос црног и белог, у духу свега наведеног, показао се као особен ликовни проблем, и то управо с обзиром на уметничко – ликовно – тумачење искустава која су узета као полазишна тачка ових радова. Наведено утолико пре што се као медијум ових радова наметнуо цртеж – а не слика, управо због поменуте монохроматске палете, односно одсуства боја. У погледу начина рада, цртеж је, такође, далеко аналитичнији од сликарског поступка, што је у самој поставци пројекта требало да има функцију ослобађања простора за тумачење и интерпретацију емотивно обојених искустава. Реч је о успостављању неке врсте интерпретативне, али и креативне

⁴ Према Мишку Шуваковићу, апстрактна фигурација је стратегија асоцијативне апстракције. Уп. Šuvaković, M., *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2012, стр. 82.

дистанце, а што се у даљем процесу рада испоставило као значајна везна карика са поступком негативне теологије.

Кључни ликовни проблем овог циклуса радова било је уклапање два режима видљивости, оног који важи у светлости и оног који важи у мраку, у тмини. У контексту рата, уобичајена динамика односа светлости и мрака – укључујући и ону симболичку и традицијом утврђену – измењена је: на бојишту светлост подразумева изложеност, огољеност, угроженост, па у коначном и смрт, док мрак подразумева релативну сигурност и заштићеност, заклоњеност, или бар интимни осећај истих. У погледу на начин на који ова два ликовна елемента фигурирају у ликовној уметности, то се испоставља као инверзија: светлост класично обезбеђује видљивост, а тиме и појављивање нечега на слици или цртежу, па утолико она има позитивни смисао. Светлост је, дакле, доминантна, те се њом приказује атмосфера, форма и фигурација, композиција, контекст, перспектива, психолошки доживљај и уопште све што се ликовним средствима покушава приказати и представити. Тмина, мрак и црнило су, очигледно, томе супротан елемент, и то такав да се његова употреба спроводи у погледу на начин употребе светлости, односно као одсуство светлости. Међутим, приказивање искуства рата, какво је описано, није могло бити уклопљено у такав класични однос светлости и таме, због тога што светлост у том контексту нема позитивни, већ негативни смисао, а позитивно значење преузима мрак.

Решење које се непосредно наметало – инвертовање смисла употребе ових ликовних елемената⁵ у процесу израде циклуса радова – ипак није понудило одговор на ликовни проблем који се наметнуо. Разлог томе је што се у класичном ликовном поступању, макар и инвертованом, ради о *једном* режиму видљивости, који има своја два екстрема – тамни и светли. У случају мојих радова, међутим, реч је о *два* режима постојања и виђења, односно разуме-

⁵ Уп. Граовац, Р., *Теорија ликовне форме*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1989.

вања: један подразумева живот, други смрт, и њиховим укрштањем се ликовно не постиже ништа.

Другим речима, намера ми је била да покажем – истовремено, и то у медијуму цртежа – оба режима видљивости, односно две оптике удружене и у истом искуству. У погледу самог тог искуства, наведено одговара утиску уписивања једне реалности – ратне реалности – у већ постојећу мирнодопску реалност, такозвану нормалност. Околност рата није пуко потирање нормалности, већ напоредно искушавање обе реалности истовремено; оне која се новоуспоставила и оне која је њом потиснута и смењена. На нивоу искуства појединца, то се манифестује као напоредно проживљавање непосредне датости смрти и живота. На ликовном нивоу, проблем је како приказати два режима видљивости истовремено и у истом медијуму, а да се при томе моменти кључни за те режиме видљивости раздвоје на две различите равни, уместо да се третирају као екстремни једног система. Тај проблем се релативно лако могао заобићи употребом другачијег уметничког медијума, попут двоструке експозиције у видео радовима (што је такође урађено). Ипак, такво решење заправо не би било решење, будући да би проблем пребацило у контекст у ком је он унапред решен, и то не с обзиром на његову унутрашњу ликовну проблематику. Адекватно приказивање искуства светлости која је опасност и мрака који је сигурност, односно инверзије односа светлости и мрака, у уметничком контексту не може бити решено ни простом инверзијом – употребом беле боје уместо црне и обрнуто, ни хијерархијом односа светлих и тамних партија у било ком од медијума.

