

**Подаци о ментору и члановима комисије
за одбрану докторског уметничког пројекта**

Ментор:

др ум. **Светлана Волиц**, ванредни професор,

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

Чланови комисије:

1. др ум. **Милан Антић**, ванредни професор,

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

2. др ум. **Стефан Тасић**, ванредни професор,

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

3. др ум. **Немања Николић**, доцент,

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

4. мр **Даниела Фулгоси**, редовни професор,

Факултет примењених уметности, Универзитет уметности у Београду

Датум одбране:

Универзитет Уметности у Београду



Факултет ликовних уметности

Докторске уметничке студије

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

**„Записи невидљивог – Изложба
слика и цртежа“**

кандидаткиња:

Милица Поповић

ментор:

др ум. Светлана Волиц, ванредни професор

Београд, 2024.

Садржај

1. РЕЗИМЕ	3
2. МЕТАФИЗИЧКИ КОНЦЕПТИ АПСТРАКТНЕ УМЕТНОСТИ (ДУХОВНА РЕАЛНОСТ И ДУХОВНОСТ)	6
2.1. Модеран човек и последице нереализоване духовности	6
2.2. Појмовник метафизике (будност и илузија)	7
3. ПОВРАТАК АРХАИЦИ	12
3.1. О древном човеку	14
3.2. Древни језик	16
4. ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТИ И УТИЦАЈА НА РАЗВОЈ МОЈЕ СТВАРАЛАЧКЕ ПРАКСЕ	18
4.1. Теорије 19. и 20. века и њихов утицај на развој апстрактне форме	18
4.1.1. Филозофија = апстракција	20
4.1.2. Постаје ли реализам наива? (наука и апстракција)	22
4.1.3. Психологија и апстракција	26
4.2. Импресионизам као бунт и осврт на радове из периода 2015. до 2017.	27
4.3. Први период апстрактне уметности (Кандински, Мондријан, Маљевич) и осврт на радове из перода 2016.	35
4.4. Париска школа сликања и осврт на радове 2017-2019.	43
4.5. Њујоршка школа и осврт на изложбу „Из дубине шуме“	57
4.6. Шон Скали као пример последње фазе апстракције	65
5. ТЕОРИЈЕ РОМАНТИЗМА И УТИЦАЈ НА ПРАКСУ У ОКВИРУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА	73
5.1. Уметност као инструмент друштвеног спасења	79
5.2. О стварању (рушење површине)	84
6. РЕЗУЛТАТИ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА „ЗАПИСИ НЕВИДЉИВОГ – ИЗЛОЖБА СЛИКА И ЦРТЕЖА“	90
6.1. Библиографија	101
6.2. Биографија	103
6.3. Потписане изјаве о ауторству, истоветности и коришћењу	104

1. Резиме

Докторско-уметнички пројекат „Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа“ комбинује практично-уметнички и теоријски аспект у форми изложбе слика и цртежа уз писану анализу. Циљ практично-уметничког рада јесте ослобађање духовне стварности и духовности у уметности, те изражавање слике као приказа на граници ослобођења од видљивог.

Практични део пројекта „Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа“ пружио је посматрачу перцептивно искуство с намером да утиче на свест посматрача и да га сензибилише за суптилнија осећања; циљ је, дакле, био пробудити осетљивост за узвишено. Писани рад представља уметничко-филозофски и теоријски осврт на процес докторско-уметничког пројекта, у коме се појмови из уметности, филозофије, психологије те у мањој мери из природних наука групишу и систематизују ради бољег разумевања практичног рада.

Изложба серије слика и цртежа одржана је у простору Галерије Факултета ликовних уметности у Београду јануара 2024. године.

Теоријски део пројекта обједињава истраживачке, есејистичке и филозофске истраживачке методе; појмови из више области упоредо се анализирају и спајају у једну целину.

Писани део је подељен у пет поглавља. Први део посвећен је метафизичким концептима у апстрактној уметности (филозофија истока, појмовник метафизике). Разлог писања о овој тематици лежи у утицају трансценденталних учења на настанак апстрактне слике. Други део јесте наставак првог дела и истражује архаично доба: осврт на древне вредности (човек, језик, метафизичко виђење човека) те повратак архаици. Трећи део доноси преглед оних периода историје апстрактне уметности који су битни за мој рад, пратећи хронолошко удаљавање од имитирања пластике физичког света уз осврте на конкретне фазе у мом уметничком развоју. Историјски контексти јесу и основне референце за радове у оквиру докторског уметничког

пројекта. Четврти део говори о утицају теорије романтизма на праксу у оквиру докторских студија. Теме које се покрећу јесу интуиција, узвишено, слобода. Оне представљају филозофске тенденције романтизма у мом разумевању самог сликарског чина и истраживања граница репрезентације. Пети део јесте њихов наставак и доноси резултате и визуелну презентацију докторског уметничког пројекта.

Кључне речи: апстракција, духовност, креативност, медитација, метафизика, неманифестовано, опажање, осећања, романтизам, сликарски чин, слобода, филозофија истока.

* * *

Summary

The doctoral art project “Records of the Invisible – Exhibition of Paintings and Drawings” combines practical artistic and theoretical aspects in the form of an exhibition of paintings and drawings with a written analysis. The aim of practical artistic work is to liberate the spiritual reality and spirituality in art and to express the image as a representation on the border of liberation from the visible.

The practical part of the “Records of the Invisible” project gave the viewer a perceptual experience which had been intended on influencing the viewers’ consciousness thus sensitizing them to more subtle feelings. The aim was therefore to awaken sensitivity to the sublime. The written work represents an artistic-philosophical and theoretical review of the doctoral-artistic project process, in which concepts from art, philosophy, psychology and, to a lesser extent, from the natural sciences are grouped and systematized for a better understanding of the practical work.

The exhibition of a series of paintings and drawings was hosted in January of 2024 at the Gallery of the Faculty of Fine Arts in Belgrade.

The theoretical part of the project combines investigative, essayistic and philosophical research methods. Concepts from several areas are analysed side by side and combined into a whole.

The written part is divided into five chapters. The first being dedicated to metaphysical concepts in abstract art (Philosophy of the East, Glossary of Metaphysics). My reason for writing about this topic lies in the influence of transcendental teachings on the creation of an abstract image. The second chapter is a continuation of the first one and explores the archaic age: a look back at ancient values (human beings, language, metaphysical view of man) and a return to the archaic. The third chapter provides an overview of the periods in the history of abstract art that are important for my work, follows the chronological departure from the plastic imitation of the physical world and refers to specific phases of my artistic development. Historical contexts are also the fundamental references for work within the doctoral art project. The fourth chapter is about the influence of Romantic theory on practice in doctoral studies. The themes addressed are intuition, the sublime and freedom. They represent the philosophical tendencies of Romanticism in my understanding of the act of painting itself and the exploration of the limits of representation. The fifth chapter continues to bring the results and visual presentation of the doctoral art project.

Keywords: abstraction, act of painting, creativity, eastern philosophy, feelings, freedom, meditation, metaphysics, perception, romanticism, spirituality, unmanifested.

2. МЕТАФИЗИЧКИ КОНЦЕПТИ АПСТРАКТНЕ УМЕТНОСТИ (ДУХОВНА РЕАЛНОСТ И ДУХОВНОСТ)

Трансцендентална учења о метафизичкој стварности и илузији у великој су мери утицала на настанак апстрактне слике. Овде покушавам да дам осврт на онтолошку концепцију света која говори о илузорној природи видљиве стварности. Иза ове видљиве стварности, изван просторно-временске стварности, налази се духовна реалност, синоними за њу јесу: празнина, истина, знање, једно, свесност.

2.1. Модеран човек и последице нереализоване духовности

Какав је однос савременог човека према духовности? Модеран човек живи интелектуално, развија спољашњост тј. средства, али шта се догодило са човеком самим, јесмо ли се духовно развили? Данас духовност проналазимо у религији, уметности, филозофији. Постоји ли и њена примена или је човек само претвара у неку пуку технику, празну теорију, које за своје екстремне последице доводи до духовних поремећаја? Према Бела Хамвашу (Béla Hamvas) примена метафизике без познавања исте човека баца у крах, управо из неразумевања метафизике и ослабљеног духа. И зато је наш први корак ка њој управо у разумевању.

Данас је присутан мутирани однос према духовности. Последице тога јесу губљене смисла, губи се правило живота. Рад без духовних вредности постаје ропство. И зато сматрам да уметност јесте та која мора да задржи духовне вредности и постане узор свим осталим делатностима. Можда се преко уметности можемо вратити на некадашњи однос човека према животу, који је био сакралан. Описани став о данашњем човеку, спомиње се у Ничеовом делу „Тако је говорио Заратустра“ у коме је Заратустра мудрац, филозоф који преиспитује вредности друштва, сугерише да модерно друштво често манифестује себичност, експлоатацију природних ресурса и небригу према околини. Такође се наглашава да модерни човек има тенденцију да следи

материјалистичке циљеве и да живи на профани начин, с фокусом на личне интересе¹.

Конзумеризму могу супроставити духовност као и важност повратка на прастање, са најтежим задатком а то је претворити земљу у рај а то је култ. Бела Хамваш култ дефинише на следећи начин. „Култ је константно одржавање везе између духовне и материјалне стварности, саопштавање божијих сила природи.“²

Тај архаични култ био је уско повезан са речју „аша“, која потиче из старог иранског језика, која представља истински поредак. И зато створити рај у овом контексту не значи материјална безбрижност, већ значи духовно уздизање природе. „Архаично доба не ствара неки свет, већ уздиже материјалну, живети аша-животом не значи ништа друго до све оно чега се човек такне продуховити, уздићи, просветлити, оплеменити.“³

Тако долазимо до порекла уметности. „Уметност је била култ, што значи да су лепе ствари, лепе песме, леви стихови улепшавали свет, увећавали ашу.“⁴ Уметност је била духовна служба, продуховљавање света, начинити свет узвишенијим, богатијим племенитијим. Може ли то уметност данас? Можемо ли опет уметност сврстати у култ, а не у културу, у површно улепшавање света које не уздиже човека?

2.2. Појмовник метафизике (будност и илузија)

Пре него што будем говорила о духовности у уметности, тачније о апстракцији која је мени послужила као најадекватнији језик за изражавање таквог осетљивог садржаја, желим да се прво задржим на самој метафизици и њеном основном речнику. Најпре ћу говорити о појму будности, а потом о илузији.

Будност и филозофија рађају се из сумње, као и апстракција у мом раду. Филозофија јесте буђење. Она није наука изван живота, већ је повезана са животом, са унутрашњим у човеку. У филозофији можда најбитније је осећање

¹ Ниче, Фридрих, *Тако је говорио Заратрустра*, Космос издаваштво, Београд, 2018.

² Хамваш, Бела, *Scientia sacra I*, Дерета, Београд, 1999, 187.

³ Исто, 196-197.

⁴ Исто, 204.

чуђења и можда скоро детињасто посматрање живота, где свакодневница још није прожета устаљеним навикама, а свет није тако познат и разумљив као што мислимо. Осећај чуђења главни је покретач у мојој почетној фази цртања: знак питања и незнање моја су почетна мотивација у креативном чину. Филозофија је присутна као „искорак из сигурног, уређеног света“. Као што је већ речено сумња је почетак буђења што је истовремено и зачетак филозофије. У прошлости су Атињани филозофију сматрали рушилачком, а Сократа (Socrates) кваритељем расположења, јер је уносио сумњу питањима. Можда је и апстракција са својом рушилачком снагом тешко место за естетско конзумирање и заправо нас гони ка непознатом, према питањима које траже одговоре.

Будност као метафизички појам главна је тема у традицији Веда (света књига Индије). Реч „видја“ потиче од латинске речи „videre“ и у основи значи „гледати“ и „видети“. Међутим, њено је значење шире: осим што се односи на посматрање стварног света, обухвата и способност сагледавања слике маште и њиховог суштинског значаја. У том контексту „видја“ представља познавање и разумевање правог смисла ствари. За стицање знања, први је корак бити будан и отворен за спознају. Тако „веда“ носи и значење будности. Бела Хамваш констатује да је у прошлости „веда“ имала кључну улогу у буђењу свести и отварању човековог ума ка дубљем разумевању живота на земљи.

„Будност је метафизичка осјетљивост човјека... Натприродна осјетљивост која гледа и види и зна чак и оно што је недоступно за чула. Будан је онај који види изван појава чула, ума, осјећања, страсти.“⁵

„А будност није знање, него осетљивост. Будност је интензитет бивства, и то најачи интензитет. Највећа будност коју може постићи човек односи се се према будности атмана као пламичак свеће према блеску муње.“⁶

Веда учи човека да се пробуди од призора. Петао је познат као симбол будности и присутан је на различитим местима и у различитим културама: од црквених звона и кровова кућа до гробова племића. У јеванђељима такође се

⁵ Хамваш, Бела, *Scientia sacra I*, Дерета, Београд, 1999, 26.

⁶ Исто, 31.

спомиње петао, у Ирану је познат као петао Парадорес. Бела Хамваш објашњава да је симбол будности управо петао који је и позив на пробуденост из чулног света. У филозофији Заратустре будност се назива „хисти“ и значи способност виђења. Дубље значење односи се на метафизичку осетљивост. О будности говоре тибетанска Књига мртвих, грчка митологија, индијска традиција („будхи“) и јудаизам („сават“).

„Атман“ је још један појам који објашњава будност. Он представља универзалну душу, божанско Ја, суштину душе, бесмртни дух. Он се не постиже никаквим дисциплинама, јогом, радом или трудом, већ се у метафизичкој традицији говори да буђење почиње питањем: „Ко сам ја?“ Сумња је први знак будности. Илузија чулног света распада се под сумњом. Бела Хамваш описује буданог човека не као мудраца, аскету, већ човека изван чаролије. Други корак јесте дистанцирање од индивидуалног Ја и приближавање универзалној личности. Сумња је у мом сликарском процесу управо и била први корак ка апстрактном језику.

Будност као психолошки појам јесте психолошко стање које представља свест човека, нпр. пажња, размишљање, опажање, доношење одлука, намера и поступака. Понекад се психолошка свест и будност поистовећују. Бела Хамваш констатује следеће: „Када се говори да човек треба да буде свестан, да му поступци и инстинкти буду свесни, онда свест није ништа друго до синоним будности, или будност није ништа друго до стање свести, стање кад је човек потпуно јасан и отворен.“⁷

Данашња психологија назива овај потонули облик будности „несвесним“. Та будност слична божанском Ја, потонула је у несвесно, јер се фокус будности окренуо ка унутра. Човек данас не верује у силе постојања и губи интензивну осетљивост. Одлуке Ја поузданије су му од силе постојања.

Када говорим о будности, треба споменути такође илузију, па постављам питање: Зашто човек видљиву варку ставља испред невидљиве стварности? Можда је ово питање повезано са неспособношћу да се у потпуности ослонимо на апстракцију. Можда постоје два разлога за ово понашање: Прво, човек мора

⁷ Хамваш, Бела, *Scientia sacra I*, Дерета, Београд, 1999, 34.

да се пробуди из зачараности материјалног света у коме обитава. Други је разлог што решење није у одбацивању материјалног тела, јер у том случају човек умире, а проблеми и обмана остају. Да ли је можда кључ у трансцендирању материјалног омотача, истраживањем невидљивих димензија, да ли тада човек може достићи више дубоких истина које доносе разумевање а онда и мир?

Илузија је појам истока, будистичких и импресионалистичких учења која негирају појавни опипљиви свет. У суфистичкој традицији и онтологији, видљива стварност није субјективна илузија или пројекција ума, већ објективна илузија.

„Хераклит каже да свако ко је поспан има свој посебан свет, а будни имају један једини заједнички свет.“⁸

У делу Иша-Упанишада, према учењу Веда, указује се да човекова душа доживљава „другу смрт“ ако остане заробљена у илузији (*маја*). Према схватањима мистичара та друга смрт није физичка, већ представља стање душе која лута у сновима. Ово наглашава важност ослобођења душе од маје како би се постигао виши степен просветљења или ослобођења. „То су они који мисле да су стварност њихове жеље, страсти, хтења, бриге, машта и њихов чулни свет. То је стање које Веда означава: авидја.“⁹ То је стање омамљености, поспаности, а не незнање нити слепило. Опис таквог стања је лутање душе у обманама.

Авидја, позната као „чаролија“ (*маја*) у Ведама, представља стање душе која пролази кроз три фазе: дубоко спавање (када човек не види и не зна), сан (човек види, али не зна) и разбуђеност (када човек види и зна, али још увек није потпуно будан). На крају овог процеса долази до потпуне будности.

„*Маја* у преводу значи *оно што није* и у том контексту илузорност или нестварност материјалног света се манифестује кроз однос појединца са стварношћу, где се стварност никада не испостави онако како нам се

⁸ Хамваш, Бела, *Scientia sacra I*, Дерета, Београд, 1999, 27.

⁹ Исто, 26.

представља и како смо је замишљали. Истина је стога негде дубље, она је наине метафизичке природе.“¹⁰

Главна карактеристика *авидје* јесте усмереност ка чулном свету, уверење да је материјални свет стварност, без постављања питања о постојању нечега изван природе. Без те друге перспективе, човек живи у сновима својих циљева и амбиција, заправо свега што долази из индивидуалног Ја. До забуне долази када човек мисли да су његове мисли, судови и принципи стварност.

Закључак је да када нешто назовемо илузијом, то не подразумева да та појава није реална; уместо тога, наглашавамо да је привремена и да се не представља таквом каквом се првобитно чинило.

¹⁰ Винкета, Небојша, *Веде и апстрактна уметност*, Удруга за знаност и образовање „Bhaktivedanta“, Копривница, 2012, 23.

3. ПОВРАТАК АРХАИЦИ

Када говоримо о вредности људског духа не смемо изоставити древног човека и древно доба у којем је епицентру био дух, бивство, душа. Моја потреба да се да осврт на архаично доба је управо због враћања духовних вредности.

Метафизика је настала пре митологије. Срж древних времена налазила је у сфери метафизичког.

Бела Хамваш констатује следеће: „Орган метафизике је *будхи*, *intuition intellectuelle*, мистична интуиција; то је способност над-Ја која се никада не индивидуализује и која је отворена само према универзалној стварности.“¹¹ Метафизичко правреме је било доба заједнице, човечанства, прастварности. Човек, данас је створио разлику између унутрашњег и спољашњег света. Перцепција је постала таква да је спољни свет прихваћен као нешто сасвим супротно унутрашњем. Човек верује да је невидљиви свет, унутар њега, док је видљиви свет сасвим супротно.

Древна времена разликовала су симболично ова два света. „Унутрашњи“ свет је натприродни свет духа и душе, док је „спољни“ свет био тежак и материјалан. То је било учење о унутрашњем свету као примарном и исконском, божанском свету, где је прво виђење упућено ка унутра, ка духовном, док је касније, услед материјализације и пада из духовног, човеков поглед се задржао на споља. Спољни свет постаје тама, ако човек поништи своју везу са унутрашњим и одвоји се од божанског бића, где је последица заборав на божанско порекло, прастање. Душа тако постаје предмет под владавином Ја. „Ко своје биће стави у спољни свет, ставио га је у пролазност и таму смрти. То значи спољна тама.“¹²

Наука која се бавила душом била је древна антропологија. Она је била прожета дубоко религиозним светом. Њен циљ био је разумевање човека кроз призму душе, која се тумачила на религиозан начин. Фокусирана на душу и њено место у свету, доносила је будност. Бела Хамваш говори да се модерна

¹¹ Хамваш, Бела, *Scientia sacra I*, Дерета, Београд, 1999, 77.

¹² Исто, 144.

антропологија, за разлику од ње, бави материјалном природом, типовима, карактерима, спољним карактеристикама узимајући њих за стварност. Њен приступ је интелектуалан и не базира се на суштинском у човеку.

Душа се описује као невидљива, нематеријална, жива, сјајна, бескрајна, без почетка и краја, вечита. Она све види, чује и зна. Некада се веровало да је душа створила свет из сопствених слика, због чега је свет чаролија душе (сан). Међутим, душа нема својства, она је осетљивост.

„Душа – појам којим предзнаствено мишљење супстанцијализира, односно своди на засебно, од тијела различито биће, свеукупност животних, посебно психичких појава (сама реч душа етимолошки је повезана са „дисањем“, једним од најочљивијих знакова живота код човјека). Схваћање душе као виталног принципа (ентелехије тела) створено у антици (Аристотел) подстиче још данас различите виталистичке претпоставке у биологији, а многе религиозне промисли везане уз душу (њен од тијела независан материјални битак, њено божанско порекло, бесмртност итд.) битно су утицале на формирање различитих идеалистичких схватања у филозофији.“¹³

Бела Хамваш описује душу на сличан начин : „Душа је постојећа; оно што је покрива јесте пролазна чаролија.“¹⁴

„У односу на душу све је бледо, грубо, све је тешко, све је непостојеће. Душа је једина стварност, једина супстанција, невидљива, неухватљива, необележена, од ње је цео овај велики свет и цео овај велики свет само је њена опсена.“¹⁵

¹³ Филиповић, Владимир и др., *Филозофски рјечник*, Накладни завод матице хрватске, Загреб, 1984, 83.

¹⁴ Хамваш, Бела, *Scientia sacra I*, Дерета, Београд, 1999, 106.

¹⁵ Исто, 107.

3.1. О древном човеку

Лао Це (Lao Tzu) овако описује древне људе: „Трезвени као неко ко је стигао из друге земље. Узмицали су као лед који се топи. Сирови као необрађена материја. Дубоки као провалија, тајанствени као замућена вода.“¹⁶

„Јер живот мора бити благ, пасиван, осетљив, интензивно осетљив како би бивство могло да прихвати божанске силе. Мора бити благ као жена или дојенче... Оно што је најнежније на земљи, побеђује оно што је најтврђе на земљи.“ „Меко побеђује тврдо, слабо побеђује снажно. Ако се човек оснажује, он ствара.“¹⁷

Архаичан човек је био осетљивији према метафизичком свету. У древном виђењу, чулни свет није био граница и није се сводио само на низ оштро одвојених предмета, постојало је виђење уз помоћ ока које је било прожето духовном димензијом. Материјална природа није била скуп развојених облика, већ је садржала дубље значење. Говори се да је у то време природа била мање материјална, јер су се кроз њу откривали духовни концепти и идеје. Бела Хамваш описује метафизичко виђење архаичног човека: „Његов поглед се није ломио на површини омотача материјалног привида, него је продирао кроз површину тела и видео кроз омотач.“¹⁸

У архаичном добу, човек је размишљао на основу аналогија, где је видео сличност и паралеле између различитих појава на свету, упркос њиховим разликама. На пример, повезивао је небески свод са психолошком будношћу, пролеће с рађањем материјалне природе, лето са божанским цветањем, или космичку ситуацију с људским карактером.

Ове аналогије нису засноване на логици, већ су произашле из дубљег доживљаја света, где човек унутрашњим чулима препознаје суштинске везе. Размишљање у аналогијама је виђење света кроз слике и симболе који преносе дубље духовне поруке.

¹⁶ Хамваш, Бела, *Scientia sacra I*, Дерета, Београд, 1999, 51.

¹⁷ Исто, 50.

¹⁸ Исто, 124.

Људско сазнање самим тим у архаици је било другачије од данашњег. Сазнавао је персонификовано, не појмовно, не интелектуално, већ мистично и интуитивно.

