

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ
ДОКТОРСКЕ УМЕТНИЧКЕ СТУДИЈЕ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

**ПОЕТИКА СЕЋАЊА У МЕДИЈУ ГРАФИКЕ
ИСТРАЖИВАЊА У ТЕХНИЦИ ДРВОРЕЗА**

Ментор:

Ред. проф. мр Биљана Вуковић

Кандидат:

Мр Слободан Радојковић

Београд, 2016.

Посвећено Драгани, Александру и Немањи за пружену пажњу и подстрек.

„Управо обичне ствари откривају форме једноставности помоћу којих можемо да схватимо оно више, значајније стање бића у којем почива сва величанственост уметности“.

Карло Кара

САДРЖАЈ

1. Апстракт	8
a. Abstract	10
I. УВОД	12
1. Појмовно одређење	12
2. Поље и структура истраживања	14
II. ПОЕТИЧКИ ОКВИР.....	15
1. Поетика сећања у медију графике	15
a. Корени фигурације.....	17
б. Ранија интересовања.....	21
в. Дрворез – почеци истраживања.....	25
III. ТЕМАТСКА РАЗМАТРАЊА	40
1. Дрворез – Историјски осврт.....	40
a. Откриће папира	40
б. Традиционални дрворез Истока	41
в. Дрворез у уметности Европе.....	50
г. Техника дрвореза данас	57
2. Различити технички приступи.....	66
IV. ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ	72
1. Лична поетика у техници дрвореза	72
2. Анализа уметничког пројекта.....	74
V. МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА	77
1. Процес стварања	77
2. Методе у непосредној реализацији	77
3. Фазе у непосредној реализацији.....	79
3.1. Припрема дрвета и рад са алатом.....	80
3.2. Припрема радног простора и неопходног потрошног материјала.....	88
3.3. Радње са графичким папиром као носиоцем отиснутог садржаја	88
3.4. Припрема ваљака и графичке боје	91
3.5. Отискивање.....	93
4. Експеримент	96
VI. ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКОГ ПРОЈЕКТА	100
1. Приказ поставке	100
2. Анализа неколико изложених дела	105
3. Списак изложених дела.....	111
VII. ЗАКЉУЧАК.....	113

VIII. ЛИТЕРАТУРА	115
IX. ВЕБОГРАФИЈА.....	117
X. БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА	118

Захвалност ментору проф. Биљани Вуковић за конструктивну помоћ и динамичну подршку у реализовању овог истраживања.

1. Апстракт

Истраживање у оквиру уметничког пројекта *Поетика сећања у медију графике* односи се на област графике и тиче се разматрања теоретских и естетских основа поетике. Полазећи од чињенице да се уметнички израз, односно лични ставови, афинитети и емоције могу обликовати ликовним средствима, намера ми је да овим радом појасним и детерминишем своја естетска становишта. Појмови *сећање* и *дрворез* примарни су моменти мојег актуелног стваралаштва. Они обухватају тренутке који су повезани са протеклим временом, проживљеним данима, моментима емотивне испуњености и егзалтације. Ови појмови се такође тичу традиционалних уметничких вредности и средстава изражавања, лепоте дрвета као природног материјала, класичног приступа дрворезу и истичу његов значај као најстарије графичке технике. Опредељење за традиционалну графичку технику објашњавам и њеном несумњивом виталношћу, слојевитошћу у поступку и свежином у изразу.

Истраживање у уметничком пројекту *Поетика сећања у медију графике* обухвата:

- Дефинисање поетичког оквира;
- Осврт на порекло и историју дрвореза и мапирање његове позиције у уметности данас;
- Разматрање определења за технику дрвореза и анализу искустава у раду;
- Пресек актуелне уметничке праксе и реafirмисање дрвореза кроз властиту поетику.

Поетичке координате мог израза у складу су са технолошким приступом и класичним начином реализовања отиска. У ширем смислу, предмет овог истраживања су уметникова исповест и прокламовање личног у уметничком простору. Значајан је широко заступљен равноправан третман елемената луле и чешља. Успостављање различитих композиционих односа између ова два елемента открива својеврсни дијалог мушког и женског, опорог и префињеног, заправо, два пола природне целине.

У техничком смислу, употребом дрвених табли липе код мањих и спојених површина дрвета ораха код већих матрица истичем природни карактер технике. У зависности од финоће изведеног цртежа, квалитета линије и засићености површине, мотив је пажљиво изрезан и отиснут на папир на традиционалан начин, бареном и шпатулом од слонове кости, или између ваљака графичке пресе.

Чињеница је да техника дрвореза доживљава поновни успон и несумњиву популарност међу уметницима. Доживљај квалитета који нуди у светлу нових уметничких тенденција чини је актуелнијом него икада. Теоретским разматрањем естетских ставова и практичним истраживањем у оквиру техничко-технолошких могућности, настојим да пружим свој допринос реafirмацији графичке технике дрвореза.

Кључне речи уметничког пројекта *Поетика сећања у медију графике*: графика, мирис дрвета, дрворез, сећање, отац, мајка, лула, чешаљ, графички лист.

1. a. Abstract

The research within the scope of the artistic project named *The poetics of memories in the Printmaking* relates to the domain of printmaking and refers to the consideration of theoretical and aesthetic grounds of poetics. Starting from the fact that artistic expression, that is personal views (attitudes), affinities and emotions may be shaped by figurative artistic means, the aim of my study was to clarify and determine my own aesthetic standpoints. The terms *memory (reminiscence)* and *woodcut* are the primary moments of my current work. They encompass and include the instants associated with elapsed time, previous experiences, moments of emotional fulfillment and exaltation. These terms also refer to the traditional artistic values and means of expression, the beauty of the wood as natural material, classical approach to woodcut and emphasizing its significance as the oldest graphic technique. My preference for traditional printmaking technique is due to its indisputable vitality, its stratified multi-layer nature while performing it and the freshness of its phrase.

The research within the artistic project *The poetics of memories in the Printmaking* includes:

- Defining the poetic framework;
- Review of the origin and history of woodcut and mapping its position in today art;
- Consideration of the orientation for woodcut technique and the analysis of the experience in its performance;
- Revision of the current art practice and reaffirmation of the woodcut through its own poetics.

Poetic coordinates of my expression are in accordance with the technological approach and classical manner of making prints. In a broader sense, the subjects of this research are artist's confession and proclamation of personal in artistic space. The significant landmark represent widely applied and equally processed elements of the pipe and the comb. The constitution of different compositional relations between these two elements reveals unique true dialogue

between male and female, harsh and refined and, in fact, between two poles of one natural whole.

In the technical sense, using linden wood tables for smaller and connected surfaces of walnut wood for larger plates, I tend to underline the natural character of the technique. Depending on the fineness of the derived drawing, the quality of lines and surface saturation, the motif is being carefully cut and printed on the paper in a traditional way using baren and ivory tool, or between rollers of printmaking press.

It is a fact that woodcut technique is experiencing a reemergence and undoubtful popularity among artists. The quality experience that this technique offers in the light of new artistic tendencies, makes it more actual than ever. Theoretical consideration of aesthetic standpoints and practical exploration of technical and technological opportunities allow me to contribute the reaffirmation of woodcut printmaking technique.

Keywords of *The poetics of memories in the Printmaking* artistic project: printmaking, wood scent, woodcut, memory, father, mother, pipe, comb, printmaking print.

I. УВОД

1. Појмовно одређење

Појмови који чине наслов уметничког пројекта *Поетика сећања у медију графике* јасно дефинишу тематске оквире изражавања. Етимолошко порекло појма поетика двојако је: *poetica* (lat.); *poiêtikê* (грч.) – што значи: наука о песништву или теорија песништва. У ширем смислу овај појам означава целовит, самосвојан и естетски препознатљив уметнички израз. Поетиком се, свакако, сматра и сваки индивидуални израз који поседује елементе стилске уједначености и убедљивости. Поетичан, такође, значи и бити заносан, полетан, песнички вредан.

Део наслова *Поетика сећања* значи и потребу неговања успомена а објекти и фигурални елементи који су садржај самих дела заправо су меморабилије. Узимајући у обзир наведено, поетика је непосредно повезана са меморијом или сећањем – *memoria* (lat.). Овим се на непосредан начин дефинише природа и карактер интересовања као и самог израза. Такав израз по својој природи није ангажован нити је рефлексивна актуелног тренутка. Он се првенствено тиче прошлости, нечега што се десило и остало забележено у емотивној сфери личности. Односи се на оно што је део мојих вишегодишњих интересовања, а за исходиште има настајање ликовних дела особеног тематског садржаја. Заснива се на убеђењима у уметничке ставове који су подложни тесту времена и за чију се афирмацију залажем у овом истраживању.

Уметничко деловање је свакако најтананији пут који истовремено подразумева креативни поступак и интелектуално деловање. Уметничким изразом исказују се и афирмишу деликатни елементи људске природе. Оно што појединачну уметност чини смисленом јесте суштина. Њу обликују ставови аутора и јасан, критички однос према сопственим уверењима. Базични елементи сваког појединачног креативног пута су естетски обрасци, лична интересовања, културни миље и ниво општег образовања. Такође, питање идентитета је оно које данас покреће и имплицира стваралачки процес. Тако,

поетика утемељена на личној исповести неспорно открива интимне моменте и емотивну страну аутора. Иако по свом карактеру обично не садржи атрибуте актуелности и ангажованости, као таква, она ипак може изазвати одређену провокацију.

Поред јединствене природе уметника, на његову намеру да исказе своје ставове утичу и промене и струјања на глобалној уметничкој сцени. Дело које ствара, његов је лични став и саткано је од емоција и вештина, условљено је доследношћу и зависи од истрајности. Карактеришу га енергичност и отвореност, или уздржаност и одмереност. У том смислу, мера је пресудно питање стваралачког процеса и пресудно одређује његов исход. Мера се не може дефинисати опипљивим параметрима, већ зависи од нашег осећаја за оптимални однос међу елементима који творе дело. Уметничко дело тако постаје својеврсна и непоновљива рефлексивна реалности и њиме уметник испуњава суштину своје мисије – да остави траг властитог постојања. Он је активни протагонист тренутка и својим присуством обележава одређено време.

У овом уметничком пројекту бавим се два категоријама: *сећањем* и *дрворезом*. Категорија сећања покреће емотивну и психолошку страну израза. На њој се заснива тематски оквир целокупне уметничке активности којој сам посвећен. Категорија дрвореза тиче се избора средстава и начина изражавања. Односи се на графику и њене техничко-технолошке аспекте. Она се такође тиче и карактеристичних искустава у раду са дрветом.

Наведене категорије међусобно су тесно повезане и својом суштином се употпуњују. Управо епилог читавог процеса, проистекао од рада у дрвету до реализовања отиска на фином графичком папиру, кореспондира са емотивним стањем у којем смо затечени када се препустимо меморалијама.

2. Поље и структура истраживања

Поље овог истраживања састоји се из разматрања поетичког оквира и односа према графичкој техници дрвореза. Обухвата анализирање стваралаштва којем сам посвећен и паралелну анализу сродних ставова. У фокусу истраживања је питање властитог идентитета у глобалном уметничком простору и презентовање поетичких начела. Коначно, овај рад настоји да апострофира све естетске квалитете технике дрвореза а ангажовани став у прилог њеног редефинисања и реafirмисања треба да буде његов епилог.

У складу са овим, истраживање је изведено по општим правилима: постављање теме, њено мапирање и опис, разматрање тематских целина, идентификација задатка, изношење ауторског става и закључка. Структура овог рада садржи и историјски преглед развоја технике дрвореза, као и њен однос према савременим техникама штампе. Својим јасно издвојеним целинама она истиче лична искуства и размишљања, као и настојање да се изнесе став о кључним тачкама теме. Наведено појашњава намеру да се начини темељна и објективна анализа свих изнетих аргумената и у функцији је пружања што јаснијег тумачења свих покренутих питања.

II. ПОЕТИЧКИ ОКВИР

1. Поетика сећања у медију графике

Тематске одреднице о којима је било речи и у апстрактну пресудно су одредиле оквир овог стручног рада али и последњих година мог уметничког ангажовања. Бављење уметношћу је животно опредељење. Свестан ове чињенице нисам трагао за *посебним и адекватним* темама као поводом за рад. У вези са тим, Василиј Кандински каже: „Уметник у животу није дете среће, он нема право да живи без обавеза, он мора да се побрине за тежак задатак који је често и његов крст. Он мора да зна да свако од његових дела, осећања, мисли, гради фини и опипљиви али чврсти материјал од кога настају његова дела...“¹ Сазревајући уз ову чињеницу, бавио сам се оним темама које су привлачиле моју пажњу и побуђивале емоције. Трудио сам се да виђено забележим и инкорпорирам у цртеж, графику и слику. Објекти мојих интересовања су свакодневне сцене из окружења а покретао их је потенцијал унутрашњег доживљаја. Такво поступање сматрао сам својом мисијом, а, знајући да је стваралаштво процес, настојао сам да се моја интересовања развијају до оног нивоа када за исходиште имају нова промишљања. У ређим случајевима она су, не прелазећи у нове, профилисане облике, једноставно само – утихнула.

Ово је појашњење мојег досадашњег поступања и пута којим сам се кретао. Њиме је интроспективни моменат означен као природни пратилац уметничког деловања појединца. Запитаност о властитој поетици и мерљивим вредностима којима је уметник посвећен један је од значајних момената. Опис сличних искустава сусрео сам у књизи „Психолошка теорија уметности“ Предрага Огњеновића. Ова значајна студија у више целина и на аналитичан начин говори о пореклу стваралаштва, иницијалним моментима која га покрећу и психолошким аспектима креативног чина. У оквиру посебне гране психологије која се бави уметношћу, аутор разматра могућност *мерљивости* естетских вредности. *Научна анализа* уметности и свих њених аспеката као једну од најподеснијих и

¹ Василиј Кандински, *О духовном у уметности*, Београд, Esotheria, 1996, стр. 137.

проверљивих истиче сазнајну или *когнитивну аналитичку методу*. О њој професор Огњеновић каже: „Људске когнитивне функције попут сензитивности, перцепције, пажње, памћења... имају пресудну улогу у сазнајном процесу који се односи на уметност“.² Проналазећи потврду о исправности властитог пута током претходних година, овакав став аутора ме је учврстио у уверењу да је уметничко изражавање којем сам посвећен логичан исход непосредних искуствених ситуација, чије посматрање за последицу има њихову анализу. Огњеновић даље каже: „Уметност јесте стање духа, сложен психички процес балансирања потенцијала личности... Али објекат који ће изазвати то сасвим специфично стање духа не мора да буде вредан музеја и галерија, то може бити кич или чак нешто што и није направио човек – испрани комад дрвета извађен из реке, неки чудан камен, пејзаж“.³

Сцене из детињства и ране младости пресудно су обликовале и одредиле моја интересовања. „Механизам деловања уметности у погледу доживљаја слика из детињства, сасвим подсећа да деловање фантазије. Тако фантазију побуђује обично снажан актуелан доживљај, који у уметнику буди успомену на неки ранији доживљај – најчешће из детињства...“⁴ Овај опис снажне везе између раног и зрелог животног доба доприноси појашњењу порекла и садржаја мојих радова. Жан Пол Вебер сматра да се: „...естетичке, ликовно-психолошке персоналне теме... откривају као неанимирани остаци извесних фаза ране, детиње перцепције, кореспондирајући са визијама одраслог човека“.⁵ Уз снажно осећање да су слике властитих животних ситуација довољно изражајне, допуштао сам да као такве утичу на мој ликовни израз. Сматрао сам да се позитивна страна карактера и извесна интровертност којом је моја природа обојена ипак могу артикулисати јасним поетичким идентитетом. Свестан да се карактер мојих радова неминовно мења, активност сам усмеравао ка оним темама које су као нове побуђивале моју пажњу. Осећао сам да је важно да свој израз однегујем и да у томе истрајем. Такво поступање ми је омогућавало

² Јован Деспотовић, *Предраг Огњеновић, Психолошко тумачење смисла уметности*, Библиотека града Београда, трибина, Београд, 11. 6. 1998.

³ Предраг Огњеновић, *Психолошка теорија уметности*, Београд, Гутенбергова галаксија, Библиотека психологија, 2003, стр. 153.

⁴ Лав Виготски, *Психологија уметности*, Београд, Нолит, 1975, стр. 93.

⁵ Зоран Павловић, *Уметност тумачења уметности*, Београд, ФЛУ, Плато, 2009, стр. 102.

суштинске помаке. У том смислу разлози, ставови, теоретска основа и практично деловање који описују моју уметност јасно су одређени.

У осврту на поменуту студију професора Огњеновића, Јован Деспотовић, елаборирајући све научне приступе о наведеним темама, износи закључак о успешности појединих анализа уметничког процеса. Он истиче да: „...није могуће одговорити на питање шта је уметност, односно у мноштву пронаћи оне артефакте који имају те особине, дакле, у већ раније идентификованим уметничким предметима открити начине и разлоге због којих су они у човековом искуству постали таквима“.⁶ Наведени цитат сведочи о сложености процеса одабира, третирања и презентовања објеката као елемената са којим се уметник сусреће и суочава. Указује на неопходност објективног и уравнотеженог приступа, првенствено према себи, али и према ликовности као жељеном исходу. Стога је феномен уметничког дела заправо комплексан однос емотивно-мисаоног и мануелног деловања у датом тренутку. По среди је процес који неминовно резултира међусобним утицајем. И један од водећих научника који се бавио уметношћу у психологији и психологијом у уметности, психијатар Карл Јунг, у својим разматрањима о том односу каже: „Уметник је увек средство и гласник духа свог времена. Он свесно или несвесно уобличава природу и вредности свог времена, док оне, с друге стране, обликују њега“.⁷

1. а. Корени фигурације

Уверења сам да однос уметника према стваралачком чину треба да се заснива на безрезервној искрености и неспутаном исказивању емоција. Такође, један од важних предуслова за настајање култивисаног уметничког рада огледа се и у пажљивом коришћењу ликовног језика, његовом богатству и разноврсности језичких средстава. Ово је од суштинске важности и пресудно одређује домете и квалитете једног дела. У том смислу, отвореност за нове језичке облике, разматрања, промишљања и уважавања

⁶ Јован Деспотовић, *Предраг Огњеновић, Психолошко тумачење смисла уметности*, Библиотека града Београда, трибина, Београд, 11. 6. 1998.

⁷ Карл Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига – Алфа, 1996, стр. 313.

другачијих искуствених ставова услов су правилног односа и према властитом стваралаштву.

Почеци препознатљивог ликовног језика којим сам се континуирано изражавао везују се за другу половину девете деценије протеклог века. Интересовања за природне форме, флору и фауну су резултирала крајем деведесетих и током првих неколико година двехиљадитих радовима под називом *Живи свет*. Цртежи и графике из овог периода осликавали су моја занимања за третирање власуљастих облика, дубоких трава, њихово вибрантно кретање, раст, као и њихове животне циклусе. Како су линија и упадљиви графизам средство изражавања и начин који је и данас за мене од суштинске важности, истородна нит је основа и каснијих радова на папиру. Створио сам имагинарно окружење које је пулсирало, киптило од живота и истовремено представљало затворени врт унутрашњег расположења.



С. Радојковић, Живи свет, акварел, туш, бајц, 43x61 см, 1997.

У предговору самосталне изложбе цртежа из тог периода сликар Перица Донков је, користећи цитат Марија Мерца, изнео следеће запажање: „Он је себи створио свет према

својој мери. Тај свет је његово бекство у сопствену реалност, он је идеална визија могућег кућишта. Спољашњост простора мера је његове унутрашњости. Он је пуни живим светом динамичних форми, узаврелим линијама, обасјава простором неонског светла које на само њему знан начин црта из углова сопственог сна...“⁸



С. Радојковић, Живи свет, акварел, туш, бајц, 43x61 cm, 1999.

Моменти који чине свакодневни живот предмет су мојих интересовања. „Обичне ствари откривају форме једноставности помоћу којих можемо да схватимо оно више, значајније стање бића у којем почива сва величанственост уметности“⁹. У извесном складу са наведеним цитатом Карла Каре, своје преокупације посветио сам пријатним моментима заједничког породичног живота, једном периоду очевог бављења лулом и вечерњим сатима обавијеним опојним мирисом пробраних квалитетних сорти мирисног дувана. Малу колекцију његових лула различитог облика пренео сам на своје радове.

⁸ Перица Донков, *Предговор каталога за изложбу С. Радојковића у Галерији Макта*, Софија, 1997.

⁹ Карл Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига – Алфа, 1996, стр. 319.

Доживљене су као персонификација карактеристичне атмосфере и присних односа успостављених у породичном дому. За мене, лула је предмет са посебним значењем и сведочанством о тренуцима дијалога током многих поподнева протканих заједничким духом. Лула боји атмосферу по којој разазнајем извесне, мени важне ситуације.