Срж проблема о коме говоримо, ликовно гледано, заправо је традиционална симболичка и ликовна доминација светлости. Наиме, уколико у цртежу или слици треба напоредо приказати светле и тамне партије, те ако и за једне и за друге треба да важе њима својствени режими видљивости (и скривености), како је могуће приказати оно припадно тамним партијама, а да се то не учини уз помоћ њиховог осветљавања, те тиме и њиховог превођења на режим видљивости светлих партија? У оквиру самог ликовног по-

ступка, ово је немогуће решити због ликовне функције светлости у уобичајеном поступку.⁶ Са друге стране, оно што је требало приказати – *обрнуту перцепцију*, перцепцију у којој је светло негативно, а мрак позитиван – немогуће је приказати без јасног сучељавања оба режима видљивости.

Следствено томе, решење овог проблема захтевало је неку врсту светлости припадне самим тамним партијама, односно *негативну светлост*. Појам негативне светлости наметнуо се као одговор на претходно описани ликовни проблем, односно на ситуацију у којој оно што припада тамним партијама радова не може постати видљиво уколико се не осветли; са друге стране, уколико се осветли, оно прелази у режим видљивости светлости, и тиме губи своју специфичност. Отуда, може се замислити светлост припадна тамним партијама, која би имала исту функцију као светлост у светлим партијама, само у сопственом домену – која би чинила видљивим оно тамно изнутра, не подређујући га и не потирући га. Негативна светлост се, стога, суштински разликује од оне која припада светлим партијама, те је стога она и *негативна* управо с обзиром на светлост светлих партија. Два режима видљивости изнедрила су, у коначници, и две концепције светлости. Негативна светлост, тако, заправо и није светлост у правом смислу, већ је она специфично унутрашње самообликовање тамних партија у контриспрам видљивости која би се уобичајено могла очекивати. Негативна светлост, дакле, обезбеђује *обрнуту перцепцију*.⁷

Све наведено проистиче из накнадне рефлексije на оно што се одвијало у току саме израде ове серије радова (цртежа), и што се првобитно пројавило као уже уметнички и ликовни проблем, решив управо таквим – уметничким и ликовним – средствима, те сводив на било какву вербализацију или теоријско решење. Ипак,

⁶ Уп. Челебоновић, А., *Иза облика*, Нолит, Београд, 1987.

⁷ Како показује Бичков, Ареопагит је изједначавао *невиђење* и *незнање*, као исправне приступе односу према недостижном Богу. Уп. Бичков, В. В., *Кратка историја византијске естетике*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 70.

овај ликовни проблем таквим средствима није било једноставно решити. Неочекивано, аутономија уметничког деловања водила је даље, ка покушају да се подстицај за ликовно решење пронађе у сферама које нису уже ликовне. Решење је, заправо, пронађено у концепцији апофатичке теологије, односно негативног пута мишљења о Богу.⁸

О овом решењу најпре треба истаћи следеће: када је реч о повезивању уметничког и вануметничког (теоријског) у овом контексту, не ради се о усвајању било каквих позиција, идеја или теоријских платформи које би деловале као инспирација уметничком поступку, нити о накнадном разумевању онога што се у уметничком поступку спровело, заснованом на теорији.⁹ Ни једна од ових добро познатих и често коришћених могућности није била избор у овом случају, између осталог и због саме природе проблема, који је, како је више пута наглашено, уже ликовни – невербални и вантеоријски, макар он потенцијално имао и неке даље теоријске импликације. Напротив, реч је о новооткривеној могућности да се метод одређеног мисаоног поступања доведе у везу са уметничким поступком, односно да се – извесно, уз одређени херменеутички напор – метод мишљења покаже као апликативан и у уметничком стварању. Управо у том погледу апофатичка теологија, као поступак одрицања, показала се адекватном за решавање ликовног проблема, чиме је отворен и један интересантан приступ односу уметности и филозофије, односно теологије.

Решење које је овим путем спроведено супротстављено је канонима западне уметности, каква се изграђивала још од времена ренесансе. У питању, дакле, није просто разматрање уметничког дела према његовим елементима, који би се издвојили и посма-

⁸ Апофатички пут праћен је пре свега с обзиром на позиције (Псеудо)-Дионизија Ареопагите. Уп. Свети Дионисије Ареопагит, *Дела светог Дионисија Ареопагита*, Мирослав, Београд, 2010.

⁹ Иако је, како то показује Бичков, и код самог Ареопагита негативна теологија имала свој естетички мисао. Уп. Бичков, В. В., *Кратка историја византијске естетике*, стр. 75.

