

УНИВЕРЗИТЕТ ЏОН НЕЗБИТ
(УНИВЕРЗИТЕТ МЕГАТРЕНД)
ФАКУЛТЕТ ЗА УМЕТНОСТ И ДИЗАЈН



ДУШАНКА В. КОМНИЊ

ЛЕПОТА У АНТИЕСТЕТИЦИ

ИСТРАЖИВАЊЕ ЛЕПОГ У СОПСТВЕНОЈ УМЕТНИЧКОЈ ПРАКСИ

– Докторски уметнички пројекат –

Београд, 2015.

JOHN NAISBITT UNIVERSITY
(MEGATREND UNIVERSITY)
FACULTY OF ARTS AND DESIGN



DUŠANKA V. KOMNENIĆ

BEAUTY IN THE ANTI-AESTHETIC

SEARCHING FOR BEAUTY IN MY OWN STUDIO PRACTICE

– Doctoral Thesis –

Belgrade, 2015.

МЕНТОР:

Проф. Милош Шобајић, редовни професор
Универзитет Џон Незбит (Универзитет Мегатренд)
Факултет за уметност и дизајн
Београд

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ:

Проф. мр Тијана Фишић, редовни професор
Универзитет Џон Незбит (Универзитет Мегатренд)
Факултет за уметност и дизајн
Београд

Доц. др Александра Арванитидис, доцент
Универзитет у Приштини
Факултет уметности
Звечан – Косовска Митровица

Датум одбране: 25. 9. 2015.

ЛЕПОТА У АНТИЕСТЕТИЦИ**Истраживање лепог у сопственој уметничкој пракси****АПСТРАКТ**

Истраживање на тему лепоте данас интригира, зато што се питање лепоте ретко поставља. Да ли се одговор на питање - шта је лепота данас - тражи у естетским оквирима или их је питање лепоте превазишло? Доживљај лепог је често императив, иако се не зна шта је лепо, зашто је лепо, и зашто је и да ли је, све ово важно. Релевантно питање је и да ли је бављење уметношћу лепота сама по себи, или је то само процес који води до стварања нечег лепог.

Лепо је само оно што је „тачно”. Не тачно као прецизно нити педантно, можда је пре неправилно. Термин тачно, у овом контексту представља нешто „истинито”. Лепо није ни велико, ни мало, не мора да има облик. Мора да буде таман толико и такво, да би све више од тога било вулгарно, а све мање недовољно. Има везе и са просветљењем, мада не долази искључиво из узвишених разлога. Налази се често и у баналностима; може да се граничи и са бизарним, али мора да задржи „дистанцу”. Осећај лепоте се ствара у вакуму између леве и десне стране мозга, између рација и сентимента, између разума и намере. Лепота долази из само делимично дефинисаних извора, немогуће је обухватити јасним значењем, али сигурно је да лепота мора да изазове осећај апсолутности.

Лепота посматрања, као процес, је за ово истраживање врло важна. Не неопходно анализе ни закључка, већ само гледања и уживања у визуелном. У визуелном свету је битно визуелно уживање, не неопходно едукација.

Да ли ће естетика или антиестетика дати одговоре на питања лепоте? Антиестетика има збуњујуће значење; због тога је важно да се поставе питања лепоте, естетике и антиестетике. Императив је да се утврди да ли се естетика (и даље) бави питањем лепоте; да ли антиестетика подразумева питања ружног, или је антиестетика заправо естетика савременог доба? Да ли је ружноћа лепота данас? Да ли лепота стоји изван оквира естетике и антиестетике?

Питање лепоте се ретко поставља у савременом стваралаштву, те је важно да се и стваралац и посматрач запитају зашто је то тако. Да ли је питање лепоте постало ирелевантно или се појавност и значење лепоте променило толико да је немогуће препознати је.

Кључне речи - лепота, естетика, антиестетика, модерна, постмодерна, апстракција, фигурација, глобализам, кич, ружноћа, флуид, експресија, експеримент.

ABSTRACT

A research on beauty intrigues, as a question regarding beauty is rarely raised. What is beauty today? Is the answer hidden inside a field of aesthetic, or beauty overcame its borders? It is often an imperative to experience beauty, although what makes something beautiful is unknown. Is artmaking beauty on its own, or creation is just a process that produce something beautiful?

Beautiful is what is “right”. Not “right” in terms of precision or exactness, quite the opposite is often true of art. The term “right”, in this context, represent something truthful. Beauty is not big, or small; it does not have to have a shape. It has to be just enough and just so, where anything more would be vulgar, and anything less would be insufficient. Beauty has to do with enlightenment, although it does not derive solely from exalted reasons. Beauty can also be found in banal; it may border with bizarre, but it has to keep its “distance”. Beauty is born in vacuum between the left and the right side of the brain, between ratio and sentiment, reason and intention. It comes from only partially defined sources, it cannot be captured by rigorous meaning, but it is certain that beauty derives a feeling of absolute.

A beauty of observation, as a process, is of great importance for this research. Just looking and enjoying visually, not necessarily analyzing or concluding anything.

Should aesthetic or antiesthetic answer questions on beauty today? Antiesthetic, a term as such, has a confusing meaning, thus it is important to tackle it. A quest is to investigate whether beauty is still a concern of aesthetic. Does antiesthetic simultaneously has to do with ugly? Is antiesthetic an aesthetic of today? Is ugly a new beauty? Does beauty stand outside the realm of aesthetic and antiesthetic?

Beauty is rarely regarded in contemporary art, so both an art maker and an observer should wonder why it is so. Is beauty irrelevant, or an appearance and meaning of beauty changed so much, that it became impossible to recognize it?

Key Words Beauty, Aesthetic, Anti-aesthetic, Modern, Postmodern, Abstraction, Figuration, Globalism, Kitsch, Ugliness, Fluid, Expression, Experiment.

САДРЖАЈ:

АПСТРАКТ	1
УВОД	1
ЕСТЕТИКА	2
АНТИЕСТЕТИКА	3
Кич	7
РУЖНОЋА	8
РУЖНО УМЕСТО ЛЕПОГ	10
ГЛОБАЛИЗАМ.....	12
АНАЛИЗА СОПСТВЕНОГ РАДА	16
СТЕПЕНИЦЕ СТВАРАЛАШТВА.....	16
МАТЕРИЈАЛИ	18
ТОКСИЧНА ЛЕПОТА ПЛАВЕ	19
СТВАРАЛАЦ ИЛИ СТВАРАЛАШТВО	25
СЕРИЈА СЛИКА PRIMA MATERIA	25
ФИГУРАЦИЈА	28
ИНСПИРАЦИЈА - МОТИВАЦИЈА	35
АМЕРИКА – АПСТРАКТНИ ЕКСПРЕСИОНИЗАМ.....	35
СЛИКА КАО СКУЛПТУРА.....	35
СЛИКА КАО ПЕРФОРМАНС.....	36
СЛИКА КАО МЕДИТАЦИЈА	37
СКРИВАЊЕ – ОТКРИВАЊЕ.....	39
СЕРИЈА СЛИКА - SHEDDING CYCLE.....	39
СЛИКА - ДОЖИВЉАЈ	42
СЕРИЈА СЛИКА PAST PERFECT - PRESENT IMPERFECT	42
ИНЦИДЕНТ	45
СПОНТАНОСТ И ДИРЕКТНОСТ КАО ЛЕПОТА	46
МЕТАФОРА И СИМБОЛ.....	48
МЕТАФОРА ИЛИ ДОКУМЕНТ	49
ДИМЕНЗИЈЕ РАДОВА.....	50
ИЗ ZOOM-IN-А ПРЕЛАЗИМ У ZOOM-OUT.....	51
ПРЕЛАЗАК СА МАЛОГ НА ВЕЛИКИ ФОРМАТ	52
ЕКСПЕРИМЕНТ	53
СТИЛ И РУКОПИС.....	54
СЕРИЈА РАДОВА	55
ТЕЛО, ПРОЦЕС, НАРАЦИЈА, ОБЈЕКАТ.....	56
РУЖНОЋА ПРОЦЕСА И ЛЕПОТА ОБЈЕКТА	57
УМЕТНОСТ ИЛИ СЛУЧАЈНОСТ	58
СЕРИЈА СЛИКА „БОГИЊЕ“	60
СЕРИЈА СЛИКА „У ПОВЕРЕЊУ“	65

УМЕТНИЧКА ИЗЈАВА	65
ПОП-АРТ КАО ИНСПИРАЦИЈА	85
ЛЕПО И РУЖНО СЕРИЈЕ „У ПОВЕРЕЊУ“	85
ТЕХНИЧКИ АСПЕКТ	86
ЗАКЉУЧАК	88
СЛИКАРСТВО ДАНАС	88
АНТИЕСТЕТИКА И ЛЕПОТА ДАНАС	90
БИБЛИОГРАФИЈА.....	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
БИОГРАФИЈА.....	95
ШКОЛОВАЊЕ.....	95
ПЕДАГОШКО ИСКУСТВО.....	105
РАДНО ИСКУСТВО	107
ПОСЕБНО ПОСТИГНУЊЕ.....	108
CURRICULUM VITAE	109

УВОД

Стваралаштво данас се генерално препознаје као постмодернизам. Као и у претходним епохама, концепт и квалитет естетике данас се променио. Савремена естетика више нема ону важност коју је имала у доба модернизма. Присуство и значење естетике се замаглило етичким и социолошким питањима. Намеће се недоумица да ли се питањем лепоте бавимо у оквирима естетике, или тражимо неке друге -логије које ће објаснити концепт лепог данас?

Естетика се тумачи као „нешто што се перципира чулима”. Важност естетике кроз историју уметности расте, све до кулминације у модернизму. Са *l'art pour l'art*-ом, естетика је достигла свој врхунац. У овом есеју ћу се бавити савременим (постмодерним) схватањем естетике и зато је важно да се осврнем на естетику модернизма.

Естетске вредности модернизма су биле базиране на веровању да постоји свет иза (изван) (поновног) приказивања - *ре-презентације* и да поред тога што живимо у свету ре-презентације, можемо да замислимо и прикажемо нешто што је „са друге стране огледала”. Критичари данас су сагласни у једној ствари - нисмо никада изван ре-презентације. Иако се критичари слажу кад је реч о немогућности приказивања „невиђеног”, подељени су у две групе: деконструктивни и конструктивни постмодернизам. Начела деконструктивног постмодернизма су следећа: превазилажење модернистичког погледа и одбацивање модернистичке доктрине као што су суверенитет разума, поимање истине и савршеност човека. Кад је у питању конструктивни постмодернизам, напротив, видимо тежњу да се ревидирају премисе модернизма, конкретно - повратак пре-модернистичких поимања реалности која је узвишена и реалности која није сасвим докучива (космичко значење).¹

Естетика данас нема критички поглед на лепоту. Она је не уздиже, нити је осуђује. Само жели да је анализира да би је стандардизовала. Чини се да све може да задовољи естетске стандарде, али из друге визуре, ништа не може да их задовољи. Како год да се приступи естетици, чини се да је мало, ако имало, значајна. Постмодерна се не

¹ Danto Arthur C., *The Abuse of Beauty (Aesthetics and the Concepts of Art)*, Carus Publishing Company, 2003, str. 19

ограничава естетским ни етичким границама; дозвољава све у циљу представљања оригиналне идеје базиране на еклектично скупљеним елементима.

Доживљај лепоте ипак не можемо да занемаримо, ни данас. Лепота мења агрегатна стања, али важност постојања лепоте остаје иста. Да ли је то истина у савременом стваралаштву? Да ли лепота обухвата естетска и етичка питања заједно. Да ли се лепота бави естетиком и етиком а не обрнуто? Што је храна за тело, лепота је за душу. У то потпуно верујем. Опет, како може уметност Damien Hirst-а (глава краве спакована у стаклену кутију) да се перципира као лепа? Како могу за трулећа тела и огуљене коже на мојим сликама да кажем да су лепе? То ћу настојати да схватим и објасним.

ЕСТЕТИКА

Естетика је, у свом оригиналном значењу, глагол који се на грчком дефинише као „разумети помоћу чула”. Почевши од ове дефиниције, 1750 у делу “Aesthetica”, Baumgarten ју је дефинисао као „науку која се бави перцепцијом чулима”. Неки филозофи сматрају да је естетски ужитак изазван перцепцијом „скривених закона”, те тако естетски ужитак јесте задовољство само по себи.

Лепота је једно од многих интересовања естетике. Постојали су многи покушаји да се нађе адекватније име за „науку“ о лепоти. Калеологија је један од тих назива, у буквалном преводу би било „наука о лепоти”. Philocaly је други термин који значи „љубав за лепоту”. Ипак, естетика је термин генерално усвојен за науку која се бави лепотом.² Концепт лепоте је установљен у Ренесанси и важност лепоте је расла у вековима који су следили, дошавши до кулминације у модернизму, када је естетика и питање лепог постало доминантно, односно самодовољно. За време деветнаестог века одвајање науке, морала и уметности је евидентно; тада се наука, етика и естетика одвајају у целине за себе. Стога, у историји модерне уметности увиђамо већу аутономију уметности, подједнако у дефиницији и у пракси.

² Kovach Francis J., *Philosophy of Beauty*, University of Oklahoma Press, 1947, str. 10

Иницијално, боја, линија и облици су служили приказивачкој сврси. У модернизму, ови елементи постају естетски објекти. Такав модернистички приступ је одвојио уметност од живота (природе) и померио га у сферу иза реалности (иза приказивачког). Естетика модерности се артикулише кроз авангарду, тј. авангарда заузима тада још непосећену територију; иде према будућности а нема идеју где ће да заврши. Авангарда, такође, не користи оруђа традиције да прокрчи путеве већ хода ослобођена спрега носећи ризик да никада не стигне на одредиште. Ишчекивање недефинисане будућности и култ новог представљају, уствари, уздизање садашњег. Модерност живи од супротстављања свему што је „норматив“.³ Модернизам се супротставља свему што би могло да се зове нормативом кроз историју. Модерни, авангардни дух користи прошлост на нови начин. Одбија објективну историју и користи само-разумевање историје као референце.

Антички свет и ренесанса су сматрани класиком, вековима. Ипак, шта год да је класика, не може да буде уздизано и цењено од стране модернизма, само зато што се модерно, по суштини и дефиницији, супротставља свему што је стандард или правило. Тако да класика не може да буде референца за модернизам, јер модерно очекује нешто ново; модерно тражи револуцију.

Модернизму је ипак потребна историјска база за ову нову, обећавајућу еру, те тако модернисти гледају назад у Средњи век и примитивну уметност и ово постаје нова „идеална“ територија којој се модернизам радо враћа. Модернизам је први конституисао идеју „уметност ради уметности“ и естетике без референце на нешто друго. Од касног 19. века о уметности се прича у терминологији стила – боја, линија, облик, композиција – игноришући било које социолошке, политичке и друге ставове које је уметник можда желео да укључи у свој рад.⁴

АНТИЕСТЕТИКА

Постмодернизам тражи да ревидира естетику модернизма; није антимодеран, нема негативне аспирације према модернизму, али покушава да измени естетику

³ Foster Hal, *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, 1983. Habermas Jurgen, “Modernity An Incomplete Project”, str. 3

⁴ <http://witcombe.sbc.edu/modernism/modpostmod.html>

Witcombe Christopher L. C. E. , [What is Art?...What is an Artist?](#) (1997), str. 12

модернизма. Са модернистичке тачке гледишта овај термин је прихваћен као анти(модернистичка) естетика и такав термин је генерално прихваћен. Антиестетика не жели да негира приказивачку уметност. Модернизам се бавио утопијским маштањем о простору изван ре-презентације (*representation*). Критичари данас се слажу у једном – нисмо никад изван ре-презентације, (поновног) приказивања. Не можемо да разумемо ништа што раније није виђено или доживљено, не можемо чак ни да замислимо, те тако нисмо никад изван простора имитације, ре-презентације.⁵

Модернизам је покрет који се побунио против норматива, да би и сам постао „официјелна култура“ и општи речник. Тако, модернизам више није „модеран“, већ класичан, што је доминантан параметар против чега се модернизам бори. Реч модеран, у свом латинском корену представља линију која је повучена између прошлости и садашњости. Нешто је модерно само (до) кад је ново, после постаје класично. Самим тим, ако модернизам треба да се сачува, истовремено мора да се превазиђе. Ово је циљ који постмодернизам поставља себи.

Постало је очигледно у другом делу двадесетог века да су погледи на живот у које модернизам верује, погрешни. Тако постаје јасно да је модернизам „отплесао“ и да надаље оклева и губи правац.⁶ Ако је модернизам дошао до краја, налазимо се у периоду који генерално идентификујемо као постмодернизам.

Термин постмодернизам се користи на збуњујући начин. За неке постмодерно значи антимодерно; за друге представља ревизију модернистичких премисе. Постмодернизам, свакако, јесте раскид са модернистичким појмом естетике. Постмодерно може да се разуме као „све пролази“ као и „ништа не функционише”.⁷

У савременој култури постоји базична опозиција између постмодернизма који тражи ревизију модернизма, као и постмодернизма који одбија претходно да би славио оно што следи (поништава модернизам да би славио постмодернизам). „Први се зове конструктивни постмодернизам који предлаже алтернативно разумевање, тражи ревизију премиса модернизма. Настоји да избрише границе и измести логику премиса модернизма. Конструктивни постмодернизам жели повратак пре-модерних схватања (реалности обликоване узвишеним и вишег космичког значења). Настоји да обнови истине и вредности из периода пре модернистичког мишљења и праксе. Конструктивни

⁵ <http://witcombe.sbc.edu/modernism/modpostmod.html>

Witcombe Christopher L. C. E. , [What is Art?...What is an Artist?](#) (1997), str. 23

⁶ Foster Hal, *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, 1983. Foster Hal, “ Postmodernism: A Preface”, str. 14

⁷ Foster Hal, *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, 1983. Foster Hal, “ Postmodernism: A Preface”, str. 16

постмодернизам жели да измени (замени) модернизам и модерност, јер га (модернизам) види као претњу опстанка живота на планети”.⁸

Деконструктивни постмодернизам је одређен својим разумевањем да је културолошко и социолошко раздвојено, где се теорија и пракса првог (модернизам) криве за болести другог (модернизација). Деконструктивни постмодернизам настоји да превазиђе модернистички поглед на живот. „Деконструише” идеје и вредности модернизма да открије од чега се састоје, те да покаже да модернистичке идеје као „једнакост” и „слобода” нису „природне” у људској врсти, нити „истините” људској природи. То су једноставно идеали, интелектуализоване конструкције. Привидно антимодерна позиција претпоставља основно одбијање канона модернизма; другим речима одбијање доктрине суверенитета разума, појма истине, веровања у савршеност човека и идеје да можемо да направимо боље, ако не и савршено друштво. Оваква начела се дефинишу као деконструктивни постмодернизам. Деконструктивна постмодернистичка мисао је са једне стране виђена као нихилистичка - страна са које су све вредности неважне, све је непознато и ни са чим не може да се успостави веза, укратко – живот је бесмислен. Антиестетика може да буде виђена као симбол модерног нихилизма, али је пре критика која разбија ред и структуру приказивања (слике) у циљу реорганизације.

*Anti-aesthetic could be seen as a mark for modern nihilism, but it is rather a critique which de-structures the order of representation in order to rearrange it.*⁹

У модернистичком речнику слика или песма су јединствене, симболичне и визионарске, док је у постмодерном језику све то „већ виђено и написано”. Постмодернистичка тактика постаје јасна: потребно је деконструисати модернизам, отворити га и поново створити. „Модернизам је био западни у својој оријентацији, гравитирао је капитализму, био је буржоаски по карактеру, белачки по боји коже и мушки по роду, дакле био је очигледно затворен и ригидан. Постмодернизам, с друге стране, се бави маргиналним и репресивним дискурсима.”¹⁰ *Paul Ricoeur* је написао да „проналазак плуралности култура није никад безболно искуство”, и био међу првима

⁸ Foster Hal, *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, 1983. Foster Hal, “ Postmodernism: A Preface” str. 21

⁹ Foster Hal, *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, 1983. Foster Hal, “ Postmodernism: A Preface”, str. 10

¹⁰ Foster Hal, *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, 1983. Foster Hal, “ Postmodernism: A Preface”, str. 13

који је прокламовао смрт западњачког монокултурализма. Постмодернизам увиђа да више нисмо ми и други (остали) више, већ постоји могућност да постоје само остали, ми сами постајемо остали међу осталима.

