

Универзитет уметности у Београду



Факултет ликовних уметности,  
Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

ДРВО КАО СРЕДСТВО ЛИКОВНОГ ИЗРАЗА У  
СЛИКАРСТВУ – ИЗЛОЖБА СЛИКА И ИНСТАЛАЦИЈА

Кандидат:

Маја Гајић

Ментор:

др ум. Миливој Мишко Павловић ванредни професор

Београд, 2022.

## РЕЗИМЕ

Докторски уметнички пројекат *Дрво као средство ликовног израза у сликарству – изложба слика и инсталација* истражује однос природе и човека кроз методу компарације, као и историјском и интроспективном методом. Почевши од начелног промишљања о дрвету као материјалу, разматрам потребу интегрисања овог материјала у ликовни рад. Почетна тачка практичног истраживања је слика на платну која апликацијом тродимензионалних текстура излази у простор и комуницира у њему попут објекта.

У осврту на историјски ток истакла сам одређене представнике апстрактног америчког експресионизма и енформела који су најзначајније утицали на моје истраживање.

Како производи природе, када су стављени у контекст ликовног дела на платну не задржавају своје стање, већ старе и мењају се у складу с протеклим временом, сматрала сам да је кључно осврнути се и на феномене процес арта и ленд арта. У новије време овакав приступ заузима и озбиљан политички став познат кроз идеје о екологији, изузетно значајне у тренутној светској ситуацији.

Носећи део овог пројекта је стварање и теоријско праћење стварања слике од угљена. Под овим подразумевам припрему и обраду материјала пркупљеног из природе, при чему истичем медитативни карактер овог процеса. Кроз документовање и бележење сегмената освешћујем читав процес.

Имајући у виду све поменуто коначно анализирам неколико кључних радова који су представљени на изложби докторског уметничког пројекта.

Кључне речи: дрво, природа, угљен, процес арт, апстракција, цртеж, слика, ликовност

## ABSTRACT

The doctoral art project „Wood as a means of artistic expression in painting - an exhibition of paintings and installations“ explores the relationship between nature and human through the method of comparison, as well as the historical and introspective method. Starting from the initial consideration of wood as a material, I explore the need to integrate this material into an artwork. The starting point of the practical research is the painting on the canvas. After the application of wooden textures this two dimensional canvas becomes three dimensional object and goes out into the space.

Looking back at the historical course, I highlighted certain representatives of abstract American expressionism and informalism that had the most significant influence on my research.

As the products of nature, when they are placed in the context of a painting, these natural materials do not retain their condition – they age and change in accordance with the time passing. I thought it was crucial to look back at the phenomena of the process art. In recent times, this kind of approach also takes a serious political stance in ecological movement.

The key part of this project is the preparation and processing of material collected from nature. By exploring these processes I emphasize the meditative character of the whole action. By documenting and recording segments, I become aware of the entire process.

Bearing in mind all that has been mentioned, I finally analyze several key works that were presented at the exhibition of the doctoral art project.

РЕЗИМЕ

ABSTRACT

1. УВОД

2. ДРВО – СИМБОЛ ТРАЈНОСТИ И ВИТАЛНОСТИ

2.1. Однос природног и вештачког – човека и природе

2.2. Промишљање о дрвету и разлози увођења дрвета и његових делова у моје радове

3. ПРОСТОР ДЕЛА – ОД СЛИКЕ КА ОБЈЕКТУ

3.1. Однос према површини слике на путу од традиционалног до њене веће комуникације са околним простором

3.1.1. Историјски ток

3.1.2. Апстрактни експресионизам и енформел – тачке сусрета и мимоилажења

3.1.3. Франц Клајн, снага геста, и контраст црно-бело

3.2. Слика у проширеном пољу

3.2.1. О простору дела

4. УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО ПРОЦЕС

4.1. Употреба природе у ликовној уметности и рад са временом

4.1.1. Ђузепе Пеноне – промишљање о процесима грађења, обликовања и раста форми у природи

4.1.2. Ленд арт

4.1.3. Употреба природе у уметности као политички чин

5. ДРВО КАО СРЕДСТВО ЛИКОВНОГ ИЗРАЗА У СЛИКАРСТВУ

5.1. Од природе ка слици

5.1.1. Медитативни карактер процеса, припреме за рад на делу

5.1.2. Документовање као стратегија освешћивања процеса

5.2. Од честице до фактуре

5.2.1. Текстура и ритам

5.2.2. Простор и светлост

5.2.3. Подлога

5.2.4. Папир

5.2.5. Платно

5.2.6. Цртеж, линија

6. ОД СЛИКЕ ДО ОБЈЕКТА

6.1. Природа слике

6.1.1. Апстраховање као део развоја форме у слици у слику-форму

6.1.2. Простор слике – слика у простору

6.2. Осврт на асамблаж и тродимензионалне радове

6.2.1. Објекти, скулптуре – радови у простору

6.2.2. Скулптуре

6.2.3. Слике-објекти

6.2.4. „Ожиљци”, серија слика-објеката

7. ЗАКЉУЧАК

8. ЛИТЕРАТУРА

8. БИОГРАФИЈА

9. ПИЛОЗИ

## УВОД

Оно што ме интересује у процесу стварања одувек јесте, у основи, однос уметности и природе, могуће природе и квалитети њихове везе. Истражујем колико је уметност удаљена од онога што природа јесте, које су могуће тачке њиховог сусрета, додира, кроз лично уметничко искуство и поетику. Због тога, у раду који се шири у распону од слика, цртежа и колажа, до објеката и графика, тражим ту занимљиву корелацију. У овом циклусу фокус је на идеји из природе „потребног и довољног”, да није неопходно имати разуђене могућности које нуди уобичајени сликарски материјал и боје, већ да је сведеност изражајних могућности, изванаскетизам у коришћењу материјала, сасвим довољан за пун стваралачки израз. У ово истраживање сам ушла пре свега са свесном намером да, ограничавајући се само на дрво као градивни елемент слика и инсталација, искористим његов потенцијал. Истовремено, користећи баш овакав приступ, желим да потенцирам лепоту материје природног порекла, као и еколошку угроженост природе и биљног диверзитета у врло деликатном цивилизацијском тренутку са којим смо суочени последњих година – ужасних трансконтиненталних пожара и климатских колапса.

У овом раду ћу методом компарације, историјском и интроспективном методом, разложити ток од почетака својих истраживања; поменућу узор из историје уметности, оне тачке у њиховом раду које високо вреднујем и које су за мој развој и разумевање уметности биле значајне.

Пут личног истраживања у, пре свега, слици, па онда и у цртежу, графици и кроз објекте, у овом раду ћу детаљно изложити, осврћући се на почетне мотиве, и то како су се они временом мењали, развијали, или, боље – како се развијао мој однос према њима. На првом месту, писаћу о својим сликама, јер је од њих почело моје истраживање могућих начина као и значења коришћења несликарских материјала у ликовном делу. У питању је серија апстрактних слика, које су настајале у комбинованој техници, најпре правећи бојени слој од струготина дрвета

и везива, а касније аплицирајући на платно гранчице, или калцификоване гранчице. Преиспитивала сам могућности употребе делова дрвета у различитим облицима у слици, а у ликовном смислу бавила сам се текстуром, ритмом, површином слике као рељефом, на путу од слике ка објекту. Палету боја свела сам на минимум, само на обојеност коју даје пиљевина одређеног дрвета или одређеног дела једног дрвета. Образложићу важност медитативног процеса настајања слика, принципима које сам одабрала као водеће у свом раду. Биће речи и о ликовним медијима у којима се паралелно са сликарством изражавам, а који су увек у уској вези, кореспондирају, са оним што сам првобитно започела и касније развијала као његових делова цртежи, док је цео поступак документован фото и видео записом. Било да говоримо о сликама, или серијама слика-објеката, као и о самим скулптурама које сам радила, у основи, испитујем следеће ствари:

Какав је однос човека и природе, затим природног и вештачког, тј. упоређивање принципа настанка, као и самих форми које настају у природи са онима које ствара човек. Пре свега, интересује ме је дрво – као форма, као симбол, као материјал за рад. Проучавала сам и то какве су могућности и начини увођења природних материјала у ликовна дела. Кроз примере из историје уметности, бавила сам се кратком анализом третирања простора ликовног дела, пре свега у слици, кроз примере односа према површини слике од оног традиционалног до површине слике која се отвара и улази у реалан простор. Анализирајући ликовне елементе у својим делима, овде највише речи има о текстури, фактури, гесту, линији, линији у природи, као и о ритму и градацији као ликовним принципима проистеклим колико из вештачких, правилних геометријских принципа, толико из природних принципа пропорција, раста и развијања форме. Осим о простору дела, овде промишљајем и време као чинилац ликовног дела, кроз однос према припремним радњама, и наглашено освешћен процес рада. На крају је неизоставан и еколошки аспект промишљања о дрвету, поготово из перспективе различитих могућности коришћења одбачених материјала из природе као ресурса за рад на слици (или другим ликовним делима), са што мање коришћења синтетичких, индустријских материјала.

## 2. ДРВО – СИМБОЛ ТРАЈНОСТИ И ВИТАЛНОСТИ

### 2.1. Однос природног и вештачког – човека и природе

*We often forget that we are nature. Nature is not something separate from us. So, when we say that we have lost our connection to nature, we've lost our connection to ourselves.*

*Andy Goldsworthy<sup>1</sup>*

Наша перцепција о идентитету природног окружења се мења и бледи, а чињеница је да смо све више отуђени не само од изворних, некултивисаних предела природе, већ и од других људи, и од себе самих. Свет као целина, холистичко сагледавање природе и човека, онемогућена је и замућена управо убрзаношћу живота, протока информација и њиховом доступношћу. Мада можемо видети фотографије, видео-снимке и сателитске снимке било којег скривеног дела планете, отуђеност је све присутнија и све више стварна. Управо из тих разлога у свом раду желим да се окренем оним средствима које пружа сама природа, у највећој мери која је за мене сада могућа, да се вратим изворним материјалима од којих је човек стварао, градио и креирао одувек. Исто тако, настојим да оно што је у природи одбачено, прихватим као дар природе, и основни ресурс за рад на ликовним делима. Жеља ми је да то и код посматрача буди свест о еколошком аспекту бављења дрветом. Иако није била моја првобитна замисао да на овакав начин ангажујем своја ликовна дела, на путу отварања еколошких питања, морамо бити дубоко свесни нестанка природних оаза, шума, а пре свега брзине којом се тај процес на планети дешава. Због тога је немогуће отргнути се сасвим и од ове мисли о дрвету као метафори природних процеса и саме природе. Зато сам га свесно

---

<sup>1</sup> Living Your Wild Creativity | Andy Goldsworthy

<https://www.livingyourwildcreativity.com/art-gallery-1-mitchell->

[1?fbclid=IwAR14PF1tx6HDOQkzY6PGhZbSmFle-wTYA6nABdTUj18C3lNmcMES8MUXuLE](https://www.livingyourwildcreativity.com/art-gallery-1-mitchell-1?fbclid=IwAR14PF1tx6HDOQkzY6PGhZbSmFle-wTYA6nABdTUj18C3lNmcMES8MUXuLE)



изабрала, не само из склоности ка природним бојама материјала из природе, него и из потребе да у највећој мери користим оно што у природи пронађем, и, у зависности од реалних могућности, одбацам готове, индустријске производе, пре свега мислим на боје, акрилне или уљане.

Са друге стране, живот савременог човека, поготово у урбаним срединама, уз све погодности и помагала, у толикој мери појединца одваја од његовог исконског окружења да он престаје да се осећа као део природе. Услед тога, код многих, па тако и код мене, јавља се потреба да се од мноштва сензација, и звучних и визуелних, склоним у тишину предела, где ми и мисли постају јасније, и лепота природних облика и појава долази у средиште моје пажње. Тако цео процес мог рада, од припреме, одлазака у шуму, сакупљања кора, гранчица, селекција, стругање, уситњавање, сецкање и печење, преко одабира подлоге и самог рада на слици или цртежу, постаје нужда, потреба и начин да се са собом „састанем”, и да артикулишем све оно што интуитивно препознајем и осећам у природи и у уметности као универзалне принципе грађења и настајања свега.

## 2.1. Промишљање о дрвету и разлози увођења дрвета и његових делова у моје радове

Дрво, свако различито по облику, величини, и свако тако живо, увек у процесу раста, неприметног, и у сталним променама током годишњих циклуса, увек је и у снажној вези са осталим живим бићима око себе. Оно је и као симбол живота присутно одавно у нашој култури и у свести човека. Управо због своје постојаности, полаганог раста, топлине и свог дугог века, у многим митологијама приписиване су му магијске моћи. Код Словена је храст био место окупљања, обреда, већања, доношења одлука, сусрета, увек једно старо стабло, одабрано због своје монументалности у простору, постојаности, трајности (више генерација га је памтило), и заштите и хлада који пружа. Није могуће боравити у шуми, а не осетити нашу исконску везу, са природним окружењем; оним које нам је дуже било

место живљења, рада, промишљања о свету, него урбани предели којих смо сада део.

У ликовном смислу, дивљење према природи као врхунском ствараоцу и непресушном извору облика, боја, сензација које се тичу светлости, ритма и текстуре, остаје, за мене, почетни покретач за улазак у свет ликовне уметности и слике. Кроз ликовни језик могу да забележим и додатно избрусим своју осетљивост за склад, лепоту и ритам разнородних форми, материјала и процеса које у природи уочавам и дивим им се. Виђено у природи не подражавам, не користим се ни директном асоцијативношћу, већ настојим да све то поново откријем тако што слику градим као независни свет чисте ликовности. Дело које стварам је и место проналажења, али и одјек оних узбуђења која долазе из осећања повезаности са природом. Понекад сам посматрајући, апстрахујући, долазила до прочишћености површина и боја, а понекад сам полазила од изазова које је одабир материјала пред мене поставио, или, пак, од одређеног ликовног проблема. Језик ликовног дела који бирам, готово монохроматске композиције, употреба ограничене палете тонова, и то природних тонова пиљевине коју користим, омогућава ми да истражујем наоко једноставне принципе грађења и разграђивања форми, сећајући се како се то у природи дешава, на пример таложењем, или сапирањем. Истовремено негујем и своје ритуале, свој однос активног учествовања у свим етапама рада и слојевима дела, материјалном као и другим. У читавом процесу рада настојим да будем потпуно свесно присутна, у свакој етапи (од инкубације, бирања и припремања подлоге, до сакупљања природних материјала у шуми, селекције, прављења бојене пасте у атељеу) и учиним цео процес рада нераздвојним сегментом сопственог живота. Осећам потребу да се себи и свом делу приближим и посветим како и колико осећам да је потребно. То понекад захтева дуготрајан, спорији и тежи пут од уобичајеног који наша свакодневица, оптерећена брзином и ефикасношћу, захтева од појединца. Лака решења и готови производи се у уметничкој пракси све чешће срећу.

Оно што сам желела да истражим јесте како је могуће љубав према биљкама, дрвету као бићу, и шуми као простору бујања живота, пренети у поље уметности, постављајући универзална питања, као што је питање опстанка

природних оаза, и доносећи одлуке о што већем окретању ка ресурсима из природе у раду, који не загађују околину, или чак промишљајући о могућем померању места рада у саме пределе. Колико је и на које све начине уметнички рад могуће приближити природи, али суштински, далеко од подражавања и погледа кроз „окно”, него више истинито, дубински, откривајући наново основне принципе стварања у природи и уметности. У складу са тим размишљањима, донела сам одлуку да у највећој мери одбацам индустријске боје и производе. Дрво је постало основно средство израза у мом раду, прво као мотив и повод за истраживања и анализе форме у цртежима и сликама. Оно време које сам проводила међу дрвећем, у шуми, постало је не само успутна шетња, из које бих доносила лепе гранчице за угљене штапиће или неко парче коре, чворове, или пањ, већ и својеврсни вид медитације. Врло брзо сам разумела да је то потреба за миром, за тишином, и да сам још више освестила своје дивљење према природи, захваљујући овим боравцима у шуми. Схватила сам да оно што радим у слици може и треба да буде у већој и вишеслојној вези са дрвећем, из кога сам црпела толико тога, пре свега ресурс за рад у виду пиљевине, целих форми или делова (чворови, гране).

У чињеници да бирам баш дрво, има и чежње за тишином и миром изгубљеног раја човека који дане проводи у урбаним срединама, у буци и стешњен међу зидовима, окружен синтетичким материјалима и заменама за истински живот и радост, као и чежње за светом природе који нестаје и троши се на наше очи, вероватно већим делом неповратно. То је и тежња за активирањем оних материјала у слици који би у природи били ветром раздувани, сапрани кишом, стопљени са тлом. Узимање прашине и праха за свој рад евоцира, свакако, древну визију стварања света, као и стварања првих уметничких дела на зидовима пећина, где су прах, земља, мало угља и везиво дали једну нову стварност, на каменим зидовима, слике света произашле из сећања, нада и жеља првих уметника.

Моја одлука да ограничим своја средства за рад на пронађене природне материјале, на скучену палету, јесте и тежња да евоцирам ове основне принципе, у којима материјал за рад уметнику може бити све, било шта што га окружује, а да је оно што тај материјал обликује његова одлука, жеља да ствара, да проналази

лепоту, игра се и бележи оно што сматра вредним и лепим, и што жели, стварајући, отргнути од заборава.

Кроз историју уметности сведоци смо да је процес рада на ликовном делу у једном моменту постао једнако важан као и само дело, па чак и важнији, као у акционом сликарству, на пример, ленд арту или концептуалној уметности. У мом раду процес је такође важан и постаје огољен, видљив, значајан део рада, демистификован, померен у неком смислу ка оном што је занатско, и, свакако, приближен стварности, као органски део мог живљења и свакодневице. Граница између живота и уметности није избрисана, али верујем да још има простора да се нађу нови начини и тачке њиховог бољег прожимања и комуникације.

### 3. ПРОСТОР ДЕЛА - ОД СЛИКЕ КА ОБЈЕКТУ

#### 3.1. Однос према површини слике на путу од традиционалног до њене веће комуникације са околним простором

##### 3.1.1. Историјски ток

Од импресионизма до апстрактног сликарства

Простор слике као ликовног дела, и простор у слици, претрпео је, кроз историју уметности, многе промене у третирању и поимању тога шта он јесте, или, тачније, шта слика јесте.

Већ у импресионизму дошло је до потпуног заокрета, због, у највећој мери, појаве фотографије, која је преузела улогу бележења стварности, на пример портрета, и то на брз, прецизан и јефтин начин, који је сликарству оставио ликовне проблеме, да их промишља. Импресионисти „отварају” слику прво физички – одбацујући завршно лакирање, остављајући слику свежом у потезу, са фактуром

израженом, живом. Затим, бележе оне призоре које су њима најпре из ликовних побуда изазовни, стављајући мотив у други план – неки бирају призоре из свакодневног живота, са улице, из парка, театра, врта, али увек компонујући само да задовоље своја промишљања о простору, светлости, боји, композицији. За разлику од фотографије, форма код сликара импресионизма је жива, нестална, чак, зависи од количине и природе светлости, доба дана, и понекад изгледа као да би у тренутку могла да се распрши и нестане у мрље, бљескове светлости и сенке. Композиције су понекад такве да је важнији празан простор, игра светлости и сенке, него, на пример, саме фигуре, које су сасвим у маргини композиције, као случајан детаљ. Они су, тако, промишљајући чисто ликовне проблеме, немајући других већих разлога за одабир одређеног мотива или призора који сликају, превазишли појам слике као погледа кроз прозор, и слике као инструмента за визуелно представљање литерарних садржаја, било митологијских, историјских или религиозних.

