

Универзитет уметности у Београду



Факултет ликовних уметности, Сликаарски одсек
Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

НАЛИЧЈЕ КОЖЕ

- Сликање је откриће, фикција, уметност

(Изложба слика)

аутор: мр **ИРЕНА ПАШИЋ**

ментор: др ум. **СВЕТЛАНА ВОЛИЦ** доцент

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ
ЗА ОДБРАНУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Ментор:

др ум. Светлана Волиц, доцент
Факултет ликовних уметности у Београду, Универзитет уметности у Београду.

Чланови комисије:

1. др ум. Милета Продановић, редовни професор
Факултет ликовних уметности у Београду, Универзитет уметности у Београду.

2. др ум. Весна Кнежевић, редовни професор
Факултет ликовних уметности у Београду, Универзитет уметности у Београду.

3. др ум. Стеван Тасић, доцент
Факултет ликовних уметности у Београду, Универзитет уметности у Београду.

4. др ум. Елизабета Маторкић, ванредни професор
Академија уметности, Универзитет у Нишу.

Датум одбране _____

САДРЖАЈ

Резиме	6.
Abstract	7.
1. УВОД	11.
2. Шта је на менију?	
(Експресионизам – Метафизички немачки бифтек, Фовизам (<i>Les fauves</i>),	
Апстрактни експресионизам, Трансавангарда,	
Неоекспресионизам...)	13.
Историјске наочаре опсервације	14.
Као екстравагантнији и интензивнији живот	16.
У шта претворити задњу реч романтицизма	22.
3. Присећања – Анатомија меланхолије.	27.
Свемир између апстрактног и фигуративног сликарства	28.
Сликати неодређено	30.
Емоција „сублимације у природи“	34.
4. Тамо где не достиже изражавање језиком, почиње слика.	38.
Истовременост денотативне и конотативне функције сликарског потеза;	
прожимање репрезентативне и симболичке функције	40.
Губернов одговор	43.

5. Сликаство, сензација, вибрација.	50.
Акција представља прву сензацију, процес сликања одређује слику	51.
Не чинити видљиво, већ чинити видљивим: ухватити и уграбити силе	52.
Модулација, један простор-време приказани на платну	55.
Готичка сликарска линија	57.
6. Питање боје (системи боје и обојени простор), инкарнат.	63.
Византија, дупла модулација	65.
Модулирати, не артикулисати	67.
Боја структура (глатка боја сектор), боја сила, инкарнат (наличје коже)	69.
7. Отелотворена слика.	76.
Огреботина	76.
<i>Escaton</i> – граница осећаја, место „ <i>фантазми</i> “, хаптички моменат	78.
8. Увек ће бити цвећа за оне који желе да га виде.	82.

9. ЗАКЉУЧНИ КОМЕНТАР	86.
ДОДАТАК 1.....	89.
ДОДАТАК 2.....	91.
ДОДАТАК 3.....	92.
СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА	98.
БИБЛИОГРАФИЈА	101.
Биографија	103.
Изјава о ауторству	111.
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта	112.
Изјава о коришћењу	113.

РЕЗИМЕ

Потреба да свој креативан процес који је у бити истраживачки и састоји се од перманентних открића, употпуним теоријским оквиром представља предмет овог докторског уметничког пројекта.

Циљ ми је да конструишем текстуалне фикције које би се у сликама естетски евоцирале.

Тако да мој докторски уметнички пројекат обухвата теоријски и практичко-уметнички део; текст и насликане слике, у којима сам кроз употребу боје и разиграним експериментима градила своју осликану поезију.

Узимајући у обзир сликарство као присуство, мој креативни рад отелотворује моје естетске и физичке процесе.

Изложбена поставка ће на директан начин показати моје идејно и креативно истраживање, и истовремено је позив гледаоцу да се заустави на тренутак, препусти се енергији слике и боје, са пробуђеном жељом да препозна објекте и ствари.

Кључне речи:

ментално- жуто, ментално - црвено,

аура-егзотика, осети боју, осети светлост, вибрирајућа енергија, гест, сензуалност, екстаза, егзуберанција, физичко задовољство, "срећа", "уживање", природа, башта,

метаморфоза, симбол, трансценденција, сублиме, диван, племенит, узвишен,

осликана поезија

ABSTRACT

The need to complete my creative process that is essentially a research and consists of permanent discovery and write my theoretical framework is a subject of this PhD project.

My goal is to construct a fictional text that would be aesthetically evoked in the images.

So, my doctoral art project includes theoretical and practical artistic part; text and paintings, in which through colour and playful experimentation I am constructing my own painted poetry.

Taking into consideration painting as a presence, my creative work embody my aesthetic and physical processes.

The exhibition display will directly show my conceptual and creative research, in which I would like to invite a viewer to stop for a moment and test his desire to recognize object and things.

Keywords:

mentally yellow, mentally – red,

exotic aura, feel the color, feel light, vibrating energy, gesture, sensuality,

ecstasy, exuberance, physical pleasure, "happiness", "diligence", nature, garden,

metamorphosis, symbol, transcendence, sublime, wonderful, noble, exalted,

painted poetry

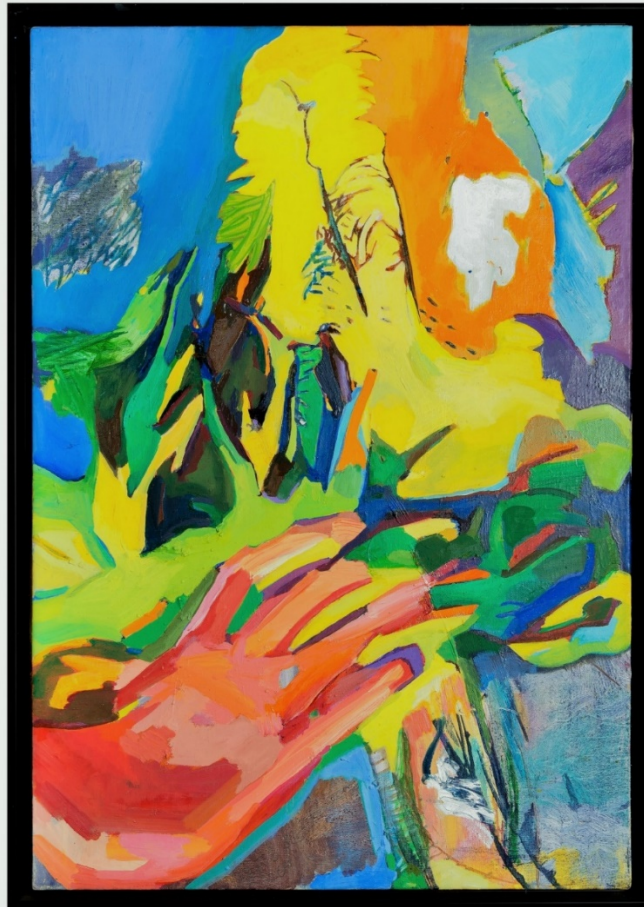


Eye, I versus Clemente,

уље на платну, 80 x 100 цм, 2017.

*С времена на време,
ми морамо да одложимо терет сопственог постојања и погледамо доле ка себи,
смејући се и плачући над собом са дистанце једног уметника,
морамо открити хероја и луду скривену у нашој страсти за знањем,
понекад морамо уживати у нашој лудости,
да бисмо могли уживати у нашој мудрости.*

Ниче (Nietzsche)



Tako blizu, a tako daleko I
ulje na platnu, 45cm x 56cm, 2014.

So close, yet so far I
oil on canvas, 45cm x 56cm, 2014.

Тако близу, а тако далеко,
уље на платну, 45 x 56 цм, 2014.

УВОД

Слике су биле први преносиоци значења. Слике имају дуг животни век који им даје статус врло апстрактних елемената. Оне нам увек дају нешто, без обира колико дуго биле окачене у музеју, пет или три стотина година. Свака слика има тај узбудљив моменат пролаза кроз време, у магично време. На први поглед могло би се помислити да је наивно размишљати да сликајући нешто тиме хватамо нечију душу или преузимамо контролу над стварима. Али, то заиста има везе са свим тим. И по мени, слика би требало да пређе у једну врсту апстракције, која се полако раствара, претаче у нешто сасвим друго кроз рад и кроз време, омогућавајући виђење ствари кроз њу.

Подсећајући се речи Акиле Бонита Оливе, написаних у његовом есеју *Мале Емоције Уметности*: „Пре него да претражује у безбедном рају, уметник жели да остане неукотвљен и радије се препушта да лутајући помера границе сликарства, које није само мануелна вештина, већ интензивна и магична активност центрирана око фантазије једне слике ...”¹

Стварност није нешто што је дато једном заувек и историја јесте непрекидан низ различитих генерација стварног-реалног, што се видно испољава у филозофским, научним и уметничким представама.

Након модернистичког и концептуалног, савремено сликарство, које је моје поље уметничког истраживања, постаје катализатор позиције да слика није само слика, она је и репрезентација идеја о сликарству.

Тако да следи текстуални део докторског уметничког пројекта, у коме ћу у једном делу направити осврт на идејни оквир, као и на уметничке правце и историјске праксе; превасходно на појмове и концепте који налазе одјека и уткани су моје уметничко деловање.

¹ *Mostra da Transavanguardia*, Castello di Rivoli, Rivoli –Torino, Museo d*Arte Contemporanea, Skira editore, Milano, 2002., стр. 298.



No limits
ulje na platnu, 40cm x 60cm, 2015.

No limits
oil on canvas, 40cm x 60cm, 2015.

Без лимита,

уље на платну, 40 x 60 цм, 2015.

Шта је на менију?

Експресиониста не види, он контемплира.

Казимир Едшмид (Kasimir Edschmid)

*Да ли су задовољили експресионисти наде уложене у уметност
која нам је телесно обележила есенцију живота?*

НЕ, НЕ, и НЕ

Манифест дадаиста из 1918

Историјске наочаре обсервације

У току, како тематског, тако и формалног истраживачког процеса креирам паралелни сликарски свет као одговор на питања којима бивам изазвана, провоцирана, опседнута. Добијени одговори повезани су са мојим сазнањима о спољашњем свету и сликарству уопште, но понајвише са прихватањем сликарства као интимног експресивног чина. Сlike су укореењене у мојој сопственој историји, али у је њих је истовремено уткан дијалог са историјом сликарства и светом већ виђених слика.

Што бих подвукла речима Пера Киркебија: „Ја их цртам, понекад са историјским очима, са свешћу о историји сликарства, а понекад са симулацијом обсервације. Али и обсервација има историјске наочаре.“²

Увод концепта „историчности“ са краја 18. века мења основну функцију уметности, уметност се одваја од свог старог концепта и захтева сопствену аутономију. „Инспирисана“ представа света замењена је појмом „еволуције“. Долазак науке и технике чини да стварност све више одговара једној динамичкој ситуацији, што паралелно утиче и на уметност. У уметности започиње период у коме свако појединачно поседује слободнију концепцију у оквиру индивидуалног погледа на свет и у оквиру живе перцепције природе. Сви ови процеси који се истовремено одвијају, формирају нову концепцију у оквиру односа уметност и стварност. Стварност се интерпретира у две струје „видљива“ и оно која је „иза“.

Када одговарам на питање, како бих описала моје сликарство, ком стилу припада и који су ми утицаји: одговарам да је као тачка полазишта присутно модерно сликарство и да би се могло назвати експресионистичким.

² *The Per Kirkeby Exhibition Catalogue*, Tate Modern, Tate Publishing, London, 2009, стр. 26.

У библиографији о естетици од 1911. су се појавиле речи *експресионизам* и *експресиониста*, да би се окарактерисала европска авангарда почетка прошлог века и превазишле границе. Тим речима је Пол Касиер (Paul Cassier), немачки трговац уметничким објектима описао експресивне слике Едварда Мунка (Edvard Munch, 1863 - 1944), понајвише да би их разликовао од дела француских импресиониста.



Salome,

уље на платну, 67 x 94 cm, 2012.

Као екстравагантнији и интензивнији живот

У сваком случају, историја уметности се опире да прихвати експресионизам као стил и прихвата га као једну експресију више животног осећања. Пре него једна врста „ правца“, био би то заједнички правац сила, чија је основна намера да преко форме изрази психичко.

