

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ



ТРАНСЦЕНДЕНЦИЈА ПРИРОДЕ
МАСТЕР РАД

Ментор: Мирослав Лазовић
редовни професор

Студент: Софија Булог
Студијски програм: Примењена уметност
Модул: Примењено сликарство

Београд, септембар 2021.

ТРАНСЦЕНДЕНЦИЈА ПРИРОДЕ

ТРАНСЦЕНДЕНЦИЈА ПРИРОДЕ

РЕЗИМЕ

У овом научном раду приказан је процес реализације рада на задату тему, почев од објашњења појма трансценденције. Затим, објашњава се како је, детаљном разрадом ове теме, дошло до материјализације исте у дводимензионалну форму слике. Приказан је стваралачки пут који је започет на почетку студија, и који се константно наставља и продубљује током читавог школовања, да би се, на послетку, цео процес заокружио овим мастер радом.

Ово истраживање на почетку обухвата теоријски део који проучава широки појам трансценденције, а конкретно појам је објашњен кроз осврт на „Критику чистог ума“, једно од највећих дела родоначелника класичног немачког идеализма, филозофа Имануела Канта (Immanuel Kant). Такође, објашњено је и значење овог појма у религији. У пар наврата рад се позива и на теоријску критику Василија Кандинског (Василий Васильевич Кандинский) „О духовном у уметности“ (1911), у којој је Кандински формулисао идеје о уметности апстракције и њених аналогија са музиком. Истакнути су делови у којима се говори да је концепција садржине слике дефинисана на основу принципа „унутрашње нужности“, чије фундаменталне факторе чине : личност уметника, дух епохе и аутономни закони слике.

Садржај друге целине теоријског дела обухвата позивања на ауторе и дела ликовних уметности која су служила као нека врста инспирације и са којима се, у одређеном контексту, може повући паралела са радовима који су настали на мастер академским студијама.

Затим, рад се фокусира на истраживању форме и бојених односа, композиционих решења и евентуалне симболике радова. Паралелно са коментарима везаним за серију радова, читалац се упознаје са естетиком и размишљањима ауторке, са питањем која је главна идејна компонента и како се она реализовала кроз медијум слике. Резултат истраживања представља серија радова настала током мастер академских студија, али, у циљу приказивања развојног процеса, не испуштају се из вида радови који су њима претходили. Приказана је постепена транзиција са реалистичног приказа форми до

њихове сведености стилизацијом, а касније и до њиховог рашчлањивања и апстраховања.

Естетика радова утемељена је на ликовној енергији која се у пуном интензитету преноси на платно. У просторним односима води се дијалог између сликаних потеза и површина. Разуђивањем и апстраховањем пејзажа и фигуративних индивидуа добио се јединствен композициони склоп сачињен од безброј секвенци које се групишу у кохезивну целину.

На самом крају, уз поновни осврт на приказане радове, заокружује се овај научни рад. Оваквим методичним приказивањем добија се детаљни приказ развојног пута који је, на послетку резултовао мастер радом којег чини монументални диптих, као и идејом за његово евентуално преношење у различите технике примењене уметности.

TRANSCENDENCY OF NATURE

ABSTRACT

This scientific paper presents the process of realization of work on a given topic, starting with the explanation of the concept of transcendence. Then, it is explained how, by a detailed elaboration of this topic, it materialized into a two-dimensional form of the image. The creative path that began at the beginning of the studies, and which is constantly continued and deepened throughout the schooling, is presented, so that, in the end, the whole process is completed with this master's thesis.

This research initially includes a theoretical part that studies the broad notion of the term transcendence, and specifically studies the "Critique of the Pure Mind", one of the greatest works of the progenitor of classical German idealism, the philosopher Immanuel Kant. The meaning of this term in religion is also explained in this paper. On a couple of occasions, the paper refers to the theoretical critique of Vasily Kandinsky (Василий Васильевич Кандинский) "Concerning the Spiritual in Art" (1911), in which Kandinsky formulated ideas about the art of abstraction and its analogies with music. The parts in which it is said that the concept of the content of the painting is defined on the basis of the principle of "internal necessity", whose fundamental factors are: the personality of the artist, the spirit of the era and the autonomous laws of the painting, are highlighted.

The content of the second part of the theoretical work includes references to authors and works of fine arts that served as a kind of inspiration and with which, in a certain context, a parallel can be drawn with the works created in master's academic studies.

Then, the paper focuses on the research of form and color relations, compositional solutions and possible symbolism of works. In parallel with the comments related to the series of works, the reader gets acquainted with the aesthetics and thoughts of the author, which is the main conceptual component and how it was realized through the medium of the painting. The result of the research is a series of papers created during the master's academic studies, but, in order to present the development process, the papers that preceded them are not overlooked. The gradual transition from a realistic representation of forms to their reduction by stylization, and later to their analysis and abstraction, is presented.

The aesthetics of the works is based on the artistic energy that is transferred to the canvas in full intensity. In spatial relations, there is a dialogue between the painted strokes and the surfaces. By dissecting and abstracting landscapes and figurative individuals, a unique compositional composition was obtained, consisting of countless sequences that are grouped into a cohesive whole.

At the very end, with a repeated review of the presented works, this scientific work is completed. This methodical presentation provides a detailed overview of the development path which, in the end, resulted in a masterpiece consisting of two monumental diptychs, as well as the idea for their eventual transcription in various techniques of applied art.

САДРЖАЈ

1. УВОД.....	1
2. ТЕОРИЈСКИ ДЕО.....	2
2.1. Појам трансценденције.....	2
2.2. Надахнуће у делима познатих уметника.....	5
3. ПРАКТИЧНИ ДЕО.....	8
3.1. Процес стварања који претходи мастер раду.....	8
3.2. Почети апстраховања форме.....	16
3.3. Својеврсна естетика радова и стваралачки процес.....	16
3.4. Резултат истраживања, финална форма мастер рада.....	23
4. ИЛУСТРАЦИЈЕ.....	28
5. ЗАКЉУЧАК.....	35
6. ЛИТЕРАТУРА И ВЕБИОГРАФИЈА.....	36

УВОД

Истинско уметничко дело настаје „из уметника“ на тајанствен, загонетан, мистичан начин. Разрешено од њега оно добија самосталан живот, постаје личност, постаје самостални субјект који одише духом, који води и материјално стваран живот, који је једно биће. Оно, дакле, није равнодушно и случајно настала појава која такође равнодушно пребива у духовном животу већ, као и свако биће, поседује даљу делатну, активну снагу. Оно живи, делује и способно је за стварање описане духовне атмосфере. Полазећи искључиво од овог унутрашњег ослонаца треба одговорити на питање да ли је дело добро или лоше. Ако је „лоше“ у форми или сувише слабо, онда је та форма лоша или слаба да на било који начин призове душевно треперење које чисто звучи. Тзв. „неморална“ дела су или уопште неспособна да призову треперење душе (тада су по нашим одређењима неуметничка), или ипак проузрокују треперење, при чему поседују неку врсту исправне форме, тада су „добра“. Ако, међутим, гледано са становишта овог духовног треперења, изазивају и чисто телесно треперење нижег рода, из тога не би требало извлачити закључак да треба презрети дело а не личност која реагује на дело путем нижег треперења. Исто тако, у стварности, није „добро насликана“ она слика која је исправна у вредностима, или је на некакав начин скоро научно подељена на хладно и топло, већ је слика добро насликана када живи пуним унутрашњим животом. Исто тако, боје се не употребљавају зато што постоје у природи у том звуку или не, већ зато што су у том звуку нужне за слику или не. Укратко, уметник није само овлашћен, већ је и присиљен да са облицима поступа онако како је нужно за његов циљ.¹

„ Велика уметност наставља тамо где природа завршава“ – Марк Захарович Шагал (Marc Chagall)

¹ В. Кандински, *О духовном у уметности*, Београд, 2004.