Постмодернизам, као концепт је немогуће дефинисати (ово је јасна намера постмодерниста), јер они, за разлику од модерниста, немају жељу да класификују, одреде, обухвате и зауставе. Постмодернизам се ослања на неизвесност, несигурност, сумњу и прихвата неодређеност. Тамо где модернизам тражи затварање форме и опседнут је закључцима, постмодернизам је отворен, ослобођен и једино фокусиран на процес „настајања”, а не на финале.

Постмодерна себе не ограничава никаквим естетским или моралним границама; она себи дозвољава све у циљу представљања оригиналне идеје, ипак базиране на елементима еклектично прикупљеним са свих страна. Питање дефинисања уметности и философског промишљања уметности је скоро у потпуности било под доминацијом идеје везане за лепоту, особито за време осамнаестог века, великог раздобља естетике. Касније, естетика постаје есенција културе апстрактног експресионизма, где прича о нечему лепом није значила описивање, већ изражавање безусловног дивљења.

Модерни уметник је веровао да његова (њена) уметност може да утиче на људску судбину и да може да промени свет. После Другог светског рата овај оптимизам је било тешко одржати. Ратови који су после уследили, неизвесност и видик без хоризонта су довели до тога да савремени уметник види будућност са дозом цинизма. Овај антиестетски тренд је резултат нељудског поступања човека према човеку, а то искључује сваки естетски квалитет у међуљудским релацијама. Овај тренд је такође последица пораста конзументског односа према стварима, где је аутоматски неважна естетска вредност уметности; тако уметник губи осећај за естетику, док естетика потпуно не нестане са хоризонта његових потреба.

Сама реч естетика се у овом тексту користи у својој конотацији пре постмодерне. Евидентно је да ова естетика са значењем које је имала у прошлости, не може да се примени на постмодерну, уколико се не измени њено значење или не пронађе адекватнији назив. За сада, естетика има негативну конотацију, и тиме је само њен значај умањен (изгубљен).

Самостално путовање естетске идеје је почело од времена њене аутономије кроз „уметност ради уметности”, а завршило се у савременом постмодерном свету као

негативна категорија, као критика стања света у коме се налази. Више није важно да се достигне естетика, или се доживи естетско искуство; естетика радије служи као коментар на стање које јесте.¹¹

Кич

Њујоршки критичар *Clement Greenberg* је рекао: „Алтернатива апстракцији није Микеланђело, већ кич”.¹² Страх од кича је један од мотива након модернизма. Фигуративно сликарство или рима у поезији – деловало је у време модернистичких експеримената, да су потрошили своје капацитете за искрену емотивну експресију. Употреба традиционалног језика је за модернизам била издаја „више идеје”. Ово је разлог због ког је *Clement Greenberg* рекао да је кич са друге стране спектра (гледајући са позиције апстрактног експресионизма).

У савременом стваралаштву је наступио тренутак када стил, форма, језик, или читав речник не могу више да се користе а да се не произведе клише. Као резултат тога, авангарда више није авангарда, већ стандард. Да би се ишло даље, било је потребно да се усвоји нови речник. Управо зато оно чега се модернизам плаши, постмодернизам је пригрлио. Ову нову уметничку иницијативу неки називају „проактивни кич”. Модернистичка озбиљност више није прихватљива, те уметници не само да не избегавају кич, већ га намерно стварају и промовишу, у стилу *Andy Warhol*-а, *Alan Jones*-а и *Jeff Koons*-а. Постмодернизам тврди да је најгора ствар производити кич без намере; много је боље правити га намерно, јер тада то није кич, веч софистицирана пародија. Проактивни кич ставља знаке навода око стварног кича и на тај начин чува своје уметничке квалификације. Једина дилема постмодерне је кич или „кич”.¹³ Такође, уметници су одбацили прошлост много деценија уназад; сада пошто ни будућност није циљ уметничких напора, многи уметници се окрећу садашњости и фокусирају се на савремену поп-културу.

¹¹ Danto Arthur C., *The Abuse of Beauty (Aesthetics and the Concepts of Art)*, Carus Publishing Company, 2003, str. 39

¹² <http://witcombe.sbc.edu/modernism/modpostmod.html>

Witcombe Christopher L. C. E. , What is Art?...What is an Artist? (1997), str. 14

¹³ <http://witcombe.sbc.edu/modernism/modpostmod.html>

Witcombe Christopher L. C. E. , What is Art?...What is an Artist? (1997), str. 24

У двадесетом веку уметничко дело почиње да личи на ординарне објекте (*Marcell Duchamp*-ови *readymade* или *Andy Warhol*-ове *Brillo* кутије). Овде естетика не може да објасни зашто једно има уметничку вредност а друго је производ практичне намене. Естетика је овде једноставно нестала из сфере онога што су философи називали „проблематиком дефинисања уметности”. Ипак, естетика је од античких времена тесно везана за уметничко дело, да бисмо је данас олако одбацили.

Arthur Danto у делу “*The Abuse of Beauty*” прави коментар на Хегелову философију уметности, где Хегел верује да је естетика природе другачија од оне у уметности, у ком случају је естетика уметности супериорна у односу на природу. То је зато што је „рођена од Духа и рођена поново”. На пример, ако су зелена поља насликана тачно онако како изгледају у природи, насликана поља ће бити лепша јер је слика „рођена од Духа” а природа је мањкава за овај феномен.¹⁴

Очигледно, естетика модернизма се базира на овој идеји с обзиром на то да је лепота уметничког дела уствари значење истог: идеја уметничког дела, а не само физичка појавност. Уметничко дело има своју спољашњост и унутрашњост, она унутрашња страна је више цењена у време модернизма. Оно што је уследило је концептуална уметност, где је једино чиста идеја битна, а форма (лепота?) је напуштена.

РУЖНОЋА

Лепота никада не нестаје и не постаје неважна; истина је да лепота мења своја агрегатна стања. Када смо се навикли на воду, претвара се у ваздух, када смо навикнути на ваздух, поново пада киша. Стога, мора да буде ружно док не постане лепо! Чини се да је овде у питању прилагођавање на лепоту, а не постојање исте. Нова естетска категорија коју је француски критичар *Jean Clair* својевремено одбацио постаје доминантна у савременој уметности. То је естетика „одвратности, абјективности, хорора и гађења”. Сада, гађење окупира територију коју је својевремено окупирао

¹⁴ Danto Arthur C., *The Abuse of Beauty (Aesthetics and the Concepts of Art)*, Carus Publishing Company, 2003, str. 13

укус.¹⁵ Кант пише: „Оно што изазива гађење не може бити представљено у хармонији са природом а да притом не наруши естетско задовољство”.

Човек кроз историју очекује од уметности да буде окидач за осећај естетског задовољства. Данашњи човек (после модернизма) (естетско) задовољство добија кроз поруку; ако је порука довољно јасна и јака, уметничко дело се доживљава као лепо, чак иако је представа на уметничком делу (или само уметничко дело) нешто што би у реалности изазвало гађење.

Пошто савремени концепти и поруке генерално нису претерано оптимистични, јасно је зашто употреба одвратности и хорора постаје доминантна. Одвратност се користи у пежоративном смислу, ипак често је присутна у уметности. Ова чињеница је могуће везана и за специфичан осећај који је *Darwin* описао у једном од својих дела: „човек и животиње се узбуде када осете нешто „необично” у појави, мирису или укусу. Из овог разлога, гађење је један механизам привикавања, подједнако као и лепота“.

Добар пример за ово је рад *Paul McCarthy* -ја у перформансу који се зове “*Bossy Burger*“, где овај уметник стоји у киоску за хамбургере, у униформи куvara, правећи храну. Кечап лети на све стране, комади ћуретине висе из сендвича које прави. Ова сцена свакако изазива гађење код „редовног” посматрача, али је намера уметника да демистификује лажни идеализам присутан у холивудским филмовима.

McCarthy -јев рад може да се опише као одвратан, али управо то је поента. Он је „леп” зато што је одвратан. Лепота овде не долази из самог чина, већ из намере уметника да згади сопствену публику, те када је идеја апсолвирана кроз комуникацију, рад постаје леп, невезано за формалне квалитете самог дела. Овај приступ је супротан од дадаистичког јер дада тврди да је нешто одвратно зато што је лепо, мислећи да је бесциљно производити „лепу” уметност за неморално друштво.

У савременој уметности је присутна и доза ироније. Данашње друштво није боље од друштва пре сто година, али данашњи уметник ужива да прави одвратну уметност јер је таква „лепа“. Дадаисти би рекли: „одвратно је јер је лепо” (а не треба да буде), савремени уметник би рекао: „одвратно је јер је одвратно” (а тако и треба да буде).

¹⁵ Danto Arthur C., *The Abuse of Beauty (Aesthetics and the Concepts of Art)*, Carus Publishing Company, 2003, str. 52

РУЖНО УМЕСТО ЛЕПОГ

Битно је да се осврнемо на моменат када је „ружно“ победило. Кроз историју су се прожимали концепти ружног и лепог, односно доброг и лошег, аполонског и дионизијског, уздржаног и хедонистичког. Увек је постојала привлачност према ружном, јер ружно изненађује. Оно шокира, све док не постане лепо, када га канонизујемо, прихватимо и потом тражимо ново ружно. Преплитање лепог и ружног кроз историју је било синхроно. Лепо и ружно су били подједнако заступљени и подједнако битни. Ружно дефинитивно односи победу у првим деценијама двадесетог века. *Umberto Eco* објашњава да се овај феномен десио јер су се аутори трудили да „зачуде буржуја“. Публика не само да се чудила него се и саблажњавала. Еко прави разлику између ружног по себи, формално ружног и уметнички ружног. Авангардни уметници су често укључивали сва три појма ружноће у своје стваралаштво. Приказивали су ружно по себи (костурске главе, трулеће ране итд), формално ружно (Пикасово приказивање жене) и уметнички ружно (цепање слике, просипање боје). Публика није била згрожена Пикасовом уметношћу јер приказује ружну жену, већ што жену приказује на ружан начин.

Футуристи величају брзину, рат, шамар и пролазност. Они крећу у рат против музеја, библиотека и Нике са Самотраке као канона лепоте. Њих не занима облик, занима их продор облика кроз простор, пролазак кроз простор и време. Футуристи славе пролазност, на неки начин и ефемерност. Њих не занима да оставе траг колико да се изразе САДА и да буду модерни (иновативни и другачији по сваку цену). Они иду дотле да је *Vossioni* назвао своју слику Антиграција.

Кубисти деконструишу облике тако што траже облике у неевропској уметности, која је важила за ружну само и због чињенице што је неевропска. Кубисти су се доста ослањали на изглед афричке маске, што је почетком двадесетог века важило за ружно и одбојно. Дадаисти су пригрлили ружноћу на особен начин – *Duchamp* је изложио писоар уводећи тако концепт *ready made*-а, јер је желео да прикаже нешто недолично. Писоар у овом контексту иде много иза концепта ружног. Он је ружан, одбојан, баналан, срамотан. Ипак, *Duchamp* га уноси у галерију, поставља на пиједестал и тако

му даје узвишеност уметничког предмета. Од *Duchamp*-а надаље говоримо о тријумфу ружног и смрти уметности онакве какву смо је до тада знали. Од тог историјског тренутка важно је КО приказује дело, ГДЕ се дело приказује и КАКО се дело представља. Ово постају кључна питања при дефиницији уметничког дела данас.

Философ и ликовни критичар *Arthur Danto* у есеју „Свет уметности“ (*The Artworld*, 1964) поставља теорију у којој појавност уметничког дела није довољна да би се по томе утврдило да ли је нешто уметност или не. По овој теорији *Danto* указује да уметничко дело није само оно што доживљавамо чулима, него је то и познавање историје уметности и актуелних догађаја у свету уметности. *Danto* објашњава да уметничко дело није само одређено својим морфолошким карактеристикама, већ су то интерпретације које га означавају као уметничко дело. Дакле, контекстуализација уметничког дела је императив савремене уметности.

Од *Duchamp*-а надаље фундаментално је промењен начин на који посматрамо и разумемо уметност. Показује нам да уметничко дело и његов статус нису универзално разумљиве категорије, већ подразумевају препознавање дискурса у оквиру кога се уметничко дело идентификује и доживљава.

Године 1993. термин “*artistic excellence*” (уметничка изузетност) се појавио као синоним за лепоту. Важно је да се разуме да уметничко дело и даље може да се доживи као ружно, иако увиђамо уметнички квалитет истог. Препознавање квалитета не трансформише дело са естетске тачке гледишта. Ружно не постаје лепо само зато што је ружна уметност „добра”. Уметнички квалитет је стога везан за поенту коју дело треба да саопшти, који ефекат треба да изазове. Ако дело утиче на посматрача, па он сада види оно што раније није, значи да дело поседује уметнички квалитет.¹⁶ Опет, питамо се шта се десило са лепотом? Изгледа да је она мање битна, или небитна, при сагледавању уметничког квалитета данас.

Вратићемо се на Умберта Ека који објашњава да се ружноћа доживљава пре лепоте. Дакле, нешто је ружно и одбојно, али интригира, управо зато јер изазива непријатан доживљај, изазива нелагоду. Нешто је ружно док не постане лепо. Процес адаптације је овде битан. Да ли то значи да суштински не постоји ружно и не постоји лепо? Да ли је тачно да је нешто ружно само док се визуелно не адаптирамо на то (када нам постаје лепо), а притом „нешто“ не мења своје физичке квалитете?

¹⁶ Danto Arthur C., *The Abuse of Beauty (Aesthetics and the Concepts of Art)*, Carus Publishing Company, 2003, str. 125

ГЛОБАЛИЗАМ

Глобализам, као феномен је немогуће игнорисати. Уметност, као пракса и парадигма, је само цигла у зиду дискурса који се зове глобализам. Уметник, вољно или не, свесно или не, укључује питања глобализма кроз уметност коју ствара. *Frederic Jameson* у “*Notes on Globalization as a Philosophical Issue*” препознаје четири основне позиције глобализма. Прва струја тврди да глобализам не постоји, с обзиром на то да још увек имамо нације и границе. Друга подвлачи да нема ништа ново – глобализација је постојала одувек кроз историју цивилизације. Трећа потврђује везу између глобализације и светског тржишта које је ултимативни циљ капитализма. Четврта препознаје нови мултинационални ниво капитализма, где је глобализам његов основни састојак.

Појам глобализације се често повезује са још једним прилично неодређеним и нејасним термином који зовемо постмодернизам. Не морамо се држати ни једне од наведених интерпретација глобализма, али је врло битно да препознамо постојање и присуство глобализма данас у свету. У истом тексту *Jameson* истиче да је глобализација комуникацијски концепт, односно да је развој комуникационих технологија „крив” за појаву глобализације.

Донекле се слажем са претходном тврдњом, ипак, моје тумачење се више ослања на термин француског критичара *Nicolas Bourriaud* – делокализација. То је идеја да уметник најбоље може да појача свест о технолошким променама и социолошким везама које исте производе, ако се измести из сопственог окружења. „Значајне последице компјутерске револуције су данас видљиве у радовима уметника који не користе компјутер. Насупрот томе, они који праве „комјутерску графику”, који манипулишу фракталима или они који праве слике, најчешће падну у замку илустрације: у најбољем случају њихов рад је само симптом револуције, а у најгорем представља симболично отуђивање унутар доминантних начина производње. “ (*Nicolas Bourriaud, Relational Aesthetic*, str. 72).

"Thus the major effects of the computer revolution are only visible today in the works of artists who do not use computers. On the contrary, those who produce "computer graphics," who juggle with fractals or who synthesize images, most often fall into the trap of illustration: at best their work is only a symptom or a gimmick of the revolution, while at worst it represents a symbolic alienation to the computer medium, and the artist's own alienation within the reigning modes of production." (Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetic*, pp. 72).

У следећој тврдњи се ослањам на *Bourriaud*-а, као и на *Debord* -ово (*Guy Debord Society of the Spectacle*) - наш интелект је константно провоциран различитим информацијама које су доступне кликом миша. Физички се налазимо у једној просторији, а ментално смо на више места истовремено. Чини се да наше тело постаје недовољно за интелектуални развој и убрзање у ком живимо. Пошто не постоји начин да се физички поделимо и будемо на више места у исто време, као последица ове фрустрације, данашњи човек је осуђен да константан покрет и промену места, у жељи да надокнади свој физички „недостатак“.

Martha Rosler у студији *"In the Place of the Public; Observations of a Frequent Flyer"* објашњава да је императив за уметника данас да константно буде у покрету и да се измешта. Тако, аеродроми, возне и аутобуске и друге станице постају „места између“ и неодвојив део свакодневне рутине. Пре него што се време убрзало (са напретком технологије), аеродроми су били повезивани са ескапизмом, егзотиком и привременим „заборавом“. У савременом свету аеродроми постају неопходност. *Martha Rosler* је базирала свој рад на аеродромима, са идејом да акцентује „место између“ као неизбежност у стваралштву данас. То више није тачка А - полазна тачка и тачка Б - одредиште. Аеродроми постају место које је и даље „оно између“, али место које је део рутине. Аеродроми заправо нису места, они су простори, додуше неизбежни простори. У њеном истраживању постаје занимљив дуализам између места и простора. Како се дефинише (осећа) једно, а како друго.

Везано за дефиницију простора и места *Henri Lefebvre* у *"Production of the Space"* објашњава да је основна разлика заправо у перцепцији, то јест односу који особа лично има (нема) са једним, односно другим. Дакле, **простор** је концепт са којим немамо личну повезаност и према коме немамо осећања. То је физички (не)дефинисана одредница, према којој смо равнодушни, само се физички налазимо у њему. То су нам

до скоро били аеродроми и друге путне луке. Место је такође (не)дефинисана одредница са којом и према којој имамо личну везу и осећања, па самим тим постаје дефинисано одредиште. У савременом свету не можемо јасно да направимо разлику између ова два концепта, с обзиром на фреквентност, неопходност и неизбежност путовања у савременом друштву, логично и уметности.

Идеја да истражим глобализам, аеродроме, и „места између“ је инспирисана личним примером. Зашто сам морала да одем, видим и будем негде друго? Зашто сам морала да се вратим и опет одем и опет вратим одем вратим одем вратим? Каква је разлика између некога ко не одлази нигде, већ путем интернета сагледава увиђа и учи? Да ли је и зашто потребно физичко измештање данас? Да ли је естетика путовања као процеса или дестинације битнија? Да ли суштински процес путовања постаје неопходност ствараоца данас?

Када сам у Google унела *“emerging artist”*, добила сам неколико хиљада резултата. Радови датих уметника су били различити. Покушала сам да нађем било какву визуелну сличност, на основу чега бих могла да дефинишем *“emerging artist”*, односно уметнике који су актуелни. Оно што је слично међу њима није рад, већ биографије. Скоро сви уметници су дефинисани као „уметници по итинерару“. Места на којима су наступали нису иста, али количина информација везано за „места на којима сам живео и радио“ је фасцинантна. Чини се да естетика данас више није естетика рада, већ естетика живота. Од перформанса наовамо, све више се удаљавамо од уметничког објекта, као резултата рада, а долазимо до битности процеса, „места између“ и „времена између“ као круцијалних елемената по којима вреднујемо естетски доживљај.

Шта је постмодерна естетика (вредност)? Намеће се одговор да то није уметнички рад (објекат и његов изглед) већ је то личност уметника (изложена константним променама). Постаје императив да се „окуси“ што више култура и живи у што разноврснијем окружењу да би се заиста разумео појам глобализма. Овај појам је свеprisутан у савременом свету.



Сл. 1. - *Rirkrit Tiravanija (Rirkrit Tiravanija), Untitled (free) 1992.*

Добар пример савременог ствараоца је уметник Риркрит Тираванија (сл. 1). Он је рођен у Буенос Аиресу, живи у Њујорку и Буенос Аиресу, путујући по свету ствара. Тираванија је интернационални номад чији рад је базиран на сусретима између њега и странаца које среће на путовањима. Путује бициклом и спрема храну на насумично одабраним местима. Кува за себе и људе који се затекну у његовој близини. Он не ствара уметничке објекте, већ је овакав животни стил његова уметност. Тираванија уствари креира искуства а не објекте.