Архаични човек видео је дубље, спиритуалније кроз персонификације и генетичке симболе. Дубље виђење у овом контексту значи прелажење граница материјалног и зато се назива метафизичко виђење или виђење праслика. Данас је архаично виђење остало у уметности и поезији. Овде бих повукла паралелу између архаичног виђења и романтичарског виђења.

Романтичарско учење о стварности (о универзуму који се стално креће напред у бескрај и неисцрпно) било је разлог за употребу симбола и мита о којем ћу такође говорити. Што се тиче спознаје, романтичари су слични архаичном човеку. Ту су учења Дејвида Хјума (David Hume) и Јохана Георга Хамана (Johann Georg Hamann) о универзуму који се не спознаје интелектом, логиком већ вером, које је касније утицало на Јохана Готфрида фон Хердера (Johann Gottfried Herder), Јохана Волфганга Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe) и Серен Кјеркегора (Søren Kierkegaard) . Романтичари су били против тврдње 18. века да постоји структура ствари, природа ствари, општи закони и веровали су да постоји „поље за деловање“¹⁹. „Потенцијално је стварније од актуелног“²⁰ или другачије кад је створено, ствар је мртва, став који произилази из њиховог схватања стварности. А како спознати ту стварност? За романтичаре је то било опет не путем логике, већ је једини начин за спознају у тренуцима сличним блеску, кроз фрагменте, наговештаје, мистична просветљена. (Нешто слично говори Кандински.) Јер нешто што је хаотично, безоблично, „огроман дивљи ток самоостварујуће воље“²¹ не може се описати, приказати смислено. Касније ћу говорити да је управо из те спознаје универзума произашла и романтичарска слобода и рушење конвенција. Романтичари су били против стабиловања, замрзавања, окоштавања; рушењем конвенција, рушењем граница између илузије и стварности, свесног и несвесног, сна и будног стања – све то ради једног циља: осећај апсолутног отвореног универзума, универзума без граница, зидова и без осећаја сталне промене, преображаја.

¹⁹ Берлин, Исаија, *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2006, 124.

²⁰ Исто, 124.

²¹ Исто, 124.

3.2. Древни језик

Древни језик је био у складу са архаичним виђењем света, које је било повезано са духовношћу и симболима. Такав језик је имао спиритуалну дубину и изражавао је суштинске аспекте отвореног бивства. Употребом слика, праслика и симбола, омогућавао је израз трансцендентних стварности. Супротно томе, модеран језик је појмован и користи се за изражавање материјалних аспеката стварности. Он је лишен слика и симбола, фокусиран на чулно посматрање света путем вида.

Овде се опет враћам на романтизам и романтичаре који објашњавају своје тежње: „Желим да пренесем нешто нематеријално, а за то морам да употребим материјална средства. Морам да пренесем нешто што се не може изразити, а морам да употребим израз. Морам да пренесем нешто несвесно, а морам да употребим средства свести. Унапред знам да нећу и не могу успети, и према томе, све што могу да урадим јесте да сам све ближе и ближе неком асимптотичком приступу; дајем све од себе, али то је мучна борба у којој сам, ако сам уметник или према немачким романтичарима, било која врста самосвесног мислиоца, ангажован за цео свој живот“.²² Мислим да овде можемо повезати архаични језик са романтичарским језиком, јер је управо и он био алегоријски. Романтичари су веровали да је једини начин дубоког говора алегоријски. Они су се такође служили митом и алегоријом као средствима изражавања и били су против рационалности 18. века. Самим тим били су против речи која су за њих недовољно права средства за такав израз, које класификују и исувише су рационалне. Речи, помоћу којих се на систематичан и аналитичан начин ствар уређује, за њих су представљале уништавање јединства и виталности предмета. То је врло био сличан став између романтичара и архаичног човека. За њих је живот мистерија, а управо су мит и симболи као у уметничко представљање прави начин за повезивање човека и мистерија. Хаман у Немачкој, и Вилијам Блејк (William Blake) у Енглеској били су заступници тог мистичног витализма, која је била основа њиховог учења. Сам Хаман бранио је

²² Берлин Исаија, *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2006, 113.

мит говорећи о њему: „Митови нису једноставно лажни искази о свету, опаке измишљотине бескрупулозних особа које желе да баце људима прашину у очи или лепи украси које су измислили песници ради украшавања својих дела. Митови су начини којима људска бића изражавају своје осећање неизрецивог, неизрециве мистерије природе, и не постоје други начини којима се оне могу изразити.“²³ Мит је ту средство комуникације, који прати сваку генерацију и мења се како се и људи мењају. Мит је размишљање ума у сликама који једини сажима ирационално, неизрециво. И зато је 19. век желео да створи своје митове управо помоћу уметности.

Древни језик је био универзални систем знакова, данас непреводив на наш савремени језик. То је био божански језик, данас погрешно протумачен као примитивни језик, где се анализира само његова спољашност. Божански је зато што је реч имала стваралачку моћ. Први моменат божанске праречи и његове створитељске делатности јесте да је свет настао посредством речи (познато је код Грка, Јевреја, Индуса, Мексиканаца). То је био дах космичког издахнутог божанског духа, који је удахнут човеку. Створитељ ту прву реч изговара у будности, на најнеинтензивнијој осетљивости бивства (љубављу), то је изворност свих речи и језика. Индивидуално Ја у љубави нестаје и људска душа се отвара бивству. Бела Хамваш објашњава: „У сликовитијем смислу и са становишта лакше разумљивости, дакле, могло би се рећи да у тренутку стварања, када је Створитељ изговорио пареч, Ја је за тренутак згасло у Створитељу и заблистала је праслика универзалног бивства као Свет. Истовремено је Свет као предмет вечне љубави блеснуо и распламсао се у срцу Бога.“²⁴

И тако је реч имала сакралну улогу да спаја дух и природу и доноси буђење, трзање.

²³ Берлин Исаија, *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2006, 64.

²⁴ Хамваш, Бела, *Scientia sacra I*, Дерета, Београд, 1999, 127.

4. ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТИ И УТИЦАЈА НА РАЗВОЈ МОЈЕ СТВАРАЛАЧКЕ ПРАКСЕ

Историјски оквир у овом тексту, служи и као осврт на радове који су претходили докторским студијама. Кратка анализа историје апстрактног сликарства послужиће ми као ослонац. У тексту се налази доста испреплетаних веза између мојих цртежа, слика и теоријских приступа, уметничких пракси из историје уметности.

4.1. Теорије 19. и 20. века и њихов утицај на развој апстрактне форме

Почетак 19. века доноси кризу због борбе против материјализма. Неразумевање апстракције почиње управо из нашег погрешног приступа. Посматрамо је из угла хуманистичке традиције, ренесансног схватања и спознаје света.

Од 15. века, затим италијанско сликарство 16. века, па све до 19. века, ренесансни уметници су стварали облике који су се оријентисали на одређене структуре реалности – представљање спољног света. Ова форма реалности постаје мета којој ће апстрактна уметност касније тежити да јој се одупре и измени је.

Ренесанса је била увод у перспективу и тродимензионални простор који је био везан за објективну стварност. Ова нова реалност је идентификована с научним напретком и променила је средњовековни однос према вери. Европски дух је наравно усвојио ова визуелна правила и то је можда највећи изазов за разумевање апстрактне уметности. Апсурдно је примењивати ренесансне мере на апстракцију или их упоређивати, будући да апстракција и јесте удаљавање од ренесансе.

Апстракција је немиметичка тј. неприказивачка уметност. Појам апстрактно има у историји уметности два значења коју Мишко Шуваковић дефинише : „да значи процес којим су извесни аспекти уметничког дела (тема, мотив и облици приказивања) трансформисани, деформисани или редуковани

на формалне структуралне теме“ те „да означи уметничка дела чији је својство да буде апстрактна, нефигуративна или конкретна.“²⁵

Апстракција настаје у Европи (Минхен, Париз, Москва) одмах после фовизма, кубизма и експресионизма. У Немачкој то су били Плави јахач (нем. Der Blaue Reiter) и школа Баухаус (Bauhaus), дадаизам Курта Швитерса (Kurt Schwitters)). У Русији ту је био кубофутуризам, супрематизам и конструктивизам. У Холандији група Де Стајл (хол. De Stijl).

Развој апстрактне уметности свакако није линеаран. Апстрактни облици налазе се још у далекој прошлости, укључујући неолитску еру, гвоздено доба, антику и рани средњи век. Ови апстрактни елементи изражавали су се као орнаментални узорци, спирале, геометријске шаре, кукасти крстови као и хришћански крст са својом симболиком и ритуалним значајем. Те форме су апстрактне због удаљавања од реалности. Све претходне епохе користиле су апстракцију више као естетско значење. Пећинско сликарство (пећина Гаргас) са утиснутим прстима у глини, несвесно је гајило концепцију апстракције. Имало је симболично значење и сличан извор као неки модерни апстрактни облици. Исламска култура је у својим џамијама интегрисала јединствене елементе, често базиране на калиграфији. У овом контексту апстракција је добила примат због религијске вредности које су одбацивале конкретност. Прва свесно планирана апстракција формирала се тек у 20. веку и на њу ћу се управо фокусирати у овом тексту.

21. век на крају донео је нову фигурацију изражавања трансхуманог. Ото Бихаљи објашњава: „Представе о повезаном и у слици приказљивом поретку стварности и у познатом нам свету смењује непозната и само науком докучљива стварност бескрајних свемирских система у које човек упире поглед.“²⁶ Наука и уметност постају једна ствар, што уводи још геометријска апстракција. Материјали којима се уметник служи постали су технологија кибернетског века.

²⁵ Шуваковић, Мишко, *Естетика апстрактног сликарства*, Народна књига, Алфа, Београд, 1998, 11.

²⁶ Бихаљи-Мерин, Ото, *Јединство света у визији уметности*, Нолит, Београд, 1974, 138.

Апстракција је уско повезана с поставкама из филозофије, психологије, науке као и духовности. Најпре ћу говорити о утицају ових наведених трију дисциплина на развој апстрактне форме.

4.1.1. Филозофија = апстракција

Предуслов за одсуство форме била је естетика и идеалистичка филозофија. Управо помоћу естетике, апстракција се удаљавала од стварности. Аутономна форма представљала је раскид између дотадашњег односа између форме и садржаја, где форма постаје властити садржај, постаје независна и ослобођена.

Имануел Кант (Immanuel Kant) и Мартин Хајдегер (Martin Heidegger) развили су теорије о „слободној лепоти“ (форма која ништа не представља, лепота орнаменталних мотива) и „адхерентна лепота“. (Код Канта то је лепота конкретног објекта, а код Хајдегера представља изражавање идеја.)

Неокласицизам је продубио формализам са својим питањем о појму форме. Међутим, управо је филозофија прави извор апстракције.

19. век доба је великих филозофа који су водили ка апстракцији. Романтизам у Француској полако се удаљавао од традиције и неговано је субјективније и слободније изражавање. Долази се до продубљивања спознаје уметности, фокус са стила премешта се на важност стваралачког поступка, истиче се универзалност, појављује се релативност тумачења форме, рађа се нови језик; све ово романтизам чини битним за мој рад.

Појављују се теорије чистог виђења, проучава се феномен виђења, не осећања.

Филозофи су приступили апстракцији с два полазишта: питање форме и питање садржаја. Из угла форме апстракцији је приступио филозоф Конрад Фидлер (Adolph Konard Fiedler), док је Вилхелм Ворингер (Wilhelm Worringer) пришао са стране садржаја.

Фидлер је повезао форму с начином на који се нешто прима или осећа, односно с перцепцијом. Он је сматрао да уметност користи форму као језик који има своје законе и правила. С друге стране, Ворингер је наглашавао садржај

објекта и промишљао је о његовој суштини. Он је сматрао да није довољно само анализирати облик или форму објекта, већ да је битно дубље разумети, продирати, кроз тему или идеју која се преноси. Дакле, Фидлер се више фокусирао на визуелне аспекте уметности и на форму, а Ворингер је сматрао да је суштина уметничког дела у његовом значењу и идеји коју носи.

Управо текст филозофа Ворингера (1908) сматрају за важан корак у развоју апстрактне уметности. Ворингеров је ослонац идеја *Einfühlung*-а. Сама реч је непреводива, а „изражава неко стање у ком осећање, ненадмашена алхемија, везује људско биће са светом који га окружује“.²⁷

Идеја *Einfühlung*-а изражава стапање унутрашњег и спољашњег, способност да се буде једно са стварним, духовни живот, „дакле истиче врло снажно унутрашње значење форме и истовремено чини споредним оно што она представља.“²⁸

Ворингер је сагледао уметност као везу између индивидуе и окружења, који се изражава формом. Он је поставио и значај форме као средства којима се изражава ова веза између човека и света. Додатно, Ворингер је имао значајну улогу у концептуализацији питања о форми. Он није ограничио појам форме на стандардно европско разумевање, где се форма везује само за догађаје у класичној уметности, који су често везани за ренесансу и антику. Он је премештао ту границу и видео је форму као нешто што је важно и у савременим изразима уметности који не морају да буду ограничени класичним моделима. Тиме је унео нову перспективу у размишљању о форми.

„Ворингер закључује: реализам указује да је људско биће већ овладало спољним светом; *Einfühlung* може да буде, јер је разум надвладао нагон. Дакле, нагон је за Ворингера, стах, стрепња пред стварношћу света.“²⁹

Могу се сложити са њим у ставу да је апстракција заправо последица великог унутрашњег неспокојства код човека, несигурност постојања, та претња

²⁷ Валије, Дора, *Апстрактна уметност*, *Metaphysica*, Београд, 2006, 22.

²⁸ Исто, 22.

²⁹ Исто, 23.

одвлачи човека од стварности што је супротно од замаха Einfühlung-a. Дора Валије (Dora Vallier) описује следеће: „У таквим тренуцима, будући да је осећајност задржана оним што је ван домашаја, уметност тежи апстракцији, јер једино апстрактна форма може да трансцендира стварност.“³⁰

4.1.2. Постаје ли реализам наива? (наука и апстракција)

У 19. веку догодило се значајно удаљавање науке од њене традиције. Ова промена одразила се на многе аспекте, укључујући и језик којим је наука комуницирала. Реч „стваран“ постепено је изгубила своју претходну улогу у научним разматрањима. Реализам, који је био доминантан у првом делу 19. века, застарео је. Научници више нису гледали на свет као на мирну објективну реалност. Ово се догодило због револуционарних открића у физици и другим научним областима која су изазвала промену у нашем разумевању свемира и природе. Научници су почели да разматрају стварност као нешто што је изван перцептивних моћи нашег обичног искуства. Ово је нарочито дошло до изражаја у физици, где су се антропоморфна својства преуредила. Кренуло је удаљавање од чула, физика је постала апстракција. Ова промена у разумевању стварности и њеног апстрактнијег приступа научном истраживању представља значајан корак ка модерној епохи и научном напретку који је обележио касни 19. век.

Овде треба споменути Њутнов систем који је до тада био доминантан модел за разумевање природних појава. Међутим, долази до промене и надградње тог разумевања, укључујући и преиспитивање нашег природно „видљивог“ света. Уколико говоримо о таласној механици и теорији релативност Алберта Ајнштајна (Albert Einstein), ове теорије су довеле до дубљег разматрања природе простора и времена. Ајнштајнова теорија релативности је поставила основе за ново разумевање времена и простора и доказала да је видљив свет привид, самим тим наша опажања су варљива и ограничена. Теорија релативности је упутила на то да се наше опажање света, времена и простора треба прихватити са здравим скептицизмом. Уметници, као што је Василиј Кандински (Wassily Kandinsky), имали су способност да искажу

³⁰ Валије, Дора, *Апстрактна уметност*, Metaphysica, Београд, 2006, 23.

ова нова разумевања кроз своје уметничке радове, тачније његовим акварелом из 1910. године где је приказана та релативност простора-времена, где не постоји стваран, тродимензионалан простор.



Василиј Кандински, *без назива*, 1910.

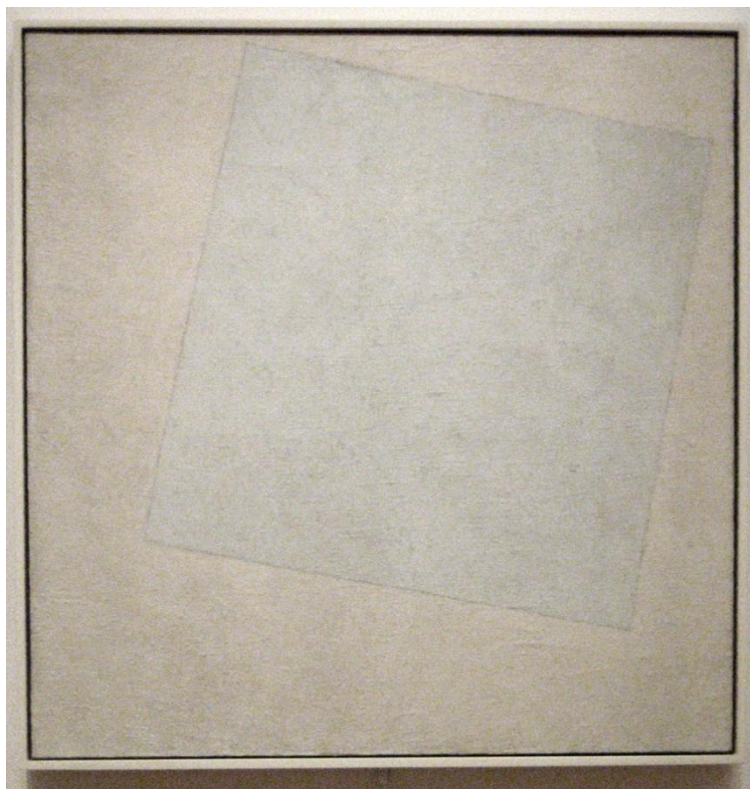
(први апстрактни акварел)

Други мени занимљив догађај јесте продор кванте физике и њених теорија. Разлике између традиционалне, класичне физике и нове области квантне физике постулирао је Макс Планк (Max Planck). Класична физика разлагала је стваран свет на најмање делове, који се сматрају непроменљивим. С друге стране, кванта физика укључила је нову идеју да се покрет и енергија могу разлагати на таласе, што је довело до нових приступа разумевању структуре и односа у физичком свету.

У уметности, кубизам је такође одржавао ову идеју разлагања простора и структуре. Кубизам је био у току с почетка 20. века и представљао је револуционарни приступ уметничком изражавању. Уметници, разлажу објекте на геометријске фрагменте, приказујући различите аспекте објекта у истом временском тренутку. Зато је кубизам и био увод у апстракцију. Дора Валије описује: „Праг, спона у сликарству између фигурације и апстракције, то је

управо та аналитичка необичност кубизма који своди предмет на неку апстрактну форму, али не престаје да замишља стварност онаквом каквом је наша чула опажају.³¹

У промишљању физичара и уметника 20. века долази се до заједничких идеја о суштини материје и форме, али и до признавања основних ограничења материје. Физичари траже најситнију, најфундаменталнију јединицу материје, честицу. Уметници, с обзиром на потраге 20. века, настоје да проникну у апсолутну форму. И у физици као и у уметничким истраживањем се стиже до сазнања. Крајња извесност није апсолутно остварљива. У уметности ову тезу изјављује Казимир Маљевић (Kazimir Malevich) као филозофско посматрање о границама човековог разумевања и перцепције. „Граница је оно безгранично.“³² Управо ту мисао носи слика „Бело на белом“, та форма која јесте али која не постоји, на начин на који на температури блиској апсолутној нули где форма јесте, али не постоји“ матетерија јесте, али не постоји.“³³ Та идеја да се реалност и њено разумевање не могу обухватити конвенционално или на очигледан начин.



³¹ Валије, Дора, *Апстрактна уметност*, Metaphysica, Београд, 2006, 314.

³² Исто, 318.

³³ Исто, 318.

Немогућност апсолута, понела је са собом ирационалност, која ће се рефлектовати на послератну апстракцију (1945), где се ирационалност изражава кроз недовршене и неухватљиве форме. Случај који сам сада навела у тексту, послужио ми је као илустрација како су научна открића и уметничке иновације често дубоко повезане и могу узајамно да се инспиришу.

Везу између науке и уметности, истакао је и Хегел у делу „Феноменологија духа“. Сличност је у њиховој тежњи ка разумевању света и живота, али на различите начине и са различитим приступом. Уметност има могућност да изрази дубоке емоције, перцепцију и идеје на начин који нису обавезно логични, истражује хаос и апстрактност, помоћу симбола и интерпретација, рефлексије. С друге стране, са својим систематичним приступом, наука тражи доказе, одговоре.

Ото Бихаљи објашњава: „Упркос снажном развоју и открићима природних наука која преиначују свет, стално су се отварали нови простори и бескраји материје и живота, на које наука једва да је знала да одговори. Управо у тој фази превласти науке уметност се окренула тумачењу егзистенције које је – изван видљиве стварности – трагало за скривеним изворима и непознатим стваралачким средствима.“³⁴

Промене у научном разумевању, било да се ради о макрокосмосу или микрокосмосу, утичу на начин на који се уметност изражава и интерпретира. Уметницима је постављен изазов, јер се језички симболи и знаци, којима се користило до сада, више не могу дефинисати. Проширен аспект света, нова димензија стварности вуче са собом и нова средства помоћу којих ће се изразити, што је постало нова проблематика за уметнике.

Уметност данас, у време кибернетике и електронике, можда постаје декор. Од ње се можда тражи оно што је ренесанса својевремено урадила – прилагодила се науци, унела је анатомију, перспективу итд.

У контексту хуманизовања машине или механизовања човека имамо два одговора у историји уметности. Једни се могу назвати антитехнички, који иду ка људском нагону и подсвести: експресионизам, дадаизам, надреализам,

³⁴ Бихаљи-Мерин, Ото, *Јединство света у визији уметности*, Нолит, Београд, 1974, 172.

лирска апстракција, акционо сликарство, енформел. Чак је касније неонадреализам био против позитивизма и технике, те се окренуо алхемији, магији, златном занату, „тајанственом осмеху Мона Лизе.“³⁵, што је и мени можда блиско. С друге стране, геометријска апстракција из круга Де Стајл, тежи разуму, науци. Екстремност ова два правца, где се укида и елиминише једно или друго, води у нову мистику или у крах духовног обиља. Можда је решење у уједињењу.

4.1.3. Психологија и апстракција

Апстракција тражи потпуно различит приступ уметности у односу на реализам. Захтева нове начине изражавања који су упућени на сами језик апстрактног израза. У апстракцији визуелни елементи имају своја специфична значења која се спајају у обликовању облика и односа боја.

Због тога што је апстракција дубоко субјективна, гешталт психологија појавила се 1920. године с намером да оствари везу између субјективног и објективног те да објективно истражи најдубља искуства облика у апстрактној уметности. Пре појаве гешталт психологије, класична психологија је субјективност сматрала непроходном препреком. Истраживање властитих мисли и осећања је често доводило до конфузије и неразумевања. Гешталт теорија послужила је апстракцији као ослонац те да премости јаз између субјективног израза и објективних истраживања.

Гешталт теорија прва је истакла и пронашла нову сигурност у посматрању апстрактног дела. Прва је учила да људска перцепција тежи ка организовању слика на начин који је хармоничан и угодан за очи. Ова синхронизација између облика на слици и наше властите перцепције о равнотежи доводи до осећања сигурности и хармоније у апстрактним делима. Чулима доживљена равнотежа постала је нова сигурност која је заменила сигурност из реализма.