Изведена занатском вештином, и по свом облику, различитим формама и начину израде, лула поседује особине блиске уметничком раду. Инкорпорирањем у дело кроз стваралачки процес, овај предмет добија нови смисао и значење. У складу са *Ready made* приступом предмету који јасно дефинише естетско гледиште, сматрао сам оправданим и сврсисходним да лулу искористим као лични предмет, онај који неком припада или је припадао. И сам чин његовог увођења у дело двојачко је значајан. Лула добија третман легитимног материјалног и градивног елемента чија употреба представља кључан моменат транспозиције. Такође, она наставља да живи кроз рад као реминисценција доживљеног.

Овај значајан предмет на мојим цртежима, сликама, графикама као и малој пластици појављује се истовремено као део целине, али и као сегмент који егзистира самостално. У композицијским решењима лула заузима примарно место. Разрадом и различитим интерпретирањем, овај мотив и древни синоним мужевности временом је прерастао улогу којом иницира сећања. Углавном представљан на реалистичан начин, прерастао је у препознатљиви симбол мојих радова.

Стално преиспитивање мере изискивало је пажљиво коришћење наратива као пратиоца почетне идеје. Наводило ме је ка исходишту чији је императив јасно, читљиво и ликовно култивисано дело. Позитивна тензија која у том смислу постоји последњих неколико година мог уметничког деловања означила је радове са упадљивом сведеношћу и знаковитошћу. Процес који карактерише дела о којима је реч заправо је суштинска потреба да одабирам фигуралне елементе и такав приступ негујем као генерални став. Под овим се подразумевају и стална истраживања у просторима цртежа као базичног медија. Кроз цртеж је неговање линије, мом сензибилитету најблискијег ликовног елемента, добило свој пуни смисао.



С. Радојковић, Велика лула, *комбинована техника*, 70x100 cm, 2010.

1. б. Ранија интересовања

Посвећеност и активно трагање на пољу ликовне уметности обухвата вишегодишња изражавања у техникама цртежа и графике. С обзиром на то да је цртеж основа мојег израза и да њиме на непосредан начин исказујем емотивно стање и доживљај, интересовање за мотив или драматику тренутка, сматрам га еквивалентом опстанка као креативног бића. Од цртежа све почиње, он је суштинско средство моје уметничке активности и најфинија нит која твори графичке листове, слике и објекте. Његове изражајне могућности и енергија цртачког поступка изузетне су. Свестан тога,

током цртачких сеанси настојим да очувам његову изворност и истакнем сву свежину коју поседује.

Страст ка линији покретач је стваралачког поступка који примењујем. Линију доживљавам као есенцијално средство у материјализовању почетне идеје. Њоме дефинишем облик и волумен и она је примарна у грађењу сваке композиције. Коначно, исказивање стваралачког узбуђења не може бити потпуно без снажног, јасног и дефинисаног цртежа.



С. Радојковић, Четири форме, *акватинта, бакропис, сува игла*, 15x20 cm, 1995.

Отвореност за најразличитија цртачка средства увек је подразумевала широк спектар материјала који сам одабирао. Ипак, првих година након основних студија, за цртање сам превасходно користио лавирани кинески туш, меке графите, креде и суви пастел. Овим материјалом је изведен значајан број радова који се могу разврстати у

неколико циклуса: *Баите*, *Траве*, *Живи свет*. Заједнички именилац поменутих циклуса је готово потпуно одсуство колорита. Разлози леже у афинитету према монохромним односима и деликатном цртачком рукопису као кључу карактеристичних композиција. Црно-беле односе са богатим линијским ткањем и читавом скалом сродних сивих сматрао сам јасном особеношћу. Одсуство боје тумачио сам такође и као потребу за јединственим и карактеристичним личним печатом. Ипак, кроз интензивне и континуиране сеансе цртања јавило се интересовање за смелије колористичке односе и потреба да експериментишем са другим техникама.

Паралелно са овим, мој став према мултиоригиналу огледао се у реализовању отисака углавном у графичким техникама дубоке штампе. Цртањем по матрици, гребањем, пунктирањем, урезивањем дужих или краћих трагова, полагањем мреже густих линија, настајали су облици блиски природним. Обликовао сам фигуралне елементе и финијим или грубљим линијским ткањем дефинисао површине као интегралне делове композиције. Заправо, инсистирао сам на цртежу као њеном кључном носиоцу. Бакропис као примарна техника и његово комбиновање са акватинтом, резервашом или сувом иглом постали су парадигма мојих радова у том периоду. Пошто су се ти садржаји односили на форме из природе, могућности које су ми пружале акватинта и бакропис у потпуности су задовољавале настојања да подражавањем дочарам богатство трава, листова, власуљастих и рибликих облика.

Пажљиво и умерено увођење боје као интегралног ликовног елемента значајно је допринело пуноћи ликовног израза. Тиме је и мој примарни сензибилитет почео да се остварује у значајнијем обиму а прикривена склоност ка грађењу конкретних бојених односа да се ослобађа.

Период који је обухватао време након двехиљадите године, у поетичком смислу и даље је био под утицајем облика из природе. Један број графичких листова већег формата, обухваћен обједињеним насловом *Гозба*, реализован је у техници суве игле. Постепени прелаз са комбинованих техника дубоке штампе, базираних на хемијској реакцији (бакропис, акватинта), на искључиво механичке графичке поступке у извесном смислу је

наговештавао моје занимање за технику дрвореза. Поред намере да свој избор проширим и овом класичном техником, значајан моменат биле су и честе негативне реакције организма и болне дермалне сензације које су се јављале приликом сваког коришћења азотне киселине. Ово ме је учврстило у намери да начиним паузу у раду са хемијским средствима и одредим се за природне материјале и њихову мануелну обраду.

У том смислу, избор технике дрвореза био је логичан и значајан из два разлога. Сензибилитет, наглашена склоност ка цртежу и неговању линије који су карактерисали моје радове могли су се у пуном обиму изразити у матрицама од дрвета. Такође, непосредност у раду са дрветом и одушевљење овим материјалом, његовом лепотом, структуром и мирисом, пријемчивошћу за нанесени слој боје, као и истородна основа са графичким папиром, означиле мој доживљај ове племените технике. Коначно, језгровитост, деликатност и вишеслојност, финоћа и природност добијеног отиска сублимација су свих квалитета ове старе графичке технике. Чињеница која ме је додатно одредила да своја истраживања наставим у дрвету јесте и снажна потреба да жељену слику изрежем руком, те је стваралачка тензија оваквим избором технике добила на снази. Релативно познато поље технолошких могућности и очекивања новог на пољу ликовности за мене су били додатни мотив да кренем у смело експериментисање са материјалом. Погодност у том смислу била је чињеница да сам прве радове реализовао у дрвеним таблама липе. Липа ми је својим финим, светлим тоном, благим мирисом и меком структуром омогућила готово еуфоричну посвећеност раду. Разрађене мотиве и композицијска решења у цртежима и скицама урезивао сам у табле овог лаганог дрвета. Паралелно, одговоре на питања која се тичу техничких недоумица проналазио сам у богатим искуствима старих мајстора и добрих познавалаца ове технике.



С. Радојковић, Гозба, сува игла, 70x100 cm, 2002.

1. в. Дрворез – почеци истраживања

Поменута отвореност за рад са различитим техничким приступима означила је интензивно истраживање њихових изражајних и технолошких могућности. Такође, пружила ми је одговоре на питања афинитета и наклоности према извесним графичким техникама. Вишегодишња пракса комбиновања сродних техника, посебно у оквиру дубоке штампе, резултирала је потребом за применом другачијих материјала и врста штампе. У том смислу, значајан моменат представљало је опредељење за технику дрвореза. Нова искуства која су уследила биће праћена снажним уверењем да се координате моје поетике у значајној мери подударају са духом и карактером ове технике. Тон којим је обојено

истраживање и чији ће закључци бити наведени у овом раду забележен је у отисцима карактеристичног садржаја и особеног тумачења богатих могућности технике дрвореза.

Иницијални моменат који је покренуо моје интересовање за технику класичног дрвореза десио се након сусрета са америчком уметницом Ејприл Волмер (April Vollmer). Волмерова је учествовала у раду Графичке радионице у Сићеву 2008. године, одржане у организацији Галерије савремене ликовне уметности Ниш. Током боравка у Сићеву ова уметница је презентovala своју уметничку активност. Представила је све вредности традиционалног јапанског *mokuhanga* дрвореза, (*moku* – дрво, *hanga* – графика) и истакла је његове особености, разлике и сличности у односу на схватање дрвореза у западној култури.



А. Волмер, Отисци у *mokuhanga* техници

Свој уметнички израз Волмерова је реализовала у таблама дрвета различитих димензија и финоће. Поштујући традиционални карактер ове технике, она је доследна у поступку израде клишеа и начину отискивања. Током презентације коју је приредила у Сићеву и за ученике нишке уметничке школе, начинила је осврт на историјат, технички поступак и изражајне могућности јапанског дрвореза. Демонстрирању заокруженог поступка претходило је упознавање са традиционалним алатима/ножевима за резање, четкама за наношење боје на даску са које се штампа, пигментима/бојама на воденој основи, специфичним ручно израђеним папиром и алатом за ручно отискивање резаног мотива на папир.

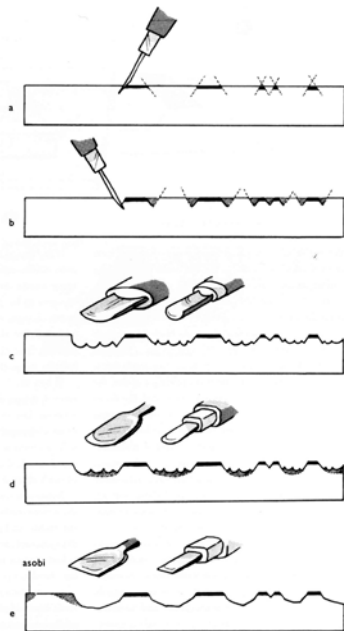


Прибор за реализацију *mokuhanga* дрвореза

У појашњењу целокупног поступка, уметница је истакла специфичан начин резања жељеног мотива, његовог техничког дотеривања и припремања за штампу. Уобичајено је коришћење дасака дрвета дивље трешње. Ово дрво је традиционални материјал у којем се изводи *mokuhanga* дрворез а карактерише га племенита структура, податност приликом резања и постојаност у штампима. Цртеж на дасци се реже стрпљиво и поступно уз максималну сконцентрисаност. Линија која се штампа треба да буде изведена лаганим и истовремено прецизним потезима ножем. Користи се више различитих ножева, узани, широки и равни за чишћење непотребног материјала. Сувишни дрвени материјал који је отпао поред линије, уметница је пре штампања уклонила и потпуно очистила из удубљења. Коначно, ради успешнијег пасовања папира на који се отискује, потребно је обликовати пасере на левом или десном доњем углу и на једној од вертикалних страница даске а у нивоу површине која се штампа.



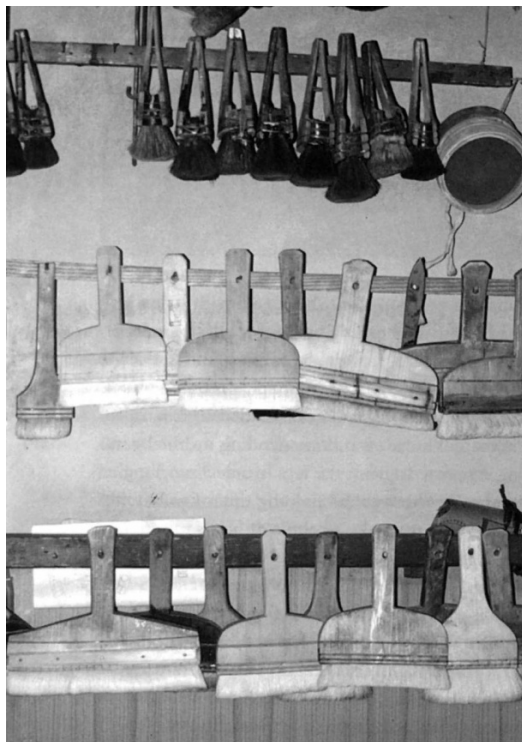
Уметник на *suridai* клупи за рад



Употреба ножева за различит начин урезивања



Угаони пасер на дасци



Различите четке за рад у *tokuhanga* дрворезу



Традиционални диск барен израђен од бамбуса
Делови барена: трака – *tsuna*, диск – *ategawa*, омот диска – *barengawa*

Наредни корак у презентацији технике односио се на поступак отискивања. Ејприл Волмер је истакла важну чињеницу да се отискивање *mokuhanga* дрвореза разликује од начина штампе који се примењује у уметничкој пракси Запада или приступа који је познат на нашим просторима. Боја која се користи за набојавање на даску у облику је сувих квалитетних пигмената. Они су блиски нијансама из природе и део су регистра боја карактеристичних за уметност Истока. Пигменти се у процесу наношења на даску мешају са пиринчаним млеком, лепком добијеним процесом кувања пиринча. Слузава, лепљива течност размазује се по форми са које се штампа, заједно са одговарајућом количином пигмента и уз додавање воде по потреби.

Поступак штампања:



1. Боја *sumi* наноси се на даску уз помоћ четке *hakobi*.



2. Кап пиринчаног лепка *nori* додаје се поред боје.



3. *Sumi* и *nori* се мешају на дасци четком *burashi*.



4. Папир се пажљиво спушта на даску и пасује.



5. Равномерним притиском бареном третира се изрезани мотив.



6. Завршетак штампе одизањем папира са даске.

Посебно значајан елемент у извођењу *mokuhanga* дрвореза је папир на којем се штампа. Овај папир својим пореклом, миленијумском традицијом у производњи и племенитим особинама, уметност Истока чини посебном. *Washi* папир има густо ткање и структуру, жилав је и дуговечан. Истовремено, он је еластичан и хигроскопан, отпоран на манипулацију и притисак. Задржава карактер отиснуте слике и свежину њеног обојења.

Непосредно формирање припремљене бојене смесе врши се густим четкама од природне длаке. Поменута смеша наноси се четкама по целој резаној површини а отискује се помоћу традиционалног алата у облику диска – барена. Кружним покретима уједначеног правца и притиска третира се папир који је положен и напасован преко дрвене даске. Узајамним односом боје и папира добија се јасан отисак. Одликује га спонтаност изрезаног цртежа и племенито обојење. За разлику од нама познатог техничког поступка отискивања са дрвене даске бојама произведеним на уљаној бази, бојени односи у *mokuhanga* техници лишени су упадљиве пуноће и сочности. Дискретан и одмерен отисак открива деликатне односе боја начињених на посној основи.

Искуство иницирано сусретом са уметницом Ејприл Волмер учврстило ме је у уверењу да су категорије као што су дисциплина, преданост и тежња ка унутрашњем духовном реду претпоставке за рад у техници *mokuhanga* дрвореза. Наведени критеријуми су ме у даљој стваралачкој пракси у пресудној мери одредили према овој племенитој графичкој техници.

У оквиру активности након успостављања ове сарадње, започео сам истраживања на више дрвореза мањег и средњег формата. Сви су били део циклуса под називом *Субјективна опсесија*. Настајање нових графика пратило је нескривено узбуђење. Нови материјал, спонтаност и непосредност поступка за мене су представљали снажан подстицај. Инсистирајући на интересовањима за амбијент породичног окружења, теоретски оквир у којем сам се кретао добијао је јасније обресе. Атмосфера у радовима сведочила је о мојој снажној повезаности са породицом и сећањима на дане проведене у њој. Низање различитих очевих лула цртаних и изрезаних у дасци наговештавало је нове могућности у композицијским решењима.

Значајан помак у приступу дрворезу начињен је током студијског боравака на Академији уметности у Орхусу (*Jutland Art Academy, Århus*) у Данској. У том периоду, моја посвећеност овој техници постала је евидентна а уверење у постојаност поетичких одредница исказаних у новом материјалу јасно се назирало. Заправо, одлука да већ изрезане дрворезне плоче понесем у Данску била је, на изванредан начин, зачетак нових искустава у раду у дрвету. Седмодневни студијски боравак резултираће са двадесетак двобојних отисака, први пут реализованих поступком блиским традиционалном. Раније изрезане мотиве отискивао сам на кинеском, ручно произведеном папиру, са већ припремљених дасака липе. Ново искуство је било и коришћење боја за штампу на воденој основи. Индустријског су порекла и по својим особинама се разликују од пигмената у праху. Ове боје су производ усклађен са актуелним еколошким стандардима у дрворезној штампи. Ипак, отискивање са овим бојама не пружа финоћу отиска који има изворни *mokuhanga* дрворез, али је њихова употреба извесна алтернатива квалитетним пигментима.

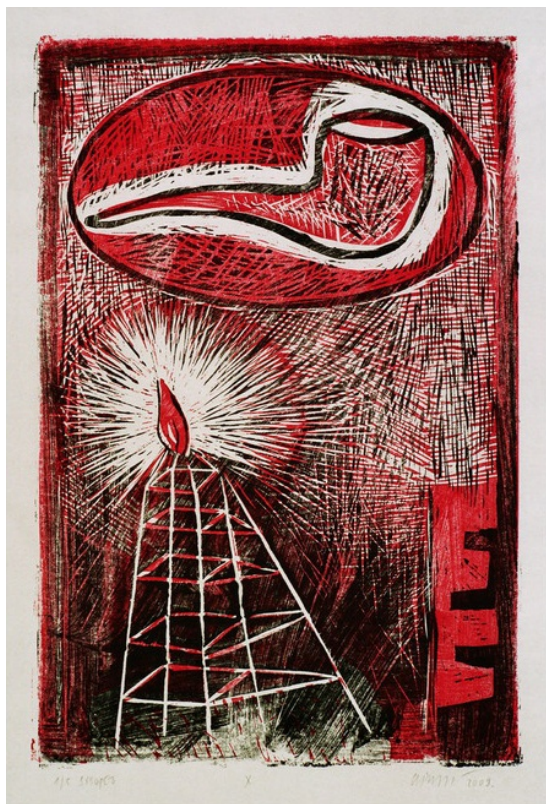


Дрворез у различитим фазама реализације, *Jutland Art Academy, Århus*

Размена искустава са колегама у Орхусу посебно је била значајна. Интересовање за природне и нешкодљиве графичке технике, у земљама западне хемисфере, већ више од две деценије пресудно је обликовало профил професионалних графичких радионица, али и институција на којима се учи о графичкој уметности. У том смислу, класични приступ дрворезу са свим својим квалитетима, извесно се може доживљавати као један од путева у будућност савремене графике.

У предговору изложбе дрвореза насталих након ових активности, а приређене у Галерији Графички колектив у Београду, октобра 2010. године, историчарка уметности Милица Тодоровић је написала: „Он гради свет ликовног као своју мисаону авантуру црпећи садржаје из сопствене свести обогаћене и акумулиране различитим искуствима. Целокупан његов досадашњи опус има фину дозу личног а опет тајновитог и метафоричног саопштавања себе. Најновији циклус графика симболичног назива

Субјективна опсесија је заправо условно говорећи – прича о лули. Свој доживљај окружења и актуелног тренутка Радојковић је концентрисао у мотиву луле дајући му тако карактер симбола... За њега лула је статусни симбол, део грађанске традиције и живота интелектуалних кругова што поткрепљује и властитим успоменама и сећањем на родитељско окружење. Лула је стога на графикама Слободана Радојковића синоним за свет у нестајању, за ужитак, смиреност, опуштеност – у данашњим условима готово заборављена емотивна и духовна стања¹⁰.



С. Радојковић, X, дрворез, 2009.



С. Радојковић, Лула и бакља, дрворез, 2009.

У намери да интересовања за обичне детаље надоградим новим елементима, последње две године уметничког деловања проширио сам циклусом радова под обједињеним називом *Pettinatura*. Ова реч италијанског порекла преводи се као *чешљање*. Адекватна је симболика и значење које има чешаљ као један од основних елемената овог опуса. *Pettinatura* својом семантиком имплицира појам чешља, упућује на предмет

¹⁰ Милица Тодоровић, *Предговор изложбе дрвореза С. Радојковића*, Галерија Графички колектив, Београд, 2010.

сведеног облика и значајне употребне вредности који, као и лула, може да поприми особине богатог ликовног елемента. Различитих облика, са дугим и танким или краћим а дебљим зупцима, дрвен, од слоноваче или клесаног камена, чешаљ је вековима био незаобилазни део интимног инструментарија сваке жене.