Одбацивање импресионистичког описа природе и развитак потенцијала и експресивног капацитета субјекта је био превасходни циљ на почетку еволуције „експресионизма“. Сликари који су почетком прошлог века живели и сликали у Француској и припадали групи која се називала фовистима се карактеришу по сликарству богатом у боји, великих површина, боја је у слици потенцирана као да се ради о плакату; оријентисани су ка апстрактном, а понекад чак и бруталном поједностављању форме. Закони перспективе, физичка тачност и природне боје изгубили су тотално или парцијално своју важност, па је преувеличавање деформитета постало синоним духовног пробоја теме.

„Уметници космополите, рус Ел Лисицки (El Lissitzky 1890-1941) и француз - немац Ханс Арп (Hans Arp 1887-1966) у својој књизи “Изми у уметности“, из 1925. окарактерисали су га на следећи начин: „Са састојцима кубизма и футуризма припремио се филет од млевеног меса, немачки метафички бифтек, експресионизам.“. То је означило поновно оживљавање мита који је већ постојао од “*Strum und Drange*“ са краја 18. века: о претпостављеним специјалним емоционалним околностима у уметности и такозваним „ немачким духом “, који је по речима Леополда Циглера (Leopold Ziegler) провоциран и уздрман *демоном* бити и не бити никад.“³

Сви ови сликари кроз своје слике одражавају свој унутрашњи свет проживљен на интензиван начин, па њихов начин репрезентације има акценат на субјективаном и препун је агресивних потеза, формалних дисторзија и хроматских оргија. То је сликарство које се безрезервно позива на субјективно искуство и његову радикалну трансформацију у формалне моделе, како хроматске, тако и експресивне; притискајући и кидајући традиционалне функције репродукције, другим речима илузије.

³ Wolf, Norbert; Grosenick, Uta Grosenick, *Expresionismo*, Tachen, 2004, стр. 7.



Жена у соби,

уље на платну,

70 x 100 cm, 2016.



Младић са мобилним,

уље на платну,

81 x 117 cm, 2016.



Лењир и птица,

уље на платну,

27 x 33, 5 cm, 2012.

Вилхелм Ворингер (Wilhelm Worringer) у свом делу „*Апстракција и Уосећавање*“ тврди да: је то живот, али живот који је екстравагантнији и интензивнији, то је једна животност која није органска. То је апстрактно, то је апстрактни експресионизам. По њему западни човек жељан да упозна духовно, у смислу блиском оријенталном, увиђа застор између њега и природе, па због тога тежи апстрактној уметности, где апстракција и експресија склапају „*фаустовски*“ брак.

Експресионисти су развијали идеје немачког романтицизма, не само о сопственој свесности самог уметника, већ и о симболичкој интерпретацији света и потрази за метафизичким основама, као и о космичким законима, утопијским пројектима и елементарним просторима изван историје, од којих су очекивали поновно рађање аутентичног креаторског духа.

Пре него на мирној и сведеној форми, акценат је на процесу промена, ка стремљењу мистицизму. Стварање случајних вербалних низова, препуних симбола и метафора, које су намеро невидљиве и доступне само инициранима, је начин на који се увећава метафизичко значење речи.

Стварност је пре свега једна креација уметникових визија, другим речима, то је један „креативан дух“, који не репродукује, већ прилагођава слику света својој вољи.

Ове визије се могу кретати од урбаних мотива и приказивати градску гужву и напетост, али могу бити и метафоре рајске невиности вођене носталгичним сећањем на пределе у природи.

„Поред импулса ка елементарном, такође су се појавиле коинциденције које су се синхронизовала са „ауром егзотике“, као и са радикално примитивном и слободном сексуалношћу, а сви они су се одразили у „необуздној природи“ и у уживању у животу експресионистичке креације.“⁴

После 1945. године, експресионизам је највише утицаја имао у првом америчком „изму“, апстрактном експресионизму, који је приликом стварања слика превасходно користио конструктивне импулсе без рационалне контроле. Између осталих, био је практикован и од стране Виљема де Кунинга, мог сликарског референта, који је у свом сликарском опусу продубио истраживања сликарства као медија и у чијем стваралаштву доминира

⁴ Wolf, Norbert; Grosenick, Uta Grosenick, *Expresionismo*, Tachen, 2004, стр. 24.

експеримент бојом и материјалност боје. Током 70-тих година прошлог века делима „младих дивљих“ појавио се на уметничкој сцени у Немачкој, а потом и другде, уметнички покрет назван неоекспресионизам, фигуративан и симболички, који је реконструисао основне тенденције модерне уметности. У исто време у Италији, под именом трансавангарда, стварали су уметници чија дела су одликовала свесност о сопственој прошлости и широки утицаји историје уметности, као и дијалог са делима и уметницима из блиске и далеке прошлости; као и модернисти, они су у овај дијалог укључили и културу Далеког Истока и Кине. Налик ренесансном маниристи, уметник трансавангарде поново је опседнут да представи искривљену слику сопствених опсесија. По речима песника Леопардија: уметник наступа са позиције прогреса у историји и са побуђеном вером у пут људске душе са великом судбином и надом у прогрес; овакав став такође се базира на чињеници да је уметност величанствена резерва енергије коју само уметник може да ослободи...



Милена,

уље на платну,

45 x 55 cm, 2016.

У шта претворити задњу реч романтицизма

Историјски тренутак у коме живимо могао би се пре описати као крај револуција у уметности, време готово генерализованих дистопија, које све могуће утопије гура у други план, но сутра је нов дан.

„Прошао је један век, и понављање ове концепције било би вратити се на Ничеов вечни почетак; а то би било исмевање уметника који се сматра демијургом – Творцем. Претворити задњу реч романтицизма у модерно прорицање представља велико нераумевање. Уколико уметник не схвати своје место у стварности и опија се трагичним осећањима, као и лудошћу ничеанском, то би у нашем изричито материјалистичком времену деловало превише вештачко, поносито и илузорно, врло удаљено од тескобе и аутоисмевања Кафке, на пример.“⁵

Суперчовек прокламован по Ничеу дубоко је означио уметност 20. века, али за једног уметника 21. века, слика суперчовека са нарцизмом без граница је јасна илузија. Исто тако негација ових, као и свих других традиционалних вредности доводи до негације самог себе.

„Радикалан гест, који је у крајњој линији учинио и допринео да експресионизам буде такозвано опште место (*topos-locus communis*) модерне уметности, још увек данас, наставља насилно и јако да удара сваки пут када је уметност на ивици да постане нарцистички празна, водећи ка промени.“⁶

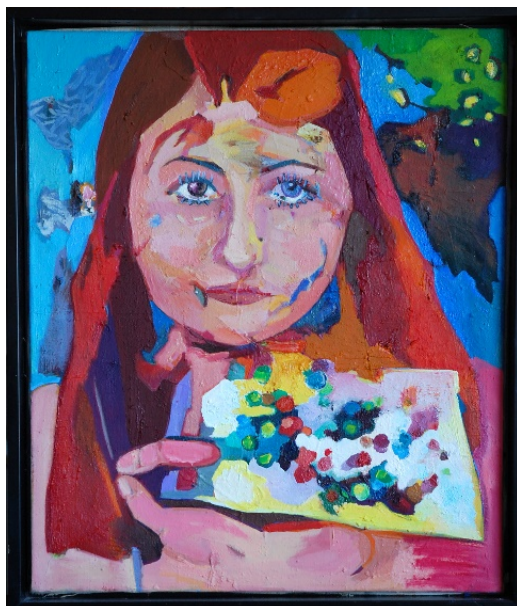
Када модерна уметност, било преко експресионизма, било преко надреализма и других „праваца“ открива тамне стране човека, она истовремено уводи и други поглед који осветљава несвесно и чува унутрашњи сјај уметника. На крају крајева, преко ових опсервација и визуализација се афирмише не само ја – уметника, већ се пре свега, свесност претвара у духовни ослонац на кога се ослања модеран човек. И ма колико, на први поглед може деловати осиромашено, и преузети изглед Ђакометијевих „измучених“ жена и

⁵ Xingjian, Gao, *Por otra estetica seguido de reflexiones sobre la pintura*, El Cobre, Barcelona, 2004, стр. 15.

⁶ Wolf, Norbert; Grosenick, Uta Grosenick, *Expresionismo*, Tachen, 2004, стр. 25.

мушкараца, или пак његовог олињалог пса који се сам себи исмева, то духовно ипак упућује на један узнемирујући поглед на свет.

У времену генерализованог меркантилизма и владавине „закона тржишта“, тежити и враћати се духовном, никако не значи поистоветити га са теологијом. Више би значило потражити у уметничком делу једну врсту заклона. Тако да креативно истраживање за мене као уметника представља једну врсту духовног задовољства, које је истовремено и начин опстанка.



Аутопортрет,

уље на платну,

41 x 56 cm, 1999. - 2016.



Авантура,

уље на платну,

97 x 162 cm, 2016.



Ухваћени у сенку,

уље на платну,

27 x 33, 5 cm, 2012.



Жртва после Тарковског,

уље на платну,

114 x 146 cm, 2016.

Присећања - Анатомија меланхолије

*Изгледало је као да је желео да ми нешто каже, али је наставио да ћути. Ја сам,
такође наставио да ћутим.*

Време је да почнем мој пут.

Један скроман живот

(дијалог)

Александар Сокуров

Свемир између апстрактног и фигуративног сликарства

Сликарство је полазило од различитих метода изражавања стварности, снова и унутрашњих визија, да би кроз апстракцију вођство преузела осећања. Скривени пејзажи ових визија откривају се између фигуративног и апстрактног, преклапају се и преламају без јасних граница, мешајући се и привлачећи се. Њихове сенке и светла су као покретна кућа, пукотина која се отвара, унутрашњи грч, складно ширење.

Унутрашње визије превазилазе оквири ума и филозофских судова, нераздвојне су од осећајног искуства, потребна је уметност да би се пребивала места која разум не досеже. Како наглашава Нобеловац Ђао Ђингјан (Gao Xingjian):

„Апстракција појмова и концепата који се ослањају на логици не чине више од само једаног елементарног начина деловања разума. Другим речима, разум у уметности нема додирних тачака са разумом као научном алатком; разум коме тежи и обраћа се уметност иде изван језика и логике да би се претворио и преобратио у унутрашњу свесност уметника и учествовао у креацији кроз директну сублимацију сензација, а не кроз директну експресију једне идеје. Понекад оптерећен оригиналношћу уметник се задовољава са површним закључком.“⁷

Простори који насељавају несвесно и осећаји јесу поља перцепције која окупирају моја интересовања.

Јединство и смеша фигуративног и апстрактног пружају сликарству велики простор деловања. Између фигуративног традиционалног представљања и модерног апстрактног експресионизма постоји тамни свемир осећања и промишљања који се отвара дубоко у човеку; један свет који ликовне уметности нису још увек приказале у својој ширини. Уколико се не задовољи са формалном аутономијом, већ се претвори у један облик продирања у људска проживљавања стремећи ка томе да ухвати непрестане метаморфозе, апстракција је један вредан инструмент.

⁷ Xingjian, Gao, *Por otra estetica seguido de reflexiones sobre la pintura*, El Cobre, Barcelona, 2004, стр. 31.

Формално и неодређено, правило и непостојање правила, нагомилавање и флуидност су могућа уметничка полазишта; и апстракција је обогатила на овај начин сликарски језик. Понекад један део или детаљ, када се увећају приближавају се апстрактном.

Не постоји јасна линија раздвајања између апстракције и фигурације, и није неопходно поставити је. Ова два сликарска језика се срећу и прожимају; у фигуративном постоји апстракција и у апстрактном је уведено фигуративно; простор у коме се крећем између фигуративног и апстрактног омогућава ми широко поље истраживања. Како не раздвајам у дефинитивној форми апстракцију и фигурацију, поставила сам „границе“ мог апстрактног сликарства у унутрашњост поља лирске апстракције и апстрактног експресионизма, са геометријском апстракцијом превазилазећи границе тог поља. За мене апстракција апстрахује чувајући слику, слика се не би требало изгубити.