Следећа тачка померања схватања простора слике дошла је са појавом апстрактног сликарства са почетка двадесетог века. Наиме, овде је сасвим напуштен мотив, представљање и подражавање виђеног, а остаје у фокусу чист ликовни језик, понекад саздан од слободних форми и мрља боје, а понекад од сведених, геометријских форми. У овом случају, на пример, боја је само то – боја, и њена својства су наглашена тиме што она више нема ниједну функцију подражавања нити описивања илузије нечега. Маљевич (Казимир Северинович Малевич) отворио је једно потпуно ново поглавље у сликарству, сада се филозофска питања улоге и места ликовне уметности, и саме слике постављају без посредника, мотива, само чистим ликовним језиком и чистим актом стварања. Слика не само да више није била поглед на стварност и њен исечак, него једна нова стварност за себе, аутономна, простор за себе, одређен само ликовним законитостима, без неликовних садржаја. Још један сликар апстракције, Пит Мондријан (Pieter Cornelis „Piet” Mondriaan), такође је дошао до сведених, геометријских форми у свом сликарству, а оно што је мени посебно интересантно је то како је анализом предела, прочишћавањем односа у композицији, сводећи односе у оквиру слике на основне, најважније силе које структуру простора у слици

одређују, вертикале и хоризонтале у различитим односима, дошао до потпуно беспредметне слике. Очистио је своју слику од мотива, представе предмета, и само линија и површина боје остали су као главни чиниоци слике, који у различитим односима контраста велико-мало, контраст боје према боји и ритма понављања сличних и истих површина чине динамичне, ритмичне композиције, површинске, без илузије просторности. Апстрактно сликарство заувек је омогућило слици да буде аутономан простор-површина, издвојен као место за чисто ликовно промишљање, или, пак филозофско, без обавезе да улепшава, објашњава или препричава нешто.

Корак даље од овога долази са новим таласом апстрактне уметности из средине XX века, која простор слике у великој мери чини простором сликаревог најинтимнијег захватања у дубину свог бића, чак и у несвесно, кроз гест, у сликарство акције, где често и традиционални материјали и технике бивају замењени другим, грубљим, материјалима из свакодневног живота. Иако имамо у широком спектру пракси апстрактног сликарства из 40-их и 50-их година XX века, један део уметника који боју стављају у први план, као основно средство изражавања у слици, као што је то у сликарству бојеног поља, имамо и друге тенденције које увек дају предност једном, ликовном елементу или принципу. Овде не само да се слика потпуно удаљила од мотива, од илузионизма, него је њена површина оживела у реалном простору. Начин на који настаје, и мотив за одређене врсте поступака у настајању слике дошао је у први план, и простор слике више није површина, јер та површина толико интензивно живи, говори о траговима, поступцима наношења, не више ни увек боје као такве, него, можемо рећи материјала. Џексон Поллок (Jackson Pollock), на пример, својом техником прскања боје, у први план ставља управо снагу и енергију покрета тела, и важан му је траг који то капање оставља, не само захваљујући снази његовог замаха, него природним начином, капањем боје, без директног геста на платну. Са друге стране, имамо и струју сликара којима је управо гест важан – непосредан, снажан, и слике великих формата, у којима је, осећамо, док је сликано, морало учествовати цело тело, као у неком ритуалу или плесу. Такви су Ханс Хартунг (Hans Hartung), Франц

Клајн (Franz Kline), са сликарством великог знака, и геста, где је уметник док ствара увек у једној живој вези са подсвесним.

Опет, када помислимо на енформел, призовемо у свест сирове, грубе наносе песка, стакла, са мање боје, а више сировог стања материје, и више геста, као и побуну против лепог у уметности, као својеврсне неистине о сировом свету у коме живимо. Материја, материјални слој слике оживљава, иако је сликарство беспредметно, сада је сама слика форма, на путу да је доживимо као објекат, тродимензионални предмет. Одатле вуче корене и сиромашна уметност, и све оне тенденције у сликарству које имају интервенције на платнима које се све мање тичу боје (иако боју можемо сматрати основним ликовним средством слике). Слика, са својом површином, наглашено рељефном, постаје у одређеној мери део реалног простора у којем се налази, захваљујући поступцима у којима се само платно цепа, буши, прогоревала, или због наноса пасте, песка, земље и других традиционално несликарских материјала, и то на начин неулепшан, где сам поступак и честице и везиво, све је огољено, у сировом стању, као управо завршено. Тапиес (Antoni Tàpies), као и Алберто Бури (Alberto Burri), управо су добри примери за овакво третирање слике која више не говори само чистим језиком ликовности, него је као реалан објекат, са веома видљивим поступцима и интервенцијама, присутан у простору у коме се налази. То су дела која призивају у свест слике разореног света, у крпама, неумивеног, онаквог каквим га виде сами ови уметници. Уметност није толико нешто друго и другачије, колико сурови одјек стања света и човека у савременом свету. Уметност се приближава свакодневном животу, слика сасвим уводи профане материјале на своју површину, и удаљила се одавно од садржаја, а сада готово сасвим и од боје.

То је пут простора слике и слике у простору који се десио у уметничкој пракси од импресионизма до данас, и који у нашој свести увек отвореним држи питање шта слика јесте, шта простор слике јесте, и, шире, која је улога и место ликовне уметности у свету препуном визуелних порука, и протоком мноштва непотребних слика (екранских, већином). Осим овог сажетог осврта на промене које је слика доживела како се мењао однос према простору у слици и слике у простору, можемо још рећи више о томе кроз детаљнији поглед на апстрактни

експресионизам и енформел, као и сродне праксе као појаве природно проистекле из овог преиспитивања слике као медија, слике као површине, и, шире, простора ликовног дела.

### 3.1.2. Апстрактни експресионизам и енформел – тачке сусрета и мимоилажења

Оно што је енформел донео није само грубост материјала, узетих из свакодневице, песка, стакла, дрвета и слично, уношење свакодневних материјала у свет уметности, него и свест ових уметника о свету који се на њихове очи распада, и дословно, у разарањима Другог светског рата, и симболично, рушећи наде у људскост, морал и заједништво људи на свету. Слика је добила ауру нечега што тек настаје, као магма из које тек треба да настане свет, као тренутак пре стварања. Снажни потези грубих наноса пасте, боје помешане са песком, земљом, стаклом, опилци, све је то допринело оваквом утиску хаоса тик пред стварање реда, или пак, оног насталог након нестанка света каквог су ови уметници средине XX века знали. У, најшире речено, сликарству апстрактног експресионизма, процес рада постаје највише једна акција, згуснута у времену, готово ритуал, у којој цело тело постаје својеврсни медиј, и препушта се импулсима из подсвести. То је плод велике жеље да се акцијом сликања одбаце слојеви наученог, културног, оног чиме је цивилизација затрпала нашу аутентичну природу, да би се дошло до неокаљаних, аутентичних слојева свога бића. Непосредност израза је ту, у поменутих правцима, доживела својеврсни врхунац, што само говори о потреби човека да у уметничкој пракси покуша да оствари оно што у другим сферама живота постаје тешко могуће или чак непотребно, а то је да боље упозна себе, истински, да се посвети некој акцији која ће да развија и задовољи његове духовне потребе, и која не мора бити стављена у контекст конкретних животних обавеза и задатака. У неким случајевима ритуалност поступка, или препуштање импулсима подсвесног, постоје у пракси као у том тренутку, код западног човека једина могућа, или бар ретка,



тачка повезивања са исконским својим бићем, са оним слојевима свести које су дубоко сакривене, а у којима постоји један свет, наслућујемо, који истим језиком, разумљивим свима, говори о нама, људима, природи и нашој суштини. Случајност која се увек јавља у процесу рада, овде је централна. Неке струје су инсистирале на гесту, тренутним бележењем енергије потеза, која долази не из руке, него из дубине бића. Други су се више ослањали на снагу бојених, великих површина боје, њихових односа, и имамо оне који се фокусирају на саме материјале, не толико њихова пиктурална својства, него више грубу, неулепшану њихову природу, и технике, поступке рада.

Но, ипак, заједничке тачке су им у том развијању односа према слици као површини, и наглашено коришћење једног ликовног елемента или принципа стварања. Наглашена освешћеност слике као предмета, долази из тога што се њена појавност у реалном простору потенцира захваљујући или рељефним наносима, чак „бушењу” површине слике, или снажном гесту великог формата, или самим деловањем, исијавањем боје, и она почиње да „излази”, физички, у реалан простор.

За разлику од енформела, и сликарства акције, рецимо, код мене, ипак, има мало више планирања. Нема такве тенденције ширења у бескрај, какву имају, нпр. слике Џексона Полока, него негујем делом унапред осмишљену композицију, и конструкцију, цртеж који слику држи на окупу. Понекад се могу препознати одређене форме у слици, а понекад су у питању сасвим апстрактна решења, но у оба случаја површине, њихов ритам и односе градим по истом принципу, чисто ликовне природе. Свесно и са намером користим одбачене материјале, и grubим текстурама наноса, лепљењем и папира и платна, гранчица и коре дрвета на платно и подлогу, призивам посматрача да не занемари и физичку појавност слике. Она постаје рељефна, излази у реалан простор, и не можемо занемарити или заборавити основни градивни елемент од ког је слика настала. За разлику од трагичног виђења света сликара у периоду око и непосредно после Другог светског рата, ја робусност материјала користим како бих истакла његову праву природу, природну лепоту струготине дрвета или калцификованих гранчица-штапића који постају потези и ритмови; да палету, сведену на природне тонове развијем, и покажем њено богатство. Између осталог, да нам природа може понудити богатство и боја и

светлина и квалитета површине, толико да бисмо индустријски произведене боје могли у пракси у некој мери одбацити, као, у ликовном смислу у неким случајевима сувишне, а у еколошком непогодне и отровне.

Оно што је заједничко мом раду и овим праксама, јесте коришћење несликарских материјала, понекад робусних, и њихове природне обојености, одустајање од боје у великој мери, неговање свежине геста у цртачким подухватима на платну, као и, у некој мери, спонтаности и отворености за случајности у процесу рада на делу.

Можемо поменути сликарство Клифорда Стила (Clyfford Elmer Still), које, као код већине уметника апстрактног експресионизма и сродних појава у уметности око 50-их година XX века, има једну драматичну ноту, а та драматичност се не огледа у директној асоцијацији на ратна разарања, него призива мало универзалније сукобе у свест који су откривани, тражени и постигнути чисто ликовним средствима. Његове слике су великих формата, апстрактне, и евоцирају сукобе у природи, односе стања разарања, прожимања, мењања материје из једног облика у други. Узбуђење је овде чисто ликовне природе, јер су токови и односи прожимања и преклапања необичних површина искрзаних ивица, понекад као распукнутих, разноврсни и, на неки начин, неочекивани. Има у томе неког ослањања и угледања на природу, на њена чуда стварања безброј различитих форми и односа, и то је једна од ствари која ме са његових слика увек изнова узбуђује. Исто тако, то што је ограничио своју палету на неколико природних земљаних тонова, и црну и белу, и то тако да су оне увек у односу великог контраста, колико год је то могуће постићи (боје према боји и светло-тамно) и са мало средстава створио читаво мало богатство односа, што је, по мом мишљењу, велика вредност сликарства.



Клифорд Стил, 1957.

### 3.1.3 Франц Клајн, снага геста, и контраст црно-бело

Како је гест постао важан у сликарству, као акција самостална од потребе да се потезом нешто опише, и дочара, тако је добио велики важно место, и чак сликарство које називамо гестуалним. Процес рада, дакако, постаје изузетно важан део читаве ауре која се око уметничког дела ствара. Процес је важан колико и производ тог процеса, односно, сама слика.

Гест, потез не увек само руке, него готово целог тела, на великом платну, брзо радећи, са великом четком, црном бојом на белом платну, ствара сугестивне, снажне призоре сукоба црних линија и белих површина. Такво је сликарство Франца Клајна. Опет имамо крајње сведена ликовна средства: црне линије, и беле површине, „позадине” која је испресецана овим великим, дугим и снажним

замасима четке. Нема више боје, остале су само не-боје, гест, ритам површина. Чврста и логична архитектоника његове композиције, ритмовања малог и великог оставља утисак неког природног поретка. То „сечење” на веће и мање површине слике, снажним потезима црне, и трагање за ритмовима група површина у некој мери слично је ономе за чиме и ја трагам у композицији, само не четком, него угљенисаним дрветом увек га брзо трошећи на храпавој површини платна.



Франц Клајн

### 3.2.Слика у проширеном пољу

#### 3.2.1. О простору дела

Да ли уопште можемо јасно поставити границу између слике и објекта, када имамо у виду она искуства и праксе у којима се простор слике стално преиспитује (или шире, простор дела), и у којима је површина слике постала активна у простору, изашла је у простор, или је, чак простор, реални, продро у њене пукотине? Све то има своје разлоге у преиспитивању поимања ликовног дела,

слике, конкретније, као друге стварности, омеђене рамом, места издвојеног за контемплацију уметника, и траг о његовим промишљањима о свету, себи или о самом ликовном језику. Ако постоји тенденција да се уметност приближи стварном животу, и да се раскине са традиционално „уметничким” материјалима, где све може бити аплицирано на платно, од песка, земље, комада платна, стакла, дрвета, новина, онда је јасно да ове техничке, физичке промене доносе и нови доживљај слике као предмета; много више је почињемо доживљавати као нешто третирано и грађено као објекат у простору. Слика „излази” физички у реалан тродимензионални простор, и њена површина постаје нешто стварно, опипљиво, одавно сасвим удаљено од миметичког, или илустративног, или имагинативног.

И у праксама сродним поменутом енформелу, такође средином века, на пример, код Алберта Бурија, чији је рад за мене веома инспиративан, можемо и случајност и непосредност акција, као и експресију самог материјала који бира за своје слике-објекте, грубог и свакодневног, неугледног, чак, на први поглед уочити као важне и њему вредне.

*My works are not paintings, but cuts of reality*

*Alberto Burri*<sup>2</sup>

Коришћењем највише одбачених, материјала које је пронашао у окружењу, платна јуте, у оскудици и приликама у којима је био, пронашао је начин да се изрази у уметности помоћу минималних средстава. Стварајући слике од самог платна, лепљеног на друго, гужваног, цепаног на понеким местима, створио је велике, грандиозне слике, објекте, попут трагичне сценографије неке позорнице. Поцепане завесе, пукнути прозори, полупорушене куће, кревети на спрат, сиромашне спаваоне и оскудна постељина, рупе, отворене ране – може се то осетити као неки одјек у његовим делима. Исто тако, велике димензије слика на којима је дебео слој испуцале беле боје одјек је сећања на оскудне, суве, безводне пределе, на жеђ и со. Можемо видети то као слику света после цивилизације.

---

<sup>2</sup> The Art Story | Alberto Burri | [https://www.theartstory.org/artist/burri-alberto/?fbclid=IwAR0qVmazPBqbbn0UyYi45Vkl1Pd2DNuR\\_kKKhrWdbwz\\_mk-ZSxrSU0vNgNg](https://www.theartstory.org/artist/burri-alberto/?fbclid=IwAR0qVmazPBqbbn0UyYi45Vkl1Pd2DNuR_kKKhrWdbwz_mk-ZSxrSU0vNgNg)

У ликовном смислу, то су дела која настају као могућа, изазвана стања, у која сама материја са површине слике долази, сушећи се, пуцајући. Ова дела, која можемо сматрати и сликама и објектима, одбацују боју, као, традиционално, основно средство сликарства. Нема ни геста, него као у Буријевим радовима, има интервенције, само експресија природног процеса драстичног мењања изгледа површине, услед наглог сушења, на пример, или прогоревања. То је један минималистички приступ, највише у погледу избора материјала који никако не значи неко осиромашење у ликовном смислу, него рачунање на огољена, неуплешана својства материјала као и на његова промењива стања, као на основни ресурс у раду. Јасно је да је овде процес, акција, рад са материјалом и у одређеном материјалу оно што постаје основни чинилац стварања ликовног дела, а тако драстични поступци и велики формати чине да се слика сасвим одваја од површине зида, почиње да живи свој самостални живот у простору, попут објекта, или скулптуре, снажно физички повезана и испреплетена са реалним простором. Њено физичко присуство и сугестивност великих, прогорених платана, отвори који визуелно асоцирају на ране, наглашене сливањима црвене боје понекад, потцртавају њено реално присуство у простору, можемо рећи њену телесност.

*For a long time, I have wanted to explore how fire consumes, to understand the nature of combustion, and how everything lives and dies in combustion to form a perfect unity*  
*Alberto Burri*<sup>3</sup>

У контексту оваквог приступа третирања простора у ликовном делу, које више није слика у традиционалном смислу, можемо поменути и Тапиеса, који користи, такође, пронађене материјале, земљу, песак јуту, не улепшава их и не обрађује значајно, али су и гест и брзина и сила покрета којим наноси материју на платно важни исто колико и њихова неуплешана појавност. Слика се сада толико удаљила од улоге уметничког предмета који улепшава амбијент, она постаје једно грубо обликовано, неуплешано место огледања савременог човека, и његова

---

<sup>3</sup> The Art Story | Alberto Burri | [https://www.theartstory.org/artist/burri-alberto/?fbclid=IwAR0qVmazPBqbbn0UyYi45Vkl1Pd2DNuR\\_kKkhrWdbwz\\_mk-ZSxrSU0vNgNg](https://www.theartstory.org/artist/burri-alberto/?fbclid=IwAR0qVmazPBqbbn0UyYi45Vkl1Pd2DNuR_kKkhrWdbwz_mk-ZSxrSU0vNgNg)

природа, која у суштини ништа није изгубила од своје суровости, овде постаје огољена.

Захваљујући освешћивању слике као површине, па онда и ње као „тела”, предмета који егзистира у реалном простору и времену, и значају процеса рада које има своје трајање, освешћује се, тако, и време као чинилац дела. Поменула сам Бурија који прогорева платно, цепа га, и прави велике рупе које личе на ране, и тиме спаја физички простор дела са околним простором. Исто тако је и Миро (Joan Miró) имао серије прогорених платана, готово да је стварао чипку, толико је била понекад већа количина „празног” простора у тим делима. За разлику од ових поступака који укључују често и природне процесе (сагоревање платна), само донекле контролисане, имамо и пример другачијег приступа истом проблему, код Фонтане (Lucio Fontana), на пример. Он такође има један радикалан приступ освешћивања платна не само као површине-огледала, него као површине која може да се закриви, изађе у простор, и то захваљујући брзим, снажним, хируршки прецизним резovima на платну, којима платно зарезује, обично у правилном ритму понављања потеза. Готово да је декоративно, такав је резултат његовог прецизног деловања, где рачуна на ефикасност и геометријску правилност свог реза, као и силу гравитације, која „опушта” расечене делове платна. Тако он одустаје и од боје, и простора у слици у традиционалном смислу, јер је његово једино средство за рад платно, површина коју једноставно просече, засече, и уведе је тако у простор. Распори платно једним оштрим резом, да силе које га држе на слепом раму разапето, затегнуто, на тим местима попусте, платно се опусти, и кроз те резове у слику улази реалан простор, празан простор, разбија површину, као да је у питању рецимо рељеф.

Простор слике одавно није само површина омеђена рамом, издвојена од реалног простора, у неким случајевима и самом формом, и одабиром материјала и поступака. Она и физички излази у простор, из површине, или је простор пресеца и прожима кроз просечене отворе, или изједене рупе, тако да она почиње да егзистира у тродимензионалном простору попут објекта.