Избегава да „заокружи” свој процес као што избегава да се задржи у једном месту. Очигледно је да мора да се помера у физичком и концептуалном смислу. Његова уметност је базирана на неодређености, на месту без центра и на позицији која није фиксна, већ је дефинисана одређеним културолошким искуствима.

Да ли онда уметник који се константно (ре)моделује истински може да разуме и пренесе идеју глобализма или постаје недефинисан као и сам појам постмодерне?

АНАЛИЗА СОПСТВЕНОГ РАДА

СТЕПЕНИЦЕ СТВАРАЛАШТВА

Мој уметнички израз је очигледно дубоко укореван у модернизму; паралелно тражећи одговоре који се тичу естетике постмодерне. Да ли се и како, визуелно, разликује од естетике модернизма?

Слике које су иницирале оне које су настале у последњих неколико година имају јаке корене у надреализму; препознајем утицај уметности фантастике или магичног реализма. Надреализам, као правац и израз, је настао пре више од 150 година и још се није завршио. С обзиром на то како се правац бави подсвесним и неухватљивим тешко је заокружити и напустити овакво интересовање. Како се људска перцепција, знање и свест константно развија, тако и онај подсвесни фрагмент особености не може до краја да се докучи ни закључи.



Сл. 2. - *Риба*, 60 x 40 цм, 2002.

После неког времена проведеног бавећи се графичким дизајном и комерцијалном фотографијом, имала сам потребу да се вратим „нечему што се прави рукама” и не захтева компромисе. Било ми је потребно нешто сировије и директније.

Окрнула сам се према сликарству и скулптури, нисам јасно знала где ћу да завршим. Имала сам неколико цртежа који су ме вукли према апстрактнијем и грубљем приступу (сл. 2). Папир није могао да поднесе начин на који сам третирао цртеж, требало је наћи неки издржљивији материјал.

Паралелно са цртежом радила сам слике које су из неког разлога биле неубедљиве. Подлога је била картон, али начин на који сам сликала је био механички. Није било спонтаности у третману. Тематика је, у исто време, деловала сувише попут исповести, скоро патетично. Схватила сам да морам да повежем цртеж и слику и да нађем подлогу која ће бити довољно чврста да издржи количину материјала која ће пасти на њу. Слика је требало да буде скулптурална, то ми је било јасно. Дрвена подлога ми се наметнула као решење (сл. 3 и 4). Омогућавала ми је „скулптуралну“ појавност, чврстину и топлину материјала. Трпела је третман од конструкције, акумулације разних материјала и њихове комбинације, до деконструкције (скидања слојева, гребања саме подлоге, итд.).



Сл. 3. - Виктор, 31 x 23 цм, 2003.



Сл. 4. - *Стеларонад*, 31 x 23 цм, 2003.

Верујем да имам богату имагинацију и врло живе, скоро опипљиве снове. Упослила сам овај атрибут, користећи искуство акционог сликарства, кренула сам на посао. Почињала сам „случајно” направљеним сликама, којима сам касније давала контуре и визуелни смисао. Комбиновала сам акционо сликарство као технику, са дадаистичким спонтаним приступом концепту и надреалистичким тумачењем насумичних елемената. Овако сажимам „извођачки” део посла.

МАТЕРИЈАЛИ

Користим комбинацију традиционалних и нетрадиционалних материјала. База је акрил преко кога насумично наносим воду и преко сипам пигменте у праху. Они ће се осушити у води и остаће фина прашина која је формирала некакав обрис. Наравно, пигмент у оваквом облику није постојан, па га је неопходно премазати слојем акрила. Овде сам дошла до озбиљног проблема што је везано за медијум којим ћу третирати пигмент, а да пигмент задржи боју и текстуру. Испоставило се као скоро немогућ пројекат, јер се пигмент, по својим природним особинама, размазује када се помеша са било којим медијумом. Наравно, степен размазивости зависи од боје до боје. Нпр.

земљане боје се размазују, немогуће их је сачувати у прашкастом облику, док је плава боја најпостојанија када се преко нанесе слој акрила. Овде је реч о текстури боје. Када је реч о самој боји (таласној дужини боје), плава је губила плаветнило и постајала ружно љубичастосива. Овако, земљане боје су добијале на интензитету, а хладне боје губиле снагу. Нисам могла да помирим текстуру и интензитет боје (сл. 5).



Сл. 5. - Слика у процесу, 2004.

ТОКСИЧНА ЛЕПОТА ПЛАВЕ

Везано за гаму, гравитирам ка хладним бојама. То су заправо плаве и зелене нијансе, не бих их назвала хладним бојама. Наравно, хладније од црвене, браон, жуте итд, које ће се ретко наћи на мојој палети. Црвена се наслути с времена на време, ретко слика остане таква, појави се више као детаљ или остатак неких давних слојева слике.

У почетку ме је фасцинирала ултрамарин плава, или *Klein Blue*. Видела сам *Klein*-ову Нике са Самотраке прекривену плавим прахом; ово је мала фигура која стоји испод стакленог звона, не може да се додирне, наравно (сл. 6).



Сл. 6. - Yves Klein, *Victory of Samothrace*, 1962.

Његова плава није изгубила прашкаост, нити интензитет. Једино логично објашњење је да боја отпада и то је разлог што је прекривена стаклом. Спољни механички утицаји јој овако не сметају. Свако друго објашњење би ми убило достојанство, јер сам истраживала прекривање плаве, лепљење плаве, магнетисање плаве и сл, не бих ли сачувала плаветнило. Невероватна је привлачност ка посуди таквог пигмента. Прво убацујем руке унутра, онда избацујем плаву напоље, превише ми је мала да могу цела да уђем у посуду, а то ми је импулс.

Урадила сам неколико слика са којих је отпадао пигмент и то ми је било концептуално занимљиво. Где год сам била остављала сам траг, метафорички и буквално. Наравно ово није било добро за транспорт нити за галеријску презентацију. Неколико слика сам задржала таквим, уз све проблеме који су дошли са концептом остављања боје где год се слике појаве (сл. 7 и 8). Уз техничке проблеме уследили су и финансијски (казне за немогућност враћања простора у првобитно стање), јер се плава не може искоренити. „Немогуће искоренити је“ су кључне речи везано за моју адиктивност према плаветнилу.



Сл. 7. - *Covering*, 110 x 110 цм, 2004.



Сл. 8. - *Covering*, детаљ

Нисам практична, практичност вежбам, она ми не долази природно. Требало је на неки начин задржати боје на платну. Овде сам се ломила између перформативног у

сликарству (остављања плаве боје, опадања боје са слике временом и на крају пропадања слике). Концептуално, ово ми се допало. Практично, нисам више могла да поднесем прљаве руке и плаву боју која ми је постала природна флора носа. Додајем и сентименталну вредност, меланхолију која мало нападне када ми слика пропадне.

Одлучила сам да идем практичнијим путем. Наравно, требало је променити технику. Додала сам провидни акрил, који је долазио као база за мешање боја или прављење дебљег наноса боје. Ако се помеша са водом постаје лазурнији и лакши за наношење, али лакше размазује пигмент, а то сам и даље хтела да сачувам у што аутентичнијем облику. Употребом меканих четака и специјалним потезима (слика лежи на поду а ја лебдим око ње) махом успевам да сачувам текстуру пигмента. Ако се то не деси, слика иде не поправку.



Сл. 9. - *Assimilating*, 140 x 140 cm, 2005.

Тада сам у праксу упустила и восак, заинтересовала ме је нетрпељивост масног и посног материјала. Пигменте сам почела да наносим на платно, јер ми више није била потребна тврда подлога, пошто се фигура изгубила (сл. 9). Логично, формати су постали већи, јер је требало приказати слику и њену анатомију што директније. Преко пигмената сам често наносила восак који је мењао боју, али је често задржавао прашкасту текстуру пигмента. На восак сам наносила друге материјале (брашно, јаја,

алкохол) и мешала са другим бојама пигмената. Други слој је требало да представља унутрашњи део „коже“ слике. Преко воска и новог наноса боје сам постављала више слојева акрила, који је након сушења могао да се љушти са делова где се налази восак (сл. 10). Наравно, делови слике са којих се скида кожа нису насумични, они су унапред одређени и само на те делове слике је нанесен восак.



Сл. 10. - *Assimilating, детаљ*

Византију 1 (овако се зове јер је после настала Византија 2) сам радила пуном страшћу, не марећи за архивске квалитете слике. Било ми је важно да она буде ТАЧНА и самим тим ЛЕПА. Било је важно да буде таман то што је падало на платно, ни мање ни више. Трбало је да рефлектује мене у том тренутку, такву каква сам била. Слика је имала много слојева воска и акрила. Немам фотографију слике, јер је пропала пре него што сам је фотографисала. Прилажем фотографију начина на који сликам (слика 11).



Сл. 11. - Атеље у Milwaukee-ју, САД

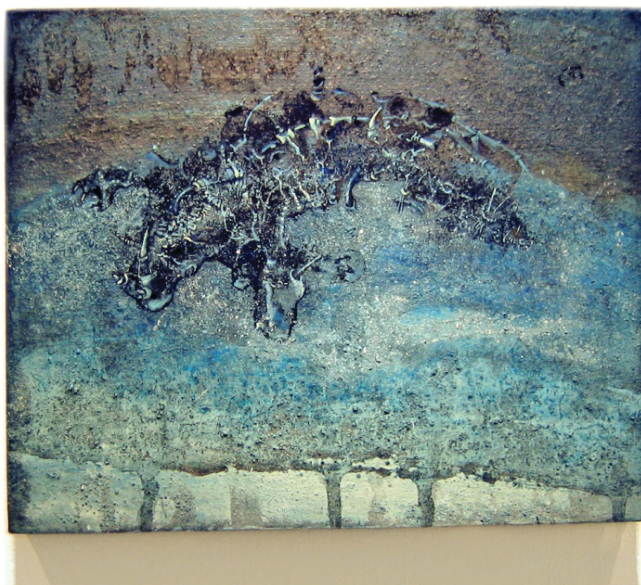
Преносила сам *Византију* из атељеа у галерију. Напољу је била мичигенска зима, са око -20 степени. Восак је почео да пуца чим је слика изнета напоље. Уз карактеристичан звук ломљења воска, за минут је цела слика била на поду у парчићима. Остало је буквално плаво платно. Помислила сам на Пад Византије. У том тренутку ми је било драго јер имам једну слику мање за транспорт, после ме је ухватила нека меланхолија. *I felt Blue*, како другачије.

СТВАРАЛАЦ ИЛИ СТВАРАЛАШТВО

СЕРИЈА СЛИКА PRIMA MATERIA

Важан аспект стваралаштва данас је уствари улога уметника, а не искључиво уметничко дело, као финале. Док сам радила на овој серији слика, моја улога је била више улога алхемичара, него дизајнера; алхемичара који настоји да направи човека од блата и претвори угаљ у дијамант.

Истражујем форме које су иначе виђене као језиве, ружне или узнемирујуће и претварам их у лепе призоре, само зато што као уметник – алхемичар могу то. Створења која креирам су хибриди у псеудонаучном смислу. Многе креације из серије нису створења из овог времена; ово није ни документација о изгубљеној врсти у ланцу еволуције, нити хроника о њима. Ова створења су више метафоре сећања, где је сирова информација пребојена тоном садашњости те због тога више нису фактуална (сл. 12). Поставља се питање зашто онда уопште приказујем мртва сећања која чак нису ни документ, већ су тонирана савременим искуствима?



Сл. 12. - *Плави 1*, 40 x 30 cm, 2003.

Ако посматрам слике са научног становишта, формални квалитети ове серије слика, могу да се разумеју као приказ распадајућих тела. Моја идеја је да учиним да слика „продише“, а не неопходно фигуре на слици. Тако, што више тела фигура изгледају распаднуто, слика почиње да живи и дише за себе. Из овог разлога верујем да слике настале у овом циклусу оживљавају, а не супротно (сл. 13).



Сл. 13. - Црвени, 35 x 22 цм, 2003.

Фокус мог креативног ангажмана је стављен на случајност (случајне потезе), јер они чине да слика (уметничко дело генерално) буде заустављена у тренутку (или тренутак заустављен у њима), и самим тим постају документ времена и простора. Текстуре, прашину и прљавштину је немогуће добити механичком репродукцијом, те „алхемичарска креативност“ може да постоји само при ручној изради објеката. Важан елемент мог стваралаштва је чињеница да радим без скице, рецепта и јасног путоказа, тако да је дух момента аутентичан (сл. 14). Слике прављене по скици постају репетиција себе самих и губе аутентичност тренутка.

Јасно је да се ослањам на Бењаминову (*Walter Benjamin*) идеју о аури која постоји само у јединственом, аутентичном делу које не може бити репродуковано, бар не са истим тактилним квалитетима и непоновљивим духом. Оног часа када уметност изгуби своју монотеистичку вредност, она постаје доступна свима, увек и свуда. Да ли је ово жеља савременог ствараоца, за разлику од ствараоца ранијих епоха? Да ли је

данас лепота управо у доступности? Да ли зато толико упошљавамо технику, јер на тај начин преносимо поруку увек, свуда и свима?

Када изгуби ауру, уметничко дело изгуби и власништво над самим собом и сврху постојања. Постојање ауре симболизује недохватљиво и удаљено, самим тим представља аутентично и непоновљиво. Аура одређује време и простор којим уметничко дело припада. Тако, свака слика серија *Prima Materia* сведочи о тренутку настанка, а овај тренутак је закључан у објекту (слици).



Сл. 14. - Плави 2, 25 x 25 цм, 2003.

Иако стварам свет који је далеко од тренутног и „реалног“ са приказом фигуре и слободног простора околу, Фукоова идеја надзора је интегрисана и у овај креативни процес. Идеја да смо посматрани у сваком тренутку је константна, толико да, чини се, нисам мотивисана да функционишем, ако нисам проматрана. Овај осећај насељава и простор који стварам на сликама; фигуре су постављене фронтално испред посматрача и процес (дез)интеграције се дешава пред очима гледаоца. Присутан је и *snap shot photography* осећај, не у формалном смислу, већ као потреба да се заустави и прикаже један аутентичан сегмент процеса рађања.

Не могу да замислим стваралачки процес без „егзибиционистичког“ елемента, где се буквално поставља питање поенте стварања уметничког дела, уколико исто неће

бити изложено. Када изађе из атељеа и прикаже се у „белом простору“, тек тада се дело разуме као уметност.

Креативни процес, а не само уметнички објекат као резултат рада, је врло важан аспект мог стваралаштва. Склањам слојеве прљавштине и откривам свет који другачије не би постојао; мој стваралачки процес видим више као ископавање, него као акумулацију материјала. Тако, ако не видим фигуру животиње да се помаља из слојева пигмента, воде и уља, поновићу процес колико је потребно да материјали постану гравидни. Атмосфера присутна на сваком индивидуалном раду је резултат хемијских својстава материјала, њихове трансформације и моје константне игре њима.

Прекидам ископавање када се суочим са неочекиваним открићем и када ме преплави осећај чуђења; осећај који изазива само спектакл. Ипак, одвојила бих ову врсту осећаја (спектакла) од *Debord*-овог (*Guy Debord*) на следећи начин: *Debord*-ова интерпретација спектакла је тесно повезана са буком, гужвом и ватрометом. Његов спектакл је базиран на константном осећају шока. Последично, да би се нечији глас чуо, он мора да ВИЧЕ. Насупрот томе, моје слике „причају“ без гласа, пошто су окружене непрекидном хиљаде-миља-испод-површине мора тишином. Тако, ако је *Debord*-ов спектакл повезан са ватрометом, мој може да се упореди са имплозијом – земљотресом који не може да се види ни да се чује, а чије се последице снажно осећају.

Колико тежим идеји да претварам ружне ствари у лепе, подједнако ме инспирише идеја трансформације базичних материјала у префињене. Из тог разлога користим дрвене подлоге, пигменте, воду, уље, јаја и брашно и њиховом комбинацијом добијам богате и интензивне текстуре и боје. Боје често не могу да се дефинишу (немају име); оне такве представљају константност тражења, сликајући метафорички пејзаж у ком ове животињске врсте живе. Животиње делују статично – мртво; кроз процес рада оне се реанимирају (сл. 12, 13, 14). Себи дајем моћ алхемичара који надахњује статичне материјале док они не оживе, док не удахну.

ФИГУРАЦИЈА

Моје слике су резултат интензивног академског фигуративног тренинга. Дуго времена нисам ни постављала питање важности фигуре у раду, било је само

„очигледно” да ће се фигура појавити, јер без фигуре рад не може да буде завршен. Ово сазнање комбиновано са животом у Америци (тамо славе апстрактно сликарство) је довело до начина рада који представљам.

Пошто сам комплетирала серију радова који су такође били фигуративни (иако је фигура почела полако да се губи), схватила сам да је процес, а не непоходно завршен рад, нешто што ме интригира (сл. 15)



Сл. 15. - *Freedom*, 31 x 23 cm, 2003.



Сл. 16. - *Doris*, 35 x 22 cm, 2003.

Постало ми је јасно да су фигуре које су биле саставни део сваке слике, постојале да би оправдале моје уметничко деловање, јер слика није могла да буде

завршена док се на њој не појави фигура. Вратила сам се уназад да бих разумела шта је суштина мог стваралаштва, или бар серије слика коју сам радила у претходном периоду. Схватила сам да је поента у процесу рада, а не у финалу. Ипак, објекти који су настајали у процесу (слике) су ми били важни, јер су документовали то исто истраживање. Одатле сам имала два тока размишљања. Један се кретао према перформансу (с обзиром на важност процеса, а не неопходно финала), а у другом је и даље била видна потреба за стварањем објекта (слике) као резултата процеса.

Долазећи из традиционалне перцепције уметности, сам перформанс ме још увек није задовољавао (објекти као производ уметничког деловања су и даље били неопходни). Поред тога што се поставља питање важности фигуре, нисам могла једноставно да је напустим. Било је потребно много времена да се стекне специфично знање које је уздизало фигурацију у уметности као ултимативни циљ који уметник треба да достигне. Паралелно, схватила сам да је управо „потреба” да укључим фигуру у сваки рад паралишућа, те да ме омета да проширим речник у сопственој уметничкој пракси.

Потом сам разумела да су фигуре на сликама представљале „рађање” слике саме, а не фигуре која је на њима. Одавде је фигура почела полако да нестаје са површине слике, те да слика постаје она сама а не репрезентација нечега (сл. 16).



Сл. 17. - *Portable*, 22 x 28 cm, 2003.

Чињеница да су тада слике изгледале као цртежи на обојеној позадини, донела је разочарење са којим сам се суочила. Свака фигура је могла да се „налепи” на било коју позадину; фигуре и позадина нису обавезно биле целина. Могле су да се читају одвојено, изгледале су насумично разбацане по сликаним позадинама (сл. 17 и 18).



Сл. 18. - Победник, 31 x 23 цм, 2003.

Све ово ми је више личило на Photoshop ефекат него на интеграцију линије, боје и текстуре у слику. Опет сам променила стратегију; уместо да ја водим материјал, пустила сам да материјал води мене. У процесу сам изгубила потребу да идентификујем и дефинишем фигуре, али сам добила велико задовољство у самом процесу. Уживала сам гледајући како се материјали преливају, састављају, беже једни од других, постају целина, раздвајају се; дешавају се токови на које не могу потпуно да утичем, јер почињу да живе самостално. Када знам да је слика готова? Знам када је почела да „дише“, тада престајем да радим на њој, пуштам је.



Сл. 19. - Зелени, 31 x 23 цм, 2003.

Заинтересовали су ме текстурални и тактилни квалитети слике, уместо приказивања фигуре (тела). Кроз еволуцију сопствене уметничке праксе, фокусирао сам се на „органске” квалитете и сублимирајуће присуство тела, елимишући буквално приказивање фигуре у раду. Нестанак фигуре се није десио у тренутку, ово радије описујем као лаган прелаз између приказивања фигуре и њеног деловања на посредном нивоу. Настала је читава серија радова у „фази између” (сл. 19 и 16), која илуструје нестанак фигуре са платна. Нисам могла механички да их склоним, ово је био спонтани процес, где је фигура полако нестајала испод слојева боје. Заправо, серију која је заокружила процес нестајања фигуре са површине платна доживљавам као “zoom in”, макро поглед на исту ту фигуру.

