



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ  
ДОКТОРСКЕ УМЕТНИЧКЕ СТУДИЈЕ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

**ПРОМЕНЉИВОСТ И ТРАЈАЊЕ**  
**ГРАФИЧКА ПРОЈЕКЦИЈА ЛИРСКИХ ПРОСТОРА**

Ментор:

Ред. проф. мр Биљана Вуковић

Кандидат:

Мр Јелена Средановић

Београд, 2016.

## САДРЖАЈ

### АПСТРАКТ

### ABSTRACT

УВОД.....	1
<b>1. ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА</b>	
<b>1.1. ПРОМЕНЉИВОСТ И ТРАЈАЊЕ.....</b>	<b>2</b>
<b>1.2. НЕБО И ОБЛАЦИ – ЛИРСКИ ПРОСТОР.....</b>	<b>4</b>
<b>1.3. УМЕТНИЧКО ПРЕДСТАВЉАЊЕ НЕБА КРОЗ ВРЕМЕ</b>	
1.3.1. ОД ПРАИСТОРИЈЕ ДО ПОЈАВЕ НЕБА.....	7
1.3.2. ОД СРЕДЊОВЕКОВНОГ МРАКА ДО ВЕДРОГ НЕБА.....	13
1.3.3. ОБЛАЦИ КАО ДЕО НОВЕ ИКОНОГРАФИЈЕ.....	27
1.3.4. ОТКРИВАЊЕ ПРИРОДЕ.....	41
1.3.5. НЕБО КАО ГЛАВНА ТЕМА.....	53
1.3.6. ИЗЛАЗАК У ПРИРОДУ.....	57
1.3.7. ПЛУРАЛИТЕТ ПРИСТУПА ОД 20. ВЕКА.....	60
1.3.8. МОТИВ ОБЛАКА НА ГРАФИЧКИМ ЛИСТОВИМА.....	68
1.3.9. ПРВЕ ФОТОГРАФИЈЕ ОБЛАКА.....	81
<b>2. МЕТОДЕ И РЕЗУЛТАТИ УМЕТНИЧКО-ИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА</b>	
<b>2.1. МЕТОДЕ УМЕТНИЧКОГ ИСТРАЖИВАЊА.....</b>	<b>84</b>
<b>2.2. ОБЛАЦИ КАО МАНИФЕСТАЦИЈА ПРОМЕНЉИВОСТИ И</b>	
<b>ТРАЈАЊА.....</b>	<b>86</b>
<b>2.3. ДРВОРЕЗ КАО ЛИКОВНИ ЈЕЗИК.....</b>	<b>88</b>
<b>2.4. ИЗНАЛАЖЕЊЕ МОГУЋНОСТИ ИЗРАЗА.....</b>	<b>95</b>
<b>2.5. ДИЈАЛОГ СА ФОТОГРАФИЈОМ.....</b>	<b>101</b>
<b>2.6. ТРАЖЕЊЕ БОЈЕ.....</b>	<b>104</b>
<b>2.7. ПАПИР КАО ДЕО КОНЦЕПТА.....</b>	<b>106</b>
<b>2.8. ПРЕКЛАПАЊЕ ОТИСАКА.....</b>	<b>107</b>
<b>2.9. ПРОЖИМАЊЕ ДРВОРЕЗА И ДИГИТАЛНЕ ШТАМПЕ.....</b>	<b>109</b>
<b>2.10. ТРАГОВИ ПРОЦЕСУАЛНОСТИ СТВАРАЊА.....</b>	<b>113</b>
<b>2.11. ТРАЖЕЊЕ ИСКОРАКА.....</b>	<b>115</b>
<b>2.12. ГРАЂЕЊЕ ГРАФИЧКОГ ПОЉА МОЗАИЧКИМ ПРИСТУПОМ.....</b>	<b>124</b>
<b>2.13. ИЗАЗОВИ СВЕЛОСТИ И ПРОСТОРА.....</b>	<b>126</b>
<b>2.14. ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА.....</b>	<b>132</b>
<b>3. ЗАКЉУЧАК.....</b>	<b>139</b>
<b>4. ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>141</b>
<b>5. БИОГРАФИЈА.....</b>	<b>147</b>



## АПСТРАКТ

Подстицајна енергија природних појава на уметничко стваралаштво је вишеструко доказана кроз историју цивилизације. У том склопу, и облаци су од давнина заокупљали људску радозналост својом тајанственошћу, разноликошћу и променљивошћу и подстицали су на размишљање и сањарење, али и на уметничко приказивање – у сликарству, књижевности, музици.

Мене је фасцинирао поглед одозго, кроз прозор авиона, на облаци, и они су постали изазов и инспирација за мој докторски уметнички пројекат. Циклус графика који чини ликовни део мог докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање – графичка пројекција лирских простора* инспирисан је лирском естетском делотворношћу облака, којима је променљивост облика начин трајања. Променљиве лирске просторе фиксирам у једном одређеном тренутку и чиним их трајним у медију графике.

У првом делу рада (*Оквир истраживања*) су приказане особености ликовног приказивања неба и облака кроз поједине културно-историјске фазе. Запажена је повезаност сврхе и начина тог приказивања са друштвеним околностима, разумевањем природе, идеологијом и естетским мерилима кроз време: од покушаја да се разуме природа у праисторијско доба до појаве неба на античким муралима; од симболичких представа уроњених у златно небо на средњовековним мозаицима до илузионистичких купола; од религиозних и митолошких приказа неба до секуларизације; од религиозних привиђења до метеоролошки тачних приказа неба; од ненаметљивих облака у позадини до идеализованих пејзажа; од реалних приказа у пејзажима до неба као главне теме; од дефинисаних стилова до плуралитета приступа; од графике као технике за умножавање до независне уметничке форме.

У другом делу рада (*Методe и резултати уметничко-истраживачког рада*) образложен је мој стваралачки поступак и представљен је настали циклус графика, које су, као ликовни део докторског уметничког пројекта, биле изложене у Галерији Факултета ликовних уметности и Галерији *Излози*, фебруара месеца 2015, у Београду.

Моја уметничка истраживања обухватила су изналажење графичког израза у представљању слика облака, њихове материјалности и променљивости, кроз различите поступке рада на дрвеним матрицама, испитивање могућности

познатих техника, тражење нових могућности материјала и поступака, избор боја и папира, спајање отисака и њихово преклапање и прожимање традиционалне технике и савремених технолошких решења, дрвореза и дигиталне штампе.

Резултат тако изабране теме и начина графичког изражавања су графике на којима сам приказала ефемерну констелацију паперјастих небеских скулптура, које у равни графичког листа пулсирају, светлуцају и титрају креирајући нове визуелне целине, лирско интониране и етеричне просторе прожете тактилно меким графичким ткањем сликарског квалитета.

**Кључне речи:** променљивост, трајање, лирски простор, облаци, графика, дрворез, дигитална штампа, услојавање.

## ABSTRACT

The history of civilization has proved that the natural occurrences provide a stimulating energy for art on multiple occasions. The clouds have been enticing human curiosity with their mysteriousness, diversity and volatility since ancient times. They have inspired the humans to think and daydream, as well as to express themselves through art – through painting, literature, music etc.

I have always been fascinated by the view from up above, the view of the clouds through the windows of the airplane; hence that they became a challenge as well as an inspiration for my doctoral art project. The collection of prints which constitutes the visual part of my doctoral art project *Transformations and Permanence – Representation of Lyrical Landscapes in Print* was inspired by the lyrical and aesthetic influence of clouds. Just as their transformations of shape provides them with permanence, I have endeavored to fix those lyrically transformative landscapes in a single specific moment to provide permanence through prints.

The first part of this paper (Research Framework) highlights the specifics of the visual representation of the sky and clouds through different cultural and historical phases. The paper acknowledges the connection between the purpose and the manner of that representation and the social circumstances, understanding of nature, ideology and aesthetic standards through time: from the first attempts to understand nature in the prehistoric times to the first depictions of the sky on ancient murals; the symbolic depictions plunged into the golden-hued sky on the medieval mosaics to illusionist domes; the religious and mythological representations of the sky to secularization; the religious illusions to meteorologically accurate representations of the sky; the unobtrusive clouds in the background to idealized landscapes; the realistic depictions in landscapes to the sky as the main theme; the defined styles to the plurality of approaches; the graphic as a multiplication technique to the independent artistic form.

The second part of the paper (Methods and Results of the Artistic and Research Procedures) provides insight into my creative process and showcases the resulting i.e. my collection of prints. These prints, which are the visual part of my doctoral art project, were exhibited at the Gallery of the Faculty of Fine Arts and the *Windows* Gallery in February, 2015 in Belgrade.

The artistic part of my research included the search for the graphic expression in the representation of the images of the clouds, their materialness and volatility

through the work on wooden matrixes, the examination of possibilities of the established techniques, the search for new potentials of materials and processes, the choice of colours and paper, the joining of imprints and their overlapping and the permeation of the traditional and modern technical solutions i.e. the woodcut and digital print.

Thus the result of the theme and manner chosen are the prints in which I manage to show the ephemeral constellation of the fluffy celestial sculptures, which pulsate, sparkle and twinkle on the paper, thus creating new visual entities, with lyrical tones and ethereal landscapes permeated with tactile and soft graphic fiber with the quality to match the one of the paintings.

**Keywords:** transformations, permanence, lyrical landscape, clouds, printmaking, woodcut, digital print, layering.

## УВОД

Опчињеност природом прати развој цивилизације, и уметности као њење битне саставнице, кроз све историјске епохе. И ”нема ствари која би била тако достојна истраживања као што је природа” (Никола Тесла).<sup>1</sup>

У том склопу развила се и људска радозналост за разнолику појавност облака и жеља да се они сликовно забележе.

Сврха и начин на који је то чињено мењали су се кроз време, у складу са друштвеним околностима, разумевањем природе и развојем естетских мерила, али фасцинираност визуелном и симболичком енергијом облака никад није пресахла – у сликарству, књижевности, музици.

У првом делу овог рада (*Оквир истраживања*) су приказане особености ликовног представљања облака кроз поједине временске периоде.

Мој докторски уметнички пројекат – остварен у 25 графичких листова, који су у фебруару месецу 2015. били изложени у Галерији Факултета ликовних уметности и Галерији *Излози* у Београду – инициран је лирским ефектима различитих форми облака, које сам посматрала одозго, из авиона, а изведен је комбиновањем класичне технике дрвореза и савремене технологије, што је описано у другом делу овог рада (*Методe и резултати уметничко-истраживачког рада*).

---

<sup>1</sup> Radovan Ždrale, *Mala knjiga aforizama* (Novi Sad: Matica srpska, 1986).

<sup>2</sup> *Речник савременог српског књижевног језика* (Нови Сад: Матица српска, 2007).

<sup>3</sup> Simon Blekbum, *Filozofski rečnik* (Novi Sad: Adresa, 2013).

## 1.1 ПРОМЕНЉИВОСТ И ТРАЈАЊЕ

У најопштијем, лексикографском, значењу **променљивост** је преобраћање нечег у нешто друго или другачије (други облик, вид), а **трајање** подразумева да нешто опстојава (протеже се) кроз дужи временски период.<sup>2</sup>

Уочавање тих феномена, и вештина да се њима прилагоди начин живота, од почетка су били, и остали су, битна, унапређујућа компонета еволуције људске врсте.

До јединственог схватања порекла и досега феномена променљивости долазило се, међутим, споро и мукотрпно. Дуго се одржавало (и данас је део религије) схватање о паралелном постојању променљиве појавности и непроменљивог, божанског, поретка, који се може докучити само разумом, не и чулима.

Хераклит из Ефеса је још у 5. веку пре нове ере указао на то да је сталност света нераздвојна од вечитог настајања: све тече, и не може се два пута ући у исту реку, јер нас сваки пут запљускује друга вода.<sup>3</sup>

Данас је, у науци, општеприхваћено да не постоји природи паралелан свет, да је природа материјална, а материја неуништива, и да се стално креће и мења.

Опште и неограничено стање свега у природи (свемиру) је, дакле, **променљивост**, док **трајање** означава само да је нешто ”у потпуности присутно више него у једном времену” – дужем или краћем, а никако бескрајном.<sup>4</sup>

Промена је природан и континуирано присутан феномен у нашим животима. Парадоксално, њено постојање је једина стварна константа у физичком свету. Све ствари се мењају осим саме промене.<sup>5</sup>

Са ликовноуметничког становишта примаран значај има променљивост која доводи до **преобликовања**, тј. до визуелно уочљиве промене изгледа (форме) предмета, појаве или догађаја, у одређеној временској етапи.

Притом су ”и оно што се види и начин на који се виђено приказује субјективно условљени”; уметник уобличава ”своје виђење стварности”.<sup>6</sup> То је

<sup>2</sup> Речник савременог српског књижевног језика (Нови Сад: Матица српска, 2007).

<sup>3</sup> Simon Blekbum, *Filozofski rečnik* (Novi Sad: Adresa, 2013).

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> John Carroll, „Changeable Nature“, 2014, <http://fineartamerica.com/blogs/changeable-nature.html>.

својеврсна ”тајанствена сарадња између природе и уметника”, током које уметник ”хвата и издваја” оно што се у природи мења или гаси, и оставља ”очима будућих генерација” слику, али не једнаку појави.<sup>7</sup>

Облаци су пример материјалне ствари – састављени су од воде ваздуха и светлости – са ”најмањом обличком темпоралношћу”.<sup>8</sup> И ”налазе се изван ухватљивог материјалног света, у ничијој земљи, због чега се њихова појава не уклапа у шему промена које сежу од неизвесности почетног облика до извесности крајњег облика. [...] Њихово одсуство облика је њихов облик, који није коначан. Долази из ничега и губи се поново у ничему. У међувремену се одигравају непредвидиве промене”.<sup>9</sup>

У својој књизи *Теорија о облацима* Ибер Дамиш (Hubert Damisch) је написао да су облаци: ”Парадоксална комбинација ефемерног и материјалног. [...] Облак је тело без површине, али не без супстанце. [...] Иако нема површину, облак је видљив”.<sup>10</sup>

По наводима Гастона Башлара (Gaston Bachelard), Гете је писао да су облаци увек у покрету, не само по актуелној позицији на небу већ и у погледу константне промене спољашњег изгледа, и да њихови покрети изгледају као да воде порекло из њихове унутрашњости, као да потичу из њих самих. Они су попут самопокретачког, самоформирајућег живог организма. А сам Башлар сматра да нас ”посматрање облака суочава са једним светом у којем има исто толико облика колико и кретања; облици облака настају из кретања, они сами су у покрету, а притом их покрет увек изобличава. То је свет облика у сталном преображају”.<sup>11</sup>

Али, упркос променљивости и несталности, константно траје.

---

<sup>6</sup> Saša Radojčić, *Uvod u filozofiju umetnosti* (Zrenjanin: Agora, 2014).

<sup>7</sup> Иво Андрић, *Гоја* (Београд: Просвета, 1974).

<sup>8</sup> Bertrand Rasel, *Naše saznanje spoljašnjeg sveta* (Sremski Karlovci - Novi Sad: IK Zorana Stojanovića, 2007).

<sup>9</sup> Werner Hofmann, „Wolkenthron und Wolkendienste“, у *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels* (Hamburg: Bucerius Kunst Forum, 2004).

<sup>10</sup> Hubert Damisch, *A Theory of Cloud: Toward a History of Painting* (Stanford University Press, 2002).

<sup>11</sup> Гастон Башлар, *Ваздух и снови: оглед о имагинацији кретања* (Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2001).

## 1.2. НЕБО И ОБЛАЦИ - ЛИРСКИ ПРОСТОР

Облаци од памтивека фасцинирају људе, па и данас њихова пролазна величанственост и бескрајна варијабилност подједнако подстичу на размишљање и научнике и сањаре.<sup>12</sup>

Филозофи су веровали да ако се може уверљиво и рационално објаснити облак, онда се може објаснити и све друго у природи. Јер, облак је најекстремнија манифестација непојмљивог. Француски филозоф, језуита из 17. века Рене Декарт (René Descartes) је написао: ”Откако је неко морао окренути очи ка небесима, да их погледа, ми мислимо о њима [...] као престолу Божијем. [...] То ми даје наду да ако могу да објасним њихову природу, [...] неко ће лако поверовати да је могуће на неки начин пронаћи узроке свега - дивних ствари о Земљи”.<sup>13</sup>

Људи су вековима гледали облаке, али нису могли да одговоре на питања као што су: Од чега се састоје облаци? Како настају? Зашто у једном моменту видимо облак, а већ у следећем он нестаје? Шта одређује облик облака?

Мада делује као магија, стварање облака је у стварности утемељено у земљи, ваздуху и води, и у фундаменталним физичким принципима који владају нашим светом. Облаци су заиста једноставна ствар – нешто више од воде у течном или смрзнутом облику, збирка кристала леда или водених капљица, видљива свима. Али, њихово стварање и нестајање је одлучујући део процеса који је од суштинског значаја за живот.

Постоје четири основна типа облака – кумулуси, стратуси, цируси и нимбуси – али их природа комбинује, па се појављују у бесконачном броју облика, којима се дају хибридна имена, настала од четири основна назива.<sup>14</sup>

Усхићен класификацијом облака и почетком развоја метеорологије, као примером повезивања науке и уметности, Гете је о сваком од ових типова облака написао песму. Као да је желео да се песничким надахнућем врати природи. У том смислу карактеристична је његова изјава: ”Ако треба да икад

---

<sup>12</sup> John A. Day, *The Book of Clouds* (New York: Sterling Publishing Company, Inc., 2005).

<sup>13</sup> Graeme L. Stephens, „The Useful Pursuit of Shadows“, *American Scientist* 91 (2003).

<sup>14</sup> Day, *The Book of Clouds*.