трали засебно у односу на његов унутрашњи простор, као средство које се може употребити на различите начине. Пре се ради о покушају да се полазећи од проблема односа светлости и тмине, као основних елемената цртежа, зађе и у концепт уметничког дела као таквог, односно у његов смисао. Режим негативне светлости омогућава другачије поимање цртежа (и нешто касније – слике), односно уметничког поступка, будући да он подрива уобичајене начине разумевања односа светлости и видљивости, а тиме и унутрашњег простора уметничког дела, те даљих импликација његовог назначавња.¹⁰

Примењено на сам поступак израде, негативна светлост се – за разлику од уобичајене светлости – не понаша као ликовна празнина, већ као ликовна пунина. Принцип негирања, типичан за апофатичку теологију, обезбеђује другачији, не просто инвертовани начин разумевања употребе светла у ликовном поступку.¹¹ Увођење одређених партија у светлосни поредак би, као што је претходно речено, потрло првобитну намеру представљања тамних партија; зато се оне морају осветлити негативном светлошћу, то јест, мраком. Следствено томе, поставља се питање како негативна светлост може да буде светлост, а да заправо буде у функцији таме?

Према принципу негирања, слика се прво све што може бити, а потом се између свега што може бити издваја оно што јесте, отклањањем вишкова (покривање као завршни чин). Ово отклањање извршава се белом бојом, која типично подразумева све боје – односно, изнова све што јесте. Другим речима, „све што јесте” се примењује на „све што може бити”, чиме се овај домен доводи до *оног што није*: „оно што није” задобијено је отклањањем и негирањем оног што јесте. Покривањем белом бојом се, дакле,

¹⁰ За паралелу са апофатичком теологијом видети: Jurgin, D., *Negation and Knowledge of God: Neoplatonism and Christianity*, Scholar's Press, 2017, стр. 210.

¹¹ Уп. Perl, E. D., *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite*, SUNY Press, 2012, стр. 17–18; Turner, D., *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, стр. 22.

извршава наговештавање онога што није, односно онога што није оно што би требало да буде показано.¹² Као у случају апофатичке филозофије, у ликовном смислу одриче се све што је познато – све за шта се мисли да се зна, све што важи у уобичајеном домену видљивости.¹³ Тако белим покривене партије радова назначавају оно за шта се верује да је познато и да се зна, док заправо није познато и није у целини дато. Ликовним поступком негирање се поставља као принцип креације, и то креације простора видљивости онога што не би требало да може бити видљиво и виђено.

У односу на уобичајени уметнички поступак, овакав принцип рада и сам представља негирање, односно апофатику на вишем нивоу. Уколико се у уобичајеном поступку креће од празног белог платна – при чему белина платна подразумевано представља празнину и одсуство било чега, те ако се даље то платно попуњава наношењем линија или боја, као обликовањем почетне белине до пунине форми и ликовних садржаја, у поступку приказивања негативном светлошћу ситуација се окреће наопако, односно она се негира. Функција беле боје није ни да буде изнутра обликована, ни да буде попуњена било каквим садржајима – њена функција је да буде оруђе негирања већ присутних садржаја и форми, који се таквим негирањем показују у мањкавости свог важења и ликовног значаја. Функција беле боје није чак ни да буде симболички приказ или методско средство обезбеђивања видљивости директно; употребљена као принцип негирања, бела боја постаје *принцип невидљивости*, односно постаје *средство прекривања* – а не откривања. У следећем кораку, а пошто је на делу негативна светлост, управо ово прекривање, односно скривање и спровођење у дело принципа невидљивости, обезбеђује видљивост другог нивоа. Прекривање постаје приказивање онога што не може директно бити приказано, односно приказивање нечега што се у оквиру стандардне органи-

¹² Уп. Stang, C. M., *Apophysis and Pseudonymity in Dionysius the Areopagite – 'No Longer I'*, Oxford University Press, Oxford, 2012, стр. 154–155.

¹³ Уп. Исто, стр. 136–138.

зације ликовних елемената не би могло показати и приказати, а у контексту непокривених, видљивих форми се и само конституише.