³⁵ Исто, 181.

4.2. Импресионизам као бунт и осврт на радове из периода 2015. до 2017.

„Тачност није истина – теза је читавог модерног периода уметности.“

36

Импресионизам и апстракцију стављам у веома тесну везу због врло сличних принципа и историјских промена које су изазвали. Импресионизам овде наводим у контексту бунтовности, једне од његових особина. Иако је први бунт против европске свести пружио романтизам, импресионизам је задржао такав став, а касније га је наставила лирска апстракција.

Импресионизам и послератна лирска апстракција две су уметничке фазе које се додирују. Оне деле антиконформистични дух и побуну против традиционалних пластичких конвенција. Корени ове побуне налазе се још у периоду импресионизма, када је настајала слобода од стеге форме. „Уметност расположења“ рађала је будућу уметност. 1910. чешки сликар Франтишек Купка (František Kupka) прави везу између пиктуралног и музичке композиције и долази до апстрактне композиције.

Француски сликар Робер Делоне (Robert Delauney) дошао је до апстракције изучавањем феномена светлости и њеног преклапања.

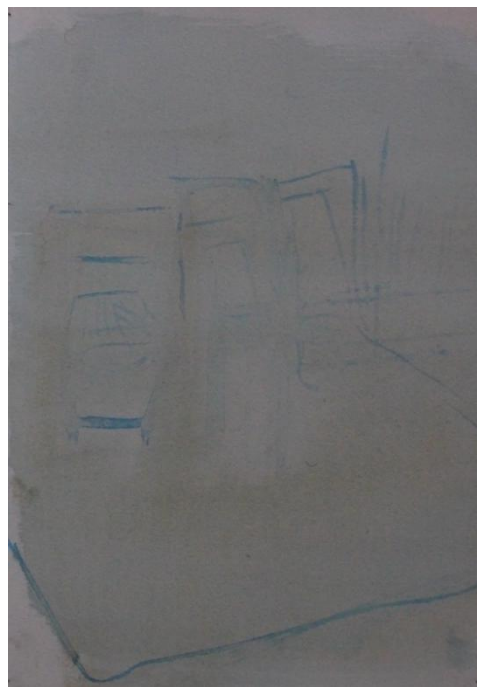
Слобода која се изразила у импресионизму била је основа за послератну лирску апстракцију. Уметници су се отиснули у истраживању различитих техника, од коришћења рапавог платна нпр. код Гогена (Paul Gogen), до богатих пастозних боја Винсента ван Гога (Vincent van Gogh), и ули у теорију где се објекат не препознаје већ креира „ружне“ слике. Ова антиконвенционална употреба техника довела је до одбацивања старих правила и удаљавања од академизма. Правци из 19. и 20. века једном речју удаљавали су се од сликарског подражавања. Кубизам, златни пресек, рејонизам и вортицизам, са уметницима као што су Франсис Пикабија (Francis Picabia), Макс Ернст (Max Ernst), Стјуарт Дејвис (Stuart Davis), Мен Реј (Man Ray), Жан Арп (псеудоним Jean Arp, пуно име Hans Peter Wilhelm Arp), дошли су до нових визуелних језика

³⁶ Рид, Херберт, *Историја модерног сликарства - од Сезана до Пикаса*, Издавачки завод "Југославија", Београд, 1967, 44.

који су у потпуности одступали од реализма, култивишући апстракцију као средство изражавања.

Кандински је импресиониста управо зато што се ослањао на боју као потпуно средство изражавања. Боја за њега носи емотивни набој, „мистично лепо“ које раније срећемо код Гогена и симболиста

Мој рад у овом контексту долази из импресионизма и интимизма, из француског сликарства, из једног лирског, личног, интимног осећања. Уметници попут Клода Монеа (Claude Monet), Едуара Манеа (Éduard Manet), пејзажи Пола Сезана (Paul Cézanne), поинтилизам Жоржа Сераа (Georges Seurat) утицали су на мој рад. Стога могу рећи да овај уметнички пројекат има корене управо у импресионизму. Импресионизам не узимам само због атмосфере и транспарентности боја као вредности већ и њихових концепција. Модерна је преиспитала мимезис, класични оквир, бавила се питањем шта спаја стварност и њену представу. Не треба је протумачити као раскид са прошлошћу, већ с пластичким концепцијама, с формулом из прошлости. На тај начин променили су природу слике. Слика постаје површина за пројектовање унутрашњих визија, мисли, осећања, искуства. То је био и мој почетак. У том периоду, кренула сам од Сезанових тврдњи шта је сликарство. Врло ми је био интересантан његов поступак сликања. Он је схватио да пуко преписивање није сликање, и да треба да настану „наше“ слике, „нова“ реалност. После дугог процеса грађења слике узимао би нож рушећи је да би јој се опет вратио. Такав систем рушења и грађења, почео је цртежима *Ентеријери* и наставља се и кроз моју даљу уметничку праксу. Такав начин грађења слике, био је образац трансформације мотива, објекта, где нисам улазила у пуко пресликавање али ни у апстракцију.



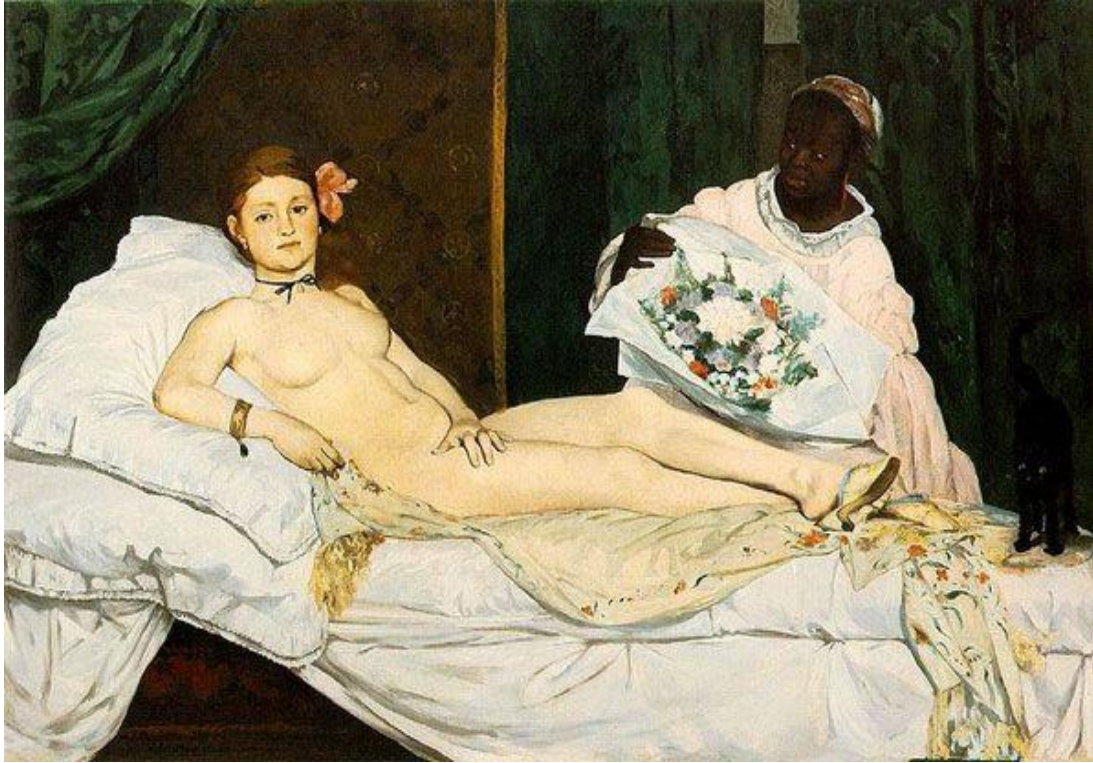
Из серије цртежа *Ентеријери*, дрвене оловке на папиру, 21×29 cm, 2015.

Цртежи *Ентеријери* јесу лирски дневници врло малих формата рађени дрвеним оловкама и акварел-техником. Цртежи носе импресионистичке тежње, управо зато што је први импулс одакле сам кренула био лични доживљај, импресија. Доживљај је увек ствар субјективности. Они су и интимистички, не само због малог формата, већ и самог мотива. То су биле собе у којим боравим, празни простори, јастуци, столице... У том периоду привлачио ме је лирски колоризам, светли тонови, нежне боје. Једна од карактеристика тих цртежа јесте прочишћеност, на њима је представљено рушење реалности, где све нестаје и појављују се трагови нечега новог. Тада ме није занимало копирање, већ тумачење, што је импресионизам и увео у сликарство. То су радови који су ми освестили мој сензибилитет и склоност ка једноставним. Једноставност је црта од које сам кренула и која је и даље присутна у мојим радовима.

У том сам се периоду интензивно бавила техником акварела. Оно што ми је врло узбудљиво у акварелу јесте сама вода. Она је имала улогу „разбијача“, она је рушила стварност, лабавила ју је, одузимала јој битност. Акварел-техником дошла сам до ваздушасте, етеричне материје, где су облици добијали сопствену динамику. Тај ваздушаста, етерични, магловити карактер, где се нешто назире, био је почетак размишљања о предметима који су у даљини, који су одсутни.

Плошност је карактеристика мојих слика, како у ранијем периоду (2015–2017) – тако и ових најновијих заступљених у докторско-уметничком пројекту, наслања се на импресионизам. „Дводимензионална дубина“ слика била је мој избор, јер нисам била заинтересована за тродимензионални свет, перспективу. У импресионизму се долази до укидања илузионистичке дубине, укида се метафора прозора из 16. века којом је Леон Батиста Алберти (Leon Battista Alberti) описао миметичко сликарство. Едуар Мане (Éduard Manet) постигао је ту „равну дубину“³⁷ сликом „Олимпија“; коју су касније преузели апстрактни експресионисти, уметници из периода између 50-их и 70-их као што су Хелен Франкенталер (Helen Frankenthaler), Кенет Ноланд (Kenneth Noland), Френк Стела (Frank Stella), Морис Луис (Morris Louis).

³⁷ Лауре, Дени, *Историја уметности XX века*, Клио, 2014, 16.



Едуар Мане, *Олимпија*, 1863.

Још једна мени веома важна карактеристика импресионизма јесте да поступак постаје битнији од теме. Поступак сликања постаје самостална акција, и није више повезан с улогом моделовања и обликовања. Дени Лауре објашњава: „Он није више само техника у служби илузионистичког приказивања стварности, средство које се брише пред темом, већ параметар за себе, укључен у поље представљања.“³⁸

Тема је постављена у други план. Фокус се с наратива премешта на битност самих елемената сликарства. Сликање пејзажа у импресионизму пример је за губљење класичнога идеала слике. Посебан утицај на мене имао је Клод Моне са својим сликама „Локвањи“. На овим пејзажима воде Моне је „предмет утопио у слику.“³⁹ Моне ми је управо важан зато што код њега поступак сликања постаје доминантнији од наратива. Ову вредност преузима још једна мени битна група уметника, Њујоршка школа сликања, апстрактни експресионизам са својим холистичким сликарством тј. „all over“ композиције које проналазимо код Џексона Полока (Jackson Pollock) и Марка Ротка (Mark Rothko).

³⁸ Лауре, Дени, *Историја уметности XX века*, Клио, 2014, 21.

³⁹ Исто, 17.

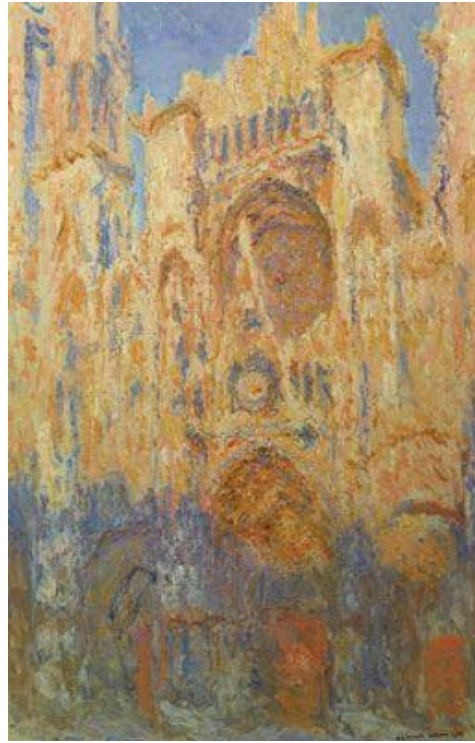


Клод Моне, *Локвањи*, 1915–1926.

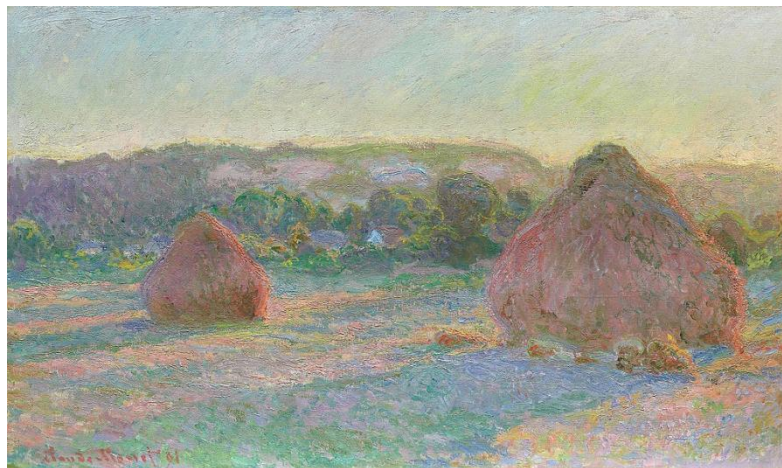
Још једна вредност из импресионизма, која је утицала на мој рад, јесте срушена стабилност слике. Граница између сликара и стварности не постоји. Сликара није „испред ствари“ већ у њима. Не постоји фиксација, све је променљиво. Визија постаје фрагментисана. Управо овакву концепцију пронашла сам и у тривијалном, у возњи. У улози путника, само посматрање слика из било каквог превозног средства, где се поглед стално мења, постаје стимулативно за мој ментални процес: долазим у стање контемплације. Ова несталност погледа оно је што ме интересује и што је импресионистичка тежња. Овај доживљај јесте и метафора за мој сликарски поступак.

Овде долазим и до утицаја Монеових слика „Катедрала у Руану“ и „Стогови сена“. Њих не треба тумачити као слике које приказују, Моне се бави

трајањем, „трајање преображаја предмета под светлошћу“.⁴⁰ Светлост овде није циљ, већ средство за трансформацију, за доживљај кретања. Импресионистичка светлост довела је до експлозије предмета. Катедрала је Монеу послужила као референца.



Клод Моне, *Катедрала у Руану*, 1894.



Клод Моне, *Стогови сена*, 1890–1891.

⁴⁰ Лауре, Дени, *Историја уметности XX века*, Клио, 2014, 19.

Импресионистичко бележење светлости и сенки, одсјаја воде и облака, привлачи ми пажњу управо као метафора за слику која није статична, која је у сталним преображајима. Магловитост и треперавост мојих радова управо је последица такве концепције слике и повезана је са романтичарским тежњама и индијским схватањем стварности, о чему ћу касније говорити.

Друга битна концепција у мом раду јесте да ништа није као што изгледа. Овоме је такође тежила и модерна која је променила начин посматрања света и која се бавила појмом представе, одређивањем природе преставе. Невидљиво постаје средиште слике. Управо из ових двеју теза настаје и моја апстракција.

Ове радове зато везујем и за лиризам, тачније лирски је однос са мотивом.



*„Свет се не негира, већ
проживљава у себи.“⁴¹*

*„Они не одбацују природу, већ
наговештавају дубоко сећање,
сачињено од осета
утиснутих у структуру
линеарне мреже.“⁴²*

Овај лирски осећај, однос с мотивом, где није укинут сваки однос са стварношћу, привлачи се и кроз радове с докторских студија. Оно што ме занима, јесте испитивање граница њиховог представљања.

Цртеж *Ентеријери*, акварел на папиру, 21×29 cm, 2015.

⁴¹ Лауре, Дени, *Историја уметности XX века*, Клио, 2014, 22.

⁴² Исто, 22.

4.3. Први период апстрактне уметности (Кандински, Мондријан, Маљевич) и осврт на радове из перода 2016.

Карактеристика овог периода јесу авангардне праксе које су довеле до удаљавања од миметичког приказивања, што се десило и у мом раду који предтходе радовима са докторских студија.

Шта треба да замени објекат? било је питање Кандинског с којим започиње укидање конкретног објекта.

То се догодило са његовим сусретом с Монеовом сликом „Пласт сена“ на изложби француских импресиониста у Москви 1895. године. Његово неразумевање слике било је узроковано Монеовим нејасним начином сликања, где је створен утисак да делу недостаје предмет. Други узрок могао би бити и научни догађај, нпр. као цепање атома, који му је променио перцепцију. Трећи узрок јесте утицај цркви, капела и народне орнаментике који су у њему пробудили доживљај слике. Желео је да пронађе средство којим би и посматрач ушао у слику, растворио се у њој.

Следећи битан догађај јесте његова очараност сликом која је стајала са стране у његовом атељеу, која се састојала од мрља боја. Та слика подстицала је Кандинског да размисли о томе како предмет на слици може бити ограничавајући. Ово га је навело да се запита шта би могао користити као замену за тај предмет. Занимљиво је да Кандински никада није развијао облике на својим сликама користећи логичко размишљање. Уместо тога, облици су настали кроз способност да оствари везу с чулним перцепцијама, што значи да није измишљао облике.

Свој апстрактни уметнички пут започиње акварелом, због спонтаности и брзине технике која му пружа могућност да се ослони на интуицију и да истражује изван видљиве реалности.

Друго питање које Кандински поставља јесте: која форма одговара да се изрази унутрашње стање уметника? У свом закону противречности, о коме ћу касније говорити, где објашњава да су и реална и апстрактна форма једнаке по садржају, где се уметник опредељује да ли ће користити реалну или апстрактну

форму само на основу њене адекватности за материјализацију садржаја, Кандински долази до закључка да питање форме не постоји.

Што се тиче коришћења форме и питања подражавања, Кандински исказује свој став: „Међутим, када се уметник обраћа овој или оној „туђој“ форми како би изразио своја унутрашња узбуђења и преживљавања, ако је та форма у сагласности са његовом унутрашњом истином, он добија право на коришћење било које форме која му је изнутра нужна, небитно да ли је то предмет из свакодневног живота, небеско тело или форма коју је други уметник већ стваралачки материјализовао.“⁴³

Самим тим, објективне грешке не постоје. Оваква теза повезана је с мојим несвесним, а касније и с намером увођења „грешака“ у цртању као одступања од једног решења. За мене прављење грешака представља долажење до могућности. Радити на [само] један начин доводи до [само] једног решења.

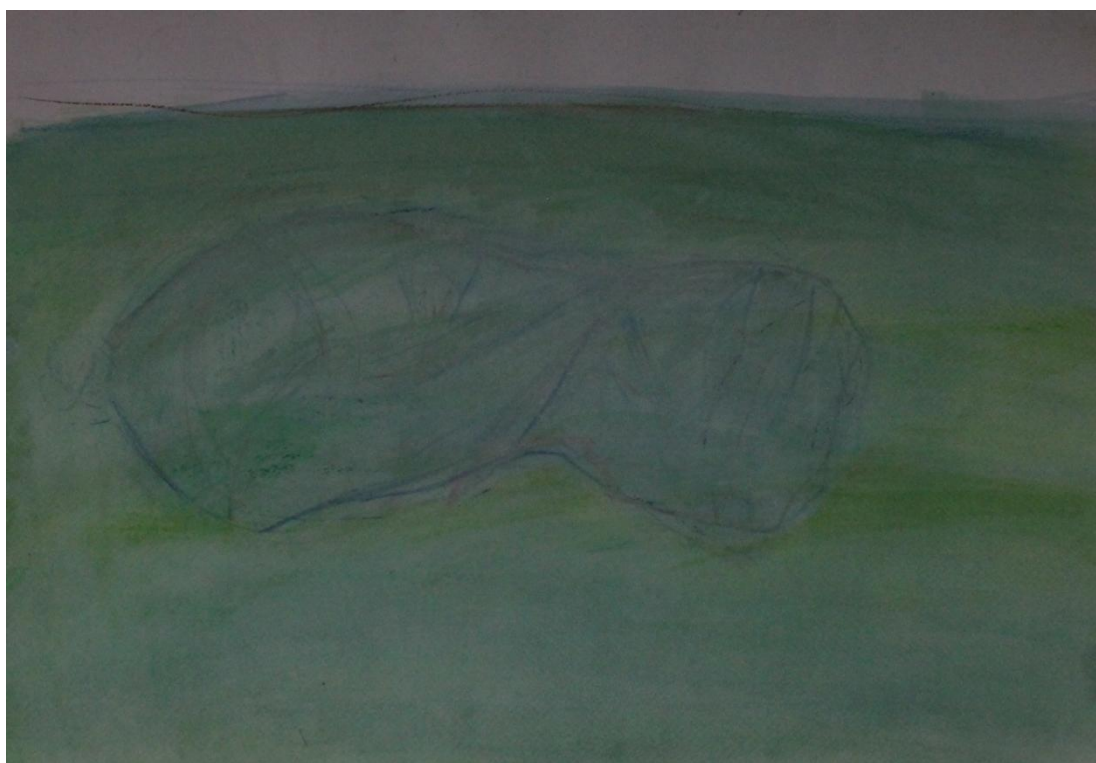
Оваква концепција дубоко је утицала на мене у мом схватању почетних радова пред-докторских студија у цртежима пластичних чаша.



Цртежи *Светлост, ово није пластична чаша*, оловка на папиру, 29×42 cm, 2016.

⁴³ Кандински Василиј, *Плави јахач*, Логос, Београд, 2015, 173.

Цртање пластичних чаша имало је на мене утицај и формом и садржајем, „унутрашње звучање“⁴⁴ независно је од спољашњег смисла, односно светлост у флашама за мене је представљала сноп светлости а не мртву пластику. Исто се касније десило с мувама залепљеним на пластичној флаши; то није била прича о распадању.



Цртеж *Светлост, ово није пластична чаша*, оловка на папиру, 29×42 cm, 2016.

Ово је осетљивост на унутрашњи звук који добија на јачини смањењем спољног (практичног) смисла предмета. У том се контексту моји цртежи повезују с дечијим посматрањем света. Кренула сам од наивности: перцепција није заустављена на спољашњости и практичности предмета и даље не постоји објективно знање и бављење тек пуком спољашњошћу. То је био почетак, како и сам Кандински каже, опажања „унутрашњег звучања“. Тиме почиње мој пут одвајања од описивања предмета и ликовна средства губе своју практичну улогу у свом ослобађању.

⁴⁴ Кандински, Василиј, *Плави јахач*, Логос, Београд, 2015, 121.

Главна карактеристика праксе Василија Кандинског била је аналогија унутрашњег, тј. појаве скривене иза површине. Кандински, симболисти као и романтичари могу се спојити због њихових тежњи ка унутрашњем, дубинском смислу предмета, а не предмету спољне манифестације реалности. Апстрактна уметност Кандинског тежи предмету који ће постати објекат сазнања, а не предмету из света око нас. Кандински уочава да све што постоји, читав свет, делује на душу, свака појава оставља некакав траг, неку вибрацију. Тако и уметност повезује све природне појаве које су изражене мрљама, тачкама и линијама што хаотично живе у човеку; уметност плански спаја све ове разноврсне инструменте с циљем да се дође до лепоте.