ТЕОРИЈСКИ ДЕО

2.1. Појам трансценденције

Трансценденција, на новолатинском (*transcendentia*), је термин који представља прекорачивање граница неког подручја. Међутим, када се овај термин користи у филозофији, он подразумева прелажење границе емпиријског искуства, нешто онострано и надосећајно. Представља прелажење из осећајног у надосећајно и апсолутно, и оно што лежи изван граница свести.

Трансцендентално (лат. *transcendere* = прелазити), по Канту је оно што омогућује сваку спознају. Другим речима, тим се појмом не одређују предмети спознаје него њени априорни услови и могућности, облици и начини спознаје предмета. Трансцендентално не произилази из искуства, него је испред искуства, те тако омогућује свако искуство, омогућује сваку стварну спознају. То су надискуствени спознајни облици наше свести, утемељени у сржи свести, па су према томе примарни, неотклониви услови сваког и осећајног доживљавања као и разумског мишљења.

Трансценденталном методом се назива и спознајно-теоријски поступак који испитује управо услове спознаје независне од искуства и настоји да их дедуковати и изложити у њиховој важности. У најширем смислу данас се трансценденталним назива оно што је повезано с условима за могућност искуства односно спознаје.

Ево зашто се трансцендентално разликује од трансцендетног. Наиме, кад кажемо трансцендентан (лат. *transcendens* = прелазећи, прекорачујући), имамо у виду филозофски појам који има неколико нијанси у свом значењу. Њиме се означава све што прелази границе сваког могућег људског искуства и не може се никаквим индуктивно-постепеним прилажењем спознати. Он подразумева нешто што се налази ван осећајно - спознајног света, или нешто што је уопште изван свести. Код неких филозофа, нарочито схоластика, означава се тим појмом све натприродно, надосећајно, надискуствено.

Осим тога, под појмом трансцендентан подразумева се, у ширем смислу, сваки о спознајној свести независтан, стварни објекат, објекат који постоји изван субјекта. У том проширеном смислу губи се кантовско значење појма трансцендетног, јер је могуће да је он и спознатљив.

Трансцендентална филозофија управо ту могућност негира, јер је „ствар о себи“ заувек непознатљива управо јер је трансцендентна. Спознати се може, тврде трансценденталисти, само оно што је свести доступно. Појам трансцендентнога добија у савременој филозофији ново значење и отвара ново подручје предмета филозофије.²

У религији, трансценденција се односи на аспект Божје природе и снаге која је потпуно независна од материјалног свемира, и изван је свих физичких закона. Том особином се супротставља иманенцији, где се каже да је Бог у потпуности присутан у физичком свету и тако створењима доступан на разне начине. У религиозном искуству трансценденција је стање бића које је превладало ограничења физичког постојања и према неким дефиницијама постало независно од њега. То се типично огледа у молитви, сеанси, психоделичним и паранормалним "визијама".

Трансценденција се потврђује се у концепту различитих религијских традиција о божанском, што је у супротности са појмом бога (или Апсолутног) који постоји искључиво у физичком поретку (иманентизам) или се од њега не разликује (пантеизам). Трансценденцију се божанском може приписати не само у њеном бићу, већ и у знању. Дакле, Бог може надићи и свемир и знање (изван је људског ума).

Иако се трансценденција дефинише као супротност иманенцији, то двоје се међусобно не искључују. Неки теолози и метафизичари различитих религијских традиција потврђују да је Бог и унутар и изван свемира (панетеизам); у њему, али не и од тога; истовремено је прожимајући и надмашујући.³

И на крају, појам трансцендентализам, је начин филозофирања у духу Кантове филозофије односно, спознајна теорија која се држи становишта да су људској свести дате трансценденталне, спознајне моћи, и да се њима допире до предмета искуства, који јесу и заувек остају само феноменалне датости. Преко те границе до тзв. трансцендентне суштине од субјекта независног предмета свест никада не може стићи.

Сам Кант у „Критици чистог ума“ овако дефинише трансцендентализам : **„Ја називам трансценденталном сваку спознају која се не бави предметима него начинима спознавања предмета...“**.

² https://kupdf.net/download/kantova-transcendentalna-ontologija-7_59c2b78708bbc54536686f1f_pdf#

³ [https://hr2.wiki/wiki/Transcendence_\(philosophy\)](https://hr2.wiki/wiki/Transcendence_(philosophy))

У вези с тим одређењем Кант онда говори и о трансцеденталној естетици која се бави осјећајним облицима свести, о трансцеденталној логици која излаже разумске облике мишљења, и по томе о трансцеденталној филозофији уопште.

После Канта, трансцедентализмом се назива сваки спознајно-теоријско-критички идеализам који у свести налази основу спознавања и принцип јединства света.⁴

⁴ <http://pravoslovo.blogspot.com/2013/09/transcendentna-ili-transcendentalna.html>

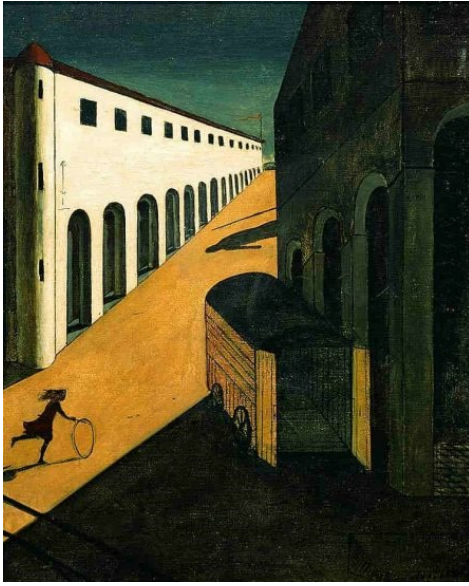
2.2. Надахнуће у делима познатих уметника

У периоду између 1913. и 1920. у Италији делује група уметника, експонената „Метафизичке школе“, чији су најзначајнији представници Ђорџо де Кирико (итал. Giorgio de Chirico) и Карло Кара (итал. Carlo Carrà). Утемељен на реалистичкој парадигми и инспирисан раном ренесансом, њихов формални израз одликовали су сливени потези и пригушен колорит. Упркос читљивости предметног плана, њихова дела била су прожета сложеним системом знакова, симбола, метафора и алегорија, који приказима даје енигматичан и зачудан, метафизички карактер. Такав начин приказивања и необични садржаји дела припадника „метафизичке школе“ имали су снажан утицај на каснија истраживања ирационалног и интуитивног у оквиру надреалистичког покрета.