Разлика стандардне и негативне светлости, претходно описана вербално и у теоријском маниру, спроведена је и ликовно-уметнички, односно остварена је самим уметничким поступком. Овај уметнички поступак, међутим, прати метод апофатичке теологије, и управо је тај метод оно што разликује светлост и негативну светлост у овим радовима. Другим речима, бела боја – која може да представља светлост, али и негативну светлост – увек је само и једино бела боја. Да ли је она средство изражавања светлости или негативне светлости, зависиће не просто од добре воље и теоријског прогласа уметника, већ од онога што је објективно спроведено у цртежима и сликама, од методске употребе те боје и њеног последичног значења. Значење беле боје у цртежима, дакле, директно зависи од њене употребе, то јест, од начина на који се њом организују сви остали елементи цртежа, па тим и цртеж сам.

Могућност негативне светлости, и као средства приказивања онога што у режиму обичне светлости и видљивости не би могло бити виђено, и као нечега што, управо таквом употребом, може и само бити видљиво и представљено ликовним путем, омогућава да се простор ликовног деловања прошири преко граница успостављених досадашњом праксом. Уколико се она ограничава или на оно што већ јесте, у миметичком поступку приказивања већ постојеће реалности, или се авангардним путевима развезује у односу на миметички узор и усмерава на простор самог уметничког дела, овим поступком омогућава се посредовање између та два пола, као и њихово прекорачење. Принцип негирања би, тако, зашао иза динамике видљивог и невидљивог, односно он би омогућио видљивост уметничког простора слике или цртежа ван оквира у којима се он иманентно садржи. Управо томе и одговара први корак овог уметничког поступка: примарно приказивање свега што може бити, како би се даљим радом истакла и друга страна – оно што не може бити, а тиме и обухватило све што јесте.

У погледу на изворни ликовни проблем од ког се почело – укрштање и истовременост два режима видљивости, а да се један не постави као последица другог, или да један другог прекрије – овај поступак обезбеђује решење двозначношћу употребљене беле боје, односно светлости. Њен уобичајени и основни смисао је оно што се мора имати у виду, ако ни због чега другог, а оно због устаљених асоцијација и симболичких матрица типичних за западну цивилизацију. Са друге стране, негативни начин употребе такве беле боје у такав смисао учртава сасвим другачија значења, и то на ликовни начин. Укратко, негативна светлост и даље је *и светлост, и негативна* – она, тако, на самим уметничким делима показује оба режима видљивости истовремено.

Закључна реч

Претходно описани уметнички пројекат, ликовни проблем који се унутар њега појавио, те специфично решење до којег се дошло, на крају овог рада бих желео да представим с обзиром на неколико занимљивих последица и перспектива. Наиме, иако је проблем о коме је у раду било речи потекао од сасвим конкретне уметничке ситуације и повода, како је претходно и објашњено, начин на који је он решен има далекосежније последице, и то како у погледу уметничког рада, тако и у погледу промишљања о уметности.

Пре свега, веза негативне теологије и решавања ликовног проблема, како је овде спроведена, отвара могућност другачијег погледа на потенцијале односа теоријског мишљења и уметности. Они, како је показано, не морају да се држе теоријске или уметничке дистанце и да се реализују у међусобном раскораку. Могућност је овде да се начин теоријског мишљења спроведе у дело уметничким средствима, а у корист уметности и с обзиром на уметности својствени – дакле, не и теоријски проблем. Другим речима, на делу је остварена комуникација између начина теоријског (филозофског, теолошког) и уметничког мишљења. Ова два начина мишљења се

очигледно могу срећно повезати, тако да резултат буде из домена једне од тих области, али тим не мање конституисан оном другом.

Сматрам да је оваква комуникација филозофско-теолошког и уметничког поступка остварена, односно да је била могућа, услед тога што ова два начина мишљења и поступања, упркос својим разликама, заправо имају исто порекло. Условно речено, то заједничко порекло могло би се, бар у случају људског бића као њиховог носиоца, именовати као креативни чин, чин стварања. За уметност је ово устаљена и очигледна карактеристика, док се у домену филозофије и теологије она ређе користи. Ипак, тиме желим да нагласим да оствареним повезивањем негативне теологије и уметничког поступка, односно применом апофатичког метода у уметничкој пракси, није доказан могући спој две различите дисциплине, већ њихова суштинска сродност.