Кандински објашњава: „Грађење на чисто духовној бази је сложен и дуг пут, који се најпре тражи скоро насумице. Ту је, разуме се, неопходно да уметник култивише не само своје око, већ и своју душу, како би њена вага постала подесна за мерење унутрашњих елемената сликарства, како би, осим ловитељке спољашњих утисака, она била и одређена снага у стварању дела.“⁴⁵

Он говори да пут ка слободи није у насилном кидању везе с мотивом (природом), јер би то довело до орнаментике и безначајне, чисте, независне форме.

Он истиче значај удубљивања у садржај, уместо заустављања на површини форме. По њему: „Развој уметности се, попут развоја нематеријалног знања, не састоји од нових открића која бришу старе истине и проглашавају их заблудама (као што се то, *очигледно*, дешава у науци). Њен развој састоји се од изненадног бљеска који је сличан муњи или експлозији као када засија „букет“ ватромета који се распрскава високо на небу и расипа шарене звезде. Ови бљесци у свом заслепљујућем сјају откривају у мраку нове перспективе, нове истине које, међутим, у својој основи не представљају ништа друго до органски развој, органски раст пређашњих истина, које не бивају уништене тим новим истинама, већ настављају свој неопходни и стваралачки живот као што је неодвојиво својствено свакој истини и свакој мудрости. Стабло не може да

⁴⁵ Кандински, Василиј, *Плави јахач*, Логос, Београд, 2015, 114.

постане непотребно због тога што се на њему појавила нова грана јер управо оно условљава постојање и живот те гране.⁴⁶

Из овог цитата могу закључити да је његова теорија развоја уметности, где се кроз бљеске долази до истине, врло повезана са романтичарским начином спознаје универзума, о чему ћу касније такође говорити.

Кандински је закључио да је беспредметно сликарство настало не као одбацивање старих истина у уметности већ као „подела старог стабла на две главне гране“.⁴⁷ Те две гране два су различита рода уметности: виртуозни род и композициони род. Виртуозни род је индивидуални доживљај, стваралачка интерпретација „природе“, модела, као и копирање туђих дела. Композициони род је када уметничко дело настане из уметника, циљ је доћи до „апсолутног дела“, самосталног, са својим законима, то је одавно познато у музици, а на овај начин сликарство се приближило музици.

Његова тежња ка унутрашњем животу уметности настала је на основама сличним као морално начело. Према схватању Кандинскога ослобођење духа у Русији је било, у ствари, интензивно занимање вером.

Кандиски за мој рад је битан нарочито због његовог инсистирања на градњи духовне атмосфере. По њему савремени услови захтевају развој специфичне способности код посматрача, способности за унутрашњи доживљај уметничке форме. Слично важи и за сликара, његова способност да доживи уметничка дела других људи обогатиће његову душу, прошириће му видике, учиниће га сензитивнијим и помоћи ће му да на један дубљи начин сагледа свој креативни чин. Кандински овај свој став изражава следећим речима: „Што се мене лично тиче, драга ми је свака форма коју је створио дух из нужности. И мрска ми је свака форма која му је страна.“⁴⁸

„Мислим да ће се будућа философија, поред питања суштине ствари, посебно позабавити духом. Тада ће се атмосфера још више згуснути, она атмосфера која је неопходна човеку за његову способност да перципира дух ствари, да доживи тај дух, макар и несвесно, као што се данас још увек несвесно доживљава спољашност ствари, чиме се и објашњава уживање у предметној

⁴⁶ Кандински Василиј, *Плави јахач*, Логос, Београд, 2015, 218.

⁴⁷ Исто, 219.

⁴⁸ Исто, 220.

уметности. Ова атмосфера представља неопходан услов за човеково доживљавање духовне суштине испрва у материјалним, а касније и у апстрактним стварима. И захваљујући овој новој способности која ће стајати у знаку „Духа“, родиће се уживање у апстрактној, тј. апсолутној уметности.“⁴⁹

Друга карактеристика праксе Василија Кандинског јесте уједињење различитих категорија (интуитивно и рационално у процесу стварања, реалистичност и апстракција, земаљско и космичко биће, живот у мртвој природи), што је мени посебно интересантно.

Касније, при крају каријере, Кандински потпуно напушта спонтаност, покушава да рационализује стваралачки поступак. Његов циљ, међутим, није естетски идеал, већ свет савршеног склада.

Процес развоја апстрактног сликарства Пита Мондријана (Piet Mondrian) протекао је кроз неколико фаза, укључујући кубизам (1912), фазу знака (1914), завршавајући се на фази неопластичности (1920). Мондријан креира нов језик, укида слободу у сликарском чину. Његова апстракција сасвим је различито искуство у односу на оно што је радио Кандински. Кубистичка фаза, првенствено ослобођена од реалистичних конвенција, доводи га до синтетичког кубизма који је 1912. године запазио у Паризу. Ово је представљало пластички утицај кубизма на његов рад.

У својој другој фази, која је обележена знаком, Мондријан истражује моћ симетрије и асиметрије. Како би изградио свој сопствени чисти језик сликарства, он се служи двама најчешћим, супротним правцима: хоризонталом и вертикалом. Његова употреба хоризонталних линија на сликама има референце у природи – хоризонтална линија мора, док вертикалне линије повезане су са стаблима дрвећа. Изоставља криве линије, поједностављује сликарско искуство, открива нову димензију знака. Дора Валије објашњава: „Од слике до слике, исти мотив, виђен под истим углом, пролази кроз сукцесивна стања која нам приказују како се форма одваја од конкретног садржаја да би стекла апстрактни садржај.“⁵⁰ У контексту посвећивања једном мотиву

⁴⁹ Кандински Василиј, *Плави јахач*, Логос, Београд, 2015, 221.

⁵⁰ Валије, Дора, *Апстрактна уметност*, Metaphysica, Београд, 2006, 115.

проналазим сличност са својим стваралачким процесом. Понављајући један мотив он долази до њене апстрактне суштине.

У својој последњој фази која је била неопластичност, делила је сличност са фасадом зграде групације Мен-Монпарнас (Maine-Montparnasse). Ова неопластика представљала је за њега нови израз света, универзалну суштину сликарства. У овој фази, форма на његовим сликама постаје чврста, строга и чиста. Из линеарних укрштаја произилазе прави углови, правоугаоне и квадратне површине. Користи се искључиво чистим основним бојама као што су црвена, плава и жута. Разлог њихове употребе је немогућност да се бојама придода рационална, математичка структура, где експериментише са хроматским бојама и тоновима и доноси закључак да боја не може бити савладана разумом.

Циљ његових неопластичних слика, јесте тежња да се оствари доминација човека над природом. Ова неопластика придавала је природи трагичан карактер, с обзиром на то да су осећања, индивидуалност, мисли и жеље водиле ка трагедији. У овом контексту, Мондријан потискује природне нагоне и тражи пут спасења.

Сматрао је да ће својим сликарством допринети стварању будућег уравнотеженог друштва, где ће дух и материја бити у хармонији. И управо је тај пут спасења видео у својој уметности. Његове форме у тесној су вези са теозофским идејама, идејама реинкарнације као и идеје о једнакости између материје и сила. Дора Валије објашњава: „Чим окренемо инструменте нашег духа према објектима материјалног света, они се распрскавају, оно што је највише, најдубље, најпространије, најдаље у разуму, јесте тај прасак.“⁵¹

Трећи пионир апстрактног сликарства јесте Маљевич који уводи супрематизам 1916. године, сликарство без објекта, сликарство са „не“. Његове прве фазе биле су кубизам, футуризам и на крају супрематизам. Премда се почетком његовог апстрактног сликарства сматра кубизам, Маљевич 1914. године трпи утицај дадаизма те он у своје слике убацује тканине и чипке.

Маљевич из кубизма преузима оживљавање простора, чиме се кубизам бавио кроз комадање објекта. У том простору Маљевич уписује једну форму и

⁵¹ Валије, Дора, *Апстрактна уметност*, Metaphysica, Београд, 2006, 133.

његове најраније слике имају израз чистог простора. Заједничко Маљевичу и Мондријану је и њихова тежња за највишим стањем сликарства.

Дора Валије објашњава: „Он открива да контраст (донедавно црно-бело) може бити решен супротстављањем истог са истим, белог са белим, попут супротстављања мене са собом и да тај контраст укида коначно објективну стварност и потврђује се као нова стварност једнака с оним коју уништава. Одсуство објекта постаје тако чисто присуство апстракције.“⁵²

Због тога, његово дело „Бело на белом“ представља кулминацију сликарства. У овом раду, форма и боја су доведене до своје есенције, постајући облици одсуства који откривају највеће присуство. Ово дело наликује да прикаже „разоткривеног ништа“.⁵³ Маљевич је својом апстракцијом дошао до крајњих граница сликарства.

Супрематизам као пробијање граница реалности ушао је у неограничену просторност. Његов значај и допринос апстракцији је у ослобођењу форме, деструкцији објективног, а сликарству даје улогу светог.

Дора Валије констатује следеће: „Он је сликарство потчинио спољном свету, свео је стварност на тишину а у тој тишини је дошло да се упише чисто одсуство објеката. То је полазна тачка, објављује он, једног новог сликарства, које се смешта (изван стварности).“⁵⁴

⁵² Валије, Дора, *Апстрактна уметност*, Metaphysica, Београд, 2006, 148.

⁵³ Исто, 148.

⁵⁴ Исто, 155.

4.4. Париска школа сликања и осврт на радове 2017-2019.

Након 1945. године апстракција је унапређена и примењена у целом свету, постаје светски феномен, обухватајући и Сједињене Америчке Државе и Европу. Салоном „Нових реалности“ (Réalités Nouvelles), апстракција је у Европи, прецизније у Француској, наставила је естетику 1930-их година. Крај геометријске апстракције био је почетак лирске апстракције која се везује за Париз (Париска школа) и обухвата енформел и ташизам, који својим гестуалним сликарством и ставом додирују ликовни језик Истока.

Битна карактеристика енформела као и акционог сликарства: покретач слике је сама техника. Ова култура материје са нагласком на технику постаје у мом раду нова и све доминантнија вредност. Осим технике енформел ми је важан и из других разлога: проблем видљивог, укидање логике и свести, сликарски чин који даје форму, ослобађање од привида, одбацивање западне рационалне слике света.

Након Кафкине (Franz Kafka) и Бекетове (Samuel Beckett) мрачне слике човечанства наступа дубока криза у концепту разумевања човекове бити. И други књижевници нерадо описују видљиву реалност и спољне догађаје који постају лишени значаја. Криза се преплиће и у сликарству током раних деценија овог века, што се рефлектује у деформацијама и растварањем човекове слике. То се посебно примећује код надреалиста и кубиста, код којих је човекова форма трансформисана у знак и структуралне облике.

Ото Бихаљи објашњава: „Сликарско и књижевно тумачење стварности показује проблематичност свег видљивог. Искуства интроспекције воде у предео непознатог, још нерешене и можда никад потпуно решљиве загонетке.“⁵⁵

„Није само слика човека, него је и видљива форма свих творевина постала проблематична и параболична. Предмети и ствари нису више приказивани њих самих ради. Они нису више били украси настали нагомилавањем поседа и животног обиља, нису више бирани према својој савршености и блиставом значају. Заборављени, изгубљени и напуштени предмети усамљености и ћутања, прогнане, осуђене ствари сачињавају садржину ове мртве природе. Па и они су

⁵⁵ Бихаљи-Мерин, Ото, *Јединство света у визији уметности*, Нолит, Београд, 1974, 178.

били само повод и исходиште за нацрт једног унутарњег света, за пејзаж душе који постоји у потаји.“⁵⁶

Рађао се нови хуманитет, који се огледао у брисању човекове присутности на сликама, што никако не треба протумачити као порицање његовог постојања. Долази до преласка у анти-уметности. Рађа се енформел. Основни идејни оквир овог правца јесу деструкција и негација. Енформел је представљао разграничење од свих осталих уметничких токова, слике необлика, ослобођене од привида. Стварају се слике као израз материје пре облика или после ње „као што иконе нису приказивале богове, него божанско.“⁵⁷ Енформел је био изван сфере облика, фокусиран на суштину материје, где су уметници стварали под утицајем инстинкта.

Енформел је био европски уметнички покрет који настаје у Француској. У овом покрету су били активни уметници као што су Волс (Wols), Жорж Матје (Georges Mathieu), Жан Фортије (Jean Fautrier) и Жан Дибифе (Jean Dubuffet). Осим француских сликара, вредни су помена и Клифорд Стил (Clifford Still) и Антони Тапијес (Antoni Tàpies). Одбацује се грађа класичног сликарства (боје, линије, материја).

Волс са својим цртежима које остварује потпуно пасивно, апсорбован у практиковање технике која готово личи на транс. Овај процес настаје као прецизан баланс између анонимности која зрачи из њих и дубоке субјективности која лежи испод површине. Његова слика *Blue Phantom* јесте визуализација целог покрета егзистенцијализма. Волс прилази слици кроз своје субјективно искуство, на један лиричан, експлозивни начин.

Волс закључује следеће: „Ништа не може бити објашњено, све што знамо су појаве... Апстракција која прожима све ствари је неухватљива. У сваком тренутку, у свему, вечност је присутна.“⁵⁸

⁵⁶ Бихаљи-Мерин, Ото, *Јединство света у визији уметности*, Нолит, Београд, 1974, 178.

⁵⁷ Исто, 180.

⁵⁸ Видети у: <https://www.theartstory.org/movement/art-informel/>, приступљено 11. 7. 2023. у: 20:45 (Прев. Аут.)

Волс изражава осећања спонтаним потезима четкице, слика бубе и микробе, под утицајем Кафкиног света уноси нову вредност у сликарство. Први пут у историји западног сликарства форма је подређена материји.

Дора Валије објашњава: „То више није уметник који промишља форму, већ човек који настоји да изрази оно што нема форму, а што ипак постоји“⁵⁹

„Не ради се више о извођењу на платну неке претходно замишљене форме, већ пуштање да она произађе из материје.“⁶⁰

Истражујући свет материје, Жан Мишел Алтан (Jean Michel Altan) осећа потребу за усвајањем структуре која га наводи на повратак традиционалним апсектима сликарства. Из изазова са материјом и обликовањем, враћа се на структуру као пластичким проблемом.

Жорж Фобије на свој начин истиче значај материје, фокусирајући се на сведеност свега у сиву скалу. Са својим описом уметности као сирове и грубе Жан Дибифе изучава материју путем пластичног изражавања.

Још једна карактеристика овог времена јесте појава форме као мрље. Мрља тако добија значај пикторалног елемента на сликама. Настаје изван самог тренутка њеног стварања на платну, што је повезује с временом, другом главном карактеристиком енформела. Процес стварања форме добија естетску вредност и постаје средишњи аспект уметничког израза.

У контексту стварања времена на слици треба споменути уметника Николаса де Стала (Nicolas de Staël). У својим сликама из периода од 1946. до 1947. године исказао је појаву времена које је пратило процес стварања форме; ово време имало је директан утицај на природу форме. Да би пренео идеју времена, које детерминише и простор на слици, де Стал је прибегао различитим брзинама и интензитетима сликања. Користио се ножем као средством да постигне убрзање и гест. Тако је уметник на сликама приказао временске димензије и њихов утицај на облике које је стварао.

⁵⁹ Валије, Дора, *Апстрактна уметност*, Metaphysica, Београд, 2006, 276.

⁶⁰ Исто, 278.

Слично су радили и „калиграфски“ сликари Хартунг (Hans Hartung) и Сулаж (Pierre Soulages): пластички су изразили време, што је опет карактеристика истока. Источно сликарство већ је садржало време као покретач слике. Хартунг је слике као израз трајања довео у везу с музиком. Дора Валије објашњава: „Како би истакао присуство потеза, Хартунг је зачиње црном, све стиснутијом, све пруженијом и синкопиранијом и доспева до те линије-форме коју видимо како се залеће, која протиче, која је време уписано на слици.“⁶¹



Ханс Хартунг, *Без назива*, 1958.

Ханс Хартунг је кроз своје калиграфије постигао ефекат слика израђених од бамбуса. Његове слике одликују се искривљеним и савијеним линијама што представља изазован духовни задатак који инкорпорира зен-списе. Концепт зен-бамбуса се своди на претварање у бамбус и идентификацију са њим, и то не само као физичка структура, већ кроз смисао, чула и свесност.

Ото Бихаљи објашњава: „Хартунг налази та изражајна средства која душевна узбуђења преносе непосредно у ликовне знаке; његови снопови линија, смештени у неки неограничен и дематеријализован простор, носиоци су неподвижених доживљаја, стања која су још у развоју.“⁶²

⁶¹ Валије, Дора, *Апстрактна уметност*, Metaphysica, Београд, 2006, 265.

⁶² Бихаљи-Мерин, Ото, *Јединство света у визији уметности*, Нолит, Београд, 1974, 180.

Црна као израз тренутка јесте црна код уметника Сулажа. Црна је ту гест садашњости, ухваћеног тренутка.

Своје цртеже из периода 2017–2018. везујем за Париску школу. Серија цртежа *Чворови (залепљене муве)* јесу цртежи мрежа. Овај период повезан је са калиграфским сликарством. Прво што их повезује јесте да су радови настали у серијама, што ће и остати моја методологија у продубљивању концепција као и због уверења о еволуцији саме слике. Дени Лауре објашњава: „Јединствени мотив никад се не води истоветном понављању. Напротив, серија успоставља концептуални универзум подређен сталној промени.“⁶³



Серија цртежа *Чворови*

Радећи на овим цртежима, дошла сам до сазнања да ме муве као мотив, тема, не занимају. Зато их не треба тумачити као прича о бизарношћу и

⁶³Лауре, Дени, *Историја уметности XX века*, Клио, 2014, 112.

распадањем. Муве су ми послужиле као визуелна референца, био ми је интересантан њихов пластички аспект, њихов распоред, кретање. Муве сам доживела као тачке, звезде на небу може послужити као метафора. Било ми је интересантно како тачке (муве) формирају линије као и простор између њих. Цртежи евоцирају на топографске цртеже, имају вредности као што су смер, кретање, богатство линија, изазивају осећај треперења и пулсирања. Тада и настаје тежња ка смеру и кретању као вредностима, које се налазе и на радовима са докторских студија. Смер је управо смисао кретања. А кретање које је забележено на цртежу (платну), тумачим као приказ потенцијала, могућности која још није постала стварност, то је тренутак када материја прелази у форму. И Аристотел (Aristotle) је говорио о догађају кретања као ходању кроз време.

Ови цртежи рефлектују мисао и доживљај света као једне велике мреже, као свет који функционише као један организам, где су мреже свуда око нас, где постоји груписање, конектовање и веза које су укинуге, које и јесте људско искуство.

Утицај истока на западну културу огледао се између осталог и кроз калиграфске аспекте апстрактне уметности из којих сам преузела доста елемената као што су пре свега техника тушем и остваривањем спонтаности која ова техника нуди, крај илузионизма у представљању ствари, затим њихову тежњу ка субјективном изразу осећања. Оно што ми је најбитније везано за овај период јесте да чин сликања постаје духовна радња, фокус са резултата премешта се на чин сликања (енформел) – сликарство постаје акција и телесни перформанс.

Импесионизам, постимпесионизам, нова уметност, фовизам, акционо сликарство, експресионизам, кубизам, дадаизам, надреализам, енформел, скоро сви уметнички правци европске и северноамеричке уметности апсорбовали су елементе и технике из азијске уметности и осталих примитивних уметничких израза. Ова интеракција подсећа на начин на који писање словима проистиче из источне културе.

Међутим утицај можемо видети још у даљој прошлости. У почетку, још је хришћанство било узорано источњачким учењима и веровањима, али је са временом, на западу, прошло кроз процес улива других учења о спасењу. У 8. веку, геометријска структура хеленске културе је постепено замењена

источњачким утицајем, наравно, под утицајем ликовних идеја из Египта и Азије. Ово се може приметити на грчким вазама које су постале визуелни приказ те промене.

Средњи век је донео значајан утицај арапске орнаментике, док су у готичкој уметности били примећени трагови куфанског украсног писма са истока. Интересантно је да су елементи из арапског света, као што је име Алаха, дошло до Европе иако њихови ствараоци тога нису били свесни. У исто време, Венеција је прихватила исламско-турске мотиве. Палата Ручелаи (Palazzo Rucellai) у Фиренци је изграђена по обрасцу који потиче из Јерусалима. Хришћански уметници, инспирисани креативним визијама и страховима, користили су се у свом изразу елементима источноазијских композиција о Будиним искушењима.

У периоду Барока велики утицај на уметност су имале персијске минијатуре што је резултирало у блеску накита и фокусираности на израз. Додатно, музика крајем осамнаестог века, као што су Моцартова (Wolfgang Amadeus Mozart) „Отмица из сараја“ и Глуково (Christoph Willibald Gluck) „Ходочашће у Меку“ преузела је источњачке теме што је такође инспирисало уметнике тог времена.

Ото Бихаљи објашњава: „Композитор Оливије Месијан обрадио је индијске тала-периоде као основни узор у делу 'Егзотичне птице'. Карлхајнц Штокхаузен прихватио је у композицији 'Мантра' подстицаје духовно-звучног космоса индијске музике. Говорећи о функцији усмераваног случаја у музици, Пјер Булез указује на паралелу импровизационих образаца, 'отворених облика' индијске музике, где постоји и стваралачко суделовање извођача.“⁶⁴

Романтизам (француско-немачки), о коме ћу посебно говорити, удаљавао се од класицизма и њихове рационалности и тежио је емоционалном средњем веку, Истоку и њеној тајанствености. Треба споменути да је романтизам донео и новитет у филозофији и литератури Европе, њеним фокусом на исток и источну метафизичку снагу Индијског песништва и филозофије. Под њеним утицајем били су филозофи попут Шелинга (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling),

⁶⁴ Бихаљи-Мерин, Ото, *Јединство света у визији уметности*, Нолит, Београд, 1974, 247.

Хегела (Georg Wilhelm Friedrich Hegel), Шопенхауера (Arthur Schopenhauer), а од књижевника Томас Ман (Thomas Mann), Херман Хесе (Hermann Hesse), Гете, Новалис (Novalis).

Ото Бихаљи објашњава сликарство Истока: „Ислам посматра свет као привид, стога у уметности избегава додир са виталном телесношћу и окреће се према апстрактном свету орнаментних облика, парабола и метафора у виду знакова. Бог и стварност, две основне теме западњачког сликарства, далеки су исламској ликовној уметности. Свет је огледало божје, супротности између оностраног и оностраног – неба и земље – укинуте су. Сликарство преображава све ствари у некој спиритуалној прозачној светлости.“⁶⁵

Уметници као што су Ежен Делакроа (Ferdinand Victor Eugène Delacroix) и Жан Одист Доминик Енгр (Jean Auguste Dominique Ingres), баве се декоративном лепотом, што је био утицај Истока. Након путовања у Алжир Делакора је под нарочитим утицајем Истока као што се види на његовој слици „Жена из Алжира“. Колоризам, жива светлост боја, доживљај Истока, које су присутни у његовом сликарству, наћи ће одјек у уметности импресиониста.

Ренесанса је донела расцеп између западне и источњачке уметности преко открића перспективе у природном окружењу, док је модерна спојила ове различите стилске системе уметности.

