

ПОМЕРЕЊЕ
ГРАНИЦЕ
ПРОСТОРА

Стојан Ћелић

SHIFTED Stojan
BOUNDARIES Čelić
OF SPACE



Српска академија
наука и уметности
Serbian Academy
of Sciences and Arts





Галерија Српске академије наука и уметности

—
166



ИЗДАВАЧ / PUBLISHER

Српска академија наука и уметности
Serbian Academy of Sciences and Arts

АУТОР / AUTHOR

Зоран Ерић / Zoran Erić

УРЕДНИК / EDITOR

Душан Оташевић / Dušan Otašević

РЕЦЕНЗЕНТИ / REVIEWERS

Игор Борозан / Igor Borozan

Ирина Суботић / Irina Subotić

Срђан Продановић / Srđan Prodanović

ПРЕВОД НА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК /

TRANSLATION TO ENGLISH

Никол Бургунд / Nicole Burgund

ЛЕКТУРА И КОРЕКТУРА / PROOFREADING

Галерија САНУ / SASA Gallery

ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН И ПРЕЛОМ /

GRAPHIC DESIGN AND LAYOUT

Андреј Долинка / Andrej Dolinka

ФОТОГРАФИЈА | PHOTOGRAPHY

Влада Поповић / Vlada Popović

Бојана Јањић / Bojana Janjić

Милош Мушкиња / Miloš Muškinja

Предраг Циле Михајловић / Predrag Cile Mihajlović

Жељко Мандић / Željko Mandić

Марко Ерцеговић / Marko Ercegović

Фото-документација Иване Симеонових Ћелић /

Ivana Simeonović Ćelić's photo documentation

ШТАМПА / PRINT

Бирограф, Земун / Birograf, Zemun

ТИРАЖ / PRINT RUN 750

ISBN 978-86-6184-081-4

ПОМЕРЕЊЕ
Стојан ГРАНИЦЕ
Ћелић ПРОСТОРА

SHIFTED Stojan
BOUNDARIES Ćelić
OF SPACE

Садржај

7	Зоран Ерић Анализа просторних конотација у делу Стојана Ћелића
39	Zoran Erić An Analysis of Spatial Connotations in the Work of Stojan Ćelić
72	Репродукције/Reproductions
151	Ивана Симеоновић Ћелић Биографија
159	Ivana Simeonović Ćelić Biography
167	Списак изложених дела / List of Exhibited Works



Зоран Ерић

Анализа просторних конотација у делу Стојана Ћелића

Просјор ме је инјересовао и данас је за мене незаобилазан јроблем. Просјор је фикција и реалносј и сјовремено: месјо, обим, величина, дубина, ширина, дужина; у димензијама свеобухвајно јоље збивања. Тамо јде ја у безјраничносји и јраничносји јоимамо омојућен је крејтањем. Кад кажем да ме јросјор у различијим јројекцијама инјересује, казујем и да сам јринућен да се њиме бавим. Он се у слици осјварује независно од моје воље, боље речено, моја воља се њиме осјварује.
— Стојан Ћелић

¹ Enver Dragulj, „Između likovnog i vizuelnog”, razgovor sa Stojanom Čelićem, у: Gordana Stanišić (prir.) *Stojan Čelić iz drugog ugla*, Beograd: Muzej Zepter, 2012, 70. Изворно: Enver Dragulj, „Između likovnog i vizuelnog”, Radio Sarajevo – Treći program, br. 44, 1988, 287–295.

² Stojan Čelić, „Izmena slike sveta”, у: Gordana Stanišić (prir.), 2012, *op. cit.*, 36. Наведено према: Приступна беседа одржана на Свечаном скупу Српске академије наука и уметности 14. јуна 1986. године, поводом избора за редовног члана Српске академије наука и уметности, отисак из Гласа СССЛVI Српске академије наука и уметности, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 4, Београд 1988.

ОД РЕДУКТИВНОГ МЕТОДА ДО ТОПОЛОГИЈЕ СТОЈАНА ЋЕЛИЋА

Као централни мотив уметности Стојана Ћелића, и начина на који је промишљао сликарство и тежио „чистој слици”;¹ намеће се проблем простора. У историографији се већ почетком шездесетих година двадесетог века искристалисао став да је простор формативна категорија Ћелићеве уметности и његовог начина конструисања слике. Неопходно је одмах истаћи да се теоријска артикулација проблема простора, у његовим различитим конотацијама, развијала упоредо са сликаревим развојним путем, његовим промишљањима, записима и изјавама које истичу простор као „фикцију”, али истовремено и као „реалност”.² Кроз дијалог и испреплетеност „оипљивих”, егзактних, и чак математичких карактеристика простора – које се често везују за ликовне проблеме дубине или перспективе – с једне стране, као и ауторефлексивних, психолошких, или пак условно речено „метафизичких” одлика простора с друге, Ћелићево дело захтева и доличну теоријску интерпретацију. Пре свега, битно је да се одреде различите и разнорodne просторне конотације које ћемо разматрати, не нужно хронолошки, у теоријским интерпретацијама Ћелићевог ликовног, мисаоног али и поетског приступа грађењу слике.

Редуктивни метод

Први значајан допринос дефинисању проблема простора као централног ликовног питања Ћелићевог сликарства дао је Лазар Трифуновић у тексту „Редуктивни метод Стојана Ћелића” из 1962. године.³ Трифуновић апострофира да је свет слике изван и изнад „реалног света”, и да се поступак редукције, такође иманентан Ћелићевом сликарском методу, одређује као „транс-позиција нађеног света” и „претварање природног облика у знак”.⁴ То је, истовремено, и један од чворишних проблема модернистичког тумачења апстрактног сликарства: било да је у питању процес апстраховања појединих елемената и предлога преузетих из природе који воде ка потпуно новом и непознатљивом пластичком решењу слике, или, с друге стране, принцип стварања нове форме, при чему је сам стваралачки чин доживљен као природна активност, са импулсима који долазе из несвесног.⁵

Трифуновићев критички осврт остаје у оквирима детектовања формално-пластичких елемената творења сликарског језика, као и односа према природи из које потиче иницијална мисао о слици, асоцијативни процес, док је њен циљ „апстрактна и универзална хармонија”. Такав приступ тумачењу сликарског поступка подупире став да је дубина простора слике скраћивана поступком редукције, док је „синтезом уништавана његова реална димензија”, чиме је чистота ликовних елемената и њихових односа дошла у први план.⁶ Трифуновић, међутим, одлази и корак даље, наговештавајући Ћелићеву сугестију „ирационалног простора”, или чак „темпоралности простора”,⁷ чиме отвара могућности за нове методолошке modele читања слике и стварање теоријске апаратуре која ће је анализирати.

Као критичар, Трифуновић истиче да Ћелићева изложба у Салону Музеја савремене уметности у Београду 1962. године представља велики помак у ауторовом развоју, након периода „кризе” и неразрешене дилеме о односу геометрије и сензибилних сликарских поступака присутних у претходним фазама. У закључку, он наводи да су приказане слике помириле поетске и мисаоне карактеристике Ћелићеве уметности, као и да је „на том споју и на тој синтези сликарска личност Стојана Ћелића могла [...] да у потпуности развије своје особине и врлине, пре свега истанчано осећање за строгу хармонију и аскетизам у редукцији средстава који је дозволио његовим сликама да проговоре исконском поезијом”.⁸

³ Lazar Trifunović, „Reduktivni metod Stojana Čelića”, у: *Studije, ogledi, kritike*, ed.: „Srpski kritičari”, sv. 4, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990, 207–209. Изворно објављено у: *нин*, Београд, 8. IV 1962. Приказ самосталне изложбе Стојана Ћелића у Салону Музеја савремене уметности у Београду.

⁴ *Ibid.*, 207.

⁵ Paul Crowther and Isabel Wünsche (eds.), *Meanings of Abstract Art Between Nature and Theory*, London & New York: Routledge, 2012, 2, 5, 119.

⁶ *Ibid.*

⁷ Ивана Симеоновић, „Садржајна засићеност која не подлеже програмирањем садржаја”, (разговор са Стојаном Ћелићем), у: Станислав Живковић, Лазар Трифуновић, Ивана Симеоновић, *Сликариство Стојана Ћелића*, Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1990, 39. Накнадна рефлексја Стојана Ћелића указује на тезе које ће се јавити у Трифуновићевим потоњим текстовима.

⁸ Лазар Трифуновић, 1990, *op. cit.*, 208.

Тектоника урбаног

Годину дана након Трифуновићевог текста, у предговору Ћелићеве самосталне изложбе у Малој галерији у Љубљани 1963, Јерко Денегри анализом ауторовог сликарског поступка потврђује значај простора као битног чиниоца Ћелићеве ликовне лексике, истичући да је простор остварен на „неповљиво индивидуалан начин”.⁹ Денегри указује на модернистички поступак негирања пластичности класичне перспективе, али и на употребу „контраста бојених зона” да би се сугерисала диференцијација у дубини слике. Он потенцира искључиво формалну анализу ликовног језика да би одредио просторне карактеристике Ћелићевог сликарства, тврдњом да се она остварује „свођењем тродимензионалног предмета на дводимензионалност сликане површине, наизменично површно постављене, притискајући јасно дефинисане површине неједнаким интензитетом боје”.¹⁰ Међутим, за касније анализе просторних конотација у сликарству Стојана Ћелића битно је то што и Денегри наглашава да кључни проблем његовог сликарства лоцира у „рационалној и доследној анализи специфичне архитектонике простора”,¹¹ при чему се посебно истиче констатација о „архитектоници” као појму који отвара даља могућа тумачења просторних релација у уметниковом делу. Док Денегри посматра архитектонику простора као пластички језик творења слике, превођењем тог термина у други теоријски регистар могло би да се устврди да у ширем референтном пољу он представља посебан предмет сликареве пажње. Ирина Суботић тако истиче Ћелићеву одлику сликара урбаног, указујући да поред природног, и урбани амбијент даје битне импулсе уметниковом делу, али наглашава и други битан моменат, а то је да је он сликар урбаног сензибилитета, зато што је „човеково окружје прихватио не као (природну) случајност, већ пре свега као резултат људске интервенције и обликовања”.¹² Следећом сентенцом, ауторка даје прецизан опис просторних компоненти уметниковог сликарства, апострофирајући не толико често истицан значај урбаног у његовом делу: „Ћелићево осећање простора је управо сазнање о антропометријском, дакле личном, урбаном положају, чак и онда када се тај простор третира ван домаћаја човекове мере”.¹³ Ћелић потврђује такве констатације у неколико изјава. Индикативан је његов исказ, снимљен 1968. године у атељеу који је некада припадао Урошу Предићу: „Опокољен сам зидовима, налазим се у једној средини која је урбанизирана. Баш ти проблеми, урбанизирање цивилизације, намећу ми се последњих година, и са тим проблемима се и бавим.”¹⁴ Већ наредне, 1969. године, у говору приликом примања

⁹ Jerko Denegri, pref. cat. *Stojan Ćelić*, Mala galerija Ljubljana, 1963. Цитирано према: Marija Pušić, „Umetnost Stojana Ćelića”, pref. cat., Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1983, напомена 47, стр. 50.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Irina Subotić, „Snoviđenja iz stvarnosti”, у: Irina Subotić i Ivana Simenonović Ćelić (ur.) *Stojan Ćelić*, Beograd: Clio, 1996, 59.

¹³ Ibid.

¹⁴ Миодраг Бегенишић, „Оставштина за будућност”, тв Београд, режија Миљенко Дерета, емитовано 14. априла 1985.

„Политикине” награде за сликарство, он констатује да се посебност његовог рада огледа у „покушају да урбанизираним целинама које нас окружују дам, за себе и за друге, поетску димензију”.¹⁵ У намери да сумирамо те различите елементе који творе „архитектонику простора” Ћелићевих слика, као и „урбани сензибилитет” његове стваралачке личности, предлагемо синтагму *Ћелићоника урбаног*, која укршта визууре различитих методолошких и дисциплинарних поступака, отварајући надаље могућност за примену једног специфичног дискурса *сјаџиоанализе*, који анализира пресек између субјекта, друштва и простора.¹⁶

Топологија

Кратки текст „Топологија Стојана Ћелића”, који је Лазар Трифуновић објавио у каталогу Ћелићеве самосталне изложбе слика одржане у Галерији Дома омладине Београда 1976. године, представља семиналан допринос теоријски опсежније постављеном артикулисању проблема простора. Трифуновићев приступ анализи и теоретизацији уметничког дела подразумевао је ширење поља критичког посматрања актуелне уметности увођењем теза и методологије из социолошких, психолошких и филозофских теоријских премиса.¹⁷ Такав Трифуновићев особен и теоријски широко утемељен истраживачки метод окарактерисан је у историографији као „модел критичког духа”.¹⁸ Као заједнички именитељ којим је желео да истакне идејно-пластичку суштину нове серије Ћелићевих слика, Трифуновић је преузео термин „поетика простора”, по истоименој књизи француског филозофа Гастона Башлара (Gaston Bachelard) из 1958. године.¹⁹ У Ћелићевим сликама он препознаје башларовску „топофилију”, „сублимацију хуманих вредности” и „вишезначну расправу о бићу простора који је у нама онолико колико смо и ми у њему”.²⁰ Башларово дело, укорењено у феноменологији, посебно у идејама Едмунда Хусерла (Edmund Husserl) и Мориса Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty), ставља акценат на животу искуство простора и наглашава перцепцију и субјективно, емотивно и сензорно искуство стварности. Башлар тврди да простор није само физичка или архитектонска стварност. За њега је начин на који доживљавамо простор дубоко повезан с нашом маштом и емоцијама.²¹ Башларово дело имало је дубок утицај на историју уметности померањем пажње са чисто визуелних формалних или пластичких аспеката простора на његове емоционалне, психолошке и симболичке димензије.

¹⁵ Станислав Живковић, „Сликарство Стојана Ћелића”, у: Станислав Живковић, Лазар Трифуновић, Ивана Симеоновић, Сликарство Стојана Ћелића, Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1990, 18.

¹⁶ Zoran Erić, „Metodološki problemi pisanja o savremenoj umetnosti: primer spacioanalize kao diskursa”, у: Biljana Mickov i Zoran Erić (ur.) Naučni zbornik „Prostori umetnosti”, Novi Sad: Kulturni centar Vojvodine „Miloš Crnjanski”, 2024, 14–22.

¹⁷ Gordana Stanišić, „Stojan Čelić – kritičar”, у: Gordana Stanišić (prir.), 2012, *op. cit.*, 7–8.

¹⁸ Весна Круљац, *Лазар Трифуновић ђрођајонисџ и аниђајонисџ једне ејџе*, Београд: Народни музеј, 2009, 69.

¹⁹ Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, Београд: Kultura, 1969.

²⁰ Лазар Трифуновић, „Топологија Стојана Ћелића”, у: Станислав Живковић, Лазар Трифуновић, Ивана Симеоновић, *Сликарство Стојана Ћелића*, Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1990, 29. Изворно објављено у: „Stojan Čelić, Izložba slika”, pref. cat., Београд: Galerija Doma omladine, 22. IV – 3. V 1976.

²¹ Gaston Bašlar, 1969, *op. cit.*, 4; 22–24. Башлар користи и термин феноменологија маште.

²² Лазар Трифуновић, 1990, *op. cit.*, 29.

²³ *Ibid.*

²⁴ Marija Pušić, „Umetnost Stojana Čelića”, *pref. cat.*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1983; Станислав Живковић, „Сликаство Стојана Ћелића”, у: Станислав Живковић, Лазар Трифуновић, Ивана Симеоновић, *Сликаство Стојана Ћелића*, Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, Irina Subotić, 1996, *op. cit.*; Lidija Merenik, „Moderni projekt Stojana Čelića”, *pref. cat. Stojan Čelić*, Kragujevac: Galerija RIMA, 23. V – 4. VI 2014.

²⁵ Irina Subotić, „Iluzija nečeg drugog. Prostori Stojana Čelića”, *Odjek*, бр. 7, 1–15. април 1978, 23.

²⁶ Такав термин и синтагма, у време када је писана могла би се доживети и као *contradictio in adjecto*. У скорашњој теорији, грчки филозоф и теолог Христос Јанарас (Χρῆστος Γιανναράς / Christos Yannaras) развио је тезу о метафизичкој структури *особе* кроз појмове просопон, ек-стасис, хипоста-сис, енергеиа, апофатизам и ерос. Јанарисове тезе би свакако биле корисније у анализи категорије *ја-ὑποσῆτορ* коју Трифуновић поставља. Видети: Christos Yannaras, *Postmodern Metaphysics*, Brookline, MA: Holy Cross Orthodox Press, 2004; *id.*, *Person and Eros*, Brookline, MA: Holy Cross Orthodox Press, 2007; *id.*, *The Schism in Philosophy. The Hellenistic Perspective and its Western Reversal*, Brookline, MA: Holy Cross Orthodox Press, 2015.

Преводећи Башларове идеје у анализу уметности Стојана Ћелића, Трифуновић закључује:

[...] простор слике је метафора света слике, он је њена витална енергија, и више од тога, битни план на коме долази до јединства човека са животом, скривених садржаја психе са ферментима друштва, времена и епохе. Ако, дакле, простор није увек и само материјална дубина и опредмећена шупљина, он се може конструисати од параметара који су слободно напустили геометријски завичај људског духа. И Стојан Ћелић управо то ради – конструише своју топологију, појмовима, односима и мерама који су његови онолико колико је слика његово дело, и заједнички онолико колико она остварује своју комуникацију са човеком и светом.²²

Анализом наведеног исказа примећујемо да Трифуновић уводи термине и појмове из домена психологије и социологије, постављајући темеље за даљу теоријску разраду три типа простора која дефинише у Ћелићевој топологији: *ја-ὑποσῆτορ*, *ὑποσῆτορ-време* и *ὑποσῆτορ-звук*. Такође, етимолошки посматрано, појам топологија потиче од грчких речи τόπος – „место” и λόγος – „наука, знање, реч”, и заправо у науци означава грану математике која се бави тополошким просторима и геометријским структурама. Трифуновић, међутим, користи тај појам да би увео разнородне и донекле еклектичне теоријске подлоге у даљим анализама сваког од три поменута типа простора, које тумачи као „класе чији се семантички садржаји често међусобно прожимају и преклапају у једној слици”.²³ Тако постављена Трифуновићева просторна „тријада” постала је уврежена у историографији, а проблем простора у Ћелићевом раду постао је предмет анализâ бројних аутора.²⁴ Међутим, даља тумачења и надоградње постављених категорија простора нису отишле далеко у правцу коришћења методолошких апаратура и теоријских модела других дисциплина, за шта је темеље поставио Трифуновић. Рану рецепцију таквог тумачења и значајан допринос даје Ирина Суботић, истичући да Ћелићево сликарство показује способност да створи „илузију нечег другог”, где простор постаје носилац значења и изражава сложене унутрашње светове уметника.²⁵ Констатација Станислава Живковића да је уз те три категорије, које творе „метафизичку структуру”²⁶ Ћелићевих слика, потребно додати и четврту – боју, остаје у домену историјско-уметничких, формалистичких и ликовно-пластичких модела интерпретације, што се ишчитава у ставу аутора да у

Ћелићевој поетици „поред осталих елемената – знакова, криве линије или форме – морамо посебно подвући незаменљиву улогу боје”.²⁷ Свакако да је за Ћелићево сликарство, и то посебно у последње две деценије његовог стваралаштва, боја изузетно значајно градивно ткиво слике, коришћено и за одређивање просторних односа. Такође, и формална анализа у историјско-уметничком тумачењу слике је у потпуности оправдан и легитиман приступ, те га не треба искључити из овако проблемски постављене студије.²⁸ Међутим, посебан акценат бисмо у овом поглављу ставили на анализу, надоградњу и вивисекцију три типа простора у Трифуновићевој интерпретацији.

Ја-простор

Први тип који Трифуновић разматра – *ја-ћпросћор*, дефинисан је као „синтеза поетске имагинације и метафизичке антропологије која се остварује на најдубљем нивоу у коме је простор више психолошка а мање визуелна чињеница”.²⁹ Став да је простор психолошка чињеница враћа нас теорији Гастона Башлара, у којој простори евоцирају сећања и обликују идентитет. За психолошка тумачења посебно је битан начин на који разумемо однос између сећања, места и формирања сопства, да би се разумело како појединци остварују интеракцију с физичким просторима и како их интернализују. У односу на креативни процес у стваралаштву, могли бисмо из другог, психоаналитичког регистра да употребимо формулацију сублимације свих искустава и доживљених простора и њиховог преношења, филтрирања и оваплоћења у уметничком делу.

Међутим, Трифуновић се окреће једној новој референци у теоретизацији *ја-ћпросћора* – коју налази у термину „прави простор” белгијског песника и уметника Анрија Мишоа (Henri Michaux),³⁰ описујући га као „простор бића у бићу, простор хаоса који хоће да себе уреди и одреди према себи и према свету”. Ћелић је као аутор био склон поезији, дружио се с песницима и илустровао њихове књиге. Његов песнички приступ уметности и његова „поетска страст”, увек у узајамном дијалогу са *ratiom*, контемплативношћу, Трифуновићу су били веома познати, те не чуди спектар референци које користи да дефинише ову категорију.

Мишоова књига *L'Espace du dedans*³¹ (*Унутрашњи ћпросћор*), свакако је била полазиште за овакво читање. Трифуновић парафразира једну од поетских сенценци Мишоа: „L'espace, mais vous ne pouvez concevoir cet horrible en dedans-en dehors qu'est le véritable espace” (Простор, али не

²⁷ Станислав Живковић, „Сликарство Стојана Ћелића”, у: Станислав Живковић, Лазар Трифуновић, Ивана Симеоновић, *Сликарство Стојана Ћелића*, Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1990, 20.

²⁸ Битно је да се нагласи да је Ћелићево дело већ темељно анализирано, систематизовано и кодификовано у различите хронолошке и стилски одређене периоде, биографске детаље и анализе свих медија и техника у којима је аутор деловао (цртеж, графика, сликарство, таписерија, сценографија, мозаик, итд.). Циљ овог рада је зато да се теоријски развије читање различитих модела и конотација простора у делу Стојана Ћелића, без понављања добро успостављених историјско-уметничких анализа, наведених у напомени број 15.

²⁹ Лазар Трифуновић, 1990, *op. cit.*, 29.

³⁰ Значајно је да се напомене да је Мишо био сликар апстрактне провенијенције, протагониста ташизма, и да је посебно укључивао елементе калиграфије, што је битан моменат и у сликарству Стојана Ћелића. Мишоова криптична поезија писана је под утицајем психоактивних супстанци попут LSD-а или мескалина, које су производиле психоделична искуства.

³¹ Henri Michaux, *L'Espace du dedans*, Paris: Gallimard, 1944.

³² Claude Mouchard, "Michaux, métamorphoses d'espaces", in: *L'Art et l'Hybride*, Pierre Sorlin, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, and Michelle Lagny (eds.), Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2001, 83–102. <https://doi.org/10.4000/books.puv.609>

³³ Лазар Трифуновић, 1990, *op. cit.*, 29.

³⁴ Claude Mouchard, 2001, *op. cit.*

³⁵ Лазар Трифуновић, 1990, *op. cit.*, 29.

³⁶ Посебан осврт на модернистички концепт слике Стојана Ћелића даје Лидија Мереник у предговору каталога самосталне изложбе: „Moderni projekt Stojana Ćelića”, Kragujevac: Galerija RIMA, 2014.

³⁷ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, UK & Malden, MA: Blackwell, 1991, 36–39.

³⁸ Doreen Massey, "Politics and Space/Time", in: Michael Keith and Steve Pile (eds.), *Place and the Politics of Identity*, London and New York: Routledge, 1996, 143.

³⁹ Mike Crang and Nigel Thrift, *Thinking Space*, London and New York: Routledge, 2001, 8.

можете појмити тај ужасни унутрашње-спољашни део, који је стварни простор),³² наводећи да је у питању „изнутра-споља простор, прави простор”.³³ Мишоове метаморфозе простора, и поетски описи попут „простор сенке – суочавање с бравима”, „борба против простора” – су скице, токови мисли које је тешко међусобно ускладити. „Простори” код Мишоа – а пре свега они, респективно, поезије и сликарства – су толико разноврсни, да та њихова одлика прети да прошири и диверзификује начин на који о њима покушавамо да мислимо.³⁴ Међутим, већ у следећој реченици описа *ја-ћпросјора* Трифуновић констатује да је простор „жива супстанца од које на слици остају дијаграми и знаци што се крећу преко чврстих растера и мрежа”.³⁵ Враћајући се из поетских сфера Башларове и Мишоове мисли, он истиче термине попут дијаграма, растера и мрежа, који уводе нови појмовни регистар егзактних наука, али и формалну анализу модернистичке слике, посебно у каснијим тумачењима Розалинд Краус (Rosalind Krauss)³⁶ која управо користи термин *grid* (решетка), што ће бити предмет посебне анализе.

Ако се сагледа читав опус Стојана Ћелића, приметно је да су називи слика евокативни, постављени као загонетке или питања, али, с друге стране, и конкретни, и реферишу на временске или просторне одреднице. У другом случају, на топониме, места, просторе и територије (Микена, Сунион, Медитеран, Шпанија, Санторини, Левант, Кина, итд.) који представљају – у једном другачијем могућем тумачењу од Трифуновићевог *ја-ћпросјора* – концепт опросторавања сопства. Ту тезу заговара француски филозоф и социолог Анри Лефевр (Henri Lefebvre), чија је темељна теоретизација различитих нивоа производње простора изузетно битна за материјалистички приступ том проблему уз истицање односа између субјекта и друштва.³⁷ Лефевр је инсистирао на важности посматрања животних пракси и симболичког значења и битности одређених простора и њиховог опросторавања. Он је сугерисао да индивидуе производе простор тако што уводе правац, обрт, оријентацију и заузимање, и организују топос кроз гестове, трагове и ознаке.³⁸ У даљим анализама таквих теоријских поставки долази до констатације да је сама појава модерног појединца повезана с текстуализацијом сопства, што је посебно уочљиво у обиљу дневника који, у Ћелићевом случају, представљају изузетно значајна сведочанства о његовој субјективизацији и начину мишљења уметности. Из те визуре, можемо да тврдимо да се појединац преобликује у времену и месту и дефинише као индивидуа путем посебних спацијалности постојања.³⁹

Као субјекти, сопствену егзистенцију најчешће концептуализујемо у просторним категоријама, при чему се *ego* замишља као ентитет утеловљен унутар објективизованог физичког тела.⁴⁰ У том контексту поставља се питање: шта конституише простор личног живота, и на који начин се тај простор може материјализовати и артикулисати кроз креативни процес стварања уметничког дела, а да притом задржи слојевитост своје интиме, тајанствености и херметичности? Један од аспеката истог проблема огледа се и у тврдњи да су начини на које појединци дефинишу и доживљавају сопствене просторе од суштинског значаја за процесе конструкције идентитета.⁴¹ Штавише, могло би се тврдити да простор не само да обликује идентитет оних који га настављају, већ да постоји снажна корелација између образаца понашања појединца и карактеристика простора који он или она заузимају.⁴² На тај начин, простор у којем се одвија свакодневица постаје материјализација субјективног живота – његов просторни отисак – где су индивидуалне активности кондензоване и пројектоване, творећи тако егзистенцију која је условљена и дефинисана конкретним амбијентом.

Још један релевантан начин успостављања везе субјекта са спољним светом огледа се у посредовању кроз материјалне објекте који доприносе конституисању осећаја сопства. Ти објекти – личне меморабилије, као и други обележивачи аутобиографског значаја – организују се и акумулирају у форми материјалних мапа идентитета, односно онога што се може концептуализовати као *аутиопографија*.⁴³ Ови артефакти функционишу као просторни записи субјективног искуства, чиме омогућавају мапирање личне историје и афективних односа кроз стваралачки процес.⁴⁴ Као потврду за тај и такав процес стварања и опросторавања сопства, може се навести следећа Ћелићева изјава:

Кад кажем да се моја воља простором остварује кажем, такође, да ми није циљ да простор бележим, затварам или отварам. Ја желим, пратећи сличне покушаје у прошлости и садашњости, да га утврдим као духовну основу слике. Простор тако неминовно постаје и нешто друго.⁴⁵

Посебан теоријски оквир за разматрање *иерархије сојсџива* успоставио је социолог Ервинг Гофман (Erving Goffman), чије је полазиште засновано на схватању да се сопство не може разумети изван контекста друштвених интеракција и нормативних оквира који их структуришу.⁴⁶ Према Гофману, формирање и артикулација сопства увек су условљени друштвеним релацијама,

⁴⁰ Rob Shields, *Lefebvre, Love and Struggle: Spatial Dialectics*, London and New York: Routledge, 1999, 146.

⁴¹ Susana Torre, "Claiming the Public Space: The Mothers of Plaza de Mayo", in: Jane Rendell, Barbara Penner, and Iain Borden (eds.), *Gender Space Architecture*, London and New York: Routledge, 2000.

⁴² Детаљније о проблему идентитета видети: Zoran Erić, *Identitet u umetničkom i društvenom kontekstu*, Beograd: Orion Art, 2021.

⁴³ Jennifer A. González, "Autotopographies", in: Gabriel Brahm and Mark Driscoll (eds.), *Prosthetic Territories: Politics and Hypertechnologies*, Boulder, Colorado: Westview Press, 1995.

⁴⁴ Детаљније о тој линији аргументације видети: Zoran Erić, 2024, *op. cit.*, 9–24.

⁴⁵ Ивана Симеоновић, 1990, *op. cit.*, 39.

⁴⁶ Видети: Zoran Erić, 2024, *op. cit.*

⁴⁷ Charles Lemert and Ann Branaman (eds.), *The Goffman Reader*, Cambridge, MA & Oxford, UK: Blackwell, 1997, 45.

те се идентитет не појављује као аутономна, унутрашња категорија, већ као резултат интерсубјективних процеса.⁴⁷ Кључни допринос његове анализе огледа се у идентификацији различитих територија сопства, које се карактеришу високим степеном друштвене варијабилности.⁴⁸ Међу осам идентификованих територија, Гофман посебно издваја *лични ѝпросѝор* као примарну категорију која стоји у корелацији са *ја-ѝпросѝором* Трифуновићевих анализа. Важно је, међутим, нагласити да тај лични простор не треба тумачити као фиксну, егоцентрично поседовану област, већ као динамичан, ситуационо условљен резерват чији се епицентар помера заједно са субјектом.

Простор-време

Дефиниција друге, *ѝпросѝор-време* категорије произилази из егзактних наука и по Трифуновићу има „другачији карактер пошто се појављује на нивоу уређеног и јасно дефинисаног поретка”.⁴⁹ Као полазиште за анализу, он узима слику, али и целу серију под називом „Ехо”, где указује на проблем физике о релативности времена у различитим системима, и закључује да га Ћелић, свесно или интуитивно, инкорпорира у динамичкој структури слике. Наиме, на основу увида у просторне компоненте присутне на слици *Ехо III* (1973), он закључује да се на њој сучељавају два просторна система, Галилејев (Galileo Galilei)⁵⁰ статични „физички” концепт – хомоген, апсолутан и бесконачан, независан од субјекта и тела, који чини основу модернистичког разумевања простора, и Ајнштајнов⁵¹ динамички систем који уводи спој просторних и временских димензија у јединствен континуум: *ѝпросѝор-време*. За Трифуновића, Ајнштајнов концепт се креће у односу на Галилејев,⁵² чиме утиче и на промену перцепције, али и тезу да апсолутна симултаност не постоји, већ зависи од тачке гледишта.

Кључни теоријски закључак у анализи нове просторне категорије и феномена *ѝпросѝор-време* Трифуновић тако изводи из тезе да сваки од два система има сопствено време, те да се симултани догађаји у једном од система временски нужно не поклапају са онима у другом систему. Тиме се наглашава да систем и сликарска поставка Стојана Ћелића у серији „Ехо” метафорички, а не дословно, преузима физичке и математичке теорије, али свакако усваја један комплексно осмишљени систем простора у покрету, чије су последице сличне законима егзактних наука: „смањење дужине, промењена маса и релативност времена”.⁵³ На Ћелићево интересовање за природне и егзактне науке указала је и Ирина Суботић, наглашавајући њихов значај у свим уметничким сферама ауторовог деловања.⁵⁴

⁴⁸ Erving Goffman, *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*, New York: Basic Books, 1971, 29.

⁴⁹ Лазар Трифуновић, 1990, *op. cit.*, 29.

⁵⁰ Видети: Galileo Galilei, *Dialogues Concerning Two New Sciences*. New York: Dover Publications, 1954.

⁵¹ Видети: Albert Einstein, *Relativity: The Special and the General Theory*. New York: Crown Publishers, 1961.

⁵² Лазар Трифуновић, 1990, *op. cit.*, 29.

⁵³ *Ibid.*, 29.

⁵⁴ Irina Subotić, „Snoviđenja iz stvarnosti”, у: Irina Subotić i Ivana Simeonović Čelić (ur.) *Stojan Čelić*, Beograd: Clio, 1996, 98. Ауторка наглашава да је богата стваралачка личност Стојана Ћелића обухватала широк спектар интересовања попут „литературе, позоришта, филма, филозофије, историје, политике, и посебно – егзактних наука”.

Трифуновићево теоријско тумачење потврђују и каснији искази уметника о тренутку када почиње да успоставља нови систем слике, који сведочи о континуираној тежњи ка изменама и променама у начину на који слику организује и конструише, тежећи да створи утисак кретања и динамике „унутрашњих сила” које је творе.

Ја не жудим неприкосновене моделе организације слике, ја тражим композиционе редове који претпостављају своју измену, тачније речено који увек наговештавају своју измену. [...] Морам да кажем да би ми могла бити блиска теза „пластичне математике” о стварности преведеној у конструкције које се могу контролисати разумом. Али ја тражим другу врсту стварности. [...] После 1973. отворио сам слику увођењем перспектива и полиперспектива у намери да је дубински покренем – раније сам говорио о утиску кретања – али и да себе натерам да мислим простор иза простора у коме се посматрач може наћи.⁵⁵

Просторни обрт у друштвеној теорији

У тренутку када Трифуновић поставља своју концептуалну тријаду простора у сликарству Стојана Ћелића, у хуманистичким наукама се увелико дискутује о „просторном обрту”. Промена у схватању и репрезентацији простора постаје изражена крајем шездесетих година двадесетог века, у тренутку када се последњи импулс неоавангардних тежњи ка пројектовању утопијске будућности суочава с темељитим преиспитивањем, па и одбацивањем кључних постулата модернизма од стране постструктуралистичке мисли. У том контексту, различити уметнички и теоријски правци који су претходно артикулисали модернистичке идеале били су приморани да развију нову логику просторног мишљења. Данијел Бел (Daniel Bell), на пример, указује на то да је већ средином двадесетог века организација простора постала кључно естетско питање савремене културе – аналогно томе како је питање времена доминирало естетским дискурсима у првим деценијама тог века.⁵⁶ У сличном правцу, Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson) идентификује „просторни обрт” као симптом кризе у начину на који концептуализујемо простор и време, при чему просторне категорије све више потискују временске. Према његовом тумачењу, савремени субјект још увек не поседује адекватне перцептивне механизме за разумевање новонастале реалности хиперпростора, делом због тога што су

⁵⁵ Stojan Ćelić, „Izmena slike sveta”, у: Gordana Stanišić (prir.), 2012, *op. cit.*, 36–37.