Могло би се рећи да разлика између апстрактног и фигуративног настаје у оквиру концепта категоризације уметности. Када се одбаце сликарски концепти, рађају се конкретне форме створене природним путем, форме осећаја. Осећање које живим док сликам, је врло истинито и врло стварно. Као код сликара таоисте није ми намера ни да анализирам нити да поседујем стварност: када сликам ствари остављам им лагану могућност грешке, не описујем, нагињем креирању простора који оставља простор за имагинацију посматрача.

Сликати неодређено

Сликати тамне дубине унутрашње, сликати визије, које се у пролазности времена мењају, које су деликатне и наизглед слабе, које припадају мом унутрашњем свемиру.

И сликати лице воде, ваздух, ветар, лет, искре, испаравање, топљење...

Сликати неодређено, сликати осећаје, сликати осећања.

Сликајући оно што има облик, али без описа, пре свега придајући слици осећаје.

Превести, мутирајући, неодређено у форму, учинити од неодређеног сликарски процес.

Додирљив у сензибилан свет се среће кроз отворен прозор уоквирен границама слике, прозор светао и осенчен чији крај не видим.

Једна слика може да буде креирана и рекреирана безброј пута и то је оно што ме фасцинира у сликарству.



Поново на путу,

уље на платну,

114 x 52 cm, 2016.

„ ...нем са својом скромном
и невероватном моћи
трансфигурације
четрдесет и два
четрдесет и три
четрдесет и четири

оно што пропада у ноћи
је резонанција
онога што се у ћутање потапа
оно што се у ћутање потапа
просветљава
оно што пропада у ноћи

слике и звуци
као и особе
које се упознају на путу
и више не могу
да се раздвоје...⁸“

Жан Лук Гадар (Jean –Luc Godard) - Historia(s) del cine

⁸ Godard, Jean – Luc, *Historia(s) del cine*, Caja negra, 2007, стр.75.



Суђен на снове,

уље на платну,

65 x 105 цм, 2012 - 2017.

Емоција „сублимације у природи“

Одувек су ме привлачили пејзажи – стања душе, који се први пут појављују у сликарству романтизма, код Гоје у његовим „Црним сликама“ (1819-1823), код Констабла или Тарнера, или пак емотивни пејзажи у филмовима Антонионија, Тарковског, Сокурова. То су визуелни текстови, који се могу ишчитавати, као представе пејзажа које је видео сликар или режисер, или пак као манифестације и дискурси око њихових психолошких стања у тренуцима док су их сликали или снимали.

Серија слика *Све је из моје баите и тако добро мирише*, као и *Наличје коже* је инспирисана лепотом природе, динамиком и композицијама, разноликошћу боја и форми које могу да се пронађу у њој. Ја верујем у лепоту, мени је лепота потребна. Од мог раног одрастања уз близак и готово свакодневни однос са природом, фасцинирана сам њоме. Свака боја у природи има своју специфичну потребу, сврху, употребу, циљ. Као и у природи, у мом сликарству укључен је широк спектар боја са циљем репрезентовања. У мом раду све боје су подједнако значајне, с циљем да се приближим и да призовем емоцију „сублимације у природи“ налик оним путницима од пре два века (са краја 18. и почетка 19. века). Путницима и песницима који су у потрази за новим емоцијама, развијали и неговали осећај за егзотично, интересантно, занимљиво, различито, изненађујуће.

Антропоморфизација природе, преко композиције, боје и светло-тамног, дају простор уметнику да са својим осећајима, својим аверзијама, својом меланхолијом или својом еуфоријом, ствара атмосферу која опримира или пак узноси. Трансфигурирајући оптичко искуство преко емотивног филтера, преко субјективизације објективног, сликар ствара значење и трансмутира опсервацију у афективну интерпретацију. Никада се са сигурношћу не може рећи да ли је меланхолија или побуна сликара водила његову руку док је желео објективно да прикаже пејзаж; или како се тренутно догађа у рекламама, чинио тако са намером да у слојеве репрезентованог пејзажа уведе дискурс о срећи или дискурс о људској несрећи. Који је централни, а који паразитски смисао у сликарском тексту, да ли пејзаж или стање духа, није могуће утврдити као чињеницу.

Кроз слику покушавам да креирам нешто што увек може да се преиспита, нешто што је тешко, па понекад и немогуће, изразити путем речи. Нешто, што можда може и да подсети на Фројдовог пацијента, који му је говорио: „ Докторе, ја не бих знао да вам испричам овај сан. Могао бих да вам га нацртам. “

Разлози због којих ја бирам слику као медиј јесу њена заводљивост и њена емотивна тежина, њена значењска слабост, као и њена могућност прекршаја норми, њена лакоћа метаморфозе и акумулација екстракта значења, који је узнемиравајуће приближавају ониричким текстовима, мистериозном складишту наших снова.



Прецизно упамћен,

уље на платну,

46 x 61,5 cm, 2015.



Залазак сунца,

уље на платну,

46 x 55 cm, 2017.



У пуној снази,

уље на платну,

50 x 61, 5 cm, 2017.

Тамо где недостиже изражавање језиком, почиње слика

*Habentibus symbolum
facilis est transitus.*

verbum magistri

*Сва људска комуникација се остварује преко симбола,
преко медијума језика, и уколико је језик усавршенији,
утолико ће постојати већа могућност да се порука пренесе.*

Ерик Гомбриц

(Gombrich E.H.)



Калиграм,

уље на платну,

27 x 33, 5 cm, 2012.

**Истовременост денотативне и конотативне функције сликарског потеза;
прожимање репрезентативне и симболичке функције**

Слика никад није потврдна, она не може да потврди ни негира нешто, као што то може језик. И по семиологу Роману Губерну ⁹ покушаји да се „граматизује” структура слика су доживели неуспехе, зато што се њена семиотичка природа битно разликује од лингвистичког знака, који је линеарног карактера и заснован на дуплој артикулацији. Коњугација не постоји за слику, зато што нам се њена репрезентација увек представља у презенту, због њене истовремене представе у нашој свести (као у случају филмских флешбекова који се дешавају испред нашег погледа).

На морфогенетичком плану, с друге стране, двосмисленост и неизвесност коегзистирају, зато што сликарски потез на нераздвајајући начин обавља две функције, денотативну – референцијалну и конотативну – садржајну. Не постоји нулти степен сликарске експресије, зато што потез или мрља имају истовремено денотативну и конотативну функцију, асоцирајући на оптичком, семантичком и афективном нивоу.

У ликовном тексту са јединством сликарског потеза и јединством знака, семантичка значења и емотивна значења су нераскидиво повезана. Односно, везана су просторним и значењским јединством, у истом делу подлоге се прожимају репрезентативна функција и симболичка функција. Преносећи све ово на граматичку терминологију, могло би се рећи да је у сликарском тексту субјекат истовремено именица, прилог, глагол и предлог, без могућности поделе међу њима.

Све то води тврдоглавом опирању слике на свођење на речи и на граматичко.

Тамо где недостиже изражавање језиком, почиње слика.

⁹ **Gubern Roman**, *Del bisonte a la realidad virtual, La escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona, 2003, стр. 48.

У књизи „ Од бизона до виртуалне реалности”, коју сам узела у разматрање, аутор Роман Губерн је покушао да обухвати комплексну историјску еволуцију иконичких слика. У њој кроз разликовање слике сцене – експлицитне и слике лавиринта – херметичке, реализује анализу иконичких слика, од њихове појаве на зидовима палеолитски пећина, па све до ерупције виртуалне реалности, којом смо опхрвани у садашњем тренутку. Служећи са ова два кровна термина врши систематизацију којом долази до закључка да су се ове две миленијумске традиције у XX веку прожеле и помириле у виртуелној реалности, подразумевајући да клонирање видљивог света којој тежи нова технологија води ка сцени која собом скрива лавиринт.

Аутор (Барселона, 1934) се бавио дугогодишњим истраживачким радом, пре свега на пољу визуелне семиотике, био професор на многим светским катедрама, иза њега стоји више од тридесет наслова са фокусом на историји медија комуникације, па је писац способан да се суочи са тако опширном материјом и да кроз свој есеј направи своју каталогизацију појава на плану иконичке слике. Оно што ме посебно привукло је једноставност и лакоћа израза, које открива значајно искуство, као и могућност да служећи се његовом анализом уоквирим нека сопствена размишљања о слици, којом се бавим и доведем је у јаснији контекст симболичке слике, која по Губерну представља парадигму слике лавиринта.

Продукција иконичких слика је одувек трпела тензију између перцептуалног и концептуалног, између емпиричког и менталног. Миметичка функција – циљ сваке слике би припадала перцептуалном и емпиричком деловању, док концептуално и ментално чине подлогу симболичке функције. Како симболичке слике настају поређењем неких заједничких одлика и аналогија између симболизованог и симболичког усвојеног од стране уметника, оне поред функционалног имају и мотивациони карактер. Аналогија између једног и другог се остварује по физичкој или моралној сличности, као и поређењем заједничких особина. Због мотивације засноване на поређењу одлика, иконичка слика готово увек се приближава метафори (скраћеном поређењу или пренесеном значењу), па би се могло рећи да иконички морфо-симболи воде ка идеограмима.

Слика је симболичка када представља нешто више од свог непосредног и очигледног значења, како је Јунг јасно закључио. То нешто више заснива се по Губерну на вишезначју, одлици многих слика, у чијој текстури се прожимају денотативна и конотативна функција,

па самим тим и различити нивои значења и симболизације. Тако да се у свакој слици могу разликовати један фенотекст (прво значење једног текста) и један генотекст (њена дубока или симболичка структура).

У садржај генотекста је уткан и манифестован латентни садржај, који је Фројд открио у сновима. Другим речима, због своје природе ове слике-представе имају тенденцију да причају исти језик као у сновима, па се њихово тумачење никада са потпуном сигурношћу може утврдити као тачно. Понекад је чак, због заснованости на погрешној перцепцији и процени природних феномена, употребљена аналогија у оперативној симболигији у сварности једна лажна и погрешна аналогија.

У структури и композицији слике, такође, било да припадају древним или савременим митологијама, приметна је симболичка комплексност различитих нивоа, како и двосмисленост и вишезначност.

У савременом стваралаштву симболи у синтакси могу да се појаве у односу *complexio oppositorum*, односно у истовременом дејству супротних елемената. Овакве значењске асиметрије носе већу комплексност и динамизацију у оквиру симболичког садржаја.

Губернов одговор

По Губерну „антрополози, лингвисти, социолози и психоаналисти су на питање зашто су измишљене и зашто се користе ове компликоване слике-лабиринти, понудили једну скупину одговора који се могу синтетизовати у шест мотива-разлога:

1. Због подсвесне генезе
2. Због табуа означавања
3. Због користи у криптографској комуникацији
4. Због тешкоће да се репрезентује симболичко, кад је њена природа апстрактна и нематеријална
5. Због свог поетичког и улепшавајућег ефекта
6. Због дидактичке и комуникативне користи

Концептуални карактер фигуративних симбола чини да су често ближи писму, него фигуративности.

У ствари, иконички симболизам може да се се роди из две различите форме апстракције које би биле:

- a) Апстракција на плану означитеља, услед поједностављавања, шематизације или стилизације форми, смањене понекад на саме структуралне скелете објеката и процеса, да би издвојиле њену функцију или функције.
- b) Апстракција на значењском плану, због референције на садржаје који су нематеријалне, генеричке, митске или институционалне природе, са циљем да учине видљивим невидљиво.

У првом случају долази до формалне апстракције означитеља, ту улазе пиктографски знакови на јавним местима (аеродромима, станицама, путевима...) и они специфични за различите професије (архитекте, инжењери, геолози, метеоролози и други), фамилије пиктограма који су професионално подељени и који конституишу истинске иконишке транслингвистичке и транснационалне социолекте.

У другом случају, код апстракције на значењском плану, налазе се симболи подсвесног и криптограми својствени религијама, поезији, алхемији и езотеричној пракси, којима се у видљиве појмове утискује нематријално или невидљиво."¹⁰

У свакој иконишкој слици истовремено постоји одређена воља за имитирањем као и незаобилазном новином на различитим нивоима. Другим речима, иконишке репрезентације имају двоструку и истовремену функцију имитације и експресије, копије и открића. Ова друга функција је пре свега последица чињенице да имитација или копија никада неће бити технички савршена, никада дупликат не може бити идентичан моделу.