Нов уметнички поредак био је 20. век који обухвата елементе свих претходних уметности. Јапан је утицао на модерну кроз радове сликара као што су Сузуки Харанобу (Suzuki Haranobu), Хокусај (Hokusai), Хирошиге (Hiroshige), Кунисада (Kunisada), Кунијоши (Kuniyoshi) и Кијонага (Kiyonaga), што је довело до промене у перспективи и композицији у сликарству. Уместо ренесансне централне перспективе сликари су се окренули дијагоналној дубинској перспективи која је стварала асиметричан скуп сликарске композиције, што је допринело завршетку илузионистичког представљања природе у европској уметности.

⁶⁵ Бихаљи-Мерин, Ото, *Јединство света у визији уметности*, Нолит, Београд, 1974, 245.

Овај утицај прво се примећује у Маневим радовима: он се изражавао кроз композицију, изостављајући моделовање и не сенчећи обојене површине. Ова иновација потом се прелила на сликаре као што су Ван Гог, Едгар Дега (Edgar Degas), Анри де Тулуз Лотрек (Henri de Toulouse Lautrec), Жорж Сера, Пјер Бонар (Pierre Bonnard) и Едуар Вијар (Édouard Vuillard). Јапански начин приказивања природе допринео је Монеовом посматрању природе, где су локвањи представљени кроз блиставу светлост и упрошћавањем сличном апстракцији. Утицај Јапана у Дегаовом случају појавио се кроз поједностављење цртежа и фокусирање на празнину простора.

Сви су ови уметници били моја прва полазишта на путу ка Истоку. Кроз модерну осетила сам исток и фокусирала се на источну уметност у даљем раду.

Утицај истока пре све се огледа у калиграфији. Прича о настанку калиграфије, односно прича о пукотини била ми је интересантна, јер је источно размишљање за разлику од западњачког проналазило смисао у пукотини.

Ненад Бургић објашњава: „Када су први пут пронађене кости са записима гатања, земљорадници су сматрали да се ради о костима змаја и користили су их за прављење лекова. Касније су археолошка истраживања показала да су то били натписи проистекли из гатања (*бузи*). До сада је откривено преко сто педесет хиљада костију. Они чине почетак кинеске писмености и представљају сведочанство о преласку од варварства ка цивилизацији.“⁶⁶

У својој књизи „Кинеска калиграфија“, Ненад Бургић даље објашњава да се изглед древних знакова у појединим случајевима битно разликује од њиховог данашњег изгледа. Линија пукотине се тумачила као потврдна или одречна. Тумачило се бушењем рупа у костима, односно урезивањем њихових рубова и читање ломова који су том приликом настали. Свака пукотина превођена је у карактер, а сваки карактер је изражавао реч или идеју.

Црта из древног писма ушла је у свет калиграфије. Она је привлачила пажњу калиграфа због своје примитивности и лепоте. Писање архаичним писмом касније у калиграфији добија дубљу функцију. Писање је за калиграфе значило овладавање духом, долажење до изворности и дубина својих почетака.

⁶⁶ Бургић, Ненад, *Кинеска калиграфија*, Научна књига, Београд, 1988, 12.

Калиграфија долази у европску уметност прво као формалност, због формалне аналогије. Међутим, касније дешава се у европској уметности ослобођење од техничке цивилизације управо помоћу калиграфије која помаже уметницима да представе бит и смисао ствари.

Јапанско и кинеско писмо није било само средство за исказивање, већ и „израз бића човека који пише.“⁶⁷ Ото Бихаљи објашњава: „Писање је постало уметност, то је била вештина и умеће да се покретима четкице и неком психофизичком приступу, самодисциплином и осећајношћу компоује. Западно схватање источноазијске калиграфије било је 'писати значи творити слике'."⁶⁸

Након Другог светског рата јапанско друштво доживело је потрес, но то је довело до процеса обнове и промена у разумевању њихове древне традиције. У овом контексту догодила се ревизија традиционалне калиграфије. Савремени калиграфи, трансформисали су калиграфију у субјективни израз својих емоција и осећања.

Остварити спонтаност био је битан задатак како за сликара тако и за калиграфа. Покрет четкице носи са собом могућност изражавања непокретних ствари, кретања духа, те долажење до спонтаности, спокојности, неукротивости. Главни учесник у процесу јесте нестатичан дух који постаје усклађен са мислима калиграфа и постаје изражен. Ненад Бургић даље говори о креативној снази која је повезана са јаком имагинацијом а чији су корени нејасни и непознати. Он описује калиграфа као ковача који треба да сваком потезу да дефинитиван облик, док калиграфија подразумева компактан, збијен рад, која због свог јединства супротности садржи подударност са природом и непознатим.

Све наведене методе и материјали коришћени су и у кинеском сликарству, па их то везује у исту фамилију. Веза сликарства, тј. доживљаја света путем слика, с кинеским знаковима битна је за схватање односа према свету. Кинези су научили да размишљају у сликама, они виде свет, не доживљавају га посредно –преко говорног језика– који је арбитран за писани

⁶⁷ Бихаљи-Мерин, Ото, *Јединство света у визији уметности*, Нолит, Београд, 1974, 250.

⁶⁸ Исто, 251.

језик. Кинески писани језик савладао је тешкоће које проистичу из раскорака говорног и писаног језика усвајајући директан приступ говорном језику, чак и тамо где између сликовног представљања и значења нема везе.

Ото Бихаљи објашњава: „За источноазијског уметника калиграфски облици су актери неког новог збивања које се већ одиграло у простору времена, а чији одјек још једнако звучи. И најмања промена облика је значајна. Зато писање није само саопштавање мисли, већ у исти мах и уметничко збивање. Тај процес – а не само лепота и складност облика – надахнуо је многе уметнике из Европе и Америке. И не схвативши потпуно духовну позадину, они наслућују унутарњи смисао и доживљавају га као исказ једног идеограма, као одјек језика који се може удубљивањем осетити и дешифровати. Уносећи снагу свог талента и своју духовну концентрацију, западни уметници могу – слично зен-будистичком стрелцу из параболе – несвесним, спонтаним делањем да нађу знаке који ће њихово биће ујединити са смислом свемира.“⁶⁹

Аутоматско писање и техника тушем јесу следеће кинеског писма и утицаја на западну уметност. Неку врсту аутоматског писања, користећи гест, уочавам и у својим радовима..

Сликар Сузуки излаже став да истинско сликање не представља просто, механичко померање четкице с циљем да се створи слика. Он тврди да суштина уметности сликања лежи у врсти аутоматског изражавања сличног аутоматском писању.

Аутоматско писање, психограме, практиковали су и надреалисти. Пример је уметник Андре Масон (André Masson) са својим стварањем пешчаних слика.



Андре Масон, *L'Etoile, être ailé, poisson – Star, Winded Being, Fish*, 1955.

Такође уметници који су користили ову технику били су Марк Тобеј (Mark Tobey), Вили Баумајстер (Willi Baumeister), Волс (Wols), Ханс Хартунг (Hans

⁶⁹ Бихаљи-Мерин, Ото, *Јединство света у визији уметности*, Нолит, Београд, 1974, 251.

Hartung), Роберт Мотервел (Robert Motherwell), Адолф Готлиб (Adolph Gottlieb), Франц Клајн (Franc Kline)...

Уметници ташизма, инспирисани истоком не као стилем и њиховим формалностима, већ самом филозофијом, у потрази за животним правилима, користе технику туша што знатно утиче на америчке и европске сликаре. Жил Бисиј посебно ми је интересантан због своје способности да боју претвори у својеврстан траг. До несвесних аспеката таоа дошао је кроз своје црне, насликане форме. Он је постигао да боја носи облик и конкретни садржај, а притом га не одређује превише експлицитно.

Ото Бихаљи објашњава: „Варијације у тушу Жила Бисијеа, плодови мисаоног понирања у природу, могле су настати у Кини. Његове минијатуре, паучинасто бестежинске, јесу медитацијом настали психограми који се, следећи традицију Зена, попут циклуса понављања, продубљују, разјашњавају, све док се не уочи њихова важност.“⁷⁰

Марк Тобеј и визуелни језик „белог рукописа“ повезано је са његовим искуством града Њујорка. Његова бела пулсирајућа мрежа евоцира на светлост града, енергију, саобраћај, хаотично кретање, урбано окружење. Његова визуелна експресија међузависности ствари и прављења веза, утицало је и на мој рад, иако смо кренули од другачијих спољашњих мотива. Код мене је то била природа.



Марк Тобеј, *Lines of the City*, 1945.



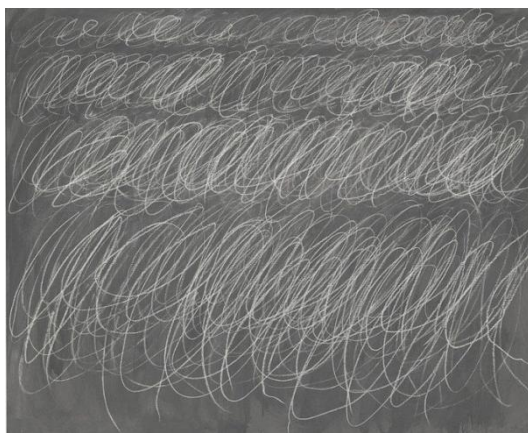
Марк Тобеј, *Broadway Afternoon*, 1950.

⁷⁰ Бихаљи-Мерин, Ото, *Јединство света у визији уметности*, Нолит, Београд, 1974, 252.



Из серије цртежа *Чворови*

Он „извлачи из источњачке калиграфије изражајне могућности линије као снаге ослобођене сваког ограничења у приказивању света, сваког задатка да исцрта облик или ограничи волумен.“⁷¹ Управо ће његово бело писмо имати одјек и у Твомблијевом начину сликања, који преузима сам гест писања, али без његове наратије, значења. Дискурс не постоји, већ је реч у његовим радовима једно чулно искуство.



Сај Твомбли, *Untitled*, 1970.



Сај Твомбли, *Leda and the Swan*, 1962.

⁷¹ Лауре, Дени, *Историја уметности XX века*, Клио, 2014, 130.

Упознат са древном кинеском традицијом писања, Ролан Барт (Roland Barthes) је у свом есеју о Твомблију започео причу о графизму. Мој први сусрет са њим десио се кроз изучавање историје уметности, међутим успела сам да га доживим директно на изложби „Су Twobly: In the studio“ у музеју Брандхорст (Museum Brandhorst) у Минхену.

Према Барту, као што се кинеско писање рађало из сићушних пукотина корњачиног оклопа, тако се и Твомблијев рад рађао из саме површине платна. Твомблијева платна се поклапају са најчистијим зен-духом. Метафора за ирационално јесте такозвани женски став, сатори; сатори је нерационална метода и значи осветљење, буђење, нека врста менталног шока на путу ка спознаји истине. Твомблијеви цртежи имају везе са писањем, са калиграфијом; ипак овај однос није ни имитација ни инспирација. Барт говори да су Твомблијева платна оно што бисмо могли назвати алузивним пољем писања, где уметник алудира на писање и одлази негде другде, далеко од калиграфије, односно од формалног, нацртаног, намерног, уобичајеног писања које су у осамнаестом веку називали фина рука. То се не може научити или имитирати. Ова способност обично се види у супротности са вештином или подручјем компетенција које се могу научити или имитирати (ars). Барт додаје да његов цртеж није сврховит, он не даје слике. Он се „предао“ својој руци. У том смислу уметник није субјекат, већ медиј преко којег се цртеж може манифестовати.

Све прошло сликарство, описује Барт било је подвргнуто репресивној, присилној рационалности. Твомбли у одређеном смислу ослобађа сликарство од виђења. Поништава везу између руке и ока. Црта без светла. По Барту је то што Твомблија карактеришу да црта као левом руком јесте врста описа слепог човека, где уметник не види правац, већ га води рука или жеља те руке. Око је разлог, описује Барт додајући да је око заправо емпиризам, све што служи да контролише, координира, имитира. Платно функционише као пиктограм у ком су комбиновани фигуративни и графички елементи. **Твомбли је послужио као пример како изгледа ослободити се наученог, устаљеног.**

Уметници ташизма, са својим спонтаним и интуитивним приступом, значајно су били обликовани утицајем калиграфије. Ово је довело до прихватања случајности и потпуно инстинктивног начина сликања. Управо такве тенденције проналазимо у Тобијевим цртежима јапанске технике *суми* у

којим долази до сазнања да је клица сваке акције управо у стању ума. Амерички и европски уметници дубоко су улазили у апстрактне слике, проникнуте садржајима медитације.

Постоји сличност између овог концепта и музике, када су композитори деловали као калиграфи, тежећи ка дубоким унутрашњим доживљајима и садржају ствари. У европском рационализованом приступу компоновању, музика је донела нову слободу и принципе који су произашли из духовних аспеката источних култура (као што су г-гинг, мантра, медитација...) Композитор Арнолд Шенберг (Arnold Schönberg) под утицајем зен-будистичких учења о непосредном доживљају предмета, затим случаја у калиграфији и индијска пракса музицирања по утврђеним шемама, подстакли су га на размишљање о стварању као нагону уметности, без уплива свести.

4.5. Њујоршка школа и осврт на изложбу „Из дубине шуме“

Апстрактни експресионизам (Њујоршка школа) настаје у Америци под утицајем европског сликарства као наставак калиграфске експресије и као као уплив европске културе, уметника из европских авангардних покрета и представља наставак њихових конструктивистичких и надреалистичких тежњи и модела.

Он настаје из теорија Кандинског, из његове „унутрашње нужности“, теорије израза (сазнања, интуиције, осећања). Две главне струје јесу гестуално (акционо) сликарство: Џексон Полок, Вилем де Кунинг (Willem de Kuning), Ив Клајн (Yves Klein) и сликарство бојених поља: Марк Ротко, Барнет Њуман (Barnett Newman), Клифорд Стил, Адолф Готлиб. Њујоршка школа сликања врло ми је битан из више разлога: тежња да слика евоцира свето, тема (садржај) слике и даље је задржана, али без повратка на мотив (фигура је уклоњена са слике), односно „проналажење нерелативне апстракције која обнавља значење без враћања на фигурацију.“⁷² Међутим оно што ми је од посебне важности јесу вредности које изражава ово апстрактно сликарство, а то је слобода, духовност.

⁷²Лауре, Дени, *Историја уметности XX века*, Клио, 2014, 126.

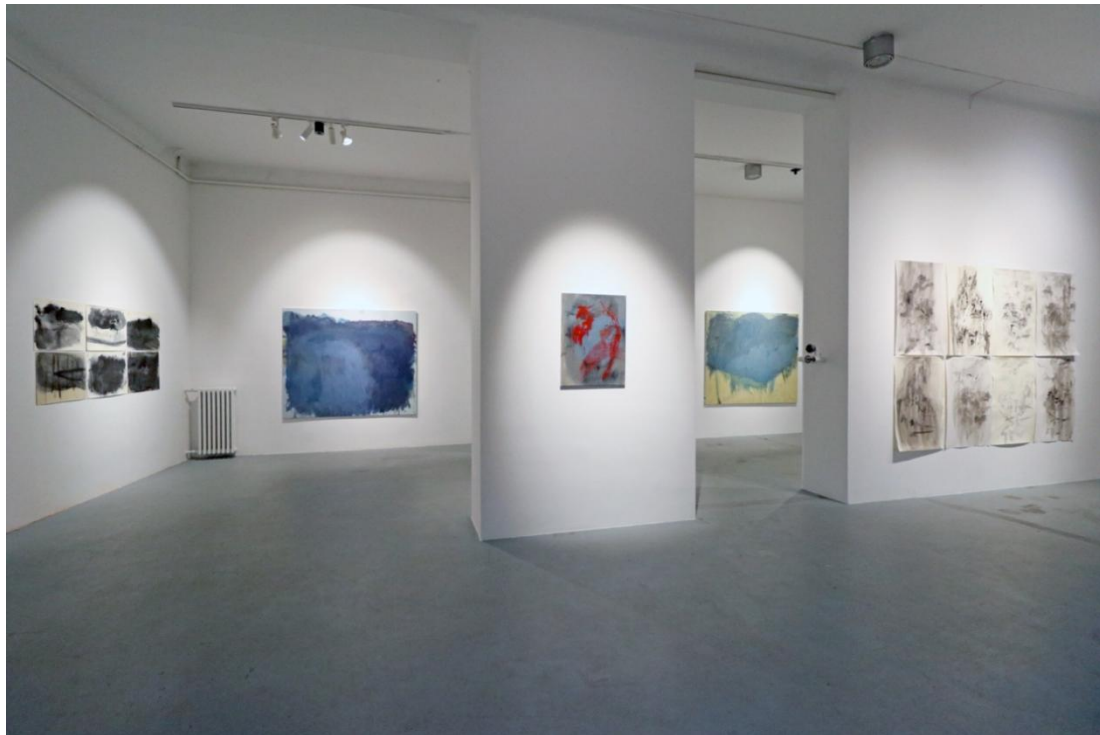
Овај сегмент бави се изложбом „Из дубине шуме“ која је одржана 2021. године у Уметничком простору У10. У наредном делу текста осврнућу се на њујоршку школу сликања због битних подударности у вредностима ове школе с мојим радовима, како из овог периода – тако и у докторско-уметничком пројекту.

Моје слике/цртежи у овом периоду показују карактеристике гестуалног (акционог) сликарства. Слика је догађај који је резултат геста, спонтаности, додира, рукописа уметника. Новину промене улоге самог платна коју доноси акционо сликарство са уметницима попут Клајна, Полока, Кунинга формулисао је 1952. године Харолд Розенберг (Harold Rosenberg) у ревији *Art News*. Платно апстрактних експресиониста престаје да буде простор за приказивање (имагинарног или стварног) предмета; оно постаје арена за акцију, сликарство постаје став. У овом контексту акционо сликарство не треба тумачити као пуку акцију, као „атлетичарски тренинг“⁷³, већ као процес сликања у коме физичко ангажовање у раду постаје наглашеније од резултата. У складу с њиховом концепцијом слике као дела окружења оне добијају веће формате, приближавају се муралима.

Друга карактеристика која је интегрисана и у моје сликарство јесте *all over painting*. То је холистичко сликарство са својим резултатом тоталне слике: црта која спаја Манеа (слике *Локвањи*) са сликама Марка Тобија и завршно с Полоком код кога техника *dripping*-а постаје симбол новог начина сликања. То су слике где је нарушена хијерархија пластичког слоја слике, тј. губе се формалне предности на слици. Све постаје битно: не постоје центар и маргине као засебни елементи западног система слике. Од исте важности постају предњи и задњи план, позадина и форма. **Оваква концепција слике од пресудног је значаја у ишчитавању мојих слика у којима се информације налазе управо на маргини, на ивицама платна.**

Сам назив изложбе „Из дубине шуме“ коришћен је као метафора потребе за узвишеним, дубоким, идеалом. На изложби је представљена серија цртежа и слика, различитих формата.

⁷³ Х.Х. Арнасон, *Историја уметности*, БИГЗ, Београд, 1975, 416.



Из дубине шуме, изглед изложбе, Уметнички простор У10, 2021.

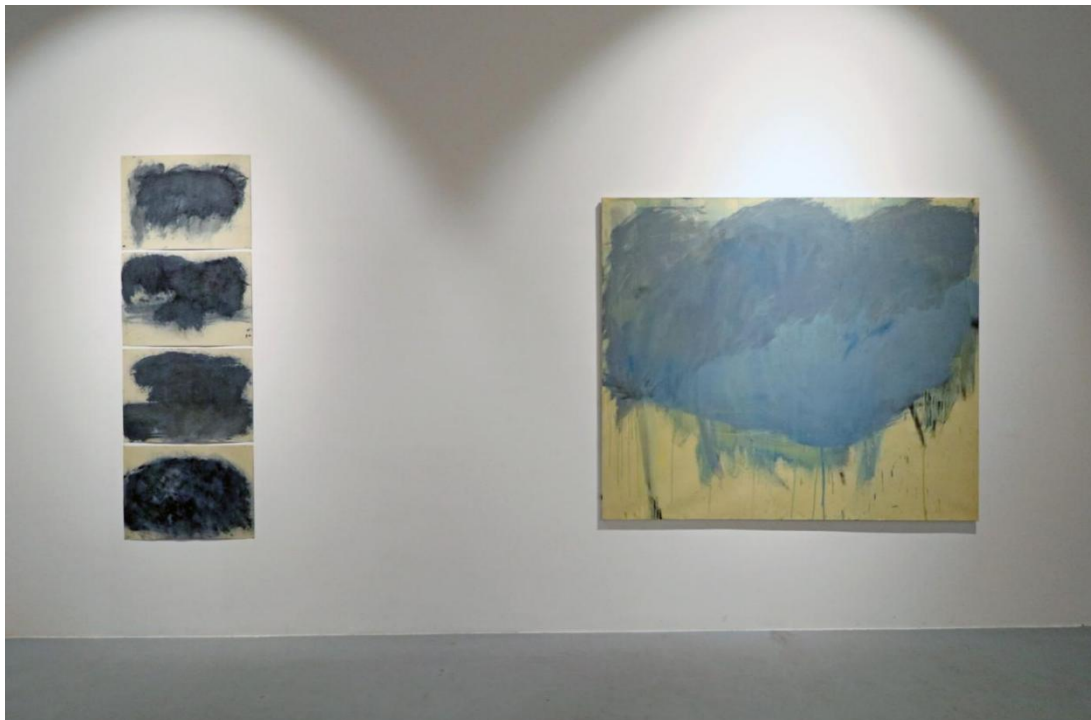
Серија слика/цртежа под називом „Из дубине шуме“ настале су као резултат истраживања граница визуелног и концепција и повезана је са њујоршком школом сликања. У том периоду од великог значаја јесте акцендовање самог процеса сликања у односу на резултат. Цртежи/слике су настале кроз посматрање, опажање, удубљивање у спољашњи мотив, шуме. Прво што ме је привукло јесте визуелно-ликовни карактер мотива, као што је згуснутост ситуације, ритмови сивих обојења, слојевити приказ као производ испреплетених равни и површина.

Стваралачки процес базира се на идеји да конкретан посматрани приказ не буде приказан на традиционални начин – вођен рациом, јер је на тај начин мој приступ ограничен. Идеја је да се конкретан приказ који се посматра искористи као окидач за експлозију више значења и тумачења. Током потраге за адекватним односом између форме и садржаја, треба од безброј могућих комбинација, изабрати једну ситуацију. Сваки чин који се деси током дугог процеса стварања бива забележен као један слој на слици. Зато је дубина односно слојевитост која се успоставља у слици од велике важности. Форма на платну или папиру јесте отворена, неодређена. Она је форма као процес (стваралачког чина), а не форма као крајњи резултат чије се истраживање

наставља и кроз касније радове. С тим у вези готова слика може се посматрати као приказ крајњег степена ослобођења од видљивог. Слика представља догађај, драму.



Из дубине шуме, изглед изложбе, Уметнички простор У10, 2021.



Из дубине шуме, изглед изложбе, Уметнички простор У10, 2021.



Из дубине шуме, серија цртежа



Детаљ са цртежа



Детаљ са цртежа



Из дубине шуме, серија цртежа



Из дубине шуме, изглед изложбе, Уметнички простор У10, 2021.



Из дубине шуме, серија цртежа, Уметнички простор У10, 2021.