⁵⁶ Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York: Basic Books, 1976, 107.

његове перцептивне навике обликоване унутар координатног система високог модернизма. Ова трансформација просторног искуства, за Џејмсона, чини један од кључних аспеката „постмодерне спацијализације”.⁵⁷ У том теоријском хоризонту посебно је значајан допринос Анрија Лефевра, који у свом делу *La Production de l'Espace* (1974) развија теоријски модел простора као производа друштвених односа, јер без њих, простор сам по себи остаје само пука апстракција.⁵⁸ Значајан допринос концептуализацији улоге простора, посебно у оквиру разумевања епистемолошких промена које карактеришу савремени тренутак, дао је Мишел Фуко (Michel Foucault). Он је, ослањајући се на генеалошки приступ анализи дискурзивних формација, указао на помак у фокусу савременог мишљења – са доминантне оријентације ка историји и темпоралним димензијама, карактеристичне за деветнаести век, ка све већем интересовању за просторне односе и конфигурације. Фуко у том контексту констатује да савремено доба обележава „епоха простора”, у којој доминирају принципи истовремености, јукстапонирања, блискости и дистанце, континуитета и дисконтинуитета, те дисперзије значења.⁵⁹ Та нова епистемолошка матрица указује на промену у начину на који субјект перципира и организује свет – не више првенствено кроз историјску линеарност, већ кроз комплексну мрежу просторно структурисаних односа. У овако постављеном корпусу проблема који уводе теоретичари „просторног обрта”, битно је истаћи да се истовремено развија још један кључни наратив о *згушњавању времена и њпросџора* (time-space compression), који су разрађивали аутори попут Фредрика Џејмсона,⁶⁰ Дејвида Харвија (David Harvey)⁶¹ и Зигмунта Баумана (Zygmunt Bauman).⁶² Компарацијом Трифуновићеве категорије *њпросџор-време* изведене из математичких наука и теорије *згушњавања времена и њпросџора* у друштвеним и хуманистичким дисциплинама, долазимо до концептуалног оквира који осветљава парадоксалну ситуацију у којој простор, иако добија на теоријској релевантности, истовремено губи део своје материјалне и територијалне тежине услед убрзаних промена у режимима мобилности и комуникације. Из визуре друштвених теорија, попут хумане географије, галилејевска концепција простора се потпуно дестабилизује, и уместо просторне фиксности, компресијом, сабијањем и убрзавањем долази до флуидности и симултаности. У том смислу, просторна дистанца све мање функционише као баријера: захваљујући развоју информационих технологија, глобалним комуникацијским мрежама, простори се „приближавају” једни другима у временском, а не више нужно у физичком смислу. Из другачије перспективе, Пол Вирилио (Paul Virilio)

⁵⁷ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, 37–38.

⁵⁸ Видети: Henri Lefebvre, *La Production de l'Espace*, Paris: Éditions Anthropos, 1974. У преводу на енглески: Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, UK & Malden, MA: Blackwell, 1991.

⁵⁹ Michel Foucault, “Des Espace Autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984, 46.

⁶⁰ Fredric Jameson, 1991, *op. cit.*

⁶¹ David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford: Blackwell, 1990.

⁶² Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press, 2000.

додатно радикализује овај увид тврдећи да убрзање доводи до готово потпуног распада простора као стабилне димензије. У његовом тумачењу, Ајнштајнова концепција простор-време супституише класични, димензионално одређени простор, што има непосредне последице по архитектуру, урбанизам и економску организацију града.⁶³ Такође, та концепција простора омогућава теоријску артикулацију *зјушњавања времена и ѝросѝора* у друштвеном контексту где простор и време нису више неутралне категорије, већ активни елементи у друштвеној производњи значења. Транспарентност граница, хипер-мобилност субјеката и информација, као и брзина трансмисије значења, резултују стварањем Вирилиовог *изјубљеног ѝросѝора* – простора који више не функционише као оквир постојаности, већ као флуидна и привремена структура, што захтева редефинисање приступа у савременој критичкој теорији простора.⁶⁴

Простор-звук

Коначно, трећи тип и категорија у Трифуновићевој класификацији – *ѝросѝор-звук* – доживљава се као везивно ткиво претходних двеју категорија, које настаје између њих, делујући у оба смера. Трифуновић наводи да:

[...] простор-звук обезбеђује динамику Ћелићеве слике, пошто звучни сигнали – било да су то знакови, криве линије или форме-боје стално повезују два слоја, они вредности једног трансформишу у вредности другог, и обрнуто, они психичку енергију претварају у материју слике и чисту површину одвлаче у неку нејасну дубину, и што је најважније ти знаци себе уређују према музичком а не према ликовном принципу.⁶⁵

Таквом поставком сучељених категорија *ја-ѝросѝора*, као „врела поетске имажинације” које потиче из ауторове личности, и *ѝросѝор-времена*, као „рационалног визуелног поретка”, и коначно синтетичком карактеристиком треће категорије *ѝросѝор-звука*, Трифуновић евоцира хегеловски дијалектички метод мишљења (теза–антитеза–синтеза) и онтолошки принцип по коме се истина не налази у фиксним појмовима, већ у њиховом развоју кроз противречности. Циљ није стабилна коначна истина, већ разумевање процеса постајања, где је свака фаза нужна и превазилази се ка вишем степену стварности. Такође, битно је указати на значај музике за пионире апстрактног сликарства, јер, попут музичких образаца звука, уметнички ефекти сликарства би

⁶³ Paul Virilio, *L'espace critique*, Paris: Christian Bourgois, 1984.

⁶⁴ Paul Virilio, *Speed and Politics: An Essay on Dromology*. New York: Semiotext(e), 1986.

⁶⁵ Лазар Трифуновић, 1990, *op. cit.*, 29.

⁶⁶ Michel Seuphor, *Apstraktna umjetnost*, Zagreb: Mladost, 1959, 56.

⁶⁷ Pierre Rouve, „Topos-atopos Stojana Čelića” (Reč na otvaranju izložbe – u rukopisu), Izložba crteža, Mali salon Moderne galerije, Rijeka, 29. jun – 14. avgust 1978.

⁶⁸ Рођен као Петар Увалиев (Петър Увалиев) у Бугарској, емигрирао је у Велику Британију где је усвојио име Пјер Рув (Pierre Rouve).

⁶⁹ Pierre Rouve, „Topos-atopos Stojana Čelića”, 1978, *op. cit.*, наведено према: Marija Pušić, 1983, *op. cit.*, 35.

⁷⁰ Ивана Симеоновић, 1990, *op. cit.*, 39.

⁷¹ Enver Dragulj, у: Gordana Stanišić (prir.), 2012, *op. cit.*, 73. Говорећи о свом приступу ликовној критици и критичком промишљању уметности, Ћелић се ограђује од чисто теоријског приступа следећим наводом: „То што ја радим или чиме се бавим спада у неку врсту иманентне критике. Ја не бих могао говорити о теоријској заснованости свега што радим. Иако, разуме се, радећи, консултујем одређену литературу и покушавам да проверим објашњења која су дали други. Полазим дакле од дела, ипак од дела, и од података које имам о човеку.” У говору и писању, Ћелић је остављао увек могућност за различите интерпретације, као што и у свом сликарству није тежио „коначности” већ континуираним променама. Перцепција Ћелићеве личности, међутим, као што то наводи сам Пјер Рув, је да је он истовремено и „мислилац и стваралац” (као и Миодраг Б. Протић), у чијој се уметности истовремено кристалише чулна садржина и „логичко програмирање визуелних искустава”. Pierre Rouve, „Jugoslovenska umetnost na beogradskom trijenu”, *Umetnost*, br. 24, oktobar–novembar–decembar, 1970, 23.

⁷² Michele Kennerly, „Atopos”, in: *A New Handbook of Rhetoric: Inverting the Classical Vocabulary*, Michele Kennerly (ed.), University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2021, 54.

требало да буду креирани чистим обрасцима облика, боја и линија.⁶⁶ О односима Ћелићеве уметности с родоначелницима апстракције, посебно Питом Мондријаном (Piet Mondriaan), биће више речи у другом поглављу.

Topos-atopos

Говором на отварању изложбе цртежа Стојана Ћелића у Ријеци 1978. године,⁶⁷ свестрани интелектуалац – ликовни критичар, дипломата и филмски продуцент – Пјер Рув (Pierre Rouve),⁶⁸ увео је нове појмове и теоријске регистре за тумачење просторних конотација у уметниковом делу. Уместо геометрије – а у складу са Ћелићевим често спомињаним исказом да је његово сликарство засновано на геометризацији и да као такво не представља „геометријско сликарство” – Рув уводи нови термин *онѿомеѿрија*, који сматра примеренијим за евоцирање просторне димензије у уметниковом начину конструисања слике. Како то Рув на поетски али и аналитички начин објашњава у свом говору: „[...] Ћелић не броји земљу: он мјери Биће. По њему, оно што можда изгледа као *ѿеомеѿрис* заправо је *онѿомеѿрис*. Те ријечи нема ни у једном рјечнику. Али морамо имати храбрости да је измислимо јер нас она једина приближава овим портретима суштине [...]”.⁶⁹

Сама кованица *онѿомеѿрија*, састављена од префикса „onto” (τό ὄν) – који у старогрчком језику и филозофији значи „биће”, „битак” – и суфикса „метрија” као ознаке за мерење, отвара на тај начин могућност за дефинисање једног другачијег типа простора који Рув назива *topos-atopos*. Како то тврди Рув: „Било је дакле неизбежно да сликарство остане далеко од површне дескрипције, од топо-графије. Једини простор који је успео да угаси есенцијалну жеђ био је неки *topos-atopos*, простор који није више простор јер је више од простора”.⁷⁰ Ћелић је Рувову тезу довео у исту раван размишљања с Трифуновићевом тезом о „ирационалном простору”. Не желећи да сам теоријски артикулише своје дело и поред софистициране критичко-теоријске апаратуре којом влада у писању о уметности, Ћелић закључује да је за њега „простор слике метафора за свет слике када се јавља као смишљена конструкција”.⁷¹ Руова „језичка игра” уведена термином *topos-atopos*, заслужује помнију анализу, како корена самих термина и концепата, тако и њихових рецентних рецепција у теорији. Дословно значење грчке речи *atopos* је „без места”, али у пренесеном значењу може да се употреби да означи и нешто што је „чудно”, „необично” или „ексцентрично”.⁷² Семантичко оправдање придева *atopos* означава нешто или некога ко се усуђује да поремети нечије осећање за поредак ствари, чиме се нужно намеће потреба за поновним сређивањем и

установљењем новог реда.⁷³ Уколико се од термина који означава „негацију” у овој кованици вратимо првонаведеном појму *topos* (τόπος – место), једно могуће тумачење је да је Аристотел преузео ту реч из геометрије где је *topos* био оно што се данас назива геометријски локус или скуп свих тачака које задовољавају дати захтев.⁷⁴ По том тумачењу, проширујући геометријско усклађивање *topos*-а, *atopos* је првобитно значио „немогуће”, „противречно”, „нелогично”.⁷⁵ У филозофији, термин *atopos* се везује за Платона, односно, његово виђење Сократа кога назива *atopos*-ом јер је „чудан”, интелектуално загонетан — не уклапа се ни у један конвенционални калуп.⁷⁶ *Atopos* заузима одређени лексички простор који се разликује од простора који заузима *xénos*, што значи „чудан” у смислу „стран” или у новијој теорији „странац”.⁷⁷

Остаје неистражено да ли је Рув предлагањем термина *topos-atopos* и призивањем простора који престаје да буде простор и постаје нешто више од њега, имао сазнања о модерној математици, посебно о теорији категорија Александра Гротендика (Alexander Grothendieck),⁷⁸ где је *topos* веома апстрактна структура која генерализује теорију скупова и теорију снопова. *Topos* је по Гротендику врста категорије која се понаша као категорија скупова, омогућавајући стварање јединственог „математичког универзума” у коме је могуће проучавање логике и геометрије.

Померене границе простора

Из једне другачије визууре, Станислав Живковић је, позивајући се на истоимену слику *Померене границе простора* из 1969. године, омеђио хронолошки (1968–1976) читав период сликарства Стојана Ћелића у ком долази до промене у начину конструисања просторне динамике унутар слике. Самим називом, Ћелић је дао могућност за нова читања и теоретизацију поменутих слика „Ехо”, на чему су се у великој мери и заснивале анализирање тезе и идеје Трифуновића и Рува. Живковић наводи да се на примеру слике *Померене границе простора* види први корак у креирању различитих планова слике следећим описом:

[...] прва површина покренула се из јединственог склопа првог плана, опрезно најављујући други план. А једанпут покренуте површине отвориле су неограничене могућности за даље конструктивно компоновање. Тај нови продор оствариће поновним увођењем сложених перспективних односа, чудесно испреплетених са статичним, суперпонираним елементима.⁷⁹

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Tormond Eide, “Aristotelian Topos and Greek Geometry”, *Symbolae Osloenses* 70, no. 1 (1995), 9.

⁷⁵ Ibid., 19.

⁷⁶ Michele Kennerly, *op. cit.*, 55. Кенерли примећује да су концепт *atopos*-а у двадесетом веку преузели значајни мислиоци попут Жака Лакана (Jacques Lacan), Ханс-Георга Гадамера (Hans-Georg Gadamer) и Ролана Барта (Roland Barthes), који се позивају на сократовску *atopiju* у оквирима описа трансфера, разумевања или љубави.

⁷⁷ Ibid., 67. Како тврди Кенерли, *atopos* би могао да се користи за анализу дискурса о азиљанцима, имигранцима, мигранцима или изнаницима. На пример, наслов мемоара Егварга В. Сауда (Edward W. Said), *Out of Place*, New York: Vintage, 2000, један је од могућих превода речи *atopos*. Пјер Бурдије (Pierre Bourdieu) луцидно користи термин *atopos* у предговору књиге Абделмалека Сајад (Abdelmalek Sayad), *The Suffering of the Immigrant*, Malden, MA: Polity, 2004.

⁷⁸ Видети: Michael Artin, *Grothendieck Topologies*. Preprint, Harvard University, 1962.

⁷⁹ Станислав Живковић, 1990, *op. cit.*, 20.

На значај поменуте слике указала је и Марија Пушић у опсежној студији поводом ретроспективне изложбе Стојана Ћелића у Музеју савремене уметности у Београду 1983. године. У духу формалних анализа ликовних елемената који творе слику, ауторка истиче да је дело *Померене границе простора* ретко и у том тренутку усамљено по „најави перспективе прозрачним цртежом”, као и да Ћелић „слаже искошене паралелограме један за другим, сугеришући и самом сменом боја [...] раздвајање планова”.⁸⁰ Посебно битна тврдња ауторке за методолошки приступ примењен у овој студији огледа се у констатацији да би могућа дефиниција из домена техничких дисциплина била да „слика оваплоћује просторну математику”, док се она залаже за другачији приступ речима „да је то парадигма интуитивне спознаје простирања простора и ометања егзактног математичког реда”, закључујући да Ћелић у свом делу увек проналази методе како да „поетизује геометрију”.⁸¹

После 1968. године, Стојан Ћелић је схватио да нове просторне конструкције слике не може да оствари искључиво у првом плану, нити да доживљај дубине постигне само колоритом, већ да је неопходно да развије сложенију динамику просторних елемената слике да би омогућио, како то сам дефинише, „дејство силама у дубини”.⁸² Приметивши тај помак у промишљању слике, који је из другачије визуре наговестила и Марија Пушић, Живковићев највећи допринос лежи у лоцирању нових просторних концепција у делу Стојана Ћелића, идентификовању њихових почетака на примеру конкретне слике која симболички наговештава Рувову тезу „о нечем вишем од простора” чије се границе померају. Аналитичким језиком и историјско-уметничким методом читања Ћелићеве слике, Живковић говори о конструкцији једног новог и другачијег вишезначног простора који је остварен „довођењем у склад линеарне перспективе и бојених „екрана”.⁸³ У тако усложњеним композицијама, Живковић истиче геометријска тела, слободне форме које се слободно крећу, „лебде” или „пливају” у новом „координатном систему” састављеном од више различитих перспективних модела, што постаје једна од битних одлика Ћелићевог сликарства у наредним периодима.⁸⁴

Такву интерпретацију Живковић подупире и речима Стојана Ћелића из 1972. године:

Верујем да је дошло до неких значајних померања и у грађи и у духу слике. [...] Сматрам да могућности нису исцрпљене, а у извесном смислу опседнут сам простором. Због тога се и бавим у највећој мери

⁸⁰ Marija Pušić, 1983, *op. cit.*, 32.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Stojan Ćelić, „Doživeti sliku”, у: Gordana Stanišić (prir.), 2012, *op. cit.*, 38. Изворно: Извод из саопштења одржаног у Одељењу ликовне и музичке уметности Српске академије наука и уметности, Београд, 13. март 1979. Отисак из Гласа СССХVIII Српске академије наука и уметности, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2, Београд, 1980.

⁸³ Станислав Живковић, 1990, *op. cit.*, 23.

⁸⁴ *Ibid.*

оним што га, будући да је неограничен и да је функција, претвара у нешто одређено и стварно. Тиме желим да кажем да изложене слике настају онако како настају одређени нама познати простори, а не под њиховим директним дејством. Ја их подразумевам у полиперспективама, скраћеним и измењеним перспективама и у могућим пресецима замишљених конструкција и амбијената.⁸⁵

Коначно, у анализи теоријских артикулација Трифуновићеве „просторне тријаде” у делу Стојана Ћелића, вредан пажње је и допринос Лидије Мереник, и идеја везивања и мапирања сваке од овако одређених категорија простора за конкретан период Ћелићевог сликарства. Мереник тако наводи да би се могло тврдити да су „слике Стојана Ћелића у периоду до почетка шездесетих ‘ја-простор’, јер се успостављају кроз регистар стваралачке ауторове имагинације; слике настале током шездесетих су најпре ‘простор-време’, јер успостављају и хармонизују рационални композициони поредак; кумулативне слике с краја шездесетих и почетка седамдесетих, су ‘простор-звук’.”⁸⁶ За сва каснија дела, ауторка наводи да се могу посматрати као „синтеза сва три ‘типа/топоса’, који је сачињен не само динамиком и ритмом формалних и бојених својстава, већ и сталним, непрекинутим трагањем за идеалом равнотеже једноставности.”⁸⁷ Класификацију Лидије Мереник пре свега можемо да посматрамо као покушај уписивања ширег теоријског и дисциплинарног оквира, који је Трифуновић започео својом хипотезом, у оквиру историјско-уметничког посматрања хронологије и генеалогije развоја уметничког опуса Стојана Ћелића. Не улазећи у процену оправданости таквог тумачења, које се заснива на другачијим премисама од ове студије, кључан моменат у аргументацији ауторке види се у Ћелићевој тежњи да усвоји „нове идеологије слике великог модерног пројекта” како га је у теорији и критици друге половине двадесетог века поставио Клемент Гринберг (Clement Greenberg).⁸⁸ Закључак Лидије Мереник, који наводимо у целини, отвара следеће поглавље о теоријској анализи простора модернистичке решетке:

[...] у еволуцији равни – као јединог, јединственог домена сликарства, коме није пресудно разликовање односа фигурално-апстрактно, већ искључиво разликовање дводимензионалности од 3D илузионизма и, на крају, у постојању континуитета са уметношћу прошлости и у њеној модернистичкој интерпретацији – јер је свака револуција прекид, лом и дисконтинуитет, а еволуција, па и модернистичка, континуитет суме знања.⁸⁹

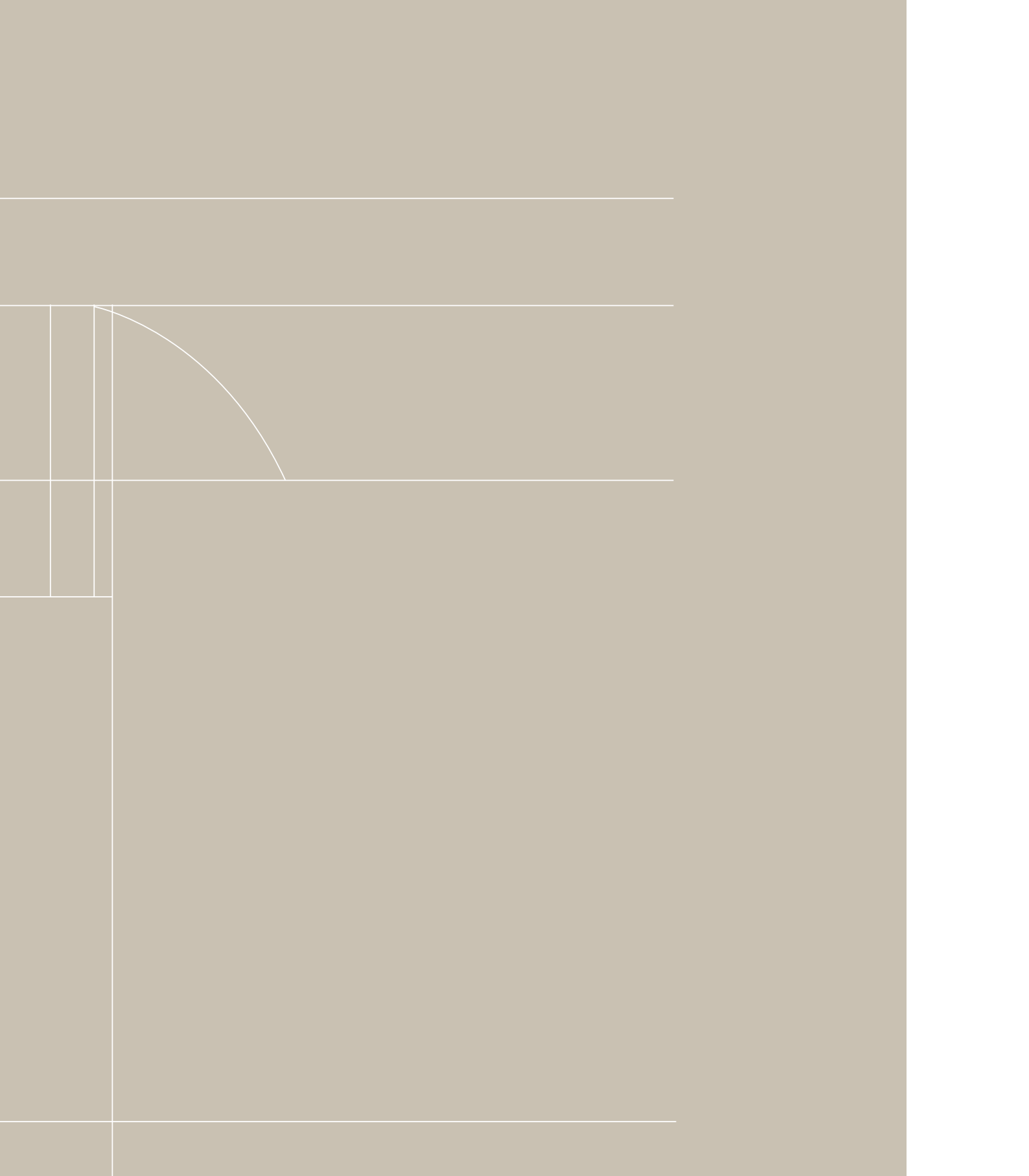
⁸⁵ *Ibid.*, 19–20.

⁸⁶ Lidija Merenik, 2014, *op. cit.*, 8–9.

⁸⁷ *Ibid.*, 9.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*



ПРОСТОР МОДЕРНИСТИЧКЕ РЕШЕТКЕ

Тако у време њревласџи већ њревладаних џеорија ја жудим слику и њој џриммерену џеорију.

— Стојан Ћелић

Сфера духовног и питање апстракције

Приликом анализе ликовних поступака у начину „конструисања слике”, Стојан Ћелић се концентрисао на простор саме слике – платна, или плохе на којој примењује методе редукције, апстраховања од природе и у природи сакупљених утисака, транспонованих асоцијативним путем у један нови свет који ствара. Простор се у том свету слике остварује класичним ликовним елементима, линијом, бојом, геометријским облицима, и касније перспективом или полиперспективама. Међутим, један други проблем на који је аутор указивао, без потребе да га детаљније и дубље тумачи, је духовна димензија у „етеричним просторима” слике, и евокација „митског времена” – циклусног схватања времена које одликује вечно враћање – које жели да увеже с модернизму инхерентним моделом линеарног напредовања временског вектора.⁹⁰ Један могући пример таквог приступа је слика *Сунион* (1966), где уметник импресију Посејдоновог храма, геометријским елементима – троугловима и наслућеним квадратима – уводи у линијске склопове другог просторног реда, желећи да евоцира и транспонује на платно доживљена духовна узбуђења. Експликација Ћелићевог доживљавања појма „духовног” води у неколико могућих линија анализе. Један приступ, често уврежен у анализи дела Ћелићевих савременика, и донекле њега самог, је духовност средњовековног фреско сликарства у српским манастирима и утицај византијског сликарства и перспективе. Ћелић тврди да је од наслеђа поднебља из којег потиче немогуће побећи, јер је традиција неухватљива, да нас увек прати и сусреће чак и када покушамо да јој се одупремо, и да „не дозвољава да изађемо из оквира које она намеће”,⁹¹ тако да су средњовековни споменици неминовно утицали и на њега. Уметник апострофира да је тај утицај пресудан када су у „питању композиционе шеме” али тврди да „у композиционим шемама које ја правим нема никакве подударности с оним што се кад је у питању композициона шема налази у византијском сликарству”.⁹²

⁹⁰ Aleš Debeljak, „Umetnost i ideja modernosti”, *Quorum*, br. 5/6, Zagreb 1989.

⁹¹ Gordana Stanišić, 2012, *op. cit.*, 12. Ћелић такође истиче и значај доживљаја сликарства ране ренесансе, или фламанског сликарства, које анализира на студијским путовањима.

⁹² Enver Dragulj, у: Gordana Stanišić (prir.), 2012, *op. cit.*, 69.

С друге стране, ова ауторова изјава и један од кључних термина које разматра – композициона шема – указује на другачије референтно поље,

и посебно на дело пионира апстракције Василија Кандинског (Wasily Kandinsky) *Über das Geistige in der Kunst* (О духовном о уметности, 1912) и *Punkt und Linie zu Fläche* (Ог тачке и линије до површине, 1926). Удаљавајући се од идеје и нужности представљања материјалног света, отвара се могућност тврдње да апстрактна уметност заправо улази у сферу духовности, и представља свет духовног.

Можемо се сложити са тезом Лидије Мереник да Ћелићево дело посматрамо као „модернистички пројект” или сликарство високог модернизма у контексту социјалистичке Југославије.⁹³ Међутим, историјско-уметничка систематизација која често укључује аутора међу апстрактне сликаре различите провенијенције, што чини и Мереник наводећи да се Ћелићево сликарство може описати као „изражајна, осећајна апстракција, на момен-те метафизичка или ирационална”, или пак „лирска апстракција” у случају слике *Шах њоља*,⁹⁴ остаје на рубу постављених оквира анализе *Њојолоија* у делу Стојана Ћелића, а не *Њојолоије* апстрактне уметности којом се његово дело може окарактерисати.⁹⁵ Подсетимо се, ипак, двају доминантних модела систематизовања тенденција у југословенској, односно српској уметности педесетих и шездесетих година двадесетог века. Миодраг Б. Протић дефинише три основне категорије сликарства: фигуративно, асоцијативно и нефигуративно, при чему се у овој другој категорији налази поткатегорија „сликарство апстрактног предела”, док су апстрактни експресионизам, лирска апстракција и енформел сврстани у поткатегорију апстрактног сликарства.⁹⁶ Лазар Трифуновић, с друге стране, даје другу значајну класификацију апстрактне уметности у Србији поделом на: „епоху асоцијативне уметности (1951–1959), епоху енформела (1959–1963), и епоху индивидуалних истраживања (1963–1971)”.⁹⁷ У Протићевој класификацији, *ајсџипракџни њрегео* не улази у корпус апстракције, док код Трифуновића готово читава деценија остаје у сфери непрецизно дефинисане „асоцијативне уметности”⁹⁸ која темељном анализом може да се искључи из домена апстрактног сликарства на начин на који га је дефинисао један од првих теоретичара апстракције Мишел Сефор (Michel Seuphor). Анализирајући социо-културолошки амбијент, филозофске идеје и појаву психоанализе, Сефор издваја три кључна спољашња узрока климе која је изнедрила идеје апстракције: „слободно изражавање себе; машинизам, и сталне законе композиције”, за које сматра да кореспондирају са идејама о „три мистична пута унутарње нужности” како их је дефинисао Кандински.⁹⁹

⁹³ Lidija Merenik, 2014, *op. cit.*, 3–9.

⁹⁴ *Ibid.*, 6.

⁹⁵ О анализи почетака апстракције у српском сликарству друге половине двадесетог века видети у: Зоран Ерић; „Од Париза до Њујорка: искорак ка апстракцији чланова *Загарске групе*”, у: *Полемички аспекти српског модернизма после 1945, са посебним освртом на деловање чланова Загарске групе*, Душан Оташевић и Весна Круљац (ур.), Београд: Српска академија наука и уметности, 2024, 179–202. Нагласићемо ипак став да термин „апстрактног пејзажа” или „апстрактног пејзажизма”, како га је од француског критичара Мишела Рагона (Michel Ragon) у локални контекст превео Алекса Челебоновић на изложби одржаној у Културном центру Београда 1962. године и посвећеној овом феномену, није у потпуности адекватан. На то експлицитно указује и анализа Лидије Мереник. Битно је да се истакне да су на изложби укључена и дела Стојана Ћелића, који је означен као један од протагониста „апстрактног пејзажизма”.

⁹⁶ Miodrag B. Protić, *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980, 11–12, 48–49.

⁹⁷ Лазар Трифуновић, *Ог импресионизма до енформела*, Београд: Нолит, 1981, 34–37.

⁹⁸ Lidija Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd: Fond Vujičić kolekcija i Filozofski fakultet, 2010, 93.

⁹⁹ Michel Seuphor, *Apstraktna umjetnost*, Zagreb: Mladost, 1959, 22.

Посебно је значајна анализа односа Ћелићевог дела према пионирима апстракције, и то превасходно према Мондријану, на којег се у историографији често, а и како то сам аутор потврђује, указује као на битног репера за Ћелићев начин „конструисања слике” и коришћење „композиционих шема”. Сам аутор даје детаљно објашњење тог односа:

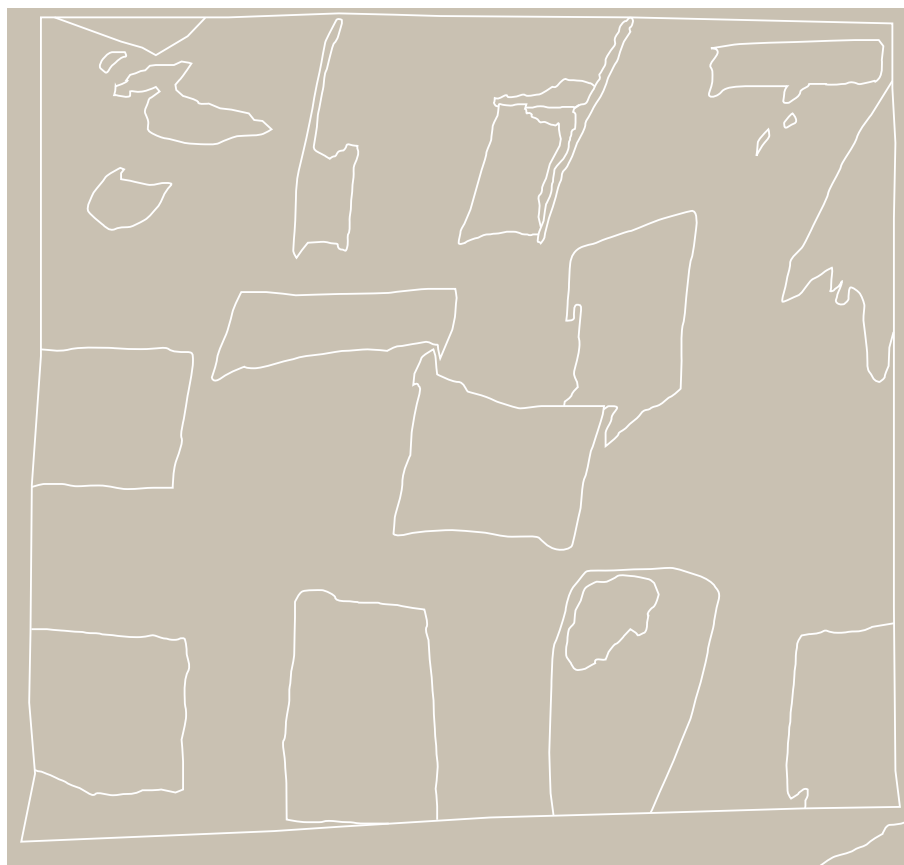
[...] Наша критика ме најчешће доводи у везу с Мондрианом.¹⁰⁰ Не тврдим да у тренуцима нисам имао неку од његових шема у виду. Подвлачим овај термин јер ми се често наметао у негативној конотацији. Тиме не желим да кажем да је Мондриан стварао шеме. Шема иде на понављање. У Мондриановом случају ради се о коначности-ма. Бар сам тако ја могао да видим неопластичност његове слике, а то је било оно што ме је и привлачило и одбијало. [...] Ослободио сам га се пре него што сам почео да тражим сопствену чисту слику. Говорим мислећи на своје сликарство, а знам да се проблеми везани за било коју врсту геометријске апстракције објашњавају његовим случајем. Реч је о редукцији, ригорозном, теоријски, вероватно, фундираним ставу који апстрактно утврђује на неприступачном нивоу. Тешко да бих ја могао такав став примити као узоран, тешко да бих у било ком часу пристао на оно што Мондрианови тумачи узимају као слику рационалне свести. Ја не жудим неприкосновене моделе организације слике, ја тражим композиционе редове који претпостављају своју измену, тачније речено, који увек наговештавају своју измену. Овде се јавља нешто што би се могло условно назвати духовним планом или духовном позадином. У Мондриановом случају помиње се „теозофска метафизика”, па према томе и нека врста његове духовне припремљености за оно што је чинио.¹⁰¹

Ћелићева анализа указује на другачије теоријске премисе, али и сфере духовности које су формативне у делу пионира апстракције, то јест, неиконичке радикалности апстракције историјских авангарди. Пример представља утицај холандског католичког свештеника, теозофа и синкретичког филозофа Схенмекерса (Mathieu Schoenmaekers), чије су идеје о симболичном значењу линија, облика и боја, као и термин *нова ликовносћ*, толико значајни за Мондријана, изнете у делу *Het nieuwe wereldbeeld* (*Нова слика светља*) из 1915.¹⁰² Ипак, значајно је истаћи додирне тачке, и чињеницу да Ћелићево, као и Мондријаново сликарство, у првим фазама за полазиште узима пејзаж, предложак из природе, као и круцијалну улогу линије,

¹⁰⁰ Изворна транскрипција аутора.