Иако није одабран како би представљао директну спону са ликом мајке, чешаљ је пандан очевој лули. Као и лула, и он припада истом корпусу синонима за одређене личности. Управо из ових разлога он је значајан детаљ мојих актуелних радова. У уверењу да поетичка целина која садржи наведене симболе има своје јасне вредности, започету причу сам посматрао у ширем контексту. Наиме, чешљање је и појам који се у пренесеном смислу може повезати са животним циклусима. Уметнички пут појединца самосвојна је и непоновљива прича. Тај пут се прелази стварајући и губећи, застајући или смело грабећи напред, долазећи до нових идеја или западајући у кризу креативности, доживљавајући потврду или оспоравање свог израза и става. У овом контексту појам *pettinatura/чешљање* може се довести у везу са нужношћу критичког осврта на урађено. Као што коса чешљањем постаје уредна, добија свој пуни волумен и форму, нужна је објективна и критичка анализа урађеног, потребно је пронаћи промене и констатовати помаке. Нарочито је важно правовремено препознати одсуство објективности и евентуалне предрасуде које су стална замка на стваралачком путу. Предрасуда је пратећа категорија, неодвојива од дела. „Погрешан однос уметничке представе и природе, тражење занимљивих елемената у самом мотиву и неправилно разумевање односа уметности и стварности...“¹¹ реална су могућност.

Овако мапиран теоретски оквир уметничке активности, поред дубоко личног печата, свакако има и дискретну ноту ангажованог. Он садржи јасну поруку која је упућена посматрачу. Упркос констатацијама неких теоретичара, како „у *времену у коме живимо професионална уметничка истина није више неопходна подлога уметничког израза*“¹², сматрам да су стремљења ка јасној животној, етичкој и уметничкој позицији од кључне важности за опстајање индивидуе као креативне личности. Такође, заснованост

¹¹ Алекса Челебоновић, *Иза облика*, Београд, Нолит, 1987. стр. 7.

¹² Зоран Павловић, *Уметност тумачења уметности*, Београд, ФЛУ, Плато, 2009, стр. 15.

идеје на доживљају спољашњег света и обликовање аутентичног печата доживљеног одређују стваралачки процес. Они дефинишу и пресудно утичу на специфичности уметничког дела. У складу са овим, одабрани пут представља континуирано исцртавање координата уметничког изражавања.

Бројни историјски правци у уметности су дефинисали индивидуу и трагали за њеним емотивним односом према стварности. Античка култура Грчке и Рима и период хуманизма и ренесансе у средиште пажње стављају човека. Барок афирмише прва грађанска друштва у Европи и промене у ставу човека према религији. Свакако, ту су и рационализам, као историјски правац који истиче разум као мерило вредности сазнања или реализам, као покрет у чијем је фокусу био човек и његов однос према свету. Импресионисти су својим естетизованим и софистицираним изразом значајно допринели схватању значаја уметника и његовој индивидуализацији. Покрет модерне је удаљавањем од стварности и окретањем унутрашњем животу и емоцијама, тражењем субјективног *ја*, у центар својих интересовања ставио појединца. Немачки експресионизам се на недвосмислен и готово бескомпромисан начин бавио човеком и истакао исконско и примарно у њему. Можда више од било којег другог историјског периода у уметности, експресионизам се у Немачкој на директан начин супротстављао тадашњем друштву као узроку патње појединца. У својим другачијим ставовима и виђењу ствари, кубисти су значајно променили угао гледања на појединца и реалност која га окружује. Процес означен као апстрактна уметност начиниће огроман помак у ставу човека према уметности и оном што чини сферу његових занимања. Својим снажним субјективним, али и рационалним изразом, апстрактна уметност ће обележити огроман помак у разумевању уметности. Такође, еволуцијом тема у уметности XX века неминовно се мењао значај и положај самог уметника.

Питање које се често поставља у савременој уметничкој теорији гласи: да ли је могуће поново реконструисати субјект као центар уметничке делатности?¹³ Ово питање добија на актуелности ако се има у виду да су савремене уметничке праксе у глобалној

¹³ Миодраг Шуваковић, *Трансдисциплинарност у савременој теорији и пракси, предавање*, Београд, Кућа културе, 7. 4. 2015.

сфери разасуте у више аутономних праваца. Став стручне јавности о њима дефинише се под утицајем бројних елемената, од којих је *савремени концепт као носилац идеје и покретач реализације дела* један од најчешћих. На различитост стилских опредељења значајан утицај имају критичари уметности и теоретичари уметности. Они дефинишу појаве, уочавају узрочно-последичне везе и препознају смерове у којима ће се уметност кретати. На изванредан начин, обликују реакције ствараоца на друштвена дешавања, утичу и мењају његову перцепцију стварности. У овом контексту могуће пројекције и различити дискурси условљени су специфичним процесима и природни су пратилац савременог доба. Уметност се данас може посматрати као својеврсни конгломерат који чине бројна теоретска разматрања и извођачке праксе као њихова последица. Одговор на суштинско питање о идеји слободе, аутономности појединца-ствараоца, његовој независној позицији и, коначно, објективном валоризовању његове поетике – данас је и неопходнији него икада.

У покушају да одредим место своје поетике, упустио сам се у анализирање ставова и властите потребе за стварањем. Управо ово је садржај истраживања свих аспеката који чине моје дело. Уз чињеницу да либерални карактер савременог друштва омогућава прокламовање најразличитијих естетских ставова, верујем да идеја која ме води, као и естетски постулати на којима она почива, свакако могу опстати.

III. ТЕМАТСКА РАЗМАТРАЊА

1. Дрворез – Историјски осврт

1. а. Откриће папира

Пре открића папира, у Кини се писало зашиљеним иглама по тракама начињеним од бамбуса. Овај материјал је био компликован за писање и одлагање, па су дрвене траке повезиване у снопове како би се сачувао њихов запис, што је било незграпно и заузимало је пуно простора.¹⁴ Након вековног коришћења бамбуса, појава четака за писање у III веку п.н.е., чије откриће се приписује *Mêng T'ien*-у, начинила је велики помак у проналажењу одговарајућег материјала на којем се може писати. Почело се са коришћењем тканине као подлоге подесне и за калиграфске садржаје и за сликање четком. Кинези су стварали књиге и свитке са листовима од тканине. Као такви, били су подеснији за рад и било их је лакше чувати. Међутим, тканина је у то доба била на високој цени, те је било неопходно да се пронађе материјал који је јефтинији и до кога се може лакше доћи. Схватили су да се поновним коришћењем одбачених тканина, њиховим разлагањем и обрадом могу добити подлоге на којима се такође може писати. Схватили су да се материјал раздвајао на танке нити, влакна. Сазнање о могућности поновног преплитања тако раздвојених влакана пресудно је одредило пут којим се дошло до првог папира. Први папирни листови начињени су ручном производњом. Коришћени су бамбусова трска, пиринчана слама, конопља, старе рибарске мреже и све оно што има влакнасту структуру. Мрвљењем и каснијим кувањем у кречном млеку добијана је кашаста маса која је разливана преко сита састављеног од свилених нити. Протресањем сита, вишак воде се цедио кроз сито а ситна влакна остајала по ситу испреплетана.

¹⁴ Dark Hunter, *Papermaking, The History and Technique of an Ancient Craft*, New York, Dover Publications, Inc. 1978, стр. 48.

Годином открића производње папира означава се 105. година. Иако је извесно да се током дугог периода пре тога експериментисало са поступком добијања првих папирних листова, значајно побољшање и стандардизација процеса производње папира везује се за царског евнуха Цаи Луна. Откриће папира је у Кини било строго чувана тајна. Тек након пет векова папир је преко Кореје доспео и у Јапан. Арапи су мљењем крпа у каменим млиновима добијали ситна влакна а пулпу разливали у сита са металним нитима. Као везиво су користили скроб од пшеничног брашна. У Европи се папир почео да производи тек око 1200. године. Папир су, преко Медитерана, у Европу донели Арапи. Његова производња прво је започета у Ксативи у Шпанији, у XIII веку у Италији, а наредног столећа у Француској и Немачкој. Прве радионице за израду папира у Енглеској појавиле су се од 1494. године, а у Русији током наредног века.¹⁵

1. б. Традиционални дрворез Истока

Као што је већ наглашено, дрворез је најстарија графичка техника. По класификацији извршеној по основу карактера матрице и начина отискивања, припада високој штампи. Претече дрвореза везују се за примитивне израде камених форми којима су на тканини отискиване слике и знакови. Такође, своје основе налази и у цилиндричним печатима из Месопотамије и записима код Сумера, Феничана и Египћана.

Најраније датирани дрворез потиче из IX в.н.е. и представља комплексни сплет фигура и текста култне књиге у будизму. Претпоставља се, међутим, да се штампа блиска дрворезу користила у Кини и знатно раније. Кинези су набојавали дрвене печате још у II веку и отискивали их на дрво или свилу.¹⁶ Развијајући се у наредним вековима, кинеска продукција дрвореза достигла је у XVII веку висок ниво и огледала се сложеној колорној штампи књига.

¹⁵ Цевад Хозо, *Умјетност мултиоригинала, култура графичког листа*, Мостар, Југославија, 1988, стр. 552.

¹⁶ Исто, стр. 69.



Најстарији познати дрворез, Wang Chieh, Diamond Sutra, 868.

Техника дрвореза у Јапан је стигла из Кине, преко Кореје, вероватно у VIII веку заједно са будизмом. Вишевековна традиција отискивања са дрвене матрице и неговање културе штампе вишебојних књига у Кини већ у IX веку пресудно су утицале на прихватање ове технике у Јапану. У столећима која су следила, развијао се деликатни начин резања а вештина и мајсторство преносили су се генерацијама. У прво време користила се само у будистичким манастирима за репродуковање слика, текстова, будистичких писама и књига. Историја уметности Јапана бележи два различита уметничка принципа или приступа. Један се односи на теме осликане брижљиво однегованом линијом и сликаним детаљима нежних боја. Други приступ сродан је кинеском схватању слике и подразумева једнобојне композиције осликане калиграфском четком. Током каснијих историјских периода и под утицајем различитих школа унутар Јапана, долазило је до промена у стилу и начину сликања, као и избору тема.

Јапански традиционални дрворез захтева добро познавање материјала (дрвета магнолије, крушке или трешње) и бравурозну вештину баратања алатом. Одабир дрвене подлоге условљен је сликом коју уметник жели да прикаже. Дрворезац је користио мекше дрво уколико се ради о већим бојеним површинама или тврђе дрво ако жели да истакне линијски цртеж. Резање је поступак који сведочи о доследности мајстора и његове посвећености послу. За њега, поступање по цртежу уметника је ритуал. Активност штампара подразумева деликатан однос према боји коју користи, као и поштовање њених специфичности. Данас, многи уметници сами обрађују своје плоче и штампају отиске уз поштовање поступка и традиционалних, природних материјала.

У историји Јапана, Генроку период (1688–1704) и Тенмеи период (1781–1789) забележени су као доба процвата. У другој половини XVII века, током *Edo* периода, појавио се *ukijo-e* дрворез. *Ukijo-e* значи *живот који пролази*. То је уметност бројних жанр-сцена, мотива фантастике, слика путовања и пејзажа, портрета глумаца јапанског кабуки позоришта, лепих жена или еротских сцена. Традиционални јапански дрворез у првом реду је проистекао из специфичног схватања лепоте и онога што чини уметничку форму. За оног који ствара, израда слике у дрвету и штампа на пиринчаном папиру неодвојиви су од изворног мотива који је приказан. Јапански дрворез дефинише јасна и изражајна линија, изведена на савршен начин. Јасно бојени односи на слици доведени су до потпуне хармоније. Значај се придаје детаљу, атмосфери, стилизованом покрету и префињености којом је он наглашен. Наведено проистиче из духовног стања јапанског уметника и његовог схватања хармоније.

Дрворез далеког Истока негован је у складу са учењем и стиловима различитих школа. Од слика из позоришта с краја XVII века, ласцивних сцена насталих током *Edo* периода, (*tan-e*) дрвореза на почетку XVIII века или *Tori* школе у наредном столећу, традиционални дрворез Јапана мењао се и обогаћивао. Сликање пејзажа које се усталило, значајно је допринело да се традиционални јапански дрворез приближи широј популацији тадашњих грађанских средина. Настанак *ukijo-e* дрворезног отиска значајно се разликује од реализације дрвореза на Западу. *Ukijo-e* су током XVII и XVIII столећа израђивали посвећени мајстори. Уметници су само израђивали цртеж. Издавач је тај који је

координирао рад уметника, дрворесца и штампара, водећи рачуна о томе за којим мотивима је постојала тражња на тржишту. Свакако да је потражња за жанр-сценама, сликама различитих виђења пејзажа Јапана или „голицавим“ сценама из „кућа задовољства“ повећавала број наруџби, па су и тиражи у којима су извођени дрворези постајали велики.



Х. Моронобу, Призори из кабуки позоришта Накамура, дрворез, 1684–1704.

Значај и богатство *ukiyo-e* дрворезне технике у пуном смислу садржани су у делу сликара и графичара Кацушике Хокусаја (*Hatsusika Hokusai, 1760–1849*). Хокусај је учио у различитим школама стално трагајући за новим, сопственим стилем у сликању. Стварао је и кретао се међу утицајима Канџо, Тоса и Когин сликарских школа, прихватајући и приступе кинеског сликарства и сликарства Запада. Посветивши се сликању предела, привукао је пажњу савременика. Хокусај је уметник раскошног сликарског талента којег одликује цртачка вештина и карактеристичан рукопис у реализацији сликаног мотива. Изводио је илустрације радова и сам резао деликатне композиције у дрворезу, од којих је до данашњих дана сачуван мали број. Његово ремек-дело „36 погледа на планину Фуџи“ (*Fugaku sanjūrokkei*) представља ремек дело јапанске уметности тог доба. Прикази „Свете планине“ са различитих позиција, уз снажан индивидуални печат, чине ово дело једним од најважнијих *ukiyo-e* остварења која третирају пејзаж. Отворен за уметничка трагања и стално проширујући своја интересовања, Хокусај се интересовао и за другачије поступке штампе. Стасавао је под снажним утицајем кинеских сликарских стилова а сцене природе,

људи, биљака, монаха и свакодневног живота на његовим дрворезима рефлектоваће се на стваралаштво многих европских уметника XIX века.



К. Хокусај, Велики талас Канагава из серије „36 погледа на планину Фуџи“, дрворез, око 1830–1831.

Кроз приказе жанр-сцена развијеног јапанског друштва Ишикава Тојонобу (*Ishikawa Toyonobu, 1711–1785*) је истакао сву лепоту елегантне линије и техничке перфекције у раду. Љубавне сцене, портрети куртизана, глумаца и луткара чинили су мотиве његових радова. И Шигенага (*Nishimura Shigenaga, 1695–1765*) експериментише са откривеним женским телом, покушавајући да темељно опише доминантан моменат кимона у портретисању женске лепоте¹⁷. Експериментисао је са перспективом и био је један од првих уметника којег су интересовали пејзажи са фигуром у простору.

Свакако загонетан и упечатљивог израза, уметник који је припадао златном добу *ukiyo-e* уметности је и Тошусаи Шараку (*Tōshūsai Sharaku*). Својим типичним *okubi-e*

¹⁷ Gabriele Fahr-Becker, *Japanese Prints*, Munich, Germany, Benedikt Taschen, 1994. стр. 198

карикатуралним портретима са варијацијама *kira* тамне позадине, осликао је ликове из *kabuki* позоришта. Експресија згрченог лица често је пренаглашена. Са акцентом на гротескности, са драмом и традиционалном економичности у глумачком гесту, не приказује само карактер глуме већ и личност самог глумца који носи улогу.¹⁸



И. Тојонобу, Летња бреза на поветарцу, дрворез, 1748.

¹⁸ Исто.



Т. Шараку, Глумец Ишикава Омезо, *дрворез*, 1794.



Н. Шигенага, Модни триптих, *дрворез*, Edo период

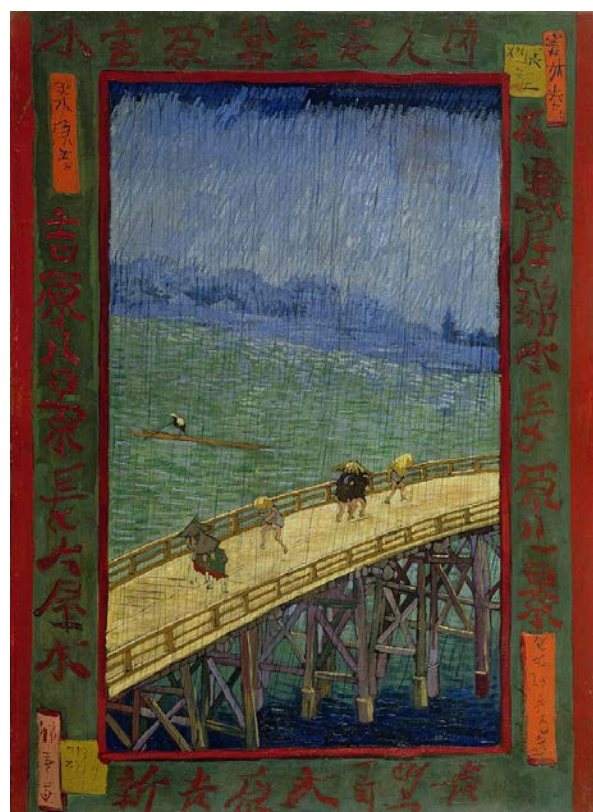


У. Хирошиге, Прелазак преко моста Вада, *дрворез*, 1834–1842.

Последњи велики мајстор *ukiyo-e* графике је Утагава Хирошиге (*Utagawa Hiroshige*, 1797–1858). Након путовања по провинцијама Јапана и цртежима начињеним том приликом, настале су серије графичких отисака: *Позната места у Кјоту*, *Осам погледа на језеро Бива*, *69 станица на Кисо-Каиду*... У годинама до 1830. Хирошиге је био окупиран собом, својим претходницима, посебно графичким радовима са приказима девојака, позоришта и ратника. Каријеру самосталног сликара пејзажа започео је делом *Позната места источног дела главног града*. Ипак, славом бива овенчан 1833, својим делом „53 станице Токаида“ и приказом великог империјалног пута између Еда (Токија) и Кјота.



У. Хирошиге, Изненадни пљусак на мосту Атаке, Стотину погледа на Едо, дрворез, 1834–1842.



В. ван Гог, Мост на киши, 1887.

Препознатљиви мотиви предела и пејзажа на његовим цртежима и скицама начињени на путовањима по провинцији Каи, 1841. и 1852. године по провинцијама Казуса и Ава, и Кјото 1854. године, основа су непоновљивих отисака са дрвених табли. Серије дрвореза под називом: *Позната места у Кјоту*, *Осам погледа острва Бива*, *Позната места Наниве*, *Осам погледа Каназаве*... карактерише атмосфера и рефлексивна

бојених односа који осликавају промене у природи. Различита стања природе током дана и током године, киша, снег или олујно невреме, као и прикази птица и цвећа, остаће овековечени у делима овог значајног уметника. Коначно, Утагава Хирошиге је за собом оставио више од 5.400 дрвореза. Његов успех и популарност прерасли су у легенду. Својим обимним уметничким делом извршио је велики утицај на западну уметност, посебно на импресионисте који су се са његовим делима срели на Светској изложби у Паризу 1855. године.¹⁹

1. в. Дрворез у уметности Европе

На европском континенту први отисци садржаја са дрвених матрица, као претече дрвореза, бележе се током XIV столећа. Превасходно су били у функцији ширења вере и приказивања сцена из Христовог живота и страдања, а под снажним патронатом папе. Узлет дрвореза у Европи условљен је масовнијом појавом папира. Израда књига и могућност штампања бојених илустрација као садржаја утицали су да се за рад у овом медију заинтересују и значајни сликари тога доба. Првенствено у Немачкој, Мартин Шонгауер, Ханс Холбајн Старији, Лука Кранах, Албрехт Дирер и Лука ван Лејден у Холандији мајсторским делима допринели су ширењу технике дрвореза у Европи. Најзначајнији допринос на Старом континенту извршио је Албрехт Дирер. Композицијама „Оплакивање мртвог Христа“, „Четири јахача апокалипсе“, циклусима „Маријиног живота“ и „Велике пасије“, Дирер је утврдио пут широке заступљености једнобојног дрвореза. И након Гутенберговог открића ливених слова за штампу средином XV века, дрворез не губи на својој актуелности. Техничке промене и унапређење поступка, почетком наредног века омогућили су појаву првих дрвореза у боји и њихово коришћење у извођењу орнамената и сликовних елемената старих књига.

¹⁹ Исто, стр. 195.



А. Дирер, Четири јахача апокалипсе, дрворез, 1498.