4.6. Шон Скали као пример последње фазе апстракције

Последња фаза апстракције је недовршена фаза у којој су уплетени фигуративни и апстрактни елементи. Ту нову фазу означавају као фигуративну апстракцију или апстрактну фигурацију. То би значило да уметници нису, али и јесу апстрактни. Дора Валије објашњава: „Апстрактни су у смислу: поимања стварности као нешто што се нуди духу и перцепцији.“⁷⁴ У овом периоду долази до повратка тематике, јер је нова фигурација тежила да облике и ствари изрази симболично-реалистички.

Дора Валије сматра следеће: „Стварност је, рећи ће један од тих сликара, изван мене. Ако сам је ја ухватио на нивоу доживљене емоције, сећања па чак и визуелне импресије, она постаје у мени нешто друго. А то је оно што желим да изразим. Постоји дакле у том сликарству нека непосредна веза са стварношћу па често неки од тих сликара дају својим платнима строго дескриптивне наслове.“⁷⁵

У то време облици су били чврсто везани за реалност. Фигуративна форма није била директно реализам, она је изражавала појединачно. Такве форме ипак нису апстрактне, јер нису замишљене апстрактно. Самим тим форма враћа контакт са стварношћу, долази до појаве осећајности и слободе духа, оно што остаје јесте одбацивање реалности. Апстракција је овде унутрашња вредност која је повезана са суштином. Апстракција тако не значи само удаљавање од стварности, „представа стварности је та коју треба поново промислити.“⁷⁶

Апстракција и фигурација су се испреплетале, ушле једна у другу и тако створиле сужавање израза. Ова фигурација приказује спољни свет, али за разум он и даље остаје апстрактан, пошто нашој свести недостаје име за основе које апстракција настоји да учини видљивом. То је повезано са проблемом језика, јер у претходним епохама језик није успео да буде мост за комуникацију између пластичког израза и публике, и зато се сматра да је враћање апстракције у фигурацију посебно значајно како би се омогућила јасна комуникација.

Дора Валије објашњава: „У сваком случају, уметност која никада не доказује већ указује, пошто претходи, била је још једном уобичајени посредних. Кроз своје апстрактне меандре, она је нивелисала, она нивелише прелазак са

⁷⁴ Валије, Дора, *Апстрактна уметност*, Metaphysica, Београд, 2006, 286.

⁷⁵ Исто, 286.

⁷⁶ Исто, 308.

убичајеног схваћене стварности на стварност која је за њом уследила: нашу стварност.⁷⁷

Још је Кандински имао сличну теорију, ставивши **знак једнакости између апстракције и реалности**. Кандински ове две крајности назива Величанственом Апстракцијом и Величанственом Реалистичношћу, док се између та два пола налази њихова комбинација. У последњој фази апстракције десило се исто као и на почетку, где су се прожимале (апстракција је садржала предмет и обрнуто). Међутим, током историје однос се променио, дошло је до њихове самосталности. Апстракција тако напушта предметност, нематеријалне форме постају садржај слике, осећај посматрача је осећај лебдења, елиминисањем реалистичног, предметног долази се до живота слике, тј. унутрашњег духа и њене звучности. С друге стране, реалистичност одбија идеализам, апстрактне елементе, средство за стварање слике заправо је репродуковање предмета, акценат је на спољном омотачу, елиминише се уметнички елемент, осећај посматрача је приземан. Кандински ту закључује да постоји закон који говори да квантитативно смањене апстрактних елемената може довести до дубљег израза, тј. квалитативног побољшања. То би значило да смањењем спољних изражајних средстава добија се већа унутрашња снага самих средстава. Поједностављење доводи до дубљег израза. Овај концепт Величанствене реалистичности илуструју аутопортрети композитора Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg) и радови Андреа Русоа (Henri Rousseau).

Кандински тако долази до синтезе да је апстракција исто што и реалистичност, те да је реалистичност исто што и апстракција; овај закон противречности укратко гласи: предметно минимално у апстракцији најснажнија је реалност, а апстрактно минимално у предметној уметности јесте најснажнија апстракција.

Добар пример последње фазе апстракције јесте Шон Скали (Sean Scully), британско-ирски сликар. Као врло млад сликар, у својим 20-им годинама, почео је да се бави фигурацијом. Прошао је кроз разне фигуративне фазе, да би на крају дошао до апстракције, па се његови радови могу сместити у простор између фигурације и апстракције. Оно што га је обликовало јесте карактеристика времена у којем је живео: интернационализам, хипи покрет.

⁷⁷ Валије, Дора, *Апстрактна уметност*, Metaphysica, Београд, 2006, 329.

У својој потрази за најбитнијим, основним тј. примарним језиком, који је заправо разлог његовог кретања ка апстракцији, био је под утицајем романтичарске идеје уједињења, идеализма. Његова апстракција је заснована на идеји породице, човека. Ригидна структура коју преузима из романтизма фундаментална је у његовим сликама. Иако се везује за покрет као што је минимализам, његове слике нису у потпуности минималистичке, из његовог личног става да минимализам доводи до 'чистог', тј. до пуританизма.

Он је сматрао да апстракција мора бити близу идеје, јер се у супротном претвара у декоративност, буржоаску сентименталност. Зато су његове слике 80-их повратак на пиктурално, бежање од чистоте и минимализма, повратак фигурације, све у жељи да направи нешто референцијално, али никако и сентиментално.

Шон Скали ствара слике 1971. године које носе његов главни интерес а то је ритам. Повратком из Марока и каснијом изложбом кинетичког уметника Хесуса Рафаела Сотоа (Jesús Rafael Soto) у Музеју модерне уметности града Париза (Musée D'Art Moderne de Paris) почиње његова употреба трака, пруга.

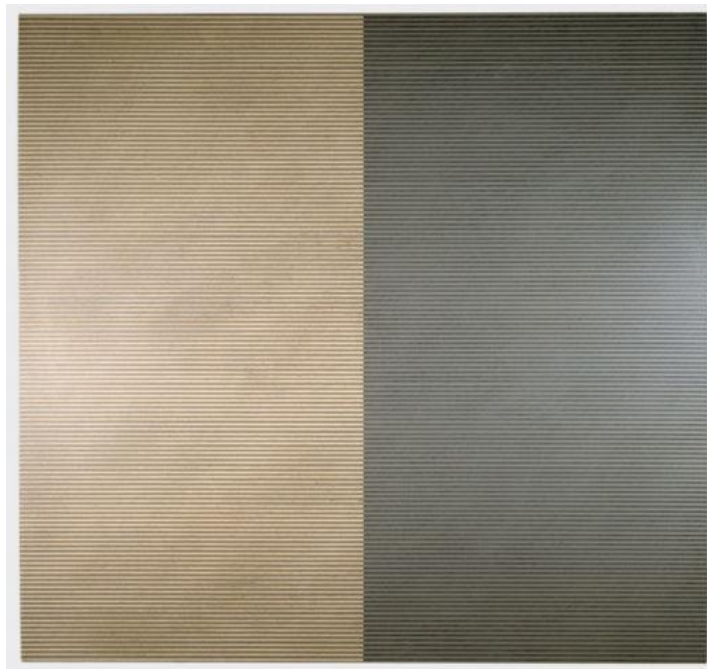
Шон Скали у периоду између живота у Лондону и у Њујорку, 1975. године прави серију слика у техници акрил на платну „Hidden Drawings“ које представљају пример за његову трансформацију из минимализма у емоционалну апстракцију редукцијом језика минимализма у корист спиритуалног и метафоре у слици. Ову његову серију слика, могу упоредити са својом серијом ранијих цртежа, који представљају мреже и њихово касније претварање у масе, површине.



Шон Скали, *Hidden Drawings*, 1975

Формално говорећи, серију „Hidden Drawings“ карактерише хроматизам, тонови сличних вредности, употреба хоризонталних и вертикалних линија чијим укрштањем долази до настанка мреже. Хоризонталност и вертикалност ових линија евоцира на енергију линија хоризонталног кретања авиона и специфичности поља. Друга спона између наших радова јесте сликање у слојевима (*layering*): кроз овакав процес сликања прихвата се крајњи резултат. Комплексност сликања у слојевима ствара осећај мистичности и контемплативности.

Његова слика „Diptych“ такође из овог периода, интересантна ми је у контексту нове религиозне иконографије коју сугерише. То је била уметникова тежња ка вишем интелектуалном нивоу и зато уводи експресију и поетичност, даје спиритуалну енергију минимализму. Његове тежње иду ка експресији појава испод површине и зато својим хоризонталама и вертикалама даје симболичку вредност.



Шон Скали, *Diptych*, 1975.

„Хоризонт симболизује стално, вечно, док вертикално представља наш људски положај.“⁷⁸

⁷⁸ Видети у: <https://www.theartstory.org/artist/scully-sean/> приступљено: 21. 2. 2023. у 19:00 (Прев. аут.)

Након ове фазе уметник напушта испреплетеност и 1976. године удаљава се од сложености својих мрежа у жељи да се сруши њихов илузионизам. То га доводи до „тиших“, мирнијих контролисаних слика. Овакав став га доводи у везу са америчким сликаром Френком Стелом који је своје својих црних слика из 1960. године објаснио на мени врло занимљив начин: „Решење које сам постигао... тера илузионистички простор из слике константном брзином користећи регулисан узорак.“⁷⁹

После боравка у Њујорку 1981 године, радио је на сликама са „прозором“: прозор замењује објекат, фигуру. Као визуелна референца служили су му прави прозори на фасадама зграда.



Шон Скали, *Araby*, 1982.

1982. године, ствара слику „Araby“, пролазећи кроз велике промене у раду; јавља се јак осећај фигурације.

Апстракција према Скалију мора да буде комуникативна, мора изазвати осећања у публици како би публика могла искусити и добити нешто од те слике; она мора да „храни“ људе, а не само да се третира као некаква интелектуална ствар. Скали је отворио пут ка експресији. То се може видети и по називима његових слика који су описни, евокативни. Вратио је асоцијације у

⁷⁹ Видети у: <https://www.artforum.com/features/sean-scullys-absolute-paintings-214014/> приступљено 11. 6. 2023. у 16:00 (Прев.аут.)

апстракцију; зато је и назвао своју слику „Blame“, јер се поигравао са правилима и радио са апстракцијом оно „што се не сме“. Такође, његове црно-беле слике у њему су пробудиле мисао о костима, земљи, боји земље, песка и неба. Све се то налази у његовим сликама, иако га многи везују за конструктивизам.

Његово геометријско сликарство називају и романтичарском геометријом управо зато што у супрематизам враћа фигуративно, пејзажно сликарство. Ритам на његовим сликама повезан је са искуствима као што су вечерња шетња, светла града, прозори на зградама које праве ритам. По стилу су Скалијеве касније слике сличне његовој раној фази фигурације када је уметник био под утицајем фовизма и немачког експресионизма, што и наставља у Америци правећи пометњу између европске и америчке уметности.

Слика „No Neo“ из 1984. године појављује се у време почетка нео-геометрије; идеја „нео“ није била примамљива уметнику. У уметничковој бици са супрематизмом, његове „траке“ у сликама реферишу на фигуре, дрвеће и праве конструкцију која је преплављена емоцијом. То је била главна идеја. „No Neo“ за њега представља бунт, противљење, акт агресије. Његова мисија, како и сам каже, јесте да врати слику у средину аргумента, не желећи да од ње прави објекат, скулптуру.



Шон Скали, *No Neo*, 1984.

Скалијеве масивни панели из 1987. године представљају омаж Матису и његовој слици „Конверзација“. Пицама на Матисовој слици Скалију је изазвала непријатност, јер га је асоцирала на затворско одело. Разлог масивности слике

јесте успостављање интимне површине на херојски великом платну. Овакво размишљање врло ми је интересно.



Шон Скали, *Stranger*, 1987.



Матис, *La conversación*, 1909.

Скалијеви радови кроз разне фазе постајали су све мање архитектонски и све више окренути природи, што представља паралелу с Џоном Констаблом, сликаром временских прилика и немогућности да се ухвати тренутна светлост у окружењу.

Мени је лично Шон Скали врло битан због заједничког става који имамо пред платном, што је касније повезано и с начином сликања, самом сликом, њеном тематиком, те односом са сликом.

Најпре бих нагласила његову тежњу да **хуманизује апстракцију**, што је постигао увођењем живота и метафоре, а не само идеја, у апстракцију. Увидео је да се у апстракцији је отишло предалеко, те да њен повратак нама мора доћи кроз тежњу да се од апстрактне слике направи разумљива и вољена ствар.

У мом раду дистанцирање представља средство за трансформацију предмета и никако није само себи циљ. Зато је и битан чин стварања који мотив (предмет) трансформише у „неприказивачку аутономију“⁸⁰ која може бити и аналогна и асоцијативна и фикциона.

Као и код Скалија, полазиште за моју апстракцију управо је мотив, никако формалност или некакво формално правило. Први корак јесте прављене фотографија пејзажа, које служе као визуелне референце: пејзажи увек различити, а опет исти, сугеришу бескрајни ток и промену. Мислим да је овај почетак израде слике, заправо, врло повезан с концепцијом мојих радова.

⁸⁰ Шуваковић, Мишко, *Естетика апстрактног сликарства*, Народна књига, Алфа, Београд, 1998.

Слика као арена активности јесте црта која нас спаја. Мој однос са сликом врло је транспарентан. Слика директно, јасно и врло физички. Инсистирам на руци, на трагу човека, на тело. Моје слике не објашњавају, нити описују, што се управо дешава и код Скалија који тежи универзалности. Скулптуралност, тактилност, једноставност Скалијевих слика имају језик света. Односно, све што видимо на сликама можемо наћи и у животу, реалности. Врло ми је интересно Скалијево објашњење да своје апстрактне слике слика на начин као фигуративне. Верујем да је ово полазиште веома битно за мој рад, као и то да се моји цртежи и слике не могу сврстати у чисту апстракцију.

Делимо интересовање за ствари које се не могу дефинисати, што за Скалија представља и свето. Приметно је да се користи бојама које је тешко именовати, које су међутонови, међубоје. Ово је повезано с његовим ставом да је уметност емоција.

5. ТЕОРИЈЕ РОМАНТИЗМА И УТИЦАЈ НА ПРАКСУ У ОКВИРУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Докторско-уметнички пројекат „Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа “ треба посматрати и тумачити као компресију, синтезу и акумулацију филозофских тенденција из различитих периода историје уметности. У мом даљем раду можда ће доћи и до експанзије и поновног враћања на неке „кораке“, што је управо разлог мог сагледавања импресионизма и интимизма као извора мојих новијих радова. Моји радови заправо су повратак на спиритуалне вредности, романтичарски идеализам са идејом да се изађе из муља, о чему ћу говорити у овом делу текста. Циљ мојих цртежа и слика никако није очигледност, популарност, мода – могу се сматрати рефлексивним.

Удаљавање од имитирања пластике физичког света због чега сам анализирао историју апстрактне уметности увело ме је у апстракцију са питањима о границама репрезентације, питању о демонстративном, где се не може заобићи питање о слободи. За сада, највише су ме привукли романтичарски филозофи попут Канта, Шилера (Friedrich Schiller), Фихтеа (Johann Gottlieb Fichte) и Шелинга.

Веома ми је битна и тема узвишеног јер је повезана са границама репрезентације. Она повезује мени веома важне покрете: романтизам и апстрактни експресионизам. Ова тесна веза између интуиције, узвишеног и уметничког стваралаштва довела је до продукције дела чији је циљ да изазове дубоке емоције и контемплацију.

Интуиција је имала врло битну улогу у покрету као што је био романтизам. Обликовала је еру романтичарских филозофа, поета, уметника. Послужила им је за истраживање дубине осећања и имагинације. Романтичарска тенденција ка интуитивном размишљању може се протумачити и као реакција на просветитељство, слављење разума и рационално размишљање и механистички поглед на свет. Веровали су да је људска егзистенција врло богата и сложена те да разум не може бити и није довољан за обухватање човека у целини. Зато су се ослонили на интуицију која има способност да обухвати дубоке емоције, будући да је она виши облик знања који превазилази ограничења разума и директни је тунел ка истини.

Интуиција је у романтичарском контексту, била средство за испитивање граница изнад емпиријских посматрања и логичких дедукција. Ови увиди често су виђени као средство за откривање скривених веза између сопства, природе и универзума. Веровали су да је интуиција мост између свесног и несвесног.

Кандински је ипак имао мало другачији став. Он је у свом раду исказао значајну склоност ка експериментисању приметивши да је логика у његовом случају изгубила на значају. Схвативши шта жели да изрази, али не и којим путем, Кандински прихвата спонтаност и ослања се на способност руке, не зависећи од логике. Због таквог приступа, уметник је постављао питање о односу логике и интуиције у процесу стварања уметничког дела. Опазио је да су оба аспекта од једнаког значаја. Апстрактно сликарство настало је из исте изворне интуиције као и традиционално, демонстрирајући да поседује исти основни закон. Улога разума за Кандинског била је да буде сарадник, а не вођа.

У романтизму, концепт интуиције уско је испреплетен са појмом узвишеног, осећај страхопоштовања и чуђења изазван сусретом са величанственошћу природе. Интуиција је виђена као средство да се „ухвати“ узвишено и да се човек повеже са обимом егзистенције на духовном нивоу.

Савремено друштво се налази у епохи постојаних открића и ширења граница перцепције, дубље истраживање нових димензија које још нису схватљиве разуму. У таквим истраживањима шири се наше разумевање неограничености. Осећај узвишеног настаје када разум достигне своје границе, а разбија се сигурност коју осећамо у обичном разумевању. Суочени са нечим што превазилази наше спознаје, искуство узвишеног претвара се у трансформативно искуство. Узвишено прелази у религиозне, духовне и трансценденталне облике у контексту онога што изазива слике и значења испод површине ствари. Искуство узвишеног наглашава значај већих слика изван нашег антропоцентричног усмерења и подсећа на нашу скромну улогу у комплексности универзума.

Термин 'узвишено' (сублимно) има своју етимологију у латинској речи 'sublimis' што значи 'уздигнут' или 'узвишен'. Ово потиче од предлога 'sub', који носи значење 'до' или 'изнад'. Неки извори такође предлажу реч 'limen' (праг, оквир, вратиште) као могући корен, док други подсећају на 'limes' (граница, лимит).

У Средњем веку, термин 'sublimis' претворен је у глагол 'sublimare', који је означавао појам 'уздизати'. У то време, та реч је била коришћена у контексту алхемије. Ово је био битан начин да се опише процес пречишћавања материје, где се под високим температурама течне супстанце претварају у гасовито стање, а затим, после хлађења, поново постају нове, измењене чврсте супстанце. Процес сублимације супстанци је применљив и у савременој хемији, међутим у Средњем веку она је имала мистичну конотацију, где је пречишћавање садржало дубоку духовну ауру, објашњавајући прелаз између различитих нивоа духовног постојања. Узвишено има два лица. Једно од њих узвишено је као осећај узбудљивог, осећај одушевљења и чуђења, други аспект јесте страх, ужас, терор, сусрет са распадом и демонским.

Осећај узвишеног је доживљај где градимо наш однос са светом и собом. Идеје и концепти о узвишеном појављују се још од првог века, обележене различитим дефиницијама и разматрањима. Тада је жеља за узвишеним била повезана са појмом лепоте и филозофијом естетике. Ово гледиште јавља се управо код Грка а касније ће га преузети хришћанска уметност (где су Христове легенде биле приче о апсолутној лепоти) и наставља се у ренесанси. Преокрет се дешава у модерној уметности. Импресионизам својим „ружним“ потезима руши реторику лепоте, а касније у модерној долази до бежања од образаца. Цела модерна искривила је и негирала ренесансну слику предмета.

Грчки текст о реторици у 17. веку превео је непознати аутор под именом Лонгинус (Cassius Longinus). Овај текст отворио је пут истраживањима дубоких емоционалних утицаја у уметности што ће имати одјека и у модерном времену. Његов приступ узвишеном је у херојском чину као средству ка трансцендирању свакодневне реалности. За њега узвишеност у уметности је искреност и племенитост, суочавање са неизвесним и застрашујућим што и чини јуначки подухват. Ова концепција јавља се и у модерном добу, као на пример у радовима Марине Абрамовић, која се бори против доминирајућег рационалног у нашем друштву и заступа увођење нерационалних елемената који подсећају на важност надилажења стега разума.

Важност узвишеног биће присутна у 18. веку. У романтичарском контексту узвишено добија нову димензију и везу са новом свешћу о 'дубоком' и то у контексту сусрета с различитим природним елементима попут олујних мора, великих планина, бескрајних ливада које изазивају осећај поштовања,

страха и чуђења. Појам дубине код романтичара подразумевао је неисцрпност, необухватност. У случају уметничког дела 'дубоко' је значило несводљивост, отварање нових перспектива које се не могу сабрати.

Следи романтичарски опис дубине: „Али у случају дела која су дубока, што више кажем, више остаје да се каже. Несумњиво је да, премда покушавам да опишем у чему се састоји њихова дубина, чим почнем да говорим, постаје веома очигледно да се, без обзира на то колико дуго говорим, отвара нова провалија. Без обзира на то шта кажем, увек на крају морам да ставим три тачке. Ма какав опис да дам, увек остављам врата отворена за нешто даље, чак, можда, нешто мрачније, али сигурно нешто што у начелу није могуће свести на прецизну, јасну, објективну прозу.“⁸¹

Концепт узвишеног тада је било повезано са рушењем традиционалног система мишљења и застарелог схватања људског искуства. Истражује се несамерљивост и недостижност аспеката чулног света са метафизичким дубинама као што су идеали и појам Бога.

Тамна страна узвишеног била су филозофска истраживања Едмунда Бурка (Edmund Burke). Његов концепт узвишеног може се разумети као резултат страхопоштовања и шока у којима узвишеност делује као сила која дестабилизује уобичајене структуре. Узвишеност је ту извор интензификације и дубоког доживљаја. У свом трагању за интензивним ефектима, уметност која се бави узвишеношћу прелази границе класичне улоге имитације.

Буркова истраживања имају и психолошку димензију, пошто фокус ставља и на сопство и на своје искуство у том специфичном стању, померајући тако акценат са самог објекта (који изазива узвишено) на искуство посматрача. Узвишено је и за Бурка и за Лонгинуса било искуство трансформативне природе у коме се трансформише сопство, те у сусрету ужасног узбуђења постаје јаче, односно племенито. Кант дели мишљење са Бурком имајући исти став о узвишеном као субјективној конструкцији.

У свом делу „Критика моћи суђења“ (1790) Кант се бави истраживањем граница разума. У Кантовој интерпретацији узвишено представља откривање реалности и њене суштине која је непредстављива. Узвишено се дешава у нашем уму у сусрету нечега што не можемо разумом обухватити, где нема

⁸¹ Берлин Исаија, *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2006, 114.

менталне конструкције због расцепа између мисли и искуства. У нама се тада јавља осећај незадовољства и зато је узвишено код Канта губитак моћи разума. Код Канта је узвишено искуство немогућности да се презентује ствар. Његова естетика узвишеног заснива се на задовољству чији је извор бол. Бол је последица неспособности и немогућности да се изрази Апсолут, идеје, велики објекти... Кантова тврдња је да „ствар по себи“ је ван феномена и ван презентације. Код Хегела, обрнуто, изван феномена не постоји ништа. Хегел у узвишеном, није видео губитак, негативно за разлику од Канта, његово схватање је било да је то стапање са Апсолутом. Узвишеност је божанско манифестовање у природном свету. Међутим и Кант и Хегел, сложили су се у претпоставци да се до идеје долази кроз негативно представљање, односно да неадекватност феномена је најбољи начин да се она изрази. Хегелова концепција налази се у неадекватности која постоји између мисли и његовог сензибилног приказа, која је касније преношена на савремену уметност као сведок непрезентативног.