¹⁰¹ Stojan Ćelić, „Izmena slike sveta”, u: Gordana Stanišić (prir.), 2012, *op. cit.*, 36.

¹⁰² Michel Seuphor, 1959, *op. cit.*, 56.



облика и боје у процесу конструисања слике. Ћелић свој однос према процесу апстраховања потврђује следећом изјавом: „Природу је немогуће по мом уверењу напустити. Када је реч о апстракцији, самом појму, онда неке ствари треба разликовати. Не ради се о стварима које су дошле ниоткуда, ради се просто о редукцији неких елемената из природе, ради се о апстраховању.”¹⁰³

У даљој анализи утицаја на Мондријана, поред Схенмекерса, истиче се и други интелектуални миље „холандског хегелијанства”, који даје значајан допринос и теоријски предлог формирању Мондријановог светоназора. Упориште неопластицизма тако подразумева другачији приступ простору слике, нови облик „пластичности”, насупрот увреженом формалистичком тумачењу да је у питању оличење гринберговске идеје плошности, карактеристично за његово тумачење модернистичке слике.¹⁰⁴

¹⁰³ Из разговора са Нађом Ивањи Шваб поводом самосталне изложбе Стојана Ћелића у галерији *Sebastian*, Београд, 1986. године. Видео архива Иване Симеоновић Ћелић.

¹⁰⁴ Marek Wieczorek “Mondrian’s First Diamond Composition: Spatial Totality and the Plane of the Starry Sky”, in: Paul Crowther and Isabel Wünsche (eds.) *Meanings of Abstract Art Between Nature and Theory*, London & New York: Routledge, 2012, 3. Посебно се истиче утицај неохегелијанског филозофа Герарда Боланда (Gerard Bolland).

Простор у модернистичкој теорији слике Клемента Гринберга

Гринбергово нормативно, формалистичко читање слике истиче плошност као суштински и дефинишући услов сликарства. Он истиче идеју да свака уметничка форма, а тиме посебно модернистичко сликарство, треба да искористи и делује у складу са квалитетима инхерентним свом медију. Коначно, модернистичка слика би требало да напусти наративни простор, и одбаци сваку илузију дубине простора.¹⁰⁵ Модернистичко сликарство би по Гринбергу требало да одбаци такву врсту илузије, тежећи да уместо ње створи простор чисто сликарским средствима. Он зато посебно наглашава оптичку природу модернистичког простора, где се дубина имплицира кроз боју и форму, а не кроз моделирање или перспективу. У таквом приступу сликарству, простор се сугерише кроз однос облика на површини. Такав вид простора лебди између површине и неодређене плитке дубине, уместо да се повлачи у мерљиву позадину.¹⁰⁶ Упоређивањем изјава Стојана Ћелића о сликарском методу који развија почетком шездесетих година, којим је желео да слику посматра као плоху а да дубину простора дефинише управо бојом и формом, примећујемо да је ипак долазило до одређених „исклизнућа” и трансгресије строго формалистички одређене гринберговске кодификације слике.

¹⁰⁵ Clement Greenberg, “Modernist Painting”, in: *The Collected Essays and Criticism. Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, John O’Brian (ed.), Chicago: University of Chicago Press, 1993, 85–93. Изворно објављено у: *Art and Literature*, no. 4, Spring 1965, 193–201.

¹⁰⁶ Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoön”, in: *The Collected Essays and Criticism. Vol. 1: Perceptions and Judgments, 1939–1944*, John O’Brian (ed.), Chicago: University of Chicago Press, 1986, 23–38. Изворно објављено у: *Partisan Review*, vol. 7, no. 4, July–Aug. 1940, 296–310.

У варијантама предела из 1960. и 1961. довео сам елементе слике у први план. Дубина је била наговештена појасевима, у једноставном или сложенијем реду, најчешће горњим појасом слике, који сам издвајао појасом хоризонта. Да бих избегао његову ударност, изједначавао сам га колористички с колористичком основом слике. Апстраховани детаљи предела, будући да су били издвојени, остали су као висећи знаци. Хоризонтални појасеви одређене колористичке вредности увођени су у слике после 1962. Нисам могао да их се ослободим, били су ми потребни као држачи у поделама код слика вертикалног формата. Смештени негде у линији златног пресека делили су слику подвлачећи значај поделом добијених поља. Имали су моћ да се крећу у плохи, стварају утисак о кретању у дубини слике. Зато сам 1961. и 1962. покушао да их на неким сликама избегнем избегавањем хоризонтала. Прво у слици под називом *Свејле њовршине*, а затим у *Друјим њоднебљима*. Допустио сам да се редуциране, геометризоване форме, изведене из података о тлу, слободно развијају ка врху слике. Измене у композиционом реду омогућиле

су слободан продор сличних форми с врха ка центру и увођење пливајућих форми. Говорим о композиционим или структурним основама које су вариране, мењане, тражене у системима друге врсте. Покушавао сам да избегнем трећу димензију. Догодило се супротно: распореди појасева и форми којима сам избегавао дубину, услед створених односа и колористичких склада, условљавали су је. Тако сам прилазио свом поимању простора.¹⁰⁷

Гринбергов формалистички метод анализе простора модернистичке слике преиспитује и критикује следећа генерација теоретичара и критичара уметности у САД, окупљена око часописа *October*. Посебно су значајни доприноси Розалинд Краус и Хала Фостера (Hal Foster). Краус тако доводи у питање Гринбергово потенцирање оптичности и плошности, и залаже се за концепцију простора који је отелотворен, материјалан и тактилан. Она истиче да Гринбергова анализа представља „бестелесну“, идеализовану визију модернистичког сликарства, док занемарује физичко и сензорно ангажовање посматрача. Значајна дистинкција у виђењу модернистичког сликарства је у томе што Краус, тврдећи да је била и остала модернистичка критичарка, сматра да је неопходно да се прошири део модернистичког сензибилитета који укључује и физичке, телесне и сензорне димензије уметности, и превазиђе уже постављени гринберговски формалистички норматив.¹⁰⁸ Хал Фостер, с друге стране, критикује Гринбергов формалистички наратив због његове историјске селективности и тенденције да превиди шире авангардне праксе. Фостер тврди да Гринбергов фокус на апстрактно сликарство као врхунце модернистичких достигнућа маргинализује друге облике уметничког изражавања и поједностављује сложене историјске развоје тог периода. Фостерова критика подвлачи важност признавања разноликости и сложености модернистичких пракси изван Гринберговог формалистичког оквира.¹⁰⁹

Модернистичка решетка или сликарска шема

У разматрањима ликовних поступака које користи, Стојан Ћелић је више пута спомињао термин *шема* који упућује на начин конструисања слике. За њега су сви елементи дати у слици, све силе које дејствују у њој, попут хоризонтале, вертикале или дијагонале, представљали шему која помаже у процесу грађења слике. Међутим, кључан ауторов став у објашњењу значења и улоге такве шеме огледа се у тврдњи да слика не може да се

¹⁰⁷ Stojan Ćelić, „Izmena slike sveta”, у: Gordana Stanišić (прir.), 2012, *op. cit.*, 35.

¹⁰⁸ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, MA: MIT Press, 1993, 3.

¹⁰⁹ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA: MIT Press, 1996, 8.

направи само њеном применом. За Ћелића, слика се може схватити или као покушај конституисања одређене шеме на основу елемената другачије природе, или пак као свесно одступање од те шеме у корист афирмације неке алтернативне, дубље истине, што за њега представља кључ за решавање неких од суштинских питања сликарства.¹¹⁰

Једна од кључних слика на којој се може приметити дуготрајно развијање одређене сликарске шеме код Ћелића је дело поетског назива *Вейар* (*Тужаљка за Николу Ерцеџа и Арсена Карановића*), рађена у периоду од 1962. до 1966. године. Марија Пушић истиче поменућу слику као пример Ћелићевог конструктивног метода који настаје након идејних скица и цртежа још крајем педесетих година, и обједињује елементе како ранијих тако и будућих слика. Ауторка препознаје, како га она назива, „линеарни растер” који је утемељење за потоњу серију слика насталу седамдесетих година.¹¹¹ Шему која се појављује на тој слици за Ћелића ретког и неуобичајеног формата, блиског квадрату, требало би размотрити у контексту поменутог термина *решетке* у анализи и теоретизацији модернистичке слике Розалинд Краус.

Розалинд Краус је као симбол модернистичких амбиција у визуелној уметности, почевши од појаве историјских авангарди, користила термин *решетка* (*grid*)¹¹² да опише тежњу уметника такве провенијенције за „тишином” и отпором према наративном приступу. Као један од еклатантних примера примене решетке, Краус наводи Мондријана и тежњу да се тако постављена концепција слике о којој је већ било речи опире „развоју”. Битна дистинкција коју ауторка прави за ток анализе просторних конотација је да решетка може да функционише на просторни или временски начин да би утврдила „модерност” у модерној уметности. У просторном смислу, решетка својим одликама попут плошности и геометризације заузима антимииметичку и антиприродну позицију, заговарајући аутономију уметности. Решетка представља средство за истискивање димензија реалног и њихову замену бочним ширењем јединствене површине, што се постиже плошношћу коју одређују саме координате решетке.¹¹³ У укупној правилности своје организације, решетка је тако резултат „естетског декрета”. Уколико је њен поредак ред чистог односа, решетка представља начин укидања права природних објеката да поседују сопствени, њима својствен поредак. Односи у естетском пољу, које решетка приказује, припадају посебном свету и, у односу на природне објекте, показују се као и претходни и коначни. Решетка проглашава уметнички простор истовремено аутономним и аутотеличним – самосврховитим.¹¹⁴ Подсетимо се у овом тренутку Ћелићевог става да се у Мондријановом неопластицизму ради о

¹¹⁰ Miodrag Begenišić, „Ostavština za budućnost”, 1985, *op. cit.*

¹¹¹ Marija Pušić, 1983, *op. cit.*, 24.

¹¹² Литература која анализира термин решетке у модернистичком сликарству, на којој Краус гради своје тезе, укључује следеће битне претходнике: Lawrence Alloway, *Systemic Painting*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1966; John Elderfield, “Grids”, *Artforum* 10, no. 9, May 1972, 52–59; Lucy Lippard, “Top to Bottom, Left to Right”, in: *Ad Reinhardt*, Barbara Rose (ed.), New York: Museum of Modern Art, 1970, 93–103.

¹¹³ Rosalind Krauss, 1979, *op. cit.*, 50–52.

¹¹⁴ *Ibid.*, 52.

115 Stojan Ćelić, „Izmena slike sveta”, у: Gordana Stanišić (прir.), 2012, *op. cit.*, 36.

116 Rosalind Krauss, 1979, *op. cit.*, 52.

117 John Elderfield, 1972, *op. cit.*, 52.

118 Lawrence Alloway, *Systemic Painting*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1966. У анализи „системског сликарства”, како га именује Лоренс Аловеј (Lawrence Alloway) да би описао појаву радикалне, репетитивне и минималистичке апстрактције с почетка шездесетих година, истичу се термини *йоље* и *модул* (са својим серијским потенцијалом као прошириве *решетке*) који имају заједнички ниво организације да би спречили разбијање система. Та организација за аутора чини видљиво ткиво слике. Аловеј истиче да је у свим делима такве провенијенције крајње стање слике познато пре завршетка. Међутим, то не искључује емпиријске модификације рада у току, већ их фокусира унутар система. Систем је организована целина, чији делови показују неке правилности, али није у супротности са вредностима као што су хуманистички, органски процес. Напротив, док је уметник ангажован у њему, систем је процес. Покушаји и грешке, уместо да буду укључени у слику, дешавају се ван платна.

119 John Elderfield, 1972, *op. cit.*, 52–59.

коначностима, док он тежи континуираним изменама и променама у начину конструисања слике.¹¹⁵ С друге стране, у временској димензији решетка представља симбол модерности који је све присутнији у уметности двадесетог века, и чије откриће прави дистинкцију између уметности садашњости, док сви остали облици уметности који не познају решетку постају прошлост, чиме се из другачије визуре наглашава аутономија модернистичке уметности.¹¹⁶

Да би се свеобухватнија анализа Розалинд Краус поставила у контекст уметности шездесетих година, неопходно је указати на модел решетке који се јавља посебно у англосаксонској теорији уметности да би представио *структуру* или сасвим једноставно *оквир* у коме слика делује,¹¹⁷ или у другачијој интерпретацији као један сложен *систем*.¹¹⁸

Џон Елдерфилд (John Elderfield) сматра да би класификација употребе решетке у модерној и савременој уметности била непотпуна без разматрања од чега се она састоји и како се манифестује. Решетка је атрибут модула, који се састоји од јединица фиксне димензије распоређених у хоризонтално-вертикалном обрасцу (било да су представљене усправно или дијагонално), а ортогонална решетка се ствара када су модуларне јединице саме праволинијске. Али ова „адитивна” дефиниција претпоставља да решетка вертикално-хоризонталних линија чини негативне елементе – само спојеве модуларних јединица – док је за већину сликарства које користи модел решетке линеарност очигледно позитивна компонента. То јест, линије су метода поделе постојеће површине: субтрактивни, а не кумулативни систем. А њена употреба била је да „прикаже” површину слике или да тако организује површину да омогући дисперзију сликовних елемената унутар њеног „оквира”.¹¹⁹ Овако детаљно анализиран формално-пластички аспект решетке Краус је у свом есеју надоградила коришћењем много ширих методолошких и теоријских премиса.

Као један од предмета анализе, Краус разматра однос између перспективе, као начина да се стварност и њена репрезентација пресликају једно на друго, и решетке, за коју тврди да прекида и прави рез у таквој поставци. За разлику од перспективе, решетка не пресликава изведену просторну компоненту из спољашњег света на површину слике, већ пресликава површину саме слике. У таквој поставци, физичка и естетска равна остају исте, коекстензивне и координиране кроз апсцисе и ординате решетке. Теза о модернистичкој решетки се у том контексту своди на огољени материјализам, што је управо супротно од размишљања родоначелника авангардне уметности попут Мондријана или Маљевича (Казимир Малевич)

који су, уместо материјалног света слике, писали о проблемима духовног, о Бићу и Уму.¹²⁰ Разрешење контрадикције са којом се суочава, проблема „сакрализације” уметности двадесетог века (у којој се сфера духовног пренебрегава као што је наговештено и у Ћелићевим ставовима на почетку овог поглавља), или чисто формалистичког приступа модернистичком сликарству (посебно апстракцији кроз представљену критику Гринберговог наратива), Краус покушава да спроведе тезом да решетка заправо уједињује ове две сфере.

Краус сугерише да је континуирано присуство решетки у уметности двадесетог века повезано са њеном структуром као мита, јер се, као и сви митови, и она бави парадоксом или контрадикцијом не тако што их раствара или решава контрадикцију, већ тако што их прекрива тако, да делује као да нестају. Док се митови, као и све наратије, расплићу кроз време, решетка није искључиво просторна категорија, већ визуелна структура која експлицитно одбацује наратив. Да би се помириле те контрадикције, ауторка се позива на структуралистичку анализу митова, посебно у делу Клода Леви-Строса (Claude Lévi-Strauss) по коме се секвенционалне карактеристике приче, односно мита, прерађују да би формирале „просторну организацију”. У методологији структуралиста, на пример, просторним приказивањем приче – у вертикалним колонама – могу да се прикажу карактеристике контрадикције и да покажу како оне леже у основи покушаја одређене митске приче да прикрије супротност наративом.¹²¹ Иако решетка како је дефинише Краус није прича већ структура, управо као таква она омогућава да се контрадикција између вредности науке и вредности духовног одржи у свести или несвести модернизма као нешто потиснуто.¹²² Поставка тезе о значају решетки као модела промишљања уметности двадесетог века отвара просторе за нова постструктуралистичка, психоаналитичка и трансдисциплинарна тумачења овог феномена, често заснована и на доприносу егзактних наука попут оптике. Решетка као модел може да представља матрицу знања, и посебно одвајање перцептивног екрана од екрана „стварног” света. Она се појављује у различитим симболичким просторима слике, чак и код уметника код којих то не бисмо очекивали, попут Матиса (Henri Matisse) у његовој последњој фази слика обележених методом декупажа (*papiers découpés*).¹²³

И поред свих могућих аналогија са сликарским шемама које конструише Стојан Ћелић, његово дело не мора нужно да се окарактерише или укључи у овако теоријски артикулисан модел решетки. Несумњиво да неке од наведених слика, као што су *Вешар* (*Тужалка за Николу Ерцеја и*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, 54–55.

¹²² Видети: Rosalind Krauss, 1993, *op. cit.*

¹²³ Rosalind Krauss, 1979, *op. cit.*, 59–60. Пример је Матисов декупаж *L'Escargot*, 1952–53, који је настао пред крај ауторовог живота и који по композиционом решењу просторних елемената резонује у Ћелићевој кључној слици *Шах љола* из 1957. године. Такође, Матисово дело *Memory of Oceania*, 1952–53 указује на просторне елементе и динамику која ће се јавити у зрелом сликарству Стојана Ћелића.

Арсена Карановића) и *Померене границе простора*, постављају одређену просторну шему у којој резонује идеја решетки. У каснијим серијама слика „Ехо” тако постављена шема се развија и укључује комплексније односе перспективе, скраћене и измењене перспективе и полиперспективе и пресеке замишљених конструкција и амбијената. Такав приступ на први поглед негира тезу да је решетка антипод перспективи. Код Ћелића је, међутим, однос свих наведених модела перспективе део много комплекснијих композиционих и просторних шема, које не теже искључиво илузији дубине простора, већ их уметник дуготрајним, аналитичким поступцима конструише на начин на који настају било који други познати простори у нашем окружењу, а не под њиховим дејством и утицајем. Оно што је некада представљао предложак преузет из природе, у Ћелићевој уметности прелази у другачије видове конструкције и композиције, саткане од геометријских елемената и форми у динамичним односима, али уз присутну „органску или графичку нерватуру”, која по сликаревом уверењу говори о симболичком присуству природе, чак и у огољеним и геометријализованим констелацијама.

Начин на који је Краус развила теоријски модел *решетке*, својеврсном аналогijом са Ћелићевим строже постављеним анализама сликарских *шема*, ипак може да понуди једну могућу теоријску артикулацију и модел за помирење и спајање рационалног и духовног, егзактног и поетског, природе и урбаног миљеа, толико важних, сучељених и често непомирљивих одлика особене уметничке космогоније Стојана Ћелића. У његовој уметности, простор пак представља комплексну матрицу односа субјекта и света, где се фигуративно и апстрактно прожимају у напетости између визуелног, материјалног и духовног. Уметник на особен начин нуди нове моделе оркестрације „модернистичке шеме” слике, пружајући алтернативне путеве ка разумевању и тумачењу простора, не само као ликовне или пластичке категорије.

На крају, можемо закључити да је Ћелићево (ауто)рефлексивно дело конципирано као константна потрага за новим просторним решењима и могућностима конструисања света слике, која истовремено поседује снажну унутрашњу нужност и логику, као и поетски, емоционални набој. Оно даје значајан допринос српској уметности друге половине двадесетог века, пружајући инспирацију за даља истраживања просторних односа и употребу нових теоријских модела да би се проширило дискурзивно поље и методологија мишљења сликарства које у Ћелићевом „случају”, како је аутор то волео да каже, достиже много шире домете и превазилази уско

постављена дисциплинарна ограничења и дихотомију фигуративно–апстрактно, или церебрално–поетско. Анализом просторних конотација у Ћелићевом делу, закључујемо да је његово сликарство све поменуто, али и пјер-рувовски „нешто више” од простора самог, један континуирани флуks и мерење духовних стања уметника која измичу фиксирању и рационализацији у непрестаној потреби за изналажењем нових и другачијих, а опет тако консеквентних сликарских конструктивних шема.



Zoran Erić

An Analysis of Spatial Connotations in the Work of Stojan Ćelić

I've been interested in space and today it is for me an unavoidable problem. Space is at once fiction and reality: space, volume, size, depth, width, length; in dimensions, the all-encompassing field of being. There where we imagine it, in the infinite and the finite, it's made possible by movement. When I say that I'm interested in space in various projections, I also mean that I'm forced to deal with it. It appears in the painting independent of my will; more precisely, it is through space that my will is realized.

— Stojan Ćelić

01 Enver Dragulj, „Između likovnog i vizuelnog”, razgovor sa Stojanom Ćelićem, in: Gordana Stanišić (ed.) *Stojan Ćelić iz drugog ugla*, Beograd: Muzej Zepter, 2012, 70. Original: Enver Dragulj, „Između likovnog i vizuelnog”, Radio Sarajevo – Treći program, no. 44, 1988, 287–295.

02 Stojan Ćelić, „Izmena slike sveta”, in: Gordana Stanišić (ed.), 2012, *op. cit.*, 36. Cited after: Приступна беседа одржана на Свечаном скупу Српске академије наука и уметности 14. јуна 1986. године, поводом избора за редовног члана Српске академије наука и уметности, отисак из Гласа CCCLVI Српске академије наука и уметности, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 4, Београд 1988.

FROM THE REDUCTIVE METHOD TO THE TOPOLOGY OF STOJAN ĆELIĆ

The problem of space is unquestionably the central motif of the art of Stojan Ćelić, as well as his way of thinking about art and his attempt to attain “pure painting.”⁰¹ In the art history of the early 1960s, it was already clear that space was the formative category for Ćelić’s art and his conceptualization of the painting. It must be said immediately that the theoretical articulation of the issue of space, in its various connotations, developed alongside the painter’s own development, his thoughts, notes, and statements that declare space as “fiction” and, at the same time, “reality.”⁰² Through its dialogue and interweaving of, on the one hand, the “tangible,” exact, and even mathematical characteristics of space, which often connect us to the visual issues of depth and perspective, and, on the other hand, the self-reflexive, psychological, and even, conditionally speaking, “metaphysical,” Ćelić’s work demands an apposite theoretical interpretation. Above all, it is important to determine the different and varied spatial connotations to be addressed, not necessarily chronologically, in the theoretical interpretations of Ćelić’s artistic, intellectual and also poetic approach to a painting’s creation.

The Reductive Method

The first significant contribution to the definition of the problem of space as the central artistic question in Čelić's painting was Lazar Trifunović's text, "The Reductive Method of Stojan Čelić" from 1962.⁰³ Trifunović notes that the world of the painting is above and beyond the "real world," and that the approach of reduction, also immanent in Čelić's painting method, is determined as the "transposition of a found world" and the "transformation of natural shape into a sign."⁰⁴ At the same time, this is one of the inextricable problems of the modern interpretation of abstract painting, whether it concerns, on the one hand, the process of abstraction of individual elements and patterns taken from nature that lead to a completely new and unrecognizable visual composition of the painting, or, on the other hand, the principle of the creation of a new form, in which the very creative act is experienced as a natural activity, with impulses that come from the unconscious.⁰⁵

Trifunović's critical review remains within the framework of detecting formal-visual elements of the creation of a visual language, as well as the relationship toward nature as the source of initial thought about a painting, an associative process, while the painting's goal is to represent "an abstract and universal harmony." Such an interpretive approach to the painter's method supports the position that the depth of a painting's space is shortened through reduction, while its "real dimension is destroyed through synthesis," whereby the purity of visual elements and their relationships is foregrounded.⁰⁶ Trifunović, however, also goes a step further, anticipating Čelić's suggestion of "irrational space," or even the "temporality of space,"⁰⁷ thereby paving the way for new methodological models of reading a painting and creating a theoretical apparatus for its analysis.

As a critic, Trifunović argues that Čelić's exhibition at the Salon of the Museum of Contemporary Art in Belgrade in 1962 marked a major milestone in the artist's development, after a period of "crisis" and unresolved dilemmas regarding the relationship of geometry and more sensible artistic procedures in earlier phases. In his conclusion, he claims that the pictures shown reconciled the poetic and intellectual characteristics of Čelić's art, and that "on that combination and that synthesis, Stojan Čelić's artistic persona could [...] completely develop its characteristics and virtues, above all its refined feeling for rigorous harmony and asceticism in the reduction of means, which allowed his paintings to speak an ancient poetry."⁰⁸

⁰³ Lazar Trifunović, „Reduktivni metod Stojana Čelića”, in: *Studije, ogledi, kritike*, ed.: „Srpski kritičari”, sv. 4, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1990, 207–209. Originally published in: НИН, Београд, 8. IV 1962. A review of Stojan Čelić's solo exhibition at the Salon of the Museum of Contemporary Art in Belgrade.

⁰⁴ *Ibid.*, 207.

⁰⁵ Paul Crowther and Isabel Wünsche (eds.), *Meanings of Abstract Art Between Nature and Theory*, London & New York: Routledge, 2012, 2, 5, 119.

⁰⁶ *Ibid.*

⁰⁷ Ивана Симеоновић, „Садржајна zasiћеност која не подлеже програмирањем садржаја”, (разговор са Стојаном Ћелићем), in: Станислав Живковић, Лазар Трифуновић, Ивана Симеоновић, *Сликаство Стојана Ћелића*, Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1990, 39. Stojan Čelić's subsequent reflection anticipates the thesis that Trifunović will make in later texts.

⁰⁸ Лазар Трифуновић, 1990, *op. cit.*, 208.



Urban Tectonics

A year after Trifunović's text, Jerko Denegri, in his introduction to Ćelić's solo show at the Mala Galerija in Ljubljana in 1963, confirms through an analysis of the painter's artistic approach the significance of space as a major factor in Ćelić's artistic vocabulary, asserting that space is realized in an "unrepeatable individual manner."⁹ Denegri points to the modernist method of negating the formal aspect of classical perspectives, but also the use of "contrasting color zones" in order to suggest a differentiation in the depth of the painting. He insists on a purely formal analysis of the visual language in order to define the spatial characteristics of Ćelić's painting, arguing that it is realized "through the reduction of a three-dimensional object onto the two-dimensionality of the painted surface, alternately laid out flat, putting pressure on clearly defined surfaces through uneven intensity of color."¹⁰ However, in terms of later analyses of spatial connotations in the painting of Stojan Ćelić, it is important that Denegri emphasizes that the central problem of his art lies in a "rational and consistent analysis of a specific architectonics of space,"¹¹ in which, notably, "architectonics" is defined as a concept that opens further interpretive possibilities of spatial relationships in the work of art. While Denegri examines the

⁰⁹ Jerko Denegri, pref. cat. *Stojan Ćelić*, Mala galerija Ljubljana, 1963. Cited in: Marija Pušić, „Umetnost Stojana Ćelića”, pref. cat., Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1983, footnote 47, p. 50.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

architectonics of space as a formal language of the painting's creation, translation of this term into a different theoretical register confirms that, in a wider referential field, it represents a special object of the painter's attention. Irina Subotić thus emphasizes Čelić's character as an urban painter, pointing out that, like nature, the urban environment also contributes important impulses to the artist's work, though she also insists on the additional point that he is a painter of urban sensibility, because he "viewed a person's environment not as (natural) happenstance, but rather, above all, a result of human intervention and shaping."¹² In the next sentence, the author gives a precise description of the spatial components of the artist's work, addressing the often overlooked meaning of the urban in his work: "Čelić's feeling for space is, in fact, an understanding of an anthropometric, i.e. personal, urban position, even when that space is treated beyond the reach of human measure."¹³ Čelić confirms such claims in several of his own statements. One such statement, recorded in 1968 in an atelier that once belonged to Uroš Predić, stands out: "I'm enclosed by walls, I'm in an environment that has been urbanized. It's precisely those problems, the urbanization of civilization, that have occupied me over the last several years, it's those issues that I've been dealing with."¹⁴ The very next year, in 1969, in a speech upon receiving the *Politika* award for painting, he observes that the uniqueness of his work is reflected in his "attempt to give, for himself and others, the urbanized elements that surround us a poetic dimension."¹⁵ In an attempt to summarize those various elements that constitute the "architectonics of space" in Čelić's painting, as well as the "urban sensibility" of his creative persona, we propose the syntagm *urban tectonics*, which combines a view of the various methodological and disciplinary approaches, opening further possibilities for the application of a specific discussion of *spatioanalysis*, which analyzes the intersection of subject, society, and space.¹⁶



¹² Irina Subotić, „Snoviđenja iz stvarnosti”, in: Irina Subotić and Ivana Šimenonović Čelić (ed.) *Stojan Čelić*, Beograd: Clío, 1996, 59.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Miodrag Begenišić, „Ostavšina za budućnost”, TV Beograd, directed by Miljenko Dereta, aired 14 April, 1985.

Topology

The short text “The Topology of Stojan Ćelić,” written by Lazar Trifunović for the catalogue of Ćelić’s 1976 solo exhibition at the Gallery of the Belgrade Youth Center, represents a seminal contribution to a more theoretically expansive articulation of the problem of space. Trifunović’s approach to the analysis and theorizing of the artwork involved an expansion of the field of critical discussion of contemporary art by incorporating theses and methodologies from sociological, psychological and philosophical theoretical premises.¹⁷ Trifunović’s unique and theoretically broadly based research method has been characterized in the historiography as a “model of the critical spirit.”¹⁸ As a common denominator whereby he wished to describe the ideo-formal core of Ćelić’s new series of paintings, Trifunović adopted the term “poetics of space” from the book of the same name by French philosopher Gaston Bachelard, published in 1958.¹⁹ In Ćelić’s paintings he perceives Bachelard’s “topophilia,” “sublimation of human values,” and “polysemantic conversation about the being of space, which is within us to the same extent that we are within it.”²⁰ Bachelard’s work has its roots in phenomenology, particularly the ideas of Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty; it accentuates lived experience within space(s), and emphasizes the perception and subjective, emotional, and sensorial experience of reality. Bachelard argues that space is not only a physical or architectonic reality. For him, the way in which we experience space is deeply connected to our imagination and emotions.²¹ Bachelard’s work had a major influence on the history of art, with its shift of attention away from purely visual, formal or visual aspects of space toward its emotional, psychological and symbolic dimensions.

Translating Bachelard’s ideas into an analysis of the art of Stojan Ćelić, Trifunović concludes:

[...] the space of the painting is a metaphor for the world of the painting; it is its vital energy, and, what’s more, the grounds on which it arrives at the unification of man with life, the hidden contents of the psyche with the ferment of society, time and the epoch. If, therefore, space is not always merely material depth and objectified hollow, it can be constructed from the parameters that have freely left the geometric home of the human spirit. And Stojan Ćelić is doing just that—constructing his topology, concepts, relations and measures, which are his to the extent that the painting is his work, and communal to the extent that the painting realizes a communication with man and the world.²²

¹⁵ Станислав Живковић, „Сликаство Стојана Ћелића”, in: Станислав Живковић, Лазар Трифуновић, Ивана Симеоновић, Сликаство Стојана Ћелића, Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1990, 18.

¹⁶ Zoran Erić, „Metodološki problemi pisanja o savremenoj umetnosti: primer spacioanalize kao diskursa”, in: Biljana Mickov i Zoran Erić (ed.) Naučni zbornik „Prostori umetnosti”, Novi Sad: Kulturni centar Vojvodine „Miloš Crnjanski”, 2024, 14–22.

¹⁷ Gordana Stanišić, „Stojan Ćelić – kritičar” in: Gordana Stanišić (ed.), 2012, *op. cit.*, 7–8.

¹⁸ Весна Круљац, Лазар Трифуновић протагонист и антагонист једне епохе, Београд: Народни музеј, 2009, 69.

¹⁹ Gaston Bašlar, *Poetika pros-tora*, Beograd: Kultura, 1969.

²⁰ Лазар Трифуновић, „Топологија Стојана Ћелића”, in: Станислав Живковић, Лазар Трифуновић, Ивана Симеоновић, Сликаство Стојана Ћелића, Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1990, 29. Originally published in: „Stojan Ćelić, Izložba slika”, pref. cat. Beograd: Galerija Doma omladine, 22. IV – 3. V 1976.

²¹ Gaston Bašlar, 1969, *op. cit.*, 4; 22–24. Bachelard uses the term *phenomenology of the imagination*.

²² Лазар Трифуновић, 1990, *op. cit.*, 29.

Analysis of this quote leads us to notice that Trifunović introduces terms and concepts from the domains of psychology and sociology, laying the foundation for further theoretical elaboration of three types of space that he defines in Čelić's topology: the *I-space*, *space-time*, and *space-sound*. Likewise, etymologically considered, the concept of topology derives from the Greek words τόπος ("place") and λόγος ("science, knowledge, word") and it is indeed science that defines the branch of mathematics devoted to topological spaces and geometrical structures. Trifunović, however, uses the concept to introduce diverse and, in some senses, eclectic theoretical grounds in the subsequent analyses of each of the three aforementioned types of space, which he interprets as "classes whose semantic contents frequently interpenetrate and overlap in a single painting."²³ Thus articulated, Trifunović's spatial "triad" took root in the historiography, and the problem of space in Čelić's work became a theme for many authors' analyses.²⁴ However, further interpretations and elaborations of the established categories of space did not go far in the direction of employing the methodological apparatuses and theoretical models of other disciplines, for which Trifunović laid the groundwork. Irina Subotić makes a significant contribution to the early reception of such an interpretation, arguing that Čelić's painting has the ability to create "the illusion of something different," where space becomes the bearer of meaning and expresses the inner worlds of the artist.²⁵ Stanislav Živković's asserts that in addition to the three categories, which create a "metaphysical structure,"²⁶ it is necessary to add a fourth category of color; this argument remains in the domain of art-historical, formalist and visual interpretive models, as is clear in the author's position that in Čelić's poetics, "in addition to the other elements—signs, curved lines or forms—we must pay particular attention to the irreplaceable role of color."²⁷ It is certainly true that in Čelić's work, especially that of the last two decades of his production, color is a highly significant constructive tissue of the painting, which is also used for defining spatial relationships. Likewise, formal analysis in art-historical interpretation of a painting is also a completely justified and legitimate approach, and thus should not be excluded from a problematics-oriented study such as the present one.²⁸ Nevertheless, in this chapter we place special emphasis on the analysis, elaboration and vivisection of the three types of space in Trifunović's interpretation.

²³ *Ibid.*

²⁴ Marija Pušić, „Umetnost Stojana Čelića”, pref. cat., Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1983; Станислав Живковић, „Сликаство Стојана Ћелића”, in: Станислав Живковић, Лазар Трифуновић, Ивана Симеоновић, Сликаство Стојана Ћелића, Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1990; Irina Subotić, 1996, op. cit.; Lidija Merenik, „Moderni projekt Stojana Čelića”, pref. cat. *Stojan Čelić*, Kragujevac: Galerija RIMA, 23. V – 4. VI 2014.