На првих неколико слика било је очигледно да су фигуре постављене поврх бојом третиране позадине. Што је дуже трајао процес сликања, то су слике прогресивно постајале више утопљене у позадину. Губила се конструкција и фигуративност и сам однос фигура-позадина (сл. 20, 21, 22).



Сл. 21. - *Snail*, 45 x 30 цм, 2004.



Сл. 22. - *Svirl*, 120 x 120 цм, 2004.



Сл. 23. - *Spiral*, 130 x 110 cm, 2005.

Слике су постајале више део метафоричких пејзажа, а мање фигуре (у класичном смислу) позициониране преко позадине. Чак и називи слика (*Snail*, *Swirl*, *Spiral* (Пуж, Ковитлање, Спирала) указују на прелазак из фигуративности на експресију, односно доживљај.

У концептуалном смислу, што су фигуре мање видљиве, то је слика „живља”. Када се „кожа“ фигуре и „кожа“ слике повежу, знам да је слика „оживела”.

ИНСПИРАЦИЈА - МОТИВАЦИЈА

АМЕРИКА – АПСТРАКТНИ ЕКСПРЕСИОНИЗАМ

Потпуно нови поглед на уметност се десио у Новом свету. Како сам неколико година живела у Америци, апстрактни експресионизам је имао снажан утицај на мене, најпре због неукроћеног потеза и непосредне енергије која је присутна у радовима уметника овог покрета. Поред снажног и дивљег приступа сликарству, на сликама је присутан и медитативни квалитет, који захтева гледање и уживање у посматрању. Процес рада и финале су на комплементарним странама спектра. Дивљи приступ и прилично агресивни процес рада доносе такве медитативне објекте, који сугеришу грандиозност уметничке праксе. Ово је романтични, модернистички поглед на уметност који је снажно утицао на мене.

СЛИКА КАО СКУЛПТУРА

Simon Hantai је познат по својим *recto-verso* акцијама када је правио слике од полупровидне газе и постављао тако да се виде лице и наличје. Оно по чему се издваја су савијена платна, где пре него што нанесе боју, изломи и савије платно, како би добио на текстуралности и појачао драму (сл. 24). Није битна само боја на платну, већ и површина слике која учествује у доживљају. Савијајући платно Hantai настоји да прошири (продуби) површину слике, настојећи да физички и тактилно (а не само визуелно) површина слике допринесе целости композиције.



Сл. 24. - Simon Hantai

Очигледно је Hantai заинтересован за процес сликања и „случајних” догађаја који се неминовно дешавају. Њега интересује изненађење и поставља се у позицију где нема апсолутну контролу над процесом сликања. Оставља могућност да се нешто неочекивано деси; тада прихвата овакве „инциденте” и укључује их у даљу праксу. Ово је начин на који Хантаи, и већина уметника апстрактног експресионизма, проширује свој визуелни речник: случајност постаје нови идиом. Слика постаје скулптура. Ово је фасета која је окупирала моју пажњу.

СЛИКА КАО ПЕРФОРМАНС

„На поду сам слободнији, осећам се ближе, много више као део слике, јер овако, могу да ходам око ње, да радим са све четири стране и да буквално будем „у слици”.

“On the floor I am more at ease, I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around in it, work from the four sides and be literally ‘in’ the painting” Jackson Pollock.



Сл. 25. - Jackson Pollock

Сликарство Jackson Pollock-а је илустрација покрета апстрактног експресионизма (сл. 25). Више начин на који ствара слике, него слике саме, фасцинира. Он не посматра слику са дистанце, већ буквално улази у слику и постаје део ње. Овај перформативни аспект Pollock-овог сликарства је занимљив. Суштински, он не зна какав ће бити резултат рада (немајући дистанцу, физичку ни временску), већ у једном даху ствара и такав „документ“ представља као слику.

Идеја постављања „докумената сликарске акције“ заједно у серију је битна веза коју налазимо и у свом стваралаштву. Дизајн слика нема везе са обликом ни величином платна – напротив, овај уметник често преправља платна према акцији која се догодила. Другим речима, Pollock прати случајности које се десе у току процеса. Не само да их радо укључује у дело, већ читаву композицију обликује према „инцидентима“.

СЛИКА КАО МЕДИТАЦИЈА

Rothko-ве (Mark Rothko) монохроматске слике, компоноване од хоризонталних бојених површина на великим форматима су визуелна поезија која комуницира „без гласа“. Оставља снажан утисак шапатом (сл. 26).



Сл. 26. - Mark Rothko-ве слике

Пре него што је почео да се бави монохроматским композицијама, експериментисао је са аутоматским цртањем и надреалном идејом „подсвести”. Rothko је користио линију да представи етеричну и духовну природу живих организама. Кроз праксу су ишчилели препознатљиви облици, остали су само облици дефинисани бојом. Дескриптивна и експресивна линија је еволуирала у претопе боје, па уместо линије, боја постаје симбол духа и узвишености.

Не само чињеница да су фигуре нестале са његових слика, већ чињеница да су слике постале живље и комуникативније, снажно утиче на моје стваралаштво. Rothko-ве нове композиције су помериле његов креативни став са сликарства приказивања (ре-презентације) на сликарство доживљаја. Иако свако дело засебно има специфични медитативни квалитет, слике посматране као целина односе читаво контемплативно искуство за корак испред.

СКРИВАЊЕ – ОТКРИВАЊЕ

СЕРИЈА СЛИКА - SHEDDING CYCLE

Дијалог између видљивог и невидљивог је врло важан аспект мог стваралаштва. Видљиво је представљено искључиво кроз последњи нанос боје, док су сви унутрашњи слојеви затрпани слојевима боје и сугеришу невидљиво или скривено (сл. 27).



Сл. 27. - *Revealing*, 150 x 150 cm, 2005.

Интригира одлука уметника да прикаже одређени „нанос” боје, тј. одређени слој за који сматра да је финални. Када и зашто, особито када је реч о апстракцији, знамо да је слика завршена? Ово питање отвара могућност за различите одговоре; сада је битно да ме је оно навело да показујем и унутрашње слојеве боје, као подједнако важне елементе композиције (компоновања). Занима ме шта је сакривено и зашто. Зашто је спољни слој дерма, а онај скривени слој анатомија слике? Зашто иначе видимо само површину (последњи нанос боје)?

Љуштењем спољног слоја боје (видљивог слоја) указујем на важност унутрашњости (анатомије слике) која је обично занемарена (претворена у текстуру).



Сл. 28. - *Exposing*, 150 x 150 cm, 2005.

Отварајући горњи слој, правим везу са фигуром, притом не одлазећи у буквално. У физичком смислу, „ољуштене” површине асоцирају на кожу, а унутрашњи слојеви тако постају унутрашњост тела (сл. 28).

Уочљива је честа употреба термина „фигура” и „тело”; то није случајно. Креативни процес доживљавам као „рађање”, те је из овог разлога веза између сликарства и тела (органска јединица у констатном процесу поновног рађања) нераскидива. Настојим да повежем слику као статичан објекат и тело као живи организам, тако што показујем унутрашњу структуру, која је битна како у структуралном тако и у духовном смислу.

Испод је параграф из каталога серије слика *Shedding Cycle* како их је доживео и описао Mark Lawson, директор галерија, Милвоки института уметности и дизајна.

“One of the central issues of postmodernist artmaking is the questioning of art’s essential vocabulary, the often ubiquitous and as such, invisible structures used to

communicate visual ideas. Much of Dusanka Komnenic's work question the assumption of these structures but does so on her own terms. Her iconography has a general roughness about it bordering on violence. Yet it is often rendered with a rich delicacy and warmth. In her work, she embraces the contradictions of humanity, the gentleness, the intelligence, the violence and brutality. She is not afraid to face the uncomfortable truths of who we are. In the honesty of her vision, the convenience of answers is not revealed, but rather the means of navigating towards truth. The unique iconography of the individual becomes the most effective language to communicate the ineffable aspects of being. Dusanka Komnenic is truly an artist that has the ability and courage to reveal her own vision“.

Mark Lawson

Director of Institutional Galleries, Milwaukee Institute of Art and Design

Превод на српски

„Основна проблематика постмодернистичког стваралаштва је преиспитивање уметничког речника. Ова проблематика се често превиди, јер се занемарује структура уметничког објекта која служи да комуницира визуелне идеје. Стваралаштво Душанке Комненић се базира на оваквим структурама, али Душанка то ради на врло својствен начин. Њена иконографија је прилично груба, граничи се са насиљем. Ипак, Душанка приступа раду врло деликатно и топло. Кроз њено стваралаштво се види да она прихвата контрадикторност свих особина које чине човека; хуманост, љубазност, интелигенцију, насиље или бруталност. Душанка се не плаши да покаже непријатну истину ко смо заиста ми, људи. У искрености њеног израза, одговори нису потпуно откривени; она их радије представља као различите путеве којима је могуће доћи до истине. Аутентична иконографија уметнице постаје најефективнији начин да комуницира комплексне аспекте људског постојања. Душанка Комненић је истински уметница која уме и има храброст да открије сопствену визију“.

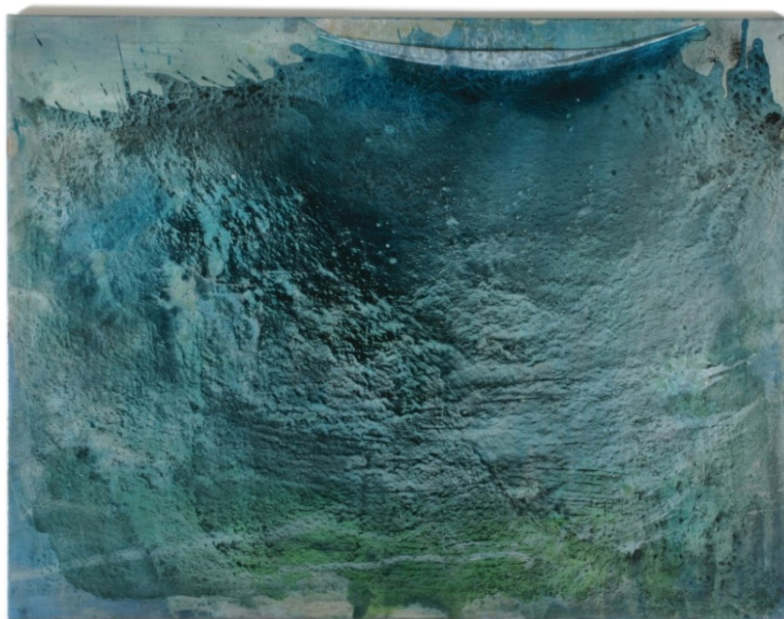
Крај превода

СЛИКА - ДОЖИВЉАЈ

СЕРИЈА СЛИКА *PAST PERFECT - PRESENT IMPERFECT*

Серија слика коју сам назвала *Past Perfect - Present Imperfect* се бави мање телом а више доживљајем, инцидентом (сл. 29). Назив серије се односи поново на слојеве боје и наносе текстуре на слици, који метафорички представљају прошлост и садашњост.

Past Perfect је глаголско време који означава специфичну врсту прошлог времена у енглеском језику и то у преводу на српски може да значи и савршена прошлост. Назив серије слика *Past Perfect / Present Imperfect* буквално значи савршена прошлост / несавршена садашњост.



Сл. 29. - *Имплозија*, 130x100 цм, 2008

Свесна сам да је прошлост на одређени начин фабрикована и глорификована. Садашњост никад није довољно добра, све док не постане прошлост, када се са

носталгијом сећамо „давних, лепих дана”. Време је релативно, интерпретација времена такође. Овом серијом слика настојим да покажем прошлост и садашњост у симбиози.

Свака слика има предњи и задњи план у физичком смислу (за разлику од искључиво визуелног). Предњи план је делимично одвојен од задњег. Површина слике сугерише садашњост, док је све оно што је испод површине симбол прошлости. У традиционалном сликарству слике најчешће имају више слојева који су сакривени последњим за који уметник одреди да је „финални”. Све оно што је испод остаје сакривено за посматрача. Управо овде сам нашла паралелу између слојева на слици и феномена прошлости и садашњости. Када уметник заврши слику наносећи последњи слој, он истовремено сакрива процес и прошлост слике. Сматрам да је процес настанка слике подједнако важан као и финале, те због тога отварањем површине презентујем све унутрашње радове и „инциденте“ који су се догодили у продукцији слике као објекта.

Face lifting needed

Self maintenance crucial

Escape surface

Embrace guts¹⁷

Потребно затезање лица

Самоодржавање од виталног значаја

Избегавај површину

Прихвати суштину

Површност настојим да превазиђем. Процес је важан, он постаје историја. На крају процеса једино је видљива површина, последњи слој, односно садашњост. Сви унутрашњи радови остају прошлост. Настојим да суочим предњи план и позадину, као и прошлост и садашњост. Прошлост је блистава, садашњост „мусава“. Прошлост је иза, садашњост је овде. Рађа се парадокс који ме интригира. Слој слике који је иза бива делимично померен испред и на овај начин откривам „невидљиви” део слике. Овим гестом такође постављам питање распореда дешавања - шта је напред а шта назад, шта

¹⁷ Реченице из каталога које сам написала инспирисана сликама

је прошлост а шта садашњост, има ли разлике и где је граница између ове две реалности.

Процесом који практикујем у сликарству настојим да истовремено сукобим и помирим прошлост и садашњост, видљиво и невидљиво, иза и испред, споља и унутра, затворено и отворено, скривено и експонирано, ружно и лепо, и тиме, на савремен начин, класичном идејом, остварим еквилибријум.

Испод је параграф из каталога изложбе “Past Perfect – Present Imperfect“, који је написала историчарка уметности Александра Мирчић.

„Кожа је један посве особит орган. Она попут сликане површине преноси емоције и психички живот човека у спољни свет. Реагује променом боје и структуре, као што и сликар бира боју, њену густину и начин наношења. За природу је кожа оно што је за уметника површина слике. Слике Душанке Комненић симулирају оно што природа чини са нашом кожом. Уметница не преноси њен стварни изглед, нити покушава да представи реалну реакцију коже на одређена психичка стања. Слика је њено друго тело, тело других људи, у крајњој линији, тело саме уметности. Користећи искуства акционог сликарства она бојом „напада“ платно као што наше снажне емоције и стална промена психичких стања „нападају“ нашу кожу. Она бојом ствара површине, ређа их једну преко друге, попут оружњавања коже. Тако симулира проток времена, промене расположења, психичка стања, догађаје. Кожа, слика, све бележи и памти, емоције које су увек снажне, црвене и плаве (Guts, Сумња, Flag Reversed), па чак и онда кад су депресивне, меланхоличне (Сунце, Трансибирска). Љуштењем, драњем слојева боје, остављајући их да висе попут рањеног тела, уметница открива прошла стања. Својим бруталним поступком суочава нас са чињеницом да се прошлост не разликује од садашњости, да се не може побећи од сопствене природе“.

ИНЦИДЕНТ

Као што је *тело* кључна реч у претходној серији, случајност или *инцидент* постаје кључна реч у овој. Фигура и позадина су и даље значајни; шта је испред, шта је иза, шта се скрива а шта открива су питања која су ми важна и у овој серији слика. Да ли да откријем оно што је ружно, или да прекријем лепо јер на моменте се чини баналним?

Случајност је овде од значаја на следећи начин. Сликајући желим да потенцирам одређену емоцију и сугеришем одређени доживљај. Док гледам у бело платно, не знам како ћу то да урадим. Бирам боје које најбоље сугеришу одређену емоцију и почињем. Серијом насумичних потеза слика почиње да се помалја. Некада сам задовољна само делом дешавања на слици; из неког разлога не поправљам део којим нисам задовољна, већ прекривам поново целу слику, надајући се да ћу бити потпуно задовољна. Ако нисам, понављам све испочетка. Ово је прилично мучан процес, јер се ретко дешава да сам задовољна сликом из једног потеза (једног слоја) (сл. 29). Ипак, све слике из серије су резултат оваквог приступа и зато за мене имају јасну комуникативност. У комуникацији не трпим поправљање, „муљање“, прекривање, па логично, исти приступ негујем и у сликарству.

Дакле, ако се тачна, јасна и директна слика не деси из потеза, понављам процес док се „случајност“ не догоди. Питање је да ли је ово случајност или намера (с обзиром да је форсирана), али овим питањима ћу се бавити у следећој серији.

На већини слика се види завршни слој који је површина (садашњост) и унутрашњи који је делимично сакривен или делимично приказан (прошлост). Сви слојеви су настали процесом који сам горе описала - из једног наноса, без досликавања (сл. 30).



Сл. 30. - Етна, 130 x 130 цм, 2008.

СПОНТАНОСТ И ДИРЕКТНОСТ КАО ЛЕПОТА

Сиров и директан приступ сликарству су ми императив. Широки потези и неприсуство потеза четком су ми врло важни. Потез четком увек неутралишем, посматрач треба да доживи да се слика „десила“ а не да ју је неко направио. Спонтаност је битна карактеристика мог сликарства. Из тог разлога слика „не сме“ да се поправља и дорађује – она треба да илуструје тренутак (страст, бес, занос). Ово су емоције које не трају дуго. Десе се у тренутку и постану нешто друго, али нестану у свом сировом облику.

Најузбудљивији део процеса је, дефинитивно, откривање. Дакле, када је први слој завршен, наносим восак на део који желим да откријем. Потом стављам следећи слој. Преко њега иде завршни акрилни слој. При идеалним условима, слика има три слоја, теоријски. Практично, то никад није случај, с обзиром да не могу да добијем три идеална слоја из три наноса. Када отворим део акрила испод ког је восак, налазим само делимично „догађаје“ које сам планирала; махом је то изненађење (сл. 31 и 32). Немогуће је контролисати мешање пигмената и воска при насумичном наношењу. Ако

су сва три слоја у хармонији, слика је завршена. Ако то није случај, крећем испочетка. Тад сам сигурна да ми та слика неће бити међу омиљеним. Све што се толико поправља и „не успева“ спонтано, ретко резултира финалом које је апсолутно.



Сл. 31. - Византија 2, 130 x 130 цм, 2008.



Сл. 32. - Византија 2 (детал), 130 x 130 цм, 2008.

МЕТАФОРА И СИМБОЛ**Изузетак**

Слика Целофан (сл. 33) је изузетак по формалним квалитетима и по називу. Док су остале слике из серије више дескриптивне, ову доживљавам симболично. Ако разумем остале слике као метафору и наравију, Целофан је, свакако, симбол. Такође, ако друге слике посматрам као наслеђе апстрактног експресионизма, Целофан је сигурно легат поп-арта. Занимљиво је и да при опажају ове слике не можемо а да не уочимо иронију. Остале слике су строге и дистанциране, док је Целофан слика која је духовита и непосредна. Назив јој појачава поп-арт наслеђе, јер сугерише пластични омот који обухвата, најчешће безвредни, производ. Формално, видимо пластични, шарени омот који открива унутрашњост слике, на којој је само равна боја, или НИШТА. Назив целофан је врло директан и представља баш то – омот од провидне пластике – целофан.



Сл. 33. - Целофан, 100 x 130 cm, 2008.

Остале слике из серије се баве комплекснијим опажајима и емоцијама (имплозија – потиснути бес, Етна – експлозија потиснутих осећаја, Византија – откривање скривене лепоте, итд). Оне су и по формалним квалитетима и по називима много посредније и уздржаније. Целофан је изузетак јер је његов „језик“ врло једноставан и директно (ре)презентује то што јесте – шарено, али лепо ништа.

МЕТАФОРА ИЛИ ДОКУМЕНТ

Ако су „документ“ и „метафора“ постављени на два краја спектра, размишљам где бих поставила свој рад. Метафору, у визуелном смислу, дефинишем као симбол који преноси значење са једне појаве на другу, базирано на сличности или аналогiji између тих појава. Документ је доказ да је нешто постојало или и даље постоји. На спектру између ова два, сопствени рад бих позиционирала три четвртине од документа према метафори.