Као што је Розалинд Краус (Rosalind Kraus) промишљала нове аспекте скулптуре као појма и медија у постмодерни, у тексту „Скулптура у проширеном

пољу”, приметивши да се тај појам веома „растегао”, и ја могу слично закључити о слици. Оно што је слику чинило вековима оним што она јесте, у поменутиим праксама је престало да буде њен важан део. Прво се умањивао значај садржаја, а повећавао значај ликовног језика, затим је садржај ишчезао, из слика је ишчилео посредник, представа предмета, мимезис и илузија просторности, а остала су чиста ликовна средства. Но, површина и боја, као основна средства слике, и она су временом потпуно изменила место и улогу. Слика осваја околни, реални простор, отелотворује се тако као да је објекат, тродимензионални предмет. И својим несвакидашње великим димензијама неке слике освајају простор. Гест, такође, када је присутан, толико је снажан замах целог тела, како то раније никада није био случај у сликарству, бар не у штафелајном сликарству. Вероватно нема до краја тачних појмова који би могли дефинисати ова дела, која имају карактеристике и објекта, и слике у некој мери, и интервенција у простору. Можемо само рећи да се простор слике „излио” ван ње, да је простор деловања уметника много шири, није ограничен искључиво на једну омеђену површину слике, између осталог и зато што он више не подражава, на пример, текстуре, него узима стварне текстуре материјала за рад. Чак и линија може да се отелотвори у простору, а кроз гест да оживе дамари уметника у простору тако што уметник улази у своју слику, и физички и на друге начине (помислимо на Полока како слика, на поду, газећи по платну, стојећи на и око њега док ради, а можемо замислити и Фабиен Вердије (Fabienne Verdier), чији су потези четке тако широки и снажни, а слике много веће од ње). Потреба је то и да се уметник са делом сроди сасвим, затим да освоји простор дела као свој лични, више него икада раније, и да процес стварања буде акција као нераздвојни сегмент његовог свеукупног уметничког деловања и свакодневног живота. Не користе се традиционална сликарска средства и технике, него свакодневни предмети и материјали постају средства за рад. Као што за скулптуру Розалинд Краус каже да је њена веза са пределом и архитектуром сасвим промењена, да оне добијају нове везе, и могу постати својеврсна целина, комплекс, тако и за слику можемо рећи да она мења своју везу тј. ствара једну нову, непосреднију везу са простором у коме се налази, да се одваја од зида, да се чак измешта, ван традиционалних места и форми излагања. Можда би се могло рећи да



се слика прелила у сферу објекта, скулптура у сферу, најшире речено, рада са простором (ленд арт, на пример), и уопште, целокупна ликовна уметност изместила се, једним својим делом, шире, у визуелну, у оне праксе у којима се више ради са временом и у времену (видео-уметност, перформанс, хепенинг), или чак, као у концептуалној уметности, у потпуности поништила потребу и праксу за стварањем уметничког дела. Како често сматра концептуални уметник, сама идеја је већ уметничко дело, и деловање које не би требало да има свој материјални остатак, бар не трајни. Такво дело, иако продукт уметничког стварања, прави отклон од наслеђа историјских форми понашања и грађанског укуса, које дела уметника третирају као робу на тржишту, где и новац и укупна организација тржишта уметничким делима додају ауру посебности, изузетности и драгоцености, често у мери и на начин који им увек не припада.

Колико год да се медиј слике проширио, он је још увек присутан, и сведочи да постоји потреба за њим. Мада живимо у ери визуелног и пажња нам је заморена од многих визуелних надражаја, потреба за сликом као уметничким предметом, и праксом рада на слици, колико год да се она већ удаљила од традиционалних форми, још увек постоји, као могуће место аутентичног искуства рада у неком материјалу, и медију.

#### 4. УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО ПРОЦЕС

*Статус уметничког дела, канонизован као првостепена појавност (слика, скулптура), редефинише се показивањем процеса/догађаја реализације уметничког дела у другостепену концептуалну потенцијалност. Став да дело или коначни резултат нису битни, већ је битан егзистенцијални чин, искуство и свест, темељи се на уверењу да је уметност истраживање или начин живота или игра, а дело само једно од помоћних тренутних инструмената истраживања, живљења или игре.<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Шуваковић, М. *Концептуална уметност*. Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2007, стр. 20.

У уметничкој пракси XX века процес рада, стварања, добија значајно место, једнако значајно као и само дело, а, понекад, као у концептуалној уметности, сасвим потискује уметничко дело у виду производа уметничког деловања као конкретног уметничког предмета, па тако остају само акција, и документи одређених акција, поступака, перформанса. Оваква пракса није сасвим, грубље речено, истиснула производњу уметничких дела у традиционалном смислу, као што су цртеж, скулптура, слика, објекат или графички отисак, али је несумњиво да је значај процеса добио важно место, у некој мери је демистификован, или, у неким случајевима, баш обрнуто, дат му је значај какав у другим друштвено-историјским приликама не би добио.

Разлози за то могу бити различити, и нису уопштено исти у сваком случају, али, можемо споменути да је у неким случајевима постајао отпор ка грађанским вредностима и уметничком делу као производу који има своју цену и вредност на тржишту, као било која друга роба.

Цитат са почетка овог поглавља професора Мишка Шуваковића, говори о томе како су процес и дело добили ново место и улогу у оквиру концептуалне уметности. Само бих се делимично могла сложити са овим, у односу на мој рад, јер производ процеса рада, сама слика, објекат, графика или скулптура јесу битни у мом раду, само што процес постаје такође значајан део целокупног поимања уметничког процеса и уметничког дела.

Околности у одређеном цивилизацијском моменту су биле такве да се јавила потреба, могуће, и да се уметничким делима преиспита или чак, одузме аура посебности, издвојености из свакодневног живота, или је, једноставно, концентрација на процес и искуство постала важна, јер су аутентична искуства савременог човека постала ретка, па је потребно сваку могућност искреног процеса рада и деловања, сусрета са материјалом, искуства рада у материјалу, додатно освестити. Концептуална уметност, тако, ставља акценат на саму идеју и процес, искуство, акцију, и, нажалост, често одустаје од материјалног дела, занемарује га или сматра мање важним сегментом уметничког деловања. Сматрам да је, ипак, дело потребно, и аутору, и публици, као место сусрета аутора са самим собом, поље за преиспитивање или утврђивање ставова у уметности, а за посматрача,

такође, постоји због огледања, препознавања, читања универзалног језика уметности. То су традиционалан однос и веза који доживљавају извесне промене, али не нестају сасвим у пракси, нити нестаје потреба за њима.

У серијама радова насалих помоћу пиљевине дозвољавам, чак и очекујем, променљивост стања, након завршетка слике, нешто што се дешава услед тога да у неким ситуацијама, ипак, природни материјали мењају нека своја својства временом, на пример, обојеност у некој мери, и тако процес никада није готов, дело је подложно променама. На тај начин се рачуна на време као равноправан чинилац рада на делу, важан чинилац процеса стварања. Сваки поступак и део процеса стварања, такође, у мом раду постаје важан, јер је важно уметничко деловање као акција, рад у времену. Цео процес рада у мом случају траје дуго, има више етапа, подразумева проматрање, сакупљање у природи, затим селекцију и обраду у атељеу, склапање рама, натезање платна и, укупно узевши, има један медитативни карактер. Документовање процеса фотографисањем поступака, као и видео-материјал о раду, постају важан део деловања, они могу бити изложени и посебно, као документи. Ове методе користе концептуални уметници, поготово је то важно код оних којима остаје само акција, процес, а не и трајно дело, материјално остварено. Има, затим, и дела која су настала далеко од урбаних средина, у пустим пределима, отвореним просторима природе, као што је то случај у ленд арту, на пример, и за њих је значајно да буду документована, јер је некима приступ ограничен, а свакако се временом мењају, стапају, срастају са природом у којој су, и то је добро, и такође важно забележити, процес у којем сама природа учествује у мењању самог дела. То и јесте, често, један од циљева ових дела, да на нови, неочекиван начин удруже или сучеле деловање човека, уметника, и деловање природе.

Како је процес, акција, постала важан део поимања дела, још пре концептуалне уметности, тако су се јавили и различити могући смерови, тежње, где, једна, као код Ворхола (Andy Warhol), рад на делу жели да аутоматизује, да уметник ствара попут машине (отуд сито-штампа) са што мање могућности да остави свој рукопис у делу, траг руке; и друга струја, која управо гест ставља у први план, деловање човека, његов траг. Трећа, пак, тражи и проналази поступке,

који, не имитирају оне из природе, али имају тенденцију да им се приближе, као што је то у једном делу свог опуса желео Џексон Полок, да, техником капања, процес настајања дела приближи једном природном стању, процесу из природе, не додирујући четком платно или рачунајући на гест, него капање и цурење боје користећи да створи што аутентичнију, природнију, површину слике. Ту не можемо заобићи Бурија, који узимајући грубе, велике комаде јуте, управо и поступке уподобљава тој величини и грубоћи материјала са којим ради – делимично контролисања прогоревања, свакако да су део драстичнијих начина третирања површине слике. Има, дакако, и драстичнијих примера у ленд арту и сиромашној уметности, у којима се оставља процес природи самој, да дело полако, временом, мења, преобликује.

Не треба заборавити ни Бојса (Joseph Heinrich Beuys), који је радио своје скулптуре од материјала као што је маст, или сало, материјала који је у тој мери несталан при промени температуре, да се служио управо променама температуре да би га обликовао. Овде не можемо говорити о скулптури у традиционалном смислу, која подразумева сталност форме, или постамент, овде говоримо о форми која је мека, топла, нестална, која има карактеристике више тела, него вештачки створене форме, бар по овим наведеним особинама. Њега је у тим радовима интересовала несталност форме, процес који има своје трајање, и никад није потпуно готов, као и материјали који се традиционално нису у скулптури никада користили. Осим тога, бирао је ове органске материјале, јер је желео управо природне материје да уведе у праксу обликовања, и понекад, направи контраст, тако са оним материјалима и формама које су хладне, геометријске и ружне, по њему, а које чине наше окружење у урбаним срединама. То је био један радикалан приступ, који је, свакако имао и своју подршку у његовом ангажману који се тицао еколошких питања, или чак, политичких.

*Без обзира на то да ли је директно или индиректно експлициран, процес постаје одређујући, јер се дело кроз њега развија материјално, технички, феноменолошки и концептуално.*

*Процес реализације рада је динамична основа на којој се дело формира и развија, прекорачује границе или их утврђује.<sup>5</sup>*

Ове промене односа према уметничком делу и процесу рада, отварају пут померања поимања граница између традиционалних медија и техника. Како у свом раду на прво место стављам материјале, одбачене, из природе, које прикупљам, и намерно се ограничавам на природну палету боја које ти материјали нуде, ако размишљам и о дрвету не само као о ресурсу за справљање боја, попут неког произвођача боја или папира, него га промишљам као део живе природе и мог окружења, и то окружења које је, од детињства, за мене један чаробни свет шуме, пун многобројних разноврсних сензација, и визуелних, и тактилних и мирисних, онда је јасно да се, природно, нећу ограничити само на слику као медиј.

Осећам потребу да дрво употребим и промишљам кроз више медија, и различитим приступима. Основни постулати остају исти – готово аскетски, ограничавам се на мали спектар материјала за рад, сама га прикупљам, селектујем. Пажљиво и дуго их припремам за употребу у радовима. Бирам само материјале из природе, не бојим их. Не напуштам ликовност, ликовни језик је важан фактор који уобличава и артикулише моја дела. И сви ови основни принципи су они које примењујем и када радим слике, објекте, скулптуре, графике, цртеже. Оно чему, услед свих ових искустава, тежим јесте деловање у оквиру ширег простора дела, могуће и ленд арт искуства. То је нешто што ме већ извесно време привлачи, јер сам се са овим материјалима толико сродила, и са том природном средином, да ми је природан след да остварим нека дела и у самом отвореном простору природе.

До реализације још није дошло, али осећам да сазрева искуство, које моје идеје може, исто као што су остварене прво од слике, преко слике-објекта па све до до објекта, да пренесе и прошири још више у простор, отворени простор природе. Да их прошири не само у простору него и у времену променљива дела, чије промене могу да се, током времена прате и бележе.

---

<sup>5</sup> Шуваковић, М. *Концептуална уметност*. Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2007, стр. 20.

#### 4.1. Употреба природе у ликовној уметности и рад са временом

*Уметник поседује способност и несвакидашњу сензитивност да у сопственој епохи осети танане наговештаје промена који се као каква испарења подижу са разних страна активности духа, мисли, да би испунила атмосферу. Он те наговештаје формулише као нов оптички предлог који изражен кроз сликарство испољава моћ да мења оптику једне епохе или одређене културне средине.<sup>6</sup>*

Већ смо рекли о томе које место је процес рада добио у ликовној уметности, као и несликарски материјали и предмети из свакодневног живота. У контексту проширења медија, такође, поменућу примере из сиромашне уметности и ленд арта који позиционирају нове начине рада са природом.

Будући да је један од основних полазишта у мом истраживању проверавање везе између моје слике и природе, на више начина и нивоа, као и извесно проширивање слике као медија, важно је осврнути се на примере праксе рада са природом оних уметника који су за мене значајни.

Једна од пракси је такозвана „Сиромашна уметност”, или „Arte Povera”, на италијанском. Могу се идентификовати са неким од полазних идеја ових уметника, делимично, на пример, са идејом прекида са конвенционалним медијима.

Ликовно дело више није у традиционалној форми, већи део материјала је пронађен, често из природе, са којим они раде, мање или више интервенишући на њему. Одбацују се индустријски „уметнички” производи и средства. Често су то објекти и инсталације, радови већих димензија, у простору, неконвенционални ако бисмо их посматрали са традиционалног становишта, нпр. скулптуре као медији. Када су у питању радови у простору, често су изведени на местима и на начин који опет, није традиционалан. То се већ у неким случајевима ради о интервенцијама у простору, раду са простором и имамо један нови приступ формама и материјалима из природе. Простор уметничког дела се не само проширује, физички, него тежи да се сроди и сједини са природним пределом.

---

<sup>6</sup> Павловић, Зоран. *Елементи сликарског виђења или мистерија Клода Монеа*. „Уметност тумачења уметности”, Факултет ликовних уметности, ПЛАТО, 2009, стр. 105.

#### 4.1.1. Ђузепе Пеноне - промишљање о процесима грађења, обликовања и раста форми у природи

*What fascinates me about trees is their structure: the tree is a being that memorializes the feats of its existence in its very form. Similarly, our bodies could be considered the sum of the performance of our existence. The tree can be considered a metaphor for the work of a sculptor who fixes his actions in the material.*<sup>7</sup>

Један од тих уметника је Ђузепе Пеноне (Giuseppe Penone), са својим, у некој мери, поетизованим виђењем ових постулата коришћења одбачених, неуметничких материјала. Као и ја, он је заљубљеник у дрво, и, често размишља о дрвету као организму и као једној сложеној форми, која настаје на један фасцинантан начин. Он у свом раду преиспитује могуће везе и односе природе, уметности и човека, што у основи и мене у мом раду интересује. То чини на више начина.

У једној серији својих интервенција на дрвећу, он спаја жив организам, живо дрво у природи и вештачки настао предмет, на пример бронзани одливак своје руке, који, на неки начин прстима, зарива у дрво. Тиме жели да се, помоћу тог одливка, сам некако укључи у раст и животни циклус самог дрвета, да види како ће се дрво прилагодити, излечити, „обрасти” око страног тела, тврдог метала. Као производ добија, после више година, један неочекивани спој: руку човека, изливену у бронзи, усред шуме, која као да је стиснула дрво, а заправо је ситуација обрнута, дрво је, полако и упорно, расло око металног предмета и на свој начин неутралисало агресивност поступка, обрасло је око метала. То је веома сугестивна слика снаге природе и снаге човека, у међусобном односу који природу обликује.

Ово је пример једне тежње да уметничко деловање може изаћи из галеријских оквира. Исто тако, пример интервенције у простору, споја традиционалног изливања скулптуре са живим организмом, живим дрветом,

---

<sup>7</sup> Gagosian | Giuseppe Penone |

<https://gagosian.com/exhibitions/2014/giuseppe-penone-ramificazioni-del-pensiero-branches-of-thought/>  
Giuseppe Penone: Ramificazioni del pensiero / Branches of Thought, Beverly Hills, September 5–October 18, 2014 | Gagosian

спајање онога што је човековом руком обликовано, вештачки, оставља самој природи да га „доради”, интервенише на делу. На крају, не само да је простор ликовног дела потпуно променио улогу и место, него су му границе замагљене, јер се ради колико о спајању уметничке, вештачке творевине, и живог организма из природе, у отвореном простору природе, толико имамо и рад са временом – уметник рачуна на промене у самом делу које ће сама природа креирати у току година. Време улази у ликовно уметничко дело као равноправан чинилац са осталим чисто ликовним појмовима, као што су простор и форма.

У серији скулптура „Идеје од камена”, супротставља два најосновнија визуелна и физичка принципа: хоризонталност и вертикалност, тачније однос сила раста на горе и гравитације. То преиспитује кроз односе великог комада камена и дрвета, целог стабла на отвореном простору у парку. Овај однос је више него сугестиван, поједностављен и снажан, однос двеју сила, које, у суштини својом снагом стварају и обликују облике у природи. Сила вертикалног раста својом снагом „извлачи” дрво на горе, од земље, ка којој га, истовремено, вуче сила гравитације. Пеноне је препознао основне принципе и силе које чине да је дрво форма таква каква јесте, издужена, жилава и чврста, а њен раст, свакако, захтева и време, и тај раст мења полако и просторно-визуелни однос тог камена и дрвета. Опет је вештачки, интервенцијом, спојио камен и дрво, тј. камен позиционирао високо, у крошњу, тамо где га не очекујемо, и где је више него јасан контраст тежине и густоће камена као форме и околног, празног простора (јер, усред крошње дрвета, високо, ми природно очекујемо форму птице, нешто лагано, мало, крхко, што својим летом повезује чврсте форме израсле из тла и празан простор, бескрајан, небо).

Све су ово примери у којима уметник нема више потребу да слика пејзаж, као што је то имао сликар импресиониста, него он улази у предео, интервенише директно у њему, и природне, отворене просторе претвара у свој простор за рад, простор дела.

Има и, по форми, мање радикалних примера његових дела, али је увек у питању материјал из природе, и однос тог природног и човековог, свесног деловања. На пример, користио је трње као основни материјал, слажући га



пажљиво на површину платна, у таквим односима градације простора, тј. размака, да нека од тих дела изгледају као цртежи из веће удаљености, а неки, пак, као природно настали наноси неког материјала, онако како таласи нанесу материјал на обалу, остављајући траг свог правилног ритма покрета.

Ово су само неки од начина на које је Пеноне промишљао форму дрвета, и однос обликовања природног и оног човековом руком, веома сугестивно, и мени блиско преиспитивање могућег односа поштовања природних процеса обликовања из природе, и коришћења природних облика у уметничкој пракси.



Ћузепе Пеноне

#### 4.1.2. Ленд арт

*Looking, touching, materials, place and form are all inseparable from the resulting work. It is difficult to say where one stops and another begins. The energy and space around a material are as important as the energy and space within. The weather--rain, sun, snow, hail, mist, calm--is that external space made*

*visible. When I touch a rock, I am touching and working the space around it. It is not independent of its surroundings, and the way it sits tells how it came to be there.*

*Andy Goldsworthy*<sup>8</sup>

Посебно место за мене има ленд арт, јер у средиште уметничког деловања и промишљања ликовног дела враћа преиспитивање односа људског деловања, и деловања природе. Такође, укључује време, и деловање природе у току времена на дела настала и остављена у природи, још радикалније него што смо то видели код Пенонеа. Верујем да је настао као потреба за проширењем медија, или изласком из постојећих медија и форми уметничких дела, која су увек била галеријског типа, и подразумевала етаблирање у свету уметности. Овде се, ипак, однос уметника према материјалу за рад и према простору, реалном, отвореном простору ставља у фокус, да не кажем, враћа се уметнику његов рад и стварање, без потребе да уђе на зидове (као слика или цртеж), или међу зидове галерије (као скулптура, објекат, инсталација, перформанс и хепенинг). Дакле, ленд арту не треба готово ништа, осим отворених простора природе, и само тла, или дрвета, сувих грана, камења, свега онога што је већ присутно и што уметник проналази у природи, и користи да прави нове форме, интервенције у простору, дела, често великих размера, у отвореним просторима природе. Процес рада се обично документује, фотографише, као и његово изведено стање. Неке ленд арт интервенције су великих размера и погодније да се фотографишу из ваздуха, са висине, или веће удаљености, да би биле сагледане. Понекад уметници свесно обликују просторе својим деловањем у велике спирале, кругове, меандре, најчешће сакупљањем, разврставањем и слагањем камена. Тиме призивају у свест осећање да су то места сакрална, можда места обреда, где се људи окупљају одређеним поводом. Но, ово не подразумева никакве стварне ритуале нити култне праксе, само је присећање на људска древна искуства у којима је оно што је људском руком прављено, организовано по геометријским принципима и правилно, а није архитектонско дело, насупротив,

---

<sup>8</sup> Living Your Wild Creativity | Andy Goldsworthy

<https://www.livingyourwildcreativity.com/art-gallery-1-mitchell->

1?fbclid=IwAR14PF1tx6HDOQkzY6PGhZbSmFle-wTYA6nABdTUJ18C3INmcMES8MUXuLE

условно речено „разбарушености” природног окружења, обично знак да смо дошли на место од посебне важности.