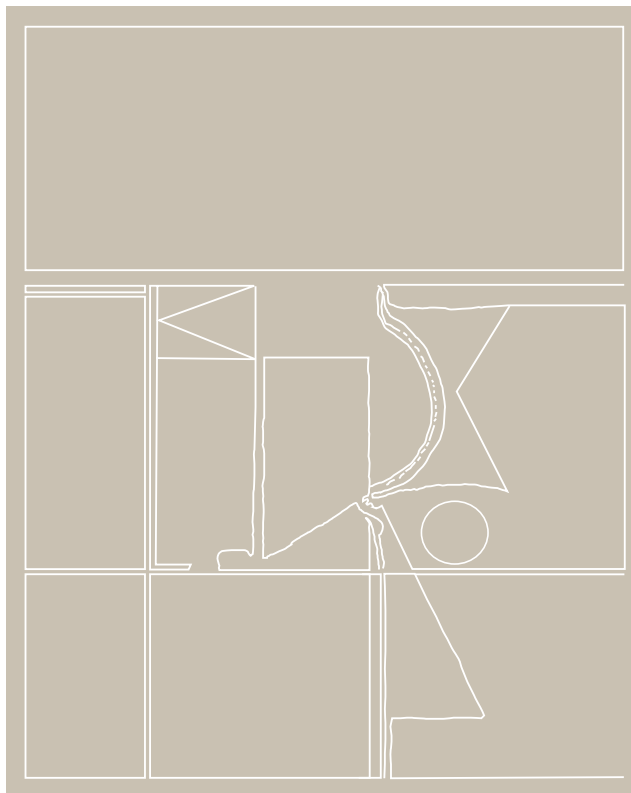
²⁵ Irina Subotić, „Iluzija nečeg drugog. Prostor Stojana Čelića”, *Odjek*, no. 7, 1–15 April 1978, 23.

²⁶ Such a term and syntagm, at the time it was written, might have been taken as a *contradictio in adjecto*. In more recent theory, the Greek philosopher and theologian Christos Yannaras (Χρήστος Γιανναράς) has developed a thesis on the metaphysical structure of the *person* through concepts of *prospon*, *ec-stasis*, *hypostasis*, *energeia*, *apophatism* and *eros*. Yannaras' theories would certainly be more useful in the analysis of the *I-space* that Trifunović lays out. See: Christos Yannaras, *Postmodern Metaphysics*, Brookline, MA: Holy Cross Orthodox Press, 2004; *id.*, *Person and Eros*, Brookline, MA: Holy Cross Orthodox Press, 2007; *id.*, *The Schism in Philosophy. The Hellenistic Perspective and its Western Reversal*, Brookline, MA: Holy Cross Orthodox Press, 2015.

27 Станислав Живковић, „Сликаство Стојана Ћелића”, in: Станислав Живковић, Лазар Трифуновић, Ивана Симеоновић, Сликаство Стојана Ћелића, Београд: Галерија Српске академије наука и уметности, 1990, 20.

28 It must be emphasized that Ćelić's work has already been thoroughly analyzed, systematized and codified into different chronologically and stylistically defined periods, biographical details and analyses of all media and techniques employed by the artist (drawing, print, painting, tapestries, scenography, mosaics, etc.). The goal of this study is to theoretically develop a reading of various models and connotations of space in the work of Stojan Ćelić, without repeating the firmly established art-historical analyses noted in footnote 15.

29 Лазар Трифуновић, 1990, *op. cit.*, 29.



I-space

The first type that Trifunović examines, the *I-space*, is defined as a “synthesis of the poetic imagination and metaphysical anthropology that is realized at the deepest level in which space is more a psychological and less a visual fact.”²⁹ The position that space is a psychological fact brings us back to the theory of Gaston Bachelard, where spaces evoke memories and shape identity. For this psychological interpretation, of particular importance is our way of understanding the relationship between memory, place and the formation of the self, in order to understand how individuals create their interaction with physical spaces and how they internalize them. In relation to the creative process in art, we could borrow from a different psychoanalytic register and use the formulation of the sublimation of all experiences of occupied spaces and their transference, filtration, and incarnation in the work of art.

However, Trifunović turns to a new reference in the theoretization of the *I-space*, which he finds in the phrase “real space,” which Belgian poet and artist Henri Michaux³⁰ describes as the “space of a being within being, a space of chaos that strives to arrange and determine itself in relation to itself and in relation to the world.” Čelić as an artist had an affinity for poetry; he was friends with poets and illustrated their books. His poetic approach to art and his “poetic passion,” always in a mutual dialogue with the *ratio*, contemplation, was well known to Trifunović, thus the spectrum of references that he uses to define this category comes as no surprise.

Michaux’s book *The Space Within* (L’Espace du dedans)³¹ was undoubtedly the departure point for such a reading. Trifunović paraphrases one of Michaux’s poetic sentences: “L’espace, mais vous ne pouvez concevoir cet horrible en dedans-en dehors qu’est le véritable espace” (Space, but you cannot conceive of that horrible inside-outside that is real space),³² observing that it concerns an “inner-outer space, ‘real space.’”³³ Michaux’s metamorphosis of space, and his poetic descriptions, such as “the space of shadows—an encounter with locks,” or “the battle against space,” are notes, flows of thought that are difficult to harmonize with one another. “Spaces” for Michaux—and above all those, respectively, of poetry and painting—are so diverse, that their quality threatens to expand and diversify the way in which we attempt to think about them.³⁴ However, in the very next sentence’s description of the *I-space*, Trifunović argues that space is a “living substance of which there remains, in the painting, diagrams and signs that cross over stiff rasters and nets.”³⁵ Returning from the poetic sphere of Bachelard’s and Michaux’s thought, he uses terms like diagram, grids and nets, which introduce a new conceptual register from the exact sciences, but also the formal analysis of modernist painting, particularly in the later interpretations of Rosalind Krauss,³⁶ who uses exactly that term, grid, which will be the subject of a separate analysis below.

Taking into consideration the whole of Stojan Čelić’s oeuvre, it is clear that the titles of the paintings are evocative, meant as riddles or questions; but, on the other hand, they are also concrete, and in reference to temporal or spatial determinants. In another case, to the toponyms, places, spaces and territories (Mycenae, Sounion, Spain, Santorini, the Levant, China, etc.) that represent—in a different possible interpretation of Trifunović’s *I-space*—the concept is the spatialization of the self. Such a thesis was put forth by French philosopher Henri Lefebvre, whose foundational theorizing of various levels of production of space is exceptionally important for a materialist approach to the problem, along with an emphasis on the relationship between subject and society.³⁷

³⁰ It bears mentioning that Michaux was a painter of abstract provenance, a main protagonist of Tachisme, and that he particularly incorporated elements of calligraphy, which was also an important aspect in the painting of Stojan Čelić. Michaux’s cryptic poetry was written under the influence of psychedelic substances like LSD or mescaline, which produced psychedelic experiences.

³¹ Henri Michaux, *L’Espace du dedans*, Paris: Gallimard, 1944.

³² Claude Mouchard, “Michaux, métamorphoses d’espaces”, in: *L’Art et l’Hybride*, Pierre Sorlin, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, and Michelle Lagny (eds.), Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2001, 83–102. <https://doi.org/10.4000/books.puv.609>

³³ Лазар Трифунковић, 1990, *op. cit.*, 29.

³⁴ Claude Mouchard, 2001, *op. cit.*

³⁵ Лазар Трифунковић, 1990, *op. cit.*, 29.

³⁶ Lidija Merenik gives special attention to the modernist concept of the painting of Stojan Čelić in her introduction to the catalogue of solo exhibition: „Moderni projekt Stojana Čelića”, Kragujevac: Galerija RIMA, 2014.

³⁷ Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, UK & Malden, MA: Blackwell, 1991, 36–39.

Lefebvre insisted on the value of examining life practices and the symbolic meaning and importance of certain spaces and their spatialization. He suggested that individuals produce space by introducing direction, turn, orientation and overtaking, and that they organize topos through gestures, traces and signs.³⁸ Further analyses of such theoretical propositions leads to the argument that the very phenomenon of the modern individual is connected to the textualization of the self, as is particularly evident in the scores of diaries which, in Ćelić's case, represent highly significant testaments to his subjectification and his way of thinking about art. From that perspective, we can confirm that the individual transforms in time and place, and is defined as an individual through particular spatialities of existence.³⁹

As subjects, we most often conceptualize our own existence in spatial categories, in which the *ego* is imagined as an entity embodied within an objectified physical body.⁴⁰ In that context, the question arises: what constitutes the space of personal life, and in what way may that space be materialized and articulated through the creative process of the making of a work of art, while at the same time maintaining the many layers of its intimacy, secrecy and hermeticism? One of the aspects of the same problem is also reflected in the claim that the ways in which individuals define and experience their own spaces are essential to the processes of identity construction.⁴¹ Moreover, it could be said that space not only shapes the identity of those who dwell there, but that there is a strong correlation between an individual's forms of behavior and the characteristics of the space that he or she inhabits.⁴² In that way, the space in which our daily lives unfold becomes the materialization of subjective life—its spatial print—where individual activities are condensed and projected, thus making an existence that is conditioned and defined by a concrete environment.

Yet another relevant way of establishing a connection between the subject and the external world is seen in the mediation through material objects that contribute to the constitution of the sense of self. Those objects—personal memorabilia, as well as other markers of autobiographical meaning—are organized and accumulated in the form of material maps of identity, or that which can be conceptualized as *autotopographies*.⁴³ These artefacts function as spatial records of subjective experience, which make possible the mapping of personal history and affective relationships through the creative process.⁴⁴ As confirmation of such a process of the creation and spatialization of the self, we turn to the following statement by Ćelić:

³⁸ Doreen Massey, "Politics and Space/Time," in: Michael Keith and Steve Pile (eds.), *Place and the Politics of Identity*, London and New York: Routledge, 1996, 143.

³⁹ Mike Crang and Nigel Thrift, *Thinking Space*, London and New York: Routledge, 2001, 8.

⁴⁰ Rob Shields, *Lefebvre, Love and Struggle: Spatial Dialectics*, London and New York: Routledge, 1999, 146.

⁴¹ Susana Torre, "Claiming the Public Space: The Mothers of Plaza de Mayo," in: Jane Rendell, Barbara Penner, and Iain Borden (eds.), *Gender Space Architecture*, London and New York: Routledge, 2000.

⁴² For more details on the problem of identity, see: Zoran Erić, *Identitet u umetničkom i društvenom kontekstu*, Beograd: Orion Art, 2021.

⁴³ Jennifer A. González, "Autotopographies," in: Gabriel Brahm and Mark Driscoll (eds.), *Prosthetic Territories: Politics and Hypertechnologies*, Boulder, Colorado: Westview Press, 1995.

⁴⁴ For a more detailed discussion of this line of argumentation, see: Zoran Erić, 2024, *op. cit.*, 9–24.

When I say that my will is realized through space, I mean, as well, that my goal is not to mark, close or open space. I wish, following in the footsteps of similar attempts in the past and present, to confirm it as the spiritual foundation of the painting. In that way, space inevitably becomes something else as well.⁴⁵

Sociologist Erving Goffman established a particular theoretical framework for the examination of the *territory of the self*, the starting point of which is founded in the idea that the self cannot be understood outside the context of social interactions and the normative parameters that structure them.⁴⁶ According to Goffman, the formation and articulation of the self is always conditioned by social relations, thus identity does not arise as an autonomous, inner category, but rather as the result of intersubjective processes.⁴⁷ The key contribution of his analysis is seen in the identification of different territories of the self, which are characterized by a high degree of social variability.⁴⁸ Among the eight identified territories, Goffman focuses particularly on *personal space* as a primary category that stands in correlation to the *I-space* in Trifunović's analysis. It must be noted, however, that this personal space should not be interpreted as a fixed, egocentrically possessed area, but rather as a dynamic, situationally conditioned reserve whose epicenter moves together with the subject.

Space-time

The definition of the second category, *space-time*, derives from the exact sciences and, according to Trifunović, has "a different character since it is at the level of an organized and clearly defined order."⁴⁹ He takes as his starting point for analysis a painting, but also an entire series entitled *Echo* (Eho), where he refers to the problem in physics of time's relativity in different systems, and concludes that Čelić, consciously or intuitively, incorporates it into the dynamic structure of the painting. Namely, on the basis of an insight into the spatial components present in the painting *Echo III* (Eho III), he determines that two spatial systems confront one another on the canvas: Galileo's⁵⁰ static "physical" concept—homogenous, absolute and infinite, independent of the subject and body, which form the basis for the modernist understanding of time—and Einstein's⁵¹ dynamic system in which spatial and temporal dimensions are joined in a continuum: *space-time*. For Trifunović, Einstein's concept moves in relation to Galileo's,⁵² whereby it also influences a change of perception, but also the thesis that absolute simultaneity does not exist, but rather depends on the frame of reference.

⁴⁵ Ивана Симеоновић, 1990, *op. cit.*, 39.

⁴⁶ See: Zoran Erić, 2024, *op. cit.*

⁴⁷ Charles Lemert and Ann Branaman (eds.), *The Goffman Reader*, Cambridge, MA & Oxford, UK: Blackwell, 1997, 45.

⁴⁸ Erving Goffman, *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*, New York: Basic Books, 1971, 29.

⁴⁹ Лазар Трифуновић, 1990, *op. cit.*, 29.

⁵⁰ See: Galileo Galilei, *Dialogues Concerning Two New Sciences*. New York: Dover Publications, 1954.

⁵¹ See: Albert Einstein, *Relativity: The Special and the General Theory*. New York: Crown Publishers, 1961.

⁵² Лазар Трифуновић, 1990, *op. cit.*, 29.

The theoretical conclusion of Trifunović's analysis of the new spatial category and phenomenon *space-time* is drawn from the thesis that each of the two systems has its own time, and thus simultaneous events in one of the two systems can never temporally coincide with those in the other system. This thereby emphasizes that Stojan Ćelić's system and painterly postulate in the series *Echo* metaphorically, not literally, borrows from theories of physics and mathematics, but certainly adopts one complexly conceived system of space in motion, the consequences of which are similar to the laws of the exact sciences: "reduced lengths, altered mass and the relativity of time."⁵³ Irina Subotić also noted Ćelić's interest in natural and exact sciences, emphasizing their significance in all spheres of the artist's production.⁵⁴

Trifunović's theoretical interpretation is also confirmed by the artist's later statements about the moment when he begins to establish a new system for a painting, which speaks to a continuous striving towards changes and shifts in the way he organizes and constructs a painting, attempting to create an impression of movement and a dynamic of "inner forces" that make it.

I do not yearn for inviolable models of the organization of a painting; I'm searching for compositional orders that presuppose their own alteration, more precisely those that always hint at their own alteration. [...] I must say that I might feel close to the thesis of a "formal mathematics" of reality translated into constructions that can be controlled by the reason. But I'm in search of another kind of reality. [...] After 1973 I opened a painting by introducing perspectives and multiperspectives, with the intention of setting its depth in motion – earlier I spoke of the impression of movement – but also to force myself to think of the space behind the space in which the viewer may be.⁵⁵

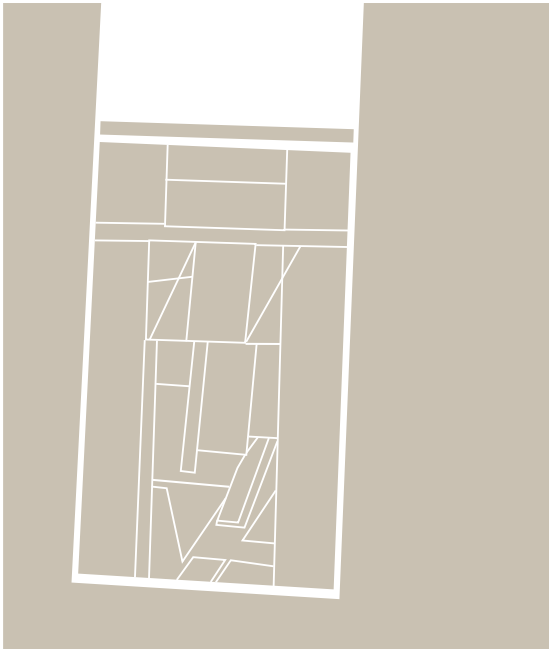
⁵³ *Ibid.*, 29.

⁵⁴ Irina Subotić, „Snoviđenja iz stvarnosti”, in: Irina Subotić i Ivana Simeonović Ćelić (eds.) *Stojan Ćelić*, Beograd: Clio, 1996, 98. The author emphasizes how Stojan Ćelić's rich creative persona included a wide range of interests, included "literature, theatre, film, philosophy, history, politics, and, especially, the exact sciences."

⁵⁵ Stojan Ćelić, „Izmena slike sveta”, in: Gordana Stanišić (ed.), 2012, *op. cit.*, 36–37.

The Spatial Turn in Social Theory

At the moment when Trifunović established his triad of spaces in the painting of Stojan Ćelić, in the humanities there was a great deal of discussion about the "spatial turn." This shift in the conceptualization and representation of space comes to the fore at the end of the 1960s, when the last impulse of neo-avantgarde aspirations toward the projection of a utopian future is met with a thorough reexamination, as well as the rejection of key postulates of modernism by poststructuralist thought. In this context, various artistic and theoretical directions that had previously been articulated by modernist ideals were



forced to develop a new logic of spatial thinking. Daniel Bell, for example, argues that by the middle of the twentieth century the organization of space had become a key aesthetic issue in contemporary culture—analogous to how the issue of time dominated aesthetic discussions in the early decades of the century.⁵⁶ In a similar vein, Fredric Jameson identifies the “spatial turn” as a symptom of the crisis in our way of conceptualizing space and time, whereby spatial categories increasingly suppress temporal. According to his interpretation, the contemporary subject does not yet possess the adequate perceptive mechanisms for understanding the new reality of *hyperspace*, partly because his perceptive habits have been shaped by the inner coordinate system of high modernism. This transformation of the spatial experience, for Jameson, is one of the key aspects of “postmodern spatialization.”⁵⁷ A major contribution to this theoretical horizon was made by Henri Lefebvre, whose work *The Production of Space* (*La Production de l'Espace*, 1974) develops a theoretical model of space as a product of social relations, since, without them, space in and of itself would remain a mere abstraction.⁵⁸ Likewise, Michel Foucault elaborated the conceptualization of the role of space, especially in the framework of understanding the epistemological changes that characterized the contemporary moment. Using a genealogical approach to

⁵⁶ Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York: Basic Books, 1976, 107.

⁵⁷ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, 37–38.

⁵⁸ See: Henri Lefebvre, *La Production de l'Espace*, Paris: Éditions Anthropos, 1974. Translated into English: Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, UK & Malden, MA: Blackwell, 1991.

his analysis of discursive forms, he revealed a shift in focus of contemporary thought: from the dominant orientation toward history and temporal dimensions characteristic of the nineteenth century, to a growing interest in spatial relations and configurations. In that context, Foucault states that the contemporary age is an “epoch of space,” dominated by principles of simultaneity, juxtaposition, proximity and distance, continuity and discontinuity, and the dispersion of meaning.⁵⁹ This new epistemological matrix speaks to a change in how the subject perceives and organizes the world—no longer primarily through historical linearity, but rather through a complex network of spatially constructed relations. In such a corpus of problems introduced by the theoreticians of the “spatial turn,” it is important to note that another key narrative was being developed simultaneously, namely *time-space compression*, which was elaborated by authors such as Frederic Jameson,⁶⁰ David Harvey⁶¹ and Zygmunt Bauman.⁶² If we compare Trifunović’s *space-time* category drawn from the mathematical sciences with the theory of *time-space compression* in the social sciences and humanities, we arrive at a conceptual framework that sheds light on a paradoxical situation in which space, though now granted theoretical relevance, at the same time loses a part of its material and territorial weight as a result of abrupt changes in the regimes of mobility and communication. From the perspective of social theory, such as human geography, Galileo’s concept of space has been completely destabilized, and in place of spatial fixity, we have come, through compression, compaction and acceleration, to fluidity and simultaneity. In that sense, spatial distance functions less and less as a barrier: thanks to the development of information technology, through global communication networks spaces become “closer” to one another in the temporal sense, and no longer necessarily in the physical sense. From a different perspective, Paul Virilio further radicalizes this view, confirming that acceleration leads to the nearly complete destruction of space as a stable dimension. According to him, Einstein’s conception of space-time substitutes the classical, dimensionally defined space, which has direct consequences for architecture, urbanism and the economic organization of a city.⁶³ Likewise, that conception of space makes possible the theoretical articulation of *time-space compression* in a social context where space and time are no longer neutral categories, but rather active elements in the social production of meaning. The transparency of borders, the mobility of subjects and information, as well as the speed of the transmission of meaning, result in the creation of Virilio’s *lost space*—space that no longer functions as the frame of existence, but rather as a fluid and temporary structure, which requires a redefinition of the approach to contemporary critical theory of space.⁶⁴

⁵⁹ Michel Foucault, “Des Espace Autres,” *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984, 46.

⁶⁰ Frederic Jameson, 1991, *op. cit.*

⁶¹ David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1990.

⁶² Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.

⁶³ Paul Virilio, *L’espace critique*, Paris: Christian Bourgois, 1984.

⁶⁴ Paul Virilio, *Speed and Politics: An Essay on Dromology*. New York: Semiotext(e), 1986.

Space-sound

Finally, the third type and category in Trifunović's classification, *space-sound*, is experienced as the connective tissue of the previous two categories, which emerges between them, acting in both directions. Trifunović argues that:

[...] the space-sound creates the dynamic of Čelić's painting, because sound signals—be they signs, curved lines or form-colors—constantly connect two layers; they transform the values of one into the values of the other, and vice-versa; they transform psychic energy into a painting's matter, and pull a pure surface down into murky depths; most importantly, those signs determine themselves according to a musical, and not a visual, principle.⁶⁵

In his postulate of the contiguous categories of the *I-space*, as a “vibrant poetic imagination” that arises from the author's personality; *space-time*, being of a “rational visual order”; and, finally, the synthetic characteristic of the third category, *space-sound*, Trifunović evokes the Hegelian dialectic method of thinking (thesis-antithesis-synthesis) and an ontological principle whereby the truth is found not in fixed concepts, but rather in their development through contradictions. The goal is not a stable, final truth, but rather understanding as a process of existence, where every phase is necessary and transcended on the way to a higher degree of reality. Likewise, it is crucial to note the importance of music for the pioneers of abstract painting, since, as with musical forms of sound, the artistic effects of painting should be created through the pure forms of shape, color and line.⁶⁶ Concerning the relationship of Čelić's art with the originators of abstraction, and Piet Mondrian in particular, there will be further discussion in the second chapter.

Topos-atopos

In a speech at the opening of an exhibition of Stojan Čelić's drawings in 1978,⁶⁷ the virtuostic intellectual (art critic, diplomat and film producer) Pierre Rouve⁶⁸ introduced new concepts to the theoretical register for the interpretation of spatial connotations in a work of art. Instead of geometry—and in line with Čelić's oft-quoted statement that his painting is based on geometrization and as such does not represent “geometric painting”—Rouve introduces the new term *ontometry*, which he finds more appropriate for the evocation

⁶⁵ Лазар Трифуновић, 1990, *op. cit.*, 29.

⁶⁶ Michel Seuphor, *Apstraktna umjetnost*, Zagreb: Mladost, 1959, 56.

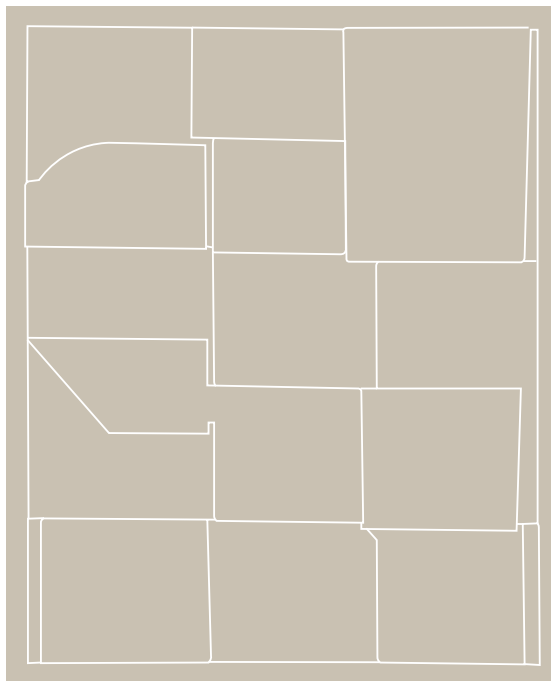
⁶⁷ Pierre Rouve, „Topos-atopos Stojana Čelića” (Speech at the opening of the exhibition, manuscript), Izložba crteža, Mali salon Moderne galerije, Rijeka, 29 June – 14 August 1978.

⁶⁸ Born Petar Uvaliev (Петър Увалиев) in Bulgaria, he emigrated to Great Britain, where he took the name Pierre Rouve.

⁶⁹ Pierre Rouve, „Topos-atopos Stojana Ćelića”, 1978, *op. cit.*, cited in: Marija Pušić, 1983, *op. cit.*, 35.

⁷⁰ Ивана Симеоновић, 1990, *op. cit.*, 39.

⁷¹ Enver Dragulj, in: Gordana Stanišić (ed.), 2012, *op. cit.*, 73. Speaking about his approach to art criticism and his critical thinking about art, Ćelić distances himself from a purely theoretical approach in the following quote: “What I do or what I’m working on falls into a kind of immanent criticism. I couldn’t speak to the theoretical foundations of what I do. Still, of course, as I work I consult certain literature and attempt to check the explanations that others have given. I start, therefore, with the work, and with the facts I have about man.” In speech and writing, Ćelić left room for various interpretations, just as in his painting he did not strive for “finality,” but rather continuous changes. The perception of Ćelić’s persona, however, as Pierre Rouve himself observes, is that he is at once a “thinker and creator” (like Miodrag B. Protić), in whose artwork a sensory content and “logical programming of the visual experience” simultaneously crystallize. Pierre Rouve, „Jugoslovenska umetnost na beogradskom trijenalu,” *Umetnost*, no. 24, October–November–December, 1970, 23.



of spatial dimensions in an artistic manner of constructing a painting. As Rouve poetically, and yet analytically, explains in his speech: “Ćelić doesn’t count the earth: he measures Being. For him, what might at first appear to be *geometris* is in fact *ontometris*. This word does not exist in a single dictionary. But we must have the courage to make it up, as it alone can bring us close to these portraits of the essential.”⁶⁹

The very neologism *ontometry*, comprising the prefix “onto” (τό ὄν), which in Ancient Greek means “being,” and the suffix “metry,” which indicates measurement, thus opens the possibility for defining a different type of space, which Rouve calls the *topos-atopos*. As Rouve states: “It was thus inevitable that painting remain far from superficial description, from topo-graphy. The only space that managed to quench an essential thirst was a *topos-atopos*, a space that was no longer space because it was more than space.”⁷⁰ Ćelić brought Rouve’s thesis to the same level of thought with Trifunović’s thesis on “irrational space.” Not wishing to theorize his own works himself, even with his sophisticated critical-theoretical apparatus which he possessed when writing about art, Ćelić concludes that for him, “the space of the painting is a metaphor for the world of the painting when it appears as a created construction.”⁷¹ Rouve’s “word play” introduced with the term *topos-atopos* deserves a more thorough analysis, of the root of the term and concept, as well as their recent reception in theory. The literal meaning of the Greek word *atopos* is

“without place,” but in a figurative sense one can use it to refer to something that is “strange,” “unusual” or “eccentric.”⁷² The semantic justification for the adjective *atopos* marks something or someone that dares to disturb someone’s feeling for the order of things, whereby an urgent need arises for rearrangement and the establishment of a new order.⁷³ If we return from the term that means “negation” in this neologism to the original concept of *topos* (τόπος, place), one possible interpretation is that Aristotle took the word from geometry, where *topos* was that which today is called the geometrical locus or the gathering of all points that fulfill the given requirement.⁷⁴ In that sense, expanding the geometrical alignment of *topos*, *atopos* originally meant “impossible,” “contradictory,” “illogical.”⁷⁵ In philosophy, the term *atopos* is connected with Plato, or rather his perception of Socrates, whom he describes as *atopos* because he is “strange,” an intellectual riddle—he does not fit into a single conventional mold.⁷⁶ *Atopos* occupies a certain lexical space that differs from that occupied by *xénos*; it means “strange” in the sense of “foreign,” or, per the newer theory, “foreigner.”⁷⁷

To date, no analysis has addressed whether Rouve, in his proposal of the term *topos-atopos* and invocation of a space that ceases to be space and becomes something more, was aware of modern mathematics, and in particular Alexander Grothendieck’s theory of categories,⁷⁸ in which *topos* is a highly abstract structure that generalizes group theory and bundle theory. According to Grothendieck, *topos* is a kind of category that behaves like the category of groups, enabling the creation of a singular “mathematical universe” in which it is possible to study logic and geometry.

Shifted Boundaries of Space

From another perspective, Stanislav Živković, with reference to the eponymous painting *Shifted Boundaries of Space* (Pomerene granice prostora) from 1969, delimited chronologically (1968–1976) an entire period in the painting of Stojan Čelić in which he arrives at a shift in the way he conceives of the spatial dynamics within a painting. With its very title, Čelić opened the possibility for new readings and theorization of the aforementioned series *Echo*, which in large part served as the basis for the theses and ideas of Trifunović and Rouve, analyzed above. Živković claims that in the work *Shifted Boundaries of Space* one can see the first step in the creation of various planes of the painting:

⁷² Michele Kennerly, “Atopos,” in: *A New Handbook of Rhetoric: Inverting the Classical Vocabulary*, Michele Kennerly (ed.), University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2021, 54.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Tormond Eide, “Aristotelian *Topos* and Greek Geometry,” *Symbolae Osloenses* 70, no. 1 (1995), 9.

⁷⁵ *Ibid.*, 19.

⁷⁶ Michele Kennerly, *op. cit.*, 55. Kennerly observes that the concept *atopos* was adopted by major twentieth-century thinkers such as Jacques Lacan, Hans-Georg Gadamer, and Roland Barthes, who refer to the Socratic *atopia* in the context of descriptions of transfer, understanding or love.

⁷⁷ *Ibid.*, 67. As Kennerly claims, *atopos* could be used for a discourse analysis on refugees, immigrants, migrants or exiles. For example, the title of Edward Said’s memoir, *Out of Place* (New York: Vintage, 2000), is one of the possible translations of the word *atopos*. Pierre Bourdieu lucidly employs the term *atopos* in the introduction to a book by Abdelmalek Sayad, *The Suffering of the Immigrant*, Malden, MA: Polity, 2004.

⁷⁸ See: Michael Artin, *Grothendieck Topologies*. Preprint, Harvard University, 1962.

[...] the first surface is set in motion from the unified bundle of the foreground, carefully announcing the background. And the once-moved surfaces opened unlimited possibilities for further constructive composition. That new breakthrough will create, through a renewed introduction of complex perspective relations, wonderfully intertwined with the static, superimposed elements.⁷⁹

Marija Pušić also discussed the significance of the aforementioned painting in her comprehensive study for the Stojan Čelić retrospective at the Museum of Contemporary Art in Belgrade in 1983. In the spirit of formal analysis of the visual elements that comprise a painting, the author argues that the work *Shifted Boundaries of Space* was rare and at that moment alone in its “announcement of the perspective of the translucent drawing,” and also that Čelić “lays slanted parallelograms one after another, suggesting with the very change in colors [...] the development of planes.”⁸⁰ One of the author’s claims that is particularly important for the methodological approach applied in this study can be seen in the statement that one possible definition from the domain of the technical disciplines could be that “the painting is the incarnation of spatial mathematics,” whereas she advocates a different approach, noting that “that is a paradigm of intuitive knowledge of the expansion of space and the interference of the exact mathematical order,” concluding that Čelić in his work always finds methods for “poeticizing geometry.”⁸¹

After 1968, Stojan Čelić understood that he could not realize new spatial constructions in the foreground alone, nor could the experience of depth be achieved through color alone; instead, it was necessary to develop a more complex dynamic of a painting’s spatial elements in order to make possible, as he himself defines it, “the effect of forces in the depth.”⁸² Having noticed this shift in thinking about a painting, which Marija Pušić, from a different perspective, had already suggested, Živković made his largest contribution when he located the new spatial concepts in the work of Stojan Čelić, and identified their beginnings in the example of a specific painting that symbolically anticipates Rouvé’s thesis “on something more than space,” whose boundaries are shifting. Using analytical language and an art-historical method of reading Čelić’s painting, Živković speaks of the construction of a new and different polyvalent space created “by harmonizing it with a linear perspective and colored ‘screens.’”⁸³ In such complicated compositions, Živković highlights the geometric bodies, free forms that freely move, “flutter” or “float” in a new “coordinate system” comprised of multiple, diverse perspective models, which

⁷⁹ Станислав Живковић, 1990, *op. cit.*, 20.

⁸⁰ Marija Pušić, 1983, *op. cit.*, 32.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Stojan Čelić, „Doživeti sliku”, in: Gordana Stanišić (ed.), 2012, *op. cit.*, 38. Original: Извод из саопштења одржаног у Одељењу ликовне и музичке уметности Српске академије наука и уметности, Београд, 13. март 1979. Отисак из Гласа СССР-VIII Српске академије наука и уметности, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 2, Београд, 1980.