Свесна сам да мој рад има и елементе документа, најпре у смислу композиције; присутан је *snap-shot* приступ компоновању, најпре као тежња да се заустави и овековечи фрагмент живота. Истовремено, слике нису документи, јер би ово значило да су бар делови њих већ постојали, те да их ја поново приказујем. Слике нису директна репрезентација неког постојећег света, већ су метафора сопствене уметничке активности и сопственог постојања. Насупрот томе, постају документи на крају стваралачког процеса, јер сведоче управо о том процесу. Иако се значење „документа“ повезује са поновним приказивањем, неком врстом реанимације, документ је неизбежан резултат било ког креативног процеса. Чак иако свесно настојим да избегнем аспект документа у стваралаштву, слике ће на крају постати документ уметниковог креативног постојања у датом периоду.

На спектру где је метафора плава а документ црвен, ако додам још мало плаве у ултрамарин, добићу тачно место где бих позиционирала сопствени рад.

ДИМЕНЗИЈЕ РАДОВА

Величина радова је одређена из практичног и метафоричког разлога. Почела сам да радим на дрвеним панелима због издржљивости подлоге (детаљније у делу везаном за подлогу). Како је даска тешка, када се дода дебео нанос боје преко тога, добија се непотребно тежак објекат. Ово је један од разлога малог формата прве серије слика. Такође, да бих привукла посматрача близу слике, она мора да буде мала. Хтела сам да гледалац приђе толико близу да не види ништа друго осим квадрата панела, текстуре и бојене прашине (сл. 34).



Сл. 34. - *Prima Materia*, поставка изложбе, *INOVA Gallery, Wisconsin, Milwaukee, 2004*

Разматрала сам и већи формат, али сам у току процеса схватила да бих изгубила одређени хипнотички аспект слике. Велики формат се посматра са дистанце, јер не може другачије да се кондензује у поглед посматрача. Велики формат „прича причу“ са растојањем између себе и посматрача. Ако се приђе ближе, читају се само слова, али не и цела прича. Кад је у питању мали формат, слова се виде из даљине, али се цела „прича чита“ са најмање могуће дистанце. На овај начин се креира интимније искуство

за посматрача и чува узвишеност слике. Слика ове величине има узвишеност иконе коју посматрач жели да држи, али деликатност, скоро ломљивост слике, спречава посматрача да то уради.

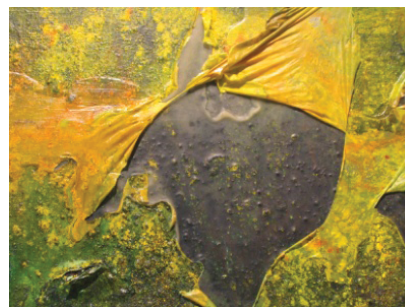
Кад је у питању мали формат занимљив је како аспект прављења слике, тако и аспект њеног посматрања. Слика малог формата се ради са мале физичке удаљености и тако се и за време сликања слика третира интимније и директније. Док сам радила мале формате на дасци, фокус је био на деликатном цртежу. Цртала сам тушем и пером, па је и из техничких разлога техника налагала мањи формат. Овакав цртеж се гледа изблиза; да би се уочили сви детаљи и да би цртеж испунио читав квадрат погледа.

После неколико десетина цртежа на малом формату, постало је сувише комфортно; навикла сам на тај формат и савлађивала сам га без имало тешкоћа. Тад сам знала да је време за нови изазов. Сам прелазак са великог на мали формат је велики искорак и изазов, јер око и рука потпуно другачије функционишу на различитим форматима и различитим подлогама.

ИЗ ZOOM-IN-А ПРЕЛАЗИМ У ZOOM-OUT

Ово је врло занимљив детаљ када је реч о мом стваралаштву. Мали формат подразумева целу фигуру смештену на позадину. Када сам прешла на велики формат, фокус је постао „ткиво“, тј. сегмент, исечак фигуре, где фигура и позадина постају ирелевантне. На већем формату фокус је на текстури и доживљају „коже“, док је на малом формату фокус на изгледу фигуре и њене интеграције са позадином.

Занимљива је динамика - фотографским речником - *zoom-in* и *zoom-out* визуре јер би било логично да је на малом формату детаљ (како би гледалац посматрао слику са мање удаљености), а на већем формату приказ целе фигуре. У случају мог стваралаштва на малом формату приказујем *zoom-out* - целу сцену са позадином, а на великим форматима приказујем само исечак фигуре коју смо раније гледали уцело (сл. 35 и 36).

Сл. 35. - *Chicken Legs*, 20 x 15 цм, 2004Сл. 36. - *Opening (детал)*, 120 x 120 цм, 2005.

ПРЕЛАЗАК СА МАЛОГ НА ВЕЛИКИ ФОРМАТ

Кад сам схватила да је цртеж на мојој слици сувишан и када је процес сликања постао сувише репетитиван, тада сам прешла на велики формат. Изабрала сам драстично већи формат; са даске 30 x 15 цм сам прешла на платно 150 x 150 цм. Оваква промена формата је захтевала и многе техничке промене.

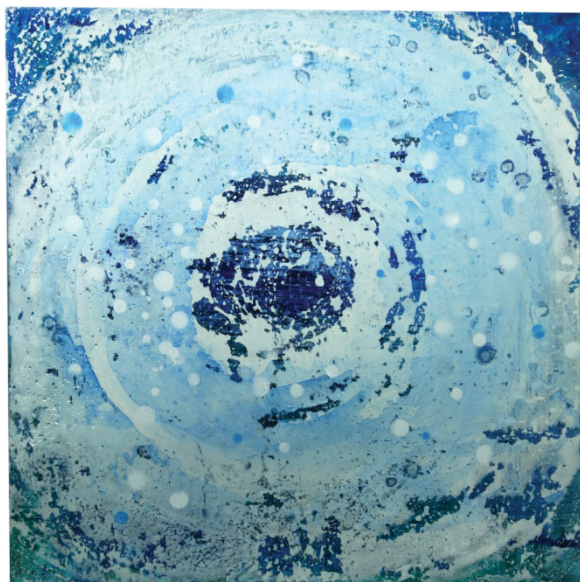
Прешла сам са даске на платно из логичног разлога тежине; даска великог формата би била непотребно тешка и због коришћења воде би се извитоперила. Пошто ме детаљан цртеж више није интересовао, већ експеримент, платно је било много рационалнија подлога. Поред практичних разлога допала ми се чињеница да стојим испред великог, белог, јако затегнутог платна. Постоји извесна мистерија везано за бело платно што је код мене разапето између два импулса:

1. гледам у платно као у једру и свиђа ми се баш такво – бело и савршено. Немам ништа више да додам. Волим и текстуру платна, такву каква је. Не смем да почнем, јер нема више повратка на такво, нетакнуто бело платно.
2. Једва чекам да почнем да сликам јер ме белина иритира. Волим да гледам како се флуид боје разлива по платну и како оно постаје нешто друго – нешто што више личи на мене. Више није савршено, али је јединствено и моје.

Волим осећај под руком и звук који прави платно када прелазим четком преко њега - оно се улуби па се врати. Проблем је што не волим трагове четке као резултат процеса, те их неутралишем подизањем платна и ротирањем док не добијем жељене, делимично насумичне, облике.

ЕКСПЕРИМЕНТ

Неколико пута сам споменула реч експеримент. Чудно је да много пре у овом тексту нисам писала о томе. Експеримент је кључна реч мог стваралаштва. Највише ме радује када се мешањем различитих материјала добију нове текстуре. Боје ме не узбуђују као што је то случај са текстурама. Најлепши део је када помешам пигменте и воду, а потом проспем само мало алкохола (сл. 37). Изгледа филмски; пигмент бежи и прави се круг у горњем слоју боје. Овај круг је боје којом је премазан доњи слој.



Сл. 37. - Слабост 100 x 100 цм, 2012.

Оно што често доноси разочарење је чињеница да већина ових експеримената изгуби на снази када се осуше. Слојеви боје се више „не читају“ као слојеви, они постају исти ниво. Када вода испари, боје губе на интензитету, а облици који су настали супротстављањем различитих материјала губе јасне контуре и често изгледају као грешка. То је потенцијално лоша страна мојих експеримената.

Ипак, незаменљив је осећај када експеримент успе – када се појаве слојеви о којима нисам имала свест да сам их направила, када се формирају нивои провидности и илузија дубине и када боје еволуирају у неку која нема име а има интензитет. Тада знам – слика је завршена. Волим када се слика „сама направи“ и када изгледа као случајност.

Свесна сам да након неколико експеримената, ово постаје пракса и губи се део спонтаности. Случајност, сасвим сигурно, постаје намера. Спонтаност постаје стил. Тада и моја пракса губи на снази. Када ово препознам, мењам материјале и правим нове комбинације, или прелазим на потпуно други израз. Често правим и непродуктивну паузу.

Стил и рукопис

Важно је да препознамо разлику између стила и „рукописа“. Стил је лоша карактеристика у стваралаштву. Стил је исто што и манир – идеја се подређује формалним карактеристикама (да би се испратио стил). Тако идеја остаје инфериорна, а формални (спољни) квалитети доминирају. Овакво стваралаштво читамо као декоратерство. Конкретније, нема разлике између молера и сликара.

Рукопис је врло важна карактеристика стваралаштва. Уметник се изражава на различите начине у циљу што бољег реализовања идеје. Уметник који има препознатљив „рукопис“ може да се бави сликарством, скулптуром, модом, филмом, перформансом, небитно. Битно је да ће се увек изразити на јасан начин и кроз сваку форму израза ће бити присутан потпис уметника.

Стил и „рукопис“ се често користе као синоними; они су, уствари, браћа близанци – један добар, један лош. Често их тешко разликујемо, а важно је да их разликујемо, као ствараоци и као посматрачи.

СЕРИЈА РАДОВА

Зашто радове дефинишем као „серију” слика, а не другачије, на који начин одређујем који припадају заједно? Радим по неколико слика истовремено. Оне често постану део једне серије, а некада се потпуно разликују. Термин серија је адекватан не само везано за идеју инсталације и посматрања слика, већ је, пре свега, битан за стваралачки процес.

Начин на који сликам је врло динамичан и простире се ван граница платна. Тако, битно је да имам неколико површина које се наслањају једна на другу, на тај начин обухватајући максимум потеза и експресије. Потез који се заврши на једном платну наставља се на другом, функционишући тако као флуидна целина.

Везано за посматрање радова као целине, настојим да гледаоцу омогућим да запази комуникацију између појединачних радова. У физичком и симболичком смислу, где се један рад завршава, следећи почиње. Како се један рад отвара и показује своју унутрашњост, на следећем унутрашњост постаје спољашњост, а овај се отвара за корак дубље. На тај начин серија радова се посматра као отворена пулсирајућа целина која се простире у ширину и у дубину.

"When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of "get acquainted" period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well." Jackson Pollock

Превод на српски

„Када сам у својој слици, нисам свестан тога шта радим. То се деси након “периода упознавања”. Тада схватим о чему се ради. Немам страх везано за прављење промена, уништавање слике и слично, јер слика има свој живот. Ја помажем да се роди. Само

када изгубим контакт са сликом, резултат је хаос. Иначе, све функционише као чиста хармонија, лагано давање и узимање, тако слика настаје.” *Jackson Pollock*

Крај превода

Превела сам овај цитат јер ми делује истинит и за сопствену праксу. Једино кроз „серијску производњу” може да се превазиђе страх од „уништавања ремек-дела”. Константан рад и слобода грешака помажу да се сузбије страх и да се ојача уметнички рад као пракса и као уметнички објекат.

ТЕЛО, ПРОЦЕС, НАРАЦИЈА, ОБЈЕКАТ

Термини тело, процес, наратија и објекат су интегрални за моју уметничку праксу. Често их користим при описима сопственог приступа уметности, а сад ћу настојати да их детаљније појасним, како бих што боље образложила значење речи у контексту у ком их користим.

Стваралачки **процес** доживљавам као **процес** рађања; то је константна, флуидна пракса која резултира одређеним бројем **објеката**. Ови објекти груписани заједно стварају **наратију**. Сlike које су изложене су број експеримената који су отелотворење важних открића у мом практичном истраживању.

Редослед изложених радова формира наратив, где хронологија не игра значајну улогу. Ово је више наратив који сугерише важност промене и покрета у експерименту, а не неопходно редоследа настанка објеката. Редослед слика је базиран на визуелном повезивању.

Мој приступ стваралаштву долази из снажног класичног тренинга, са фокусом на фигуру. Из овог разлога ми је тешко, скоро немогуће, да потпуно напустим везу са телом. Чак иако не приказујем буквално тело на слици, слика и даље прави асоцијацију са телом, бар у смислу текстуре и органских карактеристика (константно поредим површину слике са кожом и унутрашње слојеве слике са унутрашњим органима).

Већ сам напоменула да стваралачки процес (сликарство у овом случају) доживљавам као процес рађања, те је ово још један разлог због ког не могу да

раздвојим стваралаштво и тело. У настојању да помирим слику, која је статичан објекат, и тело, које је динамична целина, увиђам да је унутрашња структура – анатомија врло важна како у структуралном тако и у духовном смислу. Термини *процес* и *објекат* су термини скоро на супротним странама спектра, па ипак они имају узрочно последичну везу. Термин *процес* се односи на нешто што је текуће, флуидно, динамично, етерично и отворено, док се термин *објекат* односи на нешто комплетно, завршено, опипљиво и статично. Ипак, без процеса, нема ни објекта. Сопствену стваралачку рутину често оисујем као процес, јер је видим као отворену, константну праксу, која је упркос томе, отелотворена у објекту, а он је документ описане праксе.

Настојим да своје слике померим из визуре искључиво статичних објеката, тако што наглашавам важност уметничке праксе која сугерише покрет и динамизам. Термин објекат асоцира на заокружен, непроменљив објекат, зато не волим да користим термин „објекат“. Како бих нагласила отворену природу своје уметничке праксе, трудим се да померим стваралачки чин ван граница платна. Проширујем границе платна вертикално и латерално. Вертикалну екстензију приказујем путем отварања површине платна. Латерални продужетак је под мог атељеа, где се често дешавају занимљивији „инциденти“ него на самом платну.

РУЖНОЋА ПРОЦЕСА И ЛЕПОТА ОБЈЕКТА

Значајно је да запазим да је сопствени приступ стваралаштву и приступ посматрању уметничког објекта биполаран. Приступ сликарству, као стваралачком процесу је прилично агресиван, скоро бруталан, а резултира деликатним, чак фрагилним уметничким објектима. Почевши са материјалима које користим, начином на који их бацам на површину, на који их мешам (често их трескам о под да би се направила текстура коју желим), и на крају чињеница да цепам (отварам) површину слике, је радије деструктиван, рушилачки чин који не рефлектује реч „стваралаштво“. Као резултат добијам слике које су осетљиве на додир и, на супрот процесу, објекти су веома крхки и елегантни.

УМЕТНОСТ ИЛИ СЛУЧАЈНОСТ

Након интензивног истраживања апстракције, особито нефигуративности, било је време да се опет појави фигура. Наравно, експеримент је и даље кључна реч мог стваралаштва. У формалном смислу материјали су остали исти (пигменти, вода, алкохол, акрили и насумична прашина). Такође, потез четке и даље није требало да се види на слици, флуидно мешање боја и текстура је начин на који решавам површину слике.



Сл. 38. - Медуза 1, 150 x 150 цм, 2012.

Формат слика је већи и сада постаје изазов мешање боја, јер је окретање великог платна захтевно. Напоменула сам да је мешање боје четком опција коју избегавам, јер ми потези делују исувише вештачки; идеја ми је да слика изгледа као да се „сама десила“, без помоћи човека (сл. 38). Из тог разлога, слику морам физички да окрећем, да би се боје и текстуре комбиновале природније. Такође, елемент који сам до сада неговала (повезивање више платана у велику површину и континуиран рад), више није могућ. Недостаје ми простор, али и даље уживам у грандиозности. Сада сам

фокусирана на једну по једну слику и то ме нервира. Процес је спор, али вежбама стрпљење и детаљнији приступ сваком платну.

Колико сам ценила открића која се налазе испод површине слике (пример сл. 31), толико је почела да ме оптерећује тродимензионалност слике у физичком смислу. „Кожа“ која је представљала површину слике и коју сам одвајала да бих показала унутрашњост је врло лоша одлука у техничком смислу. При транспорту или обичном одлагању, постаје изазов да се овај слој сачува од пуцања и пропадања. Такође, архивски квалитети оваквих слика не постоје, јер оне могу да стоје неколико година неизмењене; после тога долази до неке промене, најчешће је то ломљење површинског дела слике, јер је танак и крт. „Кожу“ слике правим од неколико слојева провидног акрила у који су утопљени суви пигменти. Акрил се током година додатно исушује и услед транспорта може да пукне. Концептуално ми све то има смисла – слика је једно време млада, после се мења, стари и пропада. Практично, није добро да немам документ сопствене креативне праксе, осим на фотографији. Опет сам у расколу између естетско-концептуалног и рационално-техничког елемента уметности.



Сл. 39. - Медуза 2, 150 x 150 цм, 2012.

Из крупног кадра опет идем ка тоталу. Излазим из детаља ткива и унутрашњости слике и улазим у фигуру. Важно је да фигура органски настане из своје позадине, а не да је ја накнадно додајем. Дакле, „проблем“ који сам имала са серијом *Prima Materia* где је позадина била универзална а фигура је накнадно „лепљена“ је уклоњен. Фигура расте из позадине, технички и визуелно фигура и позадина су интегрисане (сл. 39).

СЕРИЈА СЛИКА „БОГИЊЕ“

Следећа станица су ми поново мали формати. После низа серија великог формата, дошло је време да променим визуру. Пожелела сам да се посветим детаљу и да још интензивније пређем са крупног кадра на тотал. Истовремено, било је време да укључим нове материјале. Сувише дуго коришћење истих материјала диктира и репетицију. Колико год се трудила да избегнем замке понављања, немогуће је услед исте комбинације материјала и исте технике коју примењујем. Тражила сам изазов; изабрала сам да то буде колаж. Желела сам да изађем из апсолутних оквира акционог сликарства и освежим своју сликарску праксу. Чини се да је резултат најближи комбинацији апстрактног експресионизма и поп-арта.

Испод су апстраховане идеје о митским бићима, које су ми полазна тачка за представљени пројекат.

Хера је љубоморна Зевсова жена.

Венера је лепотица која се рађа из пене.

Јустиција је правдољубива, она процењује кога и како треба казнити.

Ника је крилата и лети ка победи.

Описане су грчке и римске богиње, а јасно је да исти искази могу да се примене на савремене жене. Настојим да идентификујем богиње, користећи исечке из савремених часописа. Циљ је репрезентација грчких и римских божанстава, не у директном, приказивачком смислу, већ у метафоричном, приповедачком смислу.

Избегавам очигледне симболе који се повезују уз дотична божанства; трудим се да нагласим наратију која се везује за конкретне митске ликове.

Платна осликавам интуитивно; након тога препознајем да ли је платно осликано нежно, агресивно, смирено, распевано, уморно, итд. и бирам фигуру која по особинама може да „наслови“ овакву композицију. Потом додајем исечке из новина и пратећи наратив који дефинише одређене ликове, исте уклапам у окружење. Користим исечке из *Vogue*-а који савременој жени служи као водич за достизање митских висина (лепоте, женствености, посвећености, успешности, итд.), овако правећи паралелу са класичним грчким и римским божанствима. Исто тако, намерно избегавам клишеа (тренутни канон добре фигуре, тренди одеће итд.) Напротив, служећи се савременим речником причам класичне, ванвременске митске наратије.



Сл. 40. - Хера, 30 x 30 цм, 2012.

Хера, старогрчка богиња, веома поштована Зевсова супруга, била је заштитница брака и удатих жена. Својом верношћу давала је пример и боговима и људима. Хера се појављује у бројним митовима, а поред своје, подиже и много друге деце, кажњава неверство и сурово се свети љубавницама свога мужа (*Wikipedia*).



Сл. 41. - Венера, 30 x 30 цм, 2012.

Венера је била римска богиња љубави, лепоте, секса, плодности и благостања. Постоји веровање да је рођена из морске пене (*Wikipedia*).



Сл. 42. - Јустиција, 30 x 30 цм, 2012.

Праведност и право су веома често две потпуно различите ствари, па су, вероватно због тога, Грци имали две богиње: Дику - богињу праведности и Темиду -

богињу права, или законитог поретка. Римљани су ова два појма спојили у један. Јустиција је била њихова богиња која је у себи имала све одлике Дике и Темиде (*Wikipedia*).



Сл. 43. - Ника, 30 x 30 цм, 2012.