У овој другој функцији препознају се трагови онога се што су још Грци називали *мимесис* (копија, репродукција) и *фантазија* (имагинација, откриће).

¹⁰ **Gubern Roman**, *Del bisonte a la realidad virtual, La escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona, 2003, стр. 91.



Место укотљавања,

акрилик на платну,

80 x 100 cm 2006.



Забуљен у твоју лепоту (Трудноћа) ,

уље на платну,

27 x 35 cm, 2015.



Стање ствари,

уље на платну,

27 x 35 cm, 2015.

Слика̀рство, вибрација и сензација

*Сензација оно што се директно преноси,
једна прича коју треба испричати без околишања и досаде ...*

Пол Валери

(Pol Valery)

*Постоје два начина да се превазиђе фигурација, што ће рећи илустративно и наративно,
или ка апстрактној форми или ка Фигури.*

И овај начин - пут Фигуре Сезан назива једним једноставним именом: сензација.

*Фигура је сенсибилна форма у односу са сензацијом; делује одједном на нервни систем,
односно на тело.¹¹*

Gilles Deleuze

(Жил Делез)

¹¹ **Deleuze**, Gilles, *Francis Bacon. Logica de la sensacion*, Arena Libros, Barcelona, 2005, стр. 41.



Шапутађа,

уље на платну ,

97 x 146,5 cm, 2016.

Акција представља прву сензацију, процес сликања одређује слику

Уметник који жели да прикаже неку реалну или имагинарну стварност, не почиње отврђући очи и гледајући, већ узимајући боје и сликајући.

Оно што је осликано је сензација. Оно што је осликано нема за циљ толико да репрезентује објекат, већ оно што је проживљено и експериментисано као таква сензација. Осликана сензација је у телу, боја је у телу, а не у ваздуху.

Или, парафразирајући Делеза: „Између боје, укуса, такта, мириса, буке, тежине, постојала би једна егзистенцијална комуникација која би конструисала моменат патоса који није репрезентативан, сензација. „

Сликарство је одувек за мене био начин испитивања слике, радећи са формама и текстурама, слажући слојеве боје стварам понекад апстрактне, понекад фигуративне, понекад висцералне, али увек емотивне слике.

Мој однос са сликарством је разговор вођен радозналешћу и немиром, компликован и фасцинантан, где се појављује и задовољство, али и фрустрација. У својим креацијама преводим своје личне сензације, своју имагинацију, своје снове на јави, свој нарцизам, и свој мазохизам, као и своје незадовољене жеље и бриге. Када приступам креирању и сликању, то чиним, пре свега због потребе да се изразим као индивидуа: и ова готово биолошка потреба се трансформише у непрекидну и моћну покретачку силу. То је један начин живота који живим телом и душом.

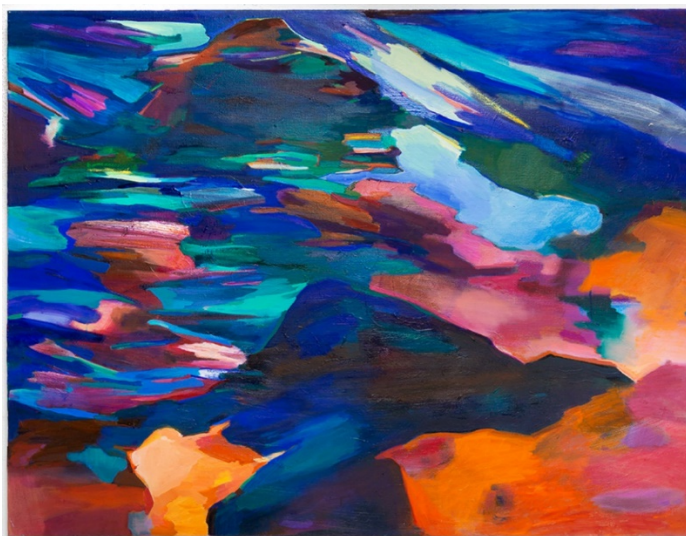
Укључени су и рационални и ирационални аспекти у току креативног процеса, и управо је ирационалан аспект тај који ме посебно занима, јер у току сликања могу да радим са нечим што не могу обавезно да објасним. Могу да искористим простор непознатог као генеративни простор у коме се дешавају открића ликовних чињеница, којима успостављам спону између искуства и интуиције у вечитој игри познатог и непознатог.

Свако кроз свој рад рефлектује своје намере, и у том смислу, акција представља прву сензацију сликара.

Процес сликања одређује слику и зато је то оно што понајвише објашњава идеју и осећаје које садржи једна слика. Подсећајући се изјаве Сај Твомблија (Cy Twombly), да док слика, сликар се умрежава у сопствену „есенцију“; у једну врсту синтезе осећања, интелекта и осталих личних ствари, које када се уђе у акцију заједно наступају.

Не чинити видљиво, већ чинити видљивим: ухватити и уграбити силе

„...не ради се о томе да се репродукују или открију форме, већ да се ухвате и уграбе силе. Такође, то је разлог због кога ни једна уметност није фигуративна. Позната Клеова формула „не чинити видљиво, већ учинити видљивим“ не значи ништа друго. Задатак уметности дефинише се као покушај да се учине видљивим силе које то нису. Музика на исти начин улаже напор да учини звучним силе које то нису. То је чињеница. Сила је у тесној вези са сензацијом: потребно је да једна сила делује над телом, односно, на једној тачки таласа, да би се догодила сензација. Али, уколико је сила услов сензације, она наравно, није доживљена, јер сензација „омогућава“ све друго полазећи од сила које је условљавају.“¹²



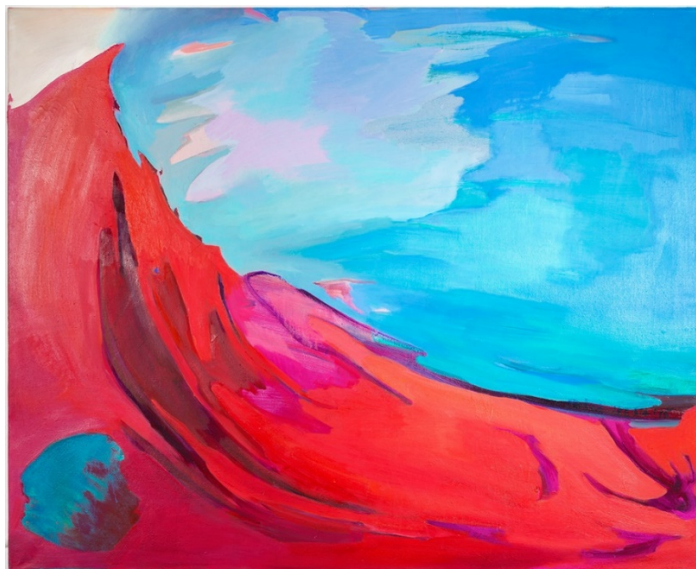
Талас (после Хокусајаи),

уље на платну ,

97 x 131 cm, 2016.

¹² Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logica de la sensacion*, Arena Libros, Barcelona, 2005, стр.63.

Вибрација боје, значење се мало помало док сликам појављује; да би касније ишло с једног краја на други крај подлоге. Али, потребно је да се та значења сретну и интуиција је та која сугерише правац. Сликати увек са собом носи једну одређену кризу. Тај моменат кризе је понекад може да буде најкреативнији. „ Стајати на танком леду“, како је говорио Асер Јорн. То је тежак и стрпљив рад да би се дошло до тачке „ колапса“, кад се то деси потребно је удаљити се и размислити... Тензија се налази у унутрашњости слике; композиција мора на неки начин да дође до равнотеже, уколико се то не оствари слика не „ ради“. Покрет придаје виталност слици, налази се у процесу, понекад није више него један тренутак. У неким случајевима празнина такође може добити улогу форме, трансформишући се у светлост, један простор, или у празнину на површини слике или у један простор у сенци другог. Као последица потребе да се да значење неодређеном, да се придонесе ред и означе случајна перцептивна поља, сликарски процес пролази кроз трансформацију хаоса у један процес мутације, и тек онда хаос добија значење.



Желим плаво неба у води,

уље на платну ,

81 x 100 cm, 2016.

„Како може довољно да се сензација окрене пола круга око себе, да се опусти и згрчи, да би ухватила оно што нам пружају силе које још нису дате, да учини да се осете невидљиве силе и уздигне се до своје сопствене условљености? Као што музика треба да учини звучним безвучне силе, и сликарство чини видљивим невидљиве силе. Понекад су исте: Време, које је безвучно и невидљиво, како сликати и учинити да се чује време? И елементарне силе као притисак, инерција, тежина, привлачење, гравитација, герминација? Понекад, насупрот, невидљиве силе уметности изгледа да чине податке за другу уметност; на пример звук, и такође врисак? (И обрнуто: како сликати да се боје чују?) “¹³

¹³ *Ibidem*, стр. 64.



Simply blue,

уље на платну,

27 x 33, 5 cm, 2017.

Модулација, један простор-време приказани на платну

Непрекидним експериментисањем, које не жели да репрезентује ни само мотив, ни само механизме мишљења, ни само метафизичке тежње, ни само метајезичка промишљања, иако наравно на неки тангенцијални начин повезана је са свим тим, моја сликарска визија садржи нарративне елементе. Узимајујући у обзир слику као енергетско и вибрирајуће присуство, вођена сензуалношћу материјала, где је у првом плану слика сама, као и боја, као и светлост.

Сликање је модулација, по Делезу. И ја се са њим слажем. Постоје само две ствари које позивају на модулацију на сликарској подлози. Сликара или модулира са светлошћу, или модулира бојом, или модулира обема. У ствари, истински носећи таласи сликарства су светлост и боја, па би онда сликати било модулирати са светлошћу и бојом, у функцији равне површине и у функцији мотива или модела који чини улогу знака.

На крају модулације, по Делезу, је Фигура на платну.

„Куда ово води? Води ка Фигури, ка сличности, дубљој од фотографске, сличност је дубља од саме ствари; води ка сличности која не сличи; произведена са различитим медијима. Шта су то различити медији? То је управо операција модулације. Шта ћемо добити модулацијом светлости или боје у функцији простора знака? Саму ствар у сопственом присуству.“¹⁴

Како је модулација је у функцији знака кога трансмитује, знак би овде био простор.

Сликара никада није сликао ништа друго него простор; и можда такође време. Никада није сликао ниједну другу ствар до простора-времена.

Један простор-време приказани на платну.

¹⁴ Delleuze, Gilles, *Pintura/el concepto de diagrama*, Cactus, Barcelona, 2007, ст. 168—169.

Да ли си истински ушао у слику?

Ако је одговор да, површина се не налази у две димензије, већ такође и у времену. Овде се јасно говори о једном осећају: не ради се ни о једном концепту, нити о једном промишљању о времену.

Потом током сликања појављује се потреба да у игру уђу формалне историјске антитезе видљиве у концептима површина-дубина, конструкција-експресија, структура-спонтаност, и тако даље...



У средини твог дубоког плавог мора,

уље на платну ,

81 x 100 cm, 2016.

Готичка сликарска линија

„На сликару је да учини видљивом једну врсту оригиналног јединства чула, и да се појави Фигура која је визуелно мултисензибилна. Ова операција је могућа само уколико је сензација било ког домена, овде би била визуелна, у директном контакту са животном силом која превазилази границе и пролази кроз просторе моћи. Ова потенција је **Ритам**, који је дубљи од визије, слушања, итд. И ритам се појављује као музика када завлада аудитивним нивоом, и као слика када завлада визуалним нивоом. То би била логика чула, како је говорио Сезан, не рационална, не умна. Последње је по томе однос ритма са сензацијом, која ставља сваку сензацију под владавину онога што пролази. И овај ритам путује сликом као што путује музика. То је доњи и горњи крвни притисак: свет ме граби стежући се нада мном, ја које се отвара свету, и лично ја које се отвара.“¹⁵

Ова линија је готичка сликарска линија по Ворингеру и Делезу; на првом месту површински декоративна, али овде се не ради о материјалној декорацији, не исцртава се никаква форма, то је геометрија која није у служби есенцијалног и вечног, то је геометрија која се препушта решавању проблема и случаја, одсецања, додавања, пројекције, убацивања.