Дело Ђорџа де Кирика (1888–1978) представља најзначајнију спону између романтичарске фантазије 19. века и надреализма 20. века. Као главни представник „Метафизичке школе“ био је заокупљен имагинативним, нестварним, невидљивим аспектима егзистенције. Био је надахнут Фројдовим психоаналитичким теоријама и истраживањима подвести, симболике снава и утицаја инстинкта и емоција на људско понашање.

У средишту Де Кирикових преокупација било је продирање у „унутрашње, скривено значење ствари“. Доминантни аспекти његових радова су клаустрофобични ентеријери и фиктивни урбани прикази са пустим улицама и трговима, којима је евоцирао осећања меланхолије, усамљености и тескобе. Одликује их мирна и чврста статичност, диспропорције фигура и архитектонских објеката, прорачуната, али нетачна перспектива са приближеном тачком недогледа, као и реалистички третман садржаја, прожетих симболистичким конотацијама.⁵ Управо та потрага за скривеним значењем ствари, као и естетика пустих улица, пустиња, осећаја тескобе, алијенације, утицала је на мој рад и јасно се може уочити спона између њих.

⁵ Janson, H.V., Janson F., Entoni. *Istorija umetnosti, dopunjeno izdanje*, Beograd, 2016, 531



слика 1) *Меланхолија и мистерија улице* (1914)



слика 2) *Пророчићина награда* (1913)⁶

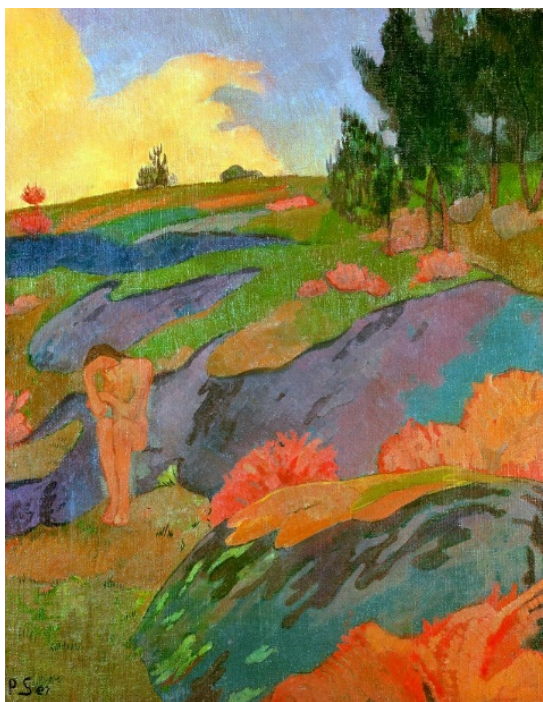
Пол Серизје (франц. Paul Sérusier) био је један од главних представника групе Наби. Настанак „*Талисмана*“, слике малих димензија и смелих формалних решења, 1888. године сматра се годином зачетка набизма, покрета који је име извео од хебрејске речи која значи „пророк“. Набисти су своја ликовна уверења великим делом засновали на уметничким тежњама Пола Гогена, тежећи стилизованим, једноставним формама и великим површинама чисте боје којој су приписивали симболичну функцију. Однос набиста према предметној стварности био је прожет религиозним, езотеричним и окултним идејама. Она представља парадигму Серизјеовог личног доживљаја природе на граници апстракције - просторни односи и предметни план су занемарени, а фокус је на бојама распоређеним према унутрашњем осећају уметника. Иако недовршена, ова слика постала је непресушни извор инспирације за чланове групе Наби.⁷ Разуђивање и апстраховање природних форми, као и специфичан однос према боји који се може уочити и на слици „*Меланхолија*“, послужили су ми као полазна тачка у истраживању на сопственим радовима ради приказивања трансцендентног у природи.

⁶ <http://www.balkanmagazin.net/slikarstvo/cid151-258713/oro-de-kiriko-metafizicko-slikarstvo>

⁷ <https://www.casopiskus.rs/nabisti-proroci-moderne-umetnosti/>



Слика 3) *Талисман* (1888) ⁸



Слика 4) *Меланхолија* (1888)

⁸ <https://www.tuttartpitturasculturarapoesiamusica.com/2014/10/Paul-Serusier.html>

ПРАКТИЧНИ ДЕО

3.1. Процес стварања који претходи мастер раду

Идеја је настала сагледавањем и поимањем света у коме живимо и енергијама које осећамо. Стварањем паралела између деликатне, савршене природе и крутог покушаја људског рода да имитира и „унапреди“ исту, довела ме је до размишљања, а касније и кроз радове, до материјализације моје идеје, да пејзаже транспонујем у нову врсту реалности, стварајући тако сопствени имагинативни свет.

На четвртој години студија, уз темељну разраду скица, добила сам идеју да реални пејзаж транспонујем у нови, синтетички екосистем. Циљ ми је био да форму дрвета која је у природи тако слободна, неправилна и величанствена, стилизујем у правилне, глатке форме, тако да стабло и гране постају цевасте структуре које се уздижу ка небу и расту ван граница платна. Тежња ка ширењу постаје очигледна, и само наглашава мој покушај да се изгуби граница између слике и реалности. Сама симболика воде на првим радовима ове серије је дуалистички, иако се ове форме дрвета рађају из ње, вода је мрачна, токсична, иницијално је представљала живот али овде се може тумачити као смрт. Она представља негативни еколошки утицај човека на свет који га окружује. Ова нова визија реалности је нека врста предсказања, дигитализоване будућности, изопачености, удаљавање од изворног, као и реакција на нагле промене савременог света.

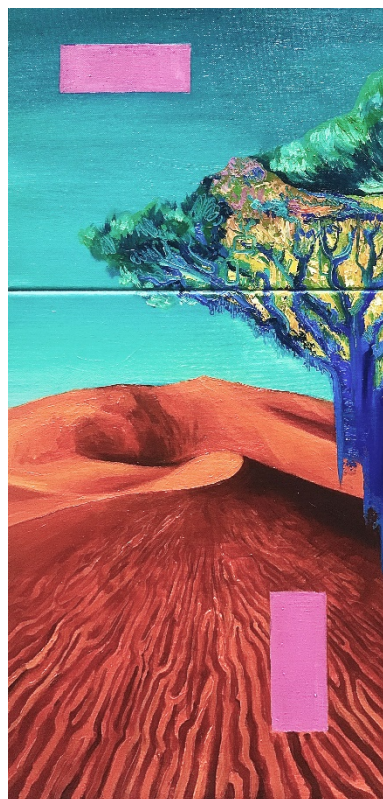


Слика 5) *Зона привлачења*, 100x130 цм,
уље и акрилик на платну, 2019.