Ника је у грчкој митологији богиња победе. Она је сама могла врло брзо трчати и летети, зато је приказивана с крилима. Приказивана је као предивна девојка, а главу јој је често украшавао победнички венац или палмино лишће. Спартанци су је приказивали у ланцима тако да их не би никад, као персонификација победе, напустила (*Wikipedia*).



Сл. 44. - Маја, 30 x 30 цм, 2012.

Маја је, као и све њене сестре, рођена на брду Килени у Аркадији, па је због тога сматрана и планинском богињом, као и богињом поља. Она је најстарија, најлепша и најстидљивија од свих седам Плејада (*Wikipedia*).



Сл. 45. - Нимфа, 30 x 30 цм, 2012.

Нимфа је у грчкој митологији припадница врло широког круга нижих женских божанстава - духова природе. Нимфе се често повезују с плодношћу, растом (дрвећа) и

водом. Нису бесмртне али изузетно дуго живе и у начелу су љубазне према људима. (*Wikipedia*).

Овом серијом слика сам направила искорак у односу на претходне серије. Ове слике су пре илустрације јер представљају визуелизацију одређених текстова, то јест одређених карактера. Наравно, илустрације нису директне и баналне, већ метафорички представљају оно што је срж сваке митске личности понаособ. За разлику од претходних серија слика којима сам се бавила у овом истраживању, ова серија има елементе поп-арта и више је духовита. На претходним сликама фокус је био на медитативном и контемплативном квалитету; слике богиња су директнији и јаснији коментар. У формалном смислу, слике претходних серија описују већа пространства, радије бескрај. *Богиње* се баве детаљем и дериватима савремене поп културе који су преузети из једног контекста, а на платну им је додељен сасвим нови контекст у оквиру ког добијају и ново значење.

СЕРИЈА СЛИКА „У ПОВЕРЕЊУ“

Логичан наставак серије слика *Богиње* је серија *У поверењу*. Заправо, иницијална намера је била да наставим са серијом и урадим низ мушких божанстава, али сам изгубила интерес. Можда ћу се некада вратити на серију *Богиње*, али ова идеја није рефлектовала моје тренутне аспирације, па претпостављам да је ово разлог што сам неплански направила сасвим другачији концепт и сасвим ново истраживање. Наравно, истраживање се технички и идејно надовезује на претходна, али носи одређена концептуална одступања.

УМЕТНИЧКА ИЗЈАВА

У последње време често идем код фризера, најпре зато што сам умислила да ми поред косе, фризер опере и ружне мисли. За време прања, сушења и фенирања имам

времена да прочитам гомилу „женских“ часописа. Увек се радујем рубрици у којој читаоци траже савет или износе своја мишљења, везано за различите животне околности. Наравно, ово су проблеми и запажања читалаца који се не говоре никоме, осим омиљеном часопису – у поверењу.

Приказане слике су илустрације најзанимљивијих реченица аутентичних писама читалаца које сам сакупила из разних магазина. Оригинална писма су анонимна; сликама су додељена имена по сопственој процени. Замисљала сам како би могла да се зове особа која је написала такво писмо и судећи по звучности и искуству, именовала слике. Колажи који су представљени су направљени од истих новина из којих сам издвајала писма. На овај начин сам од тежких и ружних исповести направила живописне колаже.



Сл. 46. - Поставка слика серије „У поверењу, Галерија 73, Београд, 2015.

Испод су писма читалаца која сам илустровала. Као што сам навела у изјави, изабрала сам делове писама који су најјасније представљали суштину писама, и ове делове илустровала. Када је изложба постављена у галерији (сл.46), поред сваке слике стајао је део писма који је послужио као инспирација и који је посматрачу приближавао радњу сваке слике.



Сл. 47. - Марина, 50 x 50 цм, 2015.

Марина

Први пут живим са неким за својих 28 година. Због новца данима не разговарамо, па се помиримо. Ја тренутно нисам запослена, неколико месеци ради само он. Моје питање је да ли је по вама нормално да околина и дечко осуђују девојку што нема посао и самим тим не доприноси кући и рачунима? Да ли је жена, уопште човек који не ради лош априори? Ја кувам, перем, организујем прославе, радим хонорарно, али криво ми је што за ових седам месеци колико дечко плаћа све рачуне, испада као да сам издржавано, понижено биће.



Сл. 48. - Зорица, 50 x 50 цм, 2015.

Зорица

Осећам се као контејнер туђих негативних емоција. Дођу, истресу се, а ја останем као прегажена. Често се у мени јаве напади очаја због психолошке неписмености ближњих, који инсистирају на томе да ме увлаче у своје јалове жалопојке. Страх ме је и да ме не заразе својом мржњом. Жељна сам позитиве, осмеха, лепих речи.



Сл. 49. - Јана, 50 x 50 цм, 2015.

Јана

Имам осећај да сам се доста „потрошила” до сада и да сама нећу успети да изађем из зачараног круга у који сам упала. Молим за савет.



Сл. 50. - Милића, 50 x 50 цм, 2015.

Милица

Желим да оставим свог дечка, али мислим да сам преслаба да то урадим и двоумим се. Много га волим, али он ме психички уништава, а не знам како да га оставим за своје добро. Шта да радим?



Сл. 51. - Ања, 50 x 50 цм, 2015.

Ања

У једног дечка заљубљена сам пет година, али сам истовремено заљубљена и у једног који ми више ласка. У њега сам заљубљена само три месеца. За овог првог кажу ми да је истински заљубљен у мене, а за другог да ми само ласка. Ког да одаберем?



Сл. 52. - Зорана, 50 x 50 цм, 2015.

Зорана

Имам 100 кг, па ме интересује да ли девојка као ја може имати прелепог
фрајера?



Сл. 53. - Јелена, 50 x 50 цм, 2015.

Јелена

На моје питање да ли ме воли, одговорио је да не зна. Због тога желим да га повредим, али не знам шта би мушкарца највише повредило и како да то изведем?



Сл. 54. - *Ива*, 50 x 50 цм, 2015.

Ива

Мој дечко ме је запросио и пристала сам, али је веренички прстен катастрофалан. Превише је мали и јефтинији од моје плате за трећину, па уместо да га са поносом показујем, ја се стидим. Тужна сам и не знам шта да радим. Стало ми је да имам леп веренички прстен. Како да научим да живим са таквим прстеном и глумим да ми се свиђа? Јесам ли ја лоша?



Сл. 55. - Стојанка, 50 x 50 цм, 2015.

Стојанка

У вези сам 8 месеци и понекад се не осећам комфортно зато што је он нижи од мене 10 центиметара и морам увек да обувам равне ципеле. Али, није то највећи проблем, већ то што нам се други подсмевају. Знам да је ово права љубав. Је л' неће то имати утицаја на наш будући живот?



Сл. 56. - Јована, 50 x 50 цм, 2015.

Јована

Имам 21 годину и један велики проблем. Обожавам мушкарце, мада ми толико брзо досаде да просто помислим да сам луда. Да ли постоји могућност да се још није појавио неко довољно занимљив, паметан, леп и згодан. Да ли сам можда ја крива? Сви су ми екстра првих месец дана и волим их највише на свету, мислим да ћу с њима бити до краја живота, али кад тај првобитни занос прође - готово је. Не налазим ништа лепо на њима. У чему је проблем?



Сл. 57. - Денис, 50 x 50 цм, 2015.

Денис

На састанку ми је обећавао куле и градове, улоге у ТВ спотовима разних певача, изборе за мис, да би за неких 5 месеци био проглашен за најлепшег Балканца а онда и ушао међу 10 најлепших мушкараца Европе па касније и света. Све је деловало као wow али шта се крије из тога, зашто би мени неко урадио тако нешто. Рекао ми је: „Знаш како - интерес за интерес“ што се подразумева - али његов интерес нису биле паре. Једино што га је спасило батина које би сигурно добио је чињеница да је у инвалидским колицима.



Сл. 58. - Весна, 50 x 50 цм, 2015.

Весна

Мени је био довољан један поглед, па да помислим да је Он човек мога живота. Онда је он све то уништио и цео мој свет се срушио. Испоставило се да је све што је говорио била лаж - лагао ме је онда и када ме је гледао у очи. Све време док се виђао са мном имао је девојку, која је отпутовала месец дана у иностранство!



Сл. 59. - Маја, 50 x 50 цм, 2015.

Маја

Прије њега била сам хладнокрвна, нисам марила ни за шта, осим, наравно за себе. А сад плачем због сваке ситнице, а најчешће због њега. Толико сам прије била сретнија, кад сам себи била најважнија.



Сл. 60. - Софија, 50 x 50 цм, 2015.

Софија

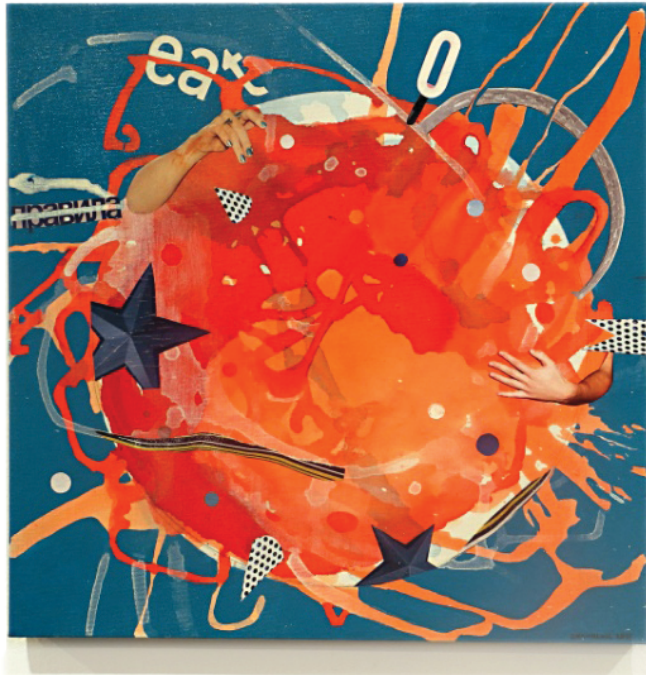
Каква тужна исповест...и ја сам била у једној таквој вези из које сам се једва извукла и вратила се на своје. Колико ми је само било лепо то лето, када сам га се коначно отарасила! Девојке, жене, раскидајте, разводите се, не дозволите себи да се изгубите и патите!



Сл. 61. - Гордана, 50 x 50 цм, 2015.

Гордана

Имам 24 године, упознала сам предивног мушкарца, заједно смо четири месеца и он ме недавно запресио. Рекла сам: „Да“, али нисам сигурна. Удати се или не?



Сл. 62. - Дијана, 50 x 50 цм, 2015.

Дијана

Славимо пре неки дан Божић нас три пара са дјецом, глумимо срећне породице. Једни су већ разведени, живе заједно због дјеце, други се свађају по цијеле дане, ни један не прескоче, и ми који смо пред разводом. Маскарада!



Сл. 63. - Катарина, 50 x 50 цм, 2015.

Катарина

Остављена сам због друге. Почела сам да се виђам са дечком и сада сам ја та друга. Мрзим себе.



Сл. 64. - Љиљана, 50 x 50 цм, 2015.

Љиљана

Памтим свакакве догађаје од детињства до данас, до детаља. Имам толико небитних информација у глави да за оне битне више нема места!



Сл. 65. - Мила, 50 x 50 цм, 2015.

Мила

Почела сам кратку романсу на пар дана с једним ликом. Једно вече, док смо били заједно у клубу, оставио ме саму и нестао, да би ми идући дан рекао да се појавила љубав његовог живота и да је морао да иде с њом. Никада се горе нисам осећала.



Сл. 66. - Оља, 50 x 50 цм, 2015.

Оља

Толико ме бивши повриједио, да му ево читам годишњи хороскоп за 2015. и радујем се што му звијезде предвиђају само ср*ња.



Сл. 67. - Алма, 50 x 50 цм, 2015.

Алма

Покушавала сам и покушавала. Нема шансе да се избегну замке одрастања. Фуј.



Сл. 68. - Сара, 50 x 50 цм, 2015.

Сара

Мени је *shopping* у најширем смислу те ријечи или радње опсесија. Што год да је у питању, никад ми није доста. Некад је то козметика, некад накит, некад ситна декорација за кућу, некад хаљине, наочаре, итд, итд.

ПОП-АРТ КАО ИНСПИРАЦИЈА

У поверењу је у визуелном смислу наставак серије слика *Богиње*, али у концептуалном још више се приближава поп арту и иронији, а помера даље од чистог апстрактног експресионизма. Сама чињеница да су елементи слика преузети из савремених магазина поп културе померају „озбиљност“ сликарства према иронији, негде чак и комедији. Слике које су имале дистанцу (слике из серија пре Богиња) у формалном и концептуалном смислу, сада је у потпуности губе. Већи формат слика је налагао и већу физичку дистанцу; такође, формални квалитети слика су захтевали посматрање из даљине и контемплацију (детаљи су били изостављени на већини слика). За разлику од тога, серија *У поверењу* тражи од посматрача много ближи контакт, скоро га позива и на додир, с обзиром на тактилне квалитете колажа и препознатљиве слике из савремене поп културе.

Ова серија слика је и току процеса рада захтевала ближи и директнији контакт, с обзиром на мањи формат а и на чињеницу да је овде детаљ у фокусу. Поента ове серије је дескриптивнија илустрација изабраних писама и директнија употреба симбола како би се интензивирало значење и појачао иронични елемент сваке исповести посебно.

ЛЕПО И РУЖНО СЕРИЈЕ „У ПОВЕРЕЊУ“

Исповести, по дефиницији, носе тежину. Особа нам саопштава шта је то што је тишти, онемогућава да иде напред, оптерећује. Овакве информације представљају унутрашњи терет појединца. Да ли овај терет доживљавамо као ружан? Верујем да

доживљавамо, јер такав терет спречава даљи развој, покрет и осмех. Лепота је лакоћа; не површност, већ једноставност – пуна је ваздуха и свежине. Нешто као лепота може да се осети и у тешком и мрачном окружењу, али бих тај осећај радије назвала страшћу или узбуђеношћу било које врсте, не лепотом. Лепота је мир, сведеност, светлост, свежина, бескрај (не као црна рупа, већ као хоризонт).

Исповести које сам нашла у магазинима су ми доносиле терет и ружне мисли. Иако сам их налазила у шареном окружењу савремених магазина, нисам могла да отресем тежину после читања сличних рубрика. Истовремено, нисам могла ни да их прескочим. „Човек и животиње се узбуде када осете нешто „необично” у појави, мирису или укусу. Из овог разлога, гађење је један механизам привикавања, подједнако као и лепота“.¹⁸

Визуелизујем све што чујем или прочитам, па тако и ове исповести. Тада сам дошла на идеју да трансформишем „ружне“ исповести у „лепе“ слике. Намера ми је била да сваку од исповести представим као саставни, пролазни део живота. Сlike илуструју сваку мини причу посебно, али рефлектују и идеју „лакоће“ и лепоте живљења, упркос тренутним тешкоћама.

ТЕХНИЧКИ АСПЕКТ

Као и за сваку слику до сада, тако и за ову серију слика, идеја је диктирала и технички приступ стваралаштву. Када одлучим коју причу ћу да илуструјем, узимам ново платно и бојом која најближе објашњава сензибилитет писма правим експресивну подлогу, потезима који описују нарацију. Ако је писмо у „стакато“ ритму, такви ће бити и потези. Такође, ако приповедање има епски приступ, потези и текстура ће описивати овакав начин излагања.

Након импулсивног и експресивног осликавања приступам тражењу визуелног материјала у часописима. Потребно је да слике буду само назнака дешавања у исповести, а никако буквална илустрација исте. Дакле, слике које налазим у часописима прво исецам и издвајам из првобитног значења и текста коме припадају; након тога приступам реконтекстуализацији слике, односно приписивању новог

¹⁸ Душанка Комненић, Лепота у антиестетици, први параграф, страна 12

значења слици која је нађена са већ одређеним значењем. У овом делу истраживања потребно је да се слике посматрају само као облици, боје и текстуре, а никако као концепти које познајемо и као симболика која им је додељена у окружењу где су пронађене.

Важан део је постављање слика из магазина на бојене површине, јер тако слике из часописа и слика у целости комуницирају на другачији начин. Уклапањем у нове средине и укрштањем са сликама из других извора додељујем сликама нова значења. Након тога, ако је потребно, прелазим још једним слојем боје. „Ако је потребно“ се односи на комуникативност слике; нпр. ако је слика превише статична, а исповест коју илуструје има динамични контекст, потребно је да је бојом, текстуром или потезом померим из статичног израза.

Као и за сваку претходну серију слика, тако и за серију „У поверењу“, императив је да се потез четке не примећује, или бар да не доминира. Намера ми је да слике имају визуелне карактеристике спонтаности и случајности. У делу у ком сам говорила о лепоти и случајности споменула сам да је Лепо неусиљено, непланирано, нефорсирано; Лепо се само деси. То је истина и за ову серију слика.

ЗАКЉУЧАК

СЛИКАРСТВО ДАНАС

Савремену уметничку сцену је тешко дефинисати, управо зато што се догађа сада, па нам недостаје перспектива. Савремена уметност ће бити описана тек кад буде завршена. Наравно, назив уметности који тренутно називамо савремена, као ни дефиниција, није познат. Чак и ако покушамо да дамо некакве дефиниције, долазимо до проблема, јер многи критичари тврде да се модернизам никад није завршио. Они би овај период вероватно назвали *касни модернизам*. Други га дефинишу као постмодернизам, док број критичара тврди да је уметност данас само ниша у великом дискурсу глобализма. У уметности данас губи се важност истинског умећа, вештине и визуелне естетике. Концепт је круцијалан, док начин на који је концепт саопштен постаје скоро ирелевантан. Другим речима, после покрета концептуалне уметности, уметнички објекат губи примат у корист уметничког израза као искуства.

Сликарство, као медијум, је скоро неодвојиво од предметности. Из овог разлога дискутује се и о смрти сликарства. Сликарство, као и други медијуми, мења своју дефиницију, али не нестаје. Данас не постоји ни један одређени правац који је доминантан у сликарству; то је еклектична арена где све пролази, као што и ништа не функционише. Истражујући рад “*emerging artists*” на *Google*-у, приметила сам велики број приступа сликарству који имају корене у реализму, импресионизму, експресионизму, кубизму, надреализму и комбинацији овога. Заједнички чинилац код свих уметника није уметничка филозофија, нити појавност уметничких објеката, већ биографија уметника.

Чини се да је данас биографија важнија од стваралаштва – сви “*emerging artist*” који су изашли у претрази су уметници по итинерару. Једина заједничка карактеристика је чињеница да су сви уметници типови **интернационалних номада**. Ово је категорија која се појавила у дискурсу глобализма, где се вреднује што више

„различитих“ и „егзотичних“ животних стилова; што више култура уметник „упозна“, његова/њена уметничка вредност расте.

За сликарство, као медијум, очекујемо да се манифестује кроз предмет. Ако се негује номадски стил живота, да ли је могуће носити своје слике са собом? Из личних разлога сам детаљно истраживала ово питање - како сачувати предметност слике и путовати без терета?

Неколико уметника је успешно решило овај проблем – они стварају *on the site*, на месту на које су допутовали и са собом носе само фотографију, као документ свог рада, оригинално дело остаје иза њих.



Сл. 69. - Santiago Cucullu, "Here To Go", инсталација, 2013.

Један од занимљивих уметника који је превазишао проблем предметности је аргентински ументик Santiago Cucullu (сл. 69). Последњих неколико година он прави велике мурале, аквареле и радове за које користи пластичне елементе. У оквиру свог рада истражује аутобиографију и колективну меморију мешајући документарне и измишљене наративе. Cucullu је школован као сликар, али се изражава и кроз друге медијуме, укључујући скулптуру, видео и инсталацију, али увек задржава „сликарски приступ“ у својим радовима. Он измешта сликарство из традиционалних оквира и смешта га у савремени контекст тако што прво осмисли идеју, па тек онда одлучује о начину изведбе.