⁸³ Станислав Живковић, 1990, *op. cit.*, 23.

becomes one of the important characteristics of Ćelić's painting in the periods that followed.⁸⁴

Živković supports his interpretation with the words of Stojan Ćelić from 1972:

I believe that we have come to some significant shifts in both the structure and the spirit of the painting. [...] I think the possibilities have not been exhausted, and in a certain sense I am obsessed with space. That is why, for the most part, I work on that which will change it, since it is unlimited and a function, into something limited and real. By that I mean that the pictures exhibited began in the same way that certain spaces familiar to us began, and not under their direct effect. I imply them in polyperspectives, abbreviated and altered perspectives and in possible intersections of imaginary constructions and atmospheres.⁸⁵

Finally, in the analysis of theoretical articulations of Trifunović's "spatial triad" in the work of Stojan Ćelić, Lidija Merenik's contribution also deserves attention, with her idea of connecting and mapping each of the thusly determined categories of space to a certain period of Stojan Ćelić's work. According to Merenik, it could be said that "the paintings of Stojan Ćelić in the period up to the beginning of the 1960s [are] the 'I-space,' since they are realized through a register of the creative artist's imagination; paintings dating from the 1960s are mostly 'space-time,' since they establish and harmonize a rational compositional order; and the cumulative paintings from the end of the 1960s and beginning of the 1970s are 'space-sound.'"⁸⁶ As for all the later paintings, the author argues that they can be considered a "synthesis of all three 'types/topoi,' comprised not only of the dynamic and rhythm of formal and color properties, but also a constant, uninterrupted search for the ideal balance of simplicity."⁸⁷ Lidija Merenik's classification can be viewed above all as an attempt to inscribe a broader theoretical and disciplinary framework, which Trifunović initiated with his hypothesis, within the parameters of an art-historical overview of the chronology and genealogy of the development of Stojan Ćelić's oeuvre. Setting aside any assessment of the justification for such an interpretation, which is based on different premises than the present study, a key moment in the author's argumentation can be seen in Ćelić's aspiration to adopt "the high modernist project's new ideologies of painting" as laid out in both theory and criticism in the second half of the twentieth century by Clement Greenberg.⁸⁸ Lidija Merenik's conclusion, which we quote here at length, opens the next chapter in a theoretical analysis of the space of modernist *grids*:

⁸⁴ *Ibid.*

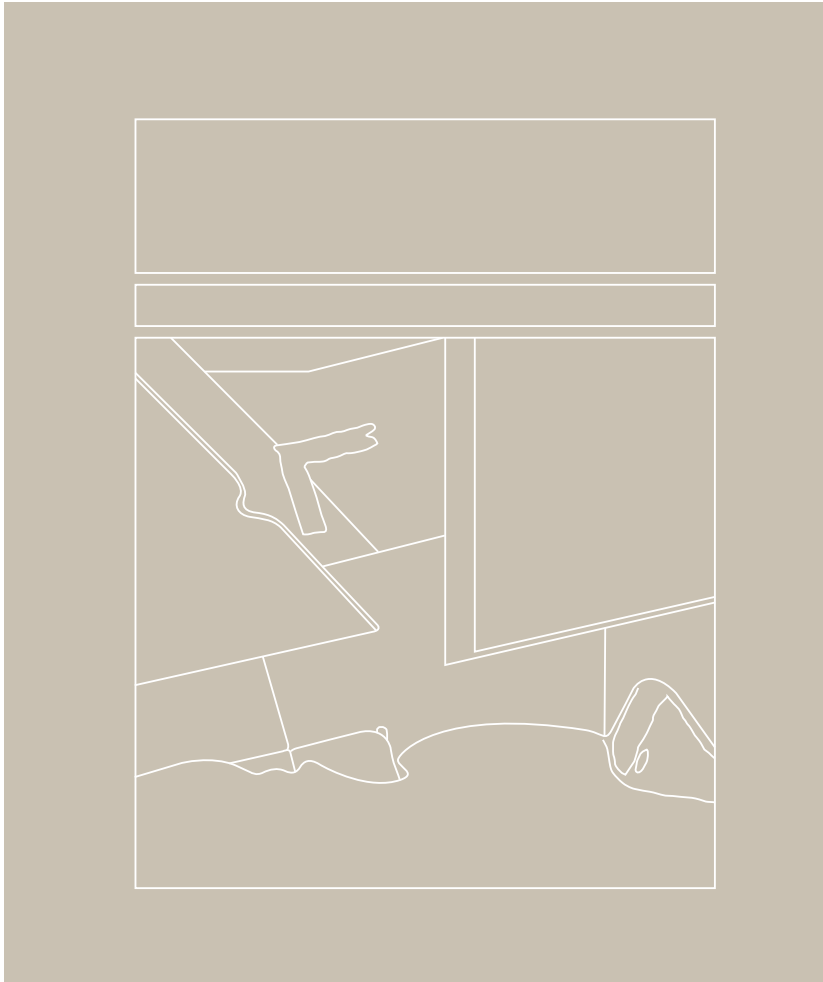
⁸⁵ *Ibid.*, 19–20.

⁸⁶ Lidija Merenik, 2014, *op. cit.*, 8–9.

⁸⁷ *Ibid.*, 9.

⁸⁸ *Ibid.*

[...] in the evolution of the plane—as the only, singular domain of painting, for which the differentiation between figurative-abstract relations is not decisive, but rather exclusively the differentiation between two-dimensionality and 3D illusionism, and, in the end, in the existence of a continuity with art of the past and in its modernist interpretation—since every revolution is interruption, break and discontinuity, while evolution, and thus even a modernist, a continuity of the sum of knowledge.⁸⁹



⁸⁹ *Ibid.*

THE SPACE OF MODERNIST GRIDS

Thus in a time of the predominance of theories already surpassed, I desire the PAINTING and its apposite theory.

— Stojan Ćelić

The Sphere of the Spiritual and the Question of Abstraction

While analyzing the artistic procedures in the way he “constructs a painting,” Stojan Ćelić concentrated on the space of the painting itself: the canvas, or plane on which he applies the methods of reduction, abstraction from nature and impressions collected in nature, transposed via associative paths into a single new world that he creates. In the world of that painting, space is realized through classical visual elements: line, color, geometric shapes, and later perspective and polyperspectives. However, another problem to which the artist alludes, without the need to interpret in more depth and detail, is the spiritual dimension in a painting’s “ethereal spaces,” and the evocation of “mythic times”—a cyclical understanding of time marked by eternal return—which he wants to bind to modernism’s inherent model of the linear progression of the temporal vector.⁹⁰ One possible example of such an approach is the painting *Sounion* (Sunion) (1966), in which the artist uses geometric elements—triangles and suggestions of squares—to introduce an impression of Poseidon’s temple to the linear bundles of a different spatial order, in an attempt to evoke and transpose onto the canvas an experience of spiritual excitement. Explication of Ćelić’s experience of the concept of the “spiritual” leads to several possible lines of analysis. One approach, often put forth in the analysis of works by Ćelić’s contemporaries, and to a certain extent of him, is the spirituality of medieval fresco painting in Serbian monasteries and the influence of Byzantine painting and perspective. Ćelić confirms that it is impossible to escape the heritage of one’s native land, as tradition is elusive: it always follows us and finds us, even when we try to resist it, and “it does not let us escape the framework which it imposes,”⁹¹ thus medieval monuments have inevitably had an influence on him as well. The artist emphasizes that such influence is decisive when it comes to “compositional schemes,” but states that “the compositional schemes that I make have no points of contact with that which is found in compositional schemes of Byzantine painting.”⁹²

On the other hand, this artist’s statement and one of the key terms he explores—the compositional scheme—refers to a different referential field, and particularly to works by a pioneer of abstraction, Wassily Kandinsky: *On the*

⁹⁰ Aleš Debeljak, „Umetnost i ideja modernosti”, *Quorum*, no. 5/6, Zagreb 1989.

⁹¹ Gordana Stanišić, 2012, *op. cit.*, 12. Ćelić also highlights the significance of his experience of Early Renaissance painting, or Flemish painting, which he analyzes on research trips.

⁹² Enver Dragulj, in: Gordana Stanišić (ed.), 2012, *op. cit.*, 69.

Spiritual in Art (Über das Geistige in der Kunst, 1912) and *From Point and Line to Plane* (Punkt und Linie zu Fläche, 1926). Distancing oneself from the idea and injunction to represent the material world, it becomes possible to affirm that abstract art actually enters into the sphere of spirituality, and represents the world of the spiritual.

We can agree with Lidija Merenik's thesis that we consider Čelić's work as a "modernist project" or painting of high modernism in the context of socialist Yugoslavia.⁹³ However, the art-historical systematization that often includes the artist among other abstract painters of various provenance, which Merenik also does, claiming that Čelić's painting can be described as "expressive, sensitive abstraction, at moments metaphysical or irrational," or even "lyric abstraction," in the case of the painting *Chessboards* (Šah polja),⁹⁴ remains on the edge of the established frameworks for analyzing *topology* in the work of Stojan Čelić, and not the *typology* of abstract art that might be used to characterize his work.⁹⁵ We recall, nevertheless, two dominant models of systematization of the tendencies in Yugoslav, or Serbian, art of the 1950s and 1960s. Miodrag B. Protić defines three basic characteristics of painting: figurative, associative and non-figurative, according to which the second category contains the subcategory of "abstract landscape painting," while abstract expressionism, lyric abstraction and enformel are categorized in the subcategory of abstract painting.⁹⁶ Lazar Trifunović, on the other hand, offers a different, significant classification of abstract art in Serbia, dividing it into: "a period of associative art (1951–1959), a period of enformel (1959–1963), and a period of individual research (1963–1971)."⁹⁷ In Protić's classification, *abstract landscape* does not belong to the corpus of abstraction, while for Trifunović almost a full decade remains within the sphere of the vaguely defined "associative art,"⁹⁸ which a thorough analysis might exclude from the domain of abstract painting in the way that one of the first theorists of abstraction, Michel Seuphor, defined it. Analyzing the social-cultural atmosphere, philosophical ideas and the advent of psychoanalysis, Seuphor singles out three key external causes for the climate that gave rise to the idea of abstraction: "the free expression of the self; machinism; and the constant laws of composition," which he believes correspond with the ideas about the "three mystical paths of inner necessity," as Kandinsky defined them.⁹⁹

Of particular significance is Čelić's relationship to the pioneers of abstraction, and above all Mondrian, to whom the historiography often points, as does the artist himself, as an important model for Čelić's manner of "constructing a painting" and the use of "compositional schemes."

⁹³ Lidija Merenik, 2014, *op. cit.*, 3–9.

⁹⁴ *Ibid.*, 6.

⁹⁵ On the analysis of the beginnings of abstraction in Serbian painting in the second half of the twentieth century, see: Зоран Ерић; „Од Париза до Њујорка: искорак ка апстракцији чланова *Загарске групе*“, in: *Полемички аспекти српског модернизма после 1945, са посебним освртом на деловање чланова Загарске групе*, Душан Оташевић и Весна Круљац (ed.), Београд: Српска академија наука и уметности, 2024, 179–202. We nevertheless view that the term "abstract landscape" or "abstract landscapeism," as Aleksa Čelebonović translated from the French critic Michel Ragon into the local context for an exhibition dedicated to this phenomenon at the Belgrade Cultural Center in 1962, is not entirely adequate. Lidija Merenik's analysis explicitly explains this. It is important to note that the exhibition included works by Stojan Čelić, who was identified as one of the protagonists of "abstract landscapeism."

⁹⁶ Miodrag B. Protić, *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Београд: Музеј савремене уметности, 1980, 11–12, 48–49.

⁹⁷ Лазар Трифуновић, *Ог импресионизма до енформела*, Београд: Нолит, 1981, 34–37.

⁹⁸ Lidija Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*, Београд: Фонд Вујић колекција и Филозофски факултет, 2010, 93.

⁹⁹ Michel Seuphor, *Apstraktna umjetnost*, Zagreb: Mladost, 1959, 22.

The artist himself gives a detailed explanation of that relationship:

[...] Our criticism most often connects me with Mondrian.¹⁰⁰ I cannot say that at moments I have not had some of his schemes in mind. I underscore this term because it is often imposed upon me in a negative connotation. I do not wish to say that Mondrian created schemes. The scheme works through repetition. In Mondrian's case it is a matter of finalities. At least that is how I could see the neoplasticity of his painting, and that was what both attracted and repelled me. [...] I had freed myself from it before I started to search for my own pure painting. I am speaking now about my own painting, but I know that the problems connected with any kind of geometric abstraction are explained through his example. It is about reduction, a rigorous, probably theoretically based view that affirms abstractly on an inaccessible level. I could hardly take such a position as my model, I could hardly consent at any moment to that which Mondrian's interpreters take as a painting of rational consciousness. I do not yearn for inviolable models of organizing a painting; I search for compositional orders that imply their own change, more precisely, that always anticipate their own change. Here we find something that could conditionally be called a spiritual plane or a spiritual background. In Mondrian's case, interpreters also discuss a "theosophical metaphysics," and, accordingly, a kind of spiritual preparation he had for that which he made.¹⁰¹

Ćelić's analysis speaks to different theoretical premises, but also spheres of spirituality that were formative in the work of a pioneer of abstraction, that is, the iconoclastic radicality of the abstraction of the historical avantgarde. The example demonstrates the influence of the Dutch Catholic priest, theosophist and syncretic philosopher Mathieu Schoenmaekers, whose ideas about the symbolic meaning of lines, forms and colors, as well as the term *new image* (*nieuwe beelding*), so significant for Mondrian, were laid out in the work *The New Picture of the World* (*Het nieuwe wereldbeeld*) from 1915.¹⁰² Still, it is important to highlight points of contact, and the fact that Ćelić's, like Mondrian's, painting in its early phases took as its starting point landscape, a model from nature, as well as the crucial role of line, form and color in the process of a painting's construction. Ćelić confirms his relationship to the process of abstraction in the following statement: "It is impossible, I believe, to abandon nature. In terms of abstraction, the concept itself, then some things need to be

¹⁰⁰ Original transcription of the author.

¹⁰¹ Stojan Ćelić, „Izmena slike sveta”, in: Gordana Stanišić (ed.), 2012, *op. cit.*, 36.

¹⁰² Michel Seuphor, 1959, *op. cit.*, 56.

differentiated. It is not about things that came from nowhere; it is simply about the reduction of certain elements from nature, it is about abstraction.”¹⁰³

In the following analysis of Mondrian’s influence, and that of Schoenmaekers, another intellectual milieu emerges, “Dutch Hegelianism,” which made a significant contribution and offered a theoretical model for the formation of Mondrian’s worldview. The foundation of neoplasticism thus implies a different approach to the space of a painting, a new form of “plasticity,” opposite to the common formalist interpretation that it is the embodiment of Greenberg’s idea of flatness, characteristic in his interpretation of modernist painting.¹⁰⁴

Space in the Modernist Theory of Clement Greenberg

Greenberg’s normative, formalist reading of painting emphasizes flatness as the essential and defining condition for painting. He puts forth the idea that every art form, and especially modernist painting, has to take advantage of and act in accordance with the qualities inherent to the medium. Finally, modernist painting should abandon the narrative of space, and dispense with every illusion of the depth of space.¹⁰⁵ Modernist painting should, according to Greenberg, eliminate illusions of every kind, and instead strive to create a space of pure painterly means. For that reason he particularly emphasizes the optical nature of the modernist space, where depth is implied through color and form, and not through modelling or perspective. In such an approach to painting, space is suggested through the relation of forms on a surface. This view of space hovers between the surface and an undefined shallow depth, instead of being pulled into a measurable background.¹⁰⁶ A comparison of Stojan Čelić’s remarks on the painting method he developed in the 1960s, whereby he wished to examine the painting as a plane and to define spatial depth with color and form, we notice that there are still certain “slippages” and transgressions of Greenberg’s strictly formalistically determined codification of a painting.

In variations of landscape from 1960 and 1961, I introduced elements of the painting into the foreground. Depth was suggested by belts, in simple or a more complex order, most often in the upper belt of the painting, which I separated with a belt of the horizon. In order to avoid conflict, I made it equal, color-wise, to the color basis of the painting. Abstracted details of the landscape, because they were separated, remained as hanging signs. Horizontal belts of certain color values were

¹⁰³ From a conversation with Nađa Ivanji Švab on the occasion of Stojan Čelić’s solo exhibition at Sebastian Gallery in Belgrade, 1986. Video archive of Ivana Simeonović Čelić.

¹⁰⁴ Marek Wieczorek “Mondrian’s First Diamond Composition: Spatial Totality and the Plane of the Starry Sky,” in: Paul Crowther and Isabel Wünsche (eds.) *Meanings of Abstract Art Between Nature and Theory*, London & New York: Routledge, 2012, 3. The neohegelian philosopher Gerard Bolland is particularly singled out.

¹⁰⁵ Clement Greenberg, “Modernist Painting,” in: *The Collected Essays and Criticism. Vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, John O’Brian (ed.), Chicago: University of Chicago Press, 1993, 85–93. Originally published in: *Art and Literature*, no. 4, Spring 1965, 193–201.

¹⁰⁶ Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoön,” in: *The Collected Essays and Criticism. Vol. 1: Perceptions and Judgments, 1939–1944*, John O’Brian (ed.), Chicago: University of Chicago Press, 1986, 23–38. Originally published in: *Partisan Review*, vol. 7, no. 4, July–Aug. 1940, 296–310.

introduced into paintings after 1962. I could not get free of them, they were necessary as the anchors for separations in paintings of vertical format. Placed somewhere in the line of the golden ratio, they separated the painting, underscoring the meaning of the separation of the resulting fields. They had the power to move on the plane, to create an impression of movement in the depth of the painting. That's why, in 1961 and 1962, I attempted to avoid them in some paintings by avoiding the horizontal. First in the painting called *Light Surfaces* (Svetle površine), and then in *Another Climate* (Druga podneblja). I allowed reduced, geometrized forms, taken from the data on the bottom, to develop freely toward the top of the painting. Changes to the compositional order enabled the free penetration of similar forms from the top toward the center and the introduction of swimming forms. I am speaking of compositional or structural foundations that were varied, changed, sought in systems of other kinds. I was trying to avoid a third dimension. The opposite happened: the orders of belts and forms whereby I was avoiding depth, as a result of the relations created and the harmonies of color, conditioned it. That is how I approached my concept of space.¹⁰⁷

Greenberg's formalist method of the analysis of space in modernist painting is interrogated and criticized by the next generation of theorists and art critics in the USA, gathered around the journal *October*. Particularly strong were the contributions by Rosalind Krauss and Hal Foster. Krauss calls into question Greenberg's emphasis on flatness and the optical, and argues for a conception of space that is embodied, material and tactile. She claims that Greenberg's analysis represents a "disembodied," idealized vision of modernist painting, while neglecting the physical and sensorial engagement of the viewer. A significant distinction in her view of modernist painting lies in the fact that Krauss, insisting that she was and has remained a modernist critic, considers it necessary to expand the part of the modernist sensibility that includes the physical, bodily and sensorial dimensions of art, and to transcend Greenberg's narrowly defined formalist norm.¹⁰⁸ Hal Foster, on the other hand, criticizes Greenberg's formalist narrative for its historical selectivity and tendency to overlook broader avantgarde practices. Foster claims that Greenberg's focus on abstract painting as the height of modernist achievements marginalizes other forms of artistic expression and simplifies the complex historical developments of that period. Foster's critique emphasizes the importance of the diversity and complexity of modernist practices beyond Greenberg's formalist framework.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Stojan Ćelić, „Izmena slike sveta”, in: Gordana Stanišić (ed.), 2012, *op. cit.*, 35.

¹⁰⁸ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, MA: MIT Press, 1993, 3.

¹⁰⁹ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA: MIT Press, 1996, 8.

Moderist Grid or Painterly Scheme

In his reflection on the visual procedures he uses, Stojan Ćelić mentioned the term *scheme* multiple times to refer to the manner in which he constructs a painting. For him, all elements given in the painting, all forces that act in it, such as the horizontal, vertical, or diagonal, represented schemes that could help in the process of building a painting. However, the artist's key position in the explanation of the meaning and role of such a scheme can be seen in his claim that the painting cannot be made through its application alone. For Ćelić, a painting can be understood either as an attempt to constitute a certain scheme on the basis of elements of a different nature, or as a conscious departure from that scheme in order to affirm some alternative, deeper truth, which for him is a key for solving some of painting's central questions.¹¹⁰

One of the key paintings in which we can observe the long-term development of a certain painterly scheme in Ćelić is the work with the poetic title *Wind (Lament for Nikola Erceg and Arsen Karanović)* (Vetar [Tužaljka za Nikolu Ercega i Arsena Karanovića]), made in the period from 1962 to 1966. Marija Pušić singles out this picture as an example of Ćelić's constructive method that emerges after concept sketches and drawings from as early as the end of the 1950s, and unifies elements of both earlier and future paintings. The author recognizes what she calls a "linear raster" that lays the foundation for a later series of paintings dating from the 1970s.¹¹¹ The scheme that appears in this painting, of a rare and unusual format for Ćelić, should be examined within the context of the aforementioned term *grid* in Rosalind Krauss' analysis and theorization of modernist painting.

As a symbol of modernist ambitions in visual art, beginning from the emergence of the historical avantgarde, Rosalind Krauss used the term *grid*¹¹² to describe the tendency of artists of such provenance toward "silence" and a resistance to a narrative approach. As one of the striking examples of the grid, Krauss points to Mondrian and the tendency for the thus-established concept of the painting discussed above to resist "development." One important distinction the author makes during her analysis of spatial connotations is that the grid can function in a spatial or a temporal way to affirm "modernity" in modern art. In the spatial sense, the grid with its properties such as flatness and geometrization takes an antimimetic and antinatural position, advocating for art's autonomy. The grid is a means for withdrawing the dimensions of the real and replacing them via the lateral spreading of a simple surface, which is achieved through the flatness that the very coordinates of the grid determine.¹¹³ In the complete

¹¹⁰ Miodrag Begenišić, „Ostavština za budućnost”, 1985, *op. cit.*

¹¹¹ Marija Pušić, 1983, *op. cit.*, 24.

¹¹² The literature that analyzes the term grid in modern painting, on which Krauss builds her thesis, includes the following important predecessors: Lawrence Alloway, *Systemic Painting*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1966; John Elderfield, "Grids," *Artforum* 10, no. 9, May 1972, 52–59; Lucy Lippard, "Top to Bottom, Left to Right," in: *Ad Reinhardt*, Barbara Rose (ed.), New York: Museum of Modern Art, 1970, 93–103.

¹¹³ Rosalind Krauss, 1979, *op. cit.*, 50–52.

regularity of its organization, the grid is thus a result of an “aesthetic decree.” Insofar as its system is an order of pure relationships, the grid represents a way of eliminating the right of natural objects to possess their own unique order. Relationships in the aesthetic field, which the grid shows, belong to a special world and, with respect to natural objects, are shown to be both prior and final. The grid declares the space of art to be at once autonomous and autotelic.¹¹⁴ At this point, we recall Čelić’s position that Mondrian’s neoplasticism is about finalities, whereas Čelić works toward continuous alterations and changes in his way of constructing a painting.¹¹⁵ On the other hand, in the temporal dimension the grid represents a symbol of modernity that is increasingly present in the art of the twentieth century, and the discovery of which makes a distinction between the art of the present, while all other forms of art that do not know the grid become the past, whereby the autonomy of modernist art is emphasized from a different perspective.¹¹⁶

In order to put Rosalind Krauss’ all-encompassing analysis in the context of the art of the 1960s, it is necessary to consider the model of the grid that appears, particularly in Anglophone art theory, as a representation of the *structure* or the utterly simple *frame* in which the painting acts,¹¹⁷ or, in a different interpretation, as yet another complex *system*.¹¹⁸

John Elderfield considers the classification of the use of the grid in modern and contemporary art incomplete without an examination of what it comprises and how it manifests. The grid is an attribute of a module containing units of fixed dimension distributed in horizontal-vertical template (whether they are presented upright or diagonally), while an orthogonal grid is created when modular units themselves are rectilinear. But this “additive” definition presumes that the grid of vertical-horizontal lines makes negative elements—only the connections of the modular units—whereas for the majority of painting that uses the grid model, linearity is obviously a positive component. That is, the lines are a method of separating the existing surface: a subtractive, and not a cumulative system. And its use was to “show” the surface of a painting or to organize the surface in order to enable the dispersion of painterly elements within its “frame.”¹¹⁹ It is this meticulously analyzed formal-visual aspect of the grid on which Krauss builds in her essay through the use of much broader methodological and theoretical premises.

As one of her objects of analysis, Krauss examines the relationship between perspective, as a means whereby reality and its representation are laid one on top of another, and the grid, which she argues interrupts and incises such a postulate. As opposed to perspective, the grid does not overlay a spatial

¹¹⁴ *Ibid.*, 52.

¹¹⁵ Stojan Čelić, „Izmena slike sveta”, in: Gordana Stanišić (ed.), 2012, *op. cit.*, 36.

¹¹⁶ Rosalind Krauss, 1979, *op. cit.*, 52.

¹¹⁷ John Elderfield, 1972, *op. cit.*, 52.

¹¹⁸ Lawrence Alloway, *Systemic Painting*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1966. In an analysis of “systemic painting,” as Lawrence Alloway calls it, in order to describe the phenomenon of radical, repetitive and minimalist abstraction from the beginning of the 1960s, the terms “field” and “module” are used (with their serial potential as an expandable *grid*), which share a common level of organization that prevents the system from being broken. For the author, this organization is the visible tissue of the painting. Alloway argues that in all works of such provenance the final state of the painting is known before its completion. However, that does not exclude empirical modifications of the work in progress, but rather focuses them within the system. The system is an organized whole, whose parts exhibit certain regularities, but which is not opposite to values such as humanistic, organic processes. On the contrary, while the artist is engaged in it, the system is a process. Attempts and errors, instead of being included in the painting, occur off of the canvas.

¹¹⁹ John Elderfield, 1972, *op. cit.*, 52–59.

component derived from the outer world onto the painting's surface, but rather overlays the surface of the painting itself. In such a postulate, the physical and the aesthetic planes remain the same, coextensive and coordinated through the grid's abscissas and ordinates. In this context, the thesis of the modernist grid is reduced to bare materialism, which is actually opposite to the thinking of founders of avantgarde art such as Mondrian and Kazimir Malevich, who, instead of a materialist world of the painting, wrote of the problems of the spiritual, of God and the Mind.¹²⁰ Krauss attempts find a solution to the contradiction with which she is confronted—the problem of the “sacralization” of the art of the twentieth century (in which the spiritual sphere is overburdened, as suggested in Ćelić's views at the beginning of this chapter), or a purely formalist approach to modernist painting (especially abstraction through the presented critique of Greenberg's narrative)—with the thesis that the grid actually unifies these two spheres.

Krauss suggests that the continuous presence of the grid in twentieth-century art is connected with its structure like a myth, since, as with all myths, it too deals with a paradox or contradiction not by dissolving or resolving them, but, rather, by covering them up so they seem to disappear. Whereas myths, like all narrations, have their dénouement through time, the grid is not exclusively a spatial category, but a visual structure that explicitly dispenses with narrative. In order to resolve these contradictions, the author turns to the structuralist analysis of myths, particularly in the work of Claude Lévi-Strauss, according to which the sequential characteristics of a story, or myth, are reworked to form “spatial organization.” In the methodology of the structuralists, for example, a spatial display of the story—in vertical columns—allows the characteristics of the contradictions to be presented, and shows how they lie at the foundation of a particular mythic story's attempt to conceal the opposite through narrative.¹²¹ Although the grid as defined by Krauss is not a story but a structure, it is precisely as such that it makes possible for the contradiction between the values of science and the values of the spiritual to be held in the conscious or unconscious of modernism as something suppressed.¹²² The establishment of the thesis on the significance of the grid as a model of the thinking of twentieth-century art opens the spaces for new post-structuralist, psychoanalytic and transdisciplinary interpretations of this phenomenon, often based on the contribution of exact sciences such as this. The grid as a model can represent a matrix of knowledge, and particularly the separation of the perceptive screen from the screen of the “real” world. It appears in different symbolic spaces of the painting, even with painters from whom we

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, 54–55.

¹²² See: Rosalind Krauss, 1993, *op. cit.*

would not expect it, such as Henri Matisse in his final phase of painting, marked by the method of decoupage (*papiers découpés*).¹²³

With all the possible analogies for the painterly schemes that Stojan Čelić constructs, his oeuvre does not necessarily have to be characterized or included in such a theoretically articulated model of the grid. Certain paintings cited here, such as *Wind (Lament for Nikola Erceg and Arsen Karanović)* and *Shifted Boundaries of Space*, undoubtedly set a certain spatial scheme in which the idea of the grid resonates. In the later painting series *Echo*, such a scheme is developed and includes more complex relations of perspective, shortened and altered perspectives and polyperspectives, and cross-sections of imaginary constructions and atmospheres. Such an approach at first glance negates the thesis that the grid is an antipode to perspective. With Čelić, however, the relationship of all aforementioned models of perspective is part of a much more complex compositional and spatial scheme, which does not aim exclusively for the illusion of spatial depth; instead, the artist uses long-term, analytical procedures to construct them such that they emerge in the same way as any other known spaces in our environment, and not under their action or influence. In Čelić's art, that which used to be a model taken from nature crosses over into other forms of construction and composition, woven from geometric elements and forms in dynamic relationships, but with the presence of an "organic or graphic venation" which the artist was convinced spoke of the symbolic presence of nature, even in bare and geometricized constellations.

Krauss' method whereby she developed the theoretical model of the *grid*, through an analogy of sorts with Čelić's more strictly set analyses of painterly *schemes*, can nevertheless offer one possible theoretical articulation and model for the reconciliation and joining of the rational and the spiritual, the exact and the poetic, nature and the urban milieu, and so many vital, contiguous and often irreconcilable forms of Stojan Čelić's particular artistic cosmology. In his art, space is a complex matrix of relationships between the subject and world, where the figurative and abstract interpenetrate in the tension between the visual, material and spiritual. In his unique way, the artist provides new models for the orchestration of the "modernist scheme" of a painting, offering alternative paths toward the understanding and interpretation of space, not only as an artistic or formal category.

In closing, we can conclude that Čelić's (auto-)reflexive work is conceptualized as a constant search for new spatial solutions and possibilities of constructing the world of the painting, which simultaneously possesses a strong

¹²³ Rosalind Krauss, 1979, *op. cit.*, 59–60. The example is Matisse's decoupage *L'Escargot*, 1952–53, made toward the end of the artist's life, and whose composition of spatial elements resonates in Čelić's pivotal painting *Chessboards* from 1957. Likewise, Matisse's work *Memory of Oceania* (1952–53) suggest the spatial elements and dynamic that will appear in the mature painting of Stojan Čelić.

inner necessity and logic, as well as a poetic, emotional charge. It represents a major contribution to the Serbian art of the second half of the twentieth century, serving as inspiration for further research of spatial relations and the need for new theoretical models in order to expand the discursive field and methodology of thinking about painting that, in Ćelić's "case," as the artist liked to say, attains a much wider scope and transcends narrowly defined disciplinary boundaries and the dichotomy of figurative-abstract, or cerebral-poetic. Through our analysis of the spatial connotations of Ćelić's work, we can conclude that his painting is all of that, but also Pierre Rouve's "something more" than space itself, a continuous flux and a measure of the artist's spiritual state, which eludes fixity and rationalization in a constant need for the discovery of new, different, and yet equally consequential painterly constructive schemes.



Забелешка / Note • 1964

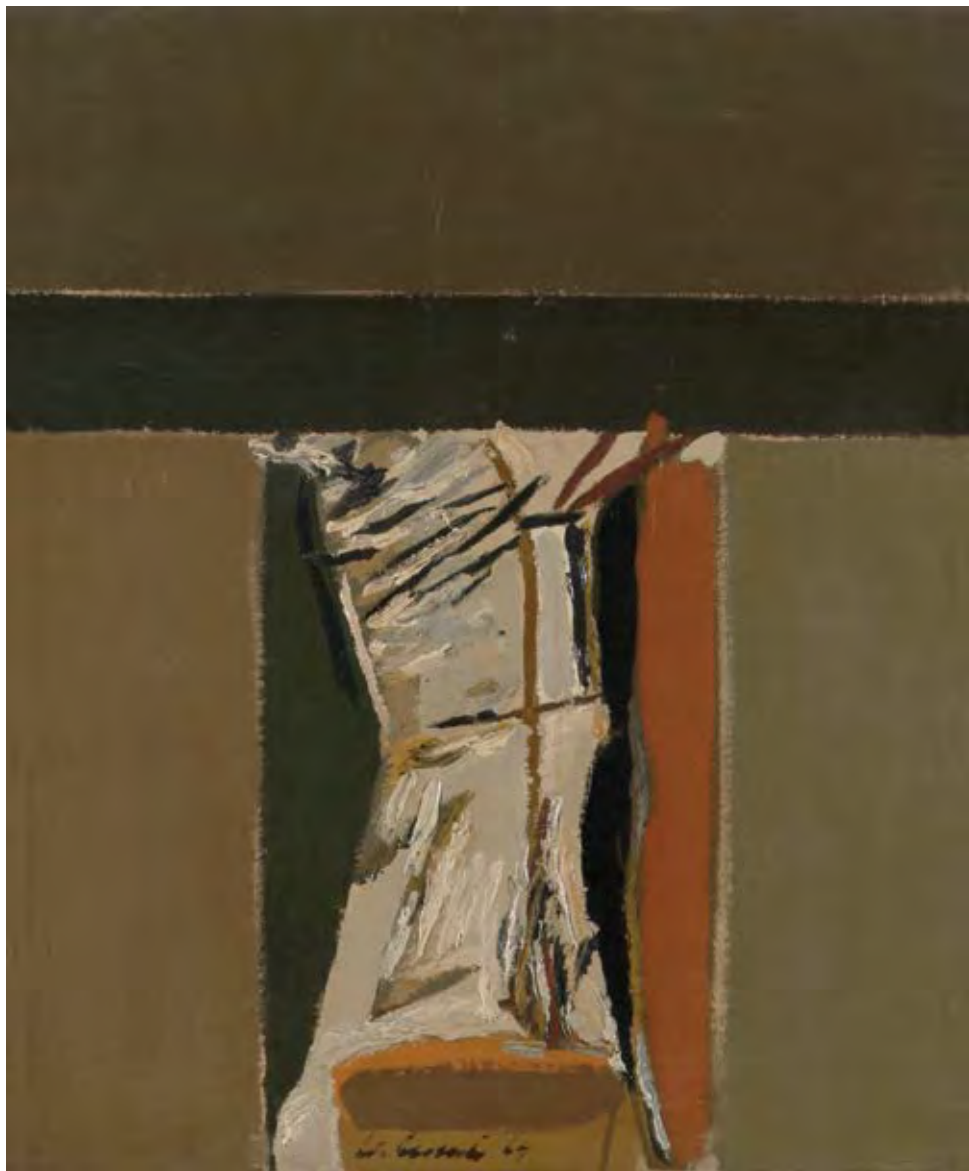
уље на платну / oil on canvas

39 × 30 cm

ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Забелешка / Note • 1964
уље на платну / oil on canvas
46 × 38 cm
НИКОЛА БОГДАНОВИЋ /
NIKOLA BOGDANOVIĆ