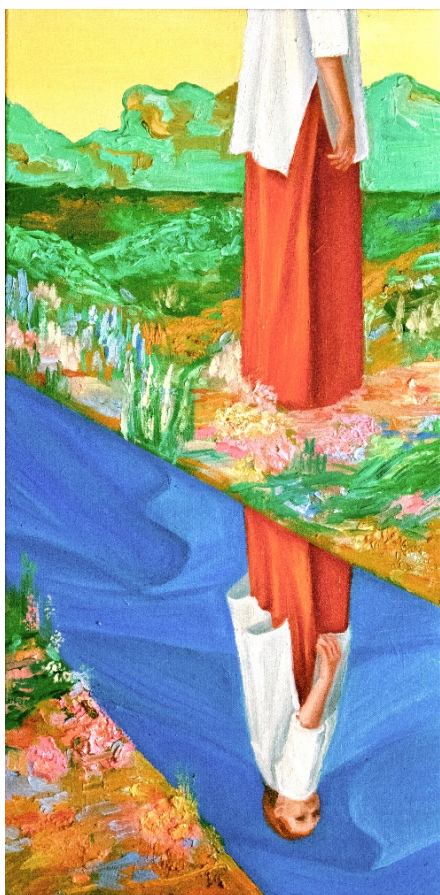


Слика 6) *Избор*, 100x130цм,
уље и акрилик на платну, 2019.

Идеја рада „*Синтетичка долина*“ се крије у мистичном транспоновању природе у метафизички пејзаж, а представља једну слику у серији радова које сам насликала надахнута истом тематиком. У жељи да прикажем стање човекове свести, узнемиреност и страх од будућег и непознатог, користила сам органске елементе и претварала их у хибридне, енергичне и неприступачне. Елементи виртуелног, апокалиптичног и токсичног појачавају хаотичну и немирну атмосферу, док плошна геометризација пружа мир, одмор и утеху који нас привлаче. Транспоновањем реалног света у сопствену симулацију стварности померам фокус са чулног и свесног, и завирујем у подсвесно и надискуствено. Бескрајна опустошена поља без човековог присуства одишу меланхолијом и алијенацијом човека и природе, а наглашавањем флегматичне атмосфере, слика осцилира између јаве и сна. Сада, елемент живог света, дрво, губи корен, свој почетак, и левитира у простору као слободна форма независна од окружења. Геометризовањем форми постепено сам долазила до решења монохромних плоха, прозора тј излаза , бега из ових уснулих пејзажа. Монохромне површине снажно егзистирају као индивидуе и привлаче, а такође су и нека врста паузе од хаотичне атмосфере која преовладава. Оне су портали који нас одводе дубље или враћају у реалност, представљају избор.



Слика б) *Синтетичка долина*, диптих ,40x80цм,
уље на платну, 2020.



Слика 7) *Извор живота*, 30x60 цм, уље на платну, 2020.

Елемент пустиње , мекоћа бесконачних беживотних пејзажа, утицај врелог поветарца на нежне пустињске дине и нека врста магичног цртежа који се формира као природни орнамент ме је такође привукла, па сам тим елементима наглашавала декоративност на раду (Слика 11)). Небески свод се уз ковитлање ветра трансформише у свилену драперију која парира плошним површинама планина и пешчаних дина. На неким радовима део композиције чине и женске фигуре које су убачене у овај наратив и попримају флегматичну енергију њиховог окужења. Оне су усамљене, уснуле и препуштене мистичној атмосфери. Циљ ми је био да постигнем замрзнути тренутак бескрајног пространства у коме фигуративне индивидуе егзистирају и безвољно прихватају амбијент у коме се налазе. (Слика 7) и 8))



Слика 8) *Комформизам*, 130x100 цм, комбинирана техника, 2020.



Слика 9) диптих 110x50 цм, комбинована техника, 2021.

Постепено, на радовима почињем да разумем значај цртежа као битног елемента у структурисању и самој дескрипцији рада. Значај линије на овом раду добија другачији смисао. Линија губи своју улогу пратећег елемента у којој само описује форму објекта. Она овде добија индивидуални карактер. Индивидуалним кретањем, она објашњава форму планина које су у неким случајевима транспарентне, а такође и својим флуидним вертикалним током објашњава и форму дрвета. Овде је присутан и значај монохромних плоха које стварајући паузу на слици, пружају одмор за очи. Топла жута додаје целокупној атмосфери слике неиздрживу врелину, а задобија смирај у хладној комплементарној љубичастој површини воде. Игра комплементарних субјеката се овде наставља и између топлих травнатих планина и хладних црвених фигуративних индивидуа. Реалистична форма људске фигуре своди се на заобљене форме са оштрим ивицама на крајевима. Као такве, оне стабилно стоје или левитирају у простору и стреме кретању навише.



Слика 10) *Хад*, 40x50 цм, уље на платну, 2021.

Као контраст енергичном диптиху (Слика 9)), овде доминира енигматична хладна атмосфера. Сликаство снова служило је као полазна тачка у грађењу ове композиције. Тродимензионалност простора је приказана неправилном линеарном перспективом. Поглед сеже у свим правцима и нема јединственог елемента који је у фокусу рада. Бестежинско стање и мирноћа плавих тонова подстиче посматрача да се препусти и наводи на губитак контроле, баш као у сну.

Још један мали формат служио је као формални и колористички експеримент (Слика 11)). Волумен брдовитог предела постигнут је снажним пастуозним наносом боје, а пулсирајући ефекат сам покушала да представим игром љубиччастих линија које нестају на хоризонту у комбинацији са јарком позадином. Поново се провлачи елемент плошних „портала“ који прекидају просторне планове и долазе у први план.



Слика 11) *Тилва рош*, 30x40 цм, уље на лепенци



Слика 12) *Избор II*, 180x140 цм, уље и акрилик на платну, 2021.

Ова монументална композиција представља окосницу и заокружује цео процес који је трајао током четврте године студија и првог семестра на мастер академским студијама. Поново имамо елемент „виленог неба“, као и његову мимику која се понавља на површини воде. Још једном се сукобљавају смирене плохе пустињских дина и динамика разиграног неба, а наглашена хоризонталност прекинута је транспарентним пролазима који слици дају мистични тон. Композиција је грађена из хоризонталних просторних планова који, кад се распореде по површини платна, стварају трећу димензију.

3.2. Почеци апстраховања форме

На мастер академским студијама, напредовањем и дубљим проучавањем моје потребе за контемплацијом природе, долазим до постепеног разуђивања и апстраховања форми у циљу проналаска трансценденталног у природи. Потези постају кратки и ритмични. И даље се може осетити форма и по који фигуративни елемент. Тако лагани, покретљиви, груписани потези постају део целине, јединства, апсолута. Потез постаје аутономан, слободан и енергичан композициони елемент. Ови елементи се сажимају и рашчлањују и заједно чине склад и хармонију без обзира на њихово треперење и хаотичне представе. У жељи да прикажем свет око себе, правим симбиозу чулног и подсвесног, па тако преносим своју тренутну унутрашњу енергију коју прожимам са елементима из реалности.