престанем да будем задивљен и опчињен магијом облака, треба себи да пожелим смрт”.<sup>15</sup>

Уметници и песници романтичари су у пролазности облака откривали константу која релативизује све људске постулате и друштвене норме. У служби своје уметничке визије, користили су трансформативне особине облака на различите начине. Тако енглески романтичар Перси Биш Шели (Percy Bysshe Shelley) у облацима види метафору за бескрајни циклус природе. Обдарујући облак особинама које персонификују силе природе, у песми *Облак* је написао:

*Мезимче свода ја сам ког вода*

*И земља сазда;*

*Латим из пора жала и мора;*

*Мењам се трајући вазда.<sup>16</sup>*

Пољска песникиња Вислава Шимборска (Wisława Szymborska) у песми *Облаци* истиче њихову променљивост и трајање:

*Морала бих да пожури*

*С описивањем облака –*

*У делићу секунде*

*Престају да буду они, а почињу да бивају други.<sup>17</sup>*

Облаци скрећу поглед нагоре, позивају на сањарење и размишљање о кретању, удаљености и висинама. А директна посматрања облака из балона, авиона, сателита и других летелица омогућила су праћење њиховог кретања, мерење и прикупљање емпиријских података битних за развој научних сазнања о њима. То није умањило лепоту облака, а поглед одозго, из авиона, на облаке, био је нови изазов и инспирација и за уметнике. Те велике ковитлајуће творевине – које мењају облик, бубре, испаравају, нестају и враћају се, обасјане сунцем или потамнеле са кишом – константни су подсетници на то како је динамична наша планета. Од кише коју доносе зависе временски услови, али и глобална енергија и постојање живота. Истовремено их, због разноликости облика и фасцинантних оптичких ефеката, одликује висок ступањ естетске привлачности. Од поетских метафора се врло брзо претварају у знакове

---

<sup>15</sup> Башлар, *Ваздух и снови*.

<sup>16</sup> Перси Биш Шели, „Облак“, *Поезија суштине*, приступљено 7. 03. 2016, <http://www.poezijasustine.rs/persi-bis-seli/oblak>.

<sup>17</sup> Вислава Шимборска, „Књижевник. Часопис за књижевност, умјетност и културу“ IX (31–32) (2012).

надолазеће опасности, и у посматрачима побуђују најразличитија осећања, од идиличних и романтичних до меланхолије или страха.

Њихово формирање, ширење, гомилање, раздвајање, расипање у праменовима, па оно исијавање из њих током изласка или заласка сунца, или померања од ветрова и струја – све то фасцинира посматраче.

Као покретни и пролазни део пејзажа, облаци из даљине могу изгледати чврсти, али изблиза су само магла, за само неколико минута могу, пред очима посматрача, да промене облик и величину, или да се преобрате у невидљиво.

Зато се узимају и за симбол слободе. Било да су виђени по светлом, мирном, сунчаном дану, или у жестини дивље олује, они слободно плове небом. А сваки човек, где год био, има небо изнад себе. ”Небо: понекад нежно, понекад хировито, понекад страшно, никад исто у два узастопна тренутка; скоро људско у својим страстима, скоро духовно у својој саосећајности, скоро божанско у својој бесконачности”.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> John Ruskin, *Modern Painters: Their Superiority in the Art of Landscape Painting to All the Ancient Masters Proved by Examples of the True, the Beautiful, and the Intellectual from the Works of Modern Artists, Especially from Those of J. M. W. Turner Esq., R.A.* [vol. 1] (Smith, Elder&Company, 1843).

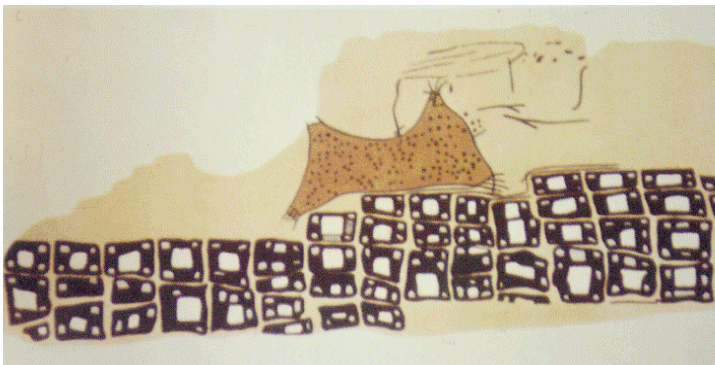
## 1.3 УМЕТНИЧКО ПРЕДСТАВЉАЊЕ НЕБА КРОЗ ВРЕМЕ

### 1.3.1. ОД ПРАИСТОРИЈЕ ДО ПОЈАВЕ НЕБА

Човек и његов однос према природи су најстарије теме уметности. О томе постоје многи докази. Цртежи животиња у пећини Шове (Chauvet-Pont-d'Arc) у Француској су стари око 32.000 година.<sup>19</sup> Докази о праисторијском посматрању и сликању природе, који су пронађени у француској пећини Ласко (Lascaux) су из времена 15.000 година пре нове ере, и садрже скоро 2000 приказа животиња, људских фигура и симбола.

Према тим и другим археолошким доказима, који су урезани, насликани или исклесани на каменим зидовима, праисторијска пећинска уметност бавила се готово искључиво животињама и њиховом интеракцијом са људима.<sup>20</sup>

Пејзажи нису били тема најстаријих (нађених) пећинских слика.



Слика 1.3.1.1. Ерупција изнад Чатал Хојука, око 7000 – 6000. пре н.е.



Слика 1.3.1.2. Бела богиња Тасили, око 3500. пре н.е., Сахара.

Ухваћена у сликовитој форми, природа је, била извор радости и задовољства, али и страха и мистерија. Тако је, вероватно, шок од ерупције вулкана Хасан Даг изазвао једног раног уметника да, око 7000 – 6000. године пре нове ере, наслика вулканске облаке и бљесак муње у Чатал Хојуку (Çatalhöyük), неолитском граду у Анадолији, у Турској. То је и најстарији познати документовани пејзаж (сл. 1.3.1.1).<sup>21</sup>

<sup>19</sup> „Au plus près de l'art pariétal“, *La Grotte Chauvet-Pont d'Arc - Ardèche, France*, 17.04.2015, <http://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/plus-pres-art-parietal>.

<sup>20</sup> Laura Anne Tedesco, „Lascaux (ca. 15,000 B.C.)“, *The Met's Heilbrunn Timeline of Art History*, приступљено 21.03.2016, [https://www.metmuseum.org/toah/hd/lasc/hd\\_lasc.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/lasc/hd_lasc.htm).

<sup>21</sup> „Neolithic Site of Catalhöyük“, приступљено 21.03.2016, <http://whc.unesco.org/en/list/1405>.

Оно што је довело до завршетка старијег каменог доба названо је неолитском револуцијом. Она је почела на Блиском истоку, када су људи први пут са успехом покушали да припитоме животиње и произведу зрнасту храну, што је један од епохалних догађаја у људској историји. Пољопривреда је дошла и у Тасили, а са њом и већи интерес за време и људске фигуре, пошто су људи преузели већу контролу над својим окружењем. Људи су постали свеснији зависности од природних појава.<sup>22</sup> Само небо није се још појавило у њиховој уметности, али важни дискретни објекти из ваздуха имали су свој деби. Радост због пљуска, битног за одржање живота у сушној Сахари, инспирисала је једног од првих уметника да наслика пљусак зрна пшенице и дугу (сл. 1.3.1.2). Та слика, пронађена у једном од највећих музеја на отвореном – Тасили, у централној Сахари, позната је као *Бела богиња Тасили*, а настала је око 3500. године пре нове ере.

Како је Сахара постајала све сувља, људи су се насељавали у долини Нила, где се развијала пољопривреда. Пошто су научили како да себи обезбеде храну, својим трудом, људи су се населили у трајним сеоским заједницама, и нова дисциплина и ред су ушли у њихов живот.

Прелазак од лова на земљорадњу морао је бити праћен дубоким променама у човековом гледању на себе и на свет, и скоро је немогуће поверовати да то није нашло израза у уметности. Вероватно постоји једно обимно поглавље у развоју уметности које је изгубљено, или ће тек бити откривено. Пронађени остаци оруђа за рад по правилу веома мало говоре о духовном ставу неолитског човека.

Уметност раних цивилизација је била сложенија. У ликовности се учвршћује пејзаж, али небо је и даље изостављено или је склоњено на плафон, и када је за њега било места на осликаном зиду.

Такав однос указује на наметање идеологије, табуа.

Минојски уметници су разбили те табуе и сликали су небо.

Мурал *Флотила Фриз*, пронађен у Акротирију у Грчкој, представља значајан напредак у сценској концепцији приказивања пејзажа. На тој слици постоји мали простор са приказаним небом, које је сиво, неутрално, а не плаво (сл. 1.3.1.3).

---

<sup>22</sup> Horst Waldemar Janson, *Istorija umetnosti: pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas* (Beograd: Prosveta, 1996).







своје проблеме, јер постојећи поредак није био способан да пружи људима адекватан осећај сигурности. Рим је и даље у стању да побеђује, али труд је исцрпљујући. Свака победа је значила само још једну гладну гомилу непријатеља на границама. Духовна несрећа је постала широко распрострањена. А емоционална рањивост пружила је прилику религији и филозофији да убризгају у јавни живот своја у суштини ирационална и мистериозна тумачења универзума.

Уметничку сцену такође обележава поновно појављивање натприродног.

Запањујуће је да готово нема знакова иновација у сликању римског неба после времена Помпеје. Скоро петсто година, облаци и оптички феномени на небу практично су игнорисани.



Слика 1.3.1.7. *Христ се појављује у облацима*, мозаик, око 530, Црква светог Козме и Дамјана, Рим.

Само кратко, али бриљантно, Римљани су гледали ка небесима и створили неколико мозаика на којима је први пут облацима додељено значајније место на небу. На мозаику *Христ се појављује у облацима* (сл. 1.3.1.7), који је настао око 530. године у Цркви светог Козме и Дамјана у Риму, главна фигура, Христ, долази у рај преко ступеништа од разнобојних облака. У позадини је тамноплаво небо, а око Христове главе је златни ореол.

Полукружну овалну апсиду Цркве светог Аполинарија у Равени (сл. 1.3.1.8) украшава мозаик настао око 550. године. У горњем делу мозаика је велики крст, а изнад крста Божја рука излази из облака на златном небу. Христово лице је приказано само симболично, у центру горње бордуре. Са обе стране крста су свете личности, у истом златном небеском окружењу са облацима.

То што небо више није плаво, него је златно, историчари уметности тумаче повећаним утицајем цркве, иако није прошло много времена од

стварања претходно поменутог мозаика са плавим небом. Плаво небо и облаци су тумачени као подривање хришћанства.



Слика 1.3.1.8. Апсида цркве светог Аполинарија и детаљ, мозаик, око 550, Равена.

Пажња коју су ранохришћански мајстори мозаика поклонили небу и облацима је у дугом периоду јединствен допринос представљању ових мотива. Стенли Гедзелман (Stanley Gedzelman) наводи да су средњовековни мозаици светла тачка на којој се представљање неба и облака одржало и премостило готово хиљаду година њиховог одсуства из уметничког приказивања.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Stanley David Gedzelman, „The Soul of All Scenery: A History of the Sky in Art“, 2003, <http://www.sci.cuny.cuny.edu/~stan/skyart5.pdf>.



### 1.3.2. ОД СРЕДЊОВЕКОВНОГ МРАКА ДО ВЕДРОГ НЕБА

Средњовековна уметност је садржајно везана за сакралне теме, јер у то доба у друштву доминира црква. Уметници који су радили за цркву били су обучени да све објекте представљају тако да скрену пажњу са њихове физичке природе на неко религиозно значење. У сликарству, спутаном строгим правилима иконографије, није било места за чулно назирање и бележење природне реалности. Пејзаж није негован, а небо и облаци нису сматрани достојним пажње. Њихова природна лепота је умањивана, и преиначивани су да служе некој симболичној сврси. Небо је најчешће симболизовало божанско, и сликано је златном бојом, како би фасцинирало вернике.

Све док је црква била једини мецена уметности, тај калуп није могао бити сломљен.

Ипак, свакодневно понашање људи првенствено у Европи постајало је све прагматичније, и комерцијални интереси су добијали важнију улогу у друштву. Сликаре је ангажовала новонастала класа световних покровитеља, који су инсистирањем на стварним сценама помогли да се небо ослободи златних и брокатних завеса. Створено је окружење погодно за реално приказивање неба.

Италијански уметници с почетка 13. века су усвојили технике и традицију византијске уметности, али то интересовање за прошлост и секуларне уметничке форме није ометало хришћанску преданост. Религиозна уметност је остала доминантна.

Црквене фреске и мозаици, а од 13. века и дрвени панели, илустровали су живот Христа, Девице и светаца. Нови религиозни поредак је стимулисао интерес за људски живот светих фигура. Уметници су тежили да, уместо замишљених стилизованих призора, пренесу на слике свакодневна искуства и оно што су видели у стварности.

Међу првим и важним уметницима који се крећу у том правцу био је Ђото ди Бондоне (Giotto di Bondone, 1266 – 1337). Он је одбацио традиционалну златну позадину и заменио ју је небом и пејзажом. Значајно је допринео развоју реалистичног приказивања околине применом перспективе и осветљења за тродимензионалну артикулацију простора и површина. Перспективу је остваривао по осећају, јер прецизна математичка објашњења још нису била развијена. На слици *Екстаза светог Фрање* (сл. 1.3.2.1) облак окружује свеца са

свих страна и подиже га са земаљске сцене, што је фигуративни начин да се одвоји од несигурне природе људског поретка.<sup>26</sup> Динамичан облак, из циклуса *Христов живот* (сл. 1.3.2.2), који Христа подиже и носи у божанске просторе, има исту функцију.



Слика 1.3.2.1. Ђото ди Бондоне, *Екстаза светог Фрање*, фреска, 1297–1300, Базилика, Асизи.



Слика 1.3.2.2. Ђото ди Бондоне, 38. сцена из циклуса *Живот Христа*, *Вазнесење*, фреска, 1305, капела Скровењи, Падова.

Према наводима Џона Торнеса (John Thornes), Џон Констабл (John Constable, 1776 – 1837) је, током предавања на Хампстеду, у јуну 1833. године нагласио да је за њега Ђото један од првих уметника пејзажног сликарства који су у својим радовима приказали променљиво небо.<sup>27</sup>

У то време на нашим просторима настају фреске у Сопоћанима. Напознатија фреска је *Успење пресвете Богородице*, на западном зиду наоса. На њој је приказан Христос у мандорли, окружен анђелима и апостолима у облацима (сл. 1.3.2.3).

Сопоћанске фреске одликује тежња ка идеалима вечите античке лепоте, сажетом изражавању, без сувишних детаља унутар изабраних тема.<sup>28</sup> У складу са том тежњом приказане фигуре на фрескама одишу монументалношћу, без покрета, приказана лица су без грча. Облаци су сведени у овалне облике, и уклапају се у монументалност слике.

Сопоћанско сликарство је усамљено у свом изразу монументалности и начину испољавања античке лепоте и не може се објаснити јасном развојном

<sup>26</sup> Damisch, *A Theory of Cloud*.

<sup>27</sup> John E. Thornes, *John Constable's Skies: A Fusion of Art and Science* (Edgbaston, Birmingham: The University of Birmingham, University Press, 1999).

<sup>28</sup> Војислав Ј. Ђурић, *Сопоћани* (Београд: Српска књижевна задруга и Просвета, 1963).

линијом српског сликарства. Сматра се да је реч о највећем домету европског сликарства за време када су фреске настале.



Слика 1.3.2.3. Успење пресвете Богородице, део фреске и детаљ, 13. век, Сопоћани.

Повремени покушаји склањања златних и брукатних завеса које су сакривале небо, приказивањем неких трагова облака или малих плавих, понекад изнијансираних отвора на иначе златном небу, па чак ни Ћотови радови, нису успели да подстакну веће занимање за небо пре 1400. године. Тек на почетку 15. века уклоњене су завесе које су вековима блокирале небо, и интензивирано је сликање неба.

Црква је невољно помагала тај нови правац у уметности, али је, да би сачувала свој утицај, била принуђена да подржи трагање за идеалним обликом сваке од божијих креација, па и различитих облака. Сликари су позвани да испитају новооткривено небо и да издвоје савршене примере основних облика облака из хаотичног мноштва.

Уметници 15. века су први детаљно проучавали облаке. Тада још није било убедљивих физичких објашњења за боје неба или облака. Морали су, зато, да почну од нуле, и да се, занемарујући средњовековне појмове, ослоне искључиво на своју моћ запажања.



Слика 1.3.2.4. Браћа Лимбург, илустрације за Библију, минијатуре, 1402.

Као рани примери насликаног неба могу се поменути илустрације за *Библију* које су браћа Лимбург (*Herman, Paul, and Johan Limbourg*, после 1385 – око 1416), радили од 1402. године (сл. 1.3.2.4).

На њиховим минијатурама има неколико облака, али карактеристично је да се у многим сценама појављује ведро небо, које оштро прелази из тамноплавог на врху ка белом на хоризонту.

У Паризу, цела уметничка заједница готово истовремено одбацује златну позадину, и од 1410. године небо је рутински сликано постепено нијансираном бојом. Из тог времена су значајне илустрације браће Лимбург у књизи *Молитвеник војводе од Берија* (*Les Très Riches Heures du duc de Berry*), које, поред препознатљивог неба и изузетне орнаментике, на 12 листова раскошно опремљеног календара садрже и лепе натуралистичке детаље (сл. 1.3.2.5).



Слика 1.3.2.5. Браћа Лимбург, *Молитвеник војводе од Берија*, слике из календара за месеце: фебруар, јуни и септембар, 1405 – 1408/9.

Приказани су погледи на неколико замкова богатог покровитеља и активности везане за сваки месец у години. Чак и тако неопипљиве и пролазне ствари као што је смрзнути дах девојке, дим који се види из димњака и облаци на небу су постале могуће за сликање.<sup>29</sup> Небо је добило само мали простор на врху слика, ретко је добијало више простора и код других париских уметника тога доба, али је за сликарство значајно што су овоземаљске активности и величање људи постали тема уметности.