Оно што мене у ленд арту интересује јесте та слобода и могућност да се ствара дело великих размера, у отвореним просторима природе. Такође, пасионирано сакупљање и разврставање материјала, на пример камења или сувих грана, затим селекција и разврставање, поступци су који су и мени блиски и познати, које користим. Разлика између моје досадашње употребе ових материјала, на овај начин колекционираних, и ленд арт уметности, јесте у томе што су моје слике и објекти још увек у оквиру галеријских форми (простор дела остаје у оквиру медија слике и објекта). Радити у неограниченом простору, напољу, био би велики изазов за мене.

Тако Енди Голдсфорти (Andy Goldsworthy) има у фокусу сакупљање материјала, затим, након селекције и груписања, слагање у правилне форме, или оне које се градацијом постепено шире у простор или мењају облик. Важно је и то да је он радио са временом, на начин да је своје скулптуре, понекад, на пример кружницу од грана, обликовану попут гнезда, остављао у шуми да она „обрасте”, промени се деловањем природног света, временских прилика, свега онога што сачињава живот природе. Он улаже време да своје скулптуре у природном окружењу створи – пажљиво бира, разврстава и слаже гране, или камење, у лепе, правилне форме, са развијеним осећајем за градацију форме. Не тече тај процес увек глатко, и при самом погледу на те форме, попут јаја сложених од камена, ми имамо свест о времену и стрпљењу које је потребно уложити у стварање ових просторних инсталација и скулптура. Са друге стране, он та своја пажљиво грађена дела оставља дејству времена и саме природе, и свесно их предаје процесима разграђивања, обрастања, разрушавања и поновног враћања у „хаос” природног окружења, у нове токове живота предела у коме ствара, и живог света у њему. Свестан је да понекад у врло кратком времену форме које он гради природа може да врати себи, и он то узима као део свог рада, деловање самог живота, времена и то схвата као дорађивање његових форми деловањем природних сила и закона. Оно што га такође интересује јесте баланс. На пример, он тако зна да класификује камење и у стању је да га слаже, без икаквих помоћних средстава, неког лепка или

конструкције, тако да обликује велики облик јајета. И сам каже да воли то балансирање, када је на ивици, између могућности да настави да гради и обликује, и могућности да се све распадне и обруши. Постоје и много несталнија дела, заиста кратког века, у којима користи листове са дрвећа, у бојама од жуте до карминцрвене, и слаже их тако да градацијом, постепено, у форми круга или другој органској форми, жута постепено прелази у наранџасту, а наранџаста у црвену. Но, то је само лишће, он документује, свакако продукт свог рада, али зна да ће га први јачи ветар сасвим „разградити”. Несталност и подложност променама саставни су део ленд арта, природа делује на те објекте, инсталације и у природи у мањој или већој мери. Круг, јаје, лук, меандри – облици које Голдсфорти обично прави, а који својом геометријском правилношћу, упркос утиска у некој мери органске заобљености, представљају контраст наспрам природних, неправилних форми у пределима у којима ова дела настају. Ствара се утисак неког великог реда у његовим формама, тако да та дела људске руке остају супротстављена природним формама и реду, али кратко, док неминовност природних сила не започне своје неумитне процесе сталног мењања света. То је место сусрета деловања уметника, човека и деловања природе, где обе силе имају своју динамику обликовања и реобликовања, и оба једнако право на то обликовање. Не сматра се да природа ту нешто квари или разара, напротив, уметник своје дело, вештачку творевину, уграђује у природно окружење, тиме изглед и наш доживљај тог предела мења (често су то интервенције великих димензија), на начин сличан утиску које би неко дело архитектуре могло произвести када би се нашло усред некултивисаног, скривеног природног окружења. Разлика је ипак велика, јер ове интервенције су са намером померене у „дивљину”, да би ове уметничке, вештачке творевине, не грубо култивисале простор, нити имале употребну вредност, него биле остављене да са њим срасту, са биљним светом, са тлом и травама, да их само деловање природе, у времену, стално, полако преобликује, тупи им ивице, и чини да постају органски део самог предела.

Тако у ленд арту не можемо пронаћи јасну границу простора дела, или, како каже Розалинд Краус, оваква дела нису ни скулптура ни архитектура, а јесу дела у простору, и налазе се у пределима. Оно што је постојало као тежња веће

повезаности са својим делом, и улазак у простор дела, овде је готово до крајности остварено. Природа не само да се користи у делу, нпр. као што ја посматрам, селекујем и прикупљам форме из природе, и са мање или више обрађивања их у дело укључујем, него овде природа има активну улогу, као костваралац дела. Можемо то поредити са, на пример, нашим искуством посматрања историјских остатака неких грађевина из прошлости, које су сада порушене, изједене зубом времена, и обрасле растињем – то је слика коју ми данас видимо, и тешко нам је замислити такве грађевине како су изгледале у пуном сјају, поготово када у унутрашњости, на пример, остатака грађевине, расте дрво. Наша могућност да сагледамо колики је век и какав је изглед био таквих форми, вештачких, није велика. Дела ленд арта се управо користе овом снагом живота, виталности живог света, који све може, временом, да савлада и преобликује.

#### 4.1.3. Употреба природе у уметности као политички чин

Оно што је немогуће заобићи у промишљању односа уметности и природе, јесте еколошки аспект. Сведоци смо све већег отуђења човека од природе, као и све веће опасности од рапидног убрзаног загађивања животне средине. У ликовној уметности аутори који измештају своје место рада, деловања и смештају своје дело у некултивисане просторе природе, на неки начин одговарају на питање где уметност треба да се „догађа”, где она припада, тј. покушавају да је врате у сферу аутентичних искустава рада са материјалом у природи, од којих смо се одавно удаљили. Неки уметници иду и корак даље и отворено ангажују своја дела и своје акције по питању еколошких проблема.

Бојс је и овде незаобилазан пример тога како уметнички чин постаје и еколошки и политички, на неки начин. Не само делима, као што је скулптура-одливак, негатив геометријски правилне приступне рампе једне зграде, него и акцијама, протестима за спас одређених зелених оаза, шума у Немачкој, којима је претио нестанак услед промена урбанистичког плана.

Оно што је за нас значајно јесте то да је он, било да су у питању акције, протести, перформанси, или скулптуре, дела у материјалу, увек сматрао да је баш

уметност та која би требало да указује на наше проблеме односа према природи, и буде друштвено-политички чин. Мада је то за мој приступ уметности исувише радикално, ипак, јасно је да је он радећи у различитим формама, увек стављао рад са временом, процес, саму акцију на прво место, да је радио са природним материјалима, без скувих технологија (нпр. изливања скулптуре у бронзи), и увек промишљао о нашем односу према природи. О односу друштва према природи, често као о ресурсу за богаћење елита, и тај однос је, управо, кривац за сурове начине на које се природни ресурси уништавају. Сав тај друштвени и еколошки ангажман Бојсове уметности су начини да се, управо, освети место уметности у друштву, као и однос природе и уметности.

## 5. ДРВО КАО СРЕДСТВО ЛИКОВНОГ ИЗРАЗА У СЛИКАРСТВУ

### 5.1. Од природе ка слици

#### 5.1.1. Медитативни карактер процеса, припреме за рад на делу

Имам потребу да процес припреме за слику, овај занатски, у највећој мери спроведем сама, не само од затезања платна и прављења боје, него и до бирања гранчица, кора, осушених пањева у природи, дакле, архивирања, акумулације, затим припремања, уситњавања у пиљевину у атељеу, или печења гранчица, до употребе тих материјала у самом делу. У свим фазама, не само рада на слици, него и припремним, учествујем активно, са жељом да највећи део радова буде „мојих руку дело”; то деловање ме приближава слици боље, и свакодневни живот и деловање тако није грубо, или јасно одвојено од оног које је уметничко, него они срастају у једно.

Осим промишљајући слике кроз чисто ликовни језик и категорије, можемо ово одбацивање индустријских производа за израду уметничких дела схватити и као својеврсни готово политички чин. Са једне стране, присутна је тежња да се та

индустрија која производи и продаје готове производе заобиђе, не само у економском смислу, да се у њу не улажу новчана средства, да се она игнорише намерно, него је једноставно „заобилазим”, а себе као ствараоца, и занатлију потпуније остварујем. У пракси, не само да сам упућена у процес прављења боја које користим, него их од почетка до краја сама производим, имам потпуну контролу, од бирања комада дрвета, или сушења цветића липе, багрема и слично, до уситњавања и мешања са везивом. Нема, дакле, мистификовања процеса рада, као тајне, алхемичарске сесије у тами атељеа, него постајем мајстор у свакој фази припреме и рада на слици. Много је ближи стварном, свакодневном животу овакав начин рада, уметничко деловање је сасвим прожело свакодневицу, и готово је свака акција на неки начин, бар издалека, посвећена једном циљу – припреми за рад на слици: посматрање, промишљање, сакупљање, разврставање, цртање скица, белешки...

Није случајано то што сам баш дрво и пиљевину изабрала као материјал за рад. Проводећи много времена у шетњи, у шуми, и познавајући биљке, у смислу назива и својстава, то, за мене умирујуће и природно окружење, нормално је створило потребу да се још више окружим формама, мирисима, материјама из природе, чак и у свом атељеу. Ова блискост са тим пределима природе, и дивљење према дрвету као живом бићу, и као формама које су увек непоновљиве, различите и узбудљиве, донела је једну потребу да се те сеансе, од фазе посматрања, упијања, инкубације, боравка у природи, због свог медитативног карактера и улоге у процесу рада, почну посматрати као важан, неодвојиви део мог уметничког деловања и праксе. Освешћујући значај своје улоге у припремању самих боја за рад, почела сам да схватам да ниједан део процеса није мање значајан од другог, и да сви воде ка једном циљу, а то је истинитија, аутентична и лична повезаност мене са самим делом. То остварујем тако што планирам и контролишем и ослушкујем сваку фазу припреме, рачунам и на случајности, нова открића, али само као неочекивани део искуства, јер мој рад укључује добро претходно планирање и промишљање поступака.

Веома је захтевно и изискује много времена овакво припремање за рад на слици, јер, сам потпуно преузела припрему материјала за рад, па је тако уобичајено

за мене да после сеанси у шуми и шетњи, сакупљања и разврставања, проведем доста времена уситњавајући неко парче дрвета брусним папиром у атељеу, пажљиво одвајајући пиљевине различите обојености (у зависности од тога који део, слој дрвета је у питању). Наиме, не само да ми није свеједно које ћу материјале користити, него је сада мој укус постао веома специфичан и истанчан, као и жеља и методе да се ограничим на мањи број средстава, а да из њих извучем што је могуће више у ликовном смислу. За неке слике сам одабравши суви пањ, исекла га, понела у атеље, затим данима брусила да добијем фину пиљевину тако да за једну слику користим само пиљевину од тог једног дрвета. Селектовала сам, чак по бојама, пиљевину, јер сви слојеви стабла немају исту старост, тврдоћу и обојеност. Обојеност може ићи од беле до печене умбре. То је оно медитативно у највећој мери, у читавом поступку, што ме увлачи дубље у планирање и замишљање будуће слике. Понекад не знам тачно које обојености ме очекују унутар самог стабла, и то су изненађења и они „обрти” који усмеравају донекле моје планове за слику, који одређују унапред њену атмосферу, то како ће она пулсирати, да ли у сивкастој гами, или у више земљаним, црвенкастим тоновима.

#### 5.1.2. Документовање као стратегија освешћивања процеса

Ради документовања фаза кроз које рад пролази, као нужну методу укључила сам фотографисање, како бих забележила утицај природе и времена, односно њихов допринос развоју дела. Сам производ, само дело није довољно, већ је процес тај који много говори о, пре свега мојим мотивима за одабир баш дрвета, баш оних гранчица и делова стабала који су већ на одласку, суви, осушени. Бележи се, тако, и она фаза у којој само боравим у шуми, посматрам, удишем, ослушкујем шуму. Бележим, даље, и како бирам гранчице, или пањ, или нешто друго, сакупљам их, па затим, сортирам у атељеу, гулим кору, сецкам или шмирглам, да бих добила ситну пиљевину.





*Процес, аналогна фотографија, 2015.*

Када су процес припреме и рада на делу овако обимни, детаљни и сложени, то даје једну потпуно нову димензију читавом поступку. Сви ови поступци и фазе потребни су ми јер сам освестила жељу и намеру, да уметност буде једно са оним што живим, да се од свакодневног живота не раздвајам сасвим. Дакле, оно деловање које је уметничко, условно речено, није издвојено као нешто посебно, неко искуство које је изван или изнад свакодневног живљења. Свакако да оно само по себи јесте посебно, али, начин на који су све акције припреме за рад и промишљање о делу које ће у атељеу настати интегрисане у готово сваку пору и све тренутке мог живота, чине да су свакодневно и уметничко прожети и нераздвојиви. Вратила сам, такође, себе као ствараоца, у готово све фазе припреме материјала за рад, и сама, као алхемичар, експериментишем, и стварам своје злато. Постајем сама свој мајстор, контролишем сваки део процеса, и радујем му се. Попут занатлије, упорног и посвећеног, или вртлара, познајем свако зрно материјала са којим радим, стварам боју од мљења у честице до спајања са везивом. Демистификујем процес стварања уметничког дела, не само пригрливши и занатске, физичке делове посла у припреми, до краја и до детаља, него и документујући све те фазе, и све елементе рада, фотографишући и свако ново стање слике, бележећи сва стања и промене кроз које моје дело пролази, попут живог организма. То је и својеврсни чин побуне против брзог живота, готових производа, инстант решења. Изнад свега је, могу закључити, моја жеља да пријатан осећај фокуса, преданости, сједињавања са делом, простором и временом, које

уметнички чин даје, што дуже потраје. Јер, уметнички чин јесте управо тачка у времену и простору која омогућава потпуно присуство онога који ствара, и ментално и осећајно. Проширујући то време фокуса и на припремни део, продужавајући фазу инкубације, приближила сам цео процес једном спором, природном ритму и учинила га сродним једном процесу гајења биљке, полако, у тишини, посвећенички, упорно и стрпљиво радећи. Нисам се ограничила само на рад у атељеу, само на сликање, обликовање, него је природа слике управо једно са природом читавог процеса припреме, и слика постаје драгоцен плод многих сати посвећеног припремања материјала, ослушкивања предела, проучавања саме материје и дивљења над лепотом и чудима природе.

Својим радом желела сам и да, на неки начин, документујем важност категорисања, архивирања, сортирања и објасним да је то вид савременог бављења уметношћу. Архивирање као стратегија у уметничкој пракси даје материјалима и предметима моћ да сами постану уметничко дело. Тиме појам уметности проширујемо на свакодневни живот, а на употребне предмете почињемо да гледамо истим очима као и на дела визуелне уметности. Авангардна традиција покренула је процес, укључила поступке сакупљања/колекције у уметничку праксу. И сама, правећи мали архив за мене корисних утицаја, дела и аутора, радила сам на архивирању и сакупљању идеја за мој сопствени рад. Уметничко изражавање укључује делом и колекцију сећања и искустава, што оних стваралачких, што оних из свакодневног живота. Човек је данас жељан тога да ток његовог живота постане спорији, природнији, приближнији његовом дисању. Брза решења, нагле одлуке у раду, неосноване, које нису претходно проверене, процесуиране, нису нешто што мени прија. Уметност не може и није потребно да буде толико далека и страна већини људи. Она може бити нама ближа, као и свакодневном животу, јер је наша, израз наших осећања и мисли. Нема другог универзалног језика које људска култура поседује, а којим могу да се искажу дубоке, универзалне истине о свету и човеку.

## 5.2. Од честице до фактуре

*...у сликарству не постоји идеја ван сликарског материјала. Сликара мора да обави низ сложених операција с материјалом како би му се прилагодио, извукао из њега суштину, створио закон. Материјал има свој живот, треба га наћи, открити, ослободити, припремити услове да он оствари своју суштину и покаже своју лепоту.<sup>9</sup>*

Семе овог мог истраживања посејано је давно кроз поступак цртања, анализама форме, затим даље развијано апстраховањем у слици, проучавањем методе најпре адитивне. Тако су угљени штапићи, које сам користила, у једном моменту, почевши од цртања, постали много важни за мој рад и то на више начина. Могућност брисања и транспарентност слојева наноса, као и могућност бележења снажних гестова, грејало је моја ликовна узбуђења за ову технику. Осим тога, и њихова разноврсност у мекоћи, светлини и квалитету трага који остављају, постала је мени посебно узбудљива. Почела сам самостално пећи гранчице, и стекла осетљивост за то како могу добити штапиће одређене мекоће, светлине, више топлог или више хладно обојеног црног трага који остављају. Често су ми управо суви и посни, недовољно печени штапићи одговарали, а понекад сасвим меки, који се лако троше. Велики је спектар могућности остављања различитог квалитета трага, потеза који остављају штапићи, од обојености (од бледуњавог, земљаног трага, до дубоких, zasiћених црних, које могу сијати као метал, или као плиш), до текстуре, зрна какво остаје на платну, или папиру. Од ових првих експеримената у печењу, и одабиру дрвета за то, почело је моје интересовање за дрво као материјал, и окретање ка могућности да што више материјала, конкретно честица које ће чинити бојени слој, из природе унесем на површину платна, сама правећи бојене пасте од пиљевине, и на различите начине добијајући и третирајући ту пиљевину.

---

<sup>9</sup> Трифуновић, Лазар; *Свет слика*, „Од импресионизма до енформела”. НОЛИТ, Београд, 1982, стр. 302.

Посматрајући све више сам прах у који се угаљ на подлози трошио, његову финоћу, то ме подсетило на основни принцип и елементе од којих су боје у току наше историје настајале, а то су, од пећинског сликарства па на овамо биле, и јесу, честице обојене, често управо природног порекла, и везиво, тј. лепак који их спаја. Тако сам почела и сирово дрво користити, и служити се различитим начинима уситњавања и припреме тих уситњених опиљака, да бих искористила постојеће, природне тонове дрвета, и добила још нових, који убрзо почињу да чине читаву моју палету.



Из серије *Нејестиви део*, 2017.

Количине сакупљених гранчица и огуљених кора, које сам акумулирала у атељеу и разврставала по боји, величини, различитим текстурама, из практичних разлога (припремајући гранчице за печење угљених штапића, или коре за даље уситњавање за ручно прављени папир), њихова лепота и количина су ме потпуно освојиле, и почела сам да трагам за различитим начинима како да они буду део мојих слика и инсталација, у што мање измењеном облику. Тако је почело

уситњавање, и употреба масе од струготина дрвета. Не треба изоставити утицај сликарства Јована Ракићића на мој рад. Наиме, искуства енформела су на њега утицала у погледу коришћења несликарских материјала у сликама. Мешао је са лепком пиљевину, градио, у слојевима, богатом фактуром, површину слике, инсистирао на њеној рељефности, и тако је, како се сам изразио, слику „опросторавао”, а тек након тога би користио боје, флеке боја, преко ових слојева. Мени су ти поступци и материјал који је користио били додатни подстрек да уведем пиљевину као могући пунилац у слику. Но, оно што ме определило за коришћење те пиљевине у сировом стању, без додатака боје, јесте, не само тежња ка ослобађању од чистих боја у слици, или индустријски произведених боја, него управо сама лепота и пиктуралност овог материјала. Сами природни тонови тих опиљака, у распону од белих, преко сивкастих, зеленкастих тонова, до печене умбре, својом фином обојеношћу, засићеношћу и природношћу су ме освојили. Све што је природно, неизоставно је лепо, ту лепоту треба пронаћи и поштовати, то је, такође био мој мото. Ракићић слика на великим форматима, текстура и сама материја су централне, површина слике живи у реалном простору, а у једном делу опуса има и објекте, где се кроз тај медиј бави опет простором и самом материјом, материјалом. Сродна су и моја интересовања овим његовим, са основном разликом у погледу коришћења боје, али, јасно је да проблематизовање простора слике и слике у простору јесте ликовни, пре свега, а после могуће и филозофски проблем, који се неминовно отвара код одређеног броја уметника, као поље у којем се могу испитивати не границе слике, него разноврсне могућности третирања и разумевања простора слике.