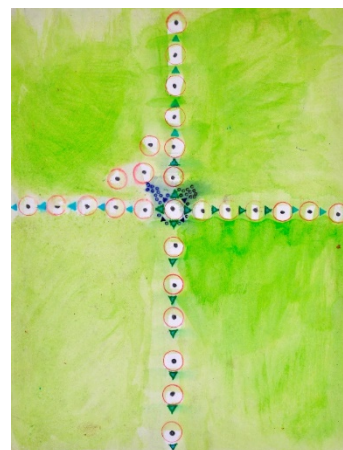
¹⁵ **Deleuze**, Gilles, *Francis Bacon. Logica de la sensacion*, Arena Libros, Barcelona, 2005, стр. 49.



Исијавање,

уље на платну,

97 x 130 cm, 2018.



Свакодневне конструкције,

цртеж на папиру ,

27 x 34 cm, 2016.

Input-Output,

цртеж на папиру ,

27 x 34 cm, 2016.

Композиција, за разлику од једне организације, је сама организација, која се одваја и расипа; Делез то напомиње, пре свега мислећи на светлост.

„Бића се расипају уздижући се ка светлости, и Византијском цару није недостајао разлог када је одлучио да следи и распе своје уметнике. Апстрактно сликарство, у својој екстремној потреби да уведе оптички простор трансформације, ослониће се на различите факторе, засноване на односима значења, сенке и светлости, светлог и тамног, налазећи изван 17. века једну чисту инспирацију у Византији: оптички код ...“¹⁶

Као да је класична организација препустила место композицији, тако да случај мења статус, и уместо да тражи законе у органском „природном“, налази једно духовно уздизање, једно „благословено“ стање или пак „чудо“ независно од светлости или боје. И није ни *есенција* оно што се појављује; већ је „привиђење“ оно што производи „есенцију“ и закон, ствари се издижу и уздижу до светлости. Форма се више не може одвојити од трансформације, од једне врсте трансфигурације, која од тамног ка светлом, од сенке ка светлости, ствара једну врсту спојница оживљених сопственим животом, један јединствен тоналитет



ИВА,

цртеж на папиру ,

22 x 29,5 cm, 1996,

¹⁶ **Deleuze**, Gilles, *Francis Bacon. Logica de la sensacion*, Arena Libros, Barcelona, 2005, стр. 129.

„То је једна линија која непрестано мења превац, напукнута, поломљена, изгубљена, скренута са пута, завијена око себа, замршена, или пак продужена изван својих природних граница, умирућа, и у хаотичној конвулзији: постоје слободни знаци који продужавају или прекидају линију, делујући испод репрезентације или изван њених граница. То је, у ствари, једна геометрија, једна декорација претворена у живу и дубоку, условљена тиме да није органичка: уздиже механичке снаге до осећајне интуиције, полази од насилног.“¹⁷



Promenade,

мешана техника на папиру,

36 x 48 cm, 2013.

Нема више ни форме ни дна, нити иједног правца, зато што линија и поље теже ка томе да изједначе своје потенције; ломећи се без престанка, линија се претвара не само у линију, већ у нешто више од линије, док је у истовремено, поље мање од саме површине. Што се тиче контурне линије, она не одваја, не објумљује, никада није граница нечега, јер је повучена ка бескрајном покрету, да ли само зато што је она која поседује контуру, налик самолепљивој траки, као граница покрета унутрашње масе. И, ова готичка линија је такође анималистичка, као и антропоморфна, не у значењу тражења форме, већ зато што прихвата ударце - потезе четком, ударце телом, или главом, како животињске тако и људске, који јој

¹⁷ *Ibidem*, стр.53.

дају један интензиван реализам. Реализам деформације, који иде против идеализма трансформације; потези не чине нераздвојиве зоне форми као у светло-тамном, већ зоне неразликовања линије, што је често код човека и животиње, као и у чистој апстракцији.¹⁸

„У ствари, телу без органа не недостају органи, само му недостаје организам, што хоће рећи, недостаје му организација органа. Тело без органа се дефинише са неодређеним органом, док се организам дефинише са одређеним органима... Другим речима, тело без органа не дефинише се са неприсуством органа, ни са бивањем једног неодређеног органа, коначно се дефинише са привременим присуством и случајним одређеним органима.

И то је један начин увођења времена у слику...“¹⁹



Кад би тело знало (Невини),

уље на платну,

141 x 168 cm, 2015.

¹⁸ *Ibidem*, стр.131.

¹⁹ *Deleuze*, Gilles, *Francis Bacon. Logica de la sensacion*, Arena Libros, Barcelona, 2005, стр. 54.

Питање боје
(системи боје и обојени простор);
инкарнат

*“Боја је једна од оних фантастичних ствари које за мене чине живот значајним,
и како сада промишљам о сликарству,
трудим се да креирам бојом један еквивалент свету, за живот тако како га ја видим. “*

Џорџија О’Киф
(Georgia O’Keeffe)

Енкарнат је аутентични хаос свих боја.

Шелинг
(F.W. J. Schelling)

Боје се појављују на белом платну...

Сликара слика рађање свог погледа на платну.

„Просветљење, заблуда; све се појављује предвиђајући нестанак. То је један вид истовремености, ни присуства, ни одсуства. Нестанка у односу на неки догађај. Догађај просветљења, који истовремено може да буде догађај за сликара. И баш ту, дешава се спектакуларна разлика у односу на идеални пресек сликарства и режима боје.“²⁰



Ода, ода; или ствари ће временом постати јасније.

уље на платну,

91 x 130 cm, 2018.

²⁰ Delleuze, Gilles, *Pintura/el concepto de diagrama*, Cactus, Barcelona, 2007, стр. 266-267.

Византија, дупла модулација

У својим предавањима о сликарству Жил Делез, полази од концепта дијаграма, по њему у свакој осликаној слици се генерише и појављује дијаграм, а аналогни карактер дијаграма и разликовање три типа аналогije му омогућавају да дефинише сликарство као модулацију светлости и/или боје у функцији простора-знака.

Делез у вези уједињења терминологије по питању боје, стоји иза става да нема само четири режима боје и да из сваког од ових режима могу изаћи све боје.

Током историје сликарства користила су се четири једноставна знака боје. Два знака која зависе од од фактора названог осветљеност (*luminancia*) боје: светло-тамно; и два који зависе од фактора званог чистоћа боје: засићена-растворена. Када се комбинују карактери два на два, као резултат се добија: светло-засићена ; што би био један светло-растворен живи тон што се назива бледим тоном, таман- засићен што би био један дубок тон; таман-растворен што се назива осиромашеним тоном.

Као што је познато боја је одувек припадала не само предходним световима и предходном просторима: не само египатском простору – знаку, ни грчком простору – знаку, већ такође простору – знаку светлости. Делез подсећа: Византија има бојену гаму и у исто време има и светлосну гаму. И наглашава да Византија иако не истим средствима открива колоризам-обојеност истовремено са осветљеношћу. Мозаик омогућава не само модулацију светлости, већ такође фантастичну модулацију боје. Византијска уметност у једној модулацији светлости чини да заиграју такође њена четири чиста тона златна, црвена, плава и зелена, у једној модулацији боје: тако да Византија већ ствара дуплу модулацију.

„Византијска уметност делује супротно од грчке уметности, развија до краја једну уметничку активност која чини да се не зна са сигурношћу где се завршавају ни где почињу форме. У ствари, план, затворен у куполу, боведу или арко, претварајући се у следећи план на просторној удаљености која ствара однос са гледаоцем, и представља активну подлогу

невидљивих форми, које сваки пут све више зависе од мењања светло-тамног, од чисто оптичке игре светлости и сенки. Тактилне референције су поништене, контурна линија, такође престаје да буде граница, и бива резултат сенки и светлости, црних плажа и белих површина. “²¹

²¹ **Deleuze**, Gilles, *Francis Bacon. Logica de la sensacion*, Arena Libros, Barcelona, 2005, стр. 128-129.

Модулирати, не артикулисати

Нешто касније, сликарство 17. века развиће ритмове светлости и сенке, који више неће поштовати целовитост плстичне форме, већ ће учинити да се појави оптичка форма рођена у дубини, у основи. Другим речима, у 17. веку основна модулација није била путем боје већ путем светлости.

Сезанов проблем је пак модулација бојом без светлости, дешава се дијаметрална опозиција и пејзаж блискости.

Опет, Гогенов и Ван Гогов проблем боје и структуре слике је нов и другачији.

Простор где настаје бојена формула Ван Гога и Гогена се гради преко комбинације напукнут тон -жив тон, па понављање живог тона па напукнутог.

Ван Гог је колориста , али случајни колориста. Освојио је простор где односи међу бојама нису лимитирани ни контрастом ни близином. Овај простор ставара раздаљине бескрајног простора.

У западном сликарству у 19. веку се појављује нови режим боје - живи режим, како га Делез назива. Сликари су имали потребу за оним што другима до тада није било потребно и проблем боје се поставља на други начин. Сада, не само да боје припадају једном режиму непрестаних открића, што собом носи магистрални колоризам, већ боја одређује нови тип простора који није ни простор тактилно-оптички ни оптички простор светлости, већ у ствари један простор и и једна модулација саме боје.

Апстрактно сликарство је на изванредан начин извело фундаменталан прогрес у сликарству, не са тачке гледишта открића знака - кода, већ са парадоксалне тачке гледишта напретка аналогног језика, са дупле тачке модулације бојом и модулације светлошћу.

И по Делезу догодило се поновно враћање на почетак, од нуле.

„Модулирати, модулирати, модулирати! Модулирати, не артикулисати!“²²

²² Delleuze, Gilles, *Pintura/el concepto de diagrama*, Cactus, Barcelona, 2007, стр. 145.



И ја тебе, такође, волим, на кратко,

уље на платну,

80 x 100 cm, 2017.

Боја структура (глатка боја сектор), боја сила, инкарнат (наличје коже)

Америчко сликарство је утемељено у једнобојној, једноличној и глаткој боји, која је најједноставнија форма структура. Боја постаје структура, што се види када се упаре једнобојна, глатка боја и једна трака. То је једна врста пара структура-трака. Могу да настану нијансе светло-тамог у *глаткој површинској* боји, али је и даље једнобојна. Разлике постоје не само у значају односа светло-тамно, већ у засићењу односа који играју ниво близине и даљине траке.

Алберс, модерни теоретичар боје у својим студијама о количине боје и о квалитету просторне количине боје, количини боје и тежини боје закључује да су студије количине боје довеле да, независно од правила хармоније, свака боја ради са било којом другом уколико су количине одговарајуће: то је модерно сликарство и апстрактни експресионизам.

„Развитак сликарства Џорџије О’Киф (Georgia O’Keeffe) ка апстракцији се дешавао консеквентно и консонантно са сликарским позицијама тог времена; успела је да уједини две линије које су означавале две најзначајније одлике америчког сликарства двадесетог века: с једне стране сопствена динамика слике која је ишла ка чистим плановима боје и с друге стране романичка традиција са енфатичким осећајем ка природи и самој интуицији.“

23

²³ Benke, Britta, *Georgia O’Keeffe*, Tachen, 2003, стр. 85.



Purple impatiens,

уље на платну,

50 x 61,5 cm, 2017.



Буди светлост која љуби цвет,

уље на платну ,

80 x 100 cm, 2018.

У првом плану су две боје чији проблеми нису регулисани тиме што су комплементарне или нешто друго, *боја структура* и *боја сила* су два елемента модерне боје.

И са једне стране, боја структура која кулминира са монохромном глатке боје, то је *структура глатке боје траке* или *глатка боја сектор*.

И са друге стране, напукао тон, боја сила која досеже врхунац са бојом тела - инкарната. Инкарнат на латинском *en – carnado* значи обрнута кожа, месо изнутра, наличје коже.