3.3. Својеврсна естетика радова и стваралачки процес

Трудим се да естетику мојих радова утемељим на ликовној енергији која се у пуном интензитету преноси на платно. У просторним односима води се дијалог између сликаних потеза. Водим рачуна о грађењу сликаних површина, о интензитету боја, колористичким интеракцијама и композиционом квалитету слике. Процес грађења почиње од мноштва лазурних површина. Подсликавање игра битну улогу у постизању карактеристичне атмосфере мојих слика. Током студија истраживала сам могућности коју ми је пружала техника акрилом и сликање у лазурима. Свидело ми се што оваквим начином сликања остаје запечаћен сваки потез, чак иако се он покрива новим. Тако, сваки елемент слике остаје битан, даје нови смисао и пружа богатство целини. Таквим грађењем добија се на богатијем колориту, слика добија нове димензије и вибрира на другачији начин. Елементи остају на свом месту одакле увек утичу на крајњи резултат и никада не ишчезавају. Подсликавањем на овај начин добијам чврсте темеље за даљим експериментисањем на слици. Постепено, додавањем гушћег наноса боје на неким местима учвршћујем слику и откривам квалитете снажнијих потеза. Проучавала сам комбинацију акрилика и уља, и различите резултате које су ми обе технике пружиле. Уље ми пружа већу контролу над транспарентности површина, густином наноса и сфуматичним ефектом на неким местима. Полако се ствара кохезија између понуђених сликарских поступака и радови скрећу ка апстрахованом идиому. Слике су прозирне али пуне материје, баш као и наша подсвест. Уочавам да рађање идеје настаје из хаоса и проводим је до коначног реда.

Идеја је била да посматрач гледајући у дело путује ка неодређености, где ће сваки појединац осетити бестелесност, изаћи из своје љуштуре и препустити се интуитивном. Сliku доводим у стање просторног преображаја, усковитланих сила које изазивају извесну нелагодност пред неизвесношћу шта ће се догодити у следећем транутку. Оживљавањем неког сећања долазим до стварања имагинарног космоса , често без фигуративних индивидуа. Вибрације боја стимулишу емоције и преписитују темеље чулног доживљаја света.

Јединствена атмосфера мојих радова утемељена је на особеним композиционим склоповима који откривају широке видике моје имагинације. Спајањем разноликих елемената из света реалног у дводимензионалну форму слике на платну, транспонујем их и чиним да они добијају нову реалност. Непрестаним променама и треперавим потезима из више појединости добија се целина која одише субјективношћу моје визије и сугестивном снагом различитих садржајних компоненти.

Експериментом на малим форматима преписитујем боју, њене симболичке ефекте, као и колористичке интеракције. Тежња да слика добије што више тонских и хроматских квалитета одвлачи ме да манипулишем формама у циљу боље експликације боје као фундаменталног елемента рада.

„У сликарству ништа није истинито осим боје. Боја је константна енергија, одређује се супротношћу према другој боји. Боја је основна супстанца сликарства: она не означава ништа до саму себе. Сликарство је средство да би се мисли оствариле визуелно: свака слика је једна хроматска мисао.”⁹ - Тео ван Дисбург (Theo van Doesburg) Principles of Neo-Plastic Art

⁹ Theo van Doesburg, *Principles of Neo-Plastic Art*, London, 1968.

Овим поступком, настају две слике акрилом на лепенци која је претходно третирана емајл белим лаком. Лак је нанет слободним потезима, па је текстуру лепенке углачао на неким местима и дао јој нови квалитет за формални експеримент. Тим поступком добиле су се одређене бојене површине, чију сам форму касније учврстила на неким местима, па су оне биле солидна почетна тачка у формирању композиције. На Слици 13) задржале су се цевасте форме дрвета и предметне реалности, док је фокус Сликe14) на флуидним и аморфним формама. Сликe настају паралелно. Оваквим мењањем фокуса са једне на другу композицију резултирало је слободнијим и интуитивнијим потезима.



Слика 13) 70x50 цм, комбинована техника на лепенци



Слика 14) 70x50 цм, комбинована техника на лепенци



Слика 15) *Инкогнито*, 30x50 цм, уље на платну, 2021.



Слика 16) *Линеар А*, 40x30 цм, уље на платну, 2021.

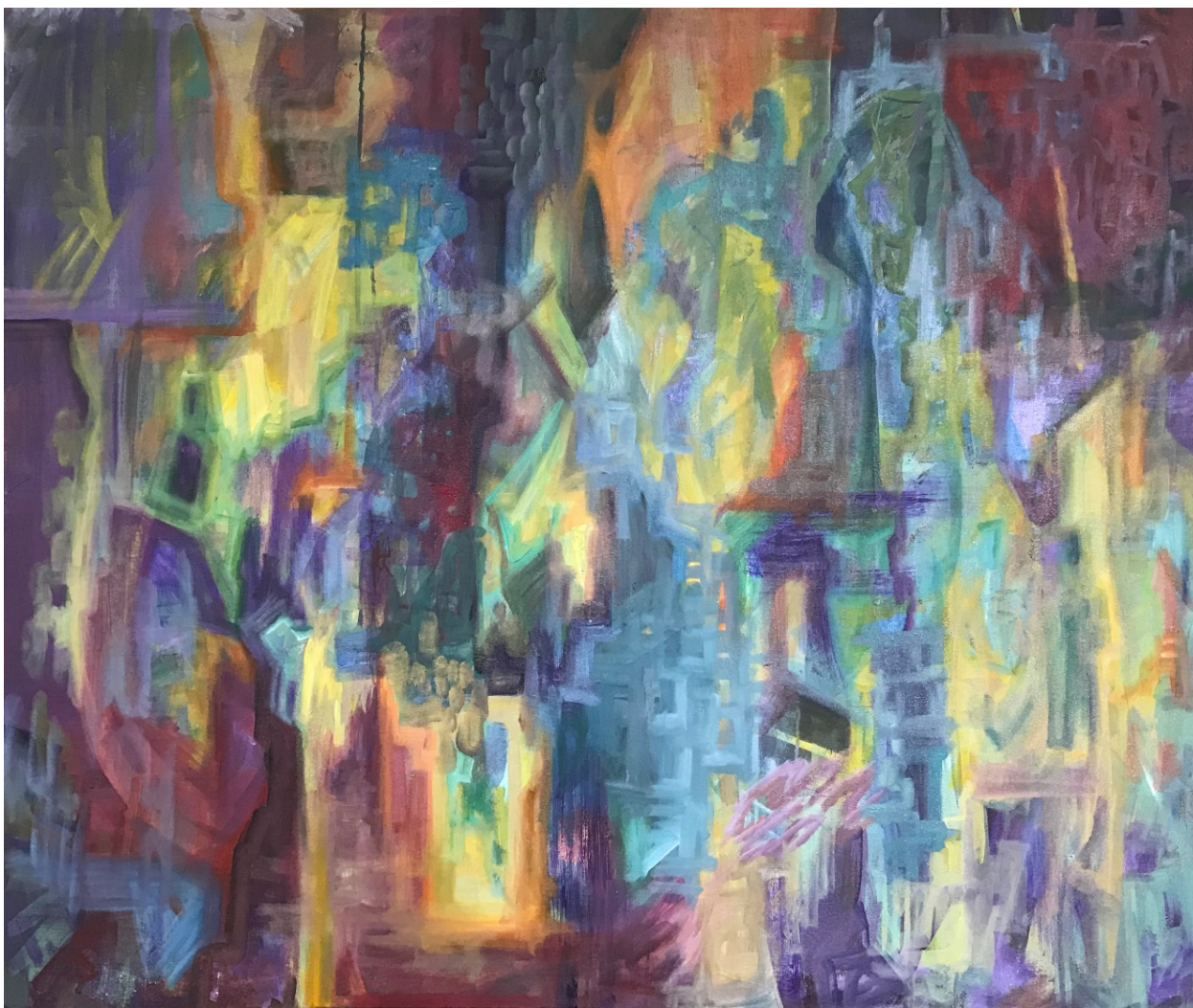
Слика 17) *Скица А*, 40x30цм,
комбинована техника, 2021.