Могла сам контролисати финоћу честица, колико ће нанос бојени бити груб, рељефан, какву текстуру могу очекивати од одређене пасте – све је то већим делом постало део мог промишљања слике, дакле, не само природност тонова, него и саме текстуре. Све више сам желела и те бојене наносе и слику, да приближим стањима и односима који се заиста угледају на призоре и стања материје из природе. Не имитативно, него користећи мање обрађене елементе, тј. грубље честице боје, и поштујући ону лепоту коју сами по себи ови природни материјали поседују, инсистирајући на текстури и ритму.

### 5.2.1. Текстура и ритам

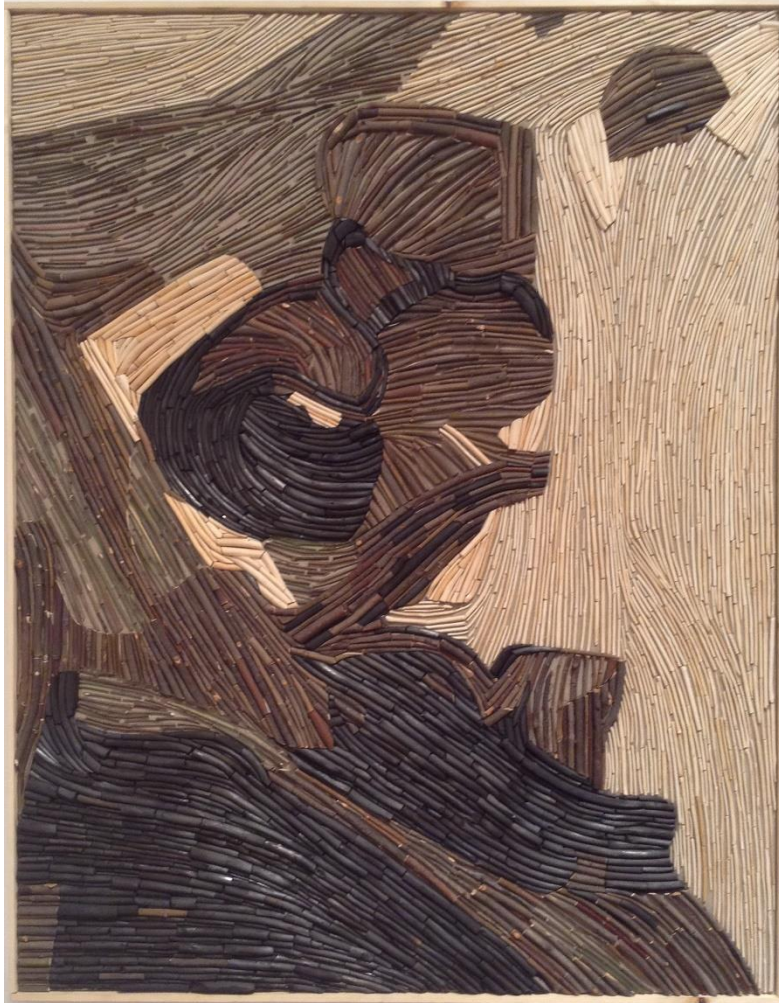
Фина географија површине слике настаје у стрпљивости поступних фаза рада, у тежњи за тачношћу и перфекцијом, а које, опет, бивају у неким случајевима мењане и нарушаване деловањем времена. Слика живи готово у том органском смислу, не остаје свака заувек у истом стању, свесно то бирам. Сви слојеви наноса, њихова жива веза са платном, подлогом, све је обједињено примарношћу ликовних квалитета у мом раду.

У основи користим готово искључиво пиљевине различите финоће честица, порекла и обојености, као и суве цветиће, на пример, или целе гранчице (калцификоване или необрађене). Везиво које користим је лепак за дрво, синтетички, једини вештачки материјал који користим. У покушајима да га заменим одређеним природним смолама нисам успела, јер још увек нисам нашла везиво које би радило том брзином на коју сам научила и омогућавало ипак једну прецизност наноса (не превелику вискозност и лепљивост која дуго траје). С обзиром на то да своје слике пажљиво припремам, и основну конструкцију композиције унапред одређујем, ово је веома важно, да будем прецизна и уредна.

Композицију, углавном, претходно тражим кроз једну серију цртежа, и чак, мањих слика, гвашева. Тражим најбоље могуће односе који ће задовољити моју тренутну осетљивост за ритам и равнотежу у слици. Будући да нема чистих боја у сликама, више има контраста светло-тамно, и текстура и ритам долазе у први план. Ритмове успостављам тако што рачунам на то да се сличне површине, по облику, или величини, светлини или боји и саме групишу у нашем опажању. Групишу се и у токове који су живи, веза међу деловима композиције је органска, и сами ритмови имају својства оних из природе – призивају у свест слагања, или наношења материјала у природи, понекад, или, могућу затечену ситуацију, случајан распоред листова, на пример, на тлу, ветром разнесених. Понављају се, негде, сличне површине, као fine варијације неког облика, површине, у слици, или, се, на пример, понављају веома сродне по облику гранчице, сам, дакле, тродимензионални облик. Осим ритма, понављања, понекад можемо уочити градацију величине или градацију облика (на пример, код рељефних слика,

асамблажа, заправо, где сам лепила гранчице на површину). Захваљујући великом искуству посматрања облика и ритмова у природи, као и искуству аналитичког приступа форми у цртежу, док сам цртала по моделу (а модел су увек форме из природе), природно је да у слици трагам за оним стањима, динамици међу површинама које сам уочавала у природи. Ритам како се неко дрво грана, или градација величина листова биљке, или размака, празног простора међу њима, све то живи у мојој свести, и то не само ови правилни принципи развијања форми, него и они који су наоко хаотични, и на први поглед без видљивог реда. Јер, ред увек постоји, не као нешто вештачки настало, по строгим геометријским правилима, већ као логика како настаје неки облик у природи, као резултат дејства више различитих сила. Код дрвета можемо говорити о снази, и природној тежњи за растом увис, као и развијања крошње у простору, вероватно тако да искоришћеност сунчеве светлости, као и воде и хранљивих материја из тла буде што економичнија. У том смислу, верујем да се, не директно, него по неком осећају за ред који је органски и природан, и моје композиције развијају и учвршћују, ослањајући се на осећај за динамику и ред, развијен посматрањем и цртањем природе и у природи. Површине у слици су различите по текстури, величини и облику, и то често органског типа. Не треба занемарити ни потез, линију и цртеж угљеном нанесен, који из тог првог слоја слике, директно са платна, „држи” читаву конструкцију слике.





*Добро дрво II, 2016.*

Када спомињемо потез, можемо рећи да код мене гест остаје најчешће везан управо за цртеж, потез чистог, сувог угљеног штапића. У начину наношења бојеног слоја, пасте од пиљевине, не можемо говорити о израженом гесту, више о разноврсним густинама и дебљинама наноса пасте, развучених танко шпактлом, или наношених у богатијим слојевима на површину. Испред геста је, ипак, сама материја, њен квалитет, често груб, разноврсни наноси – она сама често и диктира могуће дужине потеза. Оно што стављам у први план и негујем на првом месту ипак је текстура.

Већ сам говорила о примерима увођења свакодневних, неуметничких материјала па и целих облика на површину слике, који су променили, природно,



онда, и начин обраде, наношења материјала. Много веће четке, и, чешће код мене, шпахтле и алати који више припадају раду са песком, и грубљим честицама, су у употреби. Тако су, захваљујући грубим, дебљим наносима пасте од пиљевине, и текстуре реалне, разноврсне, и одмах уочљиве. Мене ове слике позивају и да тактилно проверим квалитет и мање и више fine разлике у квалитету површине. Боје су сведене на неколико природних тонова различитих пиљевина и црну, и разлике у обојености и светлинама се постижу и самом густином, тј. дебљином наноса, јер су разлике у дебљини наноса велике. Понегде линије настају као усеци у тој пасти, тако да негде и реалне, бачене сенке граде ликовне односе на површини слике. Она тако живи попут рељефа.



Из серије *Нејестиви део*, 2017.

У припреми пиљевине за рад, за прављење бојене пасте, користила сам различите финоће, до сада од више врста обраде дрвета. Неке су крупнијег зрна,

грубље, а друге ситније, све до најситније, брашнасте, које су настале најфинијим шмирглањем дрвета, као нус продукт паркетарског посла, или шмирглања у столарским радионицама. Има и оних које сам сама правила. Бирајући дрво, за уситњавање, рачунам на обојености које његово ткиво нуди, а те обојености иду, у зависности од врсте, старости и дела самог стабла, од сасвим беле, преко жутих и наранџастих тонова, до боје цигле, сепије.

### 5.2.2. Простор и светлост

Простор слике није подражавајући, илузионистички, иако понекад у мом раду постоји веза са мотивом, и у поступку претходна анализа мотива кроз низ припремних скица. Простор слике је одређен само апстрактним, ликовним вредностима и средствима. Како боја није изражена, нема чистих, јарких тонова, а много су израженије сама текстура, материја, тако светлина, или још шире речено – светлост, у мојим сликама по важности долазе испред боје. У неким случајевима су површине груписане и испреплетене не само у равни површине слике, него и физички, по „дубини” слојева, па тако површине на неким местима на више начина бивају прожете и испресеци светлосту. Ту, са једне стране, мислим на разлике валерске, између тонова, и квалитативне, које се највише тичу текстуре и особина материје самих бојених слојева, а са друге, на игру и разноврсност односа „тежих” и „лакших” слојева слике, на рељефну природу наноса, где сама светлост некад меандрира на и између различито „тканих” површина слике.

### 5.2.3. Подлога

Одабир подлоге за рад је, такође битан. Када сам освестила важност процеса, прављења боје за своје слике, самостално, у свом атељеу, још више сам приметила потребу да и подлогу уподобим оваквим зрнастим наносима боје, квалитетом површине и ткања, и бојом и припремом.

У радовима у којима користим папир, а то су цртежи, графике, затим оне слике у којима колажним поступком лепим, често управо комаде папира на површину слике, увек одабирам, у највећој мери, природне тонове натрон папира, разноврсних. Осим тога, важно је и то да користим и папир од коре дрвета, који сама правим. Наиме, тамо где сам користила један колажни приступ, лепећи на неке делове слике комаде папира, различитих текстура, бирала сам оне, обојеношћу сродне подлози, платну. Бирам сирову боју и стање платна, без препаратуре, јер је природно његово стање, и зрно, оно што најлепше „прима” траг угљених штапића, што својом посношћу чини један фини, мат, контраст наносима боје, који су некад пуни лепка, а свакако честица пиљевине, густе, дебели често, или fino и танко развучени по површини. Тај лепак из бојених наноса је сасвим довољан да направи и у физичком, техничком смислу спој са подлогом, платном које је посно, зрнасто и „жедно”, а чија ми је чиста појавност, природна, најлепша и важна у слици.

#### 5.2.4. Папир

Осим платна, папир је за мене велики извор инспирације у раду. Будући да је мој приступ окренут материјалима, и то у свом неизмењеном, колико је могуће, природном стању, природно је тако и са папиром. На пример, натрон папир који користим, својом бојом и текстуром је толико богат да може сам чинити велики и важан део рада, одлука о подлози је већи део посла, носилац односа, и у цртежу и у графици и другим делима у којима га користим. Натрон користим за цртеж угљеном, као и беле, розе и жуто обојене папире, и, понекад, штампам графике на њему, јер добијам утисак додатног „пролаза”, због finoг племенито обојеног тона који има. Будући да је та његова обојеност природна, настала од дрвета, опиљака и уситњених отпадака од којих се прави, лепо кореспондира са дрветом у другом облику – угљеним штапићима.

Као и свака подлога, и папир има, не само предности, него и мане. Добро је што је лак за руковање, преносив, не захтева затезање на платно. Оно што га чини племенитим је и његова текстура, храпавост или глаткоћа, то да ли је „мастан” или

„сув”. Најчешће обојености су светли природни тонови и бела, и ту на пример, најлепше угљен оставља свој траг, због контраста. Различите су и тежине у којима се прави, а управо су fine разлике у обојености оно у чему ја налазим инспирацију за рад. Неки од мојих радова направљени су као колажи само од више папира, различитих дебљина, текстура и боја. Ове разлике могу бити често мале и занемарљиве, и можемо да не приметимо да се ради о два различита тона белог папира, или натрон папира, док их не ставимо једног поред другог. Када им је то једини контекст, те разлике постају нешто раскошно и вредно. Управо сам те квалитете користила у колажима, нисам користила траг оловке, четке или угљена, него сама места на којима се на површини ивице папира додирују или преклапају, тиме стварају и линије и облике. Такође, места на којима је папир исцепан, а не сечен, или платно другачије сечено, мало грубље, раскидано, начини на који се прожимају и преклапају ти комади, све то доноси нове вредности и богатство у ова дела. И у радовима са папиром и на папиру, конкретно у овом колажном приступу, водила ме идеја да што више сведем средства, и прочистим израз. Одбацила сам цртање као интервенцију на њима, потпуно су сада без геста, као својеврсни мозаици од финих, суптилних у разликама обојености и текстура папира, и они сад, са мање података, одају утисак веће снаге и сугестивности. Заиграност у сечењу, цепању и преклапању је оно што их чини живим, живахним и узбудљивим за гледање. То је један приступ у раду веома сродан томе како третирам слику, како бирам и негујем текстуре и пиктуралне вредности бојеног наноса, и ритмове површина и потеза. Важно је то споменути, јер, у свом раду, мењајући технику, или чак медиј, остајем верна основним начелима које сам поставила, као што су употреба природних обојености и стања подлоге и материјала за рад, и, на првом месту, ликовне вредности које негујем откривајући fine разлике у обојености и текстурама, и истражујући богатства израза овим ограниченим средствима.



Из серије *Отпаци*, линорез и ситоштампа на ручноправљеном папиру од липе и дуда, 2016.

#### 5.2.5. Платно

И овде бирам, како сам навела, што природније стање подлоге, што мање третирано. Цртам и сликам на непрепарираним платну, пре свега јер поштујем ту његову појавност каква јесте и природну боју, и зрно, и угљен, конкретно, са таквим се платном природније и лепше сједини. Опет, када сам је открила боју пилјевине прво као пуниоца, па врло брзо као основну честицу бојених наноса, видела сам да је једнако природна, сродна тој подлози сировог платна. Могућности рада са том пастом су почеле да се проширују. Обојеност платна, само платно је активни учесник свих ликовних догађаја на површини, и препаратура би у мом случају, и у физичком смислу, и у ликовном, неприродно створила баријеру између сликаног слоја и подлоге. Тако подлога није само пуки физички носилац сликаног слоја, него већ, одабирајући платно, и затегнувши на рам, разумем да оно одређује у некој мери одлуке у слици, које се тичу величине честице, дебљина бојеног наноса... платно има жив однос са сликом, оно јесте слика, делом, и то је за мене веома важно. Према платну као подлози у слици (или папиру у другим делима)

немам пасиван однос, нити хладан, неког унапред припремљеног полигона за сликање, него се укључујем у одабир, одлуке, мислим о ткању, о томе колико је зрнасто, топло или хладно обојено, јер нема ничега природнијег у тежњи да будем ближа свом делу, и природи свих његових материјалних чинилаца.

Схватила сам да су обојености пиљевина и платна за мене довољна мера боје, да финим разликама у тону и мало већим разликама у текстури и фактури, чине довољно средстава за богат свет моје слике. То ме веома интересује, и у свом раду разрађујем овај принцип детаљно, да природне материјале и њихову ограничену палету користим до крајњих могућности, тако што различитим фактурама, и поступцима, доводим ове материјале у односе у којима они могу да покажу сву своју раскош и вибрантност.

У најранијим почецима рада на својим делима, посматрање и дивљење за слике Цуце Сокић и Здравка Вајагића, сигурно су оставиле трага и у мом избору палете и бојених односа. Налазим да су боје које ови уметници користе једноставне, природне, лепо и чисто уклопљене, онако како би се то и у самој природи догодило. Сигурна сам да тај осећај може да се развије само тиховањем, посматрањем природе, тога како се светлост у току дана мења, на пример, и многим бележењем виђеног, апстраховањем, поједностављивањем података, зарад веће вредности и богатства односа у слици. Налазим да је и Цуцин и Вајагићев однос према боји развијен са ванредним осећајем и осетљивошћу. Оно што је, ипак, код мене оставило већи траг, након проучавања и гледања Вајагићевих слика, јесу односи површина. Он се у највећој мери, или, на првом месту, бави изучавањем текстуре у слици. Интересују га и привлаче земља, коре дрвета, слична стања материјала у природи. Верујем да сам, после много гледања његових дела, још више развила потребу за разноврсним текстурама, и да сам материју од које градим слику, пиљевину, тада ставила у фокус, изнад неких других вредности које слика може имати.

### 5.2.6. Цртеж, линија

Већ је речено нешто о развојном путу од цртежа ка слици, онда и ка другим формама које користим. Наиме, цртеж, као место најинтимнијих белешки, брзих, првих белешки и провера неких ликовних мисли и закључака, остаје полазиште свих даљих истраживања које сам касније у раду предузимала. Цртеж сам користила и као својеврсни тренинг, вежбу анализе форме, могућност да се са минималним средствима, само линијом на папиру, реализују читаве серије студија.

Студиозност коју омогућава одређена врста цртежа, да тако кажем, за мене јесте било место и време за вежбу и анализу природних форми, које су ми омогућиле сигурност у познавању структура и конструкције форми, осећај за њихов природан ред и склад. То сам касније користила и код апстраховања, одузимања вишка визуелних информација, зарад вишег реда, ликовног, и склада у цртежу или слици. Оно из искуства цртежа што сам желела да наставим да негујем, јесте цртачки нерв, сигурност и енергија потеза, и познавање логике по којој настају структуре форми из природе.







Из серије *Нејестиви део*, студије 2015-2017.

Осим тога, има више начина на који је линија коришћена и освешћена у мојим делима. У колажима, свакако, постоји као сукоб двеју површина, или, боље је рећи два папира, или платна и папира, у реалном простору. Линија се, такође, појављује, као последица аплицирања лепљиве траке на платно пре наношења бојене пасте, где сам, затим, траку скидала, баш из намере да та удубљења, разликом у текстури и рељефном разликом, остану као линије, уцртане у густ нанос боје. Затим имамо линију, и, условно речено, као материјализовану у тродимензионалне, издужене форме угљених штапића, које сам лепила на платно. Исто тако, у објектима у којима је само једна грана или дрвени чвор издвојена, и залепљена на платно, можемо говорити често више о доминацији линије као ликовног елемента, него облика (мада је реалан, тродимензионални облик инсталиран на површину платна). Управо због издужености форме гране, или лепоте и закривљености контуре чвора, и издвојености тог облика на платну, чак не увек из веће удаљености, можемо пре уочити снагу и лепоту линије него друге ликовне карактеристике.

Исто тако, линија као гест, траг – жив, пун енергије покрета цртачеве руке, јесте нешто што негујем и сматрам вредним у цртежу и слици. Траг не само цртачког материјала, него, на пример, траг који направи киселина на претходно припремљеној и изгребаној грудираној металној графичкој плочи, јесте једнако узбудљив за проучавање. У настанку слике *Увећање бавила* сам се тим трагом, тачније, увећаним приказом таквог трага, који сам претходно фотографисала и



увећала. Тако увећан, представљен је у тој великој слици-цртежу као нешто издвојено, само по себи живо и лепо, неправилно, природно као било који животан, несавршен траг загревања материјала руком и оштром алатком. Оно што га чини лепим је несавршеност, искрзаност ивица, лепота не сасвим сталног тока (у погледу снаге потеза), а то може и да асоцира на бујицом разровано тло, поточиће, или бразде у пољу, дакле, траг борбе двеју сила, тврде подлоге и упорне силе која у једној тачки, померајући се, ту подлогу успева да расцепи, оштети, једним делом, загребе је. Управо је то оно што се догађа у цртежу, на графичкој плочи, или другде где остављамо траг у материјалу. Овако увећавајући у макро фотографији, имамо једну нову ситуацију издвајања дела стварности, фокуса на тај један детаљ, и затим, цртајући тај микрокосмос у великом формату, дајем му снагу, важност и величину. На овој слици је у фокусу управо та снага потеза, сугестивни траг потеза, динамика и самог геста и дијагоналне композиције. Она говори о покрету у времену, путем тог трага, једноставно и сугестивно.