Италијани су почели да сликају небо само неколико година после париских уметника. Око 1410. године небо постепено изнијансиране боје имало је скроман деби у Италији, на олтарском панелу *Тебауда* (сл. 1.3.2.6), слици приписаној Ђерарду Старнини (*Gherardo di Jacopo Starnina*, 1354 – 1413).

<sup>29</sup> Janson, *Istorija umetnosti: pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*.



Неколико сићушних таласа дају драж његовом небу. Али то није много унапредило сликање неба у италијанској уметности. Оно се следећи пут појавило готово кришом, тек деценију касније, 1423. године, када је Ђентиле да Фабриано (Gentile da Fabriano, 1370 – 1427) завршио готичко ремек-дело *Поклоњење мудраца* (сл. 1.3.2.7). Његово небо је и даље блокирано златном завесом на централном олтарском панелу, а само у малим, готово не приметним сценама, на споредним панелима, завеса је подигнута, да открије плаво небо. И да подстакне и друге италијанске уметнике да га сликају.



Слика 1.3.2.6. Ђерардо Старнина, *Тебаида* (детал), темпера на панелу, 1410.



Слика 1.3.2.7. Ђентиле да Фабриано, *Поклоњење мудраца* (детал), темпера на панелу, 1423.

Уметници су брзо идентификовали већину главних типова облака и научили су како да их прецизно представљају. Ваздушна перспектива је такође откривена, вероватно зато што је обојеност добро дефинисала особине удаљених објеката. Неограничена атмосферска видљивост је била обавезна, и није било дозвољено замагљивање ниједног детаља, чак ни најудаљенијих објеката.

Пажњу сликара петнаестог века пленио је облак *altocumulus lenticularis*, таласасти планински облак, који се појављује самостално или у малим колонама. Он се одликује глатким линијама. Појављује се различито од већине облака, и пошто се споро креће, најстрпљивије позира.

Те планинске облаке први су приказали Томазо ди Кристофоро Фини (Tommaso di Cristoforo Fini, 1383 – 1440), познат и као Мазолино, на слици *Утемељење Санта Марије Мађоре* (сл.1.3.2.8), и Стефано ди Ђовани ди Консола да Кортоне (Stefano di Giovanni di Consolo da Cortona, 1392 – 1450), звани Сасета, на слици *Свети Антоније пустињак мучен од ђавола* (сл. 1.3.2.9).



Слика 1.3.2.8. Томазо ди Кристофоро – Мазолино, *Утемељење Санта Марије Мађоре*, темпера на панелу, 1423.



Слика 1.3.2.9. Стефано ди Ђовани – Сасета, *Свети Антоније пустињак мучен од ђавола*, темпера на панелу, 1423.

На Мазолиновој слици је, поред планинских таласастих облака, насликан и један раван пљоснат облак, који дели композицију на два дела и одваја божанско од световног.

У Сијени је Сасета почео да слика изузетно реалистична неба, на олтарском панелу *Богородица Снежна*. И он је приказао легенду о догађајима везаним за оснивање базилике Санта Марија Мађоре (сл. 1.3.2.10).



1.3.2.10. Стефано ди Ђовани Сасета, *Олтарски панел Богородица Снежна*, десно су увећане две доње слике - горе *Утемељење*, доле *Изградња Санта Марије Мађоре*, темпера на панелу, 1432, Фиренца.

Облаци се појављују у двама суседним сценама на споредним малим панелима. Било је сувише рано да се укине златна позадина на главном панелу. Ти мали панели носе називе *Утемељење* и *Изградња Санта Марије Мађоре*. *Изградња* садржи готово једине цирусе у италијанској уметности 15. века. Траке цируса се утркују преко иначе ведрога неба слева надесно. У *Утемељењу* је Сасета ухватио вишеструку природу алтокумулуса потпуније од других

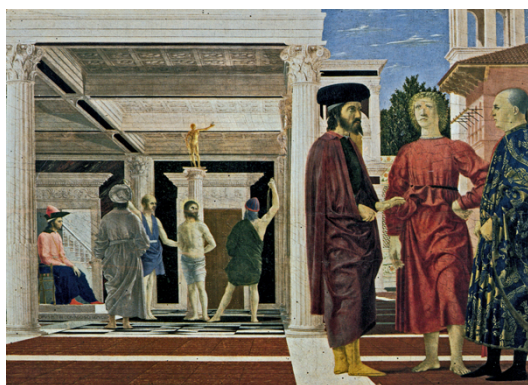
уметника у 15. веку, осим његовог помоћника Сана ди Пјетра (*Sano di Pietro*, 1405 – 1481), петнаест година касније.

Пажњу уметника позног 15. века нису привлачила поља облака цирокумулуса и алтокумулуса, чију лепоту чини организовано мноштво. Заокупљају их појединачни облаци.

Пјеро дела Франческа (*Piero della Francesca*, 1412 – 1492) је често сликао таласасте планинске облаке, који су му били блиски стога што је већи део живота провео у срцу Апенина.



Слика 1.3.2.11. Пјеро дела Франческа, *Кристење Христово*, темпера на платну, око 1450.



Слика 1.3.2.12. Пјеро дела Франческа, *Бичевање Христа*, уље и темпера на панелу, 1455-60.

Његове слике су описане као "ремек-дела статичког мировања".<sup>30</sup> На слици *Кристење Христово* (сл. 1.3.2.11) је можда намерно одабрао глатке и непомичне планинске таласасте облаке како би појачао тишину и ванвременост религиозног догађаја. У складу са токовима времена у којем је живео, његови облаци су скромне величине, и покривају само мали део неба, а ваздух остаје чист, са скоро бесконачном видљивошћу. Осим што су верно приказани, таласасти планински облаци на овој слици обликом имитирају закривљеност крила голуба који тихо лебди, а њихова белина симболизује чистоћу. Сличне облаке је исти аутор користио и као позадину на слици *Бичевање Христа*, да би слику приближио природи и постигао савршену перспективу (сл. 1.3.2.12).

Растуће интересовање за природни свет подстакнуто ренесансом утицало је на то да облаци полако престају да буду само део декоративне позадине, већ их уметници користе да дочарају атмосферу догађаја.

На фресци *Порески новчић* (сл. 1.3.2.13), коју је насликао Томазо ди Сер Ђовани ди Симоне (*Tommaso di Ser Giovanni di Simone*, 1401 – 1428), познат као

<sup>30</sup> Gedzelman, „The Soul of All Scenery: A History of the Sky in Art“.



Мазачо, у Бранкачи капели у цркви Санта Марија дел Кармине у Фиренци, свест о томе да су сведоци изванредног догађаја ствара у ликовима атмосферу очекивања, коју потенцирају и надолazeћи облаци. Блиставо плаво небо покривено низом белих облака насликано је у савршеној перспективи. Илузија дубине је постигнута сукцесивним осветљавањем тонова најудаљенијих планина и белим облацима у позадини.<sup>31</sup>



Слика 1.3.2.13. Томазо ди Сер Ђовани ди Симоне – Мазачо, *Порески новђић*, и детаљ са облацима, фреска, 1425 – 1427, капела Бранкачи, Санта Марија дел Кармине, Фиренца.

Ђовани Белини (Giovanni Bellini, 1430 – 1516) је бирао облаке и небо како би изразио одговарајуће расположење на слици. Он види светлост у свим стварима, чак и у најмањим детаљима. Опсесивно је студирао облаке, небо и магле. Са великом пажњом је својим облацима давао оштре обресе, што је било карактеристично за младе сликаре тог времена. На слици *Агонија у башти* (сл.1.3.2.14), Белини користи нестајући залазак сунца у облачном предвечерју да би створио атмосферу напетости и предстојеће трагедије. С друге стране, његови бубрећи кумулуси, светлост која се пробија са десне стране и анђео одговарају окрепљењу духа и пружају наду.<sup>32</sup>



Слика 1.3.2.14. Ђовани Белини, *Агонија у башти*, темпера на панелу, 1459.



Слика 1.3.2.15. Ђовани Белини, *Христово преображење*, уље на панелу, 1488.

<sup>31</sup> Fred S. Kleiner, *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective* (Cengage Learning, 2013).

<sup>32</sup> Gedzelman, „The Soul of All Scenery: A History of the Sky in Art“.



Белини је такође мудро изабрао облаке за емотивно набијен освет на слици *Христово преображење* (сл. 1.3.2.15). Сунце је изашло, али је заклоњено облацима. Слојеви светлих и тамних облака покривају небо, а ипак довољно небеске светлости обасјава Христа и кумулусе који се пружају на хоризонту, одмах иза брда. Приказана мешавина таме и светлости пристаје амбивалентном расположењу преображења. Христ је умро, али је васкрснуо.<sup>33</sup>

Андреа Мантења (Andrea Mantegna, 1431 – 1506) је такође користио облаке да би повећао ефекте приказаних сцена. Већина његових раних радова садрже кристално тамноплава неба бескрајне видљивости; она су обележила врхунац ренесансне јасноће (сл.1.3.2.16. и сл. 1.3.2.17). Облаци су на тим радовима прилично атрактивни, слични кумулусима, али често стилизовани.



Слика 1.3.2.16. Андреа Мантења, *Распеће*, темпера на панелу, 1457 – 1459.



Слика 1.3.2.17. Андреа Мантења, *Агонија у баути*, темпера на панелу, 1459.

Мантења је 1474. године насликао нови поглед на кумулусе, на плафону собе за младенце у палати Лудовика Гонзаге у Мантови (сл.1.3.2.18). Он је објединио простор у соби фрескама, да би створио илузију. Плафон је насликао у облику куполе са окулузом у центру, који се илузионистички отвара у јасноплаво небо са неколико облака. Кроз окулус се виде лица људи и херувима; гледају у просторију, а око балустраде су приказани скраћени, несташно разиграни, путији.

Представљање плафона са окулузом у центру је један од најранијих примера ефекта одоздо нагоре. Облаци су представљени једноставно, али су њихове размере у складу са оним што би се могло видети кроз отвор те величине. Зидови су осликани тако да личе на пејзаж виђен кроз отворе у прозračном павиљону.

---

<sup>33</sup> Ibid.

Начин на који је Мантења остварио ефекат илузије у *Соби за венчања* учинио га је једним од најутуцајнијих илузионистичких плафонских сликара италијанске ренесансе. Штавише, идеја потпуне просторне илузије коју је он први остварио дуго после њега није надмашена, све до барока.<sup>34</sup>



Слика 1.3.2.18. Андреа Мантења, *Соба за венчања*, изглед собе, окулус са анђелима и детаљи облака на зидовима, фреска, 1473, Дуждева палата, Мантова.

Многи италијански сликари 15. века представљају углавном јасна неба са малим, високо базираним облацима налик кумулусима. Скоро сви ти облаци су привлачни, и многи поседују стилске особености које као потпис указују на аутора. Џон Раскин (John Ruskin) примећује да су уметници 15. века узвишено представљали достојанствене и једноставне форме облака у мировању, али да нема примера несталних форми облака.<sup>35</sup>

Само назнаке олујног времена које је прошло могу се видети на слици Фра Анђелика (Fra Angelico, око 1395 – 1455) *Силазак са крста* (сл. 1.3.2.19). На осталим Фра Анђеликовим радовима облаци су мали и имају тенденцију да личе на таласасту верзију стилизованих облака са равном базом.<sup>36</sup> Облаци који се протежу на слици *Приче Светог Николе* (сл. 1.3.2.20) приказују две повезане авантуре из живота Светог Николе. На левој страни светац преговара да би обезбедио храну за свој гладни народ, а на десној страни штити брод од олује на мору. Пошто су испричане две приче, на слици су приказана и два неба. На левој страни је време лепо и боја неба је градуисана од чисто плаве до скоро беле, близу хоризонта. На десној страни је тамно небо, скоро потпуно покривено

<sup>34</sup> Wendy Stedman Sheard, „Andrea Mantegna“, *Encyclopædia Britannica Online*, приступљено 02.03.2016, <http://www.britannica.com/biography/Andrea-Mantegna>.

<sup>35</sup> John Ruskin, *Modern Painters*, (Smith, Elder&Company, 1843).

<sup>36</sup> Gedzelman, „The Soul of All Scenery: A History of the Sky in Art“.

слојевима стратуса. Стилизовани таласасте облаци, заједно ткају две приче, и дају осећај статичног јединства, које не успева да пренесе потенцијалну моћ олује на мору.<sup>37</sup>



Слика 1.3.2.19. Фра Анђелико, *Силазак са крста* (детал), темпера на панелу, око 1432.



Слика 1.3.2.20. Фра Анђелико, *Приче Светог Николе*, темпера на панелу, око 1437.

Многи уметници су сакривали фигуре унутар облака. Слика *Богородица и дете* (сл. 1.3.2.21) холандског сликара Бернарда ван Орлиа (Bernard van Orley, 1492 – 1541/42) изгледа врло конвенционално, али ако се погледа небо, види се да су облаци заузели формацију анђела који лебде изнад Богородице. Уметник се игра својом маштом против бесконачне креативне снаге природе.<sup>38</sup>



Слика 1.3.2.21. Берnard ван Орли, *Богородица са дететом и анђелима* и детал, уље на дрвету, 1518.



Једно од најновијих открића је профил ђавола у детаљима облака на врху Ђотове фреске *Смрт Светог Франје* (сл. 1.3.2.22), насликане у истоименој базилици у Асизију, у 13. веку. Сатанско лице са кривим носом, лукавим осмехом и роговима, приметили су уметнички рестауратори који су радили на фресци, а вест о том открићу објавиле су светске информативне агенције

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Keith Christiansen, „Clouds, Chairman of European Paintings Keith Christiansen shares his obsession with clouds“, *The Metropolitan Museum of Art's Connections*, приступљено 04.02.2016, <http://www.metmuseum.org/connections/clouds>.

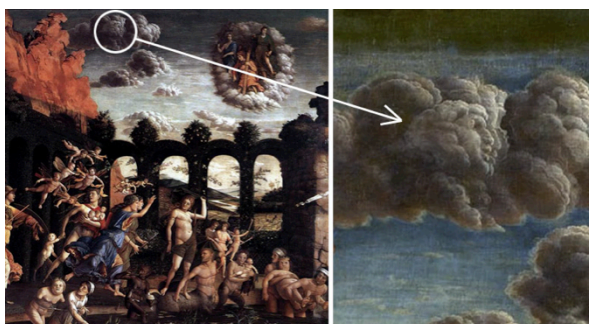


почетком новембра 2011.<sup>39</sup>

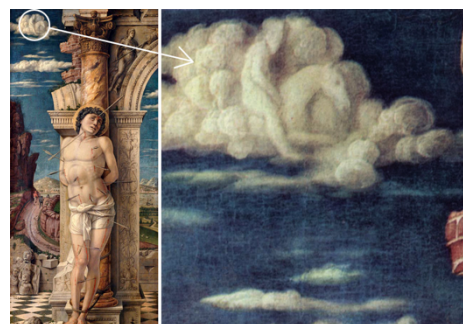


Слика 1.3.2.22. Ђото ди Бондоне, *Смрт Светог Фрање*, детаљ, фреска, 1297 – 99.

Међу најпознатијим примерима сакривања фигура у облацима је група лица која се виде у облацима на слици *Тријумф врлине*, коју је 1502. насликао Андреа Мантења (сл. 1.3.2.23). Он је већ 1456. насликао витеза на коњу у облацима иза стуба, на коме је Свети Себастијан (сл. 1.3.2.24).



Слика 1.3.2.23. Андреа Мантења, *Тријумф врлине*, детаљ, уље на панелу, 1502.



Слика 1.3.2.24. Андреа Мантења, *Свети Себастијан*, детаљ, темпера на панелу, 1456.

Италија је створила ренесансу, али је заостајала за севером Европе у сликању неба. Кратко након 1420. године, два фламанска уметника, Робер Кампен (Robert Campin, око 1378 – 1444) и Јан ван Ајк (Jan van Eyck, 1390 – 1441), почели су да сликају прве реалистичне облаке који су испуњавали небо.

Робер Кампен је био први велики иноватор у раном холандском сликарству и један од утемељитеља ”новог реализма” на северу. Његова неба су задивљујућа, а осећај перспективе и јака илузија тродимензионалног простора у пејзажима далеко превазилазе све што су урадили римски или грчки сликари. Слика *Рођење Христово* (сл. 1.3.2.26) је можда једна од првих са убедљивим сценама пејзажа које су насликали европски уметници. Небо, које заузима само

<sup>39</sup> „Devil was in the detail for Giotto as art restorers discover hidden satanic smile in famous 13th century fresco“, *Mail Online*, 08.11.2011, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2058997/Devil-Giotto-fresco-Art-restorers-satanic-smile-St-Francis-Assisi-Basilica.html>.

мали горњи део рада, нијансирано је од млечноплаве на врху до скоро беле на хоризонту. У даљини, крајње десно, су кумулуси са светлим осунчаним странама и врхом који је у оштром контрасту са небом, а засенчене стране и базе се готово не разликују од позадине неба, и чини се да облаци излазе из магле.<sup>40</sup>



Слика 1.3.2.26. Робер Кампен, *Рођење Христово*, детаљ, уље на панелу, 1425.

Јан ван Ајк је био предводник нове епохе ренесансне уметности у земљама северно од Алпа. Цењен је због своје бриљантне технике и смисла за реализам. Олтарски панели у Генту су његови први потписани радови, у којима је показао велико мајсторство у приказивању дуго скриваних тајни природе (сл. 1.3.2.27). Небо са облацима се појављује на пет доњих панела.



Слика 1.3.2.27. Јан ван Ајк, *Олтар у Генту*, детаљ, уље на панелу, 1432.

Сличне кумулусе је сликао у свим својим радовима у којима се појављују облаци. У *Распећу* (сл. 1.3.2.28), на небу су чак четири врсте облака, а препознатљиви кумулус са равном базом и набораним врховима и странама активно се шири, али није претећи. Ваздушна перспектива је боља него у Гентском олтару. Нагла промена боје између средине тла и далеког пејзажа омогућила му је да прикаже широк видик.

<sup>40</sup> Gedzelman, „The Soul of All Scenery: A History of the Sky in Art“.



Слика 1.3.2.28. Јан ван Ајк, *Распеће*, уље на панелу, 1435.