Непознати аутор, Деисис, дрворез, Хиландар, средина XVI века

Појава дрвореза на нашим просторима везује се за јеромонаха Макарија, који је у XV веку у цетињској штампарији створио своје најзначајније дрворезно дело *Октоих петогласник* са шест илустрација. Век касније обележиће појаву првих вишебојних дрвореза насталих у штампарији Божицара Вуковића у Млечима. Током XVII века дрворез је у тематском смислу представљао подражавање старе рукописне традиције. Са својом религиозном тематиком отисци са дрвених клишеа били су широко прихваћени у народу. Посебан значај за историју дрвореза у Србији, као културно добро од непроцењивог значаја, имају графички листови у Српској царској Лаври у Хиландару. Дрворезне форме из Хиландара претходиле су верским мотивима изрезаним у бакру. Две најстарије

дрворезне плоче, обострано изрезане, потичу с краја XIV и почетка XV века. На једној страни изрезане су сцене *Распећа* и *Четвороделне иконе*, док је на другој *Деусис*.²⁰ Током наредна два столећа, на Светој Гори су спорадично боравили анонимни дрворесци па се број изрезаних дрворезних плоча у манастиру стално мењао. Ипак, почетком XVIII века ведуте светогорских манастира полагаано узмичу пред отисцима изведеним са металних плоча.²¹ Открићем техника бакрореза и бакрописа, дрворез је измештен у други план. Богатије изражајне могућности, постизање финијих градација линије, као и за то време нов поступак отискивања, значајно су прошириле спектар уметничког израза.

Ипак, дрворез је све до средине XVIII века био заступљен као техника приказивања сцена и штампе вишебојних световних књига. Радом на дрвеним плочама добијеним из попречних табли шимшира, које су омогућавале fino линијско ткање, било је могуће добијање најфинијих вишебојних отисака. Ове матрице се нису оштећивале током штампе што је омогућавало реализовање великих тиража и значајно допринело ширењу уметничких дела у дрворезу.

Успон у Европи дрворез доживљава током XIX века. Поменути *ukiyo-e* дрворез се својим духом и карактером уклапао у кретања европских авангардних уметничких токова. Изражајни цртеж, интензивно обојење, површине и линијска структура карактеристична за ликовност уметничких дела Истока прихваћени су са нескривеним одушевљењем. Поред сликарских дела Монеа, Реноара, Климта, Манеа или Тулуз-Лотрека, овај утицај се осетио и у графичким радовима значајних уметника XIX и XX века, у првом реду Пола Гогена и Едварда Мунка. „Док се *Ukiyo-e* уметност у Јапану сматрала занатом у Европи је виђена као уметност, а од Светске изложбе у Бечу 1873. године масовно се копира... многи афирмисани импресионисти, сликари сецесије а нешто касније и експресионисти уводе јапанске елементе у своја дела“.²²

²⁰ Динко Давидов, *Хиландарска графика*, Просвета, Београд, 1990, стр. 17–19.

²¹ Вања Краут, *Историја српске графике од XV до XX века*, Горњи Милановац, Дечје новине; Београд, Народни музеј, 1985, стр. 26.

²² Марина Бауер, *Јапанизам од Ван Гога до Шилеа*, Београд, Политика, 19. 5. 2007.

Винсент ван Гог је значајан број својих дела створио под снажним утицајем уметности далеког Јапана. „Његова опседнутост Јапаном постаје толико велика, да у Прованси проналази *паралелни Јапан* у коме почиње да размишља и слика на *оријенталан начин*“.²³



В. ван Гог, Портрет Пер Тангиа, уље на платну, 1887.

²³ Исто.

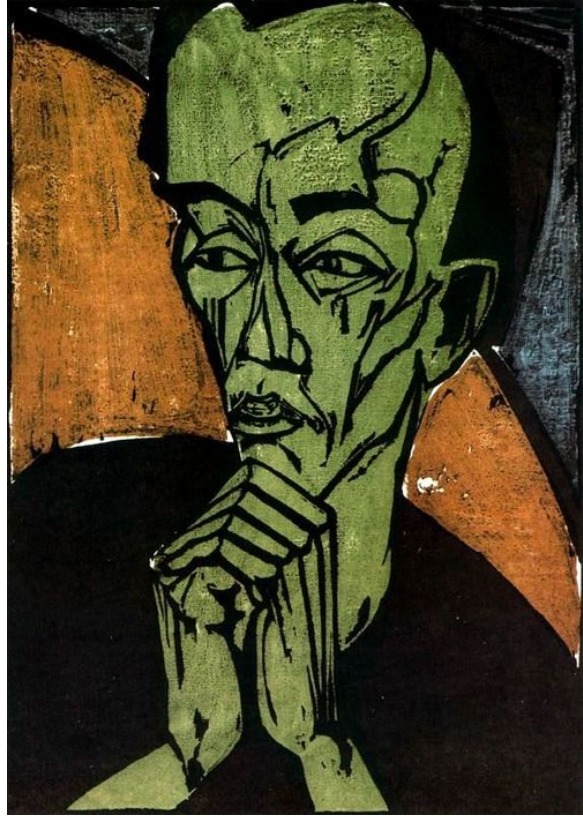
Велики значај за успон дрвореза имала је појава немачких експресиониста и њиховог стваралаштва. Оно је, кроз снажан крик човека савременог доба, техници дрвореза удахнуло актуелност и нови живот. Уметници Е. Л. Кирхнер, Емил Нолде, Ото Милер, Ерих Хекел, окупљени око групе Мост (*Die Brücke*), у реакцији на политичке процесе, рат, разарања и трауме, своју неспутану, готово бруталну изражајност исказали су кроз дрворез. Као и у фовизму, њихова непосредност и експресивност проистекла је из недвосмисленог исказивања уметничког става. Осећања, страх, незадовољство и бунт, силовито су исказани у вишебојним дрворезима. Огољена криза личности и друштва, хуманих и моралних норми произвела је глобални уметнички став који је болно одјекивао. Уметници различитих рукописа и проседеа доживљавали су дрворез медијем подједнако моћним као и сликарство. Сматрајући да је појединац у фокусу њиховог ангажовања, напустили су садржаје импресионистичког карактера.



Е. Мунк, Вампир, дрворез, 1895–1902.



Е. Нолде, Пророк, дрворез, 1912.



Е. Хекел, Портрет мушкарца, дрворез, 1919.

И за Василија Кандинског, Паула Клеа, Франца Марка, Роберта Делонеа и друге који су стварали у оквиру групе Плави јахач (*Der Blue Reiter*) дрворез је био уметничка техника равноправна са цртежом, техникама гваша или уљаног сликарства. Нови узлет ова техника доживљава у таласима током читавог XX столећа. Графичка техника једнобојног или вишебојног дрвореза под сталним је интересовањем уметника широм света. Његова променљива актуелност зависила је и од токова на глобалној ликовној сцени, али је он својим епитетом *изворне технике* увек имао посебно место у хијерархији средстава графичког изражавања.

1. г. Техника дрвореза данас

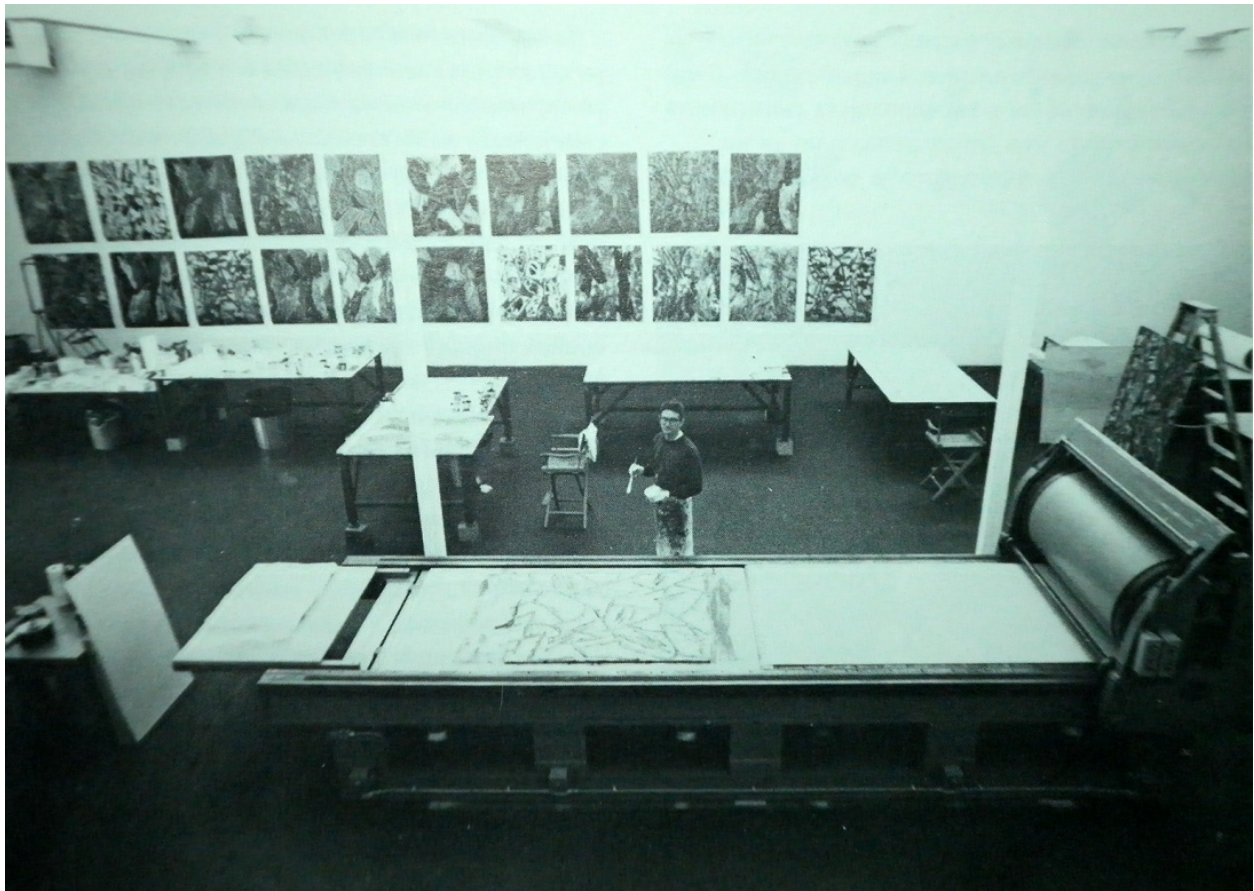
Савремена уметничка пракса последњих деценија XX и почетка XXI века бележи различите техничко-технолошке приступе у реализовању графичког листа. Коришћење квалитетних материјала омогућава ауторима неспутано неговање властите поетике и стилског опредељења. Такође, разуђеност, преплитање и слободно комбиновање техничких поступака, који каткада и немају заједничку основу (нпр. дрворез у комбинацији са дигиталном техником или сериграфијом), једна је од одлика уметничких кретања везаних за дрворез.

Друга половина претходног века сматра се периодом промене техничких и естетских норми у третирању дрвореза. Иако креирање штампарске форме у дрвету не представља новину, сведоци смо чињенице да флексибилност ове технике и њено комбиновање са новим приступима реализовања слике омогућава њену ревитализацију и реафирмацију. Последње две деценије протеклог века обележиће укрштање и експериментисање дрвореза са савременим приступима. Чини се да је сада слобода избора комбиновања нових техника штампе са класичним дрворезом већа него икада.

Године поновног узлета дрвореза обележиће извесна колебања у прихватању од стране стручне јавности. Сматран традиционалним средством изражавања, дуго је био скрајнут са важних уметничких токова. Ипак, кретања у САД, посебно на пољу ликовне уметности и естетике, изнедрила су значајне ствараоце који су у овој техници препознали значајно средство креативног делања. Поред тога, њихов смели и иновативни приступ овај је медиј у доброј мери повезао са савременим уметничким тенденцијама. Протагонисти процеса током осамдесетих година XX века, на америчком континенту означеног као „оживљавање и иновација“ (*Revival and Innovation*), Френк Стела (Frank Stella), Сол Ле Вит (Sol LeWitt), Керин Кунк (Karen Kunc), Том Веселман (Tom Wesselmann), Џенифер Бартлет (Jennifer Bartlett), Џим Дин (Jim Dine), Ричард Дибенкорн (Richard Diebenkorn), понудиће ново тумачење суштине вишебојног дрвореза. Нескривено ослањање на традицију европског дрвореза (Бартлет) или особености класичног јапанског дрвореза (Васелман, Ле Вит, Дибенкорн) и њихово инкорпорирање у америчко културно

наслеђе потпомогли су његов динамични повратак. Једноставност у изради, не превише захтевни технички услови реализације отиска, коначно, приступачна цена алата, опреме и материјала, омогућили су дрворезу широку заступљеност међу уметницима. Интересовање за ову технику објашњава се и растућом потражњом колекционара, што је неумитно довело до њеног другачијег вредновања.

Дрворези већих димензија са наглашеним сликарским карактером или плакатским третманом површине често су извођени у форматима већим од стандардних. Предуслов су, између осталог, значајне техничке могућности, квалитетне графичке пресе солидних конструкција и функционалности на којима се могу отискивати радови ванстандардних формата. Оне су омогућавале штампу са подлога које су по димензијама далеко превазилазиле уобичајене формате папира.



Један од студија са графичком пресом ванстандардних димензија, САД, 1989.

Упоредо са идејом о већим форматима за рад, у широку употребу ушле су и различите индустријске подлоге чије димензије нису биле ограничене на дотадашње мере. Уз коришћење дрвета као основне сировине, на тржишту су се могле пронаћи табле различитих дебљина и састава, вишеслојних структура и тврдоће. Погодне за рад и резање, представљале су изазов за уметнике па је значајан број аутора којима графички приступ делу није био својствен започео са експериментисањем у новом материјалу. Знатан број професионалних графичких студија одржао се до данас у САД, али и у Кини, Пољској и земљама Западне Европе. У овим земљама интересовање за технику дрвореза дужи низ година бележи стални позитиван тренд.

Сходно овоме, указала се потреба за коришћењем адекватних формата квалитетних графичких папира. Савремена технологија у графичкој индустрији и производњи папира омогућава шири избор индустријских папира за штампу. Превасходно у развијеним земљама, у понуди је папир широког распона граматуре и густине, ткања и обојења. Посебан утицај на индустрију папира крајем прошлог века имала је употреба ласера и динамичан развој дигиталне штампе. Специфичан начин наношења боје и њене термичке обраде изискивао је проналажење оптималног папира за ову нову технику. У почетку коришћена у комерцијалне сврхе и у области примењене уметности и рекламе, дигитална штампа је врло брзо начинила снажан и директан утицај и на ликовну уметност. Један број аутора чији се ликовни израз везивао за традиционалне технике започео је своја истраживања у дигиталној техници или је смело комбиновао са класичним графичким техникама. Између осталих, и са техником класичног дрвореза.

И данас је значајан број сликара који графику/дрворез користе као секундарно средство изражавања. Дрворез, међутим, данас опстаје и живи самостално, а од многих уметника је третиран као базична техника. Новим изражајним могућностима и неконвенционалним коришћењем он превазилази традиционална схватања и поприма дух новог медија. Техника дрвореза у XXI веку често је спој класичне представе и дигиталне слике, тананог ауторског печата или монументалне снаге. У делима савремене графичке продукције ова техника доживљава нови визуелни идентитет уз јасан концепт. Густина пиксела основни је критеријум квалитета слике савременог доба. Он несумњиво

уобличава схватање визуелног и утиче на потребу уметника да својим деловањем обележи време у којем живи и ствара. Ипак, његова потреба да сачува изворну ликовност нагони га да комбинује. Савремени ствараоци тако мењају нашу перцепцију најстарије графичке вештине и потиру јасну границу између класичних и нових медија.



Т. Васелман, Призор мора, *дрворез*, 1982.

Захваљујући податном и питомом материјалу какво је дрво, графике вишебојног дрвореза уметницима су одувек представљале истински изазов. Број бојених наноса преваходно је зависио од намере аутора, а квалитет отиска од његове вештине и доследности у поступку.

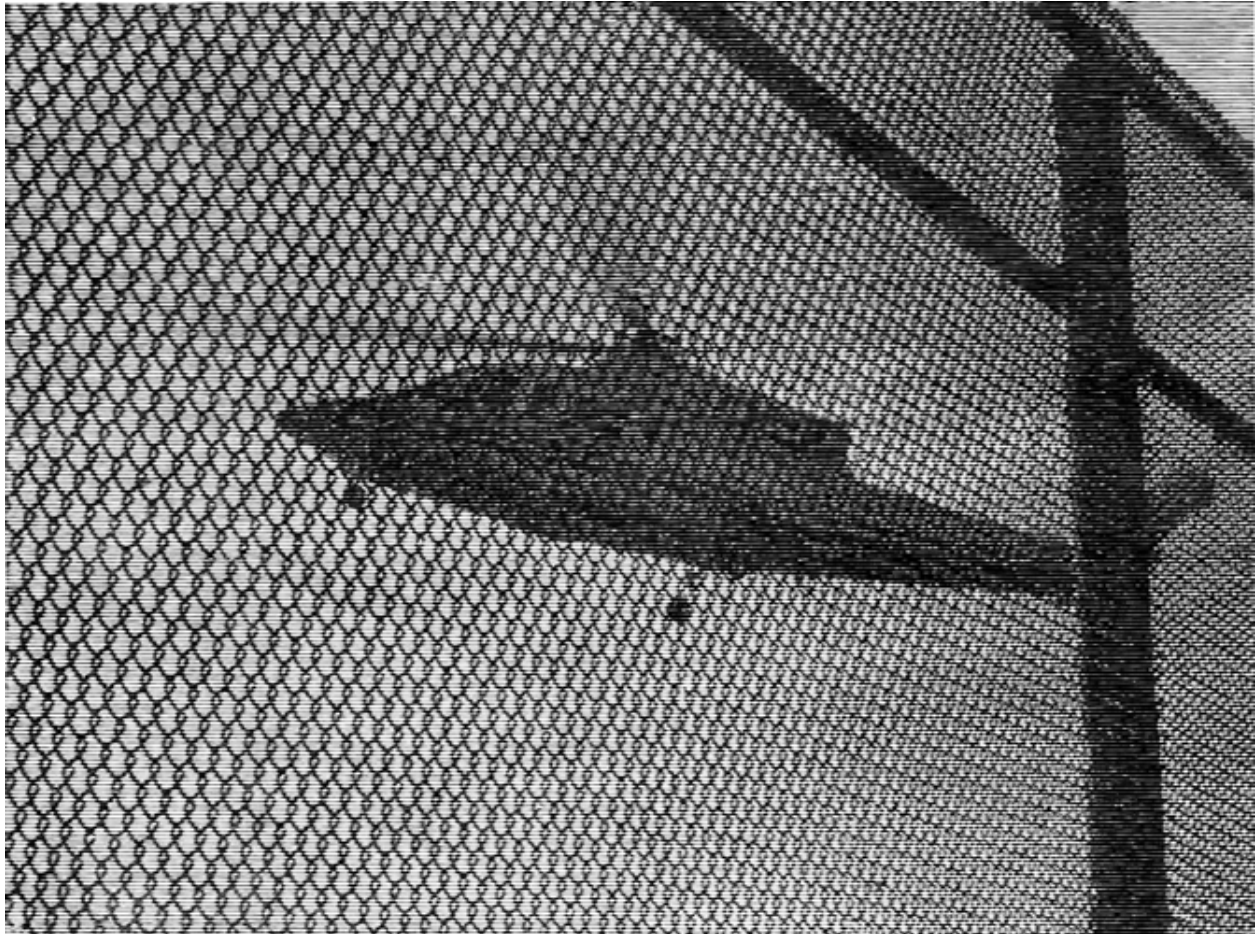
Дрворези изведени на већем броју матрица Американке Керин Кунк (Karen Kunc) више од три деценије су једно од референтних места када је ова техника у питању. Њен приступ дрворезу делимично се заснива на јапанском начину припреме дрвене подлоге и самом отискивању слике на папир.



К. Кунк, Облаци и искре, дрворез, 2011.

Поштујући правила традиционалног *ukiyo-e* дрвореза, Кунк је наглашеним експресивним рукописом развила сопствени начин рада. Она на сваку матрицу пажљиво наноси више различитих боја – разређених пигмената. Отискивањем урезаног садржаја са више дрвених матрица добија отисак раскошног обојења и експресивног израза, а танани слој отиснуте боје поседује финоћу и јасан звук. Можда и убедљивије од осталих аутора који чине актуелну уметничку продукцију у свету, Керин Кунк нас уверава у све богатство

и естетске особине графичке технике дрвореза. У њеној уметности обједињени су специфичан цртачки и хроматски сензибилитет и готово опсесивно истраживање изражајних могућности у оквиру традиционалног поступка.



К. Баумгартнер, Manhattan Transfer, дрворез на козо папиру, 2010.