„ И још једном: пакао сликара, у чије дубине мора да зађе да би поново пронашао живот, покрет, је на почетку једна боја. То је енкарнат. И што се тиче обојености *Ineinander* и унутрашње узбуђености, инкарнат обавезује сликара на пут, на иницијацију пораза, ка пакленим дубинама слике.“²⁴

Као што је то једном приметио Балзак: “ Ђаво је како ви већ знате један велики колориста.“

О инкарнату сликари су промишљали као о телесном знаку свих жеља. Инкарнат произилази из црвеног, односно, из крви, материји изнад свих, али такође и из погледа, активности духа и посредства жеље. Средњовековни алхемичари су били уверени да се црвене боје налазе у пореклу духа и оштрини погледа: *causano spirito, acutezza nel guardare*. Инкарнат се карактерише са тактилним квалитетима саме коже, као што су дебљина или нежност и често се глас тела називао *voce della carne*. То би била као обојена- нежност, и због тога означава љубавни занос, *amoroso piacer*, или пак, жеља за љубављу, *desire d'amore*.

²⁴ **Didi-Huberman**, Georges: *La pintura encarnada*, Correspondencias, Universidad Politecnica de Valencia, 2007, стр.68.



Процветаће само страшћу,

уље на платну ,

80 x 100 cm, 2018.

„Инкарнат, такав као идеал боје, као његов универзални јединствени примерак (апсолутна обојеност и апсолутно у вези са Катаринином кожом, њеним срамом, њеном жељом), не би никад ни постојао. У ствари, није се никада ни реализовао. Боја ће увек освојити нешто мање од овога, или пак нешто више. Мање би било пигмент редукован на један аспект, један облик, на „силуету“, како је говорио Френхофер. Пре би била магија боје, али неразумна и усамљена: једна обојена реализација без референта.“²⁵

Инкарнат као идеал је у *Естетици* виђен и као врхунац обојености. Како примећује Диди Уберман, реч магија долази од Хегела који је мислио и покушао да формулише нешто што је изван свега, што није изнад инкарната, и о коме се не зна да ли представља белу или црну магију слике, најбоље или најгоре једног идеала обојености.

Магија се састоји у третирању свих боја на начин да стварају игру представа без објекта, што представља највиши ниво и нестајање обојености. Игра представа без објекта, једно нестајање: једна игра скоро ничега и ничега, чиста случајност.

„Приближите се, све се меша, све се поклапа и нестаје; удаљите се, све се креира поново, и поново се репродукује.“²⁶

²⁵ *Ibidem*, стр.153.

²⁶ *Ibidem*, стр.154.



Моја крв је жива са много гласова говорећи ми да сам створен од чежње,

комбинована техника на папиру,

20 x 29,5 cm, 2011

Отелотворена слика

Уметност просипа пурпурне таласе по души.

Оноре де Балзак (Honore de Balzac)

Огреботина

Шта и како, одувек су била централна питања креативног процеса, а питање како, у првом плану, поставља фокус на однос материје и сензације, другим речима на сензуалности и телесности.

Отуд потреба да приступим овом пројекту, радим на мапирању сопствених идеја и наставим своје сликарско истраживање, да би овог пута моју магистарску тезу: *Осетљиве мапе, када осећају одређују слику*, проширила и додала акценат на сликарској материји.

Давање значаја материјалности, по Умберту Еку, је идеја која се базира на предпостављеним дубинама духа и нема за циљ провокацију. У односу на конкретну физичку реалност је бледа фантазма: лепоте, истине, креације, открића. Не чини део анђеоске духовности, већ је у вези са универзумом ствари које се додирују, које миришу, које кад падају, праве буку, које теже ка доле. Оне су осуђене на трошност, трансформацију, декаденцију и развој, због незаобилазне силе земљине теже.

Жеља да се почне поново од *огреботине*, од временом и трудом ограничене и захтевне територије мануалне продукције, која иде изван граница мишљења и објашњавања, уједињући видљиво, завршено дело уметности са идејном подлогом, јесте искуство иза кога стоји велика скромност. Перцепција која даје приоритет техникама и материјалима је под контролом перцепције коју пре свега занима тактилност материјала.

Уколико верујемо ономе што каже Аристотел: Визија не постоји без чула додира, и чуло додира представља *escaton* визије, њене границе, али истовремено, и због тога фантазмагорички, њен *telos*: додиривати би било као опсесија или фобија визије.²⁷

²⁷ **Didi-Huberman**, Georges: *La pintura encarnada*, Correspondencias, Universidad Politecnica de Valencia, 2007, стр. 68.

Escaton – граница осећаја, место „фантазми“, хаптички моменат

Тим простором, између чула додира и чула вида, где се дешавају многа раздвајања и где се стварају „фантазме“, бавиле су се феноменологије “*слика тела*“ и осветљавале га.

Escaton, граница осећаја је за чула најмање видљива. У њој се дешава одвајање и мешање. Једна врста квалитета који утиче на исти начин на који експериментишемо и доживљавамо нашу сопствену кожу, између тактилног и оптичког. Парадоксално, контакт са објектима провоцира брисање граница, док додиривати један објекат се чини такође као доказ, да би се са сигурношћу провериле границе нашег тела. Дотакнут објекат тежи да се распе и нестане, док се истовремено кожа доживљава као чудна и страна напетост.

„Спољашња страна коже се не осећа као равна површина, чиста; оквири се бришу, нема јасно подвучене границе између спољашњег света и тела. Површина коже се може упоредити, са оним што има неодређено, са оним што Кац (Steven Katz) зове просторном бојом. Просторне боје „лебде“ у простору без видљиве везе са објектима. Када субјекат упореди оно што осећа и доживљава тактилно својим телом, са имагинацијом и визуелним перцепцијама које поседује о њему, догађа се друга изненађујућа чињеница. Налази се у једном раскораку. Јасно је да је доживљена кожа испод коже перципиране визуелно.“²⁸

²⁸ **Didi-Huberman**, Georges: *La pintura encarnada*, Correspondencias, Universidad Politecnica de Valencia, 2007, стр.69.



Талас,

уље на платну,

97 x 146 cm, 2015.

Користим традиционалну сликарску технику уље на платну, која ми омогућава да идем ка оном што ме занима - присуству слике која је оптичко, али и физичко искуство. Јер то је ефекат слике - уља на платну који се појављује између чињенице формалности површине и чињенице истинске халуцинације коже.

Ту се дешава сликарски догађај, кога је описао Жорж Диди-Уберман: “у предњем простору, који је контриусан као основни свод од сталактита (*праесенс*), површине слике, и пролазности осуђене на “непромишљеност “ (*праесенс*), која се појављује и нестаје. Сликарска платно је траг. “²⁹

²⁹ **Didi-Huberman**, Georges: *La pintura encarnada*, Correspondencias, Universidad Politecnica de Valencia, 2007, стр.73.

По Диди-Уберману под термином *праесенс* подразумева се пре свега не оно што је ту, већ оно што је испред мене, и као такво иманентно, неопходно, ургентно; отприлике оно што би на енглеском значило *ahead*, испред. Термин *праесенс* као такав се примењује да би се означило оно што је испред погледа, видљиво, непосредно присутно. *Праесенс* не трпи никакво продужавање, ширење, није одвојено ниједним интервалом од тренутка у коме се говори.

Што се тиче кулминантног момента хаптичке функције, како га дефинише Делез; у том граничном моменту, платно делује у истом моменту на два поља, на површини и на кожи, означавајући видљиво и његову халуцинацију. Ефекат сликарског платна се може дефинисати као излазак из површине, као један ударац који цепа површину. То би био један не-моменат, моменат негације, и истовремено моменат транзиције. Поље још увек проистиче из површине платна, али не и од халуцинације. У функцији сличног феноменолошког статуса овај ефекат платна је одлучујући моменат, једна врста насиља које ствара разлику и једно критичко време, један пролаз. Представља једно присуство на платну, а платно би било сликарска могућност једне халуцинације тела (*soma*) у фигурацији (*sema*).

На крају крајева, ипак је то само једна половична халуцинација: то је дуплицирани, увијени и обрнути однос. Иако може да буде доведена до своје максималне димензије или екстремне тензије, сликарско платно предлаже једну половичну метаморфозу; сликарство остаје сликарство, слика је слика.



Цвет моје тајне (подигни ниво своје срећу),

уље на платну,

131,5 x 146 cm, 2015.

Увек ће бити цвећа за оне који желе да га виде.

Анри Матис

(Henri Matisse)

Сликање је један од малобројних начина и језика које сам изабрала да покушам да одговорим на чудан захтев у овом животу: “Постани оно што јеси“... “Пронађи себе“...

Уметник никада није спасао свет, највише што може је да се самореализује.

У потпуности се идентификујем се са речима Ђао Ђингјанга:

„Уметник коју жели да истраје кроз бољке свог времена и сачува своју уметничку независност мора да се помири са собом као индивидуом, са својим сензацијама, са личним естетским осећањима. Иако то није једини начин да се сачува, ипак му омогућава да остане на ногама. Изазов уметника друштву, је на крају крајева, индивидуални изазов. Па чак, иако је овај изазов друштву, политици, моћи, струјама и идеологији свог времена осуђен на пораз, то једна афирмација његове уметности, један став аутопоштовања.“³⁰

Током рада на докторском уметничком пројекту применила сам и аналитичку и синтетичку методологију; с тим да је у тексту превагнула аналитичка, а у сликама – артефактима синтетичка.

Целокупним радом на практично–уметничком и теоријском нивоу, исцртала сам и поставила координате моје сликарске праксе, сагледала је и отворила се ка свом будућем уметничком деловању.

Док сликар ради, може да потхрани своје сопствено промишљање и чак поставити своју личну теорију, али она ће бити увек другачија од естетике која потиче од филозофије.

³⁰ Xingjian, Gao, *Por otra estetica seguido de reflexiones sobre la pintura*, El Cobre, Barcelona, 2004, стр. 14.

Теорија уметника је у директној вези са његовом креацијом, то је врло личан одабир, она је резултат креативног процеса, и пре свега омогућава уметнику да пронађе правац за свој рад.

Лична естетика уметничке креације утврђује само своје сопствене границе и своје сопствене нивое, са циљем да на основу базе сопствене креације осветли оријентацију.

Уколико наставља да се зове теорија, то је једна теорија која која се рађа из осећања и искуства која није историјска, већ је теорија тренутка, она је индивидуална и не метафизичка.

Како теорија произилази из искуства креације, не одговара структурираним теоријама служи се објашењењем и не дедукцијом, само тражи импулс са циљем да оживи осећања, да стимулише интуицију да би ушла у креацију.

То што уметник користи теоријски израз је форма стимулације креативног импулса, да би се обновила и оснажила интуиција и перцепција.

Ова теорија не узима у обзир уметност као завршени чин, чија је сврха да буде анализирана као објекат промишљања из кога се могу изводити правила и генералне вредности.

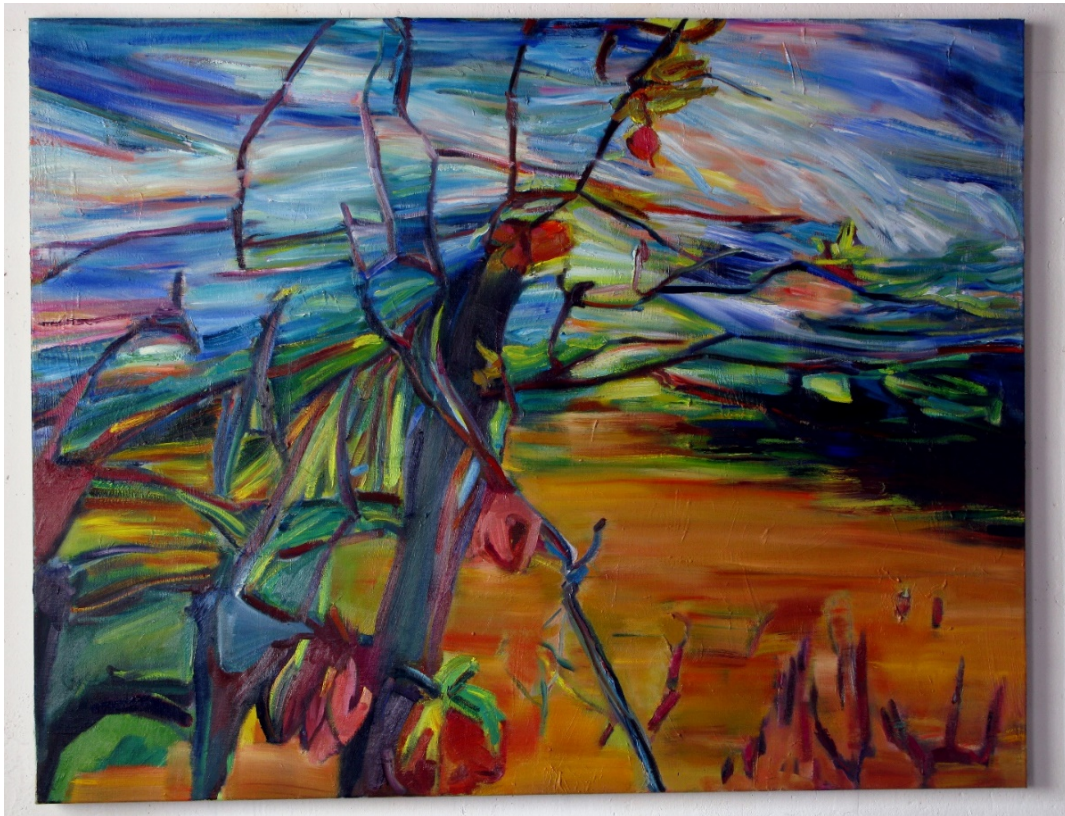
Истраживачки процес ме је довео до нових формалних сликарских открића, а поновно узимање у разматрање старих, као и неких нових идеја и концепата су ми освежили поглед и омогућили да јасније артикулишем сопствену поетику.