Julie Mehretu је етиопијска уметница која успешно интегрише своју биографију у сопствене радове. Њено животно искуство је основа њеног стваралаштва у визуелном смислу и у начину на који представља свој рад. Она прави радове великог формата акцентујући фрагментацију форме, не у смислу разлагања материјала, већ радије упошљава кинетички апстракцију. Представља вирове линија, енергичним покретима ствара илузију урбаних мапа или аеродрома описујући их као неизбежна, клаустрофобична места између. Она често црта и слика само на платну, које је лако савити и транспортовати. Дакле, како тематика којом се бави, тако и начин сликања коме приступа, рефлектују животни стил савременог номада.



Сл. 70. - Julie Mehretu, цртеж, 2013.

Дала сам примере два савремена уметника који успешно мире концептуалне, практичне, личне и глобалне разлоге у естетске композиције. Они представљају школоване сликаре чија биографија и животни стил постају инспирација и закључак њиховог уметничког деловања. Ово је један од смерова куда иде савремено сликарство.

АНТИЕСТЕТИКА И ЛЕПОТА ДАНАС

Важност лепог је било темељ прошлих (пре модернизма) историјских и естетских система. Самим тим, било је очекујуће да ће најснажнији ударци „модерних“ естетских вредности бити упућени баш лепом. Да бисмо знали да је нешто ново или модерно, морали смо да срушимо лепо са трона. За авангарду су лепота и традиција

скоро синоними, тако да је лепота непожељна у авангардним стремљењима. Основни задатак авангарних покрета (футуризма, дадаизма и надреализма) је био да сруше неподношљиви мит лепог. У *Предавању о дадаизму* (1924), налазимо цитат „Лепо и истина у уметности не постоје“. Надреализам усваја ову тврдњу: „Лепо, добро, праведно, стварно...многе друге апстрактне речи пропадају баш у овом тренутку.“ Футуристи тврде да појмови „лепо“ или „ружно“ немају никакво објективно одређење нити вредност; оне су субјективне, безразложне, незанимљиве, непроверљиве тврдње.“ „Шта је то лепо? Шта је то ружно? Не знам, не знам, не знам.“¹⁹

Лепота је умрла 1917. године, када је Марсел Дишан (Marcel Duchamp) приказао свој рад „Фонтана“. Уметник је писоар назвао фонтаном и од тог момента редимејд и идеја коју пласира уметник, а не појавност објекта, постаје доминантна. Ово је био колапс традиционалистичких вредности који је убрзо довео до потпуно раличитог поимања уметности, и ова нова, пост-Дишанова ера се чита као антиестетика. Дишанов писоар говори о реалности модернизације, и ту никако не укључује бога, моралност или узвишеност. Ово су карактеристике лепоте које су преживеле до почетка 20-тог века и које су убијене антиестетском револуцијом.

До данас лепота остаје по страни било какве расправе о уметности. О лепоти се говори када је реч о магацинима, рекламама или унутрашњој лепоти (хигијени живота), али никако када је реч о уметности. Лепота је свакако била адаптивна на историјске промене у уметности, док је у уметности данас лепота крајње непопуларна.

Интригантни су ставови теоретичара уметности Thierry de Duve-а и Nicolas Bourriaud-а који заузимају позиције на два краја естетског спектра, али се обојица слажу да је „култура“ модерни еквивалент „природи“. Зато предлажу да, уместо да се тражи „естетско искуство“ у природи, исто потражи кроз диспаритет културолошких пејзажа. На овај начин, лепота се налази у искуствима и размени искустава са другим посматрачима (пример рад Риркрит Тираваније описан у поглављу о глобализму). Свакако је занимљива идеја о кушању лепоте, а не само о опажању. Ипак, овакво поимање лепоте се не сматра „лепотом“ у класичном смислу. Шта год било тачно, истина је да Дишанова позиција антиестетике није више једина алтернатива лепоти, али није ни лепота коју очекујемо када чујемо ову реч. Није лепота објекта, већ је лепота процеса (или објекта у настајању). Ова лепота нема везе са осећајем

¹⁹ Адријан Марино, *Поетика авангарде, Авангардне естетске тенденције*, Народна књига Алфа, Бор, 1998, стр. 57

узвишености нити заноса. Савремена лепота има везе са свешћу да је све пролазно и има везе са уживањем у тренутку колико год да он траје. Након тога се заборавља и прелази се на нови тренутак лепоте.

Вратићу се још једном на почетак 20-тог века, авангарду и антиестетику. Термин авангарда је примењен на визуелне уметности у раном 19. веку. Пласирао га је француски писац Henri de Saint-Simon, који је тврдио да уметници који се сматрају авангардом размишљају о социјалном прогресу много напредније и радикалније од других. Управо зато се зову *уметницима*, (имају способност да гледају унапред) и зато су *авангардни* (имају радикално другачији поглед на свет). Од почетка 20. века овај термин (авангарда) је задржао конотацију радикализма и имплицира да уметник који жели да буде авангардан мора да изазове уметнички *status quo*, то јест, уметничку естетику, интелектуалне конвенције и методе стваралаштва. Након 20. века термин се и даље користи, али у контексту нечега новог и нечега модернијег од модерности, али најпре у контексту другачијег (што не мора да буде другачије у било каквом позитивном смислу).

Задржаћу се на термину авангарда са краја 19. и почетка 20. века (термин у свом аутентичном значењу). Дакле, да би нешто било авангардно, не сме да има никакве везе са традицијом - мора да делује радикално према традиционалним вредностима.

Потребно је да се осврнемо и на основна начела постмодернизма, било да га препознајемо као касни модернизам, постмодернизам или пост постмодернизам. Стубови на којима лежи постмодерна су: жеља да се размишља о другима без опозиције и о разлици без хијерархије. Естетика постмодернизма (антиестетика) жели да буде естетика која нити критикује нити осуђује. Она не жели да анализира, већ да стандардизује. С обзиром да је све прихваћено, без критичког приступа и без хијерархије, значи да све може да задовољи естетски критеријум, или из друге перспективе, ништа не може да га задовољи. Из ког год угла да се погледа, очигледно је да је естетика данас врло мало (ако имало) значајна.²⁰

Да ли ово представља губитак критеријума, тако да више немамо параметре? Како је све прихватљиво, или ништа није довољно добро, истина је да не постоји база на основу које утврђујемо своју позицију. Самим тим, термин авангарда постаје ирелевантан јер нема основу према којој ће да буде радикалан. Све је добро, све је лепо,

²⁰ Foster Hal, *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, 1983. Foster Hal, "Postmodernism: A Preface", str. 16

све може или све је лоше, све је ружно, ништа не може; авангарда не може да делује према амбивалентности.

Авангарда је данас, очигледно, превазиђен појам. Не постоји традиција, не постоји *mainstream*, па тако не постоји ни опозиција. У савременој уметности концепт авангарде није релевантан; да ли то значи да лепота може да се врати на трон?

Лепота може да се објасни као „нешто што се перципира осећајима“²¹, те је стимуланс која изазива сензацију задовољства. Осећај који изазива лепота није виталан елемент егзистенције, али јесте циљ коме тежимо да бисмо се осећали комплетним. Претпоставимо да су људска бића састављена од истог материјала; у питању је само комбинација елемената која нас чини другачијим. Лепота је јединствена и аутентична у свом постојању и субјективна у својој манифестацији. Немогуће је перципирати исту лепоту више пута; ипак сваки пут лепота се препознаје, увек у новом, непоновљивом облику. Лепота је субјективна у својој појавности, она се индивидуално перципира и различито разуме. Ипак, осећај комплетности је универзалан; када је унутрашња хармонија остварена, јавља се осећај целости, или како сам га на почетку текста назвала „апсолутности“.

Неко ће га назвати Бог, пети елемент, космос, универзум или природа. То је осећај који нас чини целим, вредним постојања и позваним да стварамо. Тај осећај ја зовем лепота.

Савремено стваралаштво тежи перфекцији у смислу идеје, продукције и начина излагања. Оно је културолошки утемељено, свесно историјског тренутка и места на ком настаје. Оно јасно и гласно говори о горућим темама битним за напредак цивилизације. Ипак, недостаје му узвишеност, комуникативност ван језика и присуство које задржава дистанцу. Недостаје му визуелна сатисфакција коју као посматрачи задржавамо и која нас и накнадно храни лепотом. Да бисмо могли да досегнемо сопствену комплетност лепота мора да се врати на трон.

²¹ Danto Arthur C., *The Abuse of Beauty (Aesthetics and the Concepts of Art)*, Carus Publishing Company, 2003, str. 19

ЛИТЕРАТУРА

1. Foster, Hal., (1983), *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle.
2. Danto, Arthur C., (2003), *The Abuse of Beauty (Aesthetics and the Concepts of Art)*, Carus Publishing Company, Chicago, Illinois.
3. Kang, Liu., (2000), *Aesthetics and Marxism (Chinese Aesthetic Marxists and Their Western Contemporaries)*, Duke University Press, Durham, North Carolina.
4. Kovach, Francis J., (1947), *Philosophy of Beauty*, University of Oklahoma Press, Oklahoma.
5. Frederick, Turner., (1991), *Beauty (The Value of Values)*, University of Virginia, Virginia.
6. Summers, David., (1987), *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge.
7. Естетичко друштво Србије., (1997), *Естетско задовољство и модерна уметност*, Београд.
8. Арган, Ђулио, Карло; Олива, Акиле, Бонито., (2006), *Модерна уметност 1770-1970-2000*. 3, превела Милена Марјановић, Клио, Београд.
9. Арнасон, Х. Х., (2003), *Историја модерне уметности*, превели В. Јанчић, К. Продановић, М. Ландратошке, Е. Церовић- млађа, Орион Арт, Београд.
10. Еко Умберто., (2007), *Историја ружноће*, превели са италијанског Душица Тодоровић-Лакава, Данијела Максимовић, Плато, Београд.
11. Еко, Умберто., (2007), *Историја лепоте*, превели са италијанског Душица Тодоровић-Лакава, Данијела Максимовић, Плато, Београд.
12. Шуваковић, Мишко., (1998), *Естетика апстрактног сликарства: апстрактна уметност и теорија уметника 20-тог века*, Народна књига - Алфа, Београд.
13. Велш, Волфганг., (2000), *Наша постмодерна модерна*, превела са немачког Бранка Рајлић, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Нови Сад.
14. Марино, Адријан., (1998), *Поетика авангарде / Авангардне естетске тенденције*, с француског превеле Мира Вуковић и Вера Илијин, Народна књига – Алфа, Београд.

БИОГРАФИЈА

ШКОЛОВАЊЕ

Душанка Комненић је рођена 2. јула 1976. у Требињу. Још као дете схвата визуелну уметност као сопствену вокацију и прикључује се атељеу Биљане Вилимон 1988. године. Од 1988 до 1996. учи и ради у атељеима неколицине београдских уметника, између осталих, Јасмине Калић, Мирослава Лазовића и Миодрага Драгутиновића.

Године 1995. завршава Средњу дизајнерску школу на одсеку Обликовања амбалаже у класи професора Бранислава Фотића. Наредне, 1996. године, уписује Факултет примењених уметности и дизајна, одсек примењена графика – атеље фотографија, у класи Професора Бранимира Карановића. За време студија конкурише за престижну Цептер стипендију – Мадлена Јанковић Фондација, која се додељује годишње студентима свих београдских универзитета са најбољим просеком и бива стипендиста ове институције 2000. године.

Дипломира 2001. године радом „Улица“ (A Street – Hegelian Existence), оценом 10. Током студија просечна оцена је 9.8 и као студент са другим по висини просеком генерације 2001. добија стипендију да настави магистарске студије на матичном факултету. Уписује магистарске студије из области графичког дизајна у класи проф. Миодрага Бате Кнежевића. На основу истраживања реализованог у периоду 2001-2002. године у оквиру поменутих магистарских студија, добија понуду да под престижном стипендијом „UWM Peck School of the Arts Fellowship“ последипломске студије настави на „Пек Факултету визуелних уметности Универзитета Висконсин-Милвоки“. Маја 2002. године прихвата ову понуду и у августу исте године одлази у САД где почиње магистарске студије (MA Master of Arts) у области цртања и сликарства.

С обзиром на знање и искуство у области фотографије, цртања и сликања, скулптуре и ликовног речника уопште, које је стекла у току школовања у Београду у протеклих 15 година рада, Душанка Комненић настоји да интегрише ово знање у један

специфичан израз који је најближи сензибилитету слике. На идеју да уједини сва знања у један израз много утиче и измештање из „природне средине“ и жеља да се културолошки адаптира на нови језик и ново окружење и у исто време сачува свој интегритет. Као последица ове тензије настаје серија цртежа и слика које уметница зове хибридима и види их као аутопортрете. Уметница ради серију коју назива Прима Материја, јер је то термин који су алхемичари користили у њиховим списима, а чиме су означавали „Пети елемент“, или „Невидљиву силу“ која обједињује 4 елемента (воду, ватру, земљу и ваздух) и даје им живот. Ова серија слика је представљена магистарском изложбом у простору галерије Инова, Милвоки, Висконсин. Магистарска одбрана је на матичном универзитету сачињена од 3 дела.

1. Серија радова која је резултат двогодишњег интензивног рада у студију, на тему коју кандидат одреди уз сагласност 3 члана комисије. Битан део презентације рада је инсталација изложбе у јавном простору као и представљање рада пред јавношћу и одговори на сва питања која публика може да постави.
2. Писмени део испита за који кандидат добије по 3 питања од сваког члана комисије на дан отварања изложбе и одговори на та питања у року од 7 дана.
3. Усмени део испита који се заказује 5 дана након што је кандидат приложио писмени део. Усмени део испита се одвија у галерији у којој су изложени радови пред трочланом комисијом. Питања која се постављају рефлектују визуелни садржај који комисија добија из изложених радова, из писаног материјала који је кандидат приложио, као и из њихове узајамне везе. Питања се такође осврћу и на културни, социолошки, едукативни, естетски и сл. аспект савремене уметности у спреси са радовима које је кандидат изложио, а представљају резултат истраживања, знања и сопствене вокације.

У овом периоду учествује на семинарима: Филозофија и концепти, Постмодерна теорија, Семинар из уметности – дискусија о уметничкој критици, Дискусија у атељеу на постдипломском нивоу, Комплексно истраживање у области сликарства, Нови медији - Нова уметност, Уметност у доба глобализације, итд. Након успешно одбрањених магистарских студија, конкурише и наново добија « UWM Peck School of the Arts Fellowship » стипендију те уписује докторат/ (MFA Master of Fine Arts) у

области цртања и сликарства. Ово је терминална диплома у области уметности (стваралаштва) у САД.

За одбрану MFA рада Душанка Комненић ради серију слика под називом „Ciklus: SKINuto – Shedding Cycle“. По први пут уметница се изражава речником апстрактног експресионизма и овом серијом слика одбија да представи фигуру као носећи елемент композиције. Циклусом слика којим је заокружила свој MFA рад Душанка Комненић показује анатомију саме слике, а не анатомију елемената у оквиру исте. Слика постаје објекат за себе, где је у досадашњем њеном опусу слика увек била само „оквир“ који групише различите објекте у једну целину. Циклусом слика којим је заокружила свој MFA рад императив стваралаштва постаје процес, а завршен, галеријски обликован, рад постаје инфериоран. Визуелни речник Душанке Комненић најпре може да се дефинише простором који припада сензибилитету сликарства. Процес, а не финале, је фокус Душанкиног израза, па ефемерни, *site specific* пројекти, представљају приступ коме најчешће гравитира.

Уз представљање изложбе јавности, писање теза и усмену одбрану истих, Комненић заокружује своје школовање дипломом Master of Fine Arts уз највише оцене, похвалу декана и препоруке.

The College Art Association (Удружење уметничких факултета) не прави разлику између звања Masters of Fine Arts и PhD (докторат који се назива овим именом само када се ради о теоријској струци) степена. Испод је параграф са званичног сајта САА The College Art Association, као и превод (<http://www.collegeart.org/guidelines/mfa>).

About CAA

WHAT IS THE COLLEGE ART ASSOCIATION?

Founded in 1911, the College Art Association:

- Promotes excellence in scholarship and teaching in the history and criticism of the visual arts and in creativity and technical skill in the teaching and practices of art
- Facilitates the exchange of ideas and information among those interested in art and history of art
- Advocates comprehensive and inclusive education in the visual arts
- Speaks for the membership on issues affecting the visual arts and humanities
- Provides publication of scholarship, criticism, and artists' writings
- Fosters career development and professional advancement. Identifies and develops sources of funding for the practice of art and for scholarship in the arts and humanities
- Honors accomplishments of artists, art historians, and critics
- Articulates and affirms the highest ethical standards in the conduct of the profession

CAA includes among its members those who by vocation or avocation are concerned about and/or committed to the practice of art, teaching, and research of and about the visual arts and humanities. Over 12,000 artists, art historians, scholars, curators, critics, collectors, educators, publishers, and other professionals in the visual arts belong as individual members. Another 2,000 departments of art and art history in colleges and universities, art schools, museums, libraries, and professional and commercial organizations hold institutional memberships.

CAA is governed by a twenty-two-person Board of Directors, most elected by the membership, who represent the diverse constituencies in the visual arts and geographic regions of the United States and beyond. Membership is open to all individuals with an interest in art, art history, or a related discipline, whether by vocation or avocation. CAA encourages the inclusion among its constituencies of qualified individuals representing a diversity of race, religion, gender, national origin, sexual preference, physical disability, and age in employment, education, exhibition, programmatic opportunities, and the awarding of grants and prizes in the public and private art sectors. The CAA administrative office is located in New York.

Contact

College Art Association
50 Broadway, 21st Floor
New York, NY 10004
212-691-1051
212-627-2381 (fax)
nyoffice@collegeart.org

Standards and Guidelines**STATEMENT ON TERMINAL DEGREE PROGRAMS IN THE VISUAL ARTS AND DESIGN**

Adopted by the CAA Board of Directors on January 12, 2015.

The College Art Association (CAA) affirms that the Master of Fine Arts (MFA) is the terminal degree in studio art practice. The Master of Fine Arts (MFA), the Master of Design (MDes), the Master of Art and Design (MAD), and the Master of Graphic Design (MGraph) are among the terminal masters degrees in design practice.

These are the terminal degrees for practitioners and educators in studio art and design and share a requirement of a minimum of two academic years of full-time graduate study, with a minimum of 60 semester hours or 90 quarter hours. Emphasizing substantial creative work preparing individuals for professional practice as studio artists and designers, these programs also typically incorporate a research component within that practice.

At the same time the Association recognizes the existence of Doctor of Philosophy (PhD), Doctor of Fine Arts (DFA), Doctor of Visual Arts (DVA), Doctor of Studio Art (DA), and other doctoral degrees that incorporate art and/or design practice; in the United States these programs emphasize formal research and are often offered in combination with other disciplines. Doctoral programs in the visual arts may take varied forms dependent on each institution's requirements, reflecting specific academic opportunities and research instruction.

CAA recognizes the unique prospects such programs offer for research intensive study in the visual arts and design, and affirms that offering such opportunities is not only within the purview of individual institutions but has the potential to add to the diversity of research in higher education.

Recommendations for Master of Fine Arts degree programs are detailed in the following document:

[MFA Standards](#)

(CAA, revised 2008)

Definition and Purpose

The Master of Fine Arts (MFA) degree in studio art and design is the recognized terminal degree in the visual arts. It is considered by the College Art Association (CAA), the National Association of Schools of Art and Design (NASAD), and the vast majority of institutions in higher education in the United States to be equivalent to terminal degrees in other fields, such as the PhD or EdD. Observations about terminal degree programs in visual arts and design are detailed in the following document: Statement on Terminal Degrees in the Visual Arts and Design.

(CAA, January 2015)

The MFA degree demands the highest level of professional competency in the visual arts and contemporary practices. To earn the MFA, a practicing artist must exhibit the highest level of accomplishment through the generation of a body of work. The work needs to demonstrate the ability to conceptualize and communicate effectively by employing visual language to interpret ideas. In addition, the MFA recipient must give evidence of applying critical skills that pertain to meaning and content, ultimately encouraging a comprehensive examination and critique of the function and role of art from a variety of views and contexts.

Regardless of the chosen area of concentration, an MFA candidate must be able to prove not only strong conceptual development, but also the skillful execution of tools, materials, and craft. This includes programs rooted in innovative uses of technology, collaborative work, or interdisciplinary projects.

CAA supports each program's determination of specific criteria for achievement. Such an evaluation cannot be formulaic or prescriptive, since art and design support complex relationships and reside within the landscape of continually evolving practices.