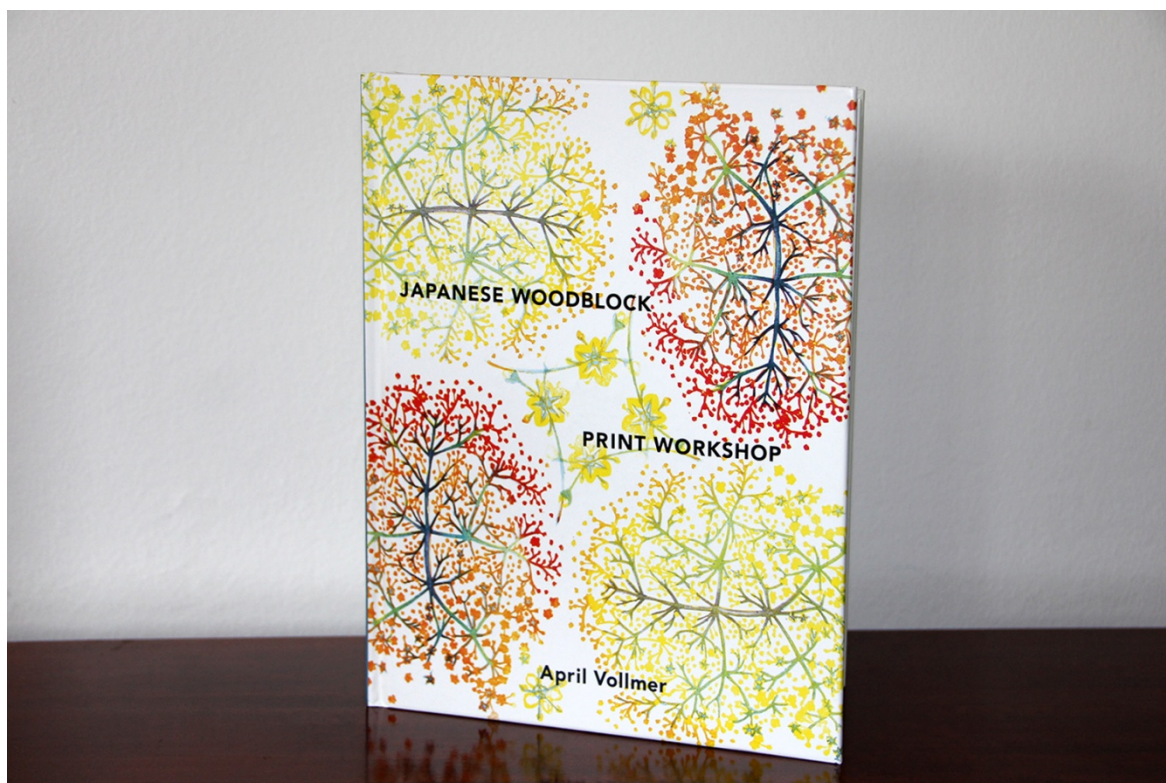
Настојећи да следи актуелне приступе у сфери визуелног, немачка уметница Кристијане Баумгартнер (Christiane Baumgartner) једна је од значајних представница савремене графичке праксе која на савремени али особени начин негује технику класичног дрвореза. Двојност је јасна карактеристика њених радова. Изражена је црно-белим или монохромним односима и комбинацијом мануелног са дигиталним предлошком. Њена поетика базирана је такође и на интересовањима за комбиновање видео-садржаја и графичког отиска. Концептом реалних сцена (ваздухоплови, возила на ауто-путевима, сцене саобраћаја, екстеријери, шуме...) и извођењем поменутих слика техником

минуциозног и дисциплинованог урезивања у дрвену подлогу, уметница постиже илузију дигиталне слике перфектног квалитета. Успостављеним избалансираним односом између савременог и традиционалног, реализованим отисцима великих димензија, Баумгартнер мења угао посматрања графичког отиска. Преноси заустављене секвенце видео-записа на дрвену матрицу и на њој интервенише. Отискивањем насталог садржаја добија слику високе читљивости, новог квалитета и енергије. Тиме постиже складан спој две дијаметрално супротне технике. Дрворез овим путем прераста у савремено средство визуелног изражавања и комуникације.

Како сам већ навео у поглављу Дрворез – почеци истраживања, америчка уметница Ејприл Волмер је иницирала моје интересовање за дрворез. Један је од аутора који дуги низ година интензивно раде у овој техници. Својим дискретним али професионалним односом према овој племенитој техници сврстала се у ред стваралаца који су у духовном смислу веома блиски древним мајсторима Истока. Припада кругу уметница које су, поред изграђеног препознатљивог стила, активне у очувању традиционалног начина израде дрворезне форме. Свакако, својим приступом она настоји да инкорпорира *mokuhanga* технику у савремене уметничке токове притом доследно поштујући јасна правила у поступку реализације. У имплементирању поетике којој је верна њен израз је подређен специфичној сведености и јединственој лепоти ове технике.

Волмерова је у истинској мисији пропагирања вредности и ревитализовања дрвореза. Део напора и значајан допринос представља њена књига “Јапански дрворез – Графичка радионица“ (Japanese Woodblock/Print Workshop). Својеврсни водич кроз историјат древне технике, начине израде дрвене форме, рецептуре и техничке могућности, изашао је из штампе августа 2015. године. Ова стручно публикована књига последња је у низу објављених које се баве традиционалним дрворезом. Садржи неопходан увод у историјат *mokuhanga* технике, упознавање са техничким и технолошким особинама материјала, алатом и прибором за рад, као и детаљно објашњење свих фаза у реализацији. Садржи велики број квалитетних фотографија и илустрације са корисним саветима. Текстуралним садржајем и квалитетним репродукцијама цитира један број савремених аутора који су посвећени овој техници (А. Kurosaki, R. Salter, А. Yoshida, К. Hara, Т.

Наманака, К. Boldwin, S. Ebner...). Ово значајно издање, такође, садржи референтне изворе информација које се тичу *mokuhanga* дрворезне технике.



А. Волмер, „Јапански дрворез – Графичка радионица“, 2015.



А. Волмер у Сићеву, 2008.



Mokuhanga дрворез, поступак резања



Део алата за *mokuhanga* дрворез



Четке за наношење боје

Сасвим је извесно да, у складу са историјским развојем, дрворез пролази кроз период поновног реafirмисања. О његовој виталности сведочи и евидентни пораст интересовања уметника и њихова потреба да му се посвете као основном или једном од паралелних средстава уметничког изражавања. Својом компатибилношћу са сродним или могућношћу комбиновања са сасвим другачијим начинима штампе, дрворез данас може понети прерогатив једне од актуелнијих графичких техника XXI века. Својим карактером и природним материјалима у којима се реализује, она се уклопила у савремене еколошке стандарде. У развијеним културним срединама рад са природним и нетоксичним материјалима одавно је општеприхваћени услов за бављење графиком. Дрворез је међу уметницима одувек доживљаван као веза са природним и племенитим. Виталност ове технике је чињеница која ће свакако допринети да и у наредним годинама дрворез буде значајан графички медиј.

2. Различити технички приступи

Иако дрворез Истока или традиционални јапански дрворез, на једној страни, и западни, на другој, имају сличне базичне елементе, разлике у техничким приступима значајне су и током векова су модификоване. Оне се тичу: избора и припреме дрвене подлоге, начина резања и третирања линије и површине, поступка штампе, избора и врсте боје и папира на коме се отискује изрезана форма. Различитост се, међутим, огледа и у историјским околностима у којима су настајали. Естетски постулати и етички принципи друштва, као и цивилизацијске разлике народа који су формирали и развијали дрворез као средство уметничког израза, различити су на азијском, европском или америчком континенту. У складу са овом чињеницом, може се говорити о посебностима али и неумитном преплитању утицаја током векова.

У општој подели графичких техника, а у односу на правац дрвеног ткива, постоје: дрворез на плочама уздужног пресека и дрворез на плочама попречног пресека. Термином *Ксилографија* (грч. *xylon* – дрво и *graphein* – писати) обједињена су оба типа дрвореза. Широки избор дрвета које се може употребити као подлога за израду форме омогућава рад у дасци крушке, трешње, шимшира, липе, ораха, јабуке, шљиве, букве. Савремена технологија обраде дрвета нуди и адекватне замене. У пракси се често користе табле од пресованих танких слојева различитог дрвета или основе са горњим слојем фурнира и фином структуром. Такође, за извођење једнобојних или вишебојних композиција већег формата употребљавају се и вишеслојне дрвене табле – шперплоче.

Припрема подлоге, стил резања и манипулација ножевима, отискивање и избор папира momenti су одређени личним приступом уметника. Такође, од онога што жели да се постигне зависи и одабир структуре даске, односно врсте дрвета. Значајне разлике у приступу постоје и уколико уметник своју поетику исказује вишебојном традиционалном техником Истока или класичном техником која се негује у Европи. У савременој уметничкој пракси чест је и неконвенционални приступ који се током XX века развијао у САД. Јасна уметникова намера и његова вештина често омогућавају директан рад у дрвету. Под овим се подразумева непосредно извођење цртежа четком или оловком на

дрвеној табли. Након тога, површине које нису обухваћене цртежом се одсецају и одстрањују. Уколико је мотив захтевнији, након пажљиво ископираног деликатнијег линијског ткања преко копрног папира, тек тада се приступа резању. Коришћење различитих алата непосредно је условљено мотивом и стилем уметника. Гестуалан, експресиван и спонтани рукопис резултира непосредном и интензивном манипулацијом ножевима за дрворез. На другој страни, за софистициран, нежан, па и филигрански изведен цртеж неопходна је темељна припрема и стрпљив и дуготрајан рад у материјалу.

Значајну улогу у узлету и новом дефинисању технике дрвореза имао је нови немачки експресионизам (*Neo Wilde*). У успону од осамдесетих година прошлог века бива доминантан деценију касније. Јерг Имендорф (Jörg Immendorff), Анзелм Кифер (Anselm Kiefer), Георг Базелиц (Georg Baselitz) тесно су повезани са сликарским наслеђем Макса Бекмана (Max Beckmann) и Георга Гроса (Georg Grosz). Паралелне историјске околности и трауматична прошлост немачке нације у два светска рата током XX столећа повезаће изразе ових уметника. Снажна потреба за преиспитивањем дефинисаће овај правац као реакцију на концептуалну уметност и модерне појаве друге половине протеклог века.



Ј. Имендорф, Кафе Немачка, уље на платну, 1987.



Ј. Имендорф, Дијалектика богова, дрворез, 1986.

Такође, реаговање на актуелне друштвене процесе и политичке односе у земљи (*Јерг Имендорф*) обележиће уметнички ангажман стваралаца новог немачког експресионизма. Енергичан цртеж и динамична композиција као препознатљиви елементи овог правца утрће пут оживљавању технике дрвореза и његовом новом тумачењу.

За општи позитиван став културне јавности према дрворезу умногоме је заслужан један од међаша уметности XX и XXI века. Утицајна појава немачког уметника Георга Базелица (*Georg Baselitz*) значајно ће обележити узлет и афирмацију дрвореза. Потреба за редефинисањем ове технике и прагматично германска, готово брутална реализација саме идеје, обележиће несумњиви утицај Базелица на историјске токове у уметности друге половине протеклог столећа. Директним изразом он реагује на доба у којем живи и ствара. Бележећи депресију немачке нације након Другог светског рата, он је заинтересован за појединца. Током деценија стваралаштва, у фокусу његових интересовања била је фигура у најширем смислу. Символика садржаја уметникових радова садржи експлицитно, готово директно немачко значење. Његови „хероји“ постављени наглавачке могу се тумачити као одраз фигуративне фикције социјалистичког реализма, у којем је одрастао. Орлови осликавају непријатно сећање на империјалну прошлост нације. Чак и недвосмислени избор технике дрвореза у одређеном смислу кореспондира са некаквим *немачким обележавањем историје*.

Базелицов приступ ликовној уметности, и графици као њеном спецификуму, можда понајбоље одражава распон његовог схватања технике дрвореза и графичког израза уопште. Он брише границе између слике, графике и скулптуралне форме. „Отпорност тврдог материјала изазивала га је да металне и дрвене плоче напада длетом, иглом и ножем”.²⁴ У сагласју са својим уједначеним и подједнако снажним изразом у сликарству, цртежу и скулптури Георг Базелиц је садржаје урезивао у дрвене табле као какве цртеже реских и моћних линија, изобличене портрете осакаћених израза окренутих наглавачке. Заправо, цртеж у својем рудиментарном стању бива урезан директно и без ригидног концепта у површину дрвене табле и уметников порив да се изрази остаје суштина. Поред

²⁴ Gec Adriani, *Georg Baselitz, Grafike 1965–1992. O opredmetljenim slikama*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., 2002, стр. 5.

овога, посебност Базелицових остварења у дрворезу су ванстандардни формати матрица и отисака. Они су у пуном сагласју са његовим делима изведеним у другим уметничким техникама. Оваквим директним приступом дрворезу, Георг Базелиц је један од уметника који је значајно допринео новом поимању рада и третирања дрвета као графичке подлоге.



Г. Базелиц, *Звезде, дрворез у боји*, 1985.

Подсећање на Дирера, великог мајстора ове технике, и на грандиозну обнову дрвореза у XX веку које је у рукама немачких експресиониста²⁵ сведочи о историјској улози и значају европске културе. Утицају дрвореза током последњих деценија пресудно је допринела глобална информатичка повезаност и могућност да се начини увид у активност стваралаца који су посвећени овој техници а потичу из различитих културолошких миљеа. Поред овога, нови приступи у третману дрвета као материјала и његово редефинисање у савремено средство ликовног изражавања отворили су простор за експеримент и комбиновање са другим техникама. Дакле, нови доживљај дрвореза омогућили су његови убедљиви ликовни атрибути и способност да се прилагоди новом времену.



Г. Базелиц, Жена и жена, дрворез, 1993–1994.

²⁵ Susan Tallman, *The Contemporary Print*, New York, Thames and Hudson, USA, 1966, стр. 178.



Г. Базелић, Велика ноћ, дрворез на ручно бојеном јапанском папиру, 2008–2010.

IV. ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

1. Лична поетика у техници дрвореза

Више од две деценије трагања и формирања креативног концепта обележено је тематским садржајима који су у пуној мери били у складу са властитом природом. Ова чињеница резултат је интроспективног става као и свести о властитом делању. Отвореност за нове праксе, естетске финесе и сензибилитете, као и разумевање оних поетичких токова који нису блиски мојим интересовањима, дефинисали су карактер пута којим се крећем. Свакако, експериментисање са различитим техникама и материјалима допринело је богатијем рукопису и узбудљивијем трагању за оним што сам дефинисао као – оптимална уметничка форма. Садржаје мојих радова од самих почетака чине фигурални елементи. Циклуси који су настајали претходних година утрли су пут графичким листовима и објектима пројекта *Поетика сећања у медију графике*. Доживљаји природних форми, интимних простора башти и високих мирисних трава, власуљастих листова и ткања, опстали су у мом рукопису и у новим тематским садржајима су исказани кроз другачије облике. Током истраживања, избор и број елемената се непрекидно мењао, умножавао се и варирао, а у последњим фазама рада бивао редукован на оне елементе који представљају есенцију мојих садашњих интересовања.

Сведен, међусобно зависан однос *мушког* и *женског* симбола, *дуле* и *чешља*, чиниће основну нит циклуса. Он третира емоције, афинитете и позитивне животне моменте. Уметнички пројекат *Поетика сећања у медију графике* уобличио је доживљене и запамћене тренутке, меморабилије једног животног периода. Проистекао је из бележења за мене важних догађаја током неколико година. Временом, сама идеја је прерасла у откривање ликовно читљивих елемената, њихову интерпретацију, тумачење и настојање да се уклопе у претходно. Све наведено представљало је узбудљив стваралачки процес са често непредвидивим исходом. Жеља да се што непосредније суочим са дрворезом и његовим специфичностима подразумевала је директан рад у материјалу. У мануелном

поступању откривао сам и препознавао његове позитивне особине и све могућности које пружа. Извесно је да ме је према дрворезу определила и наклоност ка природном, у најширем смислу те речи. Такође, богата искуства професора и колега у раду са дрворезом (Б. Карановић, Н. Радојев, Н. Стојсављевић, Д. Пецић, Ј. Средановић) представљала су значајан подстицај да истрајем у неговању свог израза у овој графичкој техници. Неке репродукције дела уметника (К. Кунк, А. Фраскони, Џ. Бартлет), као и непосредан сусрет са дрворезним отисцима (Ф. Стела, Р. Дибенкорн, Г. Базелиц), на посредан начин су обликовали мој однос према овој техници. Чињеница да је значајан број аутора дуги низ година посвећен дрворезу и смело га комбинује са другим графичким техникама учврстила ме је у намери да и сам започнем непосредна истраживања у дрворезном штампарском поступку.

Увек сам сматрао да су промене технике у којима се ствара пожељне. Нови моменти који се дешавају током стваралачке праксе несумњиво доприносе сазревању уметника и употпуњују богатство његовог израза. Слојевитост естетичких критеријума формираних током година предуслов је за могућност рационалнијег формулисања одређеног ликовног питања. Она такође пружа адекватне и ликовно јасне одговоре. Управо је ауторов израз проистекао из искуства предуслов кретања у продуктивном стваралачком смеру. Поред овога, животно доба у којем се налазим несумњиво је погодновало интересовању за дрворез. У ширем смислу, искуства са овом техником унеће нови квалитет у мој рад и додатно ће подстаћи разматрање оних тема које сматрам значајним. Коначно, префињеност и непосредност, могућност апстраховања непотребних и истицање јасних ликовних елемената чине дрворез традиционалним и уједно савременим начином ликовног изражавања.

Паралелно са наведеним искуствима, намера да своја поетичка начела артикулишем и у теоријској сфери представљала је логичан корак. Међусобни однос појмова *шта* желим да кажем и *како* да то изведем у графичкој техници дрвореза – део је основе ових теоријских разматрања. Важно поклапање два есенцијална појма представљаће својеврсну водилу у мојој даљој активности. Јасно је да изражајне могућности сваке технике могу бити искоришћене у мери у којој је јасна намера

ствараоца. Такође, степен његове инвентивности пресудно утиче на визуелни идентитет дела. У мојој пракси, израз обликован кроз технике дубоке штампе, суве игле, бакрописа, акватинте, резерваша доживео је својеврсно гестуално ослобађање у дрворезу. Спонтани однос према племенитој површини и потез, линија која постаје неспутана и дивља, створиће код мене ново стваралачко узбуђење. Ово је означавало осетну промену и у мом расположењу и омогућило ми је потпуно ослобађање креативног потенцијала. Тако значајан моменат резултираће квалитетом у изведеним отисцима. Свестан да је дошло до несумњивог помака у трагању, са нескривеним одушевљењем сам наставио започето а посвећеност стварању графичких листова у дрворезу постаће потпуна.

2. Анализа уметничког пројекта

Време у којем се јавило интересовање за истраживање у техници дрвореза описано је у поглављу II. 1. в. Како сам већ поменуо, моменти који су утрли пут реализацији уметничког пројекта *Поетика сећања у медију графике* двојаког су карактера. Основна намера односила се на жељу да пледирам за поетички став који је, у тренутку у којем живим и стварам, лишен атрибута актуелности, ангажованости или некакве популарности. Намера да такво поетичко опредељење искажем техником дрвореза, одушевљење поступком као и посебношћу добијеног отиска резултирало је и идејом да својим делима пружим допринос њеној реafirмацији. То, између осталог, постаје значајан сегмент каснијег укупног уметничког ангажовања.

Моје занимање за дрворез засновано је на чињеницама о његовом импресивном историјском наслеђу и вишевековном трајању. Интересовање је, такође, подстакнуто и једноставношћу поступка и његовим несумњивим изражајним могућностима. Ови разлози учврстили су ме у намери да започнем рад на пројекту. Начин и правац истраживања умногоме ће бити одређени подацима историјског карактера, могућношћу коришћења различитих дрвених материјала – подлога, приликама за размену искустава са другим колегама, као и отисцима са јавног презентовања дрворезних отисака (Орхус, Данска,

Симпозијум „Књига/Vogen“; Београд, Галерија Графички колектив; Ниш, Галерија Арт 55; Београд, Продајна галерија Београд и изложба Докторског уметничког пројекта у Галерији ФЛУ). Кроз наведене изложбе уметнички пројекат је еволуирао од првих отисака мањег формата на кинеском папиру за дрворез, до вишебојних отисака већих димензија. Значајан моменат који је одређивао динамику настајања нових графичких отисака било је њихово употпуњавање новим или комбиновање постојећих тематских садржаја. Реч је о корпусу ликовних елемената који чине суштину актуелне поетике. У том смислу, упадљива аутоцитатност представља део настајања да суштину поетике искажем кроз мотиве сродног порекла.

Пројекат *Поетика сећања у медију графике* састоји се од два аутономна и истовремено суштински повезана дела:

1. Изложба графика и објеката је први, практични део пројекта. Поставка је избор графичких листова који својим значајем и елементима најуспешније презентују идеју. Део поставке су и дрвене табле мањег формата са цртежом припремљеним за отискивање. На тако обрађену површину нанета је штампарска боја. Како је дрвена основа древно средство изражавања, оно се својим атрибутом природног третира као основа са које се на папир може отискивати цртеж, али и постати аутономан ликовни објект.