Продор / Penetration • 1964

уље на платну / oil on canvas

46 × 38 cm

НИКОЛА БОГДАНОВИЋ /

NIKOLA BOGDANOVIĆ



Забелешка IV / Note IV • 1970

уље на платну / oil on canvas

46 × 37,5 cm

ПОРОДИЦА ХАЈНЕМАН /

HEINEMANN FAMILY



Север / North • 1968

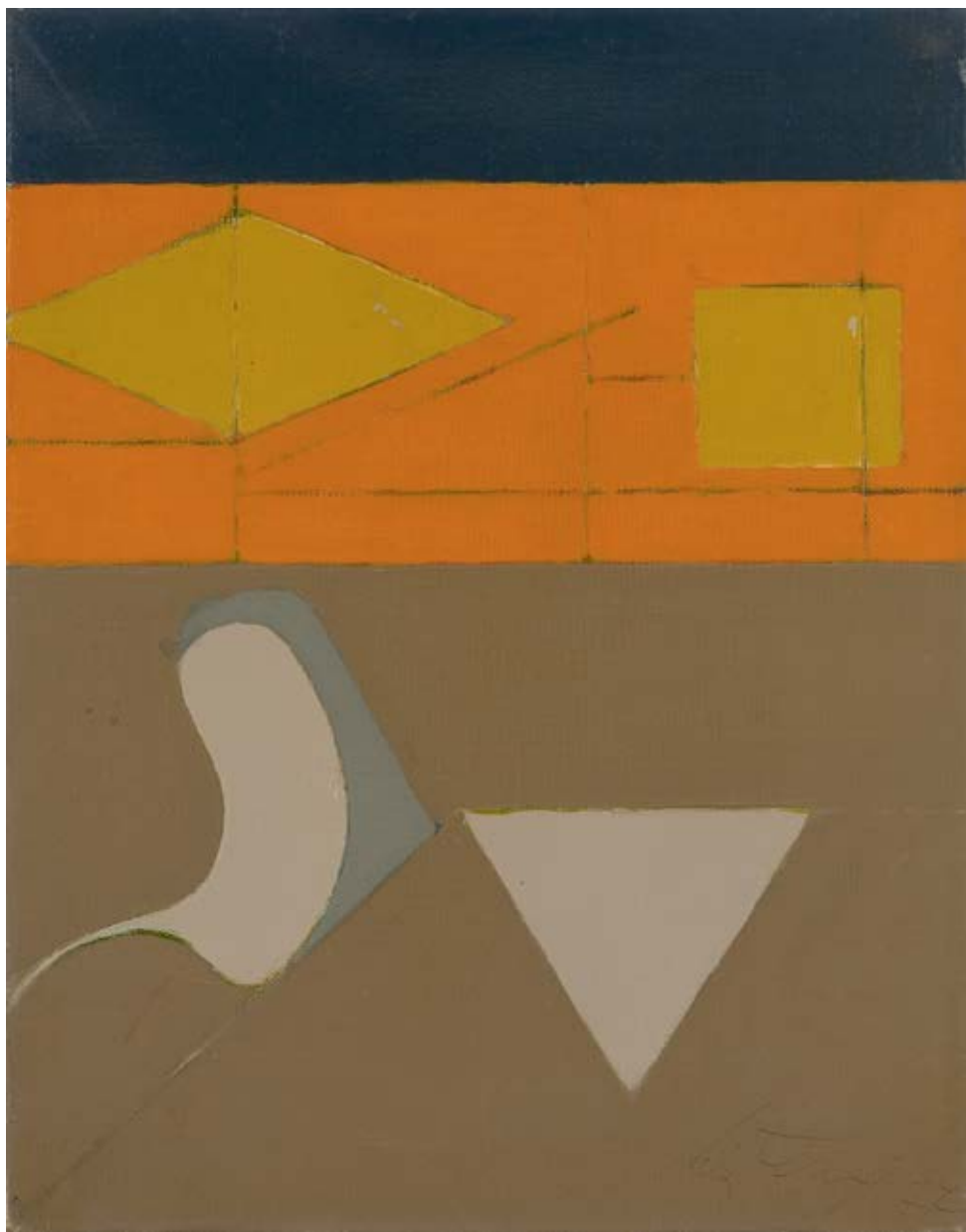
уље на платну / oil on canvas

33 × 24 cm

ПОРОДИЦА СИМИЋ / SIMIĆ FAMILY



Тишина / Silence • 1966
уље на платну / oil on canvas
38 × 31 cm
НИКОЛА БОГДАНОВИЋ /
NIKOLA BOGDANOVIĆ



Светилиште I / Sanctuary I • 1977

уље на платну / oil on canvas

35 × 27,5 cm

ПОРОДИЦА СИМИЋ / SIMIĆ FAMILY



Елипса / Ellipse • 1975
уље на платну / oil on canvas
33,5 × 27 cm
ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Предео I / Landscape I • 1961

уље на платну / oil on canvas

125 × 135 cm

УМЕТНИЧКА ЗБИРКА САНУ /

SASA ART COLLECTION



Друго поднебље v / Another Climate v • 1964

уље на платну / oil on canvas

135 × 125 cm

МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ, БЕОГРАД /
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, BELGRADE



**Друго поднебље II (Предео) /
Another Climate (Landscape) II • 1961**

уље на платну / oil on canvas

130 × 162 cm

ЛЕГАТ „СТОЈАН ЋЕЛИЋ”, САНУ /
STOJAN ĆELIĆ LEGACY, SASA

**> Друго поднебље III /
Another Climate III • 1962**

уље на платну / oil on canvas

240 × 200 cm

ЛЕГАТ „СТОЈАН ЋЕЛИЋ”, САНУ /
STOJAN ĆELIĆ LEGACY, SASA



Сиво јутро / Gray Morning • 1963

уље на платну / oil on canvas

195 × 130 cm

ГАЛЕРИЈА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ

ПОКЛОН ЗБИРКА РАЈКА МАМУЗИЋА, НОВИ САД /

GALLERY OF FINE ARTS — RAJKO MAMUZIĆ

GIFT COLLECTION, NOVI SAD



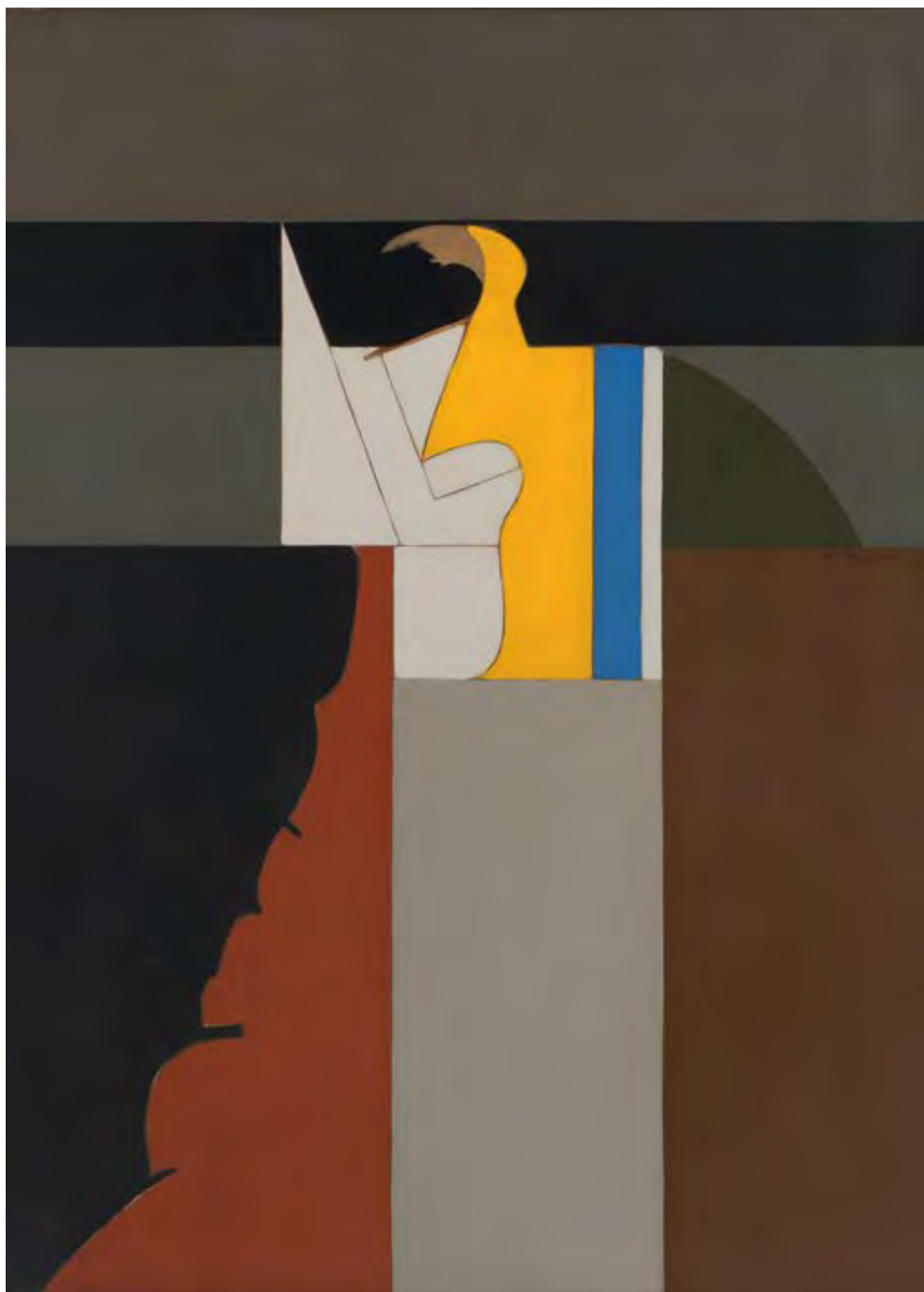


Микена II (Микенска врата) /
Мусенае II (Mycenaean Gate) • 1966

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ, БЕОГРАД /
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, BELGRADE



Сунион / Sounion • 1966
уље на платну / oil on canvas
195 × 40 cm
ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Смирење II / Calming Down II • 1965

уље на платну / oil on canvas

146 × 113 cm

ЛЕГАТ „СТОЈАН ЋЕЛИЋ”, САНУ /
STOJAN ĆELIĆ LEGACY, SASA



Правоугаоник са дијагоналом
Rectangle with Diagonal Line • 1976
уље на платну / oil on canvas
65 × 55 cm
АЛЕКСАНДАР МАСТИЛОВИЋ /
ALEKSANDAR MASTILOVIĆ



Сутон / Dusk • 1965

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

ВОЈИСЛАВ НОВЕСКИ / VOJISLAV NOVESKI



Подне / Noon • 1966
уље на платну / oil on canvas
195 × 140 cm
ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Град (Утонули град) / Town (Sunken Town) • 1966

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

ЗОРАН ПОПОВИЋ / ZORAN POPOVIĆ



Крај јула / End of July • 1967

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

НАРОДНИ МУЗЕЈ ШУМАДИЈЕ, КРАГУЈЕВАЦ /

NATIONAL MUSEUM OF ŠUMADIJA, KRAGUJEVAC



Шпанска тема I / Spanish Theme I • 1967

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

ПОЛИТИКА А.Д., БЕОГРАД / POLITIKA, BELGRADE



Носталгија II (Сићево) / Nostalgia II • 1971
уље на платну / oil on canvas
195 × 140 cm
ЗОРАН ПОПОВИЋ / ZORAN POPOVIĆ



Слика за 1968 II / Painting for 1968 II • 1968

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ, БЕОГРАД /
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, BELGRADE



Средина лета II (диптих) /
Midsummer II (Diptych) • 1969
уље на платну / oil on canvas
195 × 200 cm
ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Сећање на 20. јули 1970 / Remembering July 20, 1970 • 1971

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

ГАЛЕРИЈА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ ПОКЛОН ЗБИРКА

РАЈКА МАМУЗИЋА, НОВИ САД /

GALLERY OF FINE ARTS — RAJKO MAMUZIĆ

GIFT COLLECTION, NOVI SAD



Средина лета III /

Midsummer III • 1974

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

ЗОРАН ПОПОВИЋ / ZORAN POPOVIĆ



Један протекли дан / One Bygone Day • 1971

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

МУЗЕЈ ЗЕПТЕР / ZEPTEK MUSEUM



Усијање / Aglow • 1973–1980
уље на платну / oil on canvas
195 × 140 cm
ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Померене границе простора /
Shifted Boundaries of Space • 1969

уље на платну / oil on canvas

135 × 125 cm

НИКОЛА БОГДАНОВИЋ / NIKOLA BOGDANOVIĆ



Простор – плаво / Space – Blue • 1970

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ, БЕОГРАД /
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, BELGRADE

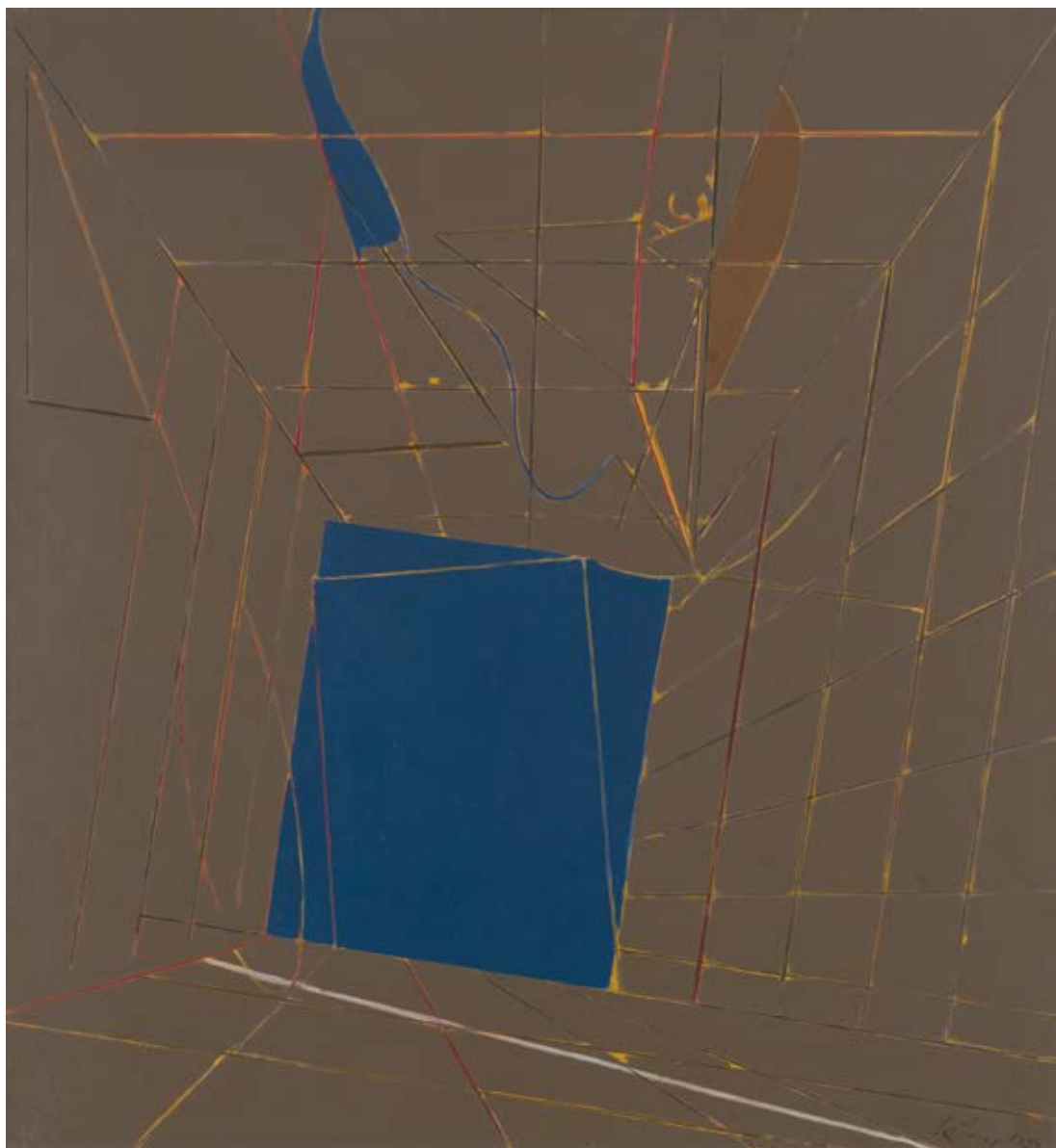


Ехо VI / Echo VI • 1973

уље на платну / oil on canvas

162 × 130 cm

ЛЕГАТ „СТОЈАН ЋЕЛИЋ”, САНУ /
STOJAN ĆELIĆ LEGACY, SASA



Ехо II / Echo II • 1973
уље на платну / oil on canvas
135 × 125 cm
МУЗЕЈ ГРАДА БЕОГРАДА /
BELGRADE CITY MUSEUM



Ехо / Echo • 1974

уље на платну / oil on canvas

81 × 100 cm

ПРИВАТНО ВЛАСНИШТВО / PRIVATE COLLECTION



Дан рађања и смрти /
Day of Birth and Death • 1975
уље на платну / oil on canvas
240 × 200 cm
ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Ехо X / Echo X • 1976

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

ЛЕГАТ „СТОЈАН ЋЕЛИЋ”, САНУ /
STOJAN ĆELIĆ LEGACY, SASA



Ехо XII / Echo XII • 1978
уље на платну / oil on canvas
195 × 140 cm
УМЕТНИЧКА ЗБИРКА САНУ /
SASA ART COLLECTION

Кинески зид /
The Great Wall of China • 1979
уље на платну / oil on canvas
135 × 120 cm
ЛЕГАТ „СТОЈАН ЋЕЛИЋ”, САНУ /
STOJAN ĆELIĆ LEGACY, SASA





**Шема Икаровог пада (диптих) /
Scheme of Icarus' Fall (Diptych) • 1979**

уље на платну / oil on canvas

200 × 480 cm

У СТЕЧАЈНОМ ПОСТУПКУ; ПРВОБИТНО
У ХОТЕЛУ ИНТЕРКОНТИНЕНТАЛ, БЕОГРАД /
UNDERGOING BANKRUPTCY PROCEEDINGS;
FORMERLY AT INTERCONTINENTAL HOTEL, BELGRADE





Некада слућено пролеће III /
Once Anticipated Spring III • 1980

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

ПРИВАТНО ВЛАСНИШТВО / PRIVATE COLLECTION



Дан неодређене радости
(Дан неслућене радости) /
Day of Indefinite Joy
(Day of Unexpected Joy) • 1980
уље на платну / oil on canvas
100 × 81 cm
МУЗЕЈ ЗЕРТЕР, БЕОГРАД /
ZERTER MUSEUM, BELGRADE

Медитеран / Mediterranean • 1980

уље на платну / oil on canvas

200 × 240 cm

УМЕТНИЧКА ЗБИРКА САНУ /

SASA ART COLLECTION







Кошава I / Strong Wind I • 1971

уље на платну / oil on canvas

135 × 125 cm

ЛЕГАТ „СТОЈАН ЋЕЛИЋ”, САНУ /

STOJAN ĆELIĆ LEGACY, SASA



Кошава III / Strong Wind III • 1981

уље на платну / oil on canvas

135 × 125 cm

ЛЕГАТ „СТОЈАН ЋЕЛИЋ”, САНУ /
STOJAN ĆELIĆ LEGACY, SASA



Варијација на Бројгелову тему (Море I)
Variations on a Theme by Breughel (Sea I) • 1981
уље на платну / oil on canvas
100 × 81 cm
ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Море-Итеа II (Море-Итеа, варијанта Б) /
Sea-Itea II (Variant B) • 1983
уље на платну / oil on canvas
100 × 81 cm
КОЛЕКЦИЈА ВАСИЋ / VASIĆ COLLECTION

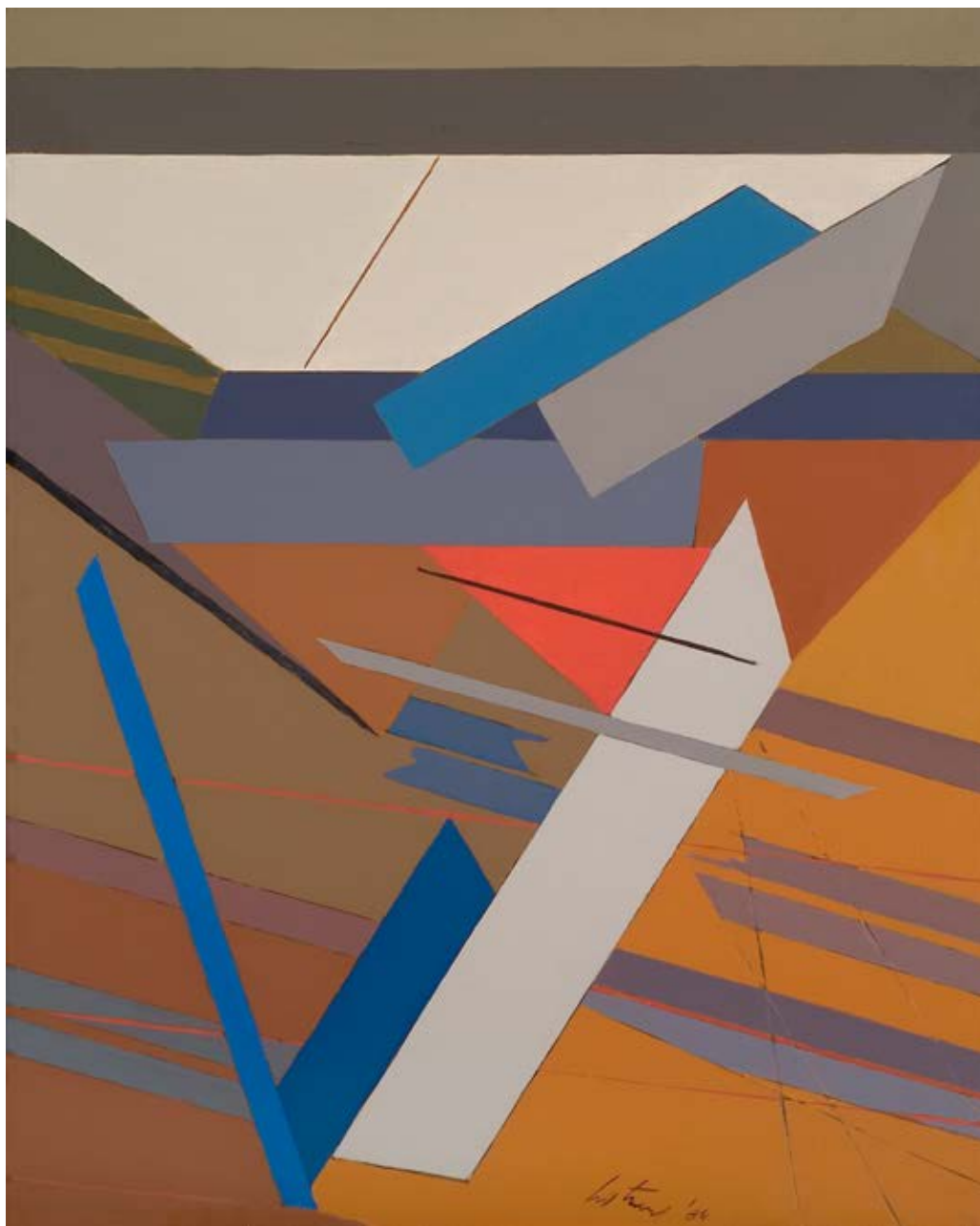
Море VII / Sea VII • 1983

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ, БЕОГРАД /
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, BELGRADE





Море-Итеа / Sea-Itea • 1984

уље на платну / oil on canvas

100 × 81 cm

ЗОРАН ПОПОВИЋ / ZORAN POPOVIĆ



Море II / Sea II • 1982

уље на платну / oil on canvas

100 × 81 cm

ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Неспокојни часови у Костуру /
Restless Moments in Kostur • 1977

уље на платну / oil on canvas

65 × 55 cm

ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Епидаурус / Epidaurus • 1985

уље на платну / oil on canvas

100 × 81 cm

ПРИВАТНО ВЛАСНИШТВО /

PRIVATE COLLECTION



Простор / Space • 1962

линорез на папиру / linocut on paper

500 × 695 (360 × 440) mm

МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ, БЕОГРАД /

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, BELGRADE



Једноставни предео /

Simple Landscape • 1961/1962

линорез на папиру / linocut on paper

570 × 905 (315 × 565) mm

МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ, БЕОГРАД /

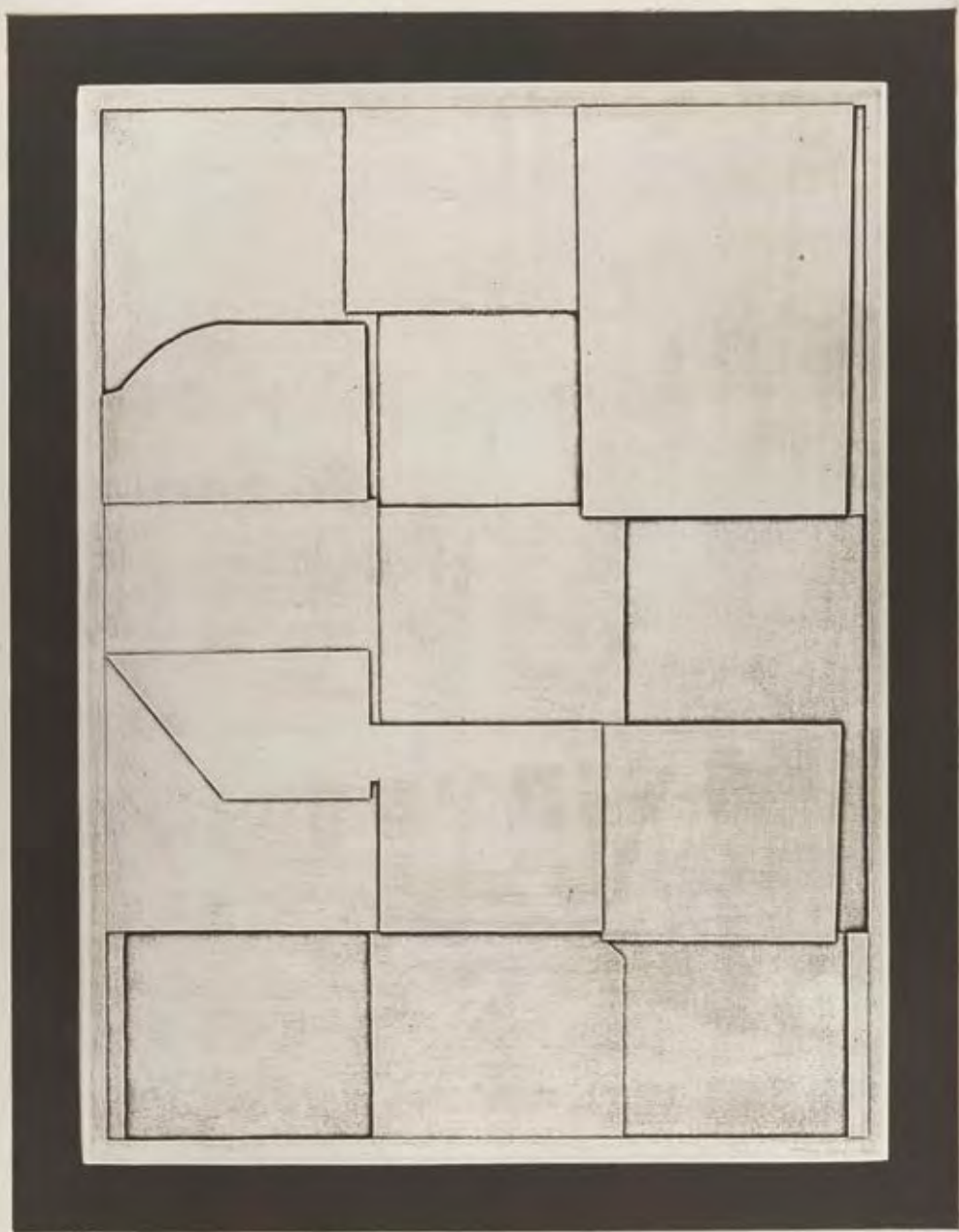
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, BELGRADE

Простор / Space • 1967

равно нагризање и акватинта /
open bite and aquatint

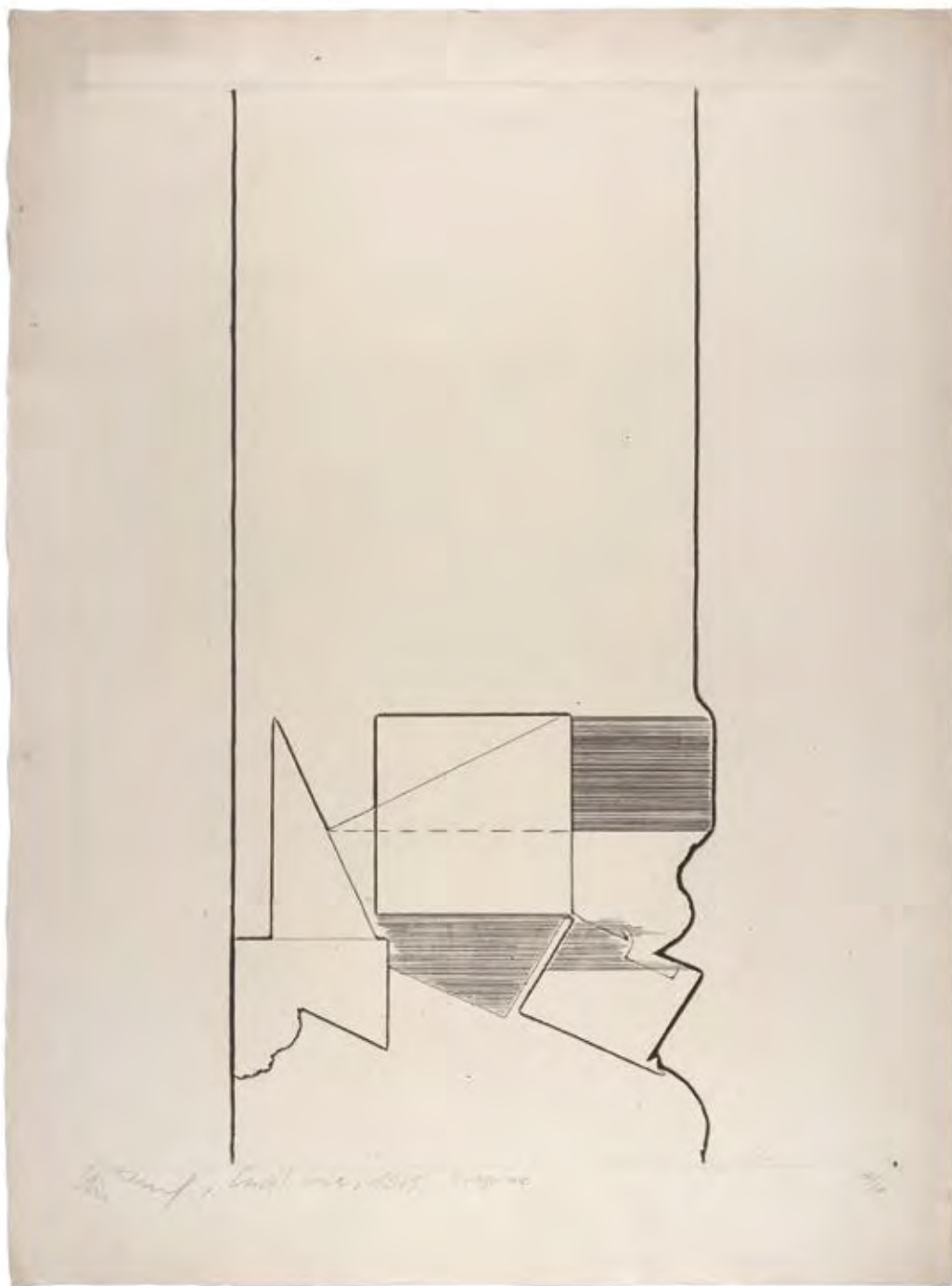
745 × 520 (635 × 485) mm

ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Handwritten text: *Handwritten notes, possibly "Handwritten notes" or "Handwritten notes" with a signature.*

1907

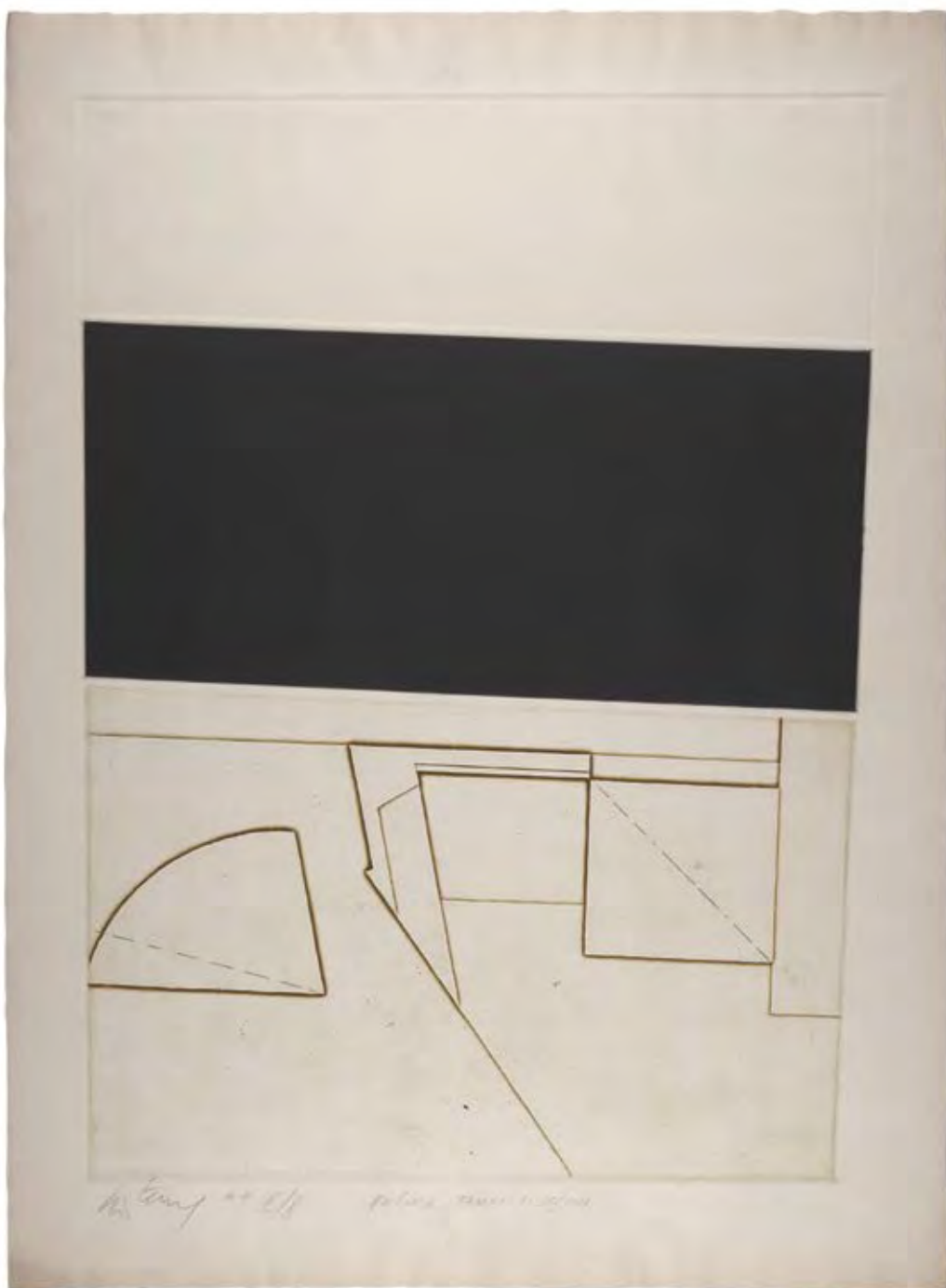


Стуб неба / Pillar of Sky • 1969

равно нагризање и акватинта /
open bite and aquatint

760 × 570 (640 × 490) mm

ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Велика тамна површина / Large Dark Surface • 1969