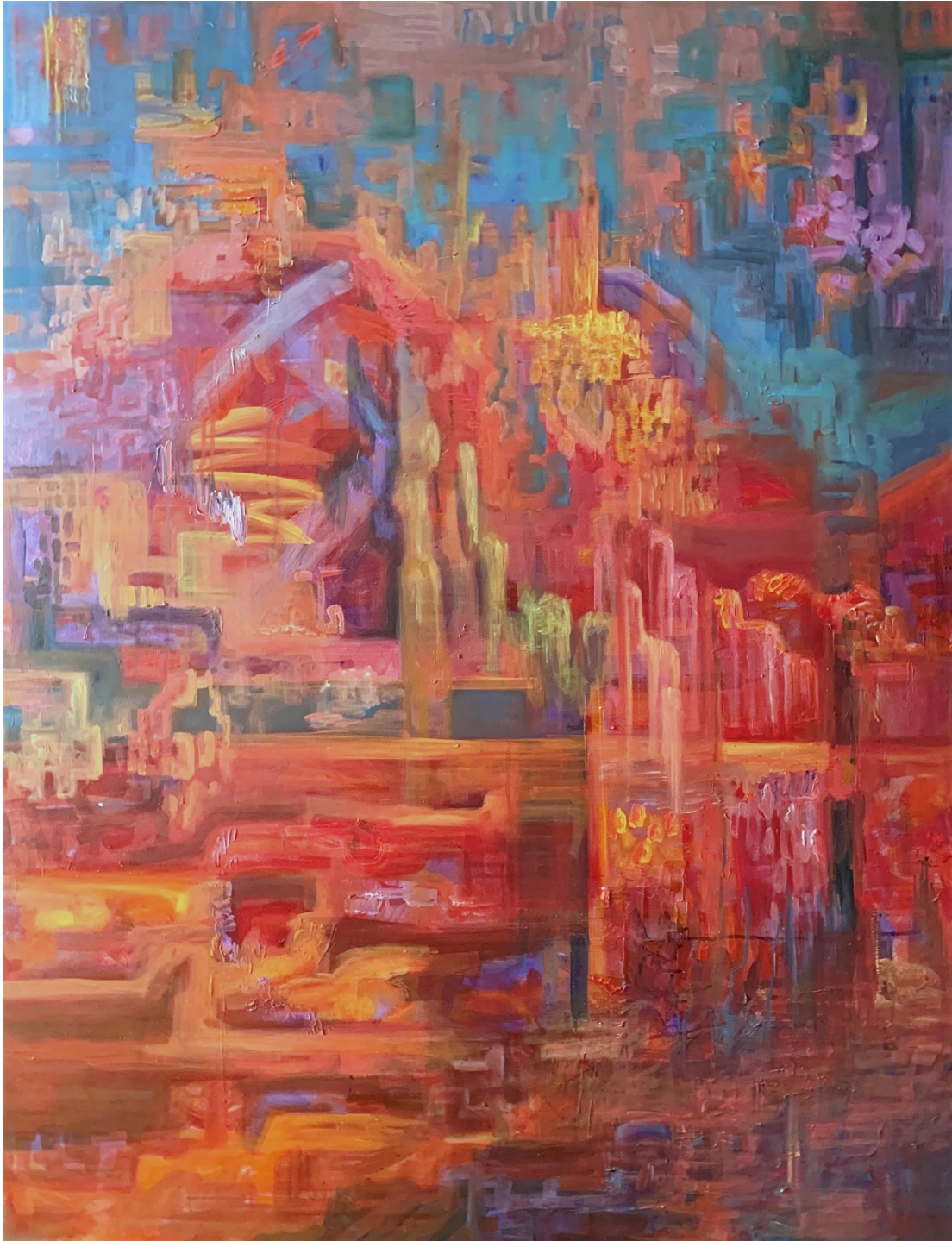
Експериментом на мањим форматима добија се продукт тренутне експресије. Рад на овим сликама допринео је стицању бољег увида у композициона решења, као и јаснију идеју о колористичким структурама.

Поново се провлаче фигуративне индивидуе, како кроз потрет (Слика 15)), тако и кроз женске и мушке актове (Слика 16)). На овим радовима фигуре (или портрет) постају кохезивна целина са осталим елементима рада и нису главни актери сликане фабуле. Сплетом геометријских и аморфних форми ствара се утисак дубине простора. Слика 17) се највише удаљила од предметне реалности. Први пут је у колорит уплетена црна боја која атмосфери даје озбиљнији карактер. На овом раду користила сам песак и мешала са акрилном бојом како би рад добио различите текстуре. Густе наносе боје наносила сам и разливала по површини платна које је било спуштено на хоризонталну подлогу. Овај положај платна помогао ми је да у потпуности контролишем течну форму боје која се разливала по површини платна. Оваквим поступком бојене површине продирале су једна у другу и добило се мешање боја на самој површини платна.

Овакве врсте експеримента помогле су ми у конструкцији композиција на већим форматима, као и у начину рашчлањивања и транспоновања форми у флуидне и аморфне површине.



Слика 18) *Флерт*, 130x110 цм, уље и акрилик на платну



Слика 19) *Еденски врт*, 100x130cm, уље и акрилик на платну, 2021.

Главна припрема за извођење монументалног диптиха који представља мој мастер рад чине ова два платна средњих димензија (Слика 18) и Слика 19)). Развојни пут који је резултирао трансценденталном поимању природе био је постепен, али сам са сваким новим платном изазивала своју имагинацију да оде корак даље.