Посматрано из те перспективе, може се предвидети другачије и нетипично теоријско поступање, а посебно развој другачије, из перспективе уметности вођене теорије о уметности. Дакле, могуће је из истог искуства повезивања две области, уметности и филозофије/теологије, сачинити и теоријску рефлексију, била она филозофско-естетичког или неког другог карактера. Таква теорија могла би једнако бити конституисана уметничким поступањем, односно преплитањем теоријског и уметничког поступања. Уколико је апофатички метод применљив у уметничком поступку и њему сродан, могуће је и да уметничка методологија може да се оваплоти у оквиру теоријског мишљења. Такав један покушај представља и овај рад.

На самом крају, истакао бих да сам у овом раду представио само проблем са којим сам се сусрео на конкретном случају израде поменуте серије цртежа. Тај проблем, као и решење до ког је дошло уз помоћ апофатичке теологије, имао је и своје даље одјеке: откривена могућност повезивања два метода створила је интересантне претпоставке за мој даљи уметнички рад, а посебно у домену сликања. Прецизније, серија цртежа омогућила ми је да уочим проблем и да се усмерим ка његовом решењу, док је само решење

заправо ликовно спроведено и испитано у потоњој серији слика, које такође представљају део мог докторског уметничког пројекта. Будући да слике у ликовни поступак уводе и боју, веза апофатичког метода и уметничког поступка показала се још комплекснијом и плодноснијом. Прецизније представљање тог поступка и његових кључних тачака, као и детаљније тумачење повезивања корака метода негативне теологије и уметничког поступка, морало је да изостане из овог рада, услед обимности које би таква анализа захтевала. Ипак, уметнички и теоријски потенцијали наведеног су такви, да, по мом мишљењу, захтевају даљу интерпретацију, то јест, наставак изградње овако отворене теорије о уметности у неким будућим радовима.

Литература

- Свети Дионисије Ареопагит, *Дела светог Дионисија Ареопагита*, Мирослав, Београд, 2010.
- Бичков, В. В., *Кратка историја византијске естетике*, Службени гласник, Београд, 2012.
- Граовац, Р., *Теорија ликовне форме*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1989.
- Jurgin, D., *Negation and Knowledge of God: Neoplatonism and Christianity*, Scholar's Press, 2017.
- Митровић, Т., *Основе живописања: приручник*, Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, Београд, 2012.
- Мишчевић, Р., *Izbor tekstova za izučavanje predmeta Teorija forme*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1989.
- Perl, E. D., *Theophany: The Neoplatonic Philosophy of Dionysius the Areopagite*, SUNY Press, 2012.
- Stang, C. M., *Apophasis and Pseudonimity in Dionysius the Areopagite – 'No Longer I'*, Oxford University Press, Oxford, 2012.

Turner, D., *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

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

Челебонковић, А., *Иза облика*, Нолит, Београд, 1987.

Šuvaković, M., *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2012.

Srđan Šarović

NEGATIVE LIGHT – VIA NEGATIVA IN THE ARTISTIC PROCESS

Summary

This paper is about the problem of representation of the *negative light* (the one that does not reveal and is not darkness) by artistic means, integrating philosophical/theological method and artistic practice. Unlike established practices, such procedure has nothing to do with a theoretical reflection on a work of art, nor with an artistic inspiration originating from a philosophical or theological idea; it is about the possibility of interconnecting theoretical thought and art practice in the context of creating a work of art. The philosophical-theological method of *via negativa* has had an application in the very process of creating a work of art. To achieve this, it was necessary to translate the theological model into an artistic procedure. The results that have paintings as a manifestation, show and prove, as far as possible, the justification and efficiency of connection between the philosophical and artistic methods in the process of making a work of art.

Key words: *negative light*, *via negativa*, philosophy, theology, method, procedure, work of art, painting, drawing.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852(082)

СЛИКА и реч : зборник радова / [уредници Ива Драшкић Вићановић ... [и др.]]. – Београд : Естетичко друштво Србије, 2020 (Београд : Чigoја штампа). – 387 стр. : илустр. ; 25 cm. – (Библиотека Филозофска истраживања)

„Зборник ... обухвата научне радове настале на основу излагања и дискусија на четрдесетој редовној годишњој научној конференцији Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан ... у Београду, 8. и 9. октобра 2020. године.“ → Реч уредника. – Тираж 200. – Реч уредника: стр. 5–12. – Подаци о ауторима: стр. 382–383. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Резимеи на енгл. или рус. језику уз сваки рад.

ISBN 978-86-81712-05-4

а) Естетика – Зборници

COBISS.SR-ID 27749385