равно нагризање и акватинта /
open bite and aquatint

760 × 560 (645 × 460) mm

ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



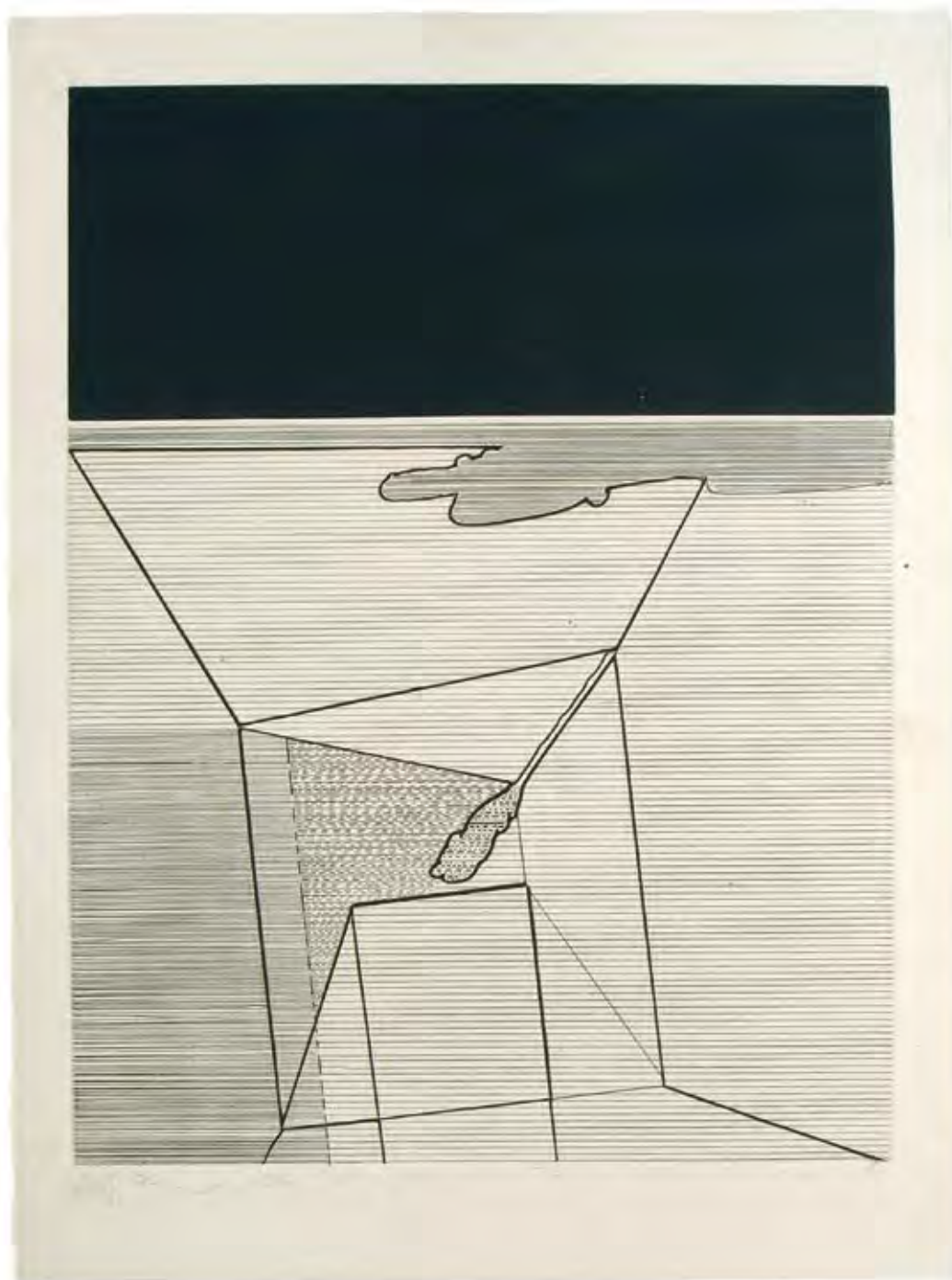
Нежни остаци земље (Вечни остаци земље)

Gentle Remains of the Earth (Eternal Remains of the Earth) • 1966

равно нагризање и акватинта / open bite and aquatint

750 × 560 (640 × 487) mm

ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY

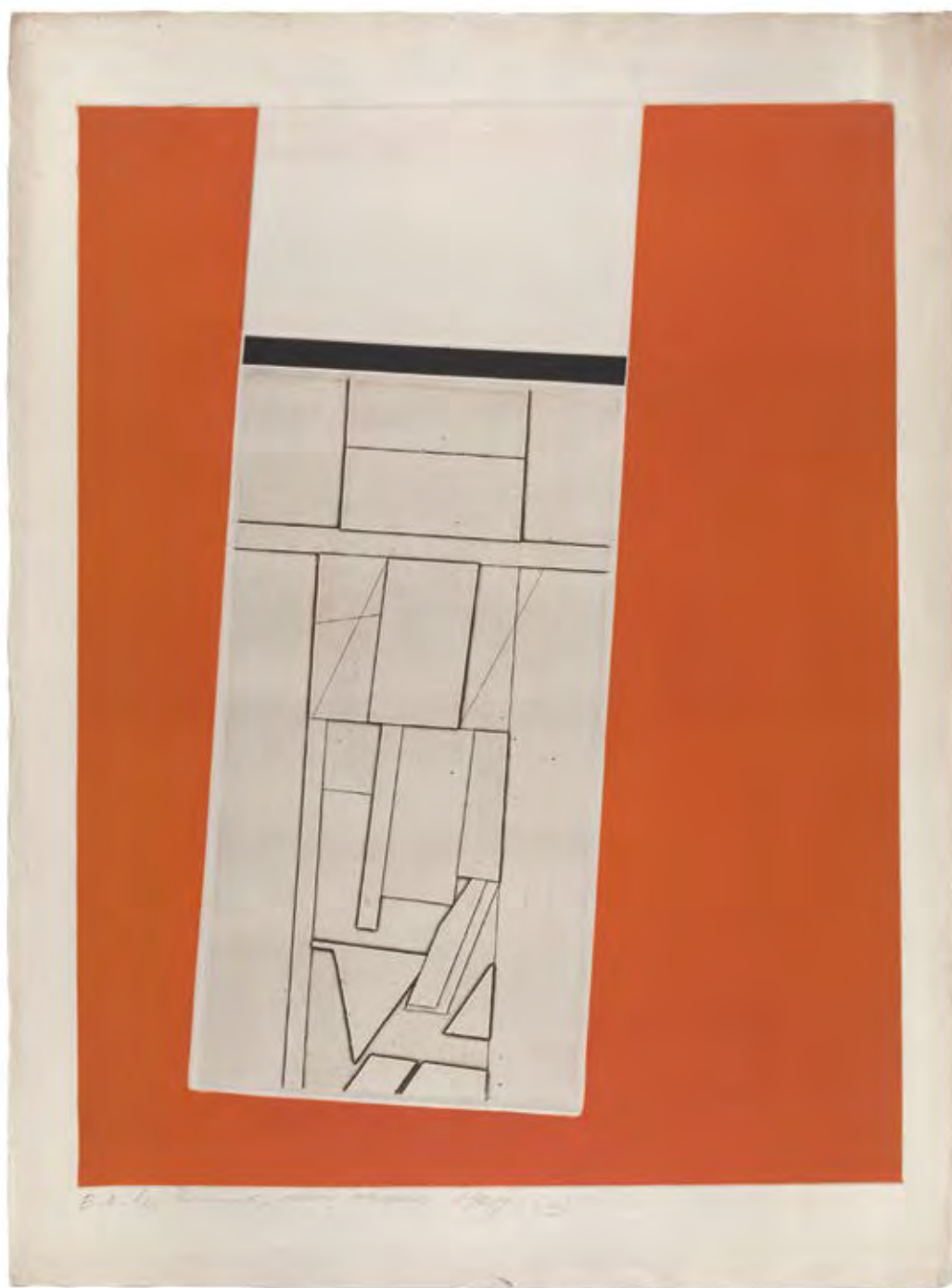


Померене границе простора / Shifted Boundaries of Space • 1970

бакропис и акватинта / etching and aquatint

765 × 570 (645 × 490) mm

ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY

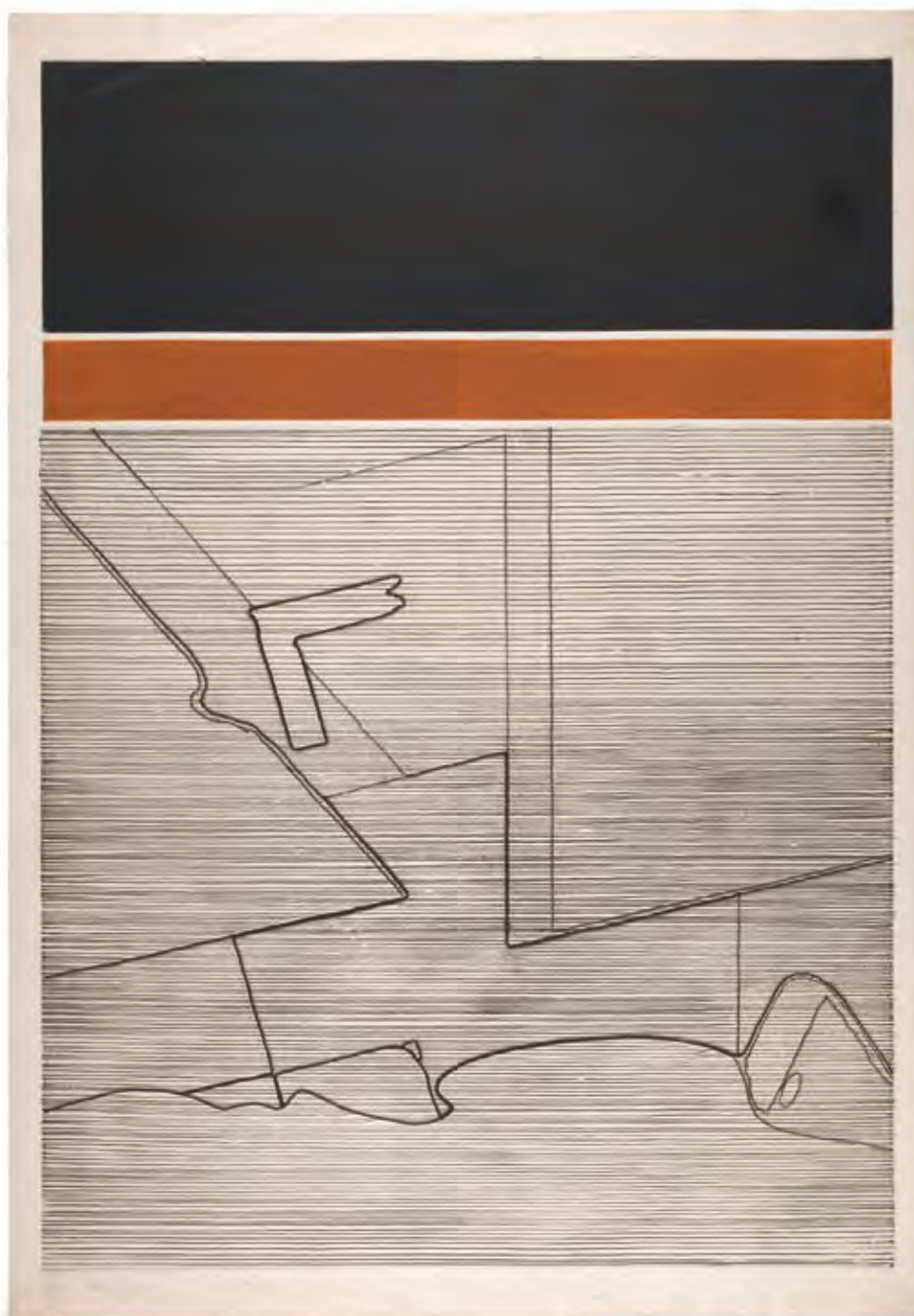


Август / August • 1967

равно нагризање и акватинта /
open bite and aquatint

755 × 565 (640 × 490) mm

ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Рађање (појава) дана / Birth (Advent) of Day • 1967

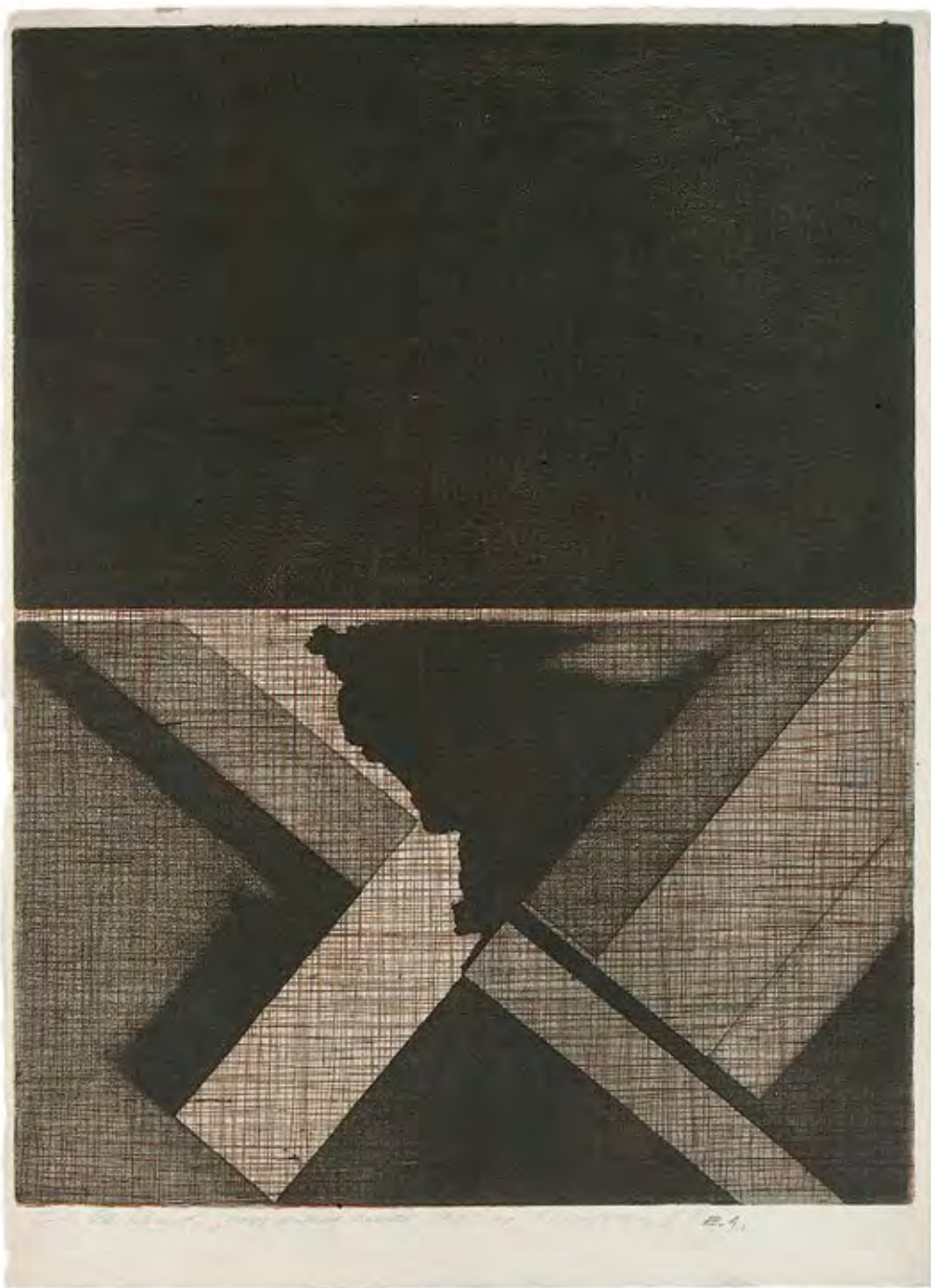
равно нагризање и акватинта /
open bite and aquatint

745 × 520 (690 × 485) mm

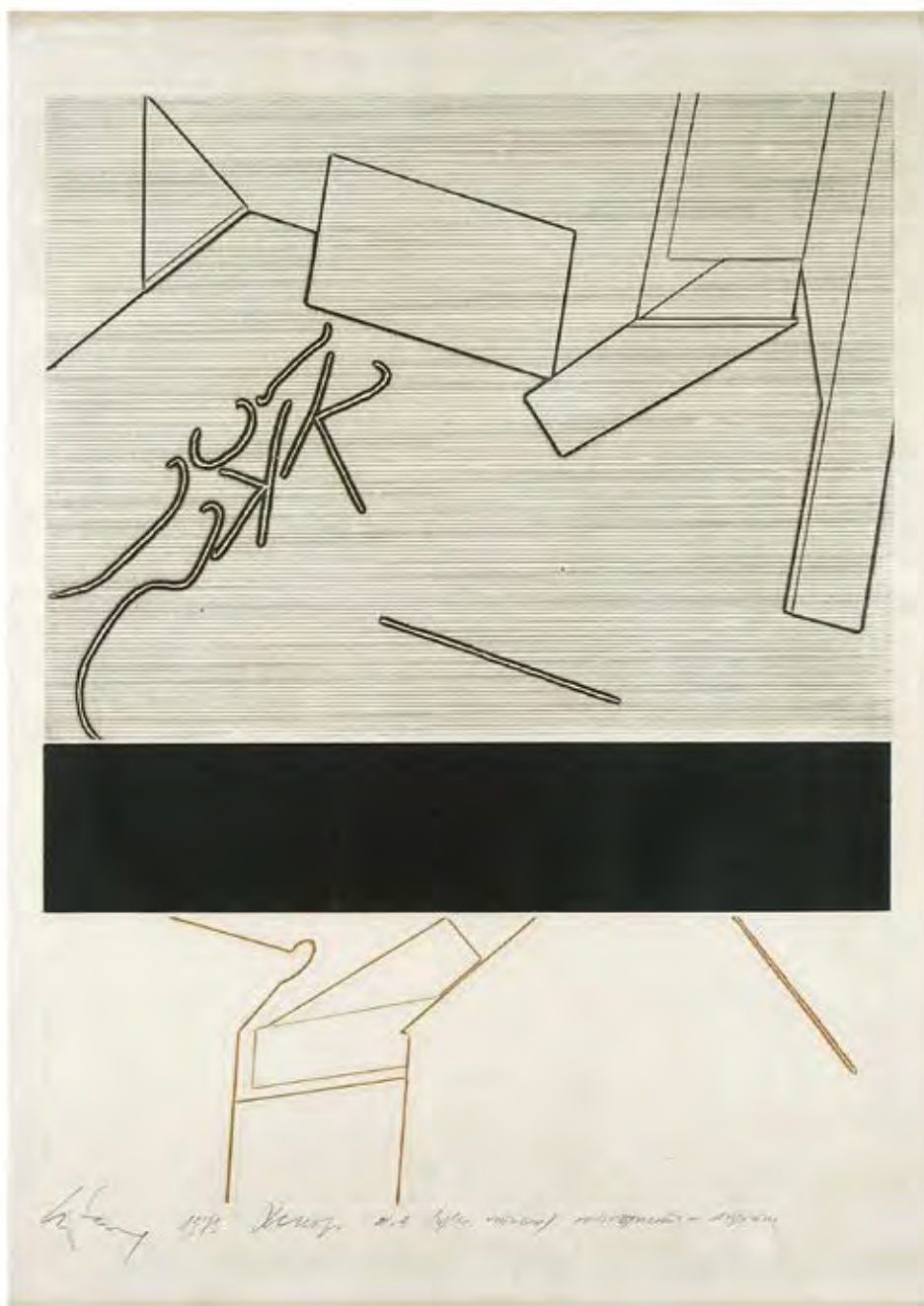
ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Смирено море / Calmed Sea • 1965
равно нагризање, бакропис и акватинта /
open bite, etching and aquatint
760 × 570 (646 × 468) mm
ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Напуштене писте (Варијанта II) /
Abandoned Tracks (Variant II) • 1965
бакропис и акватинта / etching and aquatint
700 × 510 (645 × 495) mm
ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY

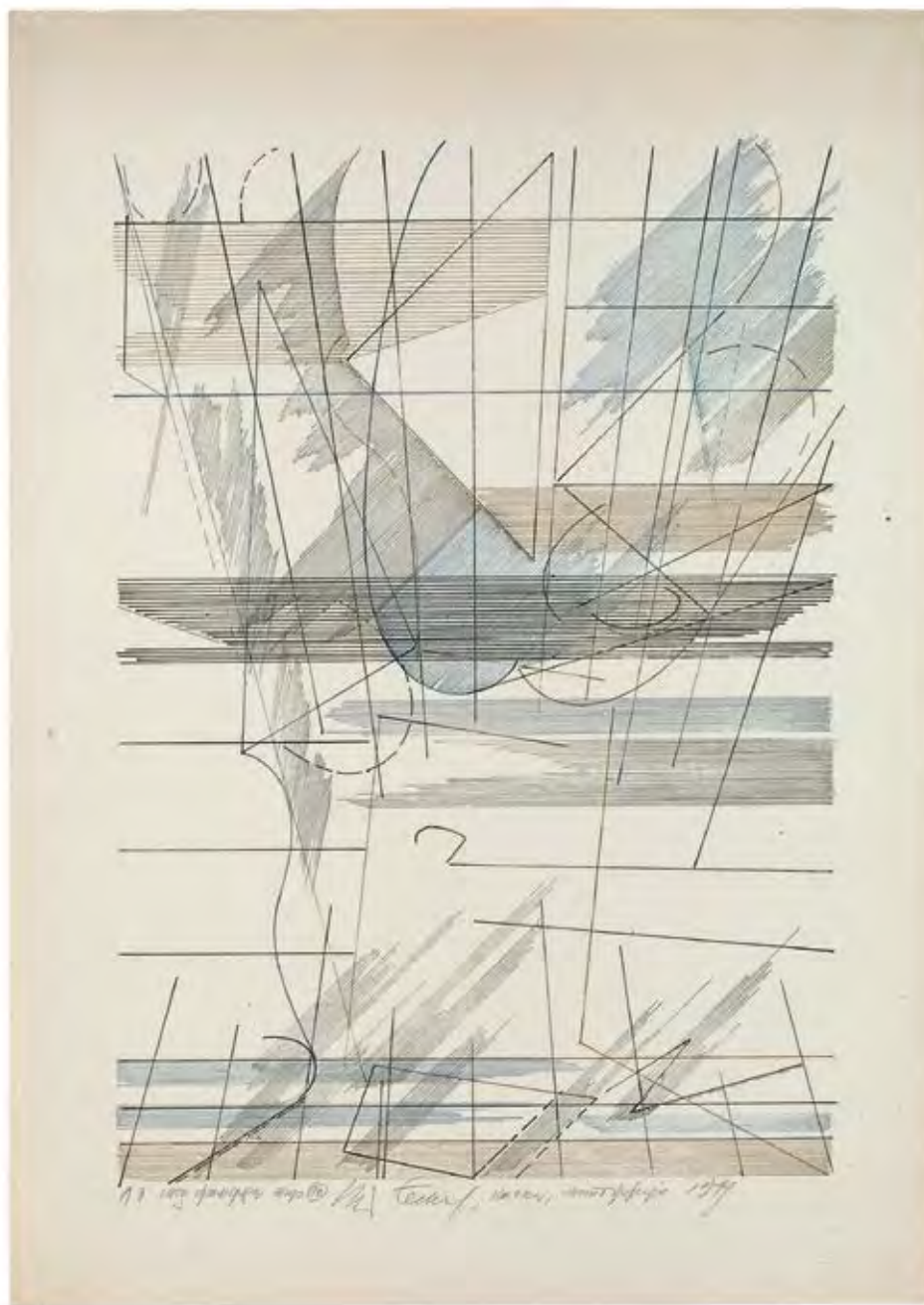


Хенор / Henor • 1973

бакропис и акватинта / etching and aquatint

760 × 570 (650 × 500) mm

ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY



Регион (Предео v)

(Мапа „Југословенска графика“, 16 литографија) /

Region (Landscape v)

(Portfolio “Yugoslav Prints“, 16 litographs) • 1979

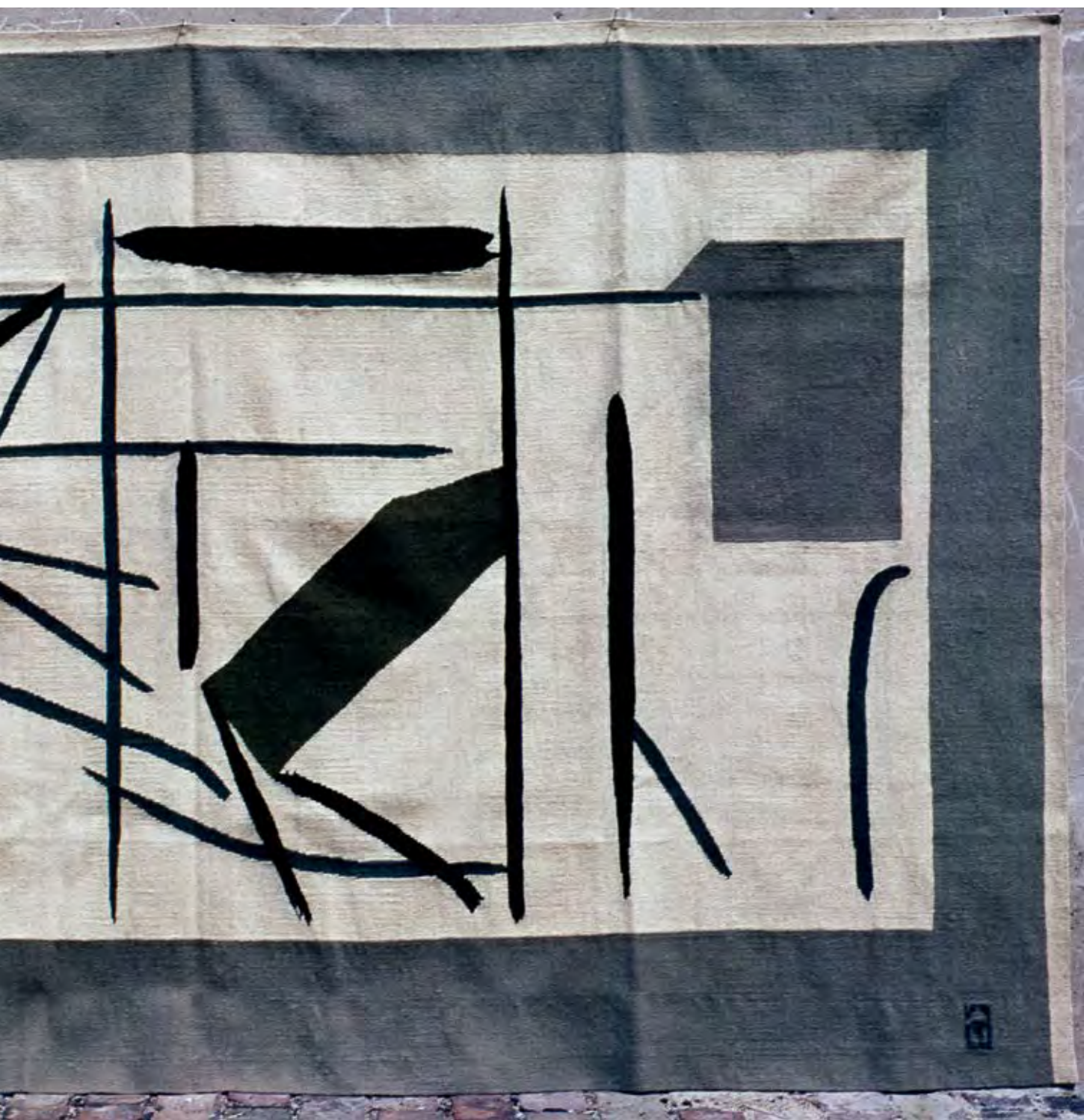
литографија / lithograph

720 × 515 (570 × 395) mm

ПОРОДИЦА ЗАРИЋ / ZARIĆ FAMILY

Појава дана
Birth of Day • 1971
таписерија / tapestry
200 × 335 cm
ЛЕГАТ „СТОЈАН ЋЕЛИЋ”, САНУ /
STOJAN ĆELIĆ LEGACY, SASA





Биографија

Ивана Симеоновић Ћелић

1925

- Рођен 16. фебруара у Босанском Новом.
- » Босански Нови се налази на сјавама великих река (Уна и Сана) и скоро да бих могао да кажем да постоје места са којих се гледајући Београд, могу присећити дејинства.

1937

- Прелази у Београд.
- » Тешка економска ситуација у којој се породица у Босанском Новом налазила напирала је родитеље да се одлуче и да, уз помоћ рођака, пређу у Београд.

1942

- Похађа часове цртања у приватној школи Младена Јосића.
- » Моје прво уметничко образовање почело је на часовима цртања у школи Младена Јосића. Одлуку сам донео после договора са мајком следећи раније сазнате склоности.

1943

- У јесен полаже пријемни испит на Академији (данас Факултет) за ликовне уметности у Београду и уписује прву годину код професора Михаила С. Петрова.

1944

- У рано пролеће прекида студије.
- » Наставио сам да цртам са Бошком Карановићем на периферијама Београда. Оријентација су нам били кинески и јапански цртежи из литературе коју смо имали. То смо помно студирали.
- Августа одлази у НОБ.
- » Учествовао сам у борбама у источној и западној Србији, у источној Босни и Посавини а затим и Хрватској као борац, секретар СКОЈ-а батаљона и као шеф пројатандног одсека ХХ српске бригаде.
- Носилац Ордена за храброст.

1945

- Од фебруара инструктор за агитацију и пропаганду у политичком одсеку бригаде.
- » Ова, у то време одговорна дужност није ми дозвољавала да се посветим себи и да мислим на демобилизацију и постојећу 1945. године.

1947

- Борави са јединицама у Лајбницу (Аустрија), Белом Манастиру, Сенти и Новом Саду.
- » У времену о коме говоримо долазио сам у Београд да видим неке значајне изложбе. Али, све то било је у леђу: сусрећи, разговори, посете Академији. Враћао сам се у Бели Манастир или касније у Сенту носећи грађоцене уписке.

1948

- У фебруару стиже у Београд.
- » Био сам приморан да се крајем 1947. обратим генералу Ошмару Креачићу, тада високом функционеру у пољопривредној управи ЈНА. Он је показао изузетно разумевање и омогућио ми је да наставим студије као официр.
- » Радио сам у класи професора Ђурђа Теодоровића коју је касније преузела Љубица Сокић. Једно време сарађивали смо са професором Косићем Хакманом. Од прве године, круи у коме сам наставио студије био је код професора Недељка Гвозденовића.
- » Саспоносна за нас била је библиотека Академије.
- » [...] сматрам за себе значајним, а мислим да ћо говорим и у име других, да сам ћо повратку на студије имао прилику да слушах предавања професора Момчила Стевановића о раној ренесанси у Италији.

1949

- Први пут обилази средњовековне манастире Србије и Македоније које редовно и касније посећује.
- » Расправљали смо о средњовековном сликарству и на Академији у зиму 1943–44. По ослобођењу обиласци средњовековних манастира били су саставни део наставног програма. Мислим да је наша интересовања подстицао и рад на припреми Изложбе наше средњовековне уметности у Паризу и све што се око ње догађало.

1950

- Објављује први текст „Београдско сликарство почетком XX века” у листу Младоси бр. 2–3, Београд.

1951

- Завршава основне студије у класи Недељка Гвозденовића и уписује специјални течај (данас магистарске студије) код истог професора. Са Младеном Србиновићем ради у истом атељеу Академије.
- Први пут излаже и бива запажен од критике.

1952–1954

- Излаже са групом Самостални.
- » Дуи живој групи Самостални нисмо предвиђали. Генерацијски расион је био сувише велики, оно чему смо се суочишављали већ срушено.

1952–1953

- Редовни критичар и сарадник листа Ревуја.
- Ради прве своје илустрације, дрворезе, за књигу Светислава Мандића Као млидијах живећи (Ново покољење, Београд, 1952).

1953

- Завршава специјалку, демобилише се и почиње самостални рад у атељеу палате Истра (Riunione) на Тргу Републике. Атеље му је уступио сликар Бошко Карановић.
- Резервни капетан ЈНА.
- Постаје члан Удружења ликовних уметника Србије.
- У току лета ради у Сопотанима у саставу екипе Завода за заштиту споменика културе НР Србије. Краће време професор цртања у XI београдској гимназији.
- Графику излаже самостално први пут (са Бошком Карановићем и Младеном Србиновићем).
- » Одлука да Карановић, Србиновић и ја излажемо заједно 1953. донећа је у старој, данас нејостојећој згради Графичког одсека Академије на

Косанчићевом венцу. Пријем њрве заједничке изложбе сѝимулисао је наш рад а, исѝиини за вољу, били смо добро ѝримљени.

1954

- Изабран за асистента на Академији за ликовне уметности, Београд. Излаже графике на ххvii бијеналу у Венецији у оквиру изложбе Савремена југословенска графика. Путује по Италији, 15. x – 9. xi.
- » *Рим, Најуљ (ѝосебно Помѝеји), Арецо, Фиренца и Венеција доживљаји су друкѝе врсѝе. Пуѝовали смо у ѝруѝи која се до ѝовраѝка у Венецију осула (Бошко Карановић, Лазар Вујаклија, Александар Зарин, Александар Луковић, Александар Шиверѝ...).*
- Први пут самостално излаже у Београду у Галерији улус на Теразијама. Изложбу је отворио сликар Марко Челебоновић. Било је изложено седамнаест слика и седамнаест цртежа.
- » *Слике на овој изложби ѝоказују у извесном смислу моја ѝадашња инѝтересовања (фиѝура, ѝорѝреѝ, ѝредео, мрѝве ѝприроде, црѝежи). Техника које сам се искључиво држао била је уље. У неколико случајева корисѝио сам акварел, незнаѝно, занемариво.*

1955

- Као стипендиста Владе нр Србије борави у Паризу и Лондону, 15. v – 11. vii. Лична оријентација: Париз – Лувр, Музеј модерне уметности, Музеј човека, изложбе савремене уметности од којих посебно Пикасова ретроспективна изложба у Музеју декоративних уметности поводом педесет пете године боравка и рада у Паризу. Темелније упознавање дела сликара око Француске галерије (Манесије, Сенжије,

Прасинос, Пињон и др.); Лондон – Британски музеј, Национална галерија, Тејт галерија.

- Учесник је Уметничке колоније у Бачкој Тополи.
- Са групом сликара из генерације оснива Децембарску групу (1955–1960).
- » *Децембарска ѝруѝа оформљена је у кафани Москва ѝочейѝком јесени 1955. ѝодине. Колико се сећам, на ѝрвом сасѝанку су били ѝрисуѝни Лазар Возаревић, Зоран Пеѝровић, Александар Томашевић, вероваѝно Миодраѝ Б. Проѝић и Александар Луковић. Имали смо заказан ѝермин у Умеѝничком ѝавиљону за децембар. То је и био разлоѝ да ѝредложим да се ѝруѝа зове Децембарска.*

1956

- На iv конгресу Савеза ликовних уметника Југославије изабран за секретара Савеза (до 1960, Љубљана, v конгрес служ-а).
- Ради сценографију за представу *Чекајући Гогоа* у позоришту Атеље 212 (у старој згради Борбе). Премијера 17. децембра. Нови Годо у старој постави десио се 21. новембра 1981.
- Члан Међународног удружења ликовних критичара, аиса.