Слика „Еденски врт“ приказује имагинативни пејзаж са јасно подељеним зонама небеског и земаљског. У слободнијем подсликавању форме су се саме наметнуле и интуитивно сам почела да појачавам њихов интензитет да би се оне извукле из хаотичне масе. Енергична црвена је носилац атмосфере саме слике, а индивидуални колорит који се провлачи и кроз неке од претходних радова, овде је присутан. Сукоб неба и земље, плаве и црвене пулсира и приказан је ритмичним плетом хладних тонова по топлој позадини.

Кратки и брзи потези постају карактеристичан део последњих радова. Они се појављују и на слици „Флерт“. Управо ова врцава игра и комуникација између бојених површина дала је идеју за концепт и назив овог рада. Хроматски квалитети се поново базирају на принципу супротности и допуњавања. Комплементарне боје парирају једна другој, али и једна без друге не би могле да егзистирају. Овакво схватање боја позива се и на претходно објашњен однос трансценденције и иманенције.¹⁰

3.4. Резултат истраживања, финална форма мастер рада

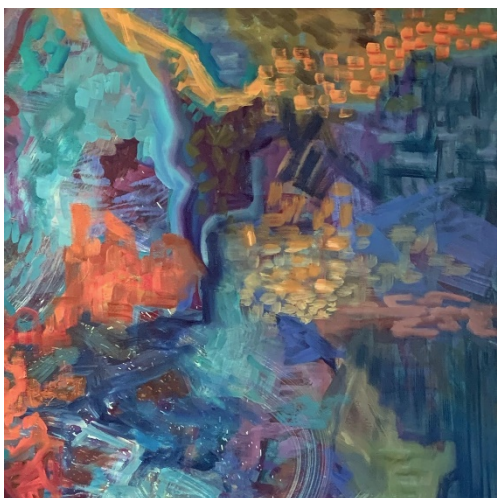
Разлог иза одабира диптиха била је дуалистичка природа човека, његов его и подсвест који егзистирају као једна кохерентна целина. На диптиху „Трансценденција I“ умножени потези, стапајући се, сугеришу трећу димензију, који даље могу изнова настајати и нестајати у бесконачно. Кружном композицијом покушала сам да објединим разуђене елементе и створим моментум временског и просторног ритма. По својој природи боје су наше илузије, кретање светлости на одређеним таласним дужинама, и према томе стимулишу перцепције које не морају имати исти одјек код сваког од нас. Свест о лимитима наше перцепције, чулна спознаја света, ослања се на контрасте које срећемо свуда у природи, укључујући доживљај простора и времена. На овом црвеном диптиху долази до инверзије симболизма боје. Иако је црвена енергична, боја крви, експлозије, на

¹⁰ Иманенција- Постојање у, налажење у, остајање у, битно припадање нечему; филозофија иманенције, правац у филозофији који се ограничава на сазнања у границама искуства и свести, који се води чињеницом да не постоји нека стварност која би била независна од свести.

мојој слици она представља хармонију и мир. Део је небеског свода и градивни елемент земље и носилац је атмосфере слике. Кружна композиција резултат је размишљања о пролазности живота, представља један природни циклус, рађање, живот и умирање, за којим поново следи нови почетак.

На Слици 23) централност није одређена, већ се простире у свим правцима по равни површине. Потези су енергичнији, експресивнији и без обзира на уснули плави колорит, слика одише позитивном и виталном енергијом. На слици се преплићу ликвидне са геометризованим формама у кохерентну целину. Хроматски квалитет и ритам бојених површина постаје примарни елемент на овом раду.

„Боја је елементарни феномен у природи, адаптиран чулу вида: феномен који се, као и сви остали, излаже раздвајањем и супротстављањем, мешањем и спајањем, повећањем и неутрализацијом, комуникацијом и распуштањем: под овим условима њена се природа може најбоље разумети.”¹¹ - Јохан Волфганг фон Гете (Johann Wolfgang von Goethe), Theory of Colours



Слика 20) и 21) - детаљи Слике 22)

¹¹ Johann, Wolfgang von Goethe, *Goethe's Theory of Colours*, London, 1840.



Слика 22) *Трансценденција II*, диптих, 180x180 цм, уље на платну



Слика 23) Идејно решење за мурал у екстеријеру

Свесно или несвесно уметници слушају Сократову заповест: „Упознај себе“. Свесно или несвесно уметници проучавају и доказују свој материјал, постављајући у равнотежу духовну вредност тих елемената, са којима им је привилегија радити. Природни резултат ове тежње је да се различите уметности спајају. У музици проналазе најбољег учитеља. Уз неколико изузетака, музика је већ неколико векова уметност која се није посветила репродукцији природних појава, већ изражавању уметникове душе, у музичком звуку.

Сликара, који не налази задовољство у пуком представљању, ма колико био уметнички, у својој чежњи да изрази свој унутрашњи живот, не може а да не завиди на лакоћи са којом музика, данас најнематеријалнија уметност, постиже овај циљ. Он природно настоји да примени методе музике у својој уметности. И из тога проистиче та савремена жеља за ритмом у сликарству, за математичком, апстрактном конструкцијом, за поновљеним нотама боје, за покретањем боје.

Ово позајмљивање методе од једне уметности од друге може бити заиста успешно само ако примена позајмљених метода није површна, већ фундаментална. Уметник не сме заборавити да у њему лежи моћ истинске примене сваке методе, али да се та моћ мора развијати. И тако се уметности задиру једна у другу, а из правилне употребе овог задирања настаће уметност која је заиста монументална. Сваки човек који се удуби у духовне могућности своје уметности драгоцен је помоћник у изградњи духовне пирамиде која ће једног дана доћи до неба.¹²

„Уопштено говорећи, боја је моћ која директно утиче на душу. Боја је клавијатура, очи су чекићи, душа је клавир са много жица. Уметник је рука која свира, додирујући једну или другу дирку, да би изазвала вибрације у души.“¹³

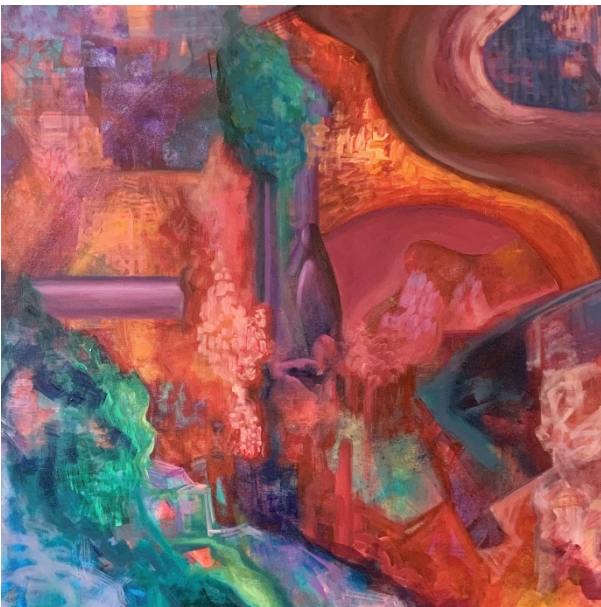
¹² В. Кандински, *О духовном у уметности*, Београд, 2004, 53-55.