Слике Јана ван Ајка и Робера Кампена, пуне детаља из реалног живота, означавају почетак нове епохе сликарства. Иако се најчешће ради о религиозним темама, у којима треба приказати концепт натприродне светлости, начин на који су они то урадили чини их ближим свакодневном животу.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Ibid.



### 1.3.3. ОБЛАЦИ КАО ДЕО НОВЕ ИКОНОГРАФИЈЕ

Посебна иконографска традиција, у којој су религиозне фигуре повезане са композицијом облака, почела је у Фиренци средином 14. века. Још 1350. године Нардо ди Ћоне (Nardo di Cione, 1320 - 1366) је на фресци *Страшни суд*, у доминиканској цркви Санта Марија Новела, насликао два нивоа платформи облака, на којима седе апостоли, пророци и патријарси (сл. 1.3.3.1).



Слика 1.3.3.1. Нардо ди Ћоне, *Страшни суд*, фреска, 1350, црква Санта Марија Новела, Фиренца.



Слика 1.3.3.3. Фра Анђелико, *Страшни суд*, темпера на дрвету, 1425 - 1430.



Слика 1.3.3.2. Доменико Гирландајо, *Крунисање Богородице*, фреска, 1486 - 1490, Капела Торнабуони, Санта Марија Новела, Фиренца.

У тој истој цркви је и Доменико Гирландајо (Domenico Ghirlandaio, 1449 – 1494) насликао *Крунисање Богородице* тако да божанске фигуре седе на облацима платформама лево и десно од главних ликова (сл. 1.3.3.2). Исту поставку облака је приказао и Фра Анђелико на слици *Страшни суд* у цркви Санта Марија дељи Анђели у Фиренци (сл. 1.3.3.3).<sup>42</sup>

И у 16. веку облаци су, у Италији, најчешће сликани на зидовима цркава, као платформе за подршку религиозним фигурама. У доминиканском манастиру Сан Марко, Фра Бартоломео (Fra Bartolommeo, 1472 – 1517) је насликао фреску *Страшни суд* (сл. 1.3.3.4), а могуће је да је имао узор у фрескама истог назива

<sup>42</sup> Alessandra Buccheri, *The Spectacle of Clouds, 1439-1650: Italian Art and Theatre* (Ashgate Publishing, Limited, 2014).

које су насликали Нардо ди Ђоне (сл. 1.3.3.1) око 150 година пре њега и Фра Анђелико (сл. 1.3.3.3). Рафаело Санти (Raffaello Sanzio, 1483 – 1520) је на фресци *Расправа о светом причешћу*, коју је насликао у Ватикану, на зиду собе Станца дела Сегнатура, објединио небеса и земљу (сл. 1.3.3.5). Група облака на којој седе религиозне фигуре одваја божанску зону од доње половине слике на којој су приказани верници окупљени испред олтара. Та фреска има много сличности са Фра Анђеликовим *Страшним судом* (сл. 1.3.3.3). На обема фрескама простор у горњем делу као да се шири од полукружне гомиле ниских облака. Али, на Рафаеловој фресци полукруг од облака је оријентисан нагоре, што доприноси већој експанзији. Сви облаци платформе у поменутих делима су крути и равни, са јасно видљивим ивицама.



Слика 1.3.3.4. Фра Бартоломео, *Страшни суд*, 1499-1500, фреска, манастир Сан Марко, Фиренца.



Слика 1.3.3.5. Рафаело Санти, *Расправа о светом причешћу*, фреска, 1510 – 11, Станца дела Сегнатура, Ватикан.

Облаци платформе су мотив који се појављује и на чувеној фресци *Страшни суд*, коју је Микеланђело Буонароти (Michelangelo Buonarroti, 1475 – 1564) насликао 1541. године на олтарском зиду Сикстинске капеле у Ватикану (сл. 1.3.3.6).<sup>43</sup> Ту облаци обезбеђују основу за фигуре, али не стварају илузију простора, па је цела сцена приказана у првом плану.

Уместо коришћења линеарне перспективе, Микеланђело прибегава преклапању фигура у густо упакованим групама и формира ланце, да укаже на актуелно кретање (сл. 1.3.3.6). Фигуре које се крећу назад у простор губе оштрину, а понекад их је аутор насликао као веома танке.

Пре *Страшног суда* Микеланђело је на плафону Сикстинске капеле у Ватикану насликао фреску која је најпознатији пример стила одоздо нагоре, који

<sup>43</sup> „Little Perspective - No Frame“, *Art Encyclopedia*, приступљено 15.02.2016, <http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/last-judgment-fresco.htm#perspective>.



ствара перцепцију реалног простора изнад посматрача. Приказани призори савршено изражавају идеју хуманизма, а облаци се на неким сегментима појављују као део окружења.



Слика 1.3.3.6. Микеланђело Буонароти, *Страшни суд*, фреска и детаљ, 1541, Сикстинска капела, Ватикан.

Удовољавајући конзервативним укусима мецена, неки италијански уметници су наставили традицију прожету идеалима високе ренесансе: равне или заобљене плафоне, какви су обично били у то време, декорисали су штафелајним сликама или сликама у којима је примењено скраћење фигура. Облаци на тим одвојеним сликама су реални, и дају осећај вибрације и кретања, али су ограничени дрвеним оквирима плафона или рамовима (сл. 1.3.3.7).

И Рафаело је декорисао таванице уоквиреним сликама. На њима је било облака платформи, али их аутор није користио за стварање илузије простора (сл. 1.3.3.8).



Слика 1.3.3.7. Анибале Карачи, *Љубави Богова*, фреска, 1608, палата Фарнесе, Рим.



Слика 1.3.3.8. Рафаело Санти, *Сабор Богова*, фреска, око 1517, Вила Фарнезина, Рим.

Уопштено говорећи, у 16. веку у централној Италији облаци су ретко представљани као једина подршка фигурама у композицијама одоздо нагоре.

Још од Мантењине куполе у *Соби за венчања* палате Медичи (сл. 1.3.2.19) ниједан свод није потпуно замењен насликаном илузијом неба.<sup>44</sup>

С обзиром на њихов неправилан облик, облаци су били тешки за приказивање у перспективи која би обезбедила погодну локацију за скраћене фигуре. Да би избегли тешкоће везане за перспективу и композицију, неки уметници су избегавали да сликају облаке на високим плафонима, а други су тражили нова визуелна решења да представе структуру облака.<sup>45</sup>

Покретач нове врсте визионарског осликавања купола, тако да су небо и земља визуелно повезани перспективом и ауторовом уметничком вештином, био је Антонио Алегри (Antonio Allegri da Correggio, 1489 - 1534), познат као Коређо. Своју вештину је применио на куполама у Парми, где је у цркви Сан Ђовани Евангелиста насликао илузионистичко дело *Визија светог Јована евангелисте*, а у катедрали *Успење Богородице* (сл. 1.3.3.9).

Док за Рафаелову *Расправу о светом причешћу* (сл. 1.3.3.5) постоје симболични узорци у које је он могао гледати, Коређове величанствене фреске на куполама у Парми нису имале, у погледу иконографије и композиције, ниједног познатог симболичног претходника.

Коређо је разбио традиционални формат плафонског сликања, које се ослањало на фиксне просторне координате и расположиве просторе, и уместо тога је применио ефекат одоздо нагоре да би створио илузију пробијања архитектонских површина зграде и отварања ка небу.<sup>46</sup> Илузија простора и растојања није постигнута само континуалним смањењем величине форми, техником која је у то време била смела и запањујућа, него и постепеном редукцијом засићености боја. То је, највероватније, било под утицајем Леонарда да Винчија (Leonardo da Vinci, 1452 – 1519), који је – полазећи од запажања да предмети који су на већој удаљености постају мање јасни и дефинисани – у свом *Трактату о сликарству* кодификовао систем правила која помажу сликарима да репродукују тај ефекат у својим радовима.<sup>47</sup>

Коређови пуфнасти облаци су меки, округли и пуни светлости и кретања, и више личе на природне облаке него облаци платформе на зидовима. Важна

---

<sup>44</sup> Wendy Stedman Sheard, „Andrea Mantegna“, *Encyclopædia Britannica Online*, приступљено 02.03.2016, <http://www.britannica.com/biography/Andrea-Mantegna>.

<sup>45</sup> Buccheri, *The Spectacle of Clouds, 1439-1650*.

<sup>46</sup> Damisch, *A Theory of Cloud*.

<sup>47</sup> Buccheri, *The Spectacle of Clouds, 1439-1650*.

компонента његових купола је осећај природне атмосфере. Користио је облаке, у својим композицијама, за различите сврхе и у различитим облицима. Примери те шаролике употребе могу се видети у његовом представљању облака као композиционих форми за постављање, причвршћивање и раздвајање фигура, а такође и за развој просторних динамика у оквиру целокупне композиције.<sup>48</sup>



Слика 1.3.3.9. Антонио да Коређо, *Успење Богородице*, фреска и детаљ, 1526 – 30, Катедрала, Парма.

За Коређа је цела архитектонска површина једна сликовна јединица, огромних размера, насликана тако да изгледа да је купола цркве изједначена са небеским сводом. Центар куполе је окупиран илузионистичким простором базираним на низу спирално постављених површина сачињених од облака, око којих су религиозне фигуре. Полазећи од границе куполе, облаци се стањују и отварају ка сјајном светлу, у коме се главна фигура уздиже ка врху.

Куполе у Парми, са скупинама облака које освајају целу композицију, или се преливају из свог оквира на оближње делове архитектуре, биле су полазна тачка за серију купола, и једне су од првих које су назване барокним.

Илузионистичким сликањем, екстремним скраћењима и драматичним осветљењем које је постигао на фресци *Успење Богородице*, Коређо је инспирисао многе уметнике.

Ђорђо Вазари (Giorgio Vasari, 1511-1574) је, инспирисан Коређовим радом, започео осликавање куполе у катедрали у Фиренци, а након његове смрти тај рад је довршио Федерико Цукари (Federico Zuccari, 1574-1579). Урађено је импозантно дело, названо *Страшни суд* (сл. 1.3.3.10). Простор је подељен у концентричне кругове, осликане облацима платформама, и сегменте усклађене са октагоналном конструкцијом куполе. Због конструкције куполе и

<sup>48</sup> Joseph Daws, „Abstraction: On Ambiguity and Semiosis in Abstract Painting“ (Queensland University of Technology, 2013), [http://eprints.qut.edu.au/67445/1/Joseph\\_Daws\\_Thesis.pdf](http://eprints.qut.edu.au/67445/1/Joseph_Daws_Thesis.pdf).



велике површине (3600 m<sup>2</sup>), није покушавано да се архитектонска структура раствори, помоћу илузионистичког сликарства. Облаци платформе на којима су смештена небеска бића су чврсти и нереалистични. Коришћена су врло мала скраћења и постигнута је релативно плитка илузија простора, али су небеса и божанска створења визуелно присутна на најсветијем црквеном месту, и фасцинирају посетиоце.<sup>49</sup>



Слика 1.3.3.10. Ђорџо Вазари, *Страшни суд*, фреска и детаљ, 1568-1579, Катедрала у Парми.

Лодовико Карди (Lodovico Cardi, 1559 – 1613), познат као Циголи, је користио блиставе боје, светлост и ефекте сенчења, чиме је постигао јачи осећај природне атмосфере. Насликани извор светлости на његовом *Успењу* у капели Паолина (сл. 1.3.3.11), у куполи цркве Санта Марија Мађоре, у Риму, одговара стварном извору светлости.



Слика 1.3.3.11. Лодовико Карди - Циголи, *Успење*, фреска, 1612, Капела Паолина, црква Санта Марија Мађоре, Рим.



Слика 1.3.3.12. Кристифоро Ронкали, *У славу Бога Оца*, фреска, 1605-6, црква Сан Силвестро ин Капите, Рим.

Кристифоро Ронкали (Christoforo Roncalli, 1552 – 1626) је први повезао облаке платформе и скраћене фигуре. На његовим фрескама сваки облак је седиште са више платформи, хармонично испреплетен телима анђела, што се

<sup>49</sup> Bucchini, *The Spectacle of Clouds*, 1439-1650.

може видети на слици *У славу Бога Оца* (сл. 1.3.3.12), у цркви Сан Силвестро ин Капите, у Риму. Ронкали је креирао илузију простора чврстим цртежом и структуром облака.<sup>50</sup>

Апсида једне од најстаријих цркава у Риму, Санти Кватро Коронати, потпуно је декорисана величанственим делом Ђованија да Сан Ђованија (Giovanni da San Giovanni, 1592 – 1636), *У славу светаца*, које доминира бродом цркве (сл. 1.3.3.13). На улазу у цркву, посетилац одједном види целу сцену, суочавајући се са истинском провалом небеса на земљу. Стотине светаца и мученика стоје или седе на гомилама ниских облака смештених дуж обода апсиде. Небеска бића су смештена изнад, на разноврсним слојевима облака, а у средини фреске две различите платформе облака подржавају главне свеце. Гомиле ниских облака су задржале чврстину, која је карактеристична за фирентинску школу, иако изгледају да слободно лебде, слично правим облацима.<sup>51</sup>



Слика 1.3.3.13. Ђовани да Сан Ђовани, *У славу светаца*, фреска, 1623, базилика Санти Кватро Коронати, Рим.

Ђовани да Сан Ђовани је облаке платформе насликао са више динамике и светлости. Илузионистички ефекат је снажан и ефикасан, а изгледа да се апсида шири уназад и нагоре, где се простор отвара, да формира нешто слично куполи, пре него апсиди. Све фигуре, чије се скраћење смањује како се удаљавају од обода, савршено су видљиве и препознатљиве.

Иако плафон на коме је реализована има другачији облик, фреска Ђованија Ланфранка (Giovanni Lanfranco, 1582 – 1647) *Сабор богова*, на плафону Касина Боргезе (сл. 1.3.3.14), има сличне дуге низове облака, са осенченим површинама у доњем делу, какви су присутни у делу Ђованија да Сан Ђованија (сл. 1.3.3.13).

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid.





Слика 1.3.3.14. Ђовани Ланфранко, *Сабор богова*, фреска, 1624, Вила Боргезе, Рим.

Ланфранкови облаци су пуфнастији, понекад се уплићу један у други, и тако шире илузију простора. Он је, изгледа, у делима Ђованија да Сан Ђованија открио начин како да на монументалном простору користи облаке за постизање илузије, а да очува препознатљивост фигура.<sup>52</sup>

На фресци *Успење Богородице* (сл. 1.3.3.15), у куполи цркве Сант Андреа дела Вале у Риму, Ланфранко је приказао своју најуспешнију архитектуру облака. Слојеви облака нису сасвим разграничени, а унутар слојева су постигнуте различите дубине. Фигуре, смештене на различитим слојевима облака и на различитим дубинама, комуницирају међусобно, што доприноси илузији стварног простора. Постоји осећај кретања, као да природни ветар пролази целом сценом, уједињујући све, од косе анђела до облака.

Ланфранков изванредни *trompe l'oeil* дизајн (*trompe l'oeil*, у буквалном преводу значи *оптичка варка*, а у сликарству је врста илузионизма замишљена тако да посматрача завара да оно што је насликано прихвати као стварно)<sup>53</sup>, који карактеришу продорни зраци светлости што осветљавају храбро скраћене фигуре, рођене из облака, бескрајно је имитиран широм Европе.



Слика 1.3.3.15. Ђовани Ланфранко, *Успење Богородице*, фреска и детаљ, 1625–27, Сант Андреа дела Вале, Рим.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Никос Стангос, *Речник уметности и уметника* (Нови Сад: Светови, 2000).

Ђовани да Сан Ђовани и Ланфранко су остварили врхунац своје креативности у трећој декади 17. века, у годинама које многи историчари уметности сматрају почетком барокног периода, и обојица се могу сматрати пионирима римског барока.

Барокно доба најављује почетак новог вида опажања и рођење новог осећања простора. Руперт Мартин, према наводима Јелене Тодоровић, дефинише паралелу између развоја науке у седамнаестом веку и нових могућности сликовног простора. А скреће нам пажњу и на развој у филозофији и природним наукама, нарочито на учење Николе Коперника и Ђордана Бруна о васиони као јединственом простору, што је утицало и на ликовну уметност. Естетски одговор на то ново поимање простора, као неограниченог, најизраженији је у илузионистичким куполама и таваницама барокних цркава.<sup>54</sup>

Кључни елемент у барокном стилу осликавања плафона је квадратура. То је отварање зидова кроз илузије. Тај концепт се ослањао на теоријска знања о перспективи и представљању архитектонског простора у 17. веку. Због тога је квадратура постала ефикаснија од ренесансог система одоздо нагоре, који је био заснован на интуитивном уметничком приступу. Опчињен илузијом лебдећих ликова, посматрач неретко губи границу између јаве и насликаних елемената.



Слика 1.3.3.16. Ђовани Батиста Гаули – Ил Бачичо, *Слављење имена Исусовог*, фреска, 1672, црква Ил Ђезу, Рим.

Ђовани Батиста Гаули (Giovanni Battista Gaulli, 1639 – 1709), звани Ил Бачичо, је декорисао цркву Ил Ђезу у Риму. Свод је схваћен као јединствена целина која подсећа на мистичну визију. Фреска *Слављење имена Исусовог* (сл. 1.3.3.16), у главном броду, са контрастима светлог и тамног, прелива се са таванице, а затим се претвара у скулпторски обликоване ликове, уједињујући

<sup>54</sup> Jelena Todorović, *O ogledalima, ružama i ništavilu: koncept vremena i prolaznosti u kulturi baroknog doba* (Beograd: Clio, 2012).