Наша свакодневна изложеност агресивној *all-over* и *non-stop* буци визуелних и пре свега, виртуелних информација, навела ме је да замислим практични део уметничког пројекта кроз слике, рађене у у класичној сликарској техници као наставак традиције, па самим тим и културне меморије, као интегрални део контрапункта. Могуће да моје слике имају тачке контакта у којима се други препознају, и на овој конекцији се заснива њена социјална функција. Укус и естетски суд који су се оформили у мени као уметнику током година нису само моја сопствена конструкција, имају историјско-културне изворе, и као такви су без сумње су комуникативни.

„На почетку, слобода у уметности није циљ сама по себи; праведно би било рећи да се рађа из егзистенцијалне потребе да се осећа и сазна. И сам естетски суд, такође нема циљ сам по себи. Преко њега човек поново осећа своју личну егзистенцију и добија задовољење. То се дешава како уметнику, тако и љубитељу уметности. У естетском суду не постоји будућност, само се препознаје моменат. Будућност налаже владавину једне концепције историје која не чува везу са естетским судом.“³¹

Упућен позив слике на директно искуство, изазов у могућности њеног контемплирања, позива се на уметнички дар отворености, на прихватање контрадикција и двосмислености, пре него тежњи ка лажним истинама и интелектуалним ортодоксијама. Такође, и да подсети на перманентно тражење баланса измеђе **природе и културе**, да укаже на лепоту природе и да инспирише на њено поштовање.

³¹ Xingjian, Gao, *Por otra estetica seguido de reflexiones sobre la pintura*, El Cobre, Barcelona, 2004, стр. 14.



Лепота остаје,

уље на платну,

146 x 198cm, 2013.

ЗАКЉУЧНИ КОМЕНТАР

*Quanto piu si parlera colle pelli,
veste del sentimento,
tanto piu s'acquistera sapientia.*

Леонардо да Винчи

(Leonardo da Vinci)

*Што више говориш о кожи,
у којој „обичавају“ чула,
то више мудрости задобићеш.*

Овде се говори о кожи која обухвата, како каже, писмо, *le scrittura* и осећај додира, *il senso di tacto*.

Присутна је једна семантичка конфузија, фамозно леонардовско огледало вибрираће, што ће рећи просветлеће и означиће, *escotoma*, зону слепила. Иако само у овом оделу, који се преводи обичајем, реч 16. века која се користи да би означило залагање (које се такође означава са навикавати се, као и са одеждом (која се генерчки назива оделом); оно што омогућава једну „кожу“, што ће рећи један изглед, али истовремено и прекривку, скривање.

У том времену обући се такође је означавало и „спустити капке“. Ово значење би могло произаћи из чињенице да сликар спушта поглед да би завршио слику. Бар у легендама, које често кажу истину на свој начин.

Све ово бих подвукла речима Жорж Диди –Убермана који у уводу своје књиге „Отелотворено сликарство“ пише:

„Уколико се предмет сликарства – кожа - неизбежно губи у оквиру поља слике, питање је шта је оно што остаје? Остаје један одсјај, кога је Балзак изложио на сцени на један прецизан и узнемирујући начин. Овај одсјај је двострук: то је детаљ, непомичност: тачка једне ноге жене, „жива“, иако мермеризована. И то је платно (по Прустовској речи), што ће рећи насиље које припада и готово је тактилно: једног момента чисте боје.“³³

³³ **Didi-Huberman**, Georges: *La pintura encarnada*, Correspondencias, Universidad Politecnica de Valencia, 2007, стр.10.



“Инспирација сликара” (после Пусена),

уље на платну,

141 x 168 cm, 2014.

Све је из моје баиште и тако добро мирише,

Самостална изложба, галерија Улус, Београд, Србија, 2018.

ДОДАТАК 1

Кључне речи:

Византијска уметност, романтизам, модернизам, импресионизам, набис, фовизам, јапанска уметност, експресионизам, апстрактни експресионизам, бојено поље, транс-авангарда, нео-експресионизам, нео-романтизам, композиција, боја, форма, линија, волумен, простор, ритам, светлост, ментално-жуто, ментално-црвено, аура-егзотика, осети боју, осети светлост, вибрирајућа енергија, гест, сензуалност, екстаза, егзуберанција, физичко задовољство, "срећа", "уживање", природа, башта, цвет, метаморфоза, симбол, трансценденција, сублиме, диван, племенит, узвишен, осликана поезија



Све је из моје баште и тако добро мирише,

Самостална изложба, галерија Улус, Београд, Србија, 2018.

Purple impatiens, уље на платну, 50 x 61, 5 cm, 2017.

Purple impatiens (студија), уље на платну, 46 x 55 cm, 2017.

Purple impatiens (студија), уље на платну, 46 x 61, 5 cm, 2017.

Printemps crush (студија), уље на платну, 50 x 70 cm, 2017.

ДОДАТАК 2

ЛИКОВНЕ РЕФЕРЕНЦЕ

Листа уметника према којима осећам дубоко поштовање, који су ме инспирисали својим уметничким деловањем, својом интелектуалном и естетском снагом утицали на мој креативан процес, наводећи ме на промишљање, а понекад и на дијалог.

Ел Греко (El Greco), Франциско де Гоја (Francisco de Goya), Џон Констабле (John Constable), Вилијам Тарнер (William Turner), Едвард Мунк (Edward Munch), Катсушика Хокусаи (Katsushika Hokusai), Китагава Утамаро (Kitagawa Utamaro), Андо Хирошиге (Ando Hiroshige), Огата Корин (Ogata Korin), Винсент Ван Гог (Vincent van Gogh), Анри Матис (Henri Matisse), Емил Нолде (Emil Nolde), Пол Гоген (Paul Gauguin), Клод Монет (Claude Monet), Пол Кле (Pol Klee), Пабло Пикасо (Pablo Picasso), Виљем де Кунинг (Willem de Kooning), Ђорџија О'Кејф (Georgia O'Keeffe), Џоан Митчел (Joan Mitchell), Елен Франкенталер (Helen Frankenthaler), Филип Гастон (Philip Gaston), Марк Ротко (Mark Rothko), Сај Твомбли (Cy Twombly), Пер Киркеби (Per Kirkeby), Францеско Клементе (Francesco Clemente), Зигмар Полке (Sigmar Polke), Герхард Рихтер (Gerhard Richter), Питер Дођ (Peter Doig), Сесили Браун (Cecily Brown), Трејси Емин (Tracey Emin), Беатрис Милхазе (Beatrice Milhazes), Арне Кинзе (Arne Quinze), Дамијен Хирст (Damien Hirst), Микеланђело Антониони (Michelangelo Antonioni)...

ДОДАТАК 3



Извештај са изложбе докторског уметничког пројекта уметнице Ирене Пашић
под називом „Наличје коже“, одржане у галерији Факултета Ликовних Уметности
у периоду од 15 јула до 31 јула. 2019 године.

Изложбена поставка се састојала од 12 слика, урађених у техници уље на платну, и постављена је у простору галерије у сарадњи са Душаном Јовановићем и Оливером Ерић.

Отварање изложбе је било је пропраћено великим одазивом медија који су репортажама и фотографијама испратили чин свечаног отварања изложбе, Јутарњи програм и Културни дневник Радио Телевизије Београд, Културни кругови, Радио београд 202, часопис Политика, Designed.rs, Braintztv.

Изложба је посећена у завидном броју од стране колега и љубитеља уметности, о чему сведочи књига утисака, у којој су посетиоци забележили своја запажања у односу на моју сликарску поставку и од којих издвајам :

- дивна изложба, колорит одличан, гест такође, све честитке
- јако ми се допада ваш рад, врло живописан и надахњујући
- моћна и узбудљива, свака част
- честитке, ван сваке категорије су
- сјајна изложба
- свиђа мо се твоја радозналост, лутања , истраживања, диван рад.









СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА

1. *Око*, уље на платну, 80 x 100 cm, 2017.
2. *Тако близу, а тако далеко*, уље на платну, 46 x 56 cm, 2014.
3. *“No limits”*, уље на платну, 40 x 64 cm, 2014.
4. *Саломе*, уље на платну, 67 x 94 cm, 2012.
5. *Жена у соби*, уље на платну, 70 x 100 cm, 2016.
6. *Младић са мобилним*, уље на платну, 81 x 117 cm, 2016.
7. *Лењир и птица*, уље на платну, 27 x 33, 5 cm, 2012.
8. *Милена*, уље на платну, 45 x 55 cm, 2016.
9. *Аутопортрет*, уље на платну, 41 x 56 cm, 1999-2016.
10. *Авантура*, уље на платну, 97 x 162 cm, 2016.
11. *Ухваћени у сенку*, уље на платну, 27 x 33, 5 cm, 2012.
12. *Жртва*, после Тарковског, уље на платну, 114 x 146 cm, 2016.
13. *На путу поново*, уље на платну, 114 x 52 cm, 2016.
14. *Осуђен на снове*, уље на платну, 65 x 100 cm, 2017.
15. *Прецизно упамћен*, уље на платну, 46 x 61, 5 cm, 2015.
16. *Залазак сунца*, уље на платну, 46 x 55 cm, 2017.
17. *У пуној снази*, уље на платну, 50 x 61, 5 cm, 2017.
18. *Калиграм*, уље на платну, 27 x 33, 5 cm, 2012.
19. *Место укотљавања*, акрилик на платну, 2006.
20. *Забуљен у твоју лепоту... (Трудноћа)*, уље на платну, 27 x 35 cm, 2015.
21. *Стање ствари*, уље на платну, 27 x 35 cm, 2015.
22. *Шапутања*, уље на платну, 97 x 146, 5 cm, 2016.
23. *Талас* (после Хокусаја), уље на платну, 97 x 131 cm, 2016.
24. *Желим плаво неба у води*, уље на платну, 81 x 100 cm, 2016.
25. *Simply blue*, уље на платну, 27 x 33, 5 cm, 2017.
26. *У средини твог дубок плавог мора*, уље на платну, 80 x 100 cm, 2017.
27. *Исијавање*, уље на платну, 93 x 130 cm, 2017.