¹³ Исто, 62.

ИЛУСТРАЦИЈЕ



Слика 24) *Трансценденција* , диптих, 280 x 180 цм, уље и акрилик на платну



Слика 25) детаљи



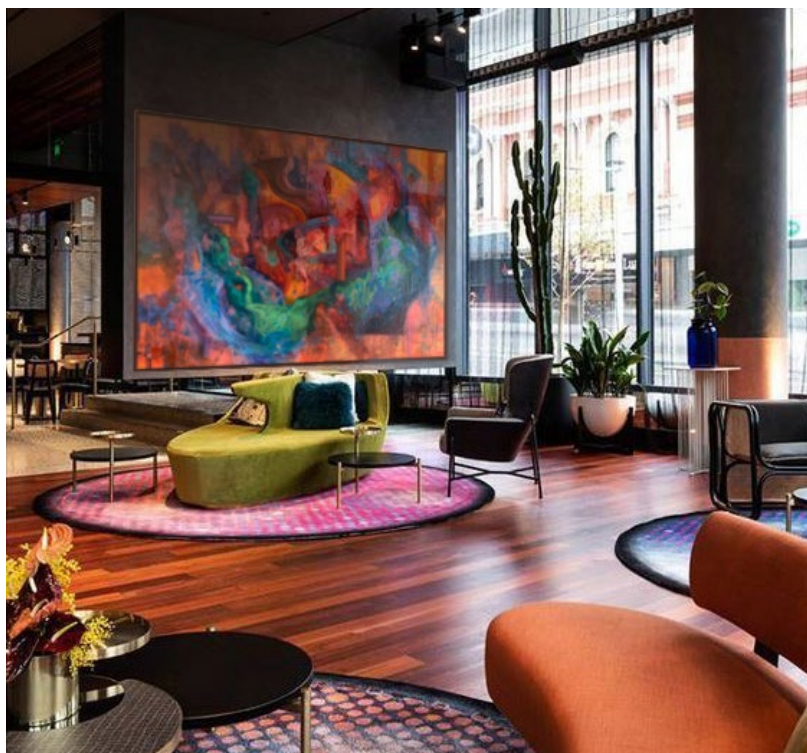
Слика 26) Идејно решење за аплицирање слике у простор



Слика 27) и 28) Идејно решење за мурал у екстеријеру



Слика 29) и 30) Идејно решење за аплицирање слике/мурала у ентеријер

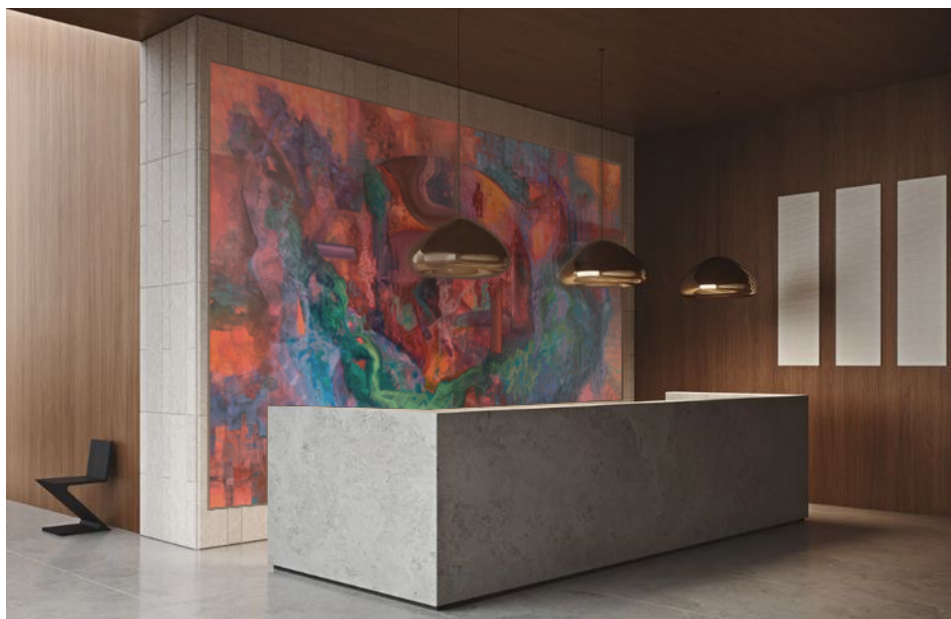


Слика 31) и 32) Пример поставке композиције у простор





Слика 33) и 34) Поставка композиције у ентеријер



ЗАКЉУЧАК

Ако је уметник свештеник „лепога“, и ово се лепо мора тражити кроз истоветно начело унутрашње вредности које смо нашли свуда. Ово се „лепо“ може мерити само на основу унутрашње величине и нужности, која нас је до сада служила увек и потпуно поуздано.¹⁴

Лепо је оно што извире из унутрашње духовне нужности. Лепо је оно што је унутрашње лепо. Један од првих поборника, један од првих душевних композитора у уметности данашњице, Метерлинк (франц. Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck), рекао је:

„Нема ничег жељнијег на земљи што би било жељније лепоте и што би се лакше пролепшало од душе... Због тога се мали број душа противи вођству душе која је предана лепоти.“¹⁵

Вођена овим унутрашњим компасом и тежњом за креирањем истинског уметничког дела, кроз целокупан циклус радова дошло је до коначне контемплације природе и њене транслације у нешто узвишено и надискуствено. У даљем раду, наставићу да проучавам принципе „унутрашње нужности“ уметника у циљу континуираног напретка и развоја својих уметничких способности.

¹⁴ Исто, 112, 113.

¹⁵ В. Кандински, *О духовном у уметности*, Београд, 2004, 187.

ЛИТЕРАТУРА И ВЕБИОГРАФИЈА

1. Janson, H.V., Janson F., Entoni. *Istorija umetnosti, dopunjeno izdanje*, Begen Comerc d.o.o., Beograd, 2016.
2. Johann, Wolfgang von Goethe, *Goethe's Theory of Colours*, превод са немачког Charles Lock Eastlake, John Murray, Albemarle Street, London, 1840.
3. В. Кандински, „Уметник и уметничко дело“, *О духовном у уметности*, превод с немачког Бојан Јовић, Esotheria, Београд, 2004.
4. Theo van Doesburg, *Principles of Neo-Plastic Art*, превео са немачког Janet Seligman, Percy Lund, Humphries & co ltd., London, 1968.
5. <http://pravoslovo.blogspot.com/2013/09/transcendentna-ili-transcendentalna.html>
6. <https://www.casopiskus.rs/nabisti-proroci-moderne-umetnosti/>
7. <http://www.balkanmagazin.net/slikarstvo/cid151-258713/oro-de-kiriko-metafizicko-slikarstvo>
8. [https://hr2.wiki/wiki/Transcendence_\(philosophy\)](https://hr2.wiki/wiki/Transcendence_(philosophy))
9. https://kupdf.net/download/kantova-transcendentalna-ontologija-7_59c2b78708bbc54536686f1f_pdf#