2. Други сегмент је писани рад чија је суштина теоретско разматрање свих аспеката пројекта. Његов значај огледа се у пружању одрживе и јасне теоријске основе самим делима. Елементарна вредност писаног рада састоји се у томе што је настајао паралелно са практичним делањем у атељеу. На тај начин, непосредна искуства су бележена и на директан начин обликовала ток и евалуацију пројекта. Уз наведено, израда писаног дела пројекта одвијала се уз темељне и динамичне консултације са ментором. Пројекат је, у складу са структуром истраживања, обухватио:

- Иницијално разматрање и прецизирање теме;
- Конципирање обима истраживања и дефинисање поглавља;
- Истраживање стручних извора и ранијих искустава у техници дрвореза;

- Апострофирање могућности дрвореза и његове улоге у савременој уметничкој пракси;
- Рад у материјалу и континуирани рад на бележењу искустава;
- Заокруживање урађених целина и презентовање отисака и објеката;
- Завршетак писаног дела пројекта и његово заступање пред комисијом.

V. МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

1. Процес стварања

Полазећи од својих ранијих искустава у графици, методолошка основа поступка који сам применио у првим радовима у дрворезу имала је сличне координате као код оних реализованих у другим графичким техникама. Као и у поступању са матрицама у дубокој штампи, тако сам и са дрветом практиковао паралелни третман више дрвених табли. Овакав начин рада уобичајена је пракса значајног броја уметника. На тај начин сам успевао да постигнем смеле помаке у непосредном решавању ликовних проблема.

Чињеница је да између стваралачког чина и специфичности саме технике постоји нераскидива веза. Уобичајни процес преноса бојених слојева на површине више дрвених табли копирним папиром заменио сам поступком којим се вишебојни цртеж формира директно на површини са које се отискује. Уверен у свежину таквог записа, никада не практикујем сувопарно и до најситнијих детаља испланирано преношење скице. Резање или „одузимање“ материјала који се не штампа у основи зависи од самог мотива. Током резања уобичајено је одређено одступање од нацртаног и његово делимично слободније интерпретирање. Стваралачки моменат и цртачко искуство свакако су аргументи који оправдавају овакву недоследност у реализацији. Тако начињени траг, изведен снажним импулсом и у магновењу, преноси се на материјал и остаје забележен као есенцијална карактеристика ауторовог рукописа.

2. Методе у непосредној реализацији

Методе примењиване у реализацији пројекта зависиле су од јасно дефинисаног садржаја. Претходила им је поступна и практична разрада поетичких елемената. Посматрано са психолошког становишта, непосредна реализација представљала је

интензивно стваралачко узбуђење. Праћена је динамичним доживљајем, али и критичким ставом према урађеном. Свакако, резултирала је и оптимизмом, као и непрекидним кретањем ка новим ликовним решењима.

У том смислу, избор цртежа које сам сматрао погодним за реализовање требало је ускладити са: а) врстом дрвета од којег је начињена табла, б) форматом табле, в) начином штампе и г) типом графичког папира на коме ће се изрезана форма отиснути.

Приступање дрвету као племенитом материјалу несумњиво је произвело стваралачку атмосферу обојену другачијим тоном од оне која прати рад са таблама од метала различитог састава (цинк, бакар, алуминијум) или подлогама на синтетичкој основи (линолеум, плексиглас, пластична фолија...). Рад са дрвеним штампарским основама веома брзо је прерастао у упечатљиво искуство. Поменуто спецификуме у процесу употпуњавало је и суочавање са својствима различитог дрвета које ми је било на располагању. Њихова разнолика структура и тврдоћа, правац резања условљен ткањем градивних нити и различита отпорност површине на физички притисак одређиваће начин штампе, али и карактер самог отиска. Овакви детаљи представљали су очекивано, али и сасвим ново искуство. Дрво, које је природно по својој суштини и податно за рад, омогућило ми је да у значајној мери изразим своју страст према линији.

Поред овога, одабрани цртеж је требало ускладити и са типом графичког папира на који ће се изрезана форма отиснути. Суочен са чињеницом да је адекватан наменски папир јапанске или кинеске израде од принчане сламе или лана, мале граматуре прилично тешко обезбедити на нашем тржишту, одлучио сам да штампу реализујем на таблицама универзалног графичког папира. Коришћење папира (типа Hahnemühle, 230 gr; Fabriano, 220 gr) свакако је обележило извесну нетипичност мојег приступа класичној техници дрвореза.

Начин штампе са дрворезних плоча одређен је разноврсношћу композицијских решења. Зависи од односа широких површина које се отискују и оних са финим и танким линијским ткањем, броја преклопа, праваца простирања нити на плочи, али и самог

формата дрвене основе. Сви ови детаљи одлучивали су како ће се изрезана композиција отискивати. Коначно, комбиновани су начини ручног штампања (бареном или коштаном шпатулом) и провлачењем између ваљака графичке пресе. Све наведено представљало је базичне елементе који су, у општем смислу, дефинисали непосредну реализацију. Сваки графички лист реализован је уобичајеним дрворезним поступком праћеним особеним карактеристичним ритмом. Он је изнова представљао засебно искуство, а резултирао је непоновљивим стваралачким доживљајем.

3. Фазе у непосредној реализацији

Непосредну реализацију уметничког пројекта *Поетика сећања у медију графике* чини комплексан низ мисаоних и мануелних корака. Свакако да рад у материјалу не значи само пуко реализовање одабране скице њеним резањем различитим дрворезним ножевима и сечивима. Он је много више од тога и подразумева надахнуће и енергичност. *Ослобађање* површине која ће се отискивати изнова је праћено емотивним набојем и стваралачком тензијом. Такође, дрворез је техника за коју је неопходно уложити и озбиљан физички напор. Уз жељу за уметничким исказивањем, незаобилазни су стрпљење и истрајност у мануелном поступању. Овакви захтеви иманентни су мишљењу како „...у човеку увек постоји потреба да се врати примарним квалитетима, природној ситуацији када сам ствара својим рукама, својим прстима“.²⁶ Чињеница је да су у мом случају, како је пројекат добијао на замаху, сеансе бивале дуже и помаци у реализацији значајнији. Иако ме је оптимизам након начињених корака стално пратио, задовољство урађеним ретко ме је у потпуности обузимало. Напротив, стваралачка тензија која је била присутна месецима праћена је добро познатом чињеницом да графика захтева сталну мисаону дисциплину, технолошку доследност и пуно поштовање фаза у реализацији.

²⁶ Биљана Вуковић, *Графика на ивици – Графика и њена гранична подручја у XXI веку; Међународни симпозијум*, Графички колектив Београд, Београд, 2009, стр. 93

Осврти на ранија искуства стваралаца из различитих културних средина који се тичу примене дрворезног процеса, а наводе се у стручним издањима и пратећим текстовима каталога, говоре о томе да у техничко-технолошком поступању постоји јасна заједничка нит. Она се огледа у несумњиво идентичној суштини поступка. Разлике су условљене припадањем одређеним уметничким школама, афинитетима и индивидуалним иновацијама, као и отвореношћу за другачије приступе. Уз поштовање класичног приступа дрворезу, реализовање пројекта подразумевало је следеће фазе:

3. 1. Припрема дрвета и рад са алатом

Одабир одговарајућег дрвета, његова припрема и рад са различитим алатом дефинисани су у следећим корацима:

- а) Одабир одговарајућег дрвета;
- б) Механичка обрада површине табле;
- в) Цртање по површини са које се отискује;
- г) Одвајање бојених слојева копирним папиром;
- д) Копирање бојених слојева на другу таблу;
- ђ) Припрема алата за дрворез;
- е) Резање дефинисаних цртежа и фина дорада пре штампе.



а) Одабир одговарајућег дрвета

а) У литератури и пракси која описује технику дрвореза, сусрешћемо се са традицијом коришћења дрвета трешње, крушке или липе. Избор може бити проширен сваким дрветом хомогене структуре на којем је могуће реализовати рељефну штампарску форму. Тако се и у ораху, који је нешто тврђег ткања, може извести графика мањег и средњег формата. Пожељно ограничење формата узроковано је чињеницом да су табле начињене од овог дрвета нешто тврђе, те је неопходан већи напор за њихово савладавање. Чињеница је, такође, да се на нашем тржишту не могу пронаћи наменски припремљене табле трешњиног или крушковог дрвета, па посезање за орахом представља легитиман избор.



б) Механичка обрада површине табле

б) Свакако да је код обраде табле од велике важности финална обрада површине. У ту сврху, уместо раније практикованог ручног шлајфовања површине, користи се електрична шлајферица и брусни папир различите гранулације. Поред fine завршне обраде брусним папиром ситне гранулације, значајна је и уштеда у времену у процесу припреме подлоге за даљи поступак. Пожељно је да и након најфиније завршне обраде површина задржи типичну структуру која ће моћи да се препозна након отискивања.



в) Цртање по површини са које се отискује

в) Полазна идеја дефинисана у цртежу на папиру уобичајено се копирањем преноси на основу табле и касније реже. Поступак који примењујем састоји се у цртању непосредно по површини табле. Једна од позитивних страна овог поступка је могућност измене или дораде цртежа. Такође, пажљивим и доследним резањем свежина рукописа бива сачувана.



г) Одвајање бојених слојева копирним папиром

г) Уколико се графика чијој је реализацији приступљено састоји из више боја, неопходно је припремити одговарајући број табли идентичних димензија. Са основне плоче, на којој је начињен интегрални цртеж, паус папиром се издвајају бојени слојеви. Важно је да код сепарације паус папир буде фиксиран за таблу како би се слојеви прецизно уклопили и избегло одступање приликом каснијег пасовања у штампи. Такође, изворни цртеж треба пренети што доследније уколико се жели отисак веран основној идеји.



д) Копирање бојених слојева на другу таблу

д) Постављањем индига испод копирног папира забележени бојени слојеви се оловком тврђег графита изнова исцртавају на предвиђене припремљене табле. Свакако да је и у овом поступку важно да папир и индиго буду фиксирани јер ће у супротном код пасовања готових изрезаних матрица доћи до одступања. Након што буде употребљен више пута, са провидног копирног папира потребно је обрисати искоришћене контурне цртеже. Тако се копирни папир може користити више пута.



ђ) Припрема алата за дрворез

ђ) Ради лакшег мануелног поступања, пожељно је користити алат за дрворез различитог облика и профила. Пре почетка процеса резања, неопходна је провера расположивог алата. Веома је значајно да алат буде оштар, јер то одређује успешност изведене линије, а манипулација овим алатом бива олакшана. Такође, умањује се ризик од евентуалних повреда тупим алатом. Алат треба наоштрити помоћу финих брусних каменова (Arkansas), облика адекватног ножу. Зависно од типа камена, оштрење се врши уз помоћ воде или уља. За завршну фазу оштрења, може се користити и брусни папир високе финоће.

Након темељне припреме алата, приступа се наредној фази – резању мотива.



е) Резање дефинисаних цртежа и фина дорада пре штампе

е) Како су табле начињене од дрвета ораха, тврђег од уобичајених подлога, нужно је уложити већи напор током рада алатом за дрворез. Такође, у поступку је неопходан уједначен темпо резања, како би се предупредила нежељена оштећења дрвног ткива.

Резање пренетих и, уколико је потребно, ререфинисаних цртежа, започиње одстрањивањем и чишћењем већих површина које се не отискују. Чишћење површине је пожељно извести тако да се непотребни слој дрвета уклања сукцесивно и што гушћим потезима. На тај начин се избегава ревизија оних површина на дасци са којих је већ уклоњено дрвно ткиво. Такође, избегава се могућност да се већ очишћена површина запрља приликом наношења штампарске боје ваљком.

Посебну пажњу током процеса резања треба посветити дефинисању мањих површина. У питању су поља деликатних, заобљених облика, површина које обилују

преплетима линија и финим линијским ткањем. Опсецања мањих поља треба извести доследно и обазриво. Деликатне зоне које ће примити боју са ваљка и бити отиснуте на графички папир треба очистити од остатака одрезаних, али још увек присутних трагова дрвета. По завршеном резању и најфинијег цртежа, неопходно је темељно прегледати читаву површину табле, уклонити евентуално заостали материјал и још једном читаву површину лагано третирати шлајферицом са брусним папиром најфиније гранулације. Након тога, на таблу се може ваљком нанети слој штампарске боје и започети поступак отискивања. Поступак поновити на свим таблама.

3. 2. Припрема радног простора и неопходног потрошног материјала

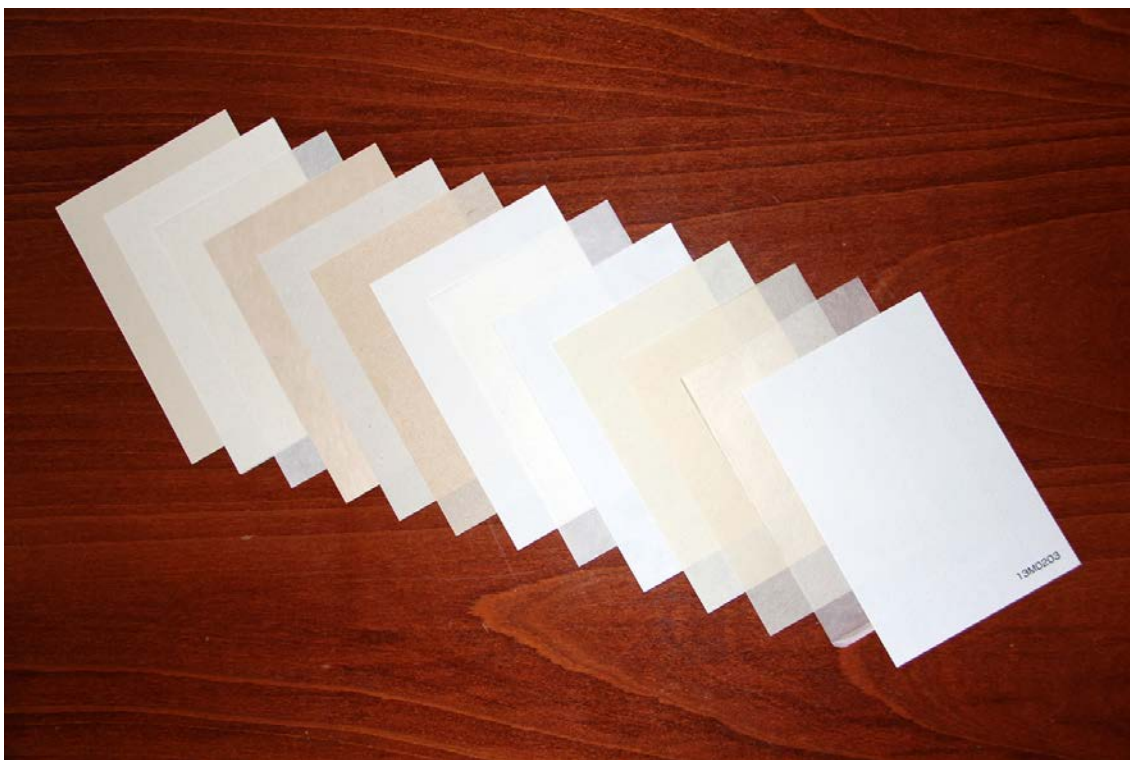
а) Радни простор и његова организација значајни су моменти у реализацији стваралачког процеса. За несметан и континуиран рад потребно је начинити низ неопходних корака. Одређивање простора за резање матрице, дефинисање површине за ваљање штампарске боје, простора за графички папир, зоне одлагања готових отисака, угла за чишћење матрице и алата по завршетку посла – питања су организационог карактера. Свакако, важна су као и генерална доследност у процесу израде дрвореза, а зависе од индивидуалних могућности.

б) Обезбеђивање довољне количине чистих новина и крпа умногоме ће омогућити неометан процес штампе. Такође, важно је одредити безбедно место за одлагање искоришћеног потрошног материјала, бојом измазаног папира и разређивачем натопљених крпа.

3. 3. Радње са графичким папиром као носиоцем отиснутог садржаја

а) Одабир одговарајућег графичког папира за тираж свакако је један од кључних елемената успешне реализације отиска. У основи, избор папира условљен је избором боја

којима ће се штампати. Уколико се жели отисак начињен мешањем пигмента и везива, непосредно на дасци (*mokuhanga*), или индустријским бојама новије технологије на воденој основи, тада тираж треба реализовати на папиру ручне израде од пиринчане сламе или лана. Такође, када је у питању традиционални јапански *kōzo* папир, његова припрема и сечење до жељеног формата изискује посебну пажњу. Ово због тога јер се, иако жилав и отпоран на притисак, услед мале граматуре лако гужва и оштећује. Стога га је, након што се одреди број табака за тираж, потребно поређати један преко другог, али тако да се широком четком меких власи овлаш окваси сваки пети лист. Тако наслагане листове треба прекрити чистом памучном тканином, пластичном фолијом и притиснути дрвеном таблом одговарајућег формата. Пожељно је да папир тако остане преко ноћи, како би сви листови садржавали оптималну влажност која је услов његове упијне способности.²⁷



Различите врсте јапанског папира за штампу у техници дрвореза

²⁷ Kari Laitinen, Tuula Moilanen, Antti Tanntu, *The Art and Craft of Woodblock Printmaking, Woodblock Printmaking of Oil-based Inks and the Japanese Watercolor Woodcut*, University of Art and Design Helsinki, ILMARI design publications, 1999, стр. 229.



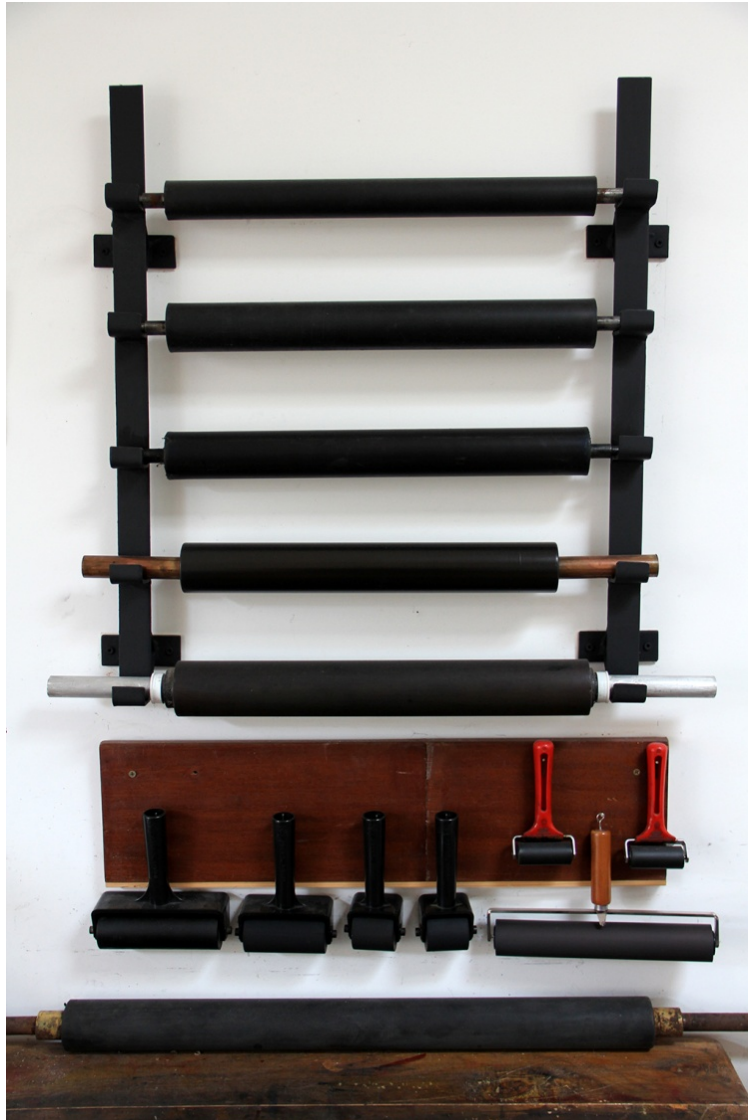
Стандардни папир индустријске израде *hahnemühle*

Избор универзалног папира индустријске производње представља алтернативу која у технолошко-естетском смислу омогућава такође висок квалитет отиска. Масивнијом граматуром и солидним ткањем овај папир је једноставнији за руковање, те је погодан за реализовање вишебојних дрвореза и вишеструко провлачење између ваљака графичке пресе. Такође, отисци на овом папиру погодни су за вишеструко излагање и паковање као и манипулацију током дужег временског периода. Позитивно искуство са овим папиром учврстило ме је у уверењу да је у датим околностима његово коришћење у потпуности оправдано.