28. *Свакодневне конструкције*, цртеж на папиру, 27 x 34 cm, 2016.
29. *Input-Output*, цртеж на папиру, 44 x 61 cm, 2016.
30. *ИВА*, цртеж на папиру, 22 x 29,5 cm, 2016.
31. *Promenade*, мешана техника на папиру, 36 x 48 cm, 2013.
32. *Кад би телп знало (Невини)*, уље на платну, 141x 168 cm, 2014.
33. *Ода, ода или временом ће ствари постати јасне*, уље на платну, 97 x 130cm, 2017.
34. *Ја те, такође, волим, на кратко*, уље на платну, 80 x 100cm, 2015- 2017.
35. *Purple impatiens*, уље на платну, 50 x 61, 5 cm, 2017.
36. *Процветаће само са страићу*, уље на платну, 80 x 100 cm, 2003 - 2017.
37. *Буди светлост која љуби цвет*, уље на платну, 80 x 100 cm, 2017.
38. *Моја крв је жива са пуно гласова и говори да сам створена од чежње*, комбинована техника на папиру, 20 x 29, 5 cm, 2011.
39. *Талас*, уље на платну, 92 x 157, 5 cm, 2014.
40. *Цвет моје тајне (подигни ниво своје среће)*, уље на платну, 131, 5x 146 cm, 2015.
41. *Лепота остаје*, уље на платну, 146 x 198cm, 2013.
42. *“Инспирација сликара” (после Пусена)*, уље на платну, 141 x 168 cm, 2014.
43. Поставка самосталне изложбе *Све је из моје бааште и тако добро мирише*, Галерија Улус, Београд, Србија, 2018. *Purple impatiens*, уље на платну, 50 x 61, 5 cm, 2017, *Purple impatiens* (студија), уље на платну, 46 x 55 cm, 2017., *Purple impatiens* (студија), уље на платну, 46 x 61, 5 cm, 2017., *Printemps crush* (студија), уље на платну, 50 x 70 cm, 2017.
44. Поставка самосталне изложбе *Све је из моје бааште и тако добро мирише*, галерија Улус, Београд, Србија, 2018.
45. Поставка самосталне изложбе *Све је из моје бааште и тако добро мирише*, Галерија Улус, Београд, Србија, 2018.
46. Поставка самосталне изложбе *Све је из моје бааште и тако добро мирише*, Галерија Улус, Београд, Србија, 2018.
47. Поставка самосталне изложбе *Све је из моје бааште и тако добро мирише*, Галерија Улус, Београд, Србија, 2018.
48. Поставка самосталне изложбе *Наличје коже*, Галерија ФЛУ, Београд, 2019., стр.92.

49. Поставка самосталне изложбе ***Наличје коже***, Галерија ФЛУ, Београд, 2019., стр. 93.
50. Поставка самосталне изложбе ***Наличје коже***, Галерија ФЛУ, Београд, 2019., стр. 94.
51. Поставка самосталне изложбе ***Наличје коже***, Галерија ФЛУ, Београд, 2019., стр. 95.
52. Поставка самосталне изложбе ***Наличје коже***, Галерија ФЛУ, Београд, 2019., стр. 96.
53. Поставка самосталне изложбе ***Наличје коже***, Галерија ФЛУ, Београд, 2019., стр. 97.

БИБЛИОГРАФИЈА

- **Didi-Huberman**, Georges: *La pintura encarnada*, Correspondencias, Universidad Politecnica de Valencia, Valencia, 2007.
- **Gadamer**, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Paidos, Barcelona, 2002.
- **Gadamer**, Hans-Georg, *El giro hermeneutico*, Catedra, Madrid, 2007.
- **Dewey**, John, *El arte como experiencia*, Paidos, Barcelona, 2008.
- **Deleuse**, Gilles, *Francis Bacon. Logica de la sensacion*, Arena Libros, Barcelona, 2005.
- **Argullol**, Rafael, *La atraccion del abismo, Un itinerario por el paisaje romantico*, Barcelona, 2006.
- **Calabrese**, Omar, *La era neobarroca*, Catedra, Barcelona, 2008.
- **Didi-Huberman**, Georges, *Cuando imagenes toman posicion*, A. Machado Libros, Barcelona, 2008.
- **Delleuse**, Gilles, *Pintura/el concepto de diagrama*, Cactus, Barcelona, 2007.
- **Gubern**, Roman, *Del bisonte a la realidad virtual, La escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- **Danto**, C. Arthur, *El cuerpo/ El problema del cuerpo*, Editorial Sintesis, Barcelona, 2003.
- **Danto**, C. Arthur, *El abuso de la belleza, La estetica y el concepto de arte*, Paidos Estetica, Barcelona, 2005.
- **Danto**, C. Arthur, *Mas alla de la caja de brillo, Las artes visuals desde la perspectiva historica*, Akal, Barcelona, 2003.
- **Didi-Huberman**, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Bordes Manantial, Buenos Aires, 2006.
- **Arnheim**, Rudolf, *El quiebre y la estructura, veintiocho ensayos*, Editorial Andres Bello, Barcelona, 2000.
- **Baudrillard**, Jean, *El complot del arte, Ilusion y desilusion esteticas*, Amorrortu editors, Buenos aires, 2007.
- **Lipovetsky**, Gilles, *La era del vacio*, Anagrama, Barcelona, 2011.
- **Gombrich**, E.H., *Gombrich esencial, textos escogidos sobre arte y cultura*, Debate, Barcelona, 2004.
- **Hess**, Barbara, *De Kooning*, Tachen, 2004.

- **Hess**, Barbara, *Expresionismo abstracto*, Tachen, 2006.
- **Benke**, Britta, *Georgia O'Keeffe*, Tachen, 2003.
- **Wolf**, Norbert; **Grosenick**, Uta Grosenick, *Expresionismo*, Tachen, 2004.
- **Moszynska**, Ana, *El arte abstracto*, Ediciones Destino, Barcelona, 1996.
- The Per Kirkeby Exhibition Catalogue, **Tate Modern**, Tate Publishing, London, 2009.
- **Berger**, John, *La apariencia de las cosas, Ensayos y articulos escogidos*, Editorial Gustavo Gilli SL, Barcelona, 2014.
- **D'Angelo**, Paolo, *La estetica del romanticismo*, Visor, Madrid, 1999.
- **Tomas**, Facundo, *Escrito, pintado (dialectica entre escritura e imagenes en la conformacion del pensamiento europeo)*, La balsa de la medusa, Madrid, 2005.
- **Bowie**, Andrew, *Estetica y subjetividad, la filosofia de Kant a Nietzsche y la teoria estetica actual*, Visor, Madrid, 1999.
- **Read**, Herbert, *El significado del arte*, Losada, Buenos Aires, 2007.
- Mostra da **Transavanguardia**, Castello di Rivoli, Rivoli –Torino, Museo d'Arte Contemporanea, Skira editore, Milano, 2002.
- **Godard**, Jean – Luc, *Historia(s) del cine*, Caja negra, 2007.
- **Xingjian**, Gao, *Por otra estetica seguido de reflexiones sobre la pintura*, El Cobre, Barcelona, 2004.
- **Beech**, Dave, *Beauty*, Whitechapel Gallery London and The MIT Press Cambridge, 2009.
- **Витгенштајн**, Лудвиг, *ПРЕДАВАЊА И РАЗГОВОРИ – о естетици, психологији и религиозном веровању, приредио Сирил Барет*, Clio, Београд, 2008.
- **Арган** Ђулио Карло и **Акиле** Бонито, *Модерна уметност 1770-1970-2000*, III, Clio, Београд, 2006.
- **Жоли**, Мартина, *Слика и њено тумачење*, Clio, Београд, 2009.
- **Лауре**, Дени, *Историја уметности XX века*, Clio, Београд, 2014.
- **Andrews**, Malcom, *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

БИОГРАФИЈА

Ирена Пашић је рођена 1975. године у Аранђеловцу.

Од 2016. године је на докторским уметничким студијама на Факултету ликовних уметности у Београду, Одсек сликарство.

Магистрала је 2005. године на ФЛУ у Београду, Одсек цртеж, у класи професора Гордана Николића.

Дипломирала је 1999. године на ФЛУ у Београду Одсек сликарство, у класи професора Гордана Николића.

Награђена је два пута Наградом **Фонда Петра Лубарде** током студија на ФЛУ.

Стипендисткиња **Републичке фондације за развој научног и уметничког подмлатка** у периоду од 1996 / 2003. године, током дипломских и магистарских студија.

2008 / 2010. године завршила је филмске студије у Центру за филмске студије у Каталунји (Centro de estudios cinematográficos de Catalunya), Барселона, Шпанија.

2007. године завршила је курс документарног креативног филма, Обсерваториј Барселона, Барселона, Шпанија.

Похађала је докторске студије на Универзитету у Барселони, Одсек сликарство, у периоду од 2003 / 2006. године.

У периоду од 1999 / 2003. године. је живела и радила у Прагу, Чешка.

Од 2003 / 2015. године је живела и радила у Барселони, Шпанија.

Од 2015. године живи и ради у Београду.

Од 1996. године активно се бави уметничким радом и излаже.

Реализовала је 9 самосталних изложби и учествовала на преко 20 групних изложби, као и на феријама, симпозијима и фестивалима у земљи и иностранству.

Радови јој се налазе у многобројним приватним колекцијама у земљи и иностранству.

Члан је Удружења ликовних уметника Србије - УЛУС-а.

- Изложбе (избор)

2019. Самостална изложба *Наличје коже*, Галерија ФЛУ, Београд, Србија.

2019. *Arte Genova*, Ђенова, Италија.

2019. *art3F.*, Париз, Француска.

2019. *Innsbruck Art Fair*, Аустрија.

2018. *YIA Art Fair*, Париз, Француска.

2018. Самостална изложба *Све је из моје баште и тако добро мирише*, Галерија Улус, Београд, Србија.

2017. *Sebian Artist Venue*, колективна изложба, Београд, Србија.

2016. Јесењи салон Улуса, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд, Србија.

2016. Самостална изложба *Слагалице*, Кућа Ђуре Јакшића, Београд, Србија.

2016. Самостална изложба *Слагалице*, Галерија Општине Врачар, Београд, Србија.

2016. Самостална изложба *Загонетка/Riddle*, Галерија 73, Београд, Србија.

2015. Самостална изложба *У мојој кожи*, Мостови Балкана, Крагујевац, Србија.

2015. Децембарска изложба Улуса, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд, Србија.

2015. Јесењи салон Улуса, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд, Србија.

2015. Самостална изложба *Контрапункт*, Смотра Мермер и звуци, Аранђеловац, Србија.

2014. Децембарска изложба Улуса, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд, Србија.

2012. Колективна изложба *Укрштања*, Мадок Галерија, Барселона, Шпанија.

2011. Колективна изложба **Покер дама**, Ла Галерија, Барселона, Шпанија.
2010. Колективна изложба **Рециклирање**, Естер Монтуриол, Барселона, Шпанија.
2005. Самостална изложба **Фантазме**, Факултет ликовних уметности, Београд, Србија.
2002. Самостална изложба БЕБ са **Маријом Кардосо**, Евора, Португал.
2001. Колективна изложба групе **Деаорг**, Праг, Чешка.
2000. Колективна изложба колоније Јасна пољана, Бургас, Бугарска.

- Филмски пројекти

2007. Коаутор краткометражног документарног филма **Los restos (Остаци)** у сарадњи са Обсерваторијом, Барселона.

2001. Коаутор дугометражног документарног филма **Quo vadis** у сарадњи са Rmfilms, Чешка телевизија, Праг.



КОНТАКТ

ИРЕНА ПАШИЋ

Адреса: Љубе Дидића, 8-4,

11 120 Београд, Србија.

Тел. 064 / 052-7651

irena.pasic@gmail.com



Самостална изложба *Све је из моје баите и тако добро мирише*, Галерија Улус, Београд,
Србија, 2018.



Самостална изложба *Све је из моје баите и тако добро мирише*, Галерија Улус, Београд,
Србија, 2018.



Самостална изложба *Све је из моје баише и тако добро мирише*, Галерија Улус, Београд,
Србија, 2018.

Захваљујем се свима који су ми били подршка током реализовања овог пројекта и указали ми пажњу, издвојили време и уложили труд да би ми помогли у овом подухвату.

Хвала породици, пријатељима, колегама, професорима, постиоцима изложбе.

Хвала од срца сестрићу Петру који се са мном дружио у атељеу док су слике настајале, мајци Милени, сестри Ивани, Светлани Волиц, Милицы Ракић, Милораду Видовићу, Славици Обрадиновић, Оливери Ерић, који су део тима који је био уз мене.

Изјава о ауторству

Потписани-а Ирена Пашић

број индекса 4811/16

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

„Наличје коже“

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

Потпис докторанда

У Београду, септембра 2019.



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора Ирена Пашић

Број индекса 4811/16

Докторски студијски програм Сликарство

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

„Наличје коже“

Ментор: Светлана Волиц

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Ирена Пашић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / 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 докторанда

У Београду, септембра 2019.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

„Наличје коже”

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, септембра 2019.

Потпис докторанда