1957

- Изабран за доцента на Академији за ликовне уметности, Београд. Са М. Челебоновићем, К. Хегедушићем, Ћ. Андрејевићем Куном и А. Луковићем припрема и организује у име служ-а Конгрес међународног удружења уметника у Дубровнику. Путује службено у СССР (13–31. xii). Лична оријентација: Москва – Третјаковска галерија, Пушкинов музеј, Историјски музеј; Лењинград – Руски музеј; Загорск–Тројице–Сергијева лавра.
- Прави значајније измене у концепту слике.

1958

- Добија Октобарску награду за графику. Од награде купује атеље Уроша Предића, Лоле Рибара 27, у коме ствара до краја живота.
- Учествује у раду уметничке колоније Ечка.

1959

- Добија стипендију Фонда за унапређење ликовних уметности Моша Пијаде.
- » *На њуј сам кренуо 20. марта 1959. године. Боравио сам у Паризу 3 месеца. Предмет мој интересовања био је углавном 15. век у сликарству Француске. Из посебних разлога истраживао сам збирку у Музеју човека.*
- » *Између 21. јуна и 11. јула боравио сам у Белгији и Холандији. Посетио сам Брисел, Бриџ, Ган, Антверпен, Амстердам, Хаг, Роттердам, Харлем, Лајден, Делфт и Крелер Милер музеј у близини Арнхајма. У Белгији су ме интересовали фламански примитивисти (Мемлин, Ван Ајк, Роже ван дер Вајден, Дирк Баутс), а у Холандији 17. век и мали холандски мајстори.*
- » *Од 11. јула до 9. септембра боравио сам у Лондону. Предмет мојих студија биле су збирке Националне галерије и Бриџанског музеја.*
- » *На повратку из Лондона задржао сам се крајко време у Паризу. Сетио сам у Београд 14. септембра. (извештај о боравку у иностранству)*

1960

- Путује у Аустрију и Пољску. Добија Седмојулску награду за сликарство.

1961

- Ради картон за таписерију *Једнославни прегео* изведену у Атељеу 61, Петроварадинска тврђава, Нови Сад. До 1976. повремено ради картоне за таписерије изведене у Атељеу 61.

1962

- На Симпозијуму сликара у Суботици подноси кореферат „Мотив и објекат у савременом сликарству”.
- Путује у Грчку (21. IV – 9. V).
- У сликама и графикама врши темељније измене.

1963

- Изабран за ванредног професора на Академији за ликовне уметности, Београд.
- Путује у Грчку (Атина, 25. III – 5. IV) као комесар изложбе Савремено југословенско сликарство и графика.

1964

- Излаже слике на XXXII бијеналу у Венецији са Р. Дебењак и Б. Ружићем. Путује у Венецију (2–15. VI).
- » *Предлој да излажем у оквиру југословенске селекције на венецијанском Бијеналу 1964. дошао је после самосталних изложби у Београду, Љубљани и Загребу 1962. и 1963. године. Нисам очекивао нешто изузетно. То је данас ипак у биографији.*
- Учествује у припремним разговорима о поновном оснивању часописа *Уметносћ*. Разговори су вођени у ресторанима „Три шешира” и „Два јелена”. Учесници: А. Челебоновић, Ј. Денегри, др В. Ј. Ђурић, Ђ. Кадијевић, др Д. Медаковић, З. Павловић, М. Б. Протић, М. Стевановић, др Л. Трифуновић, Ж. Турински, С. Ћелић.

1965

- Изабран за главног и одговорног уредника часописа *Уметносћ* који води пет година.

1965–1968

- Путује: Француска (1965), Енглеска, Белгија, Чехословачка, Пољска (1966), Француска, Шпанија (1967), Париз (1968).

1967

- Излаже на VII међународној графичкој изложби са добитницима премија (1965): Вазарелијем, Мироом и Шумахером у Љубљани и Прагу.
- Уметнички редактор другог издања *Мале енциклопедије* Просвете, издате 1968.

1969

- Добија Награду Политике из Фонда Владислава Рибникара за самосталну изложбу у Салону Музеја савремене уметности. Излаже на IX бијеналу у Сао Паолу.

1971

- Изабран за декана Академије за ликовне уметности (до 1973), Београд.
- Учествоје у раду колоније у Сићеву. Одржан симпозијум на тему ликовна критика и уметност у коме су учествовали З. Павловић, М. Б. Протић, др Л. Трифуновић, др П. Васић, С. Ћелић. Дата иницијатива за оснивање Удружења ликовних критичара Србије.

1972

- Добија Октобарску награду за сликарство за самосталну изложбу у Галерији Културног центра, Београд.
- » *Верујем да је дошло до неких значајнијих ѿоме-рања и у грађи и у духу слике.*

1974

- Изабран за редовног професора Факултета ликовних уметности, Београд.

1975

- Сусрет са животном сапутницом Иваном Симеоновић, историчарем уметности.
- Члан Групе 69 (до 1980).

1976

- Учесник разговора Југословенске секције АІСА-е у Почитељу посвећеном кризи савремене уметности и критике. Уметнички редактор трећег издања *Мале енциклопедије* Просвете, издате 1978.
- Августа месеца посећује манастире Србије и Македоније.

1977

- Јула месеца обилази Грчку.

1978

- У јесен, изабран за дописног члана Српске академије наука и уметности, Одељење ликовне и музичке уметности.
- Изводи први велики мозаик *У часи Сунца* за фабрику Први мај у Пироту.

1979

- Путује у Париз, два пута.

1980

- Редактор IV издања *Мале енциклопедије* Просвете. Одговорни уредник издања Галерије САНУ (до 1985).

1983–1984

- Отвара ретроспективну изложбу у Музеју савремене уметности у Београду, Јакопичевом павиљону у Љубљани и Скендерији у Сарајеву.

1984

- Добија Плакету града Београда 1944–1948. за рад и допринос у развоју Београда.
- Учествоје у раду ликовне колоније у Почитељу.

1985

- 12. децембра изабран за редовног члана Српске академије наука и уметности.
- У лето обилази Грчку.

1986

- Учествоје у раду ликовне колоније Студеница.
- Постаје члан друштва *Société européenne de culture*.

1987

- Самостално излаже слике и графике у југословенском Културном центру у Паризу. Борави у Паризу.
- Учествоје у раду ликовне колоније Ракани (Босански Нови). У августу месецу борави на грчком острву Тера (Санторини). Одлази у Москву у званичну посету московској Академији уметности.
- Члан Савета СР Србије.

1987–1988

- Интензивно ради пастеле које излаже у Сарајеву и Београду.

1988

- Отворен Легат Стојана Ћелића у Босанском Новом. Легат садржи 30 графика, 5 цртежа и 2 слике.
- Обилази венецијански Бијенале и одлази у Равену.
- Добија Орден рада са црвеном заставом.

1989

- Добија награду АВНОЈ-а.

1990

- Отвара ретроспективну изложбу слика у Галерији САНУ.
- Настаје серија пастела изложених само у Ћуприји поводом Матићевих дана, септембра месеца.

1992

- 30. априла Стојан Ћелић умире у свом стану у Београду.

1992

- У лето, приређена изложба „Уметнички портрет Стојана Ћелића” у Народном музеју у Београду. У јесен, измењена, пренета у Нови Сад у Галерију ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића.
- Направљена тв емисија „На другој страни, на рубу сете”.

1993

- У Конаку кнегиње Љубице у Београду отворена ретроспективна изложба графика. У скраћеном виду пренета у Савремену галерију Центра за културу, Панчево.
- Објављен календар Инвестбанке са 12 репродукција у боји.

1994

- Објављена књига Стојана Ћелића *Судбина скулптуре* (СЛЮ, Београд) под покровитељством Фонда Мадлена Јанковић.

Biography

Ivana Simeonović Čelić

1925

- Born February 16 in Bosanski Novi.
- » *Bosanski Novi lies at the confluence of two great rivers (the Una and the Sana), and I could almost say that there are places from which, while looking at Belgrade, I can recall my childhood.*

1937

- Moves to Belgrade.
- » *The family's difficult economic situation in Bosanski Novi forced my parents to decide to move, with the help of relatives, to Belgrade.*

1942

- Attends drawing classes at Mladen Josić's private school.
- » *My first artistic education began in drawing classes at Mladen Josić's school. I made the decision after talking to my mother, based on the affinities I'd discovered earlier.*

1943

- In the autumn takes the entrance exam at the Academy (today the Faculty) of Fine Arts in Belgrade and enrolls in the first year in the class of Professor Mihailo S. Petrov.

1944

- In early spring interrupts his studies.
- » *I continued to draw with Boško Karanović on the outskirts of Belgrade. Our reference point was Chinese and Japanese drawings from the literature we had. We studied them very carefully.*
- In August he joins the People's Liberation Struggle.
- » *I fought in battles in eastern and western Serbia, in eastern Bosnia and Posavina, and then in Croatia as a soldier, secretary of the battalion of the League of Socialist Youth in Yugoslavia, and as head of the propaganda section of the xx Serbian Brigade.*
- Awarded a Medal of Honor for bravery.

1945

- Beginning in February, instructor for agitprop in the political section of the brigade.
- » *This function, at the time quite serious, did not allow me any time for myself, nor to think of the demobilization in progress in 1945.*

1947

- Spends time with units in Leibnitz (Austria), Beli Manastir, Senta and Novi Sad.
- » *At that time I would come to Belgrade to see certain major exhibitions. But it all passed so quickly: meetings, conversations, visits to the Academy. I would return to Beli Manastir or later to Senta, full of priceless impressions.*

1948

- In February, arrives in Belgrade.
- » *In late 1947 I was forced to contact General Otmar Kreačić, then a high functionary in the political administration of the Yugoslav People's Army. He showed tremendous understanding and allowed me to continue my studies as an officer.*
- » *I worked in the class of Professor Đurđe Teodorović, which Ljubica Sokić later took over. For some time we worked together with Professor Kosta Hakman. From the third year, the circle in which I continued my studies was led by Professor Nedeljko Gvozdenović.*
- » *The Academy library was for us a saving grace.*
- » *[...] speaking for myself, and I think for others as well, it was highly important that, upon returning to my studies, I had the opportunity to attend lectures by Professor Momčilo Stevanović on the early Renaissance in Italy.*

1949

- First visits the medieval monasteries in Serbia and Macedonia, which he will later continue to visit often.
- » *We talked about medieval painting at the Academy as well in the winter of 1943–44. After liberation, tours of the monasteries were an integral part of the syllabus. I think our interest was also generated by the preparation for the exhibition of [Serbian] medieval art in Paris, and everything that involved.*

1950

- Publishes his first text, “Belgrade Painting at the Beginning of the Twentieth Century,” in the newspaper *Mladost*, no. 2–3, Belgrade.

1951

- Graduates in the class of Nedeljko Gvozdenović and enrolls in a specialization course (today a magister course) with the same professor. Works with Mladen Srbinović in the same atelier at the Academy.
- Shows his first work and receives critical attention.

1952–1954

- Shows work with the group Samostalni (Independents).
- » *We didn't predict a long life for the Samostalni group. The generation gap was too large, that which we opposed was already destroyed.*

1952–1953

- Works regularly as a critic and associate of the paper *Revija*.
- Makes his first illustrations, woodcuts, for the book *When I Thought to Live* (Kad mlidijah živeti) by Svetislav Mandić (Novo Pokoljenje, Belgrade, 1952).

1953

- Completes specialization, demobilizes and starts independent work in an atelier at Istra Palace (Riunione) on Republic Square. The atelier was passed on to him by Boško Karanović.
- A reserve captain of the Yugoslav People's Army.
- Becomes a member of the Association of Fine Artists of Serbia (ULUS).
- During the summer works in Sopoćani with a team from the Department for the Protection of Cultural Monuments in the People's Republic of Serbia. Works briefly as a drawing instructor at the XI Belgrade Gymnasium.
- First independent exhibition of prints (with Boško Karanović and Mladen Srbinović).

» *The decision for Karanović, Srbinović and I to show together in 1953 was made in the old, now non-existent building of the Print Department of the Academy on Kosačićev Venac. The reception of our first show together stimulated our work and, to be honest, we were well received.*

1954

- Appointed assistant at the Academy of Fine Arts, Belgrade. Shows prints at the XXVII Biennale in Venice with the *Modern Yugoslav Prints* exhibition. Travels around Italy, October 15 to November 9.
- » *Rome, Naples (especially Pompeii), Arezzo, Florence and Venice are a different sort of experience. We traveled in a group that, by the time we returned to Venice, had fallen apart (Boško Karanović, Lazar Vujaklija, Aleksandar Zarin, Aleksandar Luković, Aleksandar Šivert...).*
- First solo show in Belgrade at the ULUS Gallery on Terazije. Painter Marko Čelebonović opens the exhibition. The exhibition includes seventeen paintings and seventeen drawings.
- » *The paintings in this exhibition show, to a certain extent, my interests at the time (figure, portrait, landscape, still lifes, drawings). The technique I used exclusively was oil. In some cases I used watercolor, not much, barely.*

1955

- Receives a scholarship from the Government of the People's Republic of Serbia to spend time in Paris and London, from May 15 to July 11. Personal orientation: Paris: Louvre, Musée d'Art Moderne, Musée de l'Homme, exhibitions on contemporary art, of which the Picasso retrospective at the Musée des Arts Décoratifs, on the fiftieth anniversary of his working in Paris, was particularly important. Deepens familiarity with the

works of painters connected to the Galerie de France (Manessier, Sangier, Prassinis, Pignon, etc.). In London: The British Museum, National Gallery, Tate Gallery.

- Participant of the artists' colony in Bačka Topola.
- With a group of painters from his graduating class founds the December Group (*Decembarska grupa*) (1955–1960).
- » *The December Group was formed in the 'Moskva kafana' at the beginning of autumn, 1955. As far as I can remember, at the first meeting there was Lazar Bozarević, Zoran Petrović, Aleksandar Tomašević, probably Miodrag B. Protić and Aleksandar Luković. We had a space reserved at the Art Pavilion for December. That was the reason I suggested the group call itself December.*

1956

- At the fourth congress of the Committee of Fine Artists of Yugoslavia (SLUJ), appointed secretary of the Committee (until the fifth congress of the SLUJ in Ljubljana, 1960).
- Designs the set for the drama *Waiting for Godot* at the Atelje 212 theatre (in the old Borba building). It premieres on December 17. A new *Godot* with the old scenery was mounted on November 21, 1981.
- A member of the International Association of Art Critics (AICA).

1957

- Appointed assistant professor at the Academy of Fine Arts in Belgrade. With M. Čelebonović, K. Hegedušić, Đ. Andrejević Kun and A. Luković, prepares and organizes *Congress of the International Association of Artists* in Dubrovnik, under the auspices of SLUJ. Business trip to the USSR (December 13–31). Personal orientation: Moscow:

Tretjakov Gallery, Pushkin Museum, History Museum; Leningrad: Russian Museum; Zagorsk, Trinity Lavra of St. Sergius.

- Makes significant changes to his concept of a painting.

1958

- Receives the October Prize for prints. With the money purchases the atelier of Uroš Predić at 27 Lole Ribara Street, where he will work for the rest of his life.
- Participates in the work of the Ečka artists' colony.

1959

- Receives a scholarship from the Moša Pijade Foundation for the Advancement of Fine Arts.
- » *I set off on my travels on March 20, 1959. I stayed in Paris three months. The object of my interest was mostly 15th-century painting in France. For particular reasons I studied the collection at the Musée de l'Homme.*
- » *From June 21 to July 11, I was in Belgium and The Netherlands. I visited Brussels, Bruges, Gant, Antwerp, The Hague, Rotterdam, Haarlem, Leiden, Delft and the Kröller-Müller Museum near Arnhem. In Belgium what interested me were the Flemish primitives (Memling, Van Eyck, Rogier van der Weyden, Dieric Bouts), as well as the Netherlandish art of the 17th century and minor Dutch masters.*
- » *I was in London from July 11 to September 9. The object of my studies there were the collections of the National Gallery and the British Museum. On my way back from London I stayed for a short time in Paris. I arrived in Belgrade on September 14. (Report on his time abroad)*

1960

- Travels to Austria and Poland. Receives the prestigious Sedmojulska Prize for painting.

1961

- Makes the board for the tapestry *Simple Landscape (Jednostavni predeo)*, woven at Atelje 61 in the Petrovaradin Fortress in Novi Sad. Through 1976 occasionally makes boards for tapestries woven at Atelje 61.

1962

- At the Symposium of Painters in Subotica submits the paper "Motif and Object in Contemporary Painting".
- Travels to Greece (April 21 – May 9).
- In paintings and prints makes fundamental changes.

1963

- Appointed associate professor at the Academy of Fine Arts in Belgrade.
- Travels to Greece (Athens, March 25 – April 5) as commissioner of the exhibition Contemporary Yugoslav Painting and Printmaking.

1964

- Exhibits paintings at the XXXII Biennale in Venice, with P. Debenjak and B. Ružić. Travels to Venice (June 2–15).
- » *The proposal that I show work as part of the Yugoslav selection for the Venice Biennale in 1964 came after solo shows in Belgrade, Ljubljana and Zagreb in 1962 and 1963. I didn't expect anything special. Today it's a part of my biography.*
- Participates in discussions about the reestablishment of the journal *Umetnost*. The discussions were held at the restaurants *Tri Šešira* and *Dva*

Jelena. Participants: A. Čelebonović, J. Denegri, Dr. V. J. Đurić, Đ. Kadijević, Dr. D. Medaković, Z. Pavlović, M. B. Protić, M. Stevanović, Dr. L. Trifunović, Ž. Turinski, S. Čelić.

1965

- Appointed Editor-in-Chief of the journal *Umetnost*, which he leads for five years.

1965–1968

- Travels: France (1965), England, Belgium, Czechoslovakia, Poland (1966), France, Spain (1967), Paris (1968).

1967

- Exhibits at the VII International Print Exhibition with award-winners (1965) Vasarely, Miró and Schumacher in Ljubljana and Prague.
- Artistic editor of the second edition of *Prosveta's Small Encyclopedia (Mala enciklopedija Prosveta)*, published in 1968.

1969

- Receives the Politika Award from the Vladislav Ribnikar Foundation for the solo exhibition at the Salon of the Museum of Contemporary Art in Belgrade. Exhibits at the IX Biennial in São Paulo.

1971

- Appointed dean of the Academy of Fine Arts, Belgrade (until 1973).
- Participates in the work of the artists' colony of Sićevo. A symposium is held on the theme of art and art criticism, with participation by Z. Pavlović, M. B. Protić, Dr. L. Trifunović, Dr. P. Vasić, S. Čelić. Initiative taken for the establishment of the Association of Art Critics of Serbia.

1972

- Receives the October Prize in painting for a solo exhibition at the Gallery of the Cultural Center of Belgrade.
- » *I believe there have been some highly significant shifts in the construction and spirit of a painting.*

1974

- Appointed full professor at the Faculty of Fine Arts, Belgrade.

1975

- Meets his life partner, Ivana Simeonović, an art historian.
- A member of "Grupa 69" (until 1980).

Стојан Ћелић и Ивана Симеонових Ћелић /
Stojan Čelić and Ivana Simenović Čelić

1976

- Participant in discussions of the Yugoslav sections of AICA in Počitelj, dedicated to the crisis in contemporary art and criticism. Artistic director of the third edition of *Prosveta's Small Encyclopedia*, published in 1978.
- In August visits monasteries of Serbia and Macedonia.

Стојан Ћелић и Ирина Суботић • 1967.
Stojan Ćelić and Irina Subotić • 1967

1977

- In July tours Greece.

1978

- In autumn, appointed a corresponding member of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA), Department of Fine Arts and Music.
- Makes his first mosaic, *In Honor of the Sun* (*U čast Sunca*) for the Prvi maj Factory in Pirot.

1979

- Travels to Paris, twice.

1980

- Editor of the fourth edition of *Prosveta's Small Encyclopedia*. Editor-in-Chief of editions of SASA Gallery (until 1985).

1983–1984

- Opens a retrospective exhibition at the Museum of Contemporary Art in Belgrade, Jakopič Pavilion in Ljubljana and Skenderija in Sarajevo.

1984

- Receives a Plaque of the City of Belgrade, 1944–1948, for work and contributions to Belgrade's development.
- Participates in work of the artists' colony in Počitelj.

1985

- On December 12 appointed full member of the Serbian Academy of Sciences and Arts.
- In summer tours Greece.

1986

- Participates in the Studenica artists' colony.
- Becomes a member of the Société européenne de culture.

1987

- Solo exhibition of paintings and prints at the Yugoslav Cultural Center in Paris. Spends time in Paris.
- Participates in the Rakani artists' colony (Bosanski Novi). In August spends time on the Greek island of Thera (Santorini). Travels to Moscow on an official visit to the Moscow Academy of Art.
- Member of the Committee of the National Republic of Serbia.

1987–1988

- Works intensively on pastels, which he exhibits in Sarajevo and Belgrade.

1988

- Opening of the Stojan Ćelić Legacy in Bosanski Novi. The collection includes thirty prints, five drawings and two paintings.
- Visits the Venice Biennale and tours Ravenna.
- Receives an Order of Labor with a Red Banner, a first-class civil decoration from the Socialist Federal Republic of Yugoslavia.

1989

- Receives the Anti-Fascist Council for the People's Liberation of Yugoslavia Award, the highest award in the SFRY.

1990

- Opens a retrospective exhibition at the SASA Gallery.
- A series of pastels is exhibited in Ćuprija only, as part of the Matić Days festival in September.

1992

- On April 30, Stojan Ćelić dies in his apartment in Belgrade.

1992

- In summer, *An Artistic Portrait of Stojan Ćelić* is organized at the National Museum in Belgrade. In autumn, a modified version travels to Novi Sad in the Gallery of Fine Arts — Rajko Mamuzić Gift Collection.
- A TV show, *On the Other Side, On the Edge of Melancholy* (*Na drugoj strani, na rubu sete*), is made.

1993

- A retrospective exhibition of prints opens at the Residence of Princess Ljubica in Belgrade. An abbreviated version is transferred to the Contemporary Gallery at the Pančevo Cultural Center.
- A commemorative Investbanka calendar is published with twelve color reproductions.

1994

- Publication of Stojan Ćelić's book, *The Destiny of Sculpture* (*Sudbina skulpture*) (CLIO, Belgrade), with the support of the Madlena Janković Foundation.

Отварање ретроспективне изложбе
Стојана Ћелића у Галерији САНУ, Београд,
25. април 1990. Стојан Ћелић и Драгослав
Срејовић / Opening of the retrospective
exhibition of Stojan Ćelić at the Gallery
of the Serbian Academy of Sciences and Arts,
Belgrade, April 25, 1990. Stojan Ćelić
and Dragoslav Sreјović

Списак изложених дела

List of Exhibited Works

СЛИКЕ / PAINTINGS

*Друго њоднебље II (Предео) /
Another Climate II (Landscape) • 1961*
уље на платну / oil on canvas
130 × 162 cm
Легат „Стојан Ћелић”, САНУ /
Stojan Ćelić Legacy, SASA

Друго њоднебље III / Another Climate III • 1962
уље на платну / oil on canvas
240 × 200 cm
Легат „Стојан Ћелић”, САНУ /
Stojan Ćelić Legacy, SASA

Сиво јутро / Gray Morning • 1963
уље на платну / oil on canvas
195 × 130 cm
Галерија ликовне уметности поклон збирка
Рајка Мамузића, Нови Сад /
Gallery of Fine Arts — Rajko Mamuzić
Gift Collection, Novi Sad

Друго њоднебље V / Another Climate V • 1964
уље на платну / oil on canvas
135 × 125 cm
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

Забелешка / Note • 1964
уље на платну / oil on canvas
39 × 30 cm
Породица Зарић / Zarić Family

Прогор / Penetration • 1964
уље на платну / oil on canvas
46 × 38 cm
Никола Богдановић / Nikola Bogdanović

Забелешка / Note • 1964
уље на платну / oil on canvas
46 × 38 cm
Никола Богдановић / Nikola Bogdanović

Смирење II / Calming Down II • 1965
уље на платну / oil on canvas
146 × 113 cm
Легат „Стојан Ћелић”, САНУ /
Stojan Ćelić Legacy, SASA

*Микена II (Микенска врата) /
Mycenae II (Mycenaean Gate) • 1966*
уље на платну / oil on canvas
195 × 140 cm
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

Подне / Noon • 1966

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

Породица Зарић / Zarić Family

Град (Утонули град) / Town (Sunken Town) • 1966

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

Зоран Поповић / Zoran Popović

Сунион / Souinion • 1966

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

Породица Зарић / Zarić Family

Тишина / Silence • 1966

уље на платну / oil on canvas

38 × 31 cm

Никола Богдановић / Nikola Bogdanović

Шпанска тема I / Spanish Theme I • 1967

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

Политика А.Д., Београд / Politika, Belgrade

Крај јула / End of July • 1967

уље на платну / oil on canvas

140 × 195 cm

Народни музеј Шумадије, Крагујевац /
National Museum of Šumadija, Kragujevac

Слика за 1968 II / Painting for 1968 II • 1968

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

Север / North

1968

уље на платну / oil on canvas

33 × 24 cm

Породица Симић / Simić Family

Средина лети II (диптих) / Midsummer II (Diptych)

1969

уље на платну / oil on canvas

195 × 200 cm

Породица Зарић / Zarić Family

Померене границе простора /

Shifted Boundaries of Space • 1969

уље на платну / oil on canvas

135 × 125 cm

Никола Богдановић / Nikola Bogdanović

Простор – џлаво / Space – Blue • 1970

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

Забелешка IV / Note IV • 1970

уље на платну / oil on canvas

46 × 37,5 cm

Породица Хајнеман / Heinemann Family

Сећање на 20. јули 1970 / Remembering July 20, 1970

1971

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

Галерија ликовне уметности поклон збирка
Рајка Мамузића, Нови Сад /
Gallery of Fine Arts — Rajko Mamuzić
Gift Collection, Novi Sad

Носћаліја II (Сићево) / Nostalgia II • 1971

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

Зоран Поповић / Zoran Popović

Ехо II / Echo II • 1973

уље на платну / oil on canvas

135 × 125 cm

Музеј града Београда / Belgrade City Museum

Ехо VI / Echo VI • 1973

уље на платну / oil on canvas

162 × 130 cm

Легат „Стојан Ћелић”, САНУ /
“Stojan Ćelić” Legacy, SASA

Средина лејла III / Midsummer III • 1974

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

Зоран Поповић / Zoran Popović

Дан рађања и смрти /

Day of Birth and Death • 1975

уље на платну / oil on canvas

240 × 200 cm

Породица Зарић / Zarić Family

Елипса / Ellipse • 1975

уље на платну / oil on canvas

33.5 × 27 cm

Породица Зарић / Zarić Family

Ехо X / Echo X • 1976

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

Легат „Стојан Ћелић”, САНУ /
Stojan Ćelić Legacy, SASA

Свешћилиште I / Sanctuary I • 1977

уље на платну / oil on canvas

35 × 27,5 cm

Породица Симић / Simić Family

Ехо XII / Echo XII • 1978

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

Уметничка збирка САНУ / SASA Art Collection

Кинески зиг / The Great Wall of China • 1979

уље на платну / oil on canvas

135 × 120 cm

Легат „Стојан Ћелић”, САНУ /
Stojan Ćelić Legacy, SASA

Шема Икаровој пада (диптих) /

Scheme of Icarus' Fall (Dptych) • 1979

уље на платну / oil on canvas

200 × 480 cm

У стечајном поступку; првобитно
у хотелу Интерконтинентал, Београд /
Undergoing bankruptcy proceedings;
formerly at Intercontinental Hotel, Belgrade

Некада слућено љролеће III /

Once Anticipated Spring III • 1980

уље на платну / oil on canvas

195 × 140 cm

Приватно власништво / Private collection

Дан неодређене радосћи (Дан неслућене

радосћи) / Day of Indefinite Joy

(Day of Unexpected Joy) • 1980

уље на платну / oil on canvas

100 × 81 cm

Музеј ЗЕРТЕР, Београд / ZERTER Museum, Belgrade

*Варијација на Бројтелову шему (Море I) /
Variations on a Theme by Breughel (Sea I) • 1981*
уље на платну / oil on canvas
100 × 81 cm
Породица Зарић / Zarić Family

Кошава I / Strong Wind I • 1981
уље на платну / oil on canvas
135 × 125 cm
Легат „Стојан Ћелић”, САНУ /
Stoјan Ćelić Legacy, SASA

Кошава III / Strong Wind III • 1981
уље на платну / oil on canvas
135 × 125 cm
Легат „Стојан Ћелић”, САНУ /
Stoјan Ćelić Legacy, SASA

Море II / Sea II • 1982
уље на платну / oil on canvas
100 × 81 cm
Породица Зарић / Zarić Family

Море VII / Sea VII • 1983
уље на платну / oil on canvas
195 × 140 cm
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

*Море-Иџеа II (Море-Иџеа, варијанџа Б) /
Sea-Itea II (Variant B) • 1983*
уље на платну / oil on canvas
100 × 81 cm
Колекција Васић / Vasić Collection

Море-Иџеа / Sea-Itea • 1984
уље на платну / oil on canvas
100 × 81 cm
Зоран Поповић / Zoran Popović

ГРАФИКЕ / PRINTS

Једноставни њрегео / Simple Landscape • 1961/1962
линорез на папиру / linocut on paper
570 × 905 (315 × 565) mm
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

Просџор / Space • 1962
линорез на папиру / linocut on paper
500 × 695 (360 × 440) mm
Музеј савремене уметности, Београд /
Museum of Contemporary Art, Belgrade

Просџор / Space • 1967
равно нагризање и акватинта /
open bite and aquatint
745 × 520 (635 × 485) mm
Породица Зарић / Zarić Family

Авџусџ / August • 1967
равно нагризање и акватинта /
open bite and aquatint
755 × 565 (640 × 490) mm
Породица Зарић / Zarić Family

*Рађање (џојава) дана /
Birth (Advent) of Day • 1967*
равно нагризање и акватинта /
open bite and aquatint
745 × 520 (690 × 485) mm
Породица Зарић / Zarić Family

Велика тамна површина /
Large Dark Surface • 1969
равно нагризање и акватинта /
open bite and aquatint
760 × 560 (645 × 460) mm
Породица Зарић / Zarić Family

Слуп неба / Pillar of Sky • 1969
равно нагризање и акватинта /
open bite and aquatint
760 × 570 (640 × 490) mm
Породица Зарић / Zarić Family

ТАПИСЕРИЈА / TAPESTRY

Појава дана / Birth of Day • 1961
таписерија / tapestry
200 × 335 cm
Легат „Стојан Ћелић”, САНУ /
Stojan Ćelić Legacy, SASA

ОРГАНИЗАТОР ИЗЛОЖБЕ / EXHIBITION ORGANIZER:

Галерија Српске академије наука и уметности /
Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Arts

АУТОР ИЗЛОЖБЕ / EXHIBITION CURATOR

Зоран Ерић / Zoran Erić

КООРДИНАТОР / COORDINATOR

Катарина Живановић / Katarina Živanović

ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН И ВИЗУЕЛНИ ИДЕНТИТЕТ /
EXHIBITION DESIGN AND VISUAL IDENTITY

Милена Кордић / Milena Kordić
Андреј Долинка / Andrej Dolinka

СТРУЧНИ САРАДНИЦИ / EXPERT CONSULTANTS

Јелена Межински Миловановић /
Jelena Mežinski Milovanović
Жаклина Марковић / Žaklina Marković

КОНЗЕРВАЦИЈА / CONSERVATION

Магдалена Војводић / Магдалена Војводић
Александар Цвијетиновић / Aleksandar Cvijetinić
Наташа Скрињик-Цветковић / Nataša Skrinjik-Cvetković

ПРЕВОД НА ЕНГЛЕСКИ / ENGLISH TRANSLATION

Никол Бургунд / Nicole Burgund

ЛЕКТУРА / PROOFREADING

Галерија САНУ / SASA Gallery

ТЕХНИЧКА ПОДРШКА / TECHNICAL REALIZATION

Милан Јазић / Milan Jazić
Саша Рендић / Saša Rendić
Стојан Предовић / Stojan Predović
Давид Радоњић / David Radonjić

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ ЗАХВАЉУЈЕ НА ПРОФЕСИОНАЛНОЈ И КОЛЕГИЈАЛНОЈ САРАДЊИ МУЗЕЈСКИМ И ДРУГИМ ОРГАНИЗАЦИЈАМА, КАО И ПОЈЕДИНЦИМА КОЈИ СУ УСТУПИЛИ ДЕЛА ЗА ИЗЛОЖБУ:

Музеју савремене уметности у Београду • Музеју града Београда • Галерији ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића, Нови Сад • Музеју ЗЕРТЕР • А.Д. Политика, Београд • Народном музеју Шумадије у Крагујевцу • Арте галерији • породици Зарић • Зорану Поповићу • Николи Богдановићу • породици Симић • породици Хајнеман • Влади Васићу као и власницима слика који су желели да остану анонимни.

Професорки Ирини Суботић изражавамо дубоку захвалност за стручну, предану и несебичну подршку.

Посебну захвалност упућујемо породици Зарић, дародавцима легата „Стојан Ћелић”, који је поверен на чување Српској академији наука и уметности.

THE SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS EXPRESSES ITS SINCERE GRATITUDE TO THE MUSEUMS, INSTITUTIONS, AND INDIVIDUALS WHO CONTRIBUTED WORKS FOR THE EXHIBITION, AND THANKS THEM FOR THEIR PROFESSIONAL AND COLLEGIAL COOPERATION:

The Museum of Contemporary Art, Belgrade • The Gallery of Fine Arts — Gift Collection of Rajko Mamuzić, Novi Sad • The National Museum of Šumadija in Kragujevac • the ZERTER Museum • Politika A.D., Belgrade • Arte Gallery • Zarić Family • Zoran Popović • Nikola Bogdanović • Simić Family • Heinemann Family • Vlada Vasić and the collectors who wished to remain anonymous.

We express our deep gratitude to Professor Irina Subotić for her professional, dedicated, and generous support.

We extend special thanks to the Zarić Family, donors of the Stojan Ćelić Legacy Collection, entrusted to the care of the Serbian Academy of Sciences and Arts.

CIP — Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

75.071.1:929 Ћелић С.(083.824)
75(497.11)"19"(083.824)

ЋЕЛИЋ, Стојан, 1925–1992

Стојан Ћелић : Померене границе простора / [аутор
Зоран Ерић] ; [превод на енглески језик Никол Бургунд]
= Stojan Ćelić : Shifted boundaries of space / [author Zoran
Erić] ; [translation to English Nicole Burgund]. – Београд :
САНУ = Belgrade : SASA, 2025 (Земун : Бирограф) =
Zemun (Birograf). – 171 стр. : илустр. ; 24 см. – (Галерија
Српске академије наука и уметности = Gallery of The
Serbian Academy of Sciences and Arts ; 166)

Упоредо срп. текст и енгл. превод. –
Слике С. Ћелића. – Тираж 750. – Стр. 151–157:
Биографија / Ивана Симеоновић Ћелић. –
Напомене и библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-6184-081-4

а) Ћелић, Стојан (1925–1992) -- Изложбени каталози

COBISS.SR-ID 170330889