тако сликарство, скулптуру и градитељство. На тој слици је примењено целокупно тадашње знање о илузионистичкој перспективи, ради приказа немерљиве дубине неизмерног бездана неба. Сваки део приказаног божанског простора је обавијен непомерљивом златном светлошћу, иако не постоји видљив извор те светлости.<sup>55</sup>

Врхунац илузионистичког сликарства налазимо и у делу Пјетра да Кортоне (Pietro da Cortona, 1596 – 1669) *Величање владавине Урбана VIII* (сл. 1.3.3.17), у Барберини палати у Риму. Насликана и стварна архитектура се мешају, и све је узнемирено вртлогом ликова који се уздижу у бескрајно небо. Чини се чак да неки делови лебде унутар дворане. Та композиција разбија све калупе, облаци постају флуидни, блиставе боје и јасна светлост ослобађају материју тежине, тако да на крају све урања у небески бескрај.<sup>56</sup>

Кортоне је нагласио чињеницу да уметнички рад треба да комбинује различитост и јасноћу, и да изрази не само концепт него и осећања. У свом *Трактату о сликарству и скулптури* препоручио је да главна фигура композиције треба да буде видљивија, а скраћења хармоничнија и читљивија.<sup>57</sup>



Слика 1.3.3.17. Пјетро да Кортоне, *Величање владавине Урбана VIII*, фреска, палата Барберини, Рим.

Историја структуре облака фрескосликаних на зидовима, куполама и апсидама фирентинских и римских здања од 15. до 17. века, указује да је развој ишао у том правцу.

Крајем 17. века Андреа Поцо (Andrea Pozzo, 1642 – 1709) изводи у Цркви светог Игњација, у Риму, потпуно виртуелну куполу, која се издваја као врхунац

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ђина Пискел, *Општа историја уметности* (Београд: Вук Караџић, 1970).

<sup>57</sup> Giandomenico Ottonelli и Pietro da Cortona, *Trattato della pittura e scultura, uso, et abuso loro* (nella Stamperia di Gio. Antonio Bonardi, 1652).



његове вештине. На равном плафону насликао је алегорију *Апотеозе Светог Игњација*, (сл. 1.3.3.18), у перспективи која одузима дах. Фреску, широку 17 метара, осмислио је тако да посматрачу, с тачке обележене месинганим диском смештеним у под брода цркве, изгледа да види узвишено засвођен кров украшен статуама, као да се фреска пење на небо, јер се стубови протежу навише.



Слика 1.3.3.18. Андреа Поцо, *Алегорија Апотеозе Светог Игњација*, фреска, 1685 – 1694, црква Сант Игнацио ди Лојола, Рим.

Међутим, оно што гледалац у почетку не може да схвати јесте да је плафон заправо раван, и да је илузија висине постигнута само уметниковом игром са перспективом. Фреска је компонована од прелепих облака, који излазе из неба и упадају у просторију.

Скраћења су ту потпуна, архитектонски елементи су насликани, а композиција представља тријумфалну завршницу квадратура сликарства.



Слика 1.3.3.19. Ђовани Батиста Тијеполо, *Апотеоза шпанске монархије*, фреска, 1762–1766, Краљевска палата, Мадрид.



Слика 1.3.3.20. *Белерофонт на Пегазу*, фреска, 1743-50, Палата Лабиа, Венеција.

Барок је изнедрио врсне декоративне уметнике, какав је био Ђовани Батиста Тијеполо (Giovanni Battista Tiepolo, 1696 – 1770), истакнути

венетијански уметник 18. века.

Његове снажно моделоване алегоријске фигуре седе на облацима лаким попут перјаних јастука, или лебде између њих (сл. 1.3.3.19). Вишеструки нивои облака и јаки контрасти стварају дубину и подржавају акцију на фресци *Белерофонт на Пегазу* (сл. 1.3.3.20). Запањујуће реалне и богато обојене сцене на слици као да се вију изнад посматрача.

Са развојем неокласицизма, крајем 18 века, престало се са представљањем експанзије простора и жељом да се он строго дефинише.<sup>58</sup>

Проучавајући различите начине схватања и приказивања неба у периоду од 15. до 17. века Алесандра Бучери је закључила да значајан развој композиције облака у првим деценијама 17. века није могао бити заснован само на оживљавању Коређа, него и на другим ликовним изворима. Јер, нема релевантних примера насликаних структура облака на плафонима из 16. века који могу да објасне развој структурних карактеристика облака на фрескама на почетку следећег века.<sup>59</sup>

Истражујући визуелне изворе (слике, фреске, сценографије, штампане илустрације), као и писане податке из еснафских књига, релевантних расправа, описа представа, писама и др., Бучеријева је уочила да је специфична традиција представљања облака, у погледу њихове структуре и иконографије, била под великим утицајем позоришне сцене са облацима. Много пре него што су се промене десиле у сликарској традицији, фирентински дизајнери позорница су замислили и реализовали композиције илузионистичких облака, у којима је главни лик специјално истицан захваљујући положају облака и светлости. Сцена са облаком који долази кроз отвор на небеском своду била је традиционалан мотив у религиозним драмама од раног 15. века. Декор који је прво коришћен за религиозне драме развио се од подеста камуфлираних облацима до комплексних позоришних уређаја названих небеске машинерије.

У 16. веку те машинерије су постепено ушле у фирентинско дворско позориште. Технолошке иновације значајне за развој небеске машинерије допринеле су стварању нових композиција облака и начина прожимања облака и фигура, и биле су важне као и њихово приказивање на цртежима и графикама.

---

<sup>58</sup> Н.Н. Amason, *Istorija moderne umetnosti : slikarstvo skulptura arhitektura fotografija*, V (Beograd: Orion art, 2003).

<sup>59</sup> Buccheri, *The Spectacle of Clouds, 1439-1650*.

Гледајући представу, уметници су били изложени широкој лепези визуелних искустава и уметничких медија, од припремних цртежа и графика до тродимензионалних позорница са дрвеним осликаним и камуфлираним небеским машинеријама, костимима, светлом и музиком. По завршетку представе, били су обogaћени новим идејама за свој рад.<sup>60</sup>

Постоји упадљива сличност између многих слика које представљају облаке и театарских сцена са облацима. Активни дизајнери позорница били су, како наводи Алесандра Бучери, и познати уметници, као што су Рафаело Санти, Јакопо Тинторето (Jacopo Robusti Tintoretto, 1518 – 1576), Ђулио Париђи (Giulio Parigi, 1571 – 1635), Ђанлоренцо Бернини (Gian Lorenzo Bernini, 1598 – 1680), Пјетро да Кортоне, Фредерико Цукари, Ђорђо Вазари, Бернардо Буонталенти (Bernardo Buontalenti, 1531 – 1608), Филипо Брунелески (Filippo Brunelleschi, 1377 – 1446) и др. Зато не чуди што се исти мотиви могу пронаћи на сликама и на позоришном сценском декору, нити што су уметници своје вештине у сликању облака унапређивали очигледним примерима из позоришта.



Слика 1.3.3.21. *Прослава Благовести*, дрворез, око 1500.



Слика 1.3.3.22. Франческо Ботичини, *Успење Богородице*, темпера на дрвету, 1475-6.



Слика 1.3.3.23. Мазолино, *Успење*, темпера на дрвету, 1428.

Небо на позорницама би се отворило да открије Бога, а такво отварање је карактеристика и слике *Успење Богородице*, коју је насликао Франческо Ботичини; небеска купола је уграђена у круто плаво небо и садржи 9 хијерархија анђела (сл. 1.3.3.22) и слична је сценском декору приказаном на дрворезу (сл. 1.3.3.21). Бучеријева примећује да је и Мазолинијева слика *Успење* (сл. 1.3.3.23) коришћена за израду сценографије. Мотив приказан на тој слици је присутан и на Фра Анђеликовој слици *Страшни суд* (сл. 1.3.3.3).<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid.



На Тинторетовој слици *Рај* (сл. 1.3.3.24) такође су препознатљиве позоришне сцене – отварање неба на врху слике, велики облаци-платформе који носе фигуре, смештени одмах испод отвора и лебдећи облаци распоређени симетрично на левој и десној страни.

Утврђено је да су и композиције других венецијанских уметника, који су сликали рај током три последње декаде 16. века, биле инспирисане фирентинским театарским небесима.<sup>62</sup>



Слика 1.3.3.24. Јакопо Тинторето, *Рај*, уље на платну, 1582.

Временом су за позоришне представе пројектована и грађена позоришта са неопходним просторима и уређајима за постављање сценског декора. У најстаријем сачуваном покривеном, позоришту у свету, Театру Олимпико, простор изнад зоне седења је осликан облацима (сл. 1.3.3.25), што је фасцинирало публику и пружало осећај отвореног амфитеатра у древној Риму. То позориште је дизајнирао велики ренесансни архитекта Андреа Паладио (Andrea Palladio, 1508 – 1580), а изграђено је у Виченци.



Слика 1.3.3.25. Андреа Паладио, плафон позоришта Олимпико, Виченца, 1585.

---

<sup>62</sup> Ibid.

#### 1.3.4. ОТКРИВАЊЕ ПРИРОДЕ

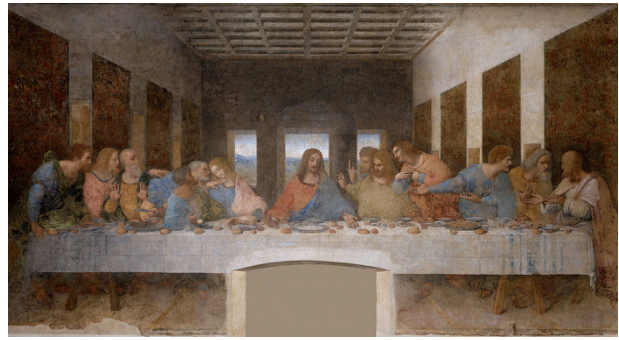
Већина историчара уметности везују почетак пејзажног сликарства за ренесансу у Италији; уметници су тада сликали пејзаж, углавном као кулису за антропоцентричне фигуре у првом плану.<sup>63</sup>

Први прикази пејзажа на којима предео стоји сам за себе појавили су се тек на крају 15. века. Били су то цртежи Леонарда да Винчија и других, и акварели Албрехта Дирера (*Albrecht Dürer*, 1471 – 1528).<sup>64</sup>

Леонардо да Винчи је гледао у небо оком уметника и оком научника, и у свом *Трактату о сликарству* детаљно је разматрао и описао и светлост и сенке на облацима, иако они нису били упечатљив мотив на његовим сликама.<sup>65</sup>



Слика 1.3.4.1. Леонардо да Винчи, *Мадона и дете*, темпера на платну, 1490.



Слика 1.3.4.2. Леонардо да Винчи, *Тајна вечера*, фреска, 1495 – 1498.

Његове слике су очишћене од свих ефемерних и узнемирујућих утицаја. На њима нема олуја, већ само неколико ненаметљивих облака (сл. 1.3.4.1), док измаглица (сфумато) смањује одсјај, омекшава сенке и испуњава цео простор дифузном светлошћу (сл. 1.3.4.1. и сл. 1.3.4.2). Удаљени предели и небо, са облацима или без њих, виђени кроз прозор, не одвраћају пажњу од главног садржаја.

Изучавањем и представљањем природног окружења Леонардо се бавио на својим цртежима пејзажа. Његов најранији познат цртеж, *Пејзаж са долином реке Арно*, из 1473. године, сматра се једним од првих самосталних пејзажа у

<sup>63</sup> Adam Sundberg, „Landscape of Technology and the Environment: On the Integration of Art and Environmental History“, без датума, <http://people.ku.edu/~ads135/artandhistory.shtml>.

<sup>64</sup> Hugh Honour и John Fleming, *A World History of Art* (Laurence King Publishing, 2005).

<sup>65</sup> Леонардо да Винчи, *Трактат о сликарству* (Београд: БИГЗ, 1990).

историји уметности, без људских фигура и симбола.<sup>66</sup> Много касније, на његовом цртежу *Олуја ломи преко долине* (сл.1.3.4.3), природа се појављује као монументална сила без икаквог божанског присуства.<sup>67</sup> Атмосфера је представљена на начин о каквом уметници тога доба нису ни помишљали.

Леонардо је урадио и серију цртежа под називом *Потоп*, на којима ковитлајући облаци попуњавају простор и ослобађају бујице кише, тако да је тешко разликовати ваздух, воду и земљу (сл. 1.3.4.4).



Слика 1.3.4.3. Леонардо да Винчи, *Олуја ломи преко долине*, цртеж, 1508.



Слика 1.3.4.4. Леонардо да Винчи, *Потоп*, цртеж креда, перо и туш, 1515.

Албрехт Дирер, немачки ренесансни сликар, графичар и теоретичар уметности, је на акварелу, *Тврђава у Инсбруку са облацима* (сл. 1.3.4.5), педантно приказао готичку архитектуру, а облачно небо дочарава атмосферу.<sup>68</sup>



Слика 1.3.4.5 Албрехт Дирер, *Тврђава у Инсбруку са облацима*, акварел, 1494.



Слика 1.3.4.6. Албрехт Алтдорфер, *Дунавски пејзаж са дворцем Верт код Регенсбурга*, уље на платну, 1522.

<sup>66</sup> Frank Celner, *Leonardo da Vinci 1452-1519* (Beograd: IPS Media, 2002).

<sup>67</sup> „A storm in an alpine valley“, приступљено 17.03.2016, <https://www.royalcollection.org.uk/collection/912409/a-storm-in-an-alpine-valley>.

<sup>68</sup> „Albrecht Dürer: Master Drawings, Watercolors, and Prints from the Albertina“, *National Gallery of Art*, приступљено 19.03.2016, [http://www.nga.gov/content/ngaweb/exhibitions/2013/durer\\_albertina.html](http://www.nga.gov/content/ngaweb/exhibitions/2013/durer_albertina.html).



Прве слике и графике са чистим пејзажима, без митолошких или религиозних садржаја, истина мале, насликао је Албрехт Алтдорфер (*Albrecht Altdorfer*, 1480 – 1538), а следили су га сликари из Дунавске школе.<sup>69</sup> *Дунавски пејзаж са дворцем Верт код Регенсбурга*, је прва слика пејзаж у европској уметности која је потпуно ослобођена фигура и која се топографски може одредити (сл. 1.3.4.6).

Стилске трансформације у сликању неба које су се догађале између 1500. и 1550. године ишле су у правцу слабијег наглашавања форми и облаци су постајали све мање препознатљиви, како су бивали масивнији. Постепено су на сликама почела да се појављују тмурна неба (сл. 1.3.4.7), видљивост и препознатљивост облика је почела да опада (сл. 1.3.4.8. и сл. 1.3.4.9).



Слика 1.3.4.7. Рафаело Санти, *Свети Михаило и змај*, уље на панелу, 1503.



Слика 1.3.4.8. Рафаело Санти, *Петрово покајање*, гваш, 1515.



Слика 1.3.4.9. Фра Бартоломео *Визија Светог Бернарда*, боја на панелу, 1504.

Венецијански сликари су, почев од Ђованија Белинија и његових ученика, усмеравани на површину ствари, на боје и текстуру. Природна атмосфера у Венецији учила их је да светлост и ваздух мењају све видљиво и да су доминантни за расположење и перцепцију.<sup>70</sup>

Ђовани Белини је био заљубљен у светлост и природни свет, и нашао је начин да их постепено уведе у своје слике, нудећи увид у пејзаж и небо иза приказаних светих личности. Боје снажно исијавају на његовим сликама, што ће карактерисати венецијанске слике у потоњим вековима.<sup>71</sup>

Ђорђо Барбарели да Каstellфранко – Ђорђоне (*Giorgio Barbarelli da Castelfranco*, 1477 – 1510) и Тицијан Вечели (*Tiziano Vecelli*, 1490 –1576), два

<sup>69</sup> Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape* (University of Chicago Press, 1993).

<sup>70</sup> Joseph Phelan, „Venetian Painting and the Rise of Landscape“, *Artyclopedia*, 2000,

<http://www.artyclopedia.com/feature-2000-06.html#archive>.

<sup>71</sup> Ibid.

славна Белинијева студента, следили су његове идеје и наставили да им дају још већи значај. Чак и технике сликања доживљавају еволуцију.

Ђорђоне је обележио почетак високе ренесансе у Венецији. Радио је слике са митолошким и пасторалним сценама. Светлост и сенке прелазе неприметно једне у друге, а мека атмосфера уједињује пејзаж и фигуре, дајући им неку врсту мистерије. Не зна се ко су личности приказане на његовој познатој слици *Олуја* (сл. 1.3.4.10), али је предео, са олујним небом, представљен ефектно. За Ђорђонеа је предео постао сам себи циљ. То више није била пука позадина за смештање фигура, већ равноправан актер у креирању уметничке визије.



Слика 1.3.4.10. Ђорђоне, *Олуја*, уље на платну 1507 – 1508.



Слика 1.3.4.11. Тицијан Вечели, *Бекство у Египат*, уље на платну, 1506-1507.

Тицијан је био велики мајстор пејзажа, способан као Белини и Ђорђоне у представљању атмосфере и расположења одређеног доба дана и ноћи. Још као млад је насликао *Бекство у Египат*, грандиозни пејзаж (сл. 1.3.4.11). На хоризонту брегови дотичу небо у сутону. Белина облака, као контраст фигурама у првом плану доприноси дубини приказане сцене.

Карпачо је такође насликао *Бекство у Египат* (сл. 1.3.4.12). Пејзаж у позадини је испуњен облацима чије блиставо сјајне доње стране откривају Белинијев утицај у третирању светлости.<sup>72</sup>

Паоло Веронезе (Paolo Veronese, 1528 – 1588) је надмашио своје претходнике у приказивању светлости и осећања. Његова слика *Скидање Христа са распећа* (сл. 1.3.4.13) има религиозну причу, пејзаж у позадини, али и облаке који заузимају велику површину и тмурни су, у складу са осећањима.

<sup>72</sup> „From the Tour: Venetian Painting in the Early Renaissance“, *National Gallery of Art*, приступљено 14.02.2016, <https://www.nga.gov/collection/gallery/gg15/gg15-32.html>.





Слика 1.3.4.12. Виторе Карпачо, *Бекство у Египат*, уље на панелу, око 1515.



Слика 1.3.4.13. Паоло Веронезе, *Скидање Христа са распећа*, уље на платну, око 1547.