Узвишено које је у предмодерном добу било у контексту са религијом, данас је спектакл, нпр. мас-медија. Природу је заменила технологија која је довела до нове перцепције свакодневног кроз своју глобализацију комуникације, масовне медије, рекламе, стварајући неаутентичну масовну културу. Постмодернизам је ублажио узвишено, означио га је где год жели, не бавећи се концептима моћног, непознатог, непредвидљивог.

Не би требало занемарити ни **концепт људске слободе у романтизму**. Иако је Кант као филозоф нагињао науци, логици и строгости, ипак га сматрају оснивачем романтизма због идеје људске слободе која га чини моралним филозофом. Његова филозофија настала је на антиауторитативном принципу (поништавању ауторитета) какав је био и сам романтизам.

По њему: „човек је човек само зато што бира. Разлика између човека и остатка природе, било живе или не живе, јесте та што другим стварима управља закон узрочности, друге ствари строго следе неку врсту унапред одређене шеме узрока и последице, док је човек слободан да бира шта жели.“⁸²

⁸² Берлин Исаија, *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2006, 82.

Слобода је повезана са одговорношћу: што је више једног, тим је више и другог. У својој моралној филозофији, Кант се окреће човеку као бићу одговорном за властита дела.

Кант је био против сваке врсте експлоатације, дехуманизације, механизације, те коришћења људи као сировине лишених сопствене воље. За Канта бити слободан значило је посветити се некој врсти моралних вредности. Вредност мора бити унутрашња, а то би значило да ако је извор нашег понашања ван наше контроле, онда се ни ми не можемо сматрати одговорним, моралним бићима.

Нешто постаје морална вредност управо у самом чину посвећивања њој.

Исаија Берлин објашњава: „Вредности нису звезде на неком моралном небу, оне су унутрашње, оно зашта људска бића, слободно бирајући, сматрају да вреди живети, борити се, умрети.“⁸³

Фридрих Шилер такође је био окупиран идејом слободе, аутономије. Његово главно учење огледа се у раздвајању природе као праисконског, механизованог ентитета и човека као моралног бића, а удаљава се од Канта у тврдњи како човек, да би био слободан, мора бити изнад поверених му дужности и изнад природе, па тек онда изабрати између њих. За њега деловати слободно значи деловати изнад природе, тј. не бити под утицајем природних нагона.

Фихте је такође био под утицајем Канта и градио је своју теорију слободе. Противио се постојању закона природе и њене нужности, симетрије, уређености и непроменљивости. Сматрао је да су логика и рационално промишљање крути те да не остављају места за кретање.

Исаија Берлин објашњава став романтичара: „Наши животи не зависе од контемплативног знања. Живот не почиње равнодушним размишљањем о природи или предметима. Живот почиње са делатношћу. Знање је инструмент, као што су касније Вилијам Ђејмс, Бергсон и многи други понављали; знање је једноставно инструмент који пружа природа да би се делотворно живело, деловало; знање је знати како преживети; шта радити, како бивствовати, знати како прилагодити ствари нашој употреби, другим речима, знати како живети (и

⁸³ Исто, 83.

шта радити да не бисмо нестали) на неки непробуђен, полуинстинктиван начин.“⁸⁴

Самим тим, слобода се задобија деловањем, стварањем чији је извор у вери, а не нека нужност која уводи у механику. Ствари су ту као глина коју треба обликовати, што би значило да ми стварамо свет какав јесте и ствари зависе од начина на који се са њим поступа. „Због тога што живим на одређен начин, ствари ми изгледају на одређен начин.“⁸⁵

Зато човек мора да ствара, да производи, али природа је ту која нас ограничава и зато за Фихтеа једино слободно представља биће нешто што је унутрашње и веће од човека – а то је дух. У контексту Фихтеовог учења, дух је мистични појам, трансцедентни ентитет заједнички свим људима „централна ватра чији смо сви ми појединачне искре“⁸⁶.

Романтичарска слобода управо се огледа у том ставу: бити слободан значило је ослобођење од свих препрека: смети, усудити се, бити неометан у стваралачком нагону.

5.1. Уметност као инструмент друштвеног спасења

Овде ћу понешто рећи о романтичарском концепту стварања реферишући се на свој креативни процес. Вера као спознаја универзума, односно романтичарско разумевање стварности, повезано је и с мојим процесом рада. Треба поменути и теорију Кандинског који се надовезује на овакав задатак уметности.

Још у Упнишадама (древним хиндуистичким списима) упанишадској филозофији и концепту развоја и буђења преко различих ступњева свести, инструмент за спасење налазио се у разликовању, а не у одбацивању. Упанишаде (Таутрија Упанишада) описују пут буђења кроз разликовање; уче нас да је спасење у разликовању истинског бића од материјалног, стварности од илузије, осећања од жеље, постојећег од непостојећег. У неразликовању свега тога лежала је омамљеност (*маја*).

⁸⁴ Берлин Исаија, *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2006, 100.

⁸⁵ Исто, 101.

⁸⁶ Исто, 102.

Смисао људске делатности повезана је с романтичарским концептом уметност. Делати је значило уздићи материјалну природу у свет духа, у рај.

Међутим уметност као спасилац живота може се запазити још у давним временима, када су скулптурални облици и слике употребних предмета полагаани у гробове (западни Јапан) као пратиоци на другом свету. У том чину можемо уочити да је уметност била стварана из праве потребе, а не као слика одраза или улепшавања; била је нужна, била је део људске егзистенције.

Надовезујући се на Фихтеов став да се ослобођење догађа у делању, уметност је за романтичаре била идеално средство за слободу и инструмент за друштвено спасење. Шилер као идеалиста веровао је у људско јединство, у златно доба више него у културу (цивилизацију) која одваја ствари. Повратак у златни рај, у доба невиности, видео је кроз уметност, односно кроз ослобођење помоћу уметности. Он сматра да је уметност једна врста игре и да се слобода задобија усвајањем става играча који замишља и изумева.

Романтичари су сматрали да смо спасени само ако нужност покоравању правила преобратимо у слободно, природно, инстинктивно деловање, где више не постоји разлика између нужности и слободе као што се дешава код детета. Његова утопија била је уједињење креативнога света, где би сви били у складу са сваким. Будући да уметник ствара своја сопствена правила, он иде насупротив природи. Ово је новина која се десила у романтизму. Њихова главна тврдња била је да се идеал не открива, већ се измишља; не тражи се, већ се ствара.

Став да се идеал измишља (чиме идеализам раскида свој однос с природом) јесте враћање људскости, овакав став присутан је у мојим радовима – коришћење руке, покрета, геста, човека наспрам празног платна. Фихте је, такође, био заговорник враћања на праисконску људскост, а то је значило веровање у духовне стварности, у слободу духа, у вечни напредак духа путем слободе.

Романтичарско учење о уметности, испреплетено Шелинговим мистичним витализмом, мени је лично врло интересантно. За разлику од њега Кант и Фихте природу су видели као мртву ствар коју треба обликовати. Кант је чак био толико радикалан у приступу појму природе да ју је назвао неутралном, у најгорем случају непријатељском. Револуционаран је у контексту 18. века, када је појам природе био повезан са складношћу, природа је сматрана за складан, симетричан систем, а човеков однос с природом огледао се у његовој

прилагодљивости истој. Шелинг је појам природе потпуно другачије прерадио од Канта и Фихтеа, из чега ће касније изаћи учење о уметности. Природа је жива ствар, „нека врста духовног саморазвоја“⁸⁷

Исаија Берлин објашњава Шелиног став: „Свет се, по њему, зачиње у стању сурове не-свести и постепено долази до свести о себи. Полазећи, као што он каже, од најмистериознијих почетака, из мрака, развијајући несвесну вољу, он постепено долази до самосвести. Природа је несвесна воља; човек је воља која долази до свести о себи. Природа испоставља различите ступњеве воље; сваки ступањ природе је воља на неком ступњу свог развоја. Прво су стене и земља, који су воља у ступњу потпуне несвесности. (То је старо ренесансно учење, да не идемо даље, до гностичких учења.) Онда живот постепено улази у њих и јавља се рани живот првих биолошких врста. Онда долазе биљке, а после њих животиње – прогресивна самосвест, прогресивно надмашивање воље кроз остваривање неке сврхе. Природа тежи за нечим, али тога није свесна. Човек почиње да тежи и постаје свестан онога чему тежи. Успешно тежећи ка ономе чему тежи, он цео универзум доводи до више свести о себи.“⁸⁸

За Шелинга је све у природи живо и једино постоје различити ступњеве свести: ту долазимо до уметности. За њега: „Улога уметника је да копа по себи, по мрачним и несвесним силама које колају у њему и да их кроз најмучнију и најжешћу унутрашњу борбу, доведе к свести.“⁸⁹ Ово његово учење о саморазвијајућем начелу свести, врло је слично мом уметничком развоју и описује и мој чин стварања. Делим Шелиног став да је вредност уметничког дела у његовој сличности са природом – и природа и уметничко дело преносе пулсирања живота који није потпуно свестан.

Романтичари описују: „Свако уметничко дело које је једноставно копија, део знања, нешто што је као наука једноставно продукт пажљивог посматрања и скрупулозног бележења онога што сте видели на потпуно јасан, прецизан и научан начин – такво дело је мртво. Живот у уметничком делу аналоган је с оним чему се дивимо у природи, односно са неком врстом моћи, силе, енергије,

⁸⁷ Берлин Исаија, *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2006, 109.

⁸⁸ Исто, 109.

⁸⁹ Исто, 109.

живота, виталности која се распрскава.“⁹⁰ Овај цитат суштински описује моје радове и мој однос према природи.

Моје удаљавање од површине, сваког облика свесног наметања, фетишизирања форме, уживања формализма и фаворизовање само њега такође је романтичарска карактеристика. Романтичари су сматрали да пулсирање у природи, које постоји и у уметнику и кроз којег се артикулише „врста бескрајног духа“⁹¹ спаја уметничко дело с природним појавама. Зато се користим гестом који се доживљава телесно. Идеја је да слика/цртеж произведе исти витални ефекат као при сусрету са природним појавама (вулканске ерупције, олује, магнетизам, електрицитет...) што је још једна романтичарска карактеристика у мом раду.

Романтизам је био револуционаран управо у контексту нове вредности уметничког дела, јер се косо са ставом 18. века који је вредност уметничког дела налазио у лепоти и симетрији облика, а уметника стављао у улогу занатлије/трговца са задатком да угоди публици. Тако сам дошла до Хердера и Хамана у којима сам потражила ослонац.

Хердеров допринос романтизму јесте у његовом учењу о експресији: сматрао је да је основна људска функција човека да се изрази (почетак експресионизма); уметничко дело јесте експресија (односно говор), уметност је комуникација.

„Вредност уметничког дела, треба анализирати у терминима посебне групе особа којима је оно упућено, мотива онога који говори, утицаја на оне којима се говори и везе коју оно аутоматски ствара између говорника и слушалаца.“⁹²

Хердер износи да за разумевање грчке уметности морамо разумети Грке, схватити како су живели, радили, делали, ући у њихову временску и просторну реалност, те помоћу маште реконструисати њихов облик живота, односно имати и унутрашњи доживљај њиховог начина живота. Романтичарски став да је за разумевање уметничког дела разумело неопходан унутрашњи доживљај присутан је код Кандинског а примењив је и на мој рад.

⁹⁰ Исто, 110.

⁹¹ Берлин Исаија, *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2006, 110.

⁹² Исто, 75.

Кандински романтичарски тежи спасењу: „Поново је исто материјалистичко раздобље у целом животу па тако и у уметности образовало гледаоца који не може да се једноставно постави испред слике (поготово не познавалац уметности) и који у њој тражи све могуће (опонашање природе, природе кроз уметников темперамент – дакле тај темперамент, непосредну атмосферу итд), само не тражи да осети сам унутрашњи живот слике, да пусти слику да непосредно делује на њега. Заслепљено спољашњим средствима, његово унутрашње око не тражи оно што живи кроз та средства.“⁹³

Кандински овде јасну критику естетског конзумирања слике. Публика је ту да се диви допадљивости и вештини, док сам уметник свој позив проналази у материјалном и ту рађа своју потребу и циљ за задовољавањем публике. Ово је опис бесциљне уметности, уметности настале из материјалистичких догми које су биле незаинтересоване за све оно што не може да се докаже, што не може да се види или опипа. Кандински нуди решење ситуације: краткој, пролазној уметности супротставља другу врсту уметности, која иде даље, која делује широко и дубоко. Таква уметност која садржи духовно, темељи се на његовој теорији да уметничко дело утиче на душу гледаоца, буди осећања и изазива треперење. Таква уметности бежи од практичног и корисног, чему тежи материјалистичка. И сам уметник, извучен из материјалистичких сумњи, више неће тежити грубим осећањима као што су страх, радост, туга, љубомора, већ ће свој садржај уметности усмеравати ка финијим осећањима за које још нису пронађене речи. Кандински поставља теорију о мистичном приказу духовног живота човека у облику троугла. Кандински даље наглашава да управо неразумевање уметности представља њено васкрсење. По њему објашњавање уметности има две повољне последице: прво, речи буде нове представе и друго, ослобађају се духовне силе и у делу се проналази оно нужно, тј. дело се проживљава изнутра. Неки људи се зауставе на унутрашњем проживљавању појаве, а други желе и разумско објашњење проживљеног. Кандински даље закључује да објашњење само по себи не приближава појединца уметничком делу: „Уметничко дело није ништа друго до оплођујући дух који говори кроз форму и које је ту форму пронашао ради откровења. И то значи да је једино

⁹³ Кандински Василиј, *Плави јахач*, Логос, Београд, 2015, 180.

могуће појашњавање форми, објашњавање њиховог својства и из ког разлога су баш те форме, а не неке друге, ушле у дело.“⁹⁴

Кандински пореди непотпуно проживљено дело са испробавањем хране: иако знамо састојке хране, укус нам остаје непознат: „Разуму и расуђивању је место у арсеналу мудрог сликара, јер у таквом арсеналу он сакупља сва средства које га воде ка циљу. А онај за кога се дело ствара треба шире да отвори своју душу како би она могла да прими у себе уметничко дело и да га проживи. Тада ће и он бити срећан.“⁹⁵

За њега погрешно објашњење јесте лажно (учитавање непостојећег садржаја), парафразирано (банализација наратива) – овако уметничко дело губи своју истинитост. Једини пут јесте пут елиминације и остављања по страни лажних објашњења које уништавају дело. **Кандински истиче како је задатак апстрактне уметности да људима отвори очи, ослободи и развије чула.**

Кандински објашњава: „Човек будућности, који се данас среће појединачно, али који се већ појављује с растућом учесталашћу, издваја се унутарњом слободом, дуготрајно развијеном способношћу да види без граница, без слепила.“⁹⁶ Апстрактна уметност прихваћена је на механички начин, јер човек још не живи слободно: „Пут ка слободи води кроз развој осећања реалности“⁹⁷

Кандински сматра да апстракција не укида везу са природом, већ је повећава.

5.2. О стварању (рушење површине)

Је ли суштина сликарства у сликарском чину? Највише ме занима сам процес, шта ћу урадити, који је мој наредни потез. Крај ме не занима, можда због мог уверења да он уопште и не постоји.

У мом раду све долази из процеса, из саме слике, и врло ми је битно да то подробније објасним. Сматрам да у мом процесу нема општости, апстраховања. Понекад идем врло фрагментарно, узимам један специфичан, конкретан елемент

⁹⁴ Исто, 190.

⁹⁵ Кандински Василиј, *Плави јахач*, Логос, Београд, 2015, 190.

⁹⁶ Исто, 296.

⁹⁷ Исто, 297.

са визуелне референце и играм се са њим. Најпре прикупљам материјал, посматрам, истражујем, учачам. Трудим се да пред сам сликарски чин, достигнем стање наивности, те да приступим слици из тачке незнања. Покушавам да кренем са сликом као да не знам ништа и зато ми је врло битно да посматрам окружење. Потребно ми је да се „очистим“ од претпоставки. Оне ме не занимају, јер сигнализирају крај и затварају могућности. Настојим да себи увек поставим неки изазов, проблем коме онда приступам као проналазач. Мој процес има две крајности: „знам“ или „не знам“; „сумњам“ и „верујем“. У фази „не знам“ цртам, играм се, истражујем. Друга фаза је тумачење, повезивање. Стање „не знам“ представља одсуство рација, мисли. У мени претежно постоји потреба, одлука да се нешто уради, постоји деловање без размишљања.

Никад не знам крајњи резултат слике, нити о томе размишљам. Присутност, пажња и концентрација битније су за мој рад од самог исхода. Мој сликарски процес свакако није линеаран. У том контексту може ући у категорију књижевног. Постоји доста успона и падова. У свом раду увидела сам важност ризика, свега супротног од конформизма који ствара досаду, понављање једног искуства. Против сам и механизације, јер за мене процес сликања представља и физички и духовни рад, свечаност, свети чин.

Рушење површине сликовит је начин да процес сликања опишем као филозофско размишљање о рушењу познатог. Сумња у систем, која је покретач овога рушења, доводи до искуства лиминарног и померања границе. Цела авангарда била је у знаку мењања перцепције реалности. Кандински, Маљевич и Мондријан истицали су духовност, од ње су кроз теозофију стигли до апстракције и сматрали су како се њоме може променити реалност, па чак и срушити једна реалност како би се направило место за другу. Све је ово веома битно за мој рад.

Енформел и романтизам, филозофски посматрано, имају још једну специфичност која је повезана с мојим процесом сликања. Егзистенцијална филозофија произашла је из романтизма и спојила га с енформелом. **И енформел и романтизам сматрају да се човек не може спознати искључиво разумом нити се може рационално обухватити у својој целини.** Романтизам је, будући суштински радикалан покрет, променио систем људских вредности, створивши тиме погодну тло за појаву егзистенцијализма. Међу најбитнијим

људским вредностима које је донела романтичарска слобода налазе се племенитост и искреност – синоними аутентичност коју је славио егзистенцијализам. Друга сличност између ова два покрета, који фокус стављају на егзистенцијализам, јесте у поимању стварности. Романтичари су готово религиозно структуру универзума сматрали метафизичком. Моја тежња била је повезати романтичарско и архаично виђење као облик спознаје, истичући романтичарско учење о стварности. Овде ћу се надовезати на њихова тумачења света као алегорију за мој чин стварања.

Исаија Берлин објашњава: „Главна проповед егзистенцијализма суштински је романтичарска, односно да у свету не постоји ништа на шта бисмо се ослонили.“⁹⁸ Управо из те метафизике, егзистенцијализам иде даље. Они верују да је универзум једна празнина у којој ми стварамо оно што можемо и зато је одговорност на нама. Веровати да постоји нешто изван нас, неки објективни закон, романтичари тумаче као невољност да се погледа у ту празнину и сваљивање одговорности на нешто друго.

Срж романтичарског покрета био је универзум као једно вечно самопреображење, самоостварење, универзума као осећаја апсолутног отвореног универзума, где не постоји структура ствари, „не постоји образац којем се мора прилагодити“⁹⁹, постоји само ток, кретање.

Исаија Берлин објашњава романтичарски став: „Универзум се не сме схватити као скуп чињеница, образац догађаја, као збирка безобличних комада у простору, тродимензионалних ентитета који су повезани извесним нераскидивим односима.“¹⁰⁰ Друга битна ставка јесу Фихтеова и Шелингова филозофија, о којој сам већ говорила, а то је неукорива воља која ствара вредност, не открива је. Стварајући вредност, циљ – стварамо и своју властиту визију универзума, јесте битна теза романтизма. Такође ме привлаче романтичарско бежање од структуре ствари и стварност разбијена у комаде. Управо је ово дубоко поимање живота са собом донело и ломљење површине. Исаија Берлин објашњава да је романтизам сломио глатку површину 18. века:

⁹⁸ Берлин Исаија, *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2006, 150.

⁹⁹ Исто, 130.

¹⁰⁰ Исто, 130.

законе, правила понашања, чврсту структуру устројенога живота, префињеност, објективност.

Романтичарско виђење универзума као празнине, као метафизичке структуре, каније разрадити егзистенцијализам. Појмом ништавила бавили су се Пол Сартр (Jean Paul Sartre), Мартин Хајдегер (Martin Heidegger), Серен Киркегор (Søren Kierkegaard). Сартр је говорио да слобода, која је неодређена, где не постоји формирање представе, јесте ништа.

Ханс Грелан (Hans Herolf Grelland) описује став егзистенцијализма: „Рећи да сам ја ништа, не значи да не постојим. Ја постојим као сопство, као свест и самосвест, као оно што има слободу, оно што прави избор, као оно што може да воли, мрзи, ради.“¹⁰¹ Појам ништа (*ми*) постоји у традицији истока. Издвојила бих сликовити опис Лаоцеове идеје о појму „ништа“ из књиге „Филозофија осећања“ који се надовезује се на егзистенцијалисте. „[...] он говори о крчагу који се прави од глине и о томе да је његов *ми* (његово ништа, тј. његова празна унутрашњост) та која га чини корисним. Овде је крчаг слика нас самих, а корист крчага је слика наше способности да живимо и функционишемо као људи. Ми егзистирамо под одређеним условима, на пример у нашем телу, али наше ’ништа‘, наша слобода, наша неодређеност омогућава нам да бирамо и стварамо. Овим нас Лаоце охрабрује да се вратимо изворном ништавилу нашег сопства, *ми*, које је иза оне ја-структуре са којом се тако лако идентификујемо[...]“¹⁰²

Стварање је повезано с појмом игре. Игра је основна потреба, као што је и сан. Она је пети основни елемент људске егзистенције. Игру не треба схватати површно. Човек је биће игре – „*Homo ludens*“. Игра у нашој егзистенцији има битну улогу и тежину значења. Основ и извор свих уметности налазио се у игри. Међутим, нису све игре уметност. Према Еугени Финку (Eugen Fink) постоји значајна разлика између животињске и људске игре: док игра заправо одржава нашу људскост „животиња се не игра у опхођењу маште са могућностима, она се не игра односећи се према имагинарном привиду.“¹⁰³

¹⁰¹ Грелан Ханс Х. *Филозофија осећања*, Геопоетика, Београд, 2007, 38.

¹⁰² Исто, 38.

¹⁰³ Финк, Еуген, *Основни феномени људског постојања*, Нолит, Београд, 1984, 305.

У игри се налази блаженство, јер она нема сврху. Финк објашњава људску игру: „Необузданост животног доба, радост због сједињавања супротног, наслађивање у тузи, ужитак свести у несвесном, осећање спонтаности, препуштање импулсима који израђају из тамне нутрине, једно продуктивно чињење која је усређујућа садашњост и не жртвује се некој далекој будућности—све су то црте људске игре које се унапред противстављају мисаоном захтеву.“¹⁰⁴

Претходни цитат може се надовезати на мисао Кандинског: „Сликаство представља громогласни судар разних светова који су позвани да путем борбе и у тој борби светова створе нови свет који се назива уметничким производом. Свако дело настаје технички као што је настао и универзум – оно пролази катастрофе сличне хаотичном урлику оркестра који се на крају прелива у симфонију чије је друго име музика сфера. Стварање уметничког дела јесте стварање света.“¹⁰⁵

Игра гради нестварни свет у свом односу са имагинарним, маштом, царством могућности... Стварање настаје када сликар акумулира све спољашње утиске и мења их у својој души, унутрашњој стварности и машти. То је по Кандинском главни закон стварања, док се појединачни сликари разликују само по средствима изражавања, тј. начину изражавања. У току стварања слике „циљ“ остаје у сликаревој подсвести и води му руку.