*Увећање, 2015.*

## 6. ОД СЛИКЕ ДО ОБЈЕКТА

### 6.1. Природа слике

У сликама сам користила искуства апстраховања, и наставила још радикалнијом мером, да сечем сувишне информације, одбацујем их, и, без распричаности, трагам само за суштинским подацима, без којих би се све могло расплинути. Повод јесте често била белешка или серија студија малих, композиције и светлости, призора виђеног у атељеу, или природи. Упоредо са овим процесом, рад на цртежу, а поготово касније, на слици, готово увек је укључивао рад са угљеним штапићима, а врло рано и моје самостално експериментисање у прављењу угљених штапића, одабирању врсте и старости дрвета зарад жељених квалитета трага који ће штапићи остављати на подлози. Тако се, полако и сигурно, рађала свест о потреби да материјале за рад сама припремим, и што већу количину узмем из природе. Наиме, индустријска боја, бескрајно богата разнородним тоновима палета тих боја, почела је за мене бивати сувишна, јер мом осећају за лепо пријао је један ужи спектар, суптилнији односи и фине разлике између тонова који долазе од природних материјала. Пожелела сам и да напустим, у највећој могућој мери, готове производе и готово све што ми треба узмем из природе. Дрво је било природан одабир, за мене и моје дотадашње искуство, што уметничко, што оно из свакодневног живота. Разумела сам да та два могу спојити, и да фасцинацију биљкама могу и на овај начин неговати, одустајући од синтетичких боја и материјала, поштујући природну лепоту платна и дрвета у потпуности. Тако је, осим рама, који је од дрвета, свакако, и моје платно остајало нетакнуто препаратуром или другим премазом пре сликарске интервенције, и само настало од биљке, а ушла је, врло брзо у употребу и пиљевина, као основна честица, која је, чинила бојену пасту којом сликам.

Толико велика концентрација и усмереност на проналажење гранчица у шуми, сечење истих, сечење делова сувог стабла, и после, брушење и шмирглање, уситњавање до честица, све је то развило фину осетљивост за текстуре и квалитете обојености дрвета и пиљевине. Како је површина слике све више постајала рељефна, лепећи на њу и папир, и платно, и суве цветиће липе, некад користећи и крупнију пиљевину, тако је слика све више ишла ка једном стању објекта.

У свом раду временом сам се све више отварао за могућности увођења и јуте, и још радикалнијих поступака, лепљења, на пример, целих гранчица, грана, или низова угљених штапића на површину платна. Како је текстура постајала све важнија за мене у слици, као и природна појавност и ликовне вредности које нуде само ланено платно, непрепарирано, или јута, пиљевина, коре, иглице, осушени цветови, тако се проширивала потреба да, у неким делима, уместо наносећи боју, бар у једном делу, аплицирам сам материјал. Будући да су дела уметника као што су Тапиес и Бури, утицала на мене, тачније њихова слобода у коришћењу сировог платна, велике, грандиозне композиције, наноси песка и земље, природни тонови материјала, и ја сам добијала све већу жељу да користим целе, нетакнуте гране, да лепим папире и „крпе” на површине слика. Мислим да је то природан след, и правци у којима се све разгранало моје ликовно истраживање.

Сва ова искуства, која слику доводе у стање објекта, која стављају на прво место природне тонове, земљане, у слици, затим пронађене материјале, који се само аплицирају, без већих интервенција на површину слике, за мене су била значајна, јер сам, уводећи у слику дрво као основно средство изражавања, проучавала и различите позиције управо материје, материјалног слоја дела. Наглашавала сам текстуру и фактуру у поступку сликања, осветлила слику као површину, у великој мери одбацила боју, узела од дрвета саму његову обојеност за своје радове. Такође, линија као траг потеза је нешто што сам неговала. Затим је слика додатно добијала, у неким случајевима, својства асамблажа, изашла у простор, делови дрвета као што су коре и гранчице, аплицирани су на платно, опет, као и папири и јута. Процес припреме и рада на слици за мене је постао шири, освешћенији и значајнији део процеса, него што је то било раније, из потребе за

већом посвећеношћу и свести колико је он значајан део уметничке праксе и важан колико и његов сам продукт, ликовно дело.

#### 6.1.1. Апстраховање као део развоја форме у слици у слику-форму

Апстраховање спомињем на више места, а оно је заиста значајан део процеса освешћивања ликовног дела као самосталне форме, којој је све мање потребан садржај, а све више су у фокусу чисте ликовне вредности, затим процес, траг процеса, као и наглашен, развијен однос према материјалном слоју слике, као и медитативни карактер самог процеса рада.

Истраживања у цртежу и сликама увек су имала полазиште колико у посматрању, толико и анализи форме. То значи да ми је форма из природе увек била повод и први импулс за зачињање и тражење слике. Кроз серије студија облика, композиције, светлости и ритма, било да се радило о плодовима дрвета, чворноватим пањевима или друго, дошло је до потребе да се вишак информација одбацује у све већој и већој мери, а да ритам површина, текстура самог дела, и поступци рада постану важнији фактори у реализацији слике. Текстура је постајала све израженија, и више ни она није бивала имитативна, него реална, и одустајањем од описивања, све више сам се ослањала на осећај за динамику и композицију који сам стекла посматрајући одређена уметничка дела и посматрајући саму природу. Апстраховањем сам све више одустајала од непосредних наратива, подражавајућих описа природе или асоцијација, а све више користила ликовна средства и промишљала слику као предметно инклузивну али не обавезно и фигуративну. У случају да има у неким сликама асоцијације на неке љуске, коре и сличне форме или делове, важно је да је, у целини опуса, видљиво да то не постоји као намера. Читав процес долажења до пиљевине, или других материјала које у слици користим, у тој мери је важан, јер се фокус помера не само на текстуру, и ритам, као ликовне елементе, него на могућа стања слике и приступе раду где се, осим ликовних принципа промишља и поштује намера да се у раду користи што више од природе. То значи не само намера да се користе природни материјали, било који,

него се управо дрво на различите начине третира и користи. Исто тако, поступци припреме, велика посвећеност том, припремном делу рада на слици, који изискује много времена и мој потпуни ангажман и активно присуство у свим фазама, читав процес наглашава, успорава, чини га изузетно важним, неодвојивим од поимања и промишљања слике. Временом не само да се остварује слика као независна од садржаја, па је њен простор на првом месту одређен силама и везама у композицији које су чисто ликовне природе, него она и то тежи да, не надиђе, али се прелије, прошири као предмет који живи и у реалном простору.

### 6.1.2. Простор слике – слика у простору

У првим сликама сам узимала готове струготине из столарске радионице или од радника који брусе паркетe, дрвене подове. У тим сликама нисам увек размишљала о томе које је порекло дрвета, били су, верујем, измешани у прах и струготине од недовољно осушене јеловине и букве, или фини прах храстовог, тврдог, давно осушеног паркета. Но, мени је било важно да је у питању дрво, да постоје разлике у величини честица, и обојености. Што су средства оскуднија, са једне стране (боја, у овом случају), са друге стране, други елементи дела се развијају у већим размерама. Као текстура, о којој сам говорила. Она постаје важна и самим тим што су бојене пасте које користим крајње једноставно направљене, од лепка за дрво као везива, и пиљевине, дрвене струготине. У слици је то видљиво, нескривено, порекло елемената пасте. Као што платно остављам у сировом стању, такви су и слојеви пасте, и слика се чини, на неки начин, отвореном, не бих рекла незавршеном, али као да нема баријере, физичке, која би наш свет, наш простор, као посматрача, јасно одвојила од слике. Приближивши се њеној површини, као да видимо њену унутрашњост. То јесте карактеристика слика енформела, та врста огољености, само се она у мом раду више односи на материјални слој, однос према поступцима и материјалу, него на огољеност у емотивном смислу. Овде још има суптилности и пажљиво развијеног односа према боји, засићеним сивкастим и

земљаним нијансама, као што има сећања на форме, и њихова нестална стања, у времену.

Поштујући начело о материјалима природног порекла, почела сам узимати не само дрво, него и осушене цветиће липе, кестена, багрема и слично, за површине неких слика. Ниједна одлука овде нема само једну димензију, нпр. само ликовну, или да је само ствар унапред одређеног концепта. Све мора и да прође кроз процес, животан и стваран, као што могу бити и неке друге радње које понављамо у свакодневном животу.

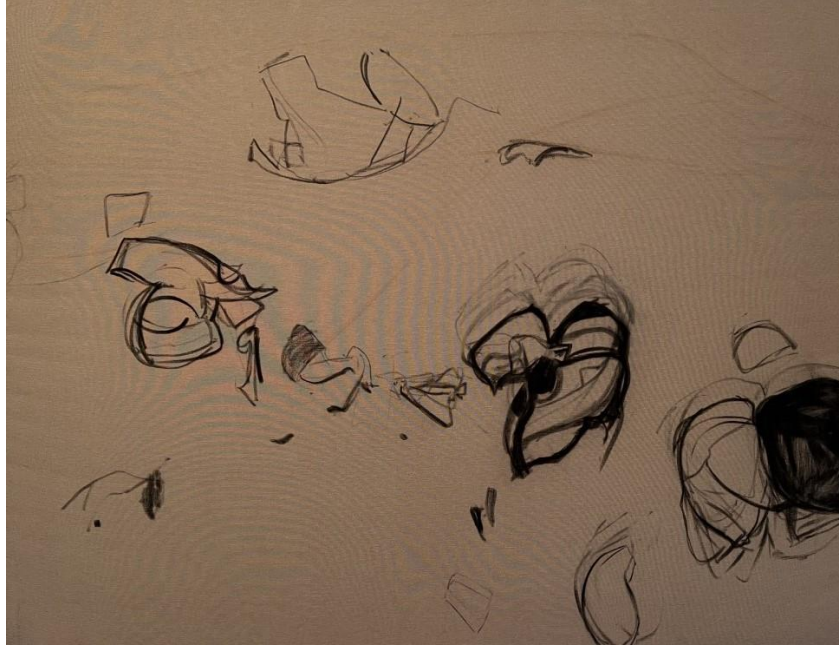
После посматрања и прикупљања, у шетњама, тек у атељеу долази до процеса селектовања. Посећујем иста места, истиа стабала, пратим промене. Трагам за оним стаблима која су већ осушена, која нису жива, оним гранама које су део мноштва изданака на једном месту, оних које не би преживеле, јер, није само лепота боје или форме критеријум за одабир, него и природу треба поштовати, и неговати шуму, не нарушавати њен склад. Да би до процеса селекције дошло, потребно је прикупити веће количине материјала. Свакако, осим тога потребна је и обрада. Да бих одређену количину струготине добила, за једну од слика данима сам брусила један сув пањ у атељеу. Када на овај начин обрађујем, дрво претходно засечем, па огулим кору, и њу остављам за даљу обраду. Отворивши кору, имам представу о обојености стабла, а брусећи редом, од спољног омотача ка унутрашњим слојевима, одвајам добијену пиљевину, јер сваки део стабла, слој ткива, има своју обојеност. У тим процесима припреме, размишљам и о томе колико је природи времена потребно да створи оволике количине ткива неког дрвета, колико енергије и времена, и осећам да и то треба да поштујем, и не заборавам да ништа не може настати брзо и лако, него да све у природи и животу има свој ритам, свој тихи живот лаганог настајања и раста.

У једном делу серије слика које су настале као део докторског уметничког пројекта, одлучила сам да се ограничим на пиљевине од само једног дрвета. То је једна, такорећи, не само ликовна одлука потпуног, унапред, сужавања и палете и изражајне могућности боје. Дакле, то је одлука која је донесена пре него што сам „отворила” структуру дела гране или стабла, нпр. липе, узете у пределу у сврху

уситњавања за бојену пасту, и видела шта могу добити пажљивим стругањем, уситњавањем, какве обојености и квалитете.

У самим поступцима рада на слици, најчешће крећем од цртежа, прво од скица у којима развијам композицију, затим на платну, цртајући угљеном, тако да цртежом означим и поставим скелет, затим испланирам шта све, какви слојеви цртежа, танко нанесене пасте или чистог платна желим да „избијају” из дубине, а у већини случајева цртеж провлачим кроз цео процес. Тако ми је у једној руци, док радим, пиљевина, паста бојена од пиљевине, а у другој угаљ, крпица и гумица за брисање. Будући да је везиво на воденој основи, и платно, и траг угљена, све, у основи посно, тако и могу крпицу, као у процесу цртања студије, на пример, у читавом процесу користити, а утисак, без обзира на дебљине наноса бојене пасте, која зна бити у неким случајевима густа и тешка, на неким местима, ипак преовладава утисак нечега сувог, посног и растреситог на овим сликама, далеко од претешког, ситог, онога што у неким случајевима могу имати уљане слике.

Одабир одговарајуће технике зависи од ликовне идеје, која је у већој или мањој мери условљена и самим материјалом. Понекад основну замисао пратим трагајући за материјалом којим ћу је што боље изразити, а понекад одушевљење материјалом одређује визуелно решење. На свакој од изложених слика поступак је био нешто другачији:

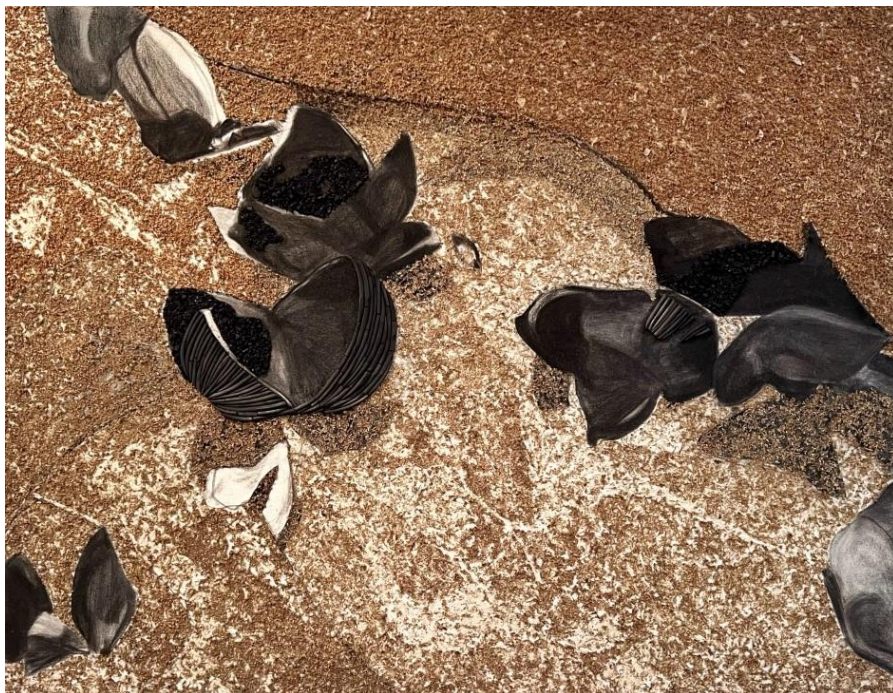


*Липа, 2021.*

Липа: цртеж липиним угљеним штапићима

Овај цртеж је претходно простудиран, једноставан и сведен, смишљено рађен на већ богатој подлози, сировом памуку тамније обојености. Пажљиво бирана текстура платна у спреси са меким, баршунастим трагом липових угљенисаних гранчица, истичу квалитете ова два материјала. Нема, дакле, везива, само једна „сува” ситуација, снажног геста, траг тамних честица угљена на сировој површини платна.





*Липа, 2021.*

#### Липа: цветићи

У овом случају, липу сам брала, њен цвет, у шуми, сушила га у атељеу, затим правила чај, пила га, сакупљала талог, и опет га сушила, док се није акумулирала довољна количина тако, двоструко обрађених цветова липе, да би могли постати део једне слике. У овим поступцима има и нечег скоро ритуалног због понављања, и, на одређени начин издвајања једне свакодневне радње својим значењем и улогом из мора других свакодневних понашања и поступака, и стављањем у службу уметничког деловања. Можемо се сетити примера акумулације предмета из свакодневног живота у неким делима асамблажа. Но, свакако, наш однос према неуметничким материјалима и предметима из свакодневног живота у контексту укључивања њих у уметничка дела, јесте увек под утицајем или са свешћу о томе како су већ све претходно ови предмети у уметничкој пракси третирани. И у колажу, и у асамблажу, претходно у редимејд радовима, па онда и у сиромашној уметности, уводе се неуметнички предмети, али из различитих позиција и са различитим разлозима. Поменути асамблаж, често

укључује акумулацију као принцип прикупљања материјала са којим се ради, али, за разлику од мене, најчешће ови уметници сакупљају оно што су нека врста сентименталних подсетника на неко време и навике људи, које су сличне у културама западног човека. Старе породичне фотографије, на пример, аутобуске карте, пикавци, гомиле одеће... сви материјални остаци свакодневног живота човека, било чије успомене. Мој избор јесте акумулирање и селектовање, али не са намером да забележим своје профане, свакодневне активности, него оно што у отвореним просторима природе видим, додирнем, удахнем, да у своје дело уткам. Однос са природом, са собом и са својом сликом, то су места која треба неговати, продубљивати, освешћивати, као највеће драгоцености. Осим цвета липе, у овој слици су кориштене и калцификоване гранчице липе, како за цртање по платну, тако има и целих штапића аплицираних на површину. У овој слици подлога је памучно платно, топло обојено, меко као што само дрво липе јесте, топло, светло и меко.



*Храст, 2022.*

## Храст

Као подлогу сам користила јутано платно. Велики растер и тамнија обојеност подлоге учествују активно у слици, утичу на одлуке о компоновању. Ова подлога је одабрана јер има тежих, тамније обојености површина, захваљујући пореклу струготине и начину третирања. Наиме, пиљевину сам добила од паркетара и столара, храстову, и она је, сама по себи хладније и тамније обојена. Осим тога, овде сам, у току припреме бојене пасте рачунала на промене светлине и обојености услед реакције са влагом – наиме, ова пиљевина тамни у додиру са влагом, без обзира на то да ли сам је остављала у том чистом облику, влажну, или већ као замешану пасту. Овде сам, дакле, користила и рачунала на природне процесе оксидације и деловања буђи, као и других хемијских промена који мењају њену обојеност. Када пиљевина стоји дуже у води, она тамни. Неки од ових тонова су настали тако што је оваква смеша одлежала некад и шест месеци. Светлији тонови су, пак, тада свеже умешана чамовина.