б) Дефинисање адекватног формата папира саставни је сегмент процеса штампе. Одабира се оптималан формат који својим димензијама одговара карактеру самог рада. Такође, важна је и пуна искоришћеност табака. Тако, уколико се отискивање врши на папиру индустријске израде, произведеном у форматима 120x80,5 cm; 100x70 cm; 106x78 cm, пресавијањем на половину добиће се формат стандардних димензија.

3. 4. Припрема ваљака и графичке боје

а) Одабир одговарајућих графичких ваљака условљен је форматом дрвене табле као и карактером изрезаног садржаја који се отискује. За веће површине континуираног тока потребно је одабрати широке ваљке, док се за набојавање мањих поља користе ваљци мање ширине. Њихово комбиновање и вештина наношења уједначеног слоја штампарске боје често су услов уједначеног квалитета одштампаног тиража. Значајно је истаћи да се за оптимално пријањање гуме ваљка на површину дрвене плоче увек користе ваљци солидне мекоће (45–50 *Shore*).



Сет графичких ваљака различите ширине и тврдоће

б) У оквиру припрема неопходног прибора, као подлога за разваљавање боје употребљава се мермерна или гранитна подлога. Као алтернатива може се одабрати и стаклена табла веће дебљине (15–20 mm) и одговарајућих димензија.



Комплет стандардних боја за офсет штампу



Боје за високу штампу на воденој бази

в) Одабир боја значајно утиче на процес штампе и на карактер отиснутог садржаја. Пожељно је обезбеђивање већ припремљених боја за високу штампу, оних које су намењене отискивању дрвореза. Ипак, уобичајена пракса код нас сведочи о томе да се офсетне графичке боје углавном препознају као универзалне. Разлози њиховог широког коришћења базирају се на чињеници да су доступне, као и да се, индивидуалним припремањем и прилагођавањем датим условима, могу довести у стање оптимално и за отискивање са дрворезних матрица. У основи, офсетна боја је својим саставом и покривном моћи слична боји за високу штампу. Веза се огледа у концентрацији пигмента, лепљивости и тзв. дужини трага који оставља. Битна разлика је у густини, односно способности „течења“. Како је офсетна боја нешто маснија, потребно је њено мешање са талком, као средством којим се боја може испостити у мањој или већој мери.

У срединама са богатијом понудом уметничког материјала дужи низ година је уобичајена пракса коришћења индустријских боја намењених високој штампи а на воденој основи. Произведене по новим еколошким стандардима, ове боје су нетоксичне, једноставније за употребу и одстрањивање са штампарске форме. Оне, међутим, својим вискозитетом, пуноћом и звуком након отискивања на папир не могу имати исти интензитет као наменске боје за високу штампу. Свакако, избор поменутих боја зависи од намере уметника.

3. 5. Отискивање

Штампа или отискивање је последња фаза у реализовању отиска. Креативни моменат у непосредном раду са дрветом, као носиоцем штампарске форме, бива дефинисан овом фазом реализације. Као круна целокупног процеса, отискивање захтева умеће и високи степен дисциплине. Јасно „вођена“ идеја кроз све етапе, доследност у резању и педантно припремљена форма са које се отискује предуслов су за прецизно изведен низ поступака у штампи који ће довести до готовог отиска. Интервенције на форми током извођења пробних отисака и пре отискивања тиража свакако су пожељне. Оне су уобичајени елементи стваралачког поступка. Графичка техника се тако дефинише

као начин мисаоног и креативног поступања, а не само као низ корака чијом применом се долази до одређеног ликовног садржаја. Она није само пуко транспоновање садржаја из једног медија у други.

Већ је било речи о томе да начин штампе зависи од индивидуалног опредељења за одређени технички приступ. У том смислу, са припремљене матрице може се отискивати:

– Мануелним поступком/бареном, шпатулом или кашиком

а) Уколико се користе пигменти или се жели штампа бојом на воденој основи, поступак наношења боје изводи се на традиционалан начин, мешањем пигмента са пиринчаним везивом или наношењем боје одговарајућим четкама непосредно на дрвеној матрици.

б) Наношење боје на уљаној основи врши се постепеним набојавањем из више пролаза ваљком. Поступним замашћивањем површине и таложењем микронских слојева боје постиже се уједначеност флеке а могућност презасићења, како на самом почетку тако и током процеса штампања, своди се на минимум. Уколико се са гранитне или стаклене основе на ваљак, а са ваљка на површину матрице, пренесе већа количина боје него што је потребно, она ће се под притиском барена или шпатуле прелити преко ивице цртежа, те ће он изгубити своју оштрину. Отисак ће бити замрљан нежељеним флекама, а сваки следећи примерак у тиражу имаће другачији изглед. Због тога се формирањем оптималног слоја боје (3–4 микрона), што је у доброј мери питање искуства, ствара претпоставка за јасан, сочан, али читљив отисак.

в) Пасовање графичког папира врши се на основу претходно планиране позиције у односу на таблу са које се отискује. Приликом отискивања помоћу барена, шпатуле или дрвене кашике, неопходно је да се папир ручне израде мале граматуре са посебном пажњом спусти на површину даске.

г) Уз уједначен и равномеран притисак бареном на постављени папир започиње се поступак кружним кретањем. Веома је важно да се кретање барена простире у свим правцима, чиме се третира цела површина. Поступак треба извести без журбе и уз пажљиво држање папира на матрици како не би дошло до његовог померања и измештања. Квалитет штампе треба да одговара условима штампарске форме.²⁸

– Поступком отискивања на графичкој преси

а) Наношење боје ваљком на површину табле изводи се на исти начин као и код планиране штампе мануелним поступком. Свакако да је од посебне важности да се набојавање врши поступно и из више пролаза ваљком.

б) Пасовање графичког папира на набојену таблу изводи се непосредно на плочи графичке пресе. Уобичајена пракса обележавања позиције табле и папира изводи се маркерима чији се траг након реализовања штампе може лако уклонити алкохолом. Уколико је форма са које се отискује дрвена плоча веће дебљине (1,5 cm, 2 cm, 2,5 cm, 3 cm...), тада је неопходно прецизно пасовање, с обзиром на дистанцу која постоји између основе пресе и самог графичког папира. Такође, филц је потребно полагањем спустити преко папира и матрице како се све заједно не би изместило.

в) Подешавање притиска ваљка графичке пресе део је припремних радњи за отискивање. Пожељно је да се за fino подешавање начини пробни отисак како би сви отисци који ће сачињавати тираж били изведени истим притиском. Уколико је површина са које се отискује веће дебљине, висину ваљка ваља регулисати помоћним тракастим елементима исте дебљине, постављеним паралелно са обе стране матрице а у правцу кретања ваљка. На тај начин, притисак ће током штампања бити константан, што је у значајној мери предуслов квалитативне уједначености отиска у едицији. Као и код мануелног поступка штампе, квалитет отиснутог садржаја треба да одговара крајњим могућностима штампарске форме.

²⁸ Хеијо Клајн, *Мали лексикон штампарства и графике*, Београд, Југославија, 1979, стр. 124.

4. Експеримент

Поетичке одреднице претпоставка су наратива једног уметничког дела. Овим истраживањем инсистирао сам на интерпретирању садржаја кроз цртеж, али тако да он не буде у подређеном односу према специфичностима дрвене подлоге. Експресивним манипулисањем алатом и одступањем од почетног садржаја током самог резања назначен је атипичан приступ медију. Доживљен као својеврсни *експеримент у процесу*, обухватио је реализовање неопходних фаза са нужним степеном дисциплине. Ипак, третирање дрвореза као технике динамичног карактера и средства изражавања које никада не губи на аутентичности, означило је ову технику као нешто са чим се може експериментисати. У том смислу, уметнички пројекат *Поетика сећања у медију графике* и даље је отворен за комбиновање различитих ликовних, техничких и технолошких опција. Подложен је променама, што га чини виталним и у теоријском и у практичном смислу.

Значајно искуство проистекло из истраживачког поступка у доброј мери је последица директног инкорпорирања главних фигуралних елемената у ткиво дрвене матрице, али и експеримента са материјалом. Опредељење за табле липе и ораха, избор нестандардног дрвета, наговестио је да ће на истраживање утицати и реалне околности. Под овим се подразумева избор доступног материјала, а жељу да поступак спроведем са дрветом другачијим од уобичајеног сматрао сам изазовом. У том смислу, поменути непосредни контакт са дрветом на самом почетку одредио је техничко-технолошки однос према медију. Не мање важан моменат у конципирању основних елемената пројекта представљала је идеја да се, поред деловања у сфери дрвореза, паралелно започне експериментисање објектима за које сам сматрао да су повезани са овом графичком техником.

Тако сам по дрвеним плочицама мањих димензија, тј. матрицама намењеним отискивању, интервенисао ваљком и бојом. Оне тада прерастају у готове ликовне елементе и објекте који на поставци егзистирају самостално. Замишљене су да својом суштином начине визуелни пресек стваралачког процеса и треба их ишчитавати као моменат који сведочи о вишезначности самог дрвореза као технике. Даље, могу се

доживети и као суштина дрворезног поступка/отискивање инверзне слике са матрице. Ипак, поред наведеног, оне се могу третирати и као аутономне целине настале из уметникових варијација почетне идеје.



Из колекције „Записи“

Инвентивни приступ материјалу произвео је још један сегмент поставке овог уметничког пројекта. Реч је о експерименту који у великој мери задире у други медиј, сликани објекат. Иако поседује врло мало додирних тачака са техником дрвореза, радовима под називом „Поетика сећања/фиока 4“ и „Поетика сећања/фиока 3“ тематски и визуелно је начињен искорак ка *опипљивој представи* фигуралних елемената. Успостављене додирне тачке са проседеом у уметности Марсела Дишана (Marcel Duchamp) и занимање за предмете са претходним употребним значајем или приступом Курта Швитерса (Kurt Schwitters) и његовим специфичним асамблажима и

инкорпорирањем текста у штампани садржај, само су назнаке смелијег интерпретирања идеје у оквиру јасних координата самог пројекта.



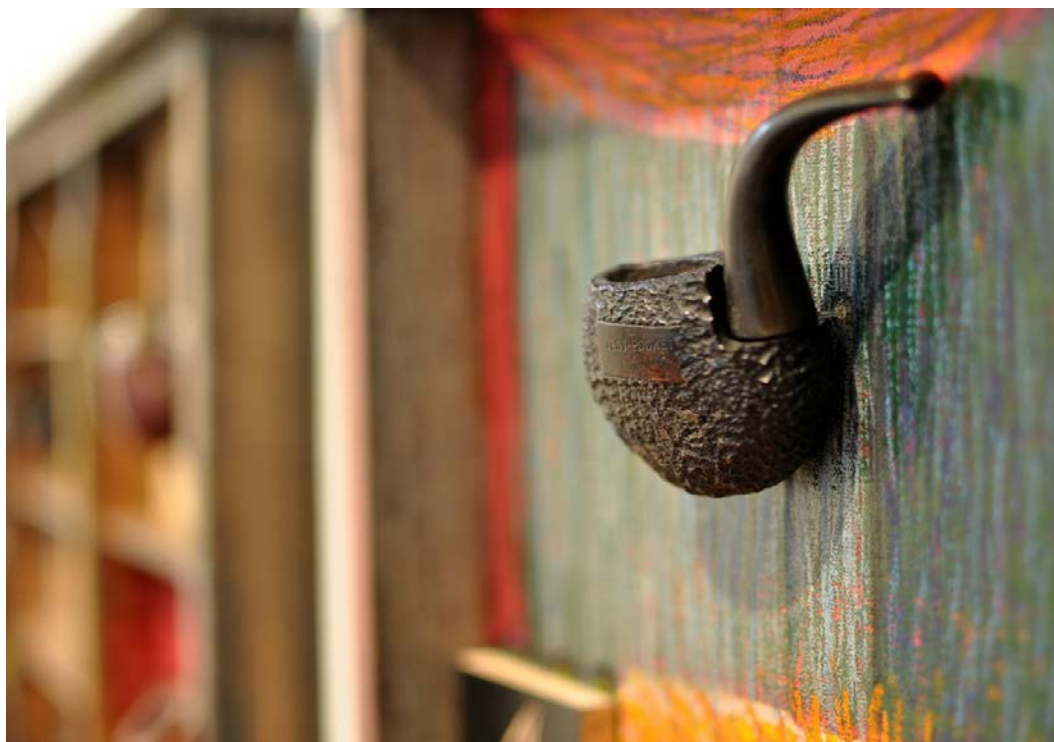
М. Дишан, Boite-et-Vaise, 1961.

Такође, свест о аутентичном свету и *чудесно богатим складиштима Леонида Шејке*²⁹ представљаће потврду специфичне енергије малих, личних предмета. У психолошком смислу, поетички дискурс Шејкине уметности представљао је важну упоришну тачку у начињеном проширењу изражајних средстава. Поставка чија је намера да се дрворез комбинује са сликом и објектом, тако бива заокружена. Свест о томе да тренутак у којем живимо и стварамо брише јасне границе између медија, нагнала ме је да своје схватање једне традиционалне ликовне технике интерпретирам опојном и сентименталном мешавином градивних елемената.

²⁹ Данило Киш, *Смрт Леонида Шејке*, *Политика*, LXVII: 20547 (17. XII 1970), стр. 12.



Део поставке, „Поетика сећања/фиока 4“ и „Поетика сећања/фиока 3“



Детаљ рада „Поетика сећања/фиока 3“

VI. ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКОГ ПРОЈЕКТА

1. Приказ поставке

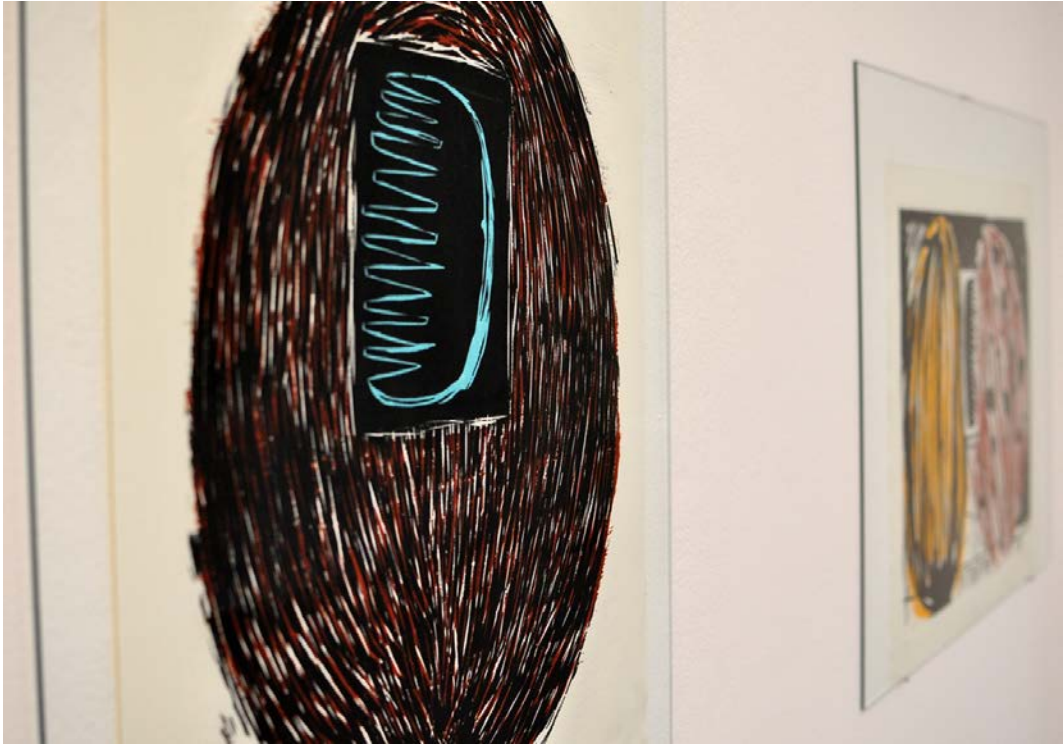
Изложба докторског уметничког пројекта *Поетика сећања у медију графике – истраживања у техници дрвореза* реализована је од 15. до 24. октобра 2014. године у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду.

Концепт изложбе један је од могућих начина презентовања естетског идентитета кандидата. У складу са темом пројекта и карактером технике која подразумева истанчан осећај за материјал и одмереност, акценат у поставци истиче начин реализације графичких листова и објеката. Такође, њихов међусобни дијалог мерило је успешности начињеног искорака у други медиј. У сфери која се тиче фигурације, уравнотеженим третманом луле и чешља, као мушког и женског симбола, наглашен је дискретни баланс сегмената у поставци, али и читавог циклуса. Постављањем ова два симбола сваки пут у различите међусобне односе, наговештава се својеврсни дијалог грубог и нежног, као два пола једне целине. У комбинацији различитих медија чији су заједнички именитељ дрво и папир, изложбу чини четрнаест графичких листова у две димензије (100x70 cm и 80x60 cm), две фиоке (51x70x5 cm и 50x28x5 cm) на којима је интервенисано цртежом и у које су инкорпориране луле из породичне колекције. Засебан сегмент представља петнаест дрвених плочица идентичних димензија (20x15 cm) третираних истовремено као матрица и сликани објекат. Заступљеношћу дрвених табли липе код мањих и шперованих табли са структуром храста код већих матрица, одабир чистог дрвета употпуњен је и производима од дрвета. Допринос јединству дрвета као изворног материјала пружен је аплицираним лулама израђеним од племенитог дрвета морте или маслине. Својим префињеним обликом постале су саставни елемент касетираних фиока. Естетизованом формом и јасним карактером срасле су са подлогом и ненаметљиво се уклопиле у општи поетички дискурс. Настало јединство упућује на то да се поставка, као искрено сведочанство о једном сећању, може доживети и као лично искуство.



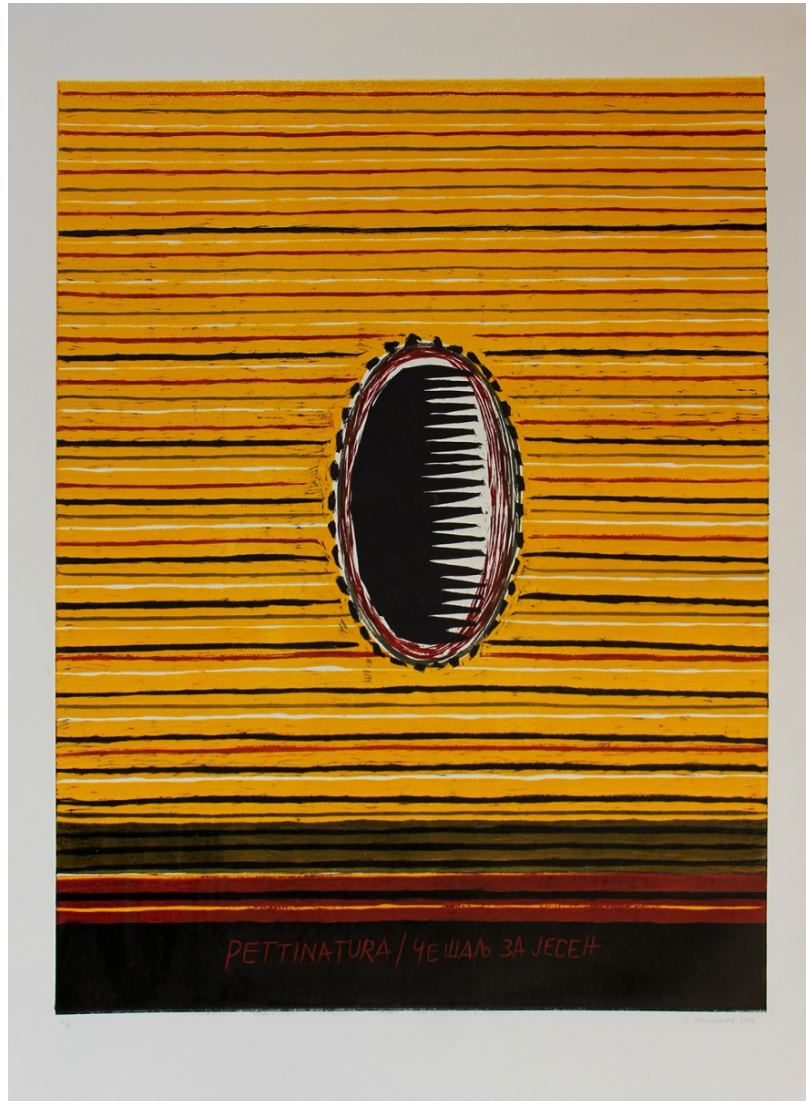






2. Анализа неколико изложених дела

Pettinatura/чешаљ за јесен, дрворез, 100x70 cm, 2014.