Тинторето је користио перспективу и осветљење на драматичан начин, због чега се сматра претечом барокног сликарства. На слици *Бекство у Египат* (сл. 1.3.4.14) небо се види између грана палми које формирају лукове сличне прозорима и ”отвор” између грана у центру. Дрвеће, вода, жива бића, и облаци изгледају као да их милује светлост, која им даје ванземаљски интензитет, и цела сцена одише поетским сензибилитетом.<sup>73</sup>

Пејзаж Анибала Карачија, *Бекство у Египат* (сл. 1.3.4.15), је једно од дела која постављају правила за сликарство 17. века. Слика је изразито слојевита. Први план, реке, брда и небо граде четири слоја. Боје су природне и меко осенчене, а мирна и идилична поставка велича природно над људским. Светло небо са облацима заузима знатан део слике и доприноси осећању спокоја.<sup>74</sup>



Слика 1.3.4.14. Јакопо Робусти – Тинторето, *Бекство у Египат*, уље на платну, 1587.



Слика 1.3.4.15. Анибале Карачи, *Бекство у Египат*, уље на платну, 1603.

То су били идеализовани пејзажи који нису били сликани у природи, већ су слободно компоновани од одабраних елемената различитих пејзажа.

<sup>73</sup> „The Flight into Egypt“, *Web Gallery of Art*, приступљено 19.03.2016, [http://www.wga.hu/html\\_m/t/tintoret/3b/3ground/3flight.html](http://www.wga.hu/html_m/t/tintoret/3b/3ground/3flight.html).

<sup>74</sup> „Carracci – Landscape with the Flight into Egypt“, 13.04.2012, <https://pureandlowly.wordpress.com/mary-byzantine-and-baroque/carracci-landscape-with-the-flight-into-egypt-baroque/>.

Класичне пејзаже су, у време барока, усавршили француски уметници Николас Пусен (Nicolas Poussin, 1594 –1665) и Клод Лорен (Claude Lorrain, 1604 – 1682), који су већи део живота провели у Риму. Били су дирнути лепотом облака, и користили су их за композициону равнотежу или да би постигли драматичан ефекат. Њихови облаци нису реални, јер за праву природу и атрибуте облака нису марили.



Слика 1.3.4.16. Николас Пусен, *Пејзаж са светим Јованом на Патмосу*, уље на платну, 1640.



Слика 1.3.4.17. Клод Лорен, *Издазак Сунца*, уље на платну, 1646/1647

Пусенова слика *Пејзаж са светим Јованом на Патмосу* (сл. 1.3.4.16) има све одлике класичног пејзажа и одише строго компонованом лепотом и суморним миром: бели облаци у позадини испуњени светлошћу, и тамне, али обасјане форме у првом плану дају дубину приказаном простору.

Клод Лорен је приказивао идиличну страну пејзажа. Хтео је да што тачније представи црвено јутарње небо, излазак и залазак сунца и вечерње сате. Боравећи напољу, правио је скице и проучавао ефекте светлости. Његово опажање и представљање светла које пада на пејзаж, као на слици *Издазак сунца* (сл. 1.3.4.17), били су јединствени у то време.<sup>75</sup>

Почетком 16. века Јоаким Патинир (Joachim Patinir, 1485 – 1524) у Холандији развија стил панорамског пејзажа са малим фигурама, користећи високу тачку гледишта. Енглески историчар уметности Кенет Кларк га је описао као првог уметника који је учинио свој пејзаж значајнијим од фигура.<sup>76</sup> Слика *Пејзаж са бекством у Египат* (сл. 1.3.4.18), је комбинација натуралистичког посматрања и иновативног осећања за фантазију. Елементи пејзажа доминирају композицијом, а небо у позадини је светло на хоризонту, са сивим и плавим

<sup>75</sup> Katharine Baetjer, „Claude Lorrain (1604/5?–1682)“, *The Met's Heilbrunn Timeline of Art History*, 2014, [https://www.metmuseum.org/toah/hd/clau/hd\\_clau.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/clau/hd_clau.htm).

<sup>76</sup> Ian Chilvers, *The Oxford Dictionary of Art* (Oxford University Press, USA, 2004).

тоновима ка врху слике. Бели облаци уносе динамику у пејзаж, а промена у бојама, из светлине у позадини до таме у првом плану ствара, перспективу. Такав поглед на околину, познат као атмосферска перспектива, развијен је у Фландрији и коришћен је у 16. веку, а усавршио га је Питер Бројгел старији (Pieter Bruegel the Elder, 1525 – 1569). То је техника која је доприносила илузији дубине постепеним ублажавањем контраста боје и валера. У складу са тим, пејзаж у позадини, као на слици 1.3.4.19. могао је бити насликан мање засићеним бојама, посебно плавим и зеленим, и блажим контурама, што је представљало контраст јаким бојама и јасно дефинисаним фигурама у првом плану.



Слика 1.3.4.18. Јоаким Патинир, *Пејзаж са бекством у Египат*, уље на панелу, 1516 – 1517.



Слика 1.3.4.19. Питер Бројгел старији, *Пејзаж са бекством у Египат*, уље на панелу 1563.



Слика 1.3.4.20. Пол Брил, *Планински пејзаж са светим Церомом*, уље на бакру, 1592.

Фламмански и холандски уметници су посећивали Италију да доживе тамошње светло. Један од успешнијих био је Пол Брил (Paul Bril, 1553 – 1626). Сликао је имагинарне пејзаже са пуно детаља, карактеристичне за фламанско сликарство 16. века, али његов рад има и карактеристике много идеализованије атмосфере италијанских пејзажа 17. века (сл. 1.3.4.20). Прави предмет његове слике је заиста сам пејзаж. Прелази од браон тонова у првом плану, преко зелених до плавих и белих на хоризонту указују на бескрајну дубину.<sup>77</sup>

Нови уметнички приступи за представљање простора, светлости и кретања појавили су се широм Европе у 17. веку. Панорамски поглед био је општеприхваћен, а холандски сликари су направили неке од првих слика пејзажа који приказују свет природе без митолошких и верских елемената.

Хендрик Аверкамп (Hendrick Avercamp, 1585 – 1634), један од пионира у приказивању неба над Холандијом, био је мајстор у сликању сцена на леду и учинио их је сопственим жанром. Његове ране слике показују висок хоризонт и

<sup>77</sup> „Paul Bril“, *Mauritshuis*, приступљено 17.03.2016, <https://www.mauritshuis.nl:443/en/explore/the-collection/paul-bril/>.



мало небо са слојевитим облацима (сл. 1.3.4.21), док ће у каснијим композицијама обрнути тај однос (сл. 1.3.4.22).



Слика 1.3.4.21. Хендрик Аверкамп, *Зимски пејзаж*, уље на панелу, око 1605.



Слика 1.3.4.22. Хендрик Аверкамп *Сцена на леду*, уље на панелу, око 1610 – 1620.

Висок хоризонт је био фламанско наслеђе, а низак је резултат изласка у природу ради припреме скица, и тежње ка реалном приказивању виђеног.

У холандском пејзажном сликарству од 1600 – 1650. хоризонт постаје све нижи, тако да на крају небо и облаци покривају до три четвртине платна. Поред изласка у природу и ширења хоризонта, томе је допринела и потреба за приказивањем вертикално високих облака, попут оних на слици 1.3.4.22. Јана ван Гојена (Jan Josephszoon van Goyen, 1596 – 1656) и на слици 1.3.4.23. Јакоба ван Ројсдала (Jacob van Ruisdael, 1628/29 – 1682).<sup>78</sup>



Слика 1.3.4.22. Јан ван Гојен, *На дини*, уље на дрвету, 1642.



Слика 1.3.4.23. Јакоб ван Ројсдел, *Пејзаж облака (Cloudscape)*, уље на платну, 1640.

На холандским сликама из 17. века небо је добило раније непознату важност у пејзажима. Скоро увек је укључено у поглед, а време је често елеменат композиције. Томе су, поред Питера Бројгела старијег, допринели фламански сликари пејзажа Јос де Момпер (Joos de Momper, око 1564 - 1635) и Петер Паул Рубенс (Peter Paul Rubens, 1577 – 1640).

<sup>78</sup> *Die Kleine Eiszeit - Holländische Landschaftmalerei im 17. Jahrhundert* (Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, 2001).

Изглед неба на Момперовим сликама је подређен композицији боја. Облаци су толико реалистични да могу да се одреде према врсти, али њихова шема боја је практично увек сивоплава и положај на слици им је увек у даљини (сл. 1.3.4.24). То јасно разликује Момперове слике од маниристичких приказивања неба, као и од холандских мајстора златног доба (у 18. веку), који су открили небо као независан предмет пејзажног сликарства.<sup>79</sup>



Слика 1.3.4.24. Јос де Момпер, *Планински пејзаж*, уље на платну, 1625 – 1630.



Слика 1.3.4.25. Петер Паул Рубенс, *Пејзаж у Фландрији* уље на панелу, око 1635 – 40.

Рубенс је пејзаже сликао за своје задовољство, далеко од захтева богатих и моћних покровитеља. За слику *Пејзаж у Фландрији* (сл. 1.3.4.25) није ишао у потрагу за специјалним призорима. Равно локално поље, оживљено ефектима светлости и атмосфере, било му је довољно да створи динамичну слику. Пљусак је прошао, и сунце се пробија кроз ветром ношене облаке, изливајући светлост и мноштво сенки.<sup>80</sup>

Небо је нашло своје место и на приказима насеља као на Ел Грековој (Doménikos Theotokópoulos – El Greco, 1541 – 1614) слици *Поглед на Толедо* (сл. 1.3.4.26). Пејзаж и небо доминирају, сам град заузима мало простора у центру слике и објекти нису сасвим прецизно позиционирани. Драматично небо са вечерњим облацима над Толедом покреће читаву сликану панораму дајући јој снажни визионарски ефекат на граници са апокалиптичним.<sup>81</sup>

Јоханес Вермер (Johannes Vermeer, 1632 – 1675) је насликао пејзаж *Поглед на Делфт* (сл. 1.3.4.27). Осећај дубине и растојања постиже постављањем

<sup>79</sup> Franz Ossing и Jan Kelch, „Joos de Momper’s Clouds, Sky and Atmospheric Optics“, 20.02.2016, [http://bib.gfz-potsdam.de/pub/wegezurkunst/momper/momper\\_en.pdf](http://bib.gfz-potsdam.de/pub/wegezurkunst/momper/momper_en.pdf).

<sup>80</sup> „Peter Paul Rubens (1577 - 1640)“, *The Barber Institute of Fine Arts*, 21.02.2013, <http://barber.org.uk/peter-paul-rubens-1577-1640/>.

<sup>81</sup> Љиљана Стошић, „О облацима у уметности“, *Даница*, изд. 20 (2012.).

тамних облака на истакнуто место, док су облаци у позадини мањи и светли. Светлост је fino обојена тако да даје природни осећај дубине.<sup>82</sup>



Слика 1.3.4.26. Ел Греко, *Поглед на Толедо*, уље на платну, 1596 – 1600



Слика 1.3.4.27. Јоханес Вермер, *Поглед на Делфт*, уље на платну, око 1661.

Кад је Холандија постала република, дошло је до промене и у односу друштвених снага. Власт је прешла у руке буржоазије, и та промена је изазвала и промене у уметности. Први пут у историји постоји слободно тржиште за слике. Главни купци су трговци, бродовласници и земљопоседници. Они су волели слике о себи, о свом начину живота и о својој околини. Уз то, протестантска религија се противила украшавању цркава, па црква није тражила од уметника да сликају верске мотиве.<sup>83</sup>

Протестантска средња класа, која је била у успону, такође је тражила секуларну уметност за своје домове, и настала је потреба за новим темама. Пејзажи су могли да удовоље тој тражњи.

Холандски сликари су били мудри посматрачи природе и њихови прикази облака су реалистичнији него икад раније. Али, тај реализам не сме бити тумачен као копија природе.<sup>84</sup> Слике треба схватити као композиције реалистично репродукованих елемената.<sup>85</sup>

Иако су холандски и италијански пејзажи 17. века, укључујући класичан стил, задржали популарност, Француска и Енглеска, постају нови центри

<sup>82</sup> Ingo F. Walther, ур., *Masterpieces of Western Art: From the Gothic to Neoclassicism* (Taschen, 1996).

<sup>83</sup> Jonathan Janson, „A Brief Overview of the Dutch Art Market in the 17th Century“, *essential vermeer 2.0*, приступљено 11. 2016, [http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/dutch\\_art/ecnmcs\\_dtchart.html#Patronage](http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/dutch_art/ecnmcs_dtchart.html#Patronage).

<sup>84</sup> Franz Ossing, „Haarlems Wolkenkronen Zur Meteorologie in Jacob van Ruisdaels Haarlempjes“ (Luft, Bonn, 2002).

<sup>85</sup> Hedinger, „Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftsmalerei“, у *Gemäldegalerie der Staatl. Museen zu Berlin*, 2001.

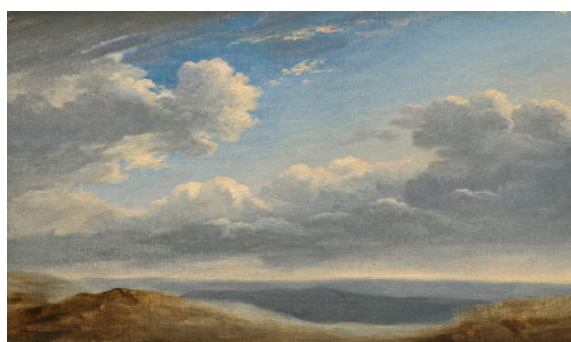


пејзажне уметности. Крајем 18. века се, пре свега у Енглеској, променио поглед на представе пејзажа. Изражена је тежња за тумачењем атмосферских појава и представљањем природе.

Британски сликар пејзажа, Александар Козенс (*Alexander Cozens*, 1717 – 1786), је око 1770. године урадио серију од двадесет цртежа тмурног неба (сл. 1.3.4.28). Он није толико усмерен на истраживање облика, већ на различите густине облака и односе светла и сенки. У својим теоријским списима оставио је значајан материјал са упутствима за проучавање и сликање пејзажа и неба, који су имали утицај на његове следбенике.



Слика 1.3.4.28. Александар Козенс, *Облаци*, графит и акварел на папиру, око 1770.



Слика 1.3.4.29. Пјер Анри де Валенсијенес, *Студија облака изнад римске земље*, уље на папиру, 1782-1785.

У касном 18. веку, Пјер-Анри де Валенсијенес (*Pierre-Henry de Valenciennes*, 1750 – 1819), је променио ток пејзажног сликарства у Француској. Сматрао је да су слике пејзажа достојне статуса историје сликарства и трудио се да у то убеди академију и савременике. *Студија облака изнад римске земље* (сл. 1.3.4.29) је једна из читаве серије уљаних скица које је насликао. Само назнаке браонкастих падина се виде на дну, док главни садржај слике чини плаво небо прошарано сребрно белим облацима. Скица је насликана брзо и аутор је успео да ухвати променљиве формације облака. Његово запажање је тачно и научно, али у исто време веома поетично.

Валенсијенес је придавао велики значај проучавању неба јер је оно главни извор светлости у пејзажу. Он препоручује уметницима да сликају студије неба и формација облака, како би научили различите начине на које

светлост мења изглед природе, и да вежбају руку и очи за представљање природних ефеката. Ове препоруке је засновао на сопственом искуству.<sup>86</sup>

Након Козенса и Валенсијена и после 1800. многи уметници широм Европе, нарочито у Француској, Енглеској, Немачкој и Риму, почињу систематски да истражују облаке и небо.

Романтичари су своју заједничку визионарску експресију заснивали на пространству и мистерији природе и осећању да свет природе може посматрачу пренети духовне и културне вредности.

Каспар Давид Фридрих (Caspar David Friedrich, 1774 – 1840) је, у Немачкој, био водећи сликар романтичарских пејзажа, који су заузимали значајно место у сликарству. Његове пејзаже испуњавају мистериозна светлост и пространства, а људске фигуре, уколико су присутне на слици, имају подређену или контемплативну улогу.<sup>87</sup> Небо игра важну улогу у Фридриховом раду. Он користи облаке и специфично осветљавање да би дочарао одређено расположење. На његовој слици, *Путник изнад мора магле*, облаци су спуштени ниско на земљу и магла се издиже из долине (сл. 1.3.4.30).



Слика 1.3.4.30. Каспар Давид Фридрих, *Путник изнад мора магле*, уље на платну, 1818.



Слика 1.3.4.31. Јохан Кристијан Дал, *Мајка и дете на мору*, уље на платну, 1840.

И норвешки романтичарски сликар Јохан Кристијан Дал (Johan Christian Claussen Dahl, 1788 – 1857), је био мајстор пејзажа. Композиција његових слика је типично романтичарска (сл. 1.3.4.31). Дал је осећао да је небо значајан део пејзажа и никада му није досадило да гледа облаке како се крећу преко немачких равница и норвешких мора.

<sup>86</sup> Pierre-Henri de Valenciennes, *Study of Clouds over the Roman Campagna*, oil on paper on cardboard, c. /1785 1782.

<sup>87</sup> Arnason, *Istorija moderne umetnosti : slikarstvo skulptura arhitektura fotografija*.

### 1.3.5. НЕБО КАО ГЛАВНА ТЕМА

Допадљивост облака романтичним умовима, крајем 18. и почетком 19. века у савршеном је складу са њиховом љубављу према променљивом, неодређеном, удаљеном и мистериозном. Ипак, ово *доба разума* је приморавало и да се учи, анализира и трага за одговорима на мистерије. Научно истраживање није, међутим, умањило романтичан поглед на природу, већ је појачало осећање чуђења које је доживљавано када је разматрана сложеност природе.<sup>88</sup>

Принципи формирања облака су први пут схваћени почетком 19. века, када је Лук Хауард (Luke Howard), енглески фармацеут и хемичар, метеоролог аматер, начинио прву успешну класификацију и именовао врсте облака – стратусе, кумулусе, цирусе и нимбусе – и низ њихових комбинација, које стално еволуирају из једног облика у други. То је био почетак науке метеорологије. Хауард је написао есеј, који је штампан 1803. као научна публикација, *О модификацији облака*, у којем је објаснио да су формирање и деструкција облака видљиви знаци атмосферских процеса базираних на законима физике. Есеј је публикован у више наврата, и преведен је на француски и немачки језик, што му је дало значајан публицитет. А називи врста облака и класификација коју је Хауард поставио важе и данас.