Превод на српски

О САА

ШТА ЈЕ УДРУЖЕЊЕ УМЕТНИЧКИХ ФАКУЛТЕТА

Основано 1911. године, Удружење уметничких факултета:

- Промовише и стимулише подучавање историје и критике везано за визуелну уметност, такође подстиче креативност и напредак у техничком смислу у пољу подучавања визуелне уметности и стваралаштва.
- Омогућава размену идеја и информација међу онима који су заинтересовани за уметност и историју уметности.
- Подржава широко и свеобухватно подучавање у оквиру поља визуелних уметности
- Говори о неодојивој вези између визуелне уметности и друштвених наука
- Омогућава публикације везано за стипендије, уметничку критику и уметничко писање, генерално
- Чини да професионални напредак и каријерни развој буду могући. Идентификује и развија изворе који финансирају стваралаштво у домену визуелне уметности, као што и стипендира уметност и друштвене науке, генерално
- Истиче постигнућа уметника, историчара уметности и критичара
- Артикулише и утврђује највише етичке стандарде везано за професију

САА прихвата чланове који су по вокацији или професији посвећени стваралаштву, подучавању и истраживању у пољу визуелне уметности и друштвених наука. Преко 12.000 уметника, историчара уметности, кустоса, критичара, колекционара, едукатора, издавача и других професионалаца из домена визуелне уметности су индивидуални чланови. Осталих 2.000 одсека уметности и историје уметности на колеџима и универзитетима, уметничким школама, музејима, библиотекама и професионалним и комерцијалним организацијама, имају институционално чланство.

САА воде двадесет и две особе Управног одбора; већину су изабрали чланови, који су представници различитих географских регија Сједињених Држава и баве се пољем визуелних уметности. Чланство је отворено за све који су заинтересовани за уметност, историју уметности, или сличну дисциплину, било по вокацији или професији. САА подржава укључење у своје активности свих квалификованих појединаца, без обзира које су расе, религије, пола, националности, сексуалне опредељености, да ли имају физичких сметњи, којих су година, образовања, излагачке каријере, да ли имају награде и признања у приватном или јавном сектору. САА канцеларија се налази у Њујорку.

Контакт

College Art Association
50 Broadway, 21st Floor
New York, NY 10004
212-691-1051
212-627-2381 (fax)
nyoffice@collegeart.org

Стандарди и правила

СТАТУТ О ПРОГРАМИМА ТЕРМИНАЛНОГ СТЕПЕНА ОБРАЗОВАЊА У ОБЛАСТИ ВИЗУЕЛНЕ УМЕТНОСТИ И ДИЗАЈНА

Усвојио Управни одбор САА 12. Јануара 2015.

Удружење уметничких факултета (САА) потврђује да је Мастер лепих уметности (MFA) терминална (завршна) диплома у области уметничког стваралаштва. Мастер лепих уметности, Мастер дизајна, Мастер уметности и дизајна и Мастер графичког дизајна су међу терминалним мастер дипломама унутар праксе уметничког стваралаштва.

Ово су завршне дипломе за практичаре (ствараоце) и едукаторе у домену уметничког стваралаштва и дизајна. Да би се стекао услов за одбрану дипломе, потребно је да се заврше две пуне академске године на постдипломском нивоу, са минимумом од 60 семестралних или 90 кварталних сати. Са фокусом на креативни рад,

кандидати се припремају за професионалну праксу уметничког стваралаштва и дизајна. Такође, потребно је да кандидати укључе и истраживачку компоненту у оквиру стваралаштва.

Истовремено, Удружење препознаје постојање степена образовања доктора философије, доктора лепих уметности, доктора визуелних уметности, доктора уметничког стваралаштва и других докторских диплома који укључују уметничку и/или дизајнерску праксу; у Сједињеним Америчким Државама ови програми се фокусирају на формално истраживање и често се комбинују са другим дисциплинама. Докторски програми у оквиру визуелне уметности могу да варирају у зависности од захтева сваке институције индивидуално, рефлектујући специфичне академске потенцијале и инструкције.

САА препознаје јединствене могућности које овакви програми нуде везано за интензивно истраживање у студију у пољу визуелне уметности и дизајна и потврђује да овакве могућности доприносе бољитку не само појединачних институција, већ имају потенцијал да допринесу истраживачкој динамици у вишем образовању, генерално.

Препоруке за диплому Мастер лепих уметности су дате детаљно у приложеном документу:

[MFA Standards](#)

(САА, revised 2008)

Дефиниција и сврха

Звање Мастер лепих уметности (MFA) за стваралаштво у области уметности и дизајна је терминални степен образовања у области визуелне уметности. *The College Art Association (CAA)*, *the National Association of Schools of Art and Design (NASAD)* и већина институција вишег образовања у Сједињеним Америчким државама изједначава MFA са завршним дипломама из осталих области као што је докторат из философије (Ph.D Doctor of Philosophy) или докторат из области едукације (Ed.D Doctor of Education). Запажања о терминалном степену образовања у области визуелне уметности и дизајна су детаљно описана у приложеном документу: [Statement on Terminal Degrees in the Visual Arts and Design](#) (CAA, January 2015)

Статут о терминалним дипломама у области визуелне уметности и дизајна

(CAA, Јануар 2015)

MFA степен образовања представља гаранцију за највиши ниво професионалне компетенције у визуелној уметности и савременом праксом у стваралаштву. Да би заслужио ову диплому, уметник мора да покаже највиши ниво постигнућа кроз генерације оригиналних радова. Рад треба да демонстрира способност да концептуализује и ефективно интерпретира идеје користећи визуелни језик. Уметник који има MFA степен образовања мора да демонстрира способност примене критичких аспеката на садржај и значење уметничког дела, тако омогућавајући разумевање различитих функција и тумачења које уметничко дело може да има.

Које год поље визуелне уметности да је кандидат изабрао као фокус истраживања, MFA кандидат треба да покаже снажан концептуални развој, али и да демонстрира способност руковања алатима, материјалима и уопште, занатом. Ово укључује програме који су базирани на инвентивној употреби технологије, колаборативном раду или интердисциплинарним пројектима.

САА подржава програме који имају специфичне критеријуме за успех. Процена успеха не може да буде заснована на формули или рецепту, јер уметност и дизајн подржавају комплексне односе који се простиру у пејсажу константно променљиве уметничке праксе.

Крај превода

ПЕДАГОШКО ИСКУСТВО

Након дипломирања на Факултету примењене уметности 2001. запошљава се у Средњој дизајнерској школи као предавач Обликовања амбалаже. Предаје другој и трећој години и за време трајања радног односа добија високе евалуације од стране шефа одсека, проф. Бранислава Фотића као и ученика. Због понуде да магистарске студије настави у САД, повлачи се са ове позиције у јуну 2002. године. Исте године, 2002 у августу добија место асистента (Teaching Assistant) на предметима: Историја уметности (Art Survey), и Историја дизајна (Design Survey). За ове предмете преузима следеће дужности:

Проф. Lee Ann Garrison, која је Душанкин супервизор, у писму препоруке које је касније написала, наглашава да је Комненић била први њен асистент коме је поверила оцењивање студентских писаних радова. Такође додаје да је Душанка, иако јој енглески није матерњи језик, доказала висок степен педагошке спремности и критичког мишљења и тиме оправдала поверење проф. Garrison.

Ова позиција није гарантована свим постдипломцима и добијање асистентског места зависи од показаних резултата кроз индивидуални рад, оцене, интересовање за уметност и ван просторија факултета (излагачка каријера, учествовање на семинарима, сарадња са другим институцијама и појединцима), и радна биографија уопште. Сваког семестра се поново аплицира за место асистента и Комненић задржава позицију асистента од 2002-2004.

Исте године, 2004., пошто је одбранила магистарске тезе понуђена јој је позиција доцента за предмет Дводимензионални концепти (2D Concepts). Овај предмет подразумева учење свих дводимензионалних медија, укључујући цртање, сликање, фотографију, графички дизајн, типографију, графику, графику књиге, итд. Предмет је конципиран тако да студенти добијају не само практична и техничка знања, већ су охрабривани да учествују у групним критикама, уче језик уметности и решавају проблеме и критичку анализу користећи тај језик. Студенти се упознају са радом релевантних савремених уметника-дизајнера, са историјским концептом дводимензионалних уметности, као и са актуелним технолошким трендовима. Након

године рада на овом предмету, иако су студенти изузетно критични, Комненић добија изузетно позитивне студентске евалуације на матичном факултету.

Године 2005. добија диплому доктора/ (МФА) визуелних уметности и запошљава се као професор цртања на Институту за уметност и дизајн, Милвоки (Milwaukee Institute of Art and Design, Milwaukee, Wisconsin). Комненић у првом семестру предаје Основно цртање (Basic Drawing). Иако је пракса Института да нови предавачи буду задужени само за један час најмање 4 семестра, Комненић већ после првог семестра добија још један час - опсервационо цртање (Observational Drawing). Такође, другог семестра група Основног цртања је експериментална група студената - студенти којима примарно звање није уметност. Ови студенти никад у дотадашњем образовању нису имали практичан час уметности, а знање историје и теорије уметности им је опште. Комненић добија дужност од деканата да ове студенте научи теоријском и практичном аспекту уметности за један семестар, како би они били на истом нивоу са студентима којима је ово професија.

Организација програма рада, као и методи рада су препуштени Душанки, уз јасан циљ - да студенти чија примарна професија није уметност буду научени за кратко време знању којим владају студенти који су се определили за ово звање много раније. Комненић и ову мисију успешно обавља, и добија позитивне евалуације од студената и највише оцене од колега и декана.

Од 2006. године бива запослена као доцент на Факултету за уметност и дизајн, Мегатренд универзитета у Београду. На катедри за графички дизајн предаје: Увод у визуелне комуникације, Увод у фотографију, Дигиталне концепте у графичком дизајну, Фотографију 1 и 2 на мастер студијама. 2011. године је примљена у звање Ванредног професора на истом факултету.

РАДНО ИСКУСТВО

Ван педагошког радног искуства, Душанка Комненић је своје вишегодишње бављење уметношћу успешно применила и на професионалну праксу у области комерцијалног графичког дизајна и фотографије. Од 1999. ради као графички дизајнер у оквиру дизајн студија 12+ Дизајн, у ком се бави комерцијалном фотографијом и дизајном штампаног материјала и публикација. У оквиру овог студија ради до 2002., године када одлази на магистарске студије у САД.

Следећи корак, везано за комерцијалну фотографију и графички дизајн, је потписивање уговора са World Affairs Councils of America, Washington DC. Овај институт се бави интернационалном политиком и едукацијом других институција и појединаца из ове области. Сваке године организује се конференција на коју се позивају сви мањи институти из целе Америке, који се баве интернационалном политиком, као и говорници који излажу одређене теме. Комненић сарађује са World Affairs Councils of America од 2004., године када јој је понуђена позиција графичког дизајнера и фотографа. Комненић задржава ову позицију до 2006., године, уз похвале председника организације Dr. Jerry Leach-a, Amb. Jim Jones-a, Ms. Mimi Gregory и осталих учесника и гостију конференције. 2006. године Душанка Комненић се враћа у Београд, али не прекида сарадњу са World Affairs Councils of America.

2005. године за време сарадње са Институтом за уметност и дизајн, Милвоки (Milwaukee Institute of Art and Design, Milwaukee, Wisconsin), Комненић се пријављује и за позицију кустоса у оквиру колекције и галерије Института, где почиње да ради у јесен 2005. године. Институт поседује велику колекцију дела модерне и савремене уметности у којој се између осталог налазе аутори: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Frank Stella, Alexander Calder, Juan Miro и други. Душанка преузима следеће послове:

- Каталогизација колекције
- Планирање изложби
- Инсталација поставки
- Координација односа између галерије и спољних учесника укључујући уметнике, продавце, купце, и спонзоре
- Односи с јавношћу

Директор галерије Mark Lawson је у свом писму препоруке Д. Комненић оценио њен рад, њено знање, интересовање и посвећеност изузетним.

Од 2006. године, по повратку у Београд, сарађује са Културним центром Београда и за њих пише неколико предговора за каталог излагача те и 2007. године. Такође, ради илустрације књига у сарадњи са Заводом за издавање уџбеника у Београду. По повратку у Београд, осим академског рада, Душанка се махом фокусира на стваралаштво и направила низ изложби у земљи и иностранству (списак приложен испод).

ПОСЕБНО ПОСТИГНУЋЕ

О-1 ВИЗА ЗА Сједињене Америчке Државе

На интернационалном такмичењу AsylumNYC у White Box галерији у Њујорку, Комненић остварује прву награду. Једна од награда је О-1 виза за Сједињене Америчке Државе. То је тип визе који се додељује ствараоцима за натпросечна достигнућа у уметности (*visa for extraordinary abilities in art*). Једини тип визе после које имигрант има легално право да се пријави за Зелену карту. Просечно само око 4000 О-1 виза годишње је додељено људима са ванредним талентима (уметност, спорт, забава) из целог света.

CURRICULUM VITAE**Образовање**

2005. Peck School of the Arts, University of Wisconsin-Milwaukee
Masters of Fine Arts (терминална диплома у области уметности у САД)
2004. Peck School of the Arts, University of Wisconsin-Milwaukee
Masters of Arts
Магистар уметности у области ликовних уметности (Диплома
нострификована од стране Универзитета уметности у Београду, 2006.
2001. Академија Примењених Уметности, Београд, Југославија
Дипломирани графичар - фотограф

Самосталне изложбе

- 02/2015. Галерија 73, Београд, Србија
12/2012. РУУБ, Београд, Србија
01/2011. Амбасада Србије, Washington DC
05/2009. Музеј Херцеговине, Требиње
06/2008. Галерија 73, Београд
04/2008. Галерија Сингидунум, Београд
11/2007. БашКућа, Суботица
04/2006. White Box Gallery, New York
2005. Mayhem Gallery, Wisconsin, Milwaukee
2005. MFA Show, INOVA Gallery, Wisconsin, Milwaukee
2004. MA Show, INOVA Gallery, Wisconsin, Milwaukee
2003. Gallery #3, Wisconsin, Milwaukee
2002. Галерија 19 степеника, Дом омладине, Београд, Југославија

Групе изложбе (селекција)

2014. SerbiArte, Vorarlberg, Austria
2010. Миксер фестивал, Кварт (Укључујем)
2008. Бански двори, Бања Лука
2008. СКЦ, Велика галерија
2008. Цвијета Зузорић, Нови чланови УЛУС-а
2007. Народни музеј, Шабац, Србија
2007. Пролећни салон, Цвијета Зузорић, Београд
2006. Културни центар Јаловик, Србија
2002. Kohler Art Center, Kohler, Wisconsin
2001. Музеј примењене уметности, Београд, Југославија
2001. Studio Arts Center International (SACI), Firenca, Italija

2001. Галерија Факултета ликовних уметности, Београд, Југославија
 2000. УЛУС Галерија, Београд, Југославија
 2000. Културни центар Бар, Југославија
 2000. Национално позориште Ужице, Југославија
 2000. Атеље 212, Београд, Југославија
 1999. Peace Action Coalition Center, Milwaukee, Wisconsin
 1999. Галерија 12+, Београд, Југославија
 1999. Мајски салон, Београд, Југославија
 1999. Културни центар Београда, Југославија
 1999. Амерички културни центар, Београд, Југославија

Академско и професионално искуство

- 2006- **Ванредни професор дигиталних медија**, Факултет за уметност и дизајн, Мегатренд универзитет, Београд,
 На катедри за графички дизајн предаје:
- Увод у визуелне комуникације
 - Увод у фотографију
 - Дигитални концепти у графичком дизајну
 - Фотографија 1 и 2, мастер студије
- 2005 – 2006 **Adjunct Professor na predmetu Crtanje**, Milwaukee Institute of Art and Design, Milwaukee, Wisconsin,
- 2004 – 2005 **Adjunct Professor na predmetu Dvodimenzionalni koncepti (2D Concepts)**, Peck School of the Arts, University of Wisconsin-Milwaukee
- 2002 - 2004 **Asistent na predmetima: Istorija umetnosti (Art Survey), i Istorija dizajna (Design Survey)**, Peck School of the Arts, University of Wisconsin-Milwaukee
- 2004 – 2006 **Графички дизајнер и фотограф**, World Affairs Councils of America, Washington DC
- Асистент у организацији годишње конференције која, између осталих
 - високо-профилних говорника, представља Председника George W. Bush-а и Секретара државе Colin Powell-а
 - PowerPoint презентација за говорнике конференције
 - Дизајн лого-а конференције, дизајн и прелом магазина, брошура, банера, плаката и осталог штампаног и видео материјала
- 2001- 2002 **Професор Обликовања амбалаже**, Средња дизајнерска школа, Београд, Југославија
- 1999 - 2002 **Графички дизајнер, 12 + Дизајн**, Београд, Југославија

Уметничке резиденције – колоније

2008. **Арт колонија Мрчевци**, Босна
 2006. **Јаловичка ликовна колонија**, Јаловик, Србија
 2006. **AsylumNYC**, White Box Gallery, New York
 2000. **Lajka Academy**, Фотографска резиденција, Атина, Грчка

Стипендије и чланства

2008. **УЛУС**
 2006. Franklin Furnace Sponsorship
 2005. Joan Mitchell Scholarship Finalist
 2005. Chancellor's List Award Finalist
 2002-2005. UWM Peck School of the Arts Fellowship,
 2003. World Affairs Councils of America, Washington DC, члан
 2003. Institute of World Affairs, Milwaukee, Wisconsin, члан
 1999 – 2000. Мадлена Јанковић Фондација, Центер стипендија, Београд
 1997 – 2001. Стипендија Академије примењених уметности, Београд, Југославија

Публикације и медијска документација

- Студио Б**, емисија Од петка до петка са Ивон, емитовано 5. 3. 2015.
ТВ Метрополис, емисија Гаудеамус, Изложба Душанке Комненић, емитовано 19. 12. 2012.
CNN. YOUR WORLD TODAY 'Day Without Immigrants' Being Held Today. Emitovano 1/05, 2006
WNYC New York Public Radio, The Brian Lehrer Show, A Day Without Immigrants, *Dusanka Komnenic, Asylum NYC winner*
Art In America. Artists compete for U.S. Asylum by Leigh Anne Miller. 6/7/06.
NIN. Kreativni azil. Broj 2897. 6/7/2006
The New York Times. DIRECTIONS; First Prize: A Chance to Stay. By Gergana Koleva (NYT); Arts and Leisure Desk. p.4. April 23, 2006, Sunday
The New York Times. Arts Briefly. Assorted Kudos. April 29, 2006
The New York Times. Best of Portfolio. First Prize: A Chance to Stay by Gergana Koleva
Artforum. "AsylumNYC" Winner Announced; AAM Adds to Honor Roll: ARTISTS IN THE SPOTLIGHT
Journal Sentinel. Local artist wins 'asylum,' of sorts, by Mary Louise Schumacher, May 1, 2006
Associated Press "Serbian artist Dusanka Komnenic", by Kathy Willens, 29 April 2006
The Mainichi Newspapers, Tokyo, JAPAN. Daily News. Foreign artists confined in New York art contest to win own show and visa help. April 29, 2006
Shepherd Express. [VISUALART] Master Pieces by Ashley Tibbits
24 Horas Libre Peru - Portal de Noticias del Peru y el Mundo – Peru. Artistas 'detenidos' en una galería de Nueva York compiten por un visado. 27 de abril del 2006

El Universal. Cultura. Gana un mexicano asilo artístico en EU. By Wilbert Torre. 30 de abril de 2006 Agencia Nacionala de Presa ROMPRES. Titlu : US ARTIST IMMIGRATION CONTEST

Bazar. "Umetnost i diplomatija". No. 976. Beograd, Jugoslavija: Politika, p. 34-35. 10/2002

Afterimage. "Media in the Balkans". The Journal of Media Arts and Cultural Criticism. Ed. Nathan Lyons, Vol. 28, No. 4. Rochester, New York: Visual Studies Workshop. 1/2001

Photo Net. "Belgrade and Barcelona". No. 29, Athens, Greece, p.54., 2000

Left Curve Magazine. "The Art War Project International, Exhibit of posters created during the Kosovo War by the ART RAT (ART WAR) group from Belgrade".. Ed. Csaba Polony. No. 24. Oakland, CA: Left Curve Publications, p. 23-28., 1999