Инсистирање на важности линије као ликовног елемента током истраживања је резултирало потребом за проширивањем корпуса композицијских решења. Одлике поднебља са којег потичем и стилизоване представе боје земље и тоpline југа уткане су у графички отисак „Pettinatura, чешаљ за јесен“. Правилно изведене хоризонталне линије откривају извесну меланхолију и одређују атмосферу овог рада. Наглашена улога линије елемент је који исцртава оранице и земљу која рађа. Интензивна жута доминира богатим

пољима и наговештава јесен као део природног процеса. Централно постављен сведени облик црног чешља у сабијеној елипси доминира отиснутим садржајем. Одвијање животних циклуса у симболичној је вези са овим предметом, а његова асоцијативна улога често се смешта у контекст систематичности и животног реда као нужности. Дрворез „Pettinatura, чешаљ за јесен“ реализован је током 2014. године комбиновањем табли дрвета и шпер плоче. Изведен је уклапањем четири засебне матрице идентичних димензија.

o

Мали чешаљ, дрворез, 70x100 cm, 2014.



У неговању мотива луле и чешља као основних фигуралних сегмената могућа разноврсност ових предмета свакако да може представљати позитивну чињеницу. Бројем елемената који творе дискурс овог истраживања, поменута разноликост обликоваће идентитет сваког појединачног дела. Готово сви дрворезни отисци садрже по један или два елемента чиме је формиран запис који се даље може посматрати као низ заустављених

секвенци. Рад „Мали чешаљ“ (2014) композиционо је решење и сублимација елемената косе и чешља. Проналазећи смисао у њиховом међусобном односу и условљености, асоцијацијом на уредност, рашчешљавање и јасан систем који настаје овом радњом, начинио сам рад једноставног садржаја. Стилизованим рукописом који се читава и на осталим радовима, детаљ чешља прераста у акценат од којег започиње и у којем се завршава гледаочева мисаона спекулација. Као метафора женског елемента, овај рад особеног линијског система један је од пар одштампаних мануелним поступком. Неопходна тактичност у процесу отискивања помоћу коштане шпатуле за епилог је имала рад интензивног обојења и динамичног линијског ткања.

o

Пегава лула, дрворез, 70x100 cm, 2014.



Вишебојни дрворезни отисак под називом „Пегава лула“ је један од радова који на експлицитан начин истиче фигурални елемент луле. Аутоцитатност, која карактерише

читав циклус, овде је сконцентрисана на предмет који је у натприродној величини доведен до димензије монументалног објекта. Компонована тако да је сама себи довољна и да својим карактером опстане у формату, *Пегава лула* прераста у знак као на каквом пану или билборду великих димензија. Нетипично распоређеним шарама настојао сам да игром црно-белих флека истакнем богатство потенцијалне структуре. Истовремено, овако третирана површина значиће цртачки искорак из реалног приказа предмета чији квалитет и финоћа завршне обраде често има и одлике филиграна. Простор око луле изведен је црвеном траком која доприноси интензивном доживљају мотива. У извесној мери пренаглашена, позадина отиска готово да вибрира преплетајима кратких резова белог и жутог обојења на површини интензивног кармина. У атмосфери повишене температуре помешане са карактеристичним мирисом ароматичног дима и сагорелог дувана, *Пегава лула* остаје забележена као предмет од култног значења за њеног власника и као нешто у чему се ужива страсно и интензивно.

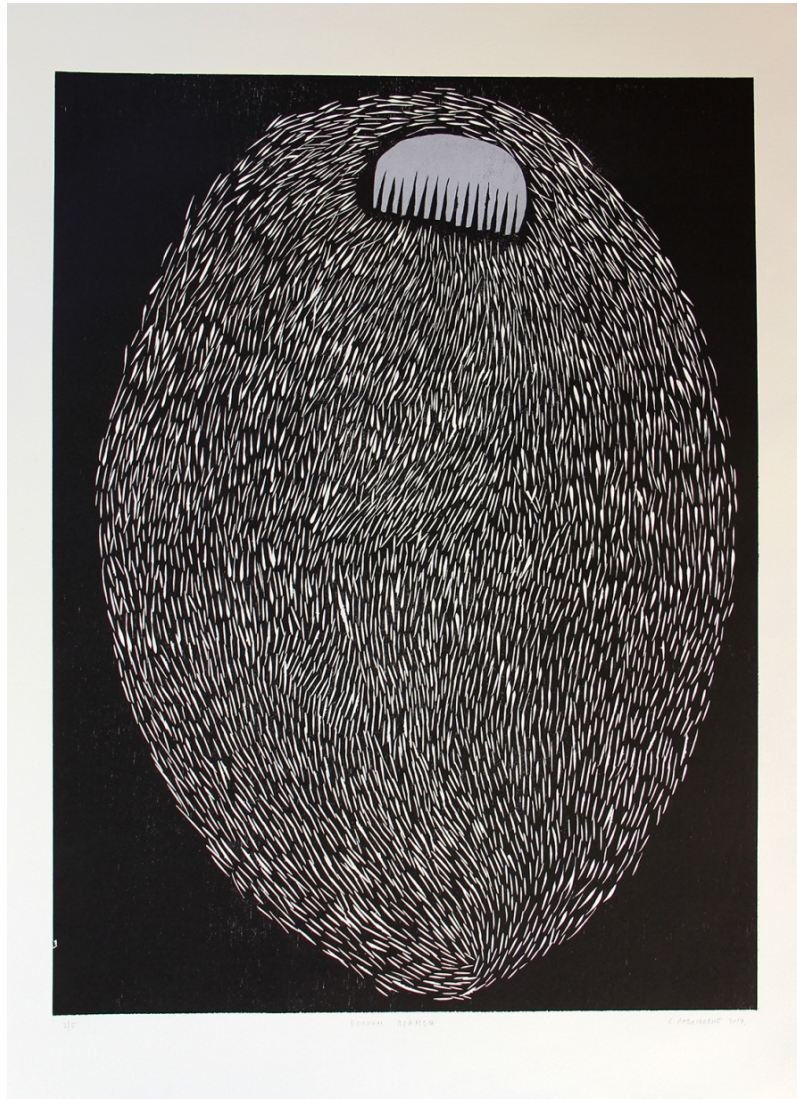
o

Лула и чешаљ, дрворез, 100x70 cm, 2014.



Честим комбиновањем два препознатљива облика, рад „Чешаљ и лула“ представља својеврсни крешчендо читавог циклуса. Необичним процесом настајања овог графичког листа, којег карактерише статична композиција испуњена богатим линијским ткањем, постигнут је одмерен однос бојених површина и избалансирана стилизација елемената. Символика у пуном смислу одређује карактер радова насталих у низу. Успостављеном уравнотеженом комуникацијом два наглашено издвојена поља заокружена је разноврсност композицијских решења. У том смислу се након овог рада, а као логично, наметнуло размишљање о апстраховању могућег садржаја. Такође, идеја да композиција постане блиска јасно читљивом знаку наговестиће нове графике попут „Великог прамена“.

Велики прамен, дрворез, 100x70 cm, 2014.



Због намере да мотиве своје поетике исказујем композицијским решењима сродног порекла, повратак на изворни однос црног и белог значио је једну од логичних могућности. Дистанцу од интензивних бојених односа на претходним дрворезима доживео сам као повратак иницијалној идеји. Тематске целине карактерише поступна редукција властитог става према боји. Свакако, посебан однос према линији, као стално присутном ликовном елементу у радовима, обележиће графике настале на самом крају овог

истраживања. Рад „Велики прамен“ обележен је неуобичајено малим бројем елемената. Густо ткање кратких и бритких линија формира вибрантни овални облик у чијем је горњем делу смештен чешаљ сребрног обојења. Однос црне, беле и офсетне сребрне, створиће ахроматски склад који је у психолошком смислу близак мојој природи.

Упадљива композицијска сведеност проистекла је од почетног стваралачког импулса. Током поступка који је обележен јасном намером и бритком реализацијом, утисак о довољности елемената и одсуству потребе за бојом резултирао је закључком о затвореном кругу. Означиће симболични епилог циклуса који тематски обрађује моменте сећања, лула и чешља и властитих емотивних стања. Коначно, „Велики прамен“ је рад који сублимира цртачку и знаковну једноставност и као такав је значајан за будућа истраживања.

3. Списак изложених дела

- Лула и чешаљ, *дрворез*, 100x70 cm, 2014.
- Црна лула за Драгослава, *дрворез*, 100x70 cm, 2014.
- Pettinatura/чешаљ за јесен, *дрворез*, 100x70 cm, 2014.
- Пегава и чешаљ, *дрворез*, 80x60 cm, 2014.
- Мали чешаљ, *дрворез*, 70x100 cm, 2014.
- Прамен, *дрворез*, 80x60 cm, 2014.
- Из колекције „Записи“, *комбинована техника*, 15x20 cm x 15ком, 2014.
- Поетика сећања/фиока 4, *комбинована техника*, 51x70x5 cm, 2014.
- Поетика сећања/фиока 3, *комбинована техника*, 50x28x5 cm, 2014.
- Сребрна, *дрворез*, 70x100 cm, 2014.
- Кика и чешаљ, *дрворез*, 100x70 cm, 2013.
- Без назива, *дрворез*, 80x60 cm, 2014.
- Pettinatura XXIII, *дрворез*, 60x80 cm, 2014.
- Пегава лула, *дрворез*, 70x100 cm, 2014.

- Велики прамен, дрворез, 100x70 см, 2014.

- На стубу, дрворез, 100x70 см, 2014.

VII. ЗАКЉУЧАК

Уметнички пројекат *Поетика сећања у медију графике – истраживања у техници дрвореза* систематизовани је низ мисаоних ставова и практичних радњи везаних за одређена ликовна питања. У том смислу, стваралачки процес инкорпориран у овај пројекат сачињавао је међусобни однос различитих категорија. Оне се заснивају на естетичким опредељењима и афинитетима, третирању општих и стручних места у истраживачком процесу. Пресудан значај за карактер овог уметничког пројекта имала је генеза изворне идеје и њена евалуација кроз одређене фазе процеса. Препознавање сродних поетичких елемената са којима сам успоставио извесну паралелу, као и истрајавање у неговању иницијалног импулса, свакако су утицали на коначан визуелни идентитет читавог дела. Аутономија простора у којем сам се кретао тичала се сфере искуственог и емотивног. У случају истраживачког рада на пројекту *Поетика сећања у медију графике* синтетисане су специфичности поетике и проседеа које негујем. Тражени склад обележен је уверењем да одређени интимизам у изразу никако не представља депласирану категорију. Напротив, снажног сам уверења да он, у мањој или већој мери, чини важан сегмент сваке поетике. Такође, израз близак класичном у најширем смислу, увек може садржавати актуелност, ма када и како се појавио и манифестовао.

Карл Јунг примећује: „Уметник је увек средство и гласник свог времена... Уметник свесно или несвесно уобличава природу и вредности свог времена, док они, с друге стране, обликују њега“.³⁰ Однос елемената једног уметничког става може се описати потребом уметника да „...сопствену душу пре свега негује и развија како би његов спољашњи таленат имао шта да одене“.³¹ Оваквом метафором наглашена је потреба за хармонијом, у првом реду дубоког унутрашњег осећаја са мисаоним процесима као оним што чини суштину креативног бића. Она је у свом пуном обиму уткана у ово истраживање.

³⁰ Карл Јунг, *Човек и његови симболи*, Београд, Народна књига – Алфа, 1996, стр. 313.

³¹ Василиј Кандински, *О духовном у уметности*, Београд, Esotheria, 1996, стр. 136.

„...Ми смо у најповољнијем положају јер је коначно свим медијима графике, било традиционалним или дигиталним, коришћеним самостално или у комбинацији, пружена могућност да буду једнако вредни и подједнако поштовани.“

Ричард Нојс

VIII. ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхајм, Рудолф. *Уметност и визуелно опажање*, Уметничка академија у Београду (1971).
 2. Богдановић, Коста. *Поетика визуелног*, Завод за уџбенике, Београд (2005).
 3. Виготски, Лав. *Психологија уметности*, Нолит, Београд (1975).
 4. *Графика на ивици – графика и њена гранична подручја у 21. веку*, Међународни симпозијум, Галерија Графички колектив, Београд (2009).
 5. Јунг, Карл. *Човек и његови симболи*, Народна књига – Алфа, Београд (1996).
 6. Кандински, Василиј. *О духовном у уметности*, Esotheria, Београд (1996).
 7. Клајн, Хејџо. *Мали лексикон штампарства и графике*, Југославија, Београд (1979).
 8. Огњеновић, Предраг. *Психолошка теорија уметности*, Гутембергова галаксија/Библиотека Психологија, Београд (2003).
 9. Павловић, Зоран, *Уметност тумачења уметности*, ФЛУ, Плато, Београд (2009).
-
10. Andrews F. Michael. *Creative Printmaking*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs (1964).
 11. Frojd, Sigmund. *Iz kulture i umetnosti*, Izdavačko preduzeće Matice srpske, Novi Sad (1979).
 12. “*Grafika*”. Hrvatski časopis za umjetničku grafiku i nakladništvo br. 1, 2, Galerija Canvas (2003, 2004).
 13. Hozo, Dževad. *Umjetnost multioriginala; kultura grafičkog lista*. Prva književna komuna. Mostar, Jugoslavija (1988).
 14. Kreitler, Hans & Kreitler, Shulamith. *Psychology of the Arts*, Durham; Duke University Press (1972).
 15. Kris, Ernst. *Psihoanalitička istraživanja u umetnosti*, Kultura, Beograd (1970).
 16. *Likovne sveske 1–2*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu (1996).
 17. Laitinen, Kari, Moilanen, Tuula, Tanntu, Antti. *The Art and Craft of Woodblock Printmaking, Woodblock Printmaking of Oil-based Inks and the Japanese Watercolor Woodcut*, University of Art and Design Helsinki, ILMARI design publications (1999).

18. Luebbers, Leslie. *The Woodcut in American Printmaking Revival and Innovation*, World Print Council, U.S.A. (1985).
19. Adriani, G, Georg Bazelic, *Grafike 1965–1992. O opredmetljenim slikama*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (2002).
20. *Art in Print*, Vol. 1, №1, Maj-June (2011).
21. Hunter, Dark *Papermaking, The History and Technique of an Ancient Craft*, New York, Dover Publications, Inc. (1978).

IX. ВЕБОГРАФИЈА

1. Encyclopedia of Woodblock Printmaking, www.woodblock.com/encyclopedia
2. The 1st International Mokuhanga Conference, <http://www.mokuhanga.jp/en/>
3. The Technique of the Color Wood-cut, <http://www.sharecom.ca/phillips/technique.html>
4. Woodblock Dreams, <http://woodblockdreams.blogspot.com/>.
5. Woodblock Printmaking, <http://www.barenforum.org/>
6. Japanese Woodblock Printmaking – *moku hanga*,
http://www.druckstelle.info/en/holzschnitt_index.htm
7. Moku Hanga, http://www.aeleen.com/ccp/moku_hanga.htm
8. Drvorez, bs.wikipedia.org/wiki/Drvorez
9. Miško Šuvaković, Transdisciplinarnost u savremenoj teoriji i praksi,
www.youtube.com/watch
10. Ishikawa Toyonobu, en.wikipedia.org/wiki/Ishikawa_Toyonobu
11. Japanizam od Van Goga do Šilea,
<http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/t28663.lt.html>
12. https://sh.wikipedia.org/wiki/Cai_Lun
13. http://www.danilokis.org/leonid_sejka.htm
14. <https://www.artsy.net/artist/marcel-duchamp>

X. БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

Слободан Радојковић

Рођен 19. јуна 1967. године у Нишу. Завршио Уметничку школу „Ђорђе Крстић“ у Нишу 1986. године. Дипломирао на графичком одсеку Факултета ликовних уметности у Скопљу 1992. године у класи професора Костадина Танчева. Постдипломске студије графике завршио на Факултету ликовних уметности у Београду 1996. године у класи професора Велизара Крстића. Докторске уметничке студије на Факултету ликовних уметности Универзитета уметности у Београду уписао школске 2011/2012. године, код ментора професорке Биљане Вуковић.

Члан УЛУС-а од 1993. године и један од оснивача Нишког графичког круга 1994. године. Од 1994. до 2015. године био је члан колектива Галерије савремене ликовне уметности Ниш у звању вишег кустоса, задуженог за издаваштво и дизајн галеријских издања. Године 2006. покренуо оснивање Графичке радионице у Сићеву и до 2014. године руководио њеним радом и организацијом. Од марта 2015. године запослен на Факултету уметности у Нишу, на Департману за ликовне уметности у звању ванредног професора за предмет Графика.

САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ У ЗЕМЉИ

1994. Ниш, Галерија СЛУ, Салон 77, цртежи и графике,

Пирот, Градска галерија, цртежи и графике

1995. Приштина, Галерија Покрајинског културног центра, цртежи и графике

1996. Београд, Галерија ФЛУ, цртежи и графике,

Ниш, Галерија СЛУ, Салон 77, цртежи и графике

1998. Нови Сад, Мали ликовни салон Културног центра, гвашеви и акварели

2010. Београд, Галерија Графички колектив, графике

2011. Ниш, Галерија Арт 55, графике
2013. Прокупље, Галерија „Божа Илић“, цртежи и графике
2014. Београд, Продајна галерија Београд, графике
 Београд, Галерија ФЛУ, графике и објекти – Докторски уметнички пројекат
2016. Футог, Галерија КИЦ, графике
 Кикинда, Културни центар, графике
 Ниш, Галерија СЛУ, Салон 77, графике

САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ ВАН ЗЕМЉЕ

1997. Софија, Бугарска, Галерија „Макта“, гвашеви
2012. Хјустон, САД, University of Houston Clear Lake Art Gallery, графике
2013. Бања Лука, Република Српска, Галерија УДАС, графике
2015. Николе, Канада, La Maison et atelier Rodolphe-Duguay, графике

У истом периоду учествовао на више од две стотине колективних изложби у земљи и иностранству. Избор значајнијих учешћа: Београд, Скопље, Лесковац, Кикинда, Крагујевац, Харков, Софија, Ужице, Велико Трново, Зрењанин, Пловдив, Шабац, Буенос Ајрес, Смедерево, Панчево, Токио, Солун, Праг, Варна, Велес, Кочи, Мјанмар, Орхус, Фалун, Подгорица, Париз, Греншен, Свонси, Ниш, Александрија, Гуанлан, Труа Ривиер, Брисел, Шамплеин, Оахака, Лом...

СТУДИЈСКА ПУТОВАЊА И УЧЕШЋА НА СИМПОЗИЈУМИМА

2003. Праг, Чешка Република, Савремена српска графика – Дани српске културе у Прагу,
Културни центар Новодворска
2004. Боровец, Бугарска, II Балкански графички симпозијум „Графичка искуства и технологије“, *Графички центар Самоков* (са проф. Велизаром Крстићем)
2010. Орхус, Данска, Графички симпозијум „Књига – Vogen“, *Århus Kunstakademi*
2012. Хјустон, САД, University of Houston Clear Lake (са проф. Биљаном Вуковић)

Од 1995. до 2015. учествовао у раду дванаест графичких и сликарских колонија у земљи и иностранству (Гамзиград, Велико Трново, Поганово, Сићево, Панчево, Смедерево, Студеница, Власина, Сомбор, Београд, Нови Пазар). Добитник награда: 2000. Ниш, Награда „Мали печат НГК“ на VII Изложби мале графике НГК; 2014. Београд, I Награда на 8. Ех-Уи конкурс за графику, Национална галерија Београд

КОМИСИЈА ЗА ОЦЕНУ И ОДБРАНУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

1. Ред.проф.мр Биљана Вуковић, ментор и члан
2. Ванр.проф.др Александар Младеновић, председник
3. Ред.проф.др Бранко Раковић, члан
4. Доц.др Владимир Милановић, члан
5. Ред.проф.мр Мирослав Живковић, члан

Датум одбране: _____

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

Име и презиме аутора СЛОБОДАН РАДОЈКОВИЋ
Број индекса 4199/11
Докторски студијски програм _____
Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта
ПОСТИЦА СЕПАЊА У МЕДИЈУ ГРАФИКЕ -
ИСТРАЖИВАЊА У ТЕХНИЦИ ДРВОРЕЗА

Ментор РЕД. ПРОФ. МР БИЉАНА ВУКОВИЋ
Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) СЛОБОДАН РАДОЈКОВИЋ
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.
Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.
Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 25.3.2016.

Потпис докторанда


Изјава о ауторству

Потписани-~~а~~ СЛОБОДАН Д. РАДОЈКОВИЋ
број индекса 4199/11

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом
ПОЕТИКА СЕБАЊА У МЕДИЈУ ГРАФИКЕ - ИСТРАЖИВАЊА
У ТЕХНИЦИ ДРВОРЕЗА

- 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.

У Београду, 25.3.2016.

Потпис докторанда



Изјава о коришћењу

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

ПОЕТИКА СЕБЊА У МЕДИЈУ ГРАФИКЕ -

ИСТРАЖИВАЊА У ТЕХНИЦИ ДРВОРЕЗА

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 25.3.2016.

Потпис докторанда