Хауардова класификација облака се појавила управо у време када су се мењали ставови о сликању природе и када је романтизам узимао маха, па је имала велик утицај на уметнике тог времена. Омогућила им је да унесу ред у облаке које посматрају и да проникну у њихову суштину.

Могу се, дакле, довести у везу развој метеорологије и повећан интерес за приказивање неба почетком 19. века. Али, уметници су, и поред сазнања која су им била доступна, и даље били првенствено заинтересовани за облаке као метафору неухватљивог и бескрајног.

Уметничка пракса Џона Констабла је неоспорно била у дијалогу са научном атмосфером његовог времена. Он је јасно доживљавао осећање зачуђености када је посматрао облаке родне Енглеске.

Гледајући његове радове, чак и површни посматрач не може да не запази понављани нагласак на небу. Његова неба никада нису јасно азурноплава неба

---

<sup>88</sup> Barbara Wood-Prince, „John Constable: Clouds“, *All-College Writing Contest*, 1985, [http://publications.lakeforest.edu/allcollege\\_writing\\_contest/29](http://publications.lakeforest.edu/allcollege_writing_contest/29).

планинских земаља, већ облачна, натмурена и ветровита. Рани покушаји да наслика небо испуњено пољима облака нису му били нарочито успешни, али је на крају постао један од најистакнутијих сликара облака у историји уметности.

Хауардова класификација је омогућила Констаблу разумевање специфичних структура временских појава и процеса, важних за његову уметничку причу – о влази и топлоти, облацима и ветровима на небу, а не о животу људи. Он није желео да у пејзаж постави историјске догађаје, којима су ранији сликари пејзажа били наклоњени.<sup>89</sup>

КонстаблOVO опредељење за тему облака је произашло из схватања да је небо кључна нота сентимента. ”Сликар пејзажа који не материјализује небо у својим композицијама, занемарује”, по њему, ”да употреби једно од највећих помагала. [...] Небо је извор светлости у природи, оно одређује све; чак и наше запажање времена је потпуно зависно од њега”.<sup>90</sup>



Слика 1.3.5.1. Џон Констабл, студије облака, уље на картону, 1822.

Током летњих месеци Констабл је из Лондона одлазио у Хампстед. Проводећи време у природи, могао је да посматра и проучава небо. У периоду од 1820. до 1822. године направио је, радећи у природи, више од 50 уљаних скица, студија неба на папиру, на којима је систематски проучавао пролазне атмосферске услове и облаке у покрету, раздуване ветром. Његове уљане студије неба (сл. 1.3.5.1) показују изузетно разумевање структуре и кретања облака. На полеђини тих студија је бележио датум, време и податке о временским условима, ветру, сунцу.

Покушавао је да ухвати пролазне и стално променљиве визуелне ефекте, као и облике облака. То су били прикази чистог неба, без видљивих елемената

<sup>89</sup> Hanna Johansson, „John Constable’s Cloud Studies as an artistic research“ (CARPA 1 - 1st Colloquium on Artistic Research in Performing Arts, Helsinki: Performing Arts Research Centre, Theatre Academy, 2010).

<sup>90</sup> Charles Robert Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable, Esq., R.A.: Composed Chiefly of His Letters* (Longman, Brown, Green and Longmans, 1845).

пејзажа или људског присуства. Облаци се у тим студијама појављују као централни мотив или самостална тема.

Желео је да на сликама настави ”истину природе”, да што верније прикаже небо. Претпостављао је да ће реалан приступ инспирисати у гледаоцу љубав коју је он сам осећао према природи. Такође је желео да усаврши представљање што већег броја различитих формација облака, како би проширио свој композициони опсег, и пренео јаче осећање расположења на своје слике.

На слици *Кола сена* (сл. 1.3.5.2), једној из серије његових слика великог формата, названих *six-footers*, облаци се не користе толико за композицију колико да би гледаоцу дали осећај за квалитет дана. Сунце се прво филтрира слојем високих цируса, а затим нижим, тежим облацима, кумулусима. Много светла и даље преплављује сцену, али сенке нису оштре. Слика пружа осећај смирености и хармоније (сл. 1.3.5.2).

Слика *Пут за Спањардс* (сл. 1.3.5.3) приказује небо пуно великих кумулус облака, сугеришући надолазећу кишу. Пејзаж је Констаблу мање важан, служи као позадина која истиче сталну променљиву драму ветра, сунчеве светлости и облака.<sup>91</sup>



Слика 1.3.5.2. Џон Констабл, *Кола сена*, уље на платну, 1821.



Слика 1.3.5.3. Џон Констабл, *Пут за Спањардс*, уље на папиру каширано на платно, 1822.

За разлику од Констабла, Вилијам Гарнер (Joseph Mallord William Turner, 1775 –1851) не тежи истини природе и верном приказивању неба.

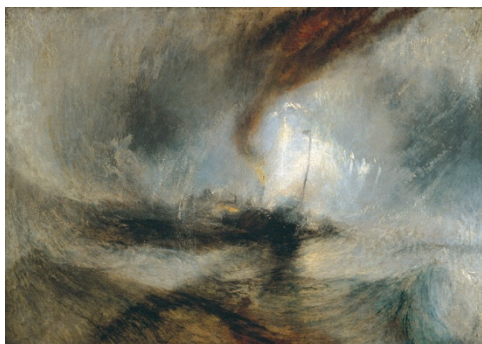
Његово небо је обележено драмом; слика небо и земљу у вртложном кретању, олују, пару, праšину, ветар, маглу, кишу и таласе (сл.1.3.5.4).

Док је Констабл усмеравао пажњу на облике облака, Гарнер је заокупљен светлошћу и бојом неба у целини. Урадио је велик број студија светлости,

<sup>91</sup> Horst Waldemar Janson, *Istorija umetnosti: Pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas* (Beograd: Prosveta, 1996).



посматрајући небо у доба дана када је сунце ниско и када из облака исијава шаренило боја (сл. 1.3.5.5). Волео је хаотичност и сталну непредвидивост промене коју време даје статичном пејзажу.<sup>92</sup>



Слика 1.3.5.4. Вилијам Тарнер, *Снежна олуја – парни брод из уста луке*, уље на платну, 1842.



Слика 1.3.5.5. Вилијам Тарнер, *Црвено небо преко плаже*, скица и студија, акварел, 1845.

Његов специфичан израз ценили су касније многи сликари, пре свега импресионисти. А пошто су му слике на граници апстрактног, његова дела су умногоме значајна и за развој уметности 20. века.

---

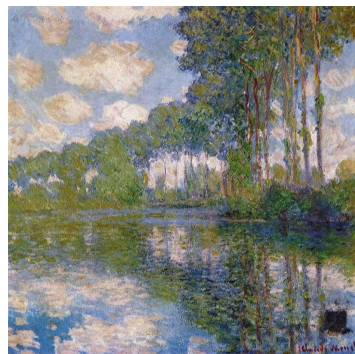
<sup>92</sup> Alec Finlay, „Skying: John Thomes“, приступљено 14.03.2016, <http://skying-blog.blogspot.com/2012/05/john-thomes.html>.

### 1.3.6. ИЗЛАЗАК У ПРИРОДУ

Умеће импресиониста је било првенствено усмерено на то да се пренесе шаренило, вишебојност живота, радост бића, да се забележе тренутни моменти осветљености и променљивог света, игра светлости и сенке.<sup>93</sup> Напуштајући тадашњу академску уметност званичних салона, импресионисти излазе из атељеа, бораве у природи, сликају на обалама реке, у парковима, шумама и предграђима. Небо је ослобођено значења које је имало у приказима библијских и митолошких сцена, постаје небо свакодневнице, отворено, под којим бораве и сликају. Сликају пејзаже с дубоким простором. Светлост, атмосфера, одсјај на површини воде, сенке на снегу и облаци који се крећу заузимају важно место у њиховим композицијама.

Осећање за небо пуно светлости, за облаке у покрету, и за њихов одраз на води, за колористичке метаморфозе у природи, уочљиво је на сликама низа врхунских сликара: Клода Монеа (Claude Monet, 1840 – 1926), Гистава Курбеа (Gustave Courbet, 1819 – 1877), Ежена Будена (Eugène Boudin, 1824 – 1898), Алфреда Сислија (Alfred Sisley, 1839 – 1899), Винсента ван Гога (Vincent van Gogh, 1853 – 1890), Пола Сезана (Paul Cezanne, 1839 – 1906) и других.

По Монеовом схватању, пејзаж не постоји по себи, јер се његова појава мења у сваком тренутку. Али, оживљава га околна атмосфера – светлост и ваздух, који се континуално мењају (1.3.6.1).<sup>94</sup>



Слика 1.3.6.1. Клод Моне, *Тополе на Епту*, уље на платну, 1900.

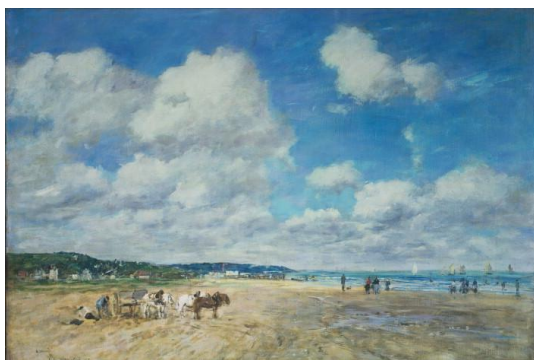


Слика 1.3.6.2. Алфред Сисли, *Бродови на Сени*, уље на платну, 1877.

<sup>93</sup> Jurij Borjev, *Estetika* (Novi Sad: Prometej, 2009).

<sup>94</sup> „Claude Monet, „The Seine at Port-Villez“ 1894“, *Tate*, приступљено 22.03.2016, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/monet-the-seine-at-port-villez-n06182>.

У композицијама сцена и призора са обале Гистава Курбеа, Ежена Будена и Алфреда Сислија велик простор заузима небо препуно облака.



Слика 1.3.6.3. Ежен Буден, *Довил*, уље на платну, 1893.



Слика 1.3.6.4. Гистав Курбе, *Мирно море*, уље на платну, 1869.

Као што се види на приказаним сликама, хоризонт је постављен ниско, у циљу истицања неба и динамике облака. Различити тоналитети слике дочаравају мирно море, различита доба дана и временске услове (сл. 1.3.6.3. и сл. 1.3.6.4) Посебно је динамична партија неба на Сислијевом раду (сл. 1.3.6.2), која има карактер студије, и гради просторно-светлосни амбијент слике, тако да појачава утисак атмосфере, у чему се може препознати утицај Џона Констабла, чији је рад Сисли интензивно проучавао.<sup>95</sup>

Било да заузимају већи део композиције или се само виде кроз крошње дрвећа, као у раду Пола Сезана (сл. 1.3.6.5), облаци имају конструктивну функцију унутар композиције слике и чврсто су повезани са осталим елементима пејзажа. Сезан се бавио структуралним и конструктивним проблемима слике, настојећи да угради скелет у разбијену импресионистичку форму. Он не пресликава форму, већ је поново сликарски конструише, полазећи од основних геометријских облика, тако да и облаци имају своју структуру.

Драматични ефекти и атмосфера коју човек интензивно осећа у тренуцима временских непогода, када се претећи облаци праћени ветром и грмљавином гомилају и најављују олују, често су били извор испирације за уметничке радове.

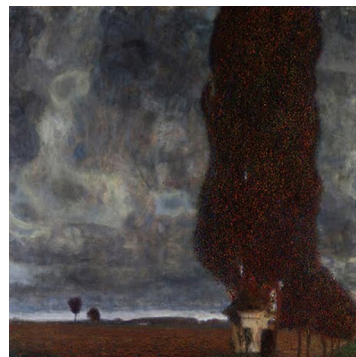
Темом неба и надлазећег невремена бавио се и Густав Климт (Gustav Klimt, 1862 – 1918) када је сликао пејзаж *Велики чемпрес II* (сл. 1.3.6.6). Његови

<sup>95</sup> Klaus Albrecht Schröder, „Das Auge des Sammlers. Monet bis Picasso“, у *Wolken: Welt des Flüchtigen* (Hatje Cantz, 2013).

облаци немају изражену природну форму, али великом површином коју заузимају и различитим нијансама сиве боје дочаравају атмосферу пред надолazeће невреме.



Слика 1.3.6.5. Пол Сезан, *Купачи*, уље на платну, око 1890.



Слика 1.3.6.6. Густав Климт, *Велики чемпрес II*, уље на платну, 1902.

Ван Гог је на слици *Житно поље испод олујних облака* (сл. 1.3.6.7) нагласио драматичност атмосфере светлотамним контрастом хладнијих тонова и динамичним таласастим потезима што вијугају у таласастом ритму. У писмима брату навео је да је тиме желео да изрази осећање туге и усамљености.<sup>96</sup>



Слика 1.3.6.7. Винсент Ван Гог, *Житно поље испод олујних облака*, уље на платну, 1890.



Слика 1.3.6.8. Емил Нолде, *Летњи облаци*, уље на платну, 1913.

Моћне олујне облаке над нордијским морем, сликане снажним потезима четком са постепено затамњеним деловима који наглашавају напетост, налазимо и у раду немачког експресионисте Емила Нолдеа (Emil Nolde, 1867 – 1956) *Летњи облаци* (сл. 1.3.6.8). Облаци су честа тема у његовим радовима; он је налазио симболику и сликао их је много пута.

<sup>96</sup> „Wheatfield under Thunderclouds - Van Gogh Museum“, приступљено 7.03.2016, <http://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0106V1962>.



### 1.3.7. ПЛУРАЛИТЕТ ПРИСТУПА ОД 20. ВЕКА

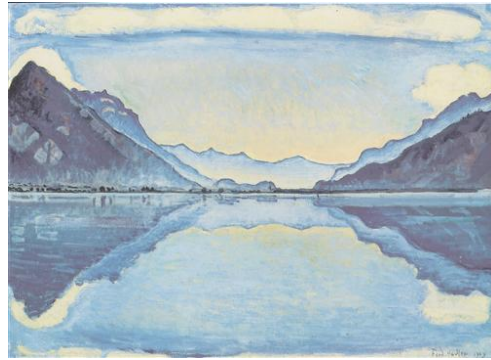
#### Стилизација приказа облака

Почетком 20. века естетика тзв. *југендстила*, која осваја целу Европу, доводи до формалне редуције и геометријске стилизације облика, што утиче и на начин приказивања природе. Облаци се стилизују у сведене форме и орнаменталне арабеске, што се може видети на графикама, бојеним дрворезима и плакатима из тог времена.<sup>97</sup>

На плакату изложбе Бечке сецесије (сл. 1.3.7.1) приказан је планински врх изнад којег су облаци редуковани на геометријске форме које се понављају.



Слика 1.3.7.1. Фердинанд Андри, 26. Изложба сецесије, плакат, 1906.



Слика 1.3.7.2. Фердинанд Ходлер, *Тунско језеро са симетричном рефлексијом*, уље на платну, 1909.

Захваљујући погледу са околних планинских врхова до којих је могао да дође, Фердинанд Ходлер (Ferdinand Hodler, 1853 – 1918) слика призоре планинских врхова Швајцарске обавијене облацима. Циљ му је био да прикаже свет као велико јединство. Њега не занимају само облаци, већ небо у целини, са тлом. Многе од његових слика језера су компоноване тако да се небо и околна природа огледају у води. Пејзаж на слици *Тунско језеро са симетричном рефлексијом* (сл. 1.3.7.2) је уоквирен хоризонталним венцима облака који заузимају горњу ивицу слике, успостављајући паралелу са доњим делом. Упркос вишеструким паралелама, симетријама и репетицијама, у његовим композицијама мотиви се никад не појављују статично, јер облаци доприносе лакоћи и динамичности слике.

<sup>97</sup> Leopold Museum, *Wolken: Welt des Flüchtigen* (Hatje Cantz, 2013).

## Облак као мотив за надрелистичке представе

Неодређеност и мистичност облака имала је инспиративан утицај и на уметнике надреализма; одговарала је њиховом сањалачком, имагинарном карактеру.

Уметници надреализма ваде мотив облака из природног окружења и постављају га у изненађујуће комбинације, какве нису могуће у стварности.

У раду белгијског надреалисте Ренеа Магрита (René Magritte, 1898 – 1967) мотив облака је готово свеприсутан, а на сликама су често партије виртуозно насликаног плавог неба, као позадина или као одсечак који је уметнут унутар слике. Он спаја елементе визиуелне стварности, произвољности, подсвести и ирационалног. У таквом контексту су облаци у соби на слици *Након воде облаци* (сл. 1.3.7.3). Постоји двосмисленост између реалног призора и слике облака у соби, а оптичка варка постаје психолошка.

Магрит је одбацивао симболичке и психоаналитичке интерпретације, јер, како он каже, мистичне представе не значе ништа, зато што је мистерија непозната.



Слика 1.3.7.3. Рене Магрит, *Након воде облаци*, уље на платну, 1926.



Слика 1.3.7.4. Херберт Бајер, *Споменик*, фотографија, 1932.

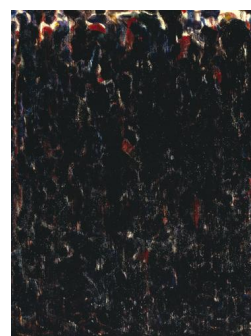
Постављање мотива у изненађујући контекст подстакло је аустријског сликара и графичара Херберта Бајера (Herbert Bayer, 1900 – 1985) да техником фотомонтаже креира неколико слика на којима је мотив облака послужио за представе фантазије и имагинације; на пример на слици *Споменик* уместо главе, на споменику жене је небо прекривено малим ваздушастим облацима (сл. 1.3.7.4).