Колико год да је важна сликарска материја, и њена пиктуралност, важан је и однос према слици као месту увек изнова проверавања ликовних законитости и принципа. Код ове слике, као и слике *Трешња*, на пример, потпуно је јасно да су у питању слике које су апстрактне, далеко од представљачког, но, однос према мотиву, као почетном импулсу за ликовна промишљања и стварање, ипак постоји. Мада нема намере да у слици мотив опстане, чак ни асоцијативно, понекад се дешава да, површине и форме које настану у слици, својом појавношћу заличе на неке љуске, листове, животиње и слично, углавном форме из природе. У читавом поступку, конкретно везаном за сликање, понекад се користим скицама, и имам мотив који анализирам, разлажем, раслојавам форму, промишљам о светлости, ритмовима унутар композиције. Ове анализе служе томе да мотив буде као клица за чисто ликовног промишљања, даље, у слици. Она су, природно, у великој мери условљена самом природом материјала, материје коју користим у одређеној слици. Свакако, увек унапред проучим и промислим какву композицију желим, какве ритмове и односе површина и слојева, док, у самом процесу рада остајем будна за све промене које настају у току рада – посматрам, често се удаљим од слике,

проверавам да ли је првобитно испланирано стање слике већ на помолу, са колико свежине се помаља на површини слике, свежине коју се трудим да задржим до краја. За случајности јесам отворена, али у контролисаним условима, без исхитрених одлука. Више бисмо могли говорити о тежњи ка томе да процес не оде странпутицом, или већ утабаном стазом, него да то буде жива потрага у којој се отварају нова решења и богатства у погледу и композиције, и поступака. Тако радећи, увек будно пратећи стање слике, деси се да, спонтано, настану, на пример листолике или цветолике површине, или форме, али без свесне намере, и без тежње да постоји асоцијација или подсећање на мотив као почетни импулс за стварањем. Више сам склона томе да то окарактеришем као одјеке нечега што су сећања на виђено, на гледано и проучавано, из природе. Логика форме, закривљења површина, промене смера, светлине, динамика разнородних ритмова мањих и већих површина, све то у слику улази као есенција искуства цртања и сликања по мотиву, као и посматрања форми из природе. Однос према слици, ипак, увек је апстрактан, јер, управо и те припремне анализе, скице и служе томе да од мотива узмем оно што је универзалније, и есенцијално за моју слику, а то су ритмови површина, контрасти светло-тамно, разноврсност површина по облику и величини, њихови односи градиције или контраста, као и сама светлост, атмосфера као својеврсно ликовно расположење. Како једноставно о односу према мотиву у сликарству Петра Лубарде каже Лазар Трифуновић, а што описује умногоме и мој однос:

„У процесу реалан облик – уметничка форма Лубарда је реаговао спонтано: од предмета је узимао подстицај, млео га у себи, претапао, уносио у њега нову енергију, мењао му значење и враћао у слику.“<sup>10</sup>

Свакако, то и није увек случај, да имам мотив који гледам или скице као полазиште. Понекад истраживање у слици почиње директно из материје, онога што она нуди и захтева у погледу поступака, третирања површине, и саживљавања са подлогом. Без обзира на први утисак, апстрактан је приступ слици, и законитости које одређују третирање простора слике су у складу са онима како је третира

---

<sup>10</sup> Трифуновић, Лазар. *Белешке о сликарству Петра Лубарде*. „Од импресионизма до енформела”. НОЛИТ, Београд, 1982, стр 66.



беспредметно сликарство. Нема предмета као посредника, нити његове представе, само чисте ликовне сензације, третман и поступци.



*Трешња, 2022.*

## Трешња

Пиљевину сам правила сама, у стану, скидајући слој по слој са дела стабла које сам пронашла, шмирглом, уз помоћ шрафилице. Ова слика је једна од топлије обојених. Први слој ткива стабла, најближи кори је најтамнији, боје теракоте, а што се иде ближе срцу дрвета, све је светлије, до светлоружичасте, готово беле. Сама кора је код трешње врло танка, као нека опна, па ју је скалпером лако уклонити. Но, дрво је веома тврдо, густе структуре, све дубље, према срцу је све тврђе. Тешко га је шмирглати, па ми је у мекшем делу било потребно неколико сати брушења за шаку пиљевине, а у тврђем и двоструко више времена. Због топлијег тона и светлине, за ову слику сам одабрала памучно платно. Колико год да је само дрво тврдо, у обојености, трешња носи ведрину и лепоту за какву нас везује и мисао о

њеним плодовима. У овој слици има много покрета и динамике у односима, и светлости која све прожима, ведрине и полета, такође, атмосфере



*Јасен, 2022.*

## Јасен

Слика од јасеновог дрвета је рађена на сировом ланеном платну, јер је само по себи ово платно тамније, загасите обојености. Пиљевина јасена, пак, је светла, жућкаста. Овде сам је користила у слојевима мање или више растреситим, или густим, са обавезним нетакнутим деловима, где сам рачунала на тон и текстуру голог платна. Ликовне вредности које добијам управо том растреситошћу слојева пасте, ритмујући пажљиво пуније површине наспрам оних лаганијих, транспарентних или најсветлијих, вибрантне су и живе. Бојени слој и подлога су у једном живом односу, динамичном, прожимају се. Ово се највише односи на ритам, текстуру и фактуру, а мање на боју, јер има и неког утиска провучености кроз филтер магловити, можда због сивкастих тонова, који асоцирају на визије из сећања, које нису живо обојене, које су вибрантне због своје несталности. Колико год да су и поступци припреме, и искључивост у погледу избора материјала за рад

важни, као и документовање и свест о току и важности читавог процеса рада на слици, ликовне вредности су овде такође важне, нису одбачене као секундарне. Пажљиво планирање слојева, и посвећено трагање за правим, коначним односима у слици, јесте оно што их чини сликама у традиционалном смислу речи. Оваквом приступу је допринело и вишегодишње размишљање и стварање графика различитих техника. Рад на ликовно квалитетним графичким решењима подразумева унапред промишљање потенцијалних преклапања, транспарентност тонова, коришћење подлоге као тона и добијање што више разлика од што мање пролаза. Исто тако, посвећеност читавом процесу припреме и рада на сликама додатно освешћује тежњу да управо чин стварања буде што истинитији, аутентичан, производ како људске руке, тако и духа. А то је важно, и веома ретко у времену брзог живљења, мноштва садржаја и површних односа којима се лако могу испунити наше мисли и наше време.



*Топола, 2021.*

## Топола

Слику од тополе направила сам користећи део стабла тополе које је пронађено, већ оборено, полуразграђено, сасвим меко и крхко, близу реке. Ту је неко време лежало док није потамнело и добило готово сунђерасту структуру, па сам га могла ломити, и тим деловима цртати по платну. За подлогу сам овде опет узела памучно платно, финије, какво ми је требало за ове светле и меке трагове потеза, обојености сличне сепији. И овде је већим делом поступак близак цртању, само што је, преко цртежа местимично додат и транспарентни слој пасте од



храстове пиљевине. Колико год да су ови поступци у сликама дошли као последица сликарског искуства, затим проверавања самих могућности материјала, преплићу и са искуствима и поступцима карактеристичним за цртање, али, може се рећи и да делом долазе и из искуства графике, коју упоредо негујем. Налазим да је сродност неких поступака у слици са искуствима графике у томе што велики део слике бива унапред промишљен, где „чувам” делове чистог платна, такође, размишљам унапред и рачунам на квалитете које могу добити преклапањем слојева бојене пасте одређеног квалитета и густине. Сматрам да је веома важно да већим делом унапред промислим места и редослед ових поступака, јер тиме осигуравам извесну свежину слике, остаје она неугушена, „растресита”, а притом истражујем увек другачије врсте и комбинације наноса, потеза, и фактуре.

Ово је био природан след догађаја, стање у које сам довела своју слику додајући веће количине пасте или друге грубе материјале и површине, из разлога што материјал, његово порекло и начин примене постаје кључан у мом целокупном раду. Тако је дошло до тога да сам на површину платана лепила угљене штапиће у различитим низовима и ритмовима мањих целина. Из веће удаљености ове слике-објекте можемо доживети и као цртеж од густо исцртаних црних линија, због ритмова и односа у које сам доводила ове штапиће, а који долазе из искуства цртања, управо цртања „мрежа”, или густих низова линија. Ред и ритам токова тањих и дебљих, и дужих и краћих штапића подсећају на нешто органско, из природе. И овде је квалитет површине важан, и то квалитет и обојеност самих угљенисаних гранчица – баршунаст сјај, мекоћа тих органских црних тонова, који се пресијавају, асоцира на мекоћу плиша, супротно нашој свести о томе да је у питању једна, пре свега, тврда материја, само дрво.

## 6.2. Осврт на асамблаж и просторне инсталације

У свом раду се на различите начине постављам према самом медију слике, некада сасвим поштујући све његове одреднице, а некад правећи искорак ка објектима, или ка радовима који су, у суштини колаж, или асамблаж (као код ових

радова где ритмично аплицирам угљене штапиће на површину и потпуно је њима прекривам).

Постоји још један корак даље од тога, у коришћењу пронађених материјала и третирања простора самог ликовног дела, а који је мени привлачан, асамблаж. То су просторне инсталације, на пример оне Леонарда Друа (Leonardo Drew). То су смеле композиције великих димензија, у којима он најчешће користи дрво, или угљенисано дрво, много комада, које претходно детаљно разврстава, а затим слаже у велике, просторне инсталације, у којима је најважнији ритам, некада мање а некада више правилан. По избору материјала, и начину како га третира, веома ми је близак његов рад. Он стално наново преиспитује управо методу прикупљања и селекције, односно разврставања, тако што комаде групише на пример по сличности, али успева у правилном ритму да их сложи у једну симетричну форму, више геометријску него органску, са правилном градацијом облика. Тако, ипак неправилне комаде, доводи у однос у ком они граде нешто правилно. Понекад, опет, слаже комаде дрвета тако да градира и њихову величину и облик, па не само да су комади, од једне ка другој ивици тог великог „мозаика”, све већи, него и све мање правилног облика, односно онакви какве их налазимо у природи, грбави, изувијани. За мене је то један могући начин како да се управо однос природно-вештачко, кроз однос правилних и неправилних форми, преиспита, лепота облика које природа ствара додатно нагласи, и направи један могући спој, сарадња природе као ствараоца, и човека, уметника ствараоца.



Леонардо Дру, *Број 203Т*, 2020.

#### 6.2.1. Објекти, скулптуре – радови у простору

Има више начина и приступа употребе дрвета, најчешће, али и других органских материјала и форми које сам користила у својим радовима. Већ је било речи о томе како сам третирао слику, и како сам, временом, на површинама неких мојих радова почела да аплицирам не више боју, или пасту од пиљевине или мање или више фино уситњених угљених штапића, него, управо, целе „комаде” папира, платна, целе гранчице, издвојене чворове са гране, или низове угљених штапића.

Од третирања дрвета пре свега као извора материје, основних честица које чине моје боје на платну, дошла сам до коришћења целих гранчица, чворова, мале издвојене форме из целине, дрвета. Те радове називам сликама-објектима, јер, у основи, радила сам их тако што сам на мале формате платна лепила на пример само један чвор са гране, или понекад низ гранчица, изабраних по некој сличности. Дакле једну малу форму, лепила сам на површину платна. Тако су те природне форме издвојене, дато им је посебно место, због чега их ми доживљавамо не више као облике из природе, него као уметничко дело које је обликовао човек.

Осим поменутих радова (*Ране*), на један су им начин сродни асамблаж радови од калцификованих гранчица лепљених у токове који делују тако природно. По композицији и ритмовима, подсећају на цртачка решења, због понављања линија, условно речено, заправо тих угљених штапића на површини слике. Овакво решење одаје утисак једног мозаика, јер, градацијом величине и смера штапића, добијају се токови кретања, извирања и таласања који делују природно, као, на пример, поглед у микроструктуру неког ткива, свакако нешто природно настало, чак органско. Мада су ове површине сасвим црне, ипак има неке мекоће у овим низовима линија у простору, условно речено. Наиме, бирала сам меке липове гранчице које када се испеку имају баршунаст и мек изглед, и, иако знамо да је у питању дрво, нешто тврдо, текстура и пресијавање црне површине делује готово као плиш. А упоредо, свест о крхкости сваког штапића доноси нову димензију великој црној маси каква је ова слика. То је још један могући начин, како текстуру третирати у оквиру истраживања употребе дрвета у слици.

### 6.2.2. Скулптуре

У овим малим скулптурама, које су у основи углавном рађене од једне мале цеви од бамбуса, коју сам облагала другим материјалима, бавила сам се тактилношћу површине, визуелним и значењским деловањем самих форми и материјала из природе. На пример, обложила сам целу једну ту скулптуру, ваљак, цев од бамбуса, „крљуштима” са једне шишарке, тако пажљиво, и правилно, као да је то једна, споља гледано, шишарка из природе. Но, ипак, у овим радовима сам, имајући тај правилни облик шупљег ваљка као константу, а разноврсне квалитете његове површине (сваки је обложен другачијим материјалом), испитала како и колико квалитет површине, утиче на наш доживљај облика. Једна је скулптура обложена, и споља и изнутра маховином, меким, паучинасто нежним, иако дебелим слојем, који ублажава оштру правилност облика. Друга, опет, има на површини, правилно распоређене низове трња, и то тако да правилно, из сваке тачке излазе три трна, дуга, тамна и оштра, а унутрашњост овог бамбуса, до краја је испуњена

угљеним штапићима, савршено уклопљеним у скучени простор, да ни игла не би могла стати. Веома су сугестивне ове неочекиване комбинације, иако све то долази из природе, спојени су у ликовном смислу у великом контрасту. Празна, чврста цев, у односу на меки, разбарушени слој маховине; дупке пуна цев, унутрашњост бамбуса, тако напетом, да изгледа као да су ту, унутра, та дрвца од силне напетости сагорела, и оштри трнови који са глатке површине бамбуса прете. Има још објеката у којима сам користила односе пуно и празно, велико и мало, једноставне принципе, али у овим малим формама доведене до стања велике напетости – на пример, чвор који је са дрвета исечен правилно, издвојен, и чију сам унутрашњост, прорез, дупке напунила правилно скраћеним угљеним штапићима, и то под углом од 90 степени у односу на раван на коју је аплициран сам чвор. Има још примера овако напетих односа, пуно-празно, правилно-неправилно, мало-велико, које сам испитивала у овим радовима. Ни овде не можемо избећи да приметимо симболику, рањивост форме, као рањивост тела биљке, коју она може чувати средствима каква једино може произвести трњем, затим, процес зацељивања повреде, онда, страни и неочекивани облици на местима на којима они нису израсли природно, него их је људска рука ту ставила... Има више примера који могу асоцирати на то како биљни свет, који тихо живи и расте, налази начине да се одбрани од нас, који узурпирамо и мењамо све чега се дотакнемо. Може то, опет, асоцирати и на лични осећај рањивости, и покушаје и начине да се заштитимо од другога, од агресије.



Из серије *Рађање*, 2016.



*Без назива*, 2017.

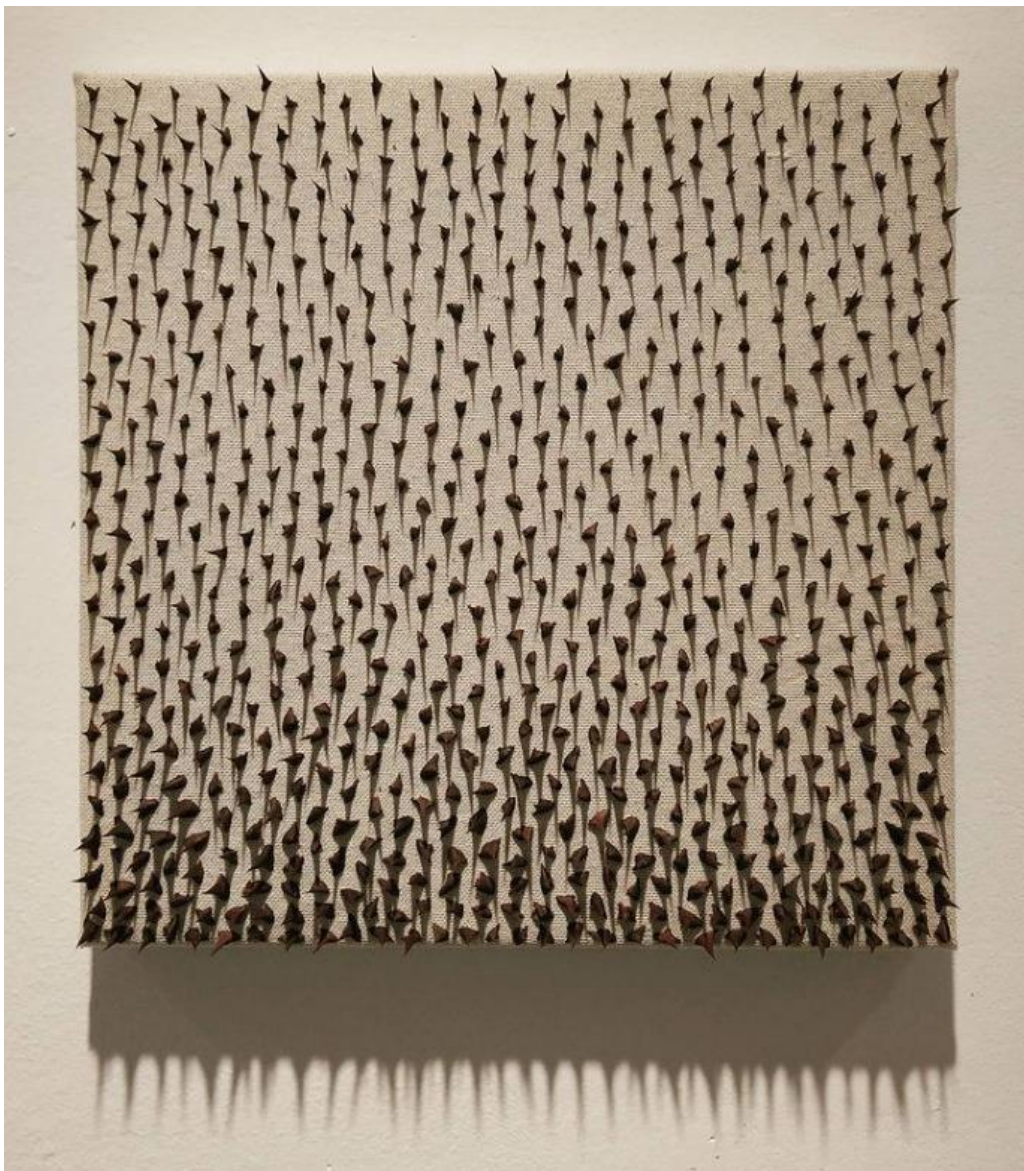
### 6.2.3. Сlike-објекти

Постоји и серија у којој сам на затегнута платна лепила трнове, тако као да су из те површине природно израсли, и то у ритмовима који су, најчешће, постављени по принципу градације, што значи да су на једном крају платна, често, ређе постављени, па затим, све ближе и ближе. Сам избор трња, тамног, на светлом платну, делује напето и претеће, а то се појачава овом градацијом. Као да је у питању један прост музички запис, онај у коме се један звук шкрипања убрзано појачава, претеће, као у филму, у ишчекивању краја сцене која је страшна и чију кулминацију очекујемо у тренутку краја, престанка овог звука. „Прићи ближе”, то је назив, који говори о томе да, има толико нечег интимног, искреног у овој серији, и говори о одбрамбеном механизму који на неки начин чини да се сви одевамо трњем, скривамо иза понашања и механизма који чувају нашу рањивост далеко од света.

Ђузепе Пеноне је направио једну узбудљиву серију, такође радећи са трњем багрема, постављајући га и групишући тако да делује као да је сама природа, на пример ветром, нанела ово трње на површину платна. Толико стрпљења је уложено у ова дела великих формата, и у ритмове и токове слагања малих трнова, и толико је осећаја за природне токове и силе које наносе мноштво малих честица на велике површине тла, на пример. Издалека његови радови изгледају као цртежи направљени поентилистички, и тај утисак имамо због велике разлике јединице, трна, и целе површине слике.

*Прићи ближе* отвара и најављује серију оних радова у којима, користећи се прецизно, јасно, ликовним принципима, најчешће градацијом и контрастом, затим, инсистирајући на наглашеној текстури и тактилној, истражујем начине како да одређена унутрашња стања, препознајући у њима оно што је универзално, људско, представим једноставно и сугестивно, ликовним језиком.