Кандински истиче стари закон сликарства који нас учи да се не ствара само главом. Идеал је уједињење и главе (свесно) и срца (интуитивно, несвесно). Ово се у потпуности поклапа с мојим приступом стварању ликовнога дела. Процес стварања за Кандинског представља тајанствену игру случајности које и сликару остају непознате. Из тих случајности сликар се учи.

Такође ми је интересантан став о стварању уметнице Ширазе Хушијари (Shirazeh Houshiary). У једном интервјуу у збирци „The Sublime“ уметница наговештава разлику између стварања и проналаска. Стварање је божанског порекла, а проналазак етимолошки спада у знање, односно проналажење нечега

¹⁰⁴ Исто, 318.

¹⁰⁵ Кандински, Василиј, *Плави јахач*, Логос, Београд, 2015, 213.

што већ постоји. За њу је клица стварања у машти, а не у облицима: „форма постаје стварање само ако се успостави кроз изненађујуће и мистериозно откриће дубоког и неопходног значења, другим речима, као истина која претходно није била откривена.“¹⁰⁶ Хушијари сматра, а ја прихватам, да уметник је способан да открије невидљиво; он је алхемичар, а не произвођач уметничког дела.

„Уметност открива стварност која је у свету, али која је на неки начин и изван света. Предмет и слика које уметник ствара имају своје место у спољашњем свету, али су њихова суштина и значење саздани у унутрашњем свету, а тај унутрашњи свет је посредни простор између тела и душе; седиште маште је душа.“¹⁰⁷

¹⁰⁶ Morley Simon, *The Sublime (Documents of Contemporary Art)*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, London, 2010, 94. (Прев.аут.)

¹⁰⁷ Исто, 93. (Прев.аут.)

6. РЕЗУЛТАТИ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА „ЗАПИСИ НЕВИДЉИВОГ – ИЗЛОЖБА СЛИКА И ЦРТЕЖА“

Ово поглавље бави се изложбом „Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа “ која обухвата радове настале у периоду између 2021. и 2023. године као уметнички спој тенденција из различитих периода историје уметности. Одржана је у Галерији Факултета ликовних уметности у јануару 2024. године. Полазне тачке пројекта јесте била пронаћи нит почевши од импресионистичких тежњи, а даље истражујући апстракцију у ставу њујоршке школе сликања, које су ме увеле у истраживање граница репрезентације и у теме које сам образложила у тексту попут слободе, стварања и узвишеног. Апстракција у мојим радовима, настаје из искуства живота кроз опажање, посматрање и није резултат формализма. Ослонила сам се на романтизам, енформел и апстрактни експресионизам као филозофске системе у коме је процес сликања кључна компонента и последица трансформације мотива.

Простране зидне површине простора галерије омогућили су ми груписање радова у мање целине пратећи неку врсту ритма и долажење до бољег сагледавања радова у виду једне велике целине тј. поставке саме изложбе. Већина слика и цртежа су били постављени на зид, док је један део цртежа постављен на под галерије, са намером поигравања са простором, пратећи даљу комуникацију са осталим радовима. Било ми је интересантно како доживљај цртежа на зиду и на поду иако су из исте серије, тако постављени дају другачије перцептивне ефекте. Цртежи и слике, различитог су сензибилитета иако настали истом техником акрила и туша на папиру. Цртежи на којима је више лавирана ситуација, са више воде и прочишћености постављени су у други део галерије, где сам експериментисала са пригушенијим осветљењем. У том делу простора приказана је и видео пројекција настанка слике највећих димензија на изложби, који сада посматрани као целина дају амбијенталну атмосферу. Главни централни зид галерије омогућио ми је постављање слике већих димензија као и боље сагледавање исте.



Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа,
простор изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности, 2024.



Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа,
простор изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности, 2024.



Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа,
простор изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности, 2024.



Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа,
простор изложбе, Галерија Факултета ликовних уметности, 2024.

Цртежи/слике настали на докторским студијама надовезују се на причу о чворовима. Мреже нацртане на папиру или платну полако ме уводе у масу. Сликама широко, изнутра ка споља, слика настаје кроз масе, ивице слике постају носиоци информација.

Конкретно дешавање на платну резултат је система грађења и брисања, где најчешће започињем описивањем па прелазим у трансформацију – мењање стварности. Сликајући долазим до преклапања маса, судара маса, њихових различитих распореда, удаљавања и приближавања, дистанцирања, формирања простора. Вишеструким смањивањем и повећавањем масе су у свом финалном, компримованом стању сведене на тачке. Још један разлог за сабијање маса јесте актуелизовање случајности које се догађају на ивицама. Оваква радња, тј. догађај на платну, евоцира некакво космичко дешавање, експлозију. Иако је доживљај експлозије интензиван, простор око ње је допуњује и зато празнина, тј. белина, учествује у стварању рада. Праћење ових процеса довело ме је и до употребе беле боје у виду ејр-спреја. Бела боја у мом раду има улогу вела – асоцира на снег, маглу. Она ми је послужила за замагљивање, „стишавање“ ситуације на платну и повезана је с брисањем. Међутим, у процесу сликања играм се с белом стално јој мењајући улоге: некада ми служи за скривање (вео), а некада за откривање, отварање рада. У мом раду постоји доста поигравања са отварањем и затварањем слике/цртежа. Поигравам се, дакле, са осећајем неодређености (отворена форма) и структуре (затворена форма).

Приметила сам да своје цртеже/слике све чешће започињем директном акцијом која затим покреће мисао и нову активност што је врло слично дечјем начину спознавања. Прво наносим врло произвољну масу, а затим кроз разне активности с платном, на њему и око њега постижем скупљање, преклапање, удаљавање форми – готово без коришћења четке долазим до обличја.

Из моје потребе за акцијом и покретом на платну је све постало поједностављено, ослобођено од детаља који би ме увели у објашњавање. Премда је ово наизглед контрадикторно, дошла сам до редукције детаља, иако процес често започињем од њих. Будући да је процес сликања повезан с мојом интерпретацијом света, а свет посматрам као нешто што није статично, нешто што је у сталном кретању, бирам материјале који ми могу пружити брзу промену, који су подложни манипулацији, флексибилни.



Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа, слике, Галерија Факултета ликовних уметности, 2024.

Спајајући романтизам и енформел стварам темељ свог стваралачког чина. Оба ова правца блиска су мојој тежњи за експериментисањем у сликарству.

Буркова естетика узвишеног, која уметност ослобађа од имитације модела, уводи експеримент у романтизам. Уметник експериментише комбинујући радње које стварају догађај. Гледалац испред дела не доживљава задовољство, већ интензивирање свог концептуалног и емоционалног капацитета.

Енформел преузима овај експериментални приступ који је и мени послужио као могућност за долажење до нових решења, премда нисам толико радикална као Лучио Фонтана (Lucio Fontana) који цепа платна или Алберто Бури (Alberto Burri) и Ото Пијене (Otto Piene) који их пале.

На експериментисање с материјалом такође су ме инспирисали Мигуел Барсело (Miguel Barceló) и Антони Тапијес начином на који су приступали платну. Барселов перформанс у Пикасовом музеју (The Museu Picasso) подстакао ме је да истражујем материјале и шта све може заменити четку. Одабир материјала повезан је с питањем: На који начин додирнути слику? Све

радње на платну –преплети, судари, додиривања– подсећају на плес; а плес је метафора за слободу покрета. Промене облика јата птица у лету посматрам као плес, а плес је вид комуникације. Мој приступ цртању делом је физички, анималан, емоционалан и вероватно је произашао из балетског искуства у детињству. Зато цртам целим телом. Понекад је покрет врло софистициран, а онда постаје бруталан: дробни се маса боје на платну. Покрет је у мом раду повезан с телесном интелигенцијом (игра руке), ово се супротставља западњачком схватању логичке интелигенције: ум налаже – рука извршава. Гестом постижем да се слика доживи висцерално, да утиче физички и емоционално.



Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа, серија цртежа

Црна је у мом раду повезана с калиграфским сликарством. У емоционалном, психолошком ефекту, црна за мене значи језгровитост (згуснутост), ушушканост (гнездо) и омотаност (загрљај). Црна боја и јесте настала из мреже, из преплетености, из згуснутости, из цртежа *Мрежа и Чворова*. Када посматрам пејзаже, природу, више тежим шуми; ливада је исувише отворена ситуација. Ако бих посматрала из животињске перспективе, отвореност често представља опасност. Ливада зецу не пружа уточиште од грабљивца. Зећ може побећи једино у рупу, у земљу, у црно. Црну никако не повезујем с било чим негативним, с ма каквим тешким психолошким стањем. Интересантна ми је пракса таоистичких монаха који проводе од седам до четрнаест дана у тамним собама ради одмора и регенерације.

Црна за мене јесте траг. У мојим цртежама/сликама она евоцира зимске пејзаже у којима постоји одређени црно-бели однос. Зато своје радове заступљене на овој изложби могу упоредити са својим лирским пејзажима насталим на првој години основних студија. Сматрам да је црно-бели однос на мојим платнима повезан с цртачким искуством. Упориште за овакав приступ могу пронаћи код Сезана. Интересантно ми је његово размишљање о цртежу: линија и моделовање не постоје; цртеж је контрастни однос црног и белог.



Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа, слика

Такође се питам: Како обрисати слику? Сам чин брисања слике, поништавања претходног слоја и његово нестајање увек ми је био узбудљив. Брисање је акција за себе. Прелазак на платно догодио се када сам уочила да папир више не трпи брисање и трансформације у оном мери у којој је то мени било потребно. Употреба разних средстава за чишћење мени су замена за нож, тиме процес постаје елегантнији и нежнији. Оваквим брисањем процес сликања постаје археолошки поступак. Брисање повезујем са сећањем, откопавањем, оно ме подсећа на извлачење садржаја на светлост дана и задовољава ми потребу да завири у дубину. Цртање је потреба за тим дубинским слојевима. Брисање јесте уклањање трагова, боја, то је акција која је постала потреба, узбудљив ми је тренутак нестајања. Брисања је суптрактивни процес: слојеви се уклањају. Метафорички говорећи слично је љуштењу лука. Уклоњени слојеви боје откривају шта је било испод њих, откривају информације претходног слоја слике. Зато сликам у танким слојевима. Користим се алтернативним начинима да добијем успориваче, да би платно остало влажно, како би се смањила напетост између платна и боје. Моја употреба успоривача врло је слична техници „soak-stein“ која спада у акварел технике и коју је користила Хелен Франкенталер. Све чешће процес сликања започињем овом техником надовезујући се тако на своја претходна искуства са акварелом. Овако материјал успоставља комуникацију са мном.

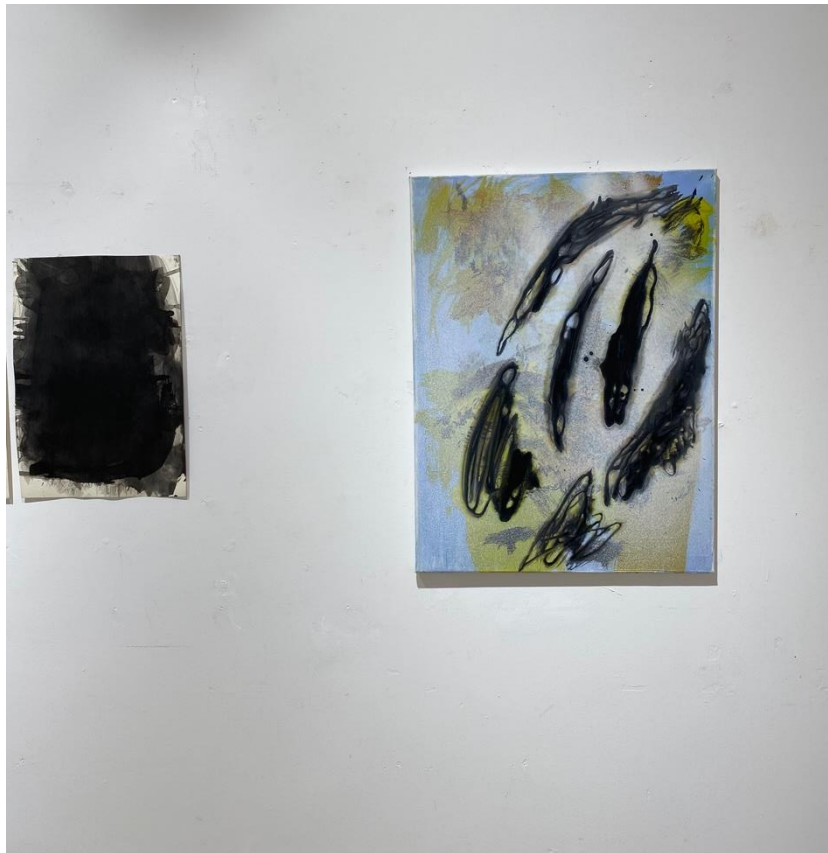


У свом раду, цртачкој пракси, увек крећем од површине. Као визуелне референце привлаче ме зидови, површине зграда, воде, поља... Форме на сликама настају као варијације једног субјекта, мотива. Форме на платну настају из сагледавања природних форми, поготову оних што метаморфирајући бележе проток времена (влага, буђ, кора дрвета, лишјајеви, љуспање фарбе...) које су у детаљима комплексне, али врло једноставне гледане као целина. Једна од карактеристика облика на слици јесте двосмисленост. Зато се ови облици и налазе на граници репрезентације. Моје радове можда карактерише бескрај, ширина. Они су и фигуративни и апстрактни. Форме на слици, понекад остају фигуративне управо зато што асоцирају на живот (мреже, грање, вегетација, трагови у снегу, магла, свакодневне појаве...). Елемент пејзажа представља фигуративни елемент слике.

Апстрактни елемент јесте сам језик, систем комуникације на слици је апстрактан. Апстрактни језик омогућио ми је слободу. Настао је из интима. Садржај је диктирао апстрактни језик. Зато апстракција у мом раду није настала из бављења формалним правилима, већ из посматрања, из живота. На сликама постоји ваздушаста, етерична, понекад и мрежаста материја. Атмосферу прашине, која се “десила“ на слици, могу упоредити са Тарнеровом (Joseph Mallord William Turner) атмосфером. Слојевитост је врло битна карактеристика мојих радова. Ваздушастост и етеричност асоцирају на предмете који су у даљини.

Сликање је за мене пут, авантура, искуство. Сlike не објашњавају, нема препричавања, не постоји наратив, нема девојке са шеширом, нема девојке са књигом, а ни оне са псетанцетом. На радовима је видљив процес, они приказују историју слике; поступак сликања бива забележен и битан је део слике. Сlike описују сам процес сликања, описују начин посматрања. Начин на који посматрам свет око себе и моја запитаност шта је тај свет довели су до апстракције у мом раду. Иако посежем за стварношћу, стварност за мене јесте апстракција. *Није све као што изгледа.* И Антони Тапијес, заједно са читавом источњачком струјом, размишља о стварности као конструкцији ума.

Ако је гледати заправо мислити, а цртање јесте начин размишљања, можда је главни задатак уметности да промени перцепцију. Можда апстрактна слика јесте тај тренутак откровења. Можда човек 21.века упркос све већем знању, информацијама и открићима ипак иде назад ка својој примитивној тами. Мој циљ је повратак духовне стварности и духовности у уметности, те изражавање слике као приказа на граници ослобођења од видљивог, са тежњом да створим слику која изазива витални ефекат као сусрет са природним појавама, циљајући на интензивирање емоционалног капацитета посматрача.



Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа, део поставке

6.1. Библиографија

1. Арнасон, Х.Х., *Историја уметности*, БИГЗ, Београд, 1975.
2. Берлин, Исаија, *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2006.
3. Бихаљи-Мерин, Ото, *Јединство света у визији уметности*, Нолит, Београд, 1974.
4. Богдановић, Коста – Ђурић, Бојана, *Теорија Форме*, Завод за уџбенике и наставна средства – Београд, 1999.
5. Валије, Дора, *Апстрактна уметност*, Metaphysica, Београд, 2006.
6. Винкета, Небојша, *Веде и апстрактна умјетност*, Удруга за знаност и образовање „Bhaktivedanta“, Копривница, 2012.
7. Грелан, Ханс Х. *Филозофија осећања*, Геопетика, Београд, 2007.
8. Ђурић, др. Милош Н., *Платон, Федон или о души*, БИГЗ, Београд 1976.
9. Јансон, Х. В., *Историја уметности*, Просвета, Београд, 1986.
10. Кандински, Василиј, *О духовном у умјетности*, Esotheria, Београд, II издање, 1996.
11. Кандински, Василиј, *Плави јахач*, Логос, Београд, 2015.
12. Кант, Имануел, *Критика моћи суђења*, Напријед, Загреб, 1976.
13. Кле, Паул, *Записи о уметности*, Esotheria, IV издање, Београд, 2004.
14. Клоц, Хајнрих, *Уметност у XX веку*, Светови, Нови Сад, 1995.
15. Лауре, Дени, *Историја уметности XX века*, Клио, 2014.
16. Маљевич, Казимир, *Бог није збачен*, Одељење за историју уметности Филозофског факултета у Београду, Београд, 1983.
17. Morley, Simon, *The Sublime (Documents of Contemporary Art)*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, London, 2010.
18. Морпурго-Таљабуе, Гвидо, *Савремена естетика*, Нолит, Београд, 1968.
19. Ниче, Фридрих, *Тако је говорио Заратрустра*, Космос издаваштво, Београд, 2018.
20. приредио Душан Пајин, *Сан, јава и буђење*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991.
21. Рид, Херберт, *Историја модерног сликарства - од Сезана до Пикаса*, Издавачки завод "Југославија", Београд, 1967.
22. Сефор, Мишел, *Мондријан, слике*, Нолит, Београд, 1961.

23. Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци XX вјека*, Приштина, 1982.
24. Узелац, Милан, *Филозофија последње уметности*, Верис студио, Нови Сад, 2010.
25. Филиповић, Владимир и др., *Филозофијски рјечник*, Накладни завод Матице хрватске, Загреб, 1984.
26. Финк, Еуген, *Основни феномени људског постојања*, Нолит, Београд, 1984.
27. Фохт, Иван, *Модерна уметност као онтолошки проблем*, Институт друштвених наука, Београд, 1965.
28. Хамваш, Бела, *Scientia sacra I*, Дерета, Београд, 1999.
29. Хес, Валтер, *Документи за разумевање модерног сликарства*, Издавачко-информативни центар студената ИЦС, Београд, 1978.
30. Шуваковић, Мишко, *Естетика апстрактног сликарства*, Народна књига, Алфа, Београд, 1998.

Вебографија

1. <https://www.theartstory.org/movement/art-informel/>
2. <https://www.theartstory.org/artist/scully-sean/>
3. <https://www.artforum.com/features/sean-scullys-absolute-paintings-214014/>
4. https://www.youtube.com/watch?v=pBKNifpTSFk&ab_channel=CBSSundayMorning
5. https://www.youtube.com/watch?v=ChjgGOQDpDc&ab_channel=LaGacetadeSalamanca
6. https://www.youtube.com/watch?v=xmY-L5R_iKI&ab_channel=artetculture
7. <https://www.theartstory.org/artist/motherwell-robert/>
8. <https://www.theartstory.org/artist/zao-wou-ki/>
9. <https://www.artforum.com/features/cy-twombly-2-209788/>
10. https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_435_300293636.pdf
11. https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2920_300190149.pdf

6.2. Биографија

Милица Поповић (1995, Краљево) завршила је основне и мастер-студије на Сликаром одсеку Факултета ликовних уметности у Београду у класи проф. Добрице Бисенића. Докторске уметничке студије уписује 2019. године на истом факултету (ментор проф. Светлана Волиц). Излагала је на бројним групним изложбама.

Групне изложбе

2021. 47. Палета младих, Ликовна галерија Културног центра Врбаса, Врбас
Нови чланови УЛУСА, павиљон Цвијета Зузорић, Београд
2020. Трилогија: „Простор“, КЦ Магацин Краљевића Марка, Београд
2019. Трилогија „Време“, КЦ Магацин, Краљевића Марка, Београд
XLVIII – Изложба цртежа и скулптура малог формата студената Факултета ликовних уметности у Београду, Дом Омладине, Београд
„Ходање по месечини“, Скандинавски павиљон, Факултет ликовних уметности, Београд
„5 из 6“, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд
2018. 47. Изложба цртежа и скулптура малог формата студената Факултета ликовних уметности у Београду, Дом Омладине, Београд
2017. 46. Изложба цртежа и скулптура малог формата студената Факултета ликовних уметности у Београду, Дом Омладине, Београд
2016. Ђура Јакшић, Инспирација студентима уметности, Музеј Ђуре Јакшића, Српска Црња
Ђура Јакшић, Инспирација студентима уметности, Галерија Излози, ФЛУ Београд
45. Изложба цртежа и скулптура малог формата студената Факултета ликовних уметности у Београду, Дом Омладине, Београд
ФЕСТУМ, Галерија СКЦ, Београд
2015. November Art salon 2015, Gallery 1313, Торонто
2014. Ликовна колонија Гоч, Галерија „Маржик“, Краљево
„Уметност побуне“ ,изложба радова са ликовне колоније, КЦ „Evergreen“, Краљево
Ликовна колонија Рудник, Галерија „Маржик“, Краљево
„Иницијатива“, Културни Центар Рибница, Краљево

Самосталне изложбе

2024. Записи невидљивог – изложба слика и цртежа, докторска изложба, Галерија ФЛУ, Београд
2022. „Из дубине шуме“, галерија уметнички простор У10, Београд
2021. самостална изложба „Voyage Voyage“, галерија Шира, Загреб
2020. самостална изложба „Анастасија“, галерија центар за графику ФЛУ, Београд
2017. „Род“, Културни центар Рибница, Краљево

Пројекти

- 2019 „Ходање по месечини / Walking under the Moonlight“, интерактивна изложба, Скандинавски павиљон, Зграда Факултета ликовних уметности, Београд
„5 из 6“, прва самоиницијативна студентска изложба у Галерији Факултета Ликовних уметности, Београд

6.3. Потписане изјаве о ауторству, истоветности и коришћењу

Изјава о ауторству

Потписана **Милица Поповић**

број индекса: 5186/19

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом
„Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа“

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

Потпис докторанткиње



У Београду, 28.03.2024. год.

**Изјава о истоветности штампане
и електронске верзије
докторског уметничког пројекта**

Име и презиме ауторке **Милица Поповић**

број индекса: 5186/19

Докторски студијски програм докторске уметничке студије

Наслов докторског уметничког пројекта

„Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа“

Ментор др ум. **Светлана Волиц**, ванредни професор

Потписана **Милица Поповић**

Изјављујем да је штампана верзија мога докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

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

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

Потпис докторанткиње



У Београду, 28.03.2024. год.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом: „Записи невидљивог – Изложба слика и цртежа“ који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предала сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанткиње



У Београду, 28.03.2024. год.