*Прићи ближе, 2016.*

#### 6.2.4. Ожиљци: слика-објекат

У једном делу мог рада, пратећи поменути тежњу, започету серијом „Прићи ближе”, бавила сам се управо раном, ожиљком, заправо, као појмом и у пренесеном значењу, али и ликовно, посматрајући конкретне примере и издвајајући их из природе – она места на дрвету или грани која су ожиљци, места некадашњег оштећења. И симболично, фасцинантно је како нема ниједног деловања неке силе



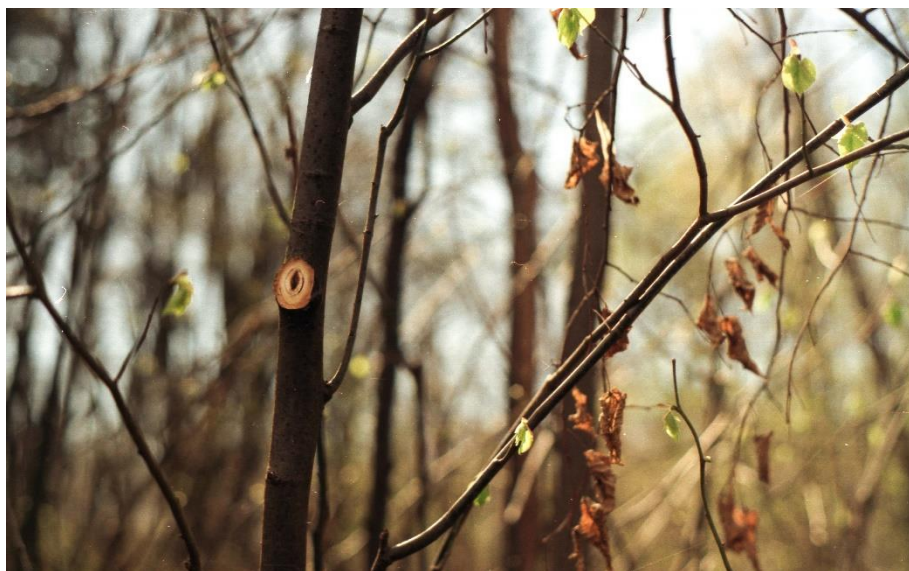
на нас, на појединца, а да то не остави извесни ожиљак тј. траг. То је увек подсећање на одређени догађај, или период у животу, интимно, који је, нпр. само нама познат. Посматрајући природу, како дрво надраста проблем, како расте и зацељује, како на месту откинуте гране, нпр, гомила ткиво и лечи, „суши” рану, много сам научила. Ова серија слика-објеката са чворовима, циклус „Ожиљци” су мала платна на чије сам површине лепила чвор исечен директно са гране, тј. делимично обрађен, понекад лепећи не један, него низове гранчица са сличним чворовима, ожиљцима.

Када скинем ожиљак с дрвета, чвор који се направи на месту где је дрвету одсечена грана или на неки други начин оштећена кора, онај следећи који се формира уместо старог, нови чвор, бива све мање упадљив, све је правилнији, све савршенији, као посебна врста дискретног плода, специфичног за свако дрво, чак и исте сорте. Ипак, ако бих други, трећи пут одстранила исти чвор, сваки нови био би све дискретнији док коначно не почне да изгледа као да је одувек био део коре, а не као резултат трауме. За такво прилагођавање су потребне године, па чак и деценије. Наше емотивне ране, као и ожиљке на кожи немогуће је сасвим исцелити, они временом само мењају облик или интензитет. Издвајањем чворова са коре дрвета и аплицирањем на платно, посматрањем и стављањем у нови амбијент, они добијају нову стварност, нову улогу, постају готово тродимензионални цртеж, због истањености форми, и наглашене линеарности, готово декоративне, издвојене на површини платна.



*Ране*, комбинована техника, 2016.

Током настајања ових минијатура радила сам са временом, чекајући, очекујући реакцију дрвета на моју малу интервенцију. Иако није интервенција тако драстична као што је то радио Пеноне, урезавши прсте металне шаке у дебло, ипак јесте рад са временом, јер сам ове промене очекивала, бележила, и касније их користила, или у раду, директно на платну, или, не мање значајно, изводећи закључак о томе како у природи зацељује рана, што сигурно може да се примени и на принципе које користе наша ткива да се излече, и као и скривени простори наших душа.



У својим објектима сам користила оне призоре које су визуелно јасно показивали оваква места – оштећења која су временом „зарастала”, места поломљене гране и места некадашњих оштећења. Када се види, у овим делима, свесно, намерно издвојену грану са процепом, која делује као да је природно настала некаквим сливањем, накупљањем материјала око неке препреке, расцеп који тако природно, поступно зацељује, али које не може нестати, ми, неминовно, имамо и свест о времену и енергији које је дрво морало уложити у овај процес зацељивања. За људски животни век, и наша чула, дрво расте споро, али на оваквим местима можемо освестити да тај процес у природи, поступног мењања, акумулације масе, раста и развоја, дакле, ипак има свој несумњиви, стални прогрес. То ме навело и на то да размишљам о процесу рада из мало другачијег угла, о томе како још више свој дуг и опсежан процес рада на ликовном делу да, ако не поистоветим, онда приближим тим природним токовима и ритму. Тако се отворила могућност да у будућности размишљам и о ленд арт пројектима, о уметничким интервенцијама које неће ни излазити из предела шуме и природног окружења. Заправо, о пројектима који ће укључити и деловање саме природе у њихов процес грађења и разграђивања.



*Ране*, аналогна фотографија, 2015.

## 7. ЗАКЉУЧАК

Промишљајући и спроводећи употребу дрвета у ликовној уметности, пратила сам неколико принципа:

- Коришћење материјала из природе, пре свега дрвета, као основног носиоца материјалног слоја слике (или објекта, или скулптуре);

- Поштовање што природнијег стања материјала, са минималним додацима који нису из природе (осим везива, које је у мом случају још увек синтетичко, јер се за сада најбоље показало);

- Неодустајање од ликовних принципа као носиоца односа у самој слици;

- Проверавање граница слике као медија, тачке додира са објектом, скулптуром, и тежња да се принцип аскетског ограничавања на мање средстава изражавања примени једнако у свим овим медијима;

- Неговање медитативног карактера процеса рада, и прожимање уметничког деловања и свакодневних, „неуметничких” активности;

- Инсистирање на активном присуству у свим етапама припреме за рад као у једнако важном делу процеса рада, враћање фокуса и на занатски део посла.

Онако како су некада, у уметничким радионицама сликари припремали своје боје, прво уситњавајући пигмент, затим припремајући препаратуре, радећи на свим тим занатским, приземним пословима припреме, а која је и те како била важна, тако и ја настојим да и те радње уведем у своју праксу, што је више могуће. На тај начин контролишем цео процес рада на слици, од планирања и прављења боја, до самог процеса рада на делу. Сматрам да је то важно, да нам је временом одузето, као мање значајно и непотребно, услед масовне производње боја за сликање и свега потребног за ликовно стварање.

Наиме, верујем да у посвећеном раду на слици или другим ликовним делима, нема места односу према припремним радњама као о нечему мање важном, јер смо, свакако, и у другим сферама живота и деловања постали конформисти, са једне стране, а са друге, изгубили контролу над тим процесима. Тако данас не

умемо нити имамо времена ни знања да произведемо храну, на пример, а притом имамо веома оскудне увиде у процесе и одредбе који те процесе производње наше хране регулишу. Тако је у свим сферама, ми постајемо конзументи, све више одвојени од могућности личног аутентичног искуства у животу. Парадоксално, за мене, ово стање долази у великој мери захваљујући новим технологијама и медијима који су, у највећој мери визуелне природе. Они нуде обиље садржаја и информација, који, на крају, наше време једу и троше, не дајући много заузврат, осим презасићености чула и отупљене пажње. Навела сам да је за мене то парадоксално, да су управо визуелног карактера садржаји којима смо затрпани у свакодневном животу, јер управо тежим да успоставим један супротан однос и стање своје са сликом, са својим делом, већу посвећеност раду и трагање за аутентичним искуствима у свим фазама рада, које у садашњем тренутку, убрзаног живљења, није лако остварити.

Све ово опет у фокус ставља ново преиспитивање везе природе и уметности, природног и вештачког, у основи, принципа деловања и стварања. Имам потребу да приближим уметност и природу, не само узимајући из ње материјал за рад, него посматрајући је, процесе и промене у њој, угледајући се на неке од тих процеса у стварању, поштујући пределе природе, места удаљена од деловања човека, као она у којима још можемо много да учимо о стрпљењу, неминовности процеса раста, као и разграђивања, и ритму и брзини тих токова које су од нас већи и трајнији.

Преиспитујући замагљене границе између слике и других сродних медија, проверавала сам и колико наглашено бављење тим материјалним слојем дела, инсистирање на грубим, сировим стањима материјала за рад, доводи слику у једно стање наглашеног присуства у простору, телесног. То никако не значи да су други слојеви дела мање важни, или да су ликовне вредности слике код мене мање важне, или да има жеље за препуштањем несвесном, као на пример у енформелу. Фокус је више стављен на једно поступно сужавање палете могућности када је, на пример, боја у питању, и то поступно, готово системски, мада је свака одлука проистицала управо из конкретних искустава у раду са материјалом. Оскудна средства са једне стране, у погледу обојености, и богато развијене могућности испитивања и

проналажења разноврсних начина и решења у испитивању текстуре у слици (и слици-објекту, и скулптури) и линије.

У овом циклусу сам на више начина проверавала могућности коришћења дрвета у ликовним делима, и у више токова развила то истраживање. Оно што им је заједничко је управо поштовање или форми, или боја, или процеса у природи, као, једним делом, важног чиниоца самог ликовног дела. Мада постоји тежња да се свакодневни живот и уметничко деловање прожму више и чвршће, мотив за то није да се уметност и живљење изједначе, него да се освести важност сваког деловања човека, уметника, и подвуче потреба за уметничким деловањем као начином успостављања нових веза између себе и света, природе и уметности. Слика постаје место сусрета, толико потребно уметнику, човеку данашњице. Природа може бити део нашег живљења и деловања у много већој мери, и на начин који сами можемо развити и остварити, ако постоји за тим жеља. Природа, такође може и мора бити боље сачувана од превелике експлоатације, на то и уметност може да подсећа. Уметност, на крају, ликовна у овом случају, има улогу да наш фокус врати на заборављене лепоте, ужитке и стварна искуства, и подсети нас да обитавамо у стварном свету и реалном времену. Верујем да и за посматрача мојих дела може бити драгоцено то што истинита искуства људског духа, увек проговарају универзалним језиком.

## ЛИТЕРАТУРА

### Библиографија

- Andy Goldsworthy. *Time, Andy Goldsworthy*. Thames and Hudson, 2000.
- Armin Zweite. *Пластичка теорија Josepha Beuysa и резервоар његових тема*. Јеша Денегри, Dossier.
- Арнасон, Харвард Х. *Историја модерне уметности: сликарство, скулптура, архитектура, фотографија*. (прир. Петер Калб, прев. Владислава Јаничић), Београд, Орион арт, 2008.
- *Beuys*, DAF, Загреб, 2003.
- Валтер Бењамин. *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције, и Есеји*, Београд, Нолит, 1974.
- Здравко Вучинић. *Здравко Вајагић – Спонтани пут до дела*. УЛУС, Београд 2011.
- Зоран Павловић. *Уметност тумачења уметност*. Факултет ликовних уметности, ПЛАТО, Београд, 2009.
- Зоран Павловић. *Простори облика и боје*. СЛЮ, Београд, 1997.
- Ingrid Shaffner. *Matthias Winzen Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Prestel, Minhen, 1998.
- *Иван Табаковић и Недељко Гвозденовић – записи и преписка*, Спомен збирка Павла Бељанског, 1980.
- *Jurnal: Leonardo Drew*, CAM Releigh, 2017.
- Jung, Carl Gustav. *Џовјек и његови симболи*. Zagreb, Mladost, 1987.
- Лазар Трифуновић. *Од импресионизма до енформела*. НОЛИТ, Београд, 1982.
- Лазар Трифуновић. *Сликарски правци XX века*. Народна библиотека Србије, Просвета, Београд, 1994.



- Mary Gabriel. *Ninth Street Women*. Back Bay Books, USA, 2019.
- Мишко Шуваковић. *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*. Прометеј Нови Сад, 1999.
- Мишко Шуваковић. *Дискурзивна анализа*. Београд, Орион арт, 2010.
- Oto Bihalji Merin. *Jedinstvo sveta u viziji umetnosti*. Nolit, Beograd, 1974.
- Х.Х. Арнасон. *Историја модерне уметности*. Орион Арт, Београд, 2008.
- Caroline Tisdall. *Joseph Beuys*. New York, 1979.
- Клоц, Хајнрих. *Уметност у XX веку, Модерна – постмодерна – друга модерна*. Нови Сад, Светови, 1995.

## ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

- Living Your Wild Creativity | Andy Goldsworthy  
<https://www.livingyourwildcreativity.com/art-gallery-1-mitchell-1?fbclid=IwAR14PF1tx6HDOQkzY6PGhZbSmFle-wTYA6nABdTuJ18C3INmcMES8MUXuLE>
- Monoskop | Rosalind Krauss | Sculpture in the Expanded Field  
[https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_Sculpture\\_in\\_the\\_Expanded\\_Field.pdf?fbclid=IwAR1-E-WoUUjiOvUZgS2C5RRDOnkAVSjIN7JqR6c8-AdDqHoxRgr4GBvI6jU](https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf?fbclid=IwAR1-E-WoUUjiOvUZgS2C5RRDOnkAVSjIN7JqR6c8-AdDqHoxRgr4GBvI6jU)
- Gagosian | Giuseppe Penone: Ramificazioni del pensiero / Branches of Thought, Beverly Hills, September 5–October 18, 2014  
<https://gagosian.com/exhibitions/2014/giuseppe-penone-ramificazioni-del-pensiero-branches-of-thought/>
- The Art Story | Antoni Tapies | Spanish Mixed Media Artist



- <https://www.theartstory.org/artist/tapies-antoni/>
- American Expressionism | Who were the Irascible 18?  
<https://www.youtube.com/watch?v=j3GEAiH-yjU>
  - Handbook of Charcoal Making | Walter Emrich, 1985.  
<https://onedrive.live.com/?authkey=%21AHbEiJPVN0%5FYBAw&cid=B0BB81C2BC7FFD3E&id=B0BB81C2BC7FFD3E%211801&parId=B0BB81C2BC7FFD3E%211196&o=OneUp>
  - Rivers and Tides Documentary | Andy Goldsworthy  
<https://www.dailymotion.com/video/x15e83f>
  - Leaning Into the Wind | Andy Goldsworthy  
<https://www.justwatch.com/us/movie/leaning-into-the-wind-andy-goldsworthy>
  - Leonardo Drew: Traveling & Making | Art21 „Extended Play”
  - [https://www.youtube.com/watch?v=7k1VSAnoi\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=7k1VSAnoi_Y)
  - Environment between System and Nature: Alan Sonfist and the Artiof the Cybernetic Environment | Etienne Benson, 2014  
<https://onedrive.live.com/?authkey=%21AEBkrtBmTA%2D1QE4&cid=B0BB81C2BC7FFD3E&id=B0BB81C2BC7FFD3E%211805&parId=B0BB81C2BC7FFD3E%211196&o=OneUp>
  - Васић, Чедомир | Како гледамо и шта радимо | у Време, број 883, 6. децембар 2007.  
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=541868>
  - Landscape without nature: Ecological reflections in contemporary Chinese art | Chang Tan, 2016  
<https://onedrive.live.com/?authkey=%21AMGQC3J%2DqNtn9NI&cid=B0BB81C2BC7FFD3E&id=B0BB81C2BC7FFD3E%211811&parId=B0BB81C2BC7FFD3E%211196&o=OneUp>

- Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology | David Adams | Art Journal 1992.  
<https://onedrive.live.com/edit.aspx?resid=B0BB81C2BC7FFD3E!1809&ithint=file%2cdocx&authkey=!AIL2KHKY57gJOSI>
- On the Relationship of Landscape and Painting | Gökhan Balik and Deniz Balk Lökce, 2019  
<https://onedrive.live.com/?authkey=%21ANkW6Tc38oxecc&cid=B0BB81C2BC7FFD3E&id=B0BB81C2BC7FFD3E%211814&parId=B0BB81C2BC7FFD3E%211196&o=OneUp>
- Šuvaković, Miško | snimci predavanja na Otvorenom kursu Fakulteta za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum, 2019.  
[https://www.youtube.com/results?search\\_query=otvoreni+kurs+fmk](https://www.youtube.com/results?search_query=otvoreni+kurs+fmk)
- Guggenheim Collection Online  
<https://www.guggenheim.org/artwork/3553>

## БИОГРАФИЈА

e-mail: majicns@hotmail.com

- Рођена 1991. у Новом Саду.
- Завршила Средњу школу за дизајн "Богдан Шупут" у Новом Саду, смер ликовни техничар.
- 2013. завршила основне академске студије Сликарства на Факултету ликовних уметности у Београду, у класи професора Чедомира Васића.
- 2015. завршила мастер академске студије Сликарства на истом факултету у класи професора Радомира Кнежевића.
- 2015. похађала Летњу академију уметности у Салзбургу (Аустрија), предмет Фотографија, у класи професора Тобијаса Зелонија.
- 2015. уписала докторске уметничке студије на Факултету ликовних уметности у Београду на одсеку Сликарство.
- 2016. учесник резиденцијалног програма у Оригиналној графичкој бази, Гуанлан, Кина
- 2018. учесник пезиденционалног програма у AGALAB Amsterdams Grafisch Atelier, Амстердам, Холандија
- Од 2020. предаје у Средњој школи за дизајн „Богдан Шупут“
  
- 2016. приредила самосталну изложбу слика у Галерији '73 у Београду.
- 2017. приредила самосталну изложбу графика у „Hass Living” у Сан Франциску, Америка
- 2018. приредила самосталну изложбу слика, скулптура и графика у Галерији Коларчеве задужбине у Београду.
- 2018. приредила самосталну изложбу графика у Галерији Центра за графику ФЛУ у Београду.

- 2019. Приредила самосталну изложбу слика у Галерији Културног центра Ковин.
- 2020. Приредила самосталну изложбу графика у Галерији Графичког колектива.
- 2020. Приредила самосталну изложбу слика и графика у Галерији Културног центра Нови Сад, Мали ликовни салон у Новом Саду
- 2022. Приредила изложбу докторског уметничког пројекта слика и инсталација, „The Giving Tree” у Галерији Звоно  
Излагала на преко 50 групних изложби у земљи и иностранству

#### Награде и стипендије:

- Награда ФЛУ за цртеж прве године основних академских студија 2011.
- Награде ФЛУ "Риста и Бета Вукановић - сликари" 2015.
- Награда на међународној изложби студентске графике " Grafična pomlad" 2014, Марибор, Словенија.
- Стипендиста Фонда за младе таленте Републике Србије "Доситеја" 2014/2015.
- Стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (годишње стипендије за најбоље студенте 2011-2014. и Стипендија за изузетно надарене студенте 2015/2016)
- Стипендија за студенте уметности Источне Европе, од Аустријске савезне канцеларије и Интернационалне летње академије у Салзбургу, 2015.
- Стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја (стипендирање студената докторских академских студија) 2016 – 2020.

## ПРИЛОЗИ

### КОМИСИЈА ЗА ОЦЕНУ И ОДБРАНУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

1. мр. Чедомир Васић, професор емеритус ФЛУ, Београд
2. др ум. Владимир Вељашевић, редовни професор ФЛУ, Београд
3. др ум. Никола Велицки, доцент ФЛУ, Београд
4. др Биљана Јовић, ванредни професор Шумарског факултета  
Универзитета у Београду
5. др ум. Миливој Мишко Павловић, ванредни професор ФЛУ,  
Београд (ментор)

## Изјава о ауторству

Потписана Маја Гајић

број индекса 4677/15

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

**„Дрво као средство ликовног израза у сликарству – изложба слика и инсталација“**

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

Потпис докторанда

У Београду, 30. август 2022.



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

Име и презиме аутора Маја Гајић

Број индекса  
4677/15

Докторски студијски програм сликарство

Наслов докторског уметничког пројекта:

„Дрво као средство ликовног израза у сликарству – изложба слика и инсталација“

Ментор др ум. Миливој Мишко Павловић, ванредни професор

Коментор:  
\_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) \_\_\_\_\_

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 30. август 2022.



## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе мој докторски уметнички пројекат под насловом:

„Дрво као средство ликовног израза у сликарству – изложба слика и инсталација“

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

У Београду, 30. август 2022.

Потпис докторанда