## Небо као апстрактна слика

Превагом апстрактне уметности и енформела после 1945. године у европским и америчким уметничким круговима мотив облака није изазивао значајније интересовање. Композиције, у којима је акценат био на процесу, чину гестуалног сликања и аутономији боје, удаљавале су уметнике од представљања фигуративних мотива. Међутим, могуће је и у оквиру ове групе уметника пронаћи ауторе који поглед у бесконачно супротстављају непредстављивом, и чији је рад у асоцијацији са облацима. Таква су бојена поља Марка Роткоа (Mark Rothko, 1903 – 1970), или слике тмурног неба Сема Франсиса (Sam Francis, 1923 – 1994).



Слика 1.3.7.5. Марк Ротко, *Светли облак, тамни облак*, уље на платну, 1957.



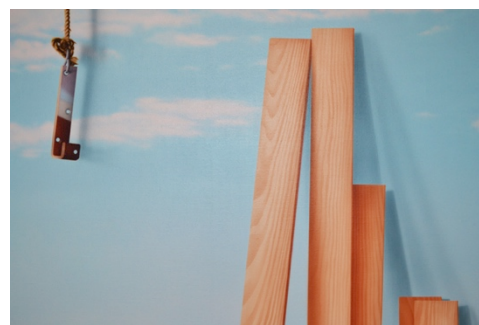
Слика 1.3.7.6. Сем Франсис, *Црни облак*, уље на платну, 1952.

Франсисове слике облака не представљају стваран изглед неба, али имају облачну структуру и инспирисане су облацима (сл. 1.3.7.6).

Фигуративни приказ облака налазимо у поп-арту, који се 60-тих година прошлог века развио у САД и Великој Британији. А у раним фазама аутори поп-арта средствима сликарства стављају елементе колажа и фотографије у слику.<sup>98</sup>



Слика 1.3.7.7. Џејмс Росенквист, *Слика са сијалицом*, уље на платну са сијалицом, 1962.



Слика 1.3.7.8. Хауард Канобитз, *Небеска удица*, акрил на платну, 1976.

<sup>98</sup> Ibid.

Уметници америчког фотореализма Хауард Кановитз (Howard Kanovitz, 1929) и Џејмс Росенквист (James Rosenquist, 1933) реалистично сликају облачно небо. Савршену илузију неба на Розенквистовој слици *Слика са сијалицом* (сл. 1.3.7.7) ремети само сијалица која је уметнута у центар слике, док су преко насликаних облака на слици *Небеска удица* (сл. 1.3.7.8) *Хауарда Кановитза* постављене даске и удица.

Најзначајнији представник америчког поп-арта, Енди Ворхол (Andy Warhol, 1928 – 1987), у раду *Сребрни облаци* (сл. 1.3.7.9) представља облаке који се готово могу ухватити и померити. У затвореном простору су ваздушни јастуци испуњени хелијумом, који слободно лете кроз простор.



Слика 1.3.7.9. Енди Ворхол, *Сребрни облаци*, алуминијумска фолија, хелијум, 1966.



Слика 1.3.7.10. Герхард Рихтер, *Облак*, уље на платну, 1976.

Паралелно са сликама пејзажа и мора, немачки сликар Герхард Рихтер (Gerhard Richter, 1932) урадио је серију слика у фотореалистичкој сликарској техници на којима је облачно небо. То су слике облака какве се могу видети код Констабла, али с том разликом да код Рихтера оне нису студије, већ коначна уметничка дела. Када се погледају слике облака, примећује се да је аутор често усредсређен на слику једног облака и да кадрира детаљ унутар облака (сл.1.3.7.10).

### **Изнад облака**

Рани 20. век, са првим авионима који се пењу изнад облака, доноси нову перспективу у погледу на облаке. До тада је поглед из простора изнад облака био резервисан за планинаре. Од 1910. године, посебно након војних збивања током Првог светског рата, и захваљујући развоју ваздушног саобраћаја, освојен је простор неба. Године 1917. објављена је књига *Облаци у ваздушном мору* (Wolken im Luftmeer, Rotophot) са фотографијама облака, подацима о типовима



облака и развоју временских услова, утемељена на подацима које су прикупили пилоти немачке авијације.<sup>99</sup>

Развој авијације, заједно са константним развојем фотографије, допринео је да фотографије облака из ваздушне перспективе постану популарне. А убрзо затим, популаризацији тог погледа (из ваздуха) допринела је филмска индустрија.

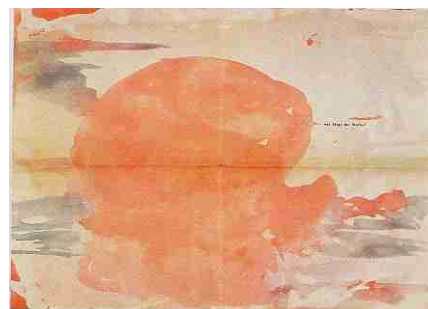
Летење авионом омогућило је и уметницима да виде облаке из друге перспективе – одозго. То је инспирисало уметницу Џорџију О Киф (Georgia O'Keeffe, 1887 – 1986) да слика бескрајна пространства облака, виђена кроз прозор авиона током путовања широм света. У писму упућеном пријатељици она пише: ”Анита ти ниси никада видела небо, оно је чаробно.” Уметница је описала тренутак када је схватила да жели да слика облаке. Летела је из великог града, када јој се чинило да би могла изаћи кроз врата авиона и шетати по хоризонту. Облаци су јој се чинили довољно чврсти. Нестрпљиво је чекала тренутак да се врати кући и да их наслика.<sup>100</sup>

Почевши са релативно реалистичким приказима малих белих облака на платну 3x4 m, дошла је до стилизованих мотива облака на платнима величине мурала, какав је рад *Небо изнад облака IV* (сл. 1.3.7.11).

Џозеф Бојс (Joseph Beuys, 1921 – 1986) је направио слику црвеног облака преко којег је написао ”*Шта носи облак?*” (сл. 1.3.7.12). То је једно од старих питања у вези са облацима. Да ли облак доноси кишу или олују? Да ли је добар или лош? Шта значи када у њему препознајемо облике лица, животиња или предмете?<sup>101</sup>



Слика 1.3.7.11. Џорџија О Киф, *Небо изнад облака IV*, уље на платну, 1963.



Слика 1.3.7.12. Џозеф Бојс, *Шта носи облак?*, офсет штампа, 1981.

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Roxana Robinson и Georgia O'Keeffe, *Georgia O'Keeffe: A Life* (UPNE, 1989).

<sup>101</sup> *Wolken*.

## Различите уметничке интерпретације неба

Као одраз стања плуралитета перспектива и позиција, у уметности друге половине двадесетог века наилазимо на различите уметничке приступе и интерпретације неба и облака.

У галерији Студентског културног центра у Београду, на изложби *Дрангуларијум*, 1971. године, уметници су излагали предмете који нису њихови радови, већ предмети који су их на неки начин инспирисали. Неки су донели врата атељеа, а неки прекриваче. Марина Абрамовић (1946) је донела један јагњеће крзно и кикирики, које је чиодом причврстила на зид (сл. 1.3.7.13). Рад је назвала *Облак и његова сенка*. Уметница објашњава да је то директна веза са њеним приказима облака које је до тада сликала (сл. 1.3.7.14). Мала сенка кикирија је изгледала као сенка облака. То је било минимално дело, али важно за њу, јер ју је подстакло да размишља у другим правцима.<sup>102</sup>



Слика 1.3.7.13. Марина Абрамовић, *Облак I* - кикирики са сенком, *Облак II* - јагњеће крзно, 1971.

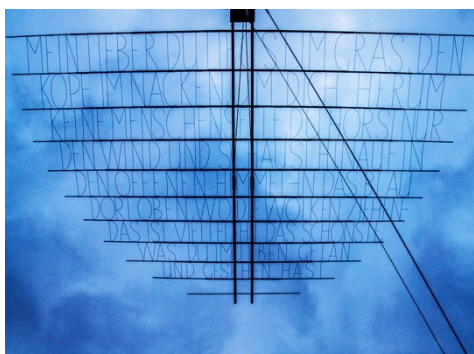


Слика 1.3.7.14. Марина Абрамовић, *Облак и његова пројекција*, слика, 1966.

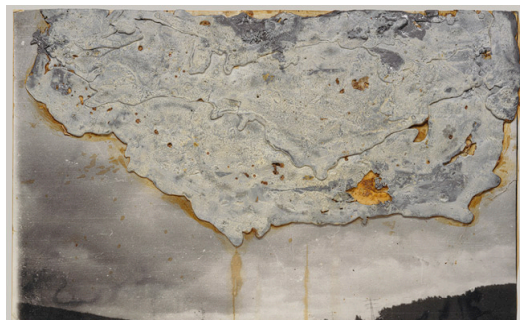
Иља Кабаков (Иља Иосифович Кабаков, 1933) је својом инсталацијом *Гледање горе, читање речи* представио небо као пут сањарења. То је скулптура висока 15 метара, постављена је у јавном простору, у граду Мунстеру, и подсећа на радиоантену (сл. 1.3.7.15). Између паралелних линија антене уметнута су метална слова, тако да посматрач, када гледа ка небу, у позадини скулптуре види стварно небо, и може да прочита: "Драги мој! Лежиш у трави, са главом забаченом уназад, нема никог око тебе, само се чује звук ветра и ти гледаш горе

<sup>102</sup> Marina Abramović, *The Days of Yore*, интервјуисао Astri Arbin Ahlander, 19. децембар 2011, [http://thedaysofyore.com/2011/marina\\_abramovic/](http://thedaysofyore.com/2011/marina_abramovic/).

у отворено небо – тамо горе, плаво небо и облаци који плутају - можда је то најбоља ствар коју си урадио или видео у свом животу.”<sup>103</sup>



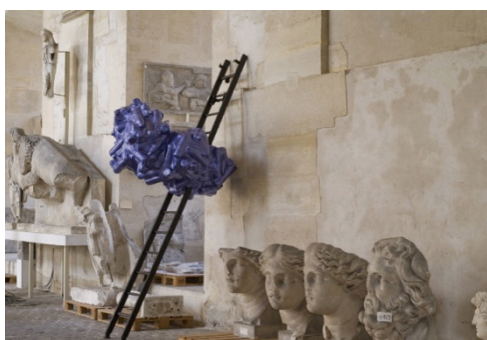
Слика 1.3.7.15. Иља Кабаков, *Гледање горе, читање речи*, инсталација у простору, 1997.



Слика 1.3.7.16. Анселм Кифер, *Тешки облаци*, олово и шелак на фотографији, 1985.

Насупрот облацима који позивају на сањарење, Анселм Кифер (Anselm Kiefer, 1945) у раду *Тешки облаци* користи тежак материјал, истопљено олово, да прикаже нешто што је у природи лако и ваздушасто; то је његов протест против нуклеарних електрана у Немачкој (сл. 1.3.7.16).<sup>104</sup>

Скрећући пажњу на природни циклус воде, који може бити погођен климатским променама и загађењем, уметнички пар Луси (Lucy Orta, 1966) и Хорхе Орта (Jorge Orta, 1953) креирао је рад *Облаци-мердевине*, изложен у Глиптотеци Шатоа Версај (сл. 1.3.7.17). Облак на мердевинама је састављен од пластичних рециклираних боца за воду које су прекривене неком врстом смоле.<sup>105</sup>



Слика 1.3.7.17. Луси и Хорхе Орта, *Облаци-мердевине*, инсталација, 2011.



Слика 1.3.7.18. Бернаудт Смиде, *Nimbus D'Aspremont*, фотографија, 2012.

<sup>103</sup> Johannes Stükelberger, *Wolkenbilder: Deutungen des Himmels in der Moderne* (München: Fink, 2010).

<sup>104</sup> „Heavy Cloud“, *The Met's Heilbrunn Timeline of Art History*, приступљено 23.03.2016, <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1995.14.41/>.

<sup>105</sup> „Clouds - Ascension ladder“, *Orta*, приступљено 15.02.2016, <http://www.studio-orta.com/en/artwork/261/Clouds-Ascension-ladder>.

Холандски уметник Бернаудт Смилде (Berndnaut Smilde, 1978) није само фотографисао природне облаке, већ је и стварао вештачке, у јавним здањима и луксузним ентеријерима, за своју серију фотографија *Нимбус* (сл. 1.3.7.18). Користио је достигнућа науке и технике, јер је морао да обезбеди потребну равнотежу влаге, температуре и осветљења да би створио реалне облаке у затвореном простору. Ефекат произведеног облака трајао је неколико минута, а за то време уметник је фотографисао метеоролошку појаву створену вештачким путем и фотографије су једина потврда тог рада.

Уопштено се може рећи да уметници данас теже индивидуализацији стваралачке праксе. Они који се данас опредељују за тему неба и облака – а има их, несумњиво, много више од приказаних примера – бирају начин на који ће истраживати ову тему у складу са својим стремљењима.



### 1.3.8. МОТИВ ОБЛАКА НА ГРАФИЧКИМ ЛИСТОВИМА

У 600 година дугој историји, графичка слика је имала различиту улогу. Обавештавала је о догађајима, описивала личности, ширила сазнања из области науке и уметности.

Преко дрвореза, бакрописа и бакрореза, добијају се сазнања о античкој култури и уметности, о достигнућима појединих уметника и развоју уметничких стилова.

Технологија графике, која је почела да се развија око 1400. године, омогућила је настанак великог броја идентичних слика са једне матрице, од дрвета или метала. Матрица је омогућила умножавање слика, које излазе у друштво и циркулишу, тако да и слике и идеје које оне преносе долазе до ширег круга људи.

Прве графике су штампане као илустрације за књиге и библијске приче, чиме је замењен дуготрајни процес ручног исцртавања илустрација за сваку књигу. А увођење покретних слогова омогућило је масовније штампање књига и створило веће могућности за ширење знања и идеја.

У време када је настала, графика је служила за умножавање библијских илустрација и минијатура. Било је уобичајено да се слике и фреске познатих мајстора репродукују у медију графике, и тако учине познатим ширем кругу људи.

Многи графички листови урађени су, међутим, тако да се могу сматрати уметничким делима.

Уметничко изражавање у медију графике развило се убрзано након што је фотографија преузела репродуктивну улогу.

Неке графичке технике биле су познате и пре 15. века, али је тек почетак производње папира омогућио развој и ширење графике у Европи. Прве радионице за производњу папира су отворене у Немачкој и Италији. У исто време настају и прве графике дрвореза. Због доступности дрвета као материјала, релативно једноставне израде дрвених матрица урезивањем линија и површина, као и издржљивости дрвета при штампању великих тиража, техника дрвореза је брзо распрострањена. Први дрворези у Европи се појављују око 1400. године,

док је у Кини и Јапану рељефна штампа била позната много раније, у 7. и 8. веку.<sup>106</sup>

У раној фази развоја дрвореза, фокус је био на приказивању сцена из Библије у којима доминира линијски цртеж. С обзиром на тешкоће које су се јављале приликом резања дрвета, као и због опасности да се линије, које су биле сувише танке, униште под притиском, на најраним дрворезима контуре су дебеле са минималним сенкама. Ти дрворези су могли бити колорисани ручно или помоћу шаблона.

Да ли због тога што је линеаран цртеж дрвореза ограничавао приказ материје облака, немогућности да се ухвати променљив облик, или нечег другог, тек стиче се утисак да мајстори графичари тог времена нису били заинтересовани за приказе неба и облака. Позадина на њиховим сликама је најчешће чиста, евентуално је контурним линијама приказан понеки облак, или паралелним линијама дочаран ветар.

У каснијој фази могу се пронаћи сведене беле форме облака оивичене контурним линијама, а у позадини је мрежа хоризонталних линија, која даје утисак ветра, или је позадина бела и на њој су хоризонталним линијама приказани облаци. Уметници не настоје да прикажу волумен и материјалност облака, него да поделе композицију на земаљски и небески део.

Све чешћи захтеви да се књиге илуструју утицали су на унапређење технике дрвореза. Медиј дрвореза постаје софистициранији, уметници су у тој техници почели да препознају медиј који не служи само као средство за репродуковање мотива.

Албрехт Дирер је у овој репродуктивној техници видео могућност уметничког изражавања, у пуној мери је искористио потенцијале дрвореза, и сматра се да је он први уметник који је уздигао графику на ниво уметничке форме. Његова графика *Четири јахача Апокалипсе* (сл. 1.3.8.1) је једна од најпопуларнијих слика до данас. Изванредно изрезаним матрицама, у линеарном цртежу је постигнуто варирање форме, површине и текстуре. Изнад јахача се дижу облаци, који доприносе драматичности атмосфере. Они су приказани контурним линијама и подсећају на овчије крзно, док паралелне линије неба у позадини имају улогу да креирају покрет преко целе слике.

---

<sup>106</sup> Paul Coldwell, *Printmaking: A Contemporary Perspective* (Black Dog Pub., 2010).

Великим умећем у техници дрвореза, Албрехт Алтдорфер приказује васкрсну форму Христа, коју уоквирују хаотични облаци и небеске војске; линије у различитим смеровима наглашавају драматичност догађаја (сл. 1.3.8.2).



Слика 1.3.8.1. Албрехт Дирер, *Четири јахача апокалипсе*, дрворез, 1498.



Слика 1.3.8.2. Албрехт Алтдорфер, *Васкрснуће*, дрворез, 1512.

Венецијански сликар Тицијан Вечели је на графици *Свети Јероним у дивљини* (сл. 1.3.8.3), коју је урадио мајстор Николо Болдрини (Nicolò Boldrini, 1492 –1566), приказао фигуру свеца на месту за молитву у пространом, дивљем пејзажу. Променљивим правцима линија, заједно са контрастом густих шрафура и белином папира постигнута је динамичност цртежа и приказани су облаци који се повијају на турбулентном небу.



Слика 1.3.8.3. Николо Болдрини, по Тицијану Вечелију, *Свети Јероним у дивљини*, дрворез, 16. век.



Слика 1.3.8.4. Ханс Балдунг, *Девица и дете са осам анђела*, дрворез, 1511.

Са намером да репродукују цртеже на бојеном папиру, уметници касније почињу да користе више матрица за исту графику. Поред црног тона, штампају и сив тон, са друге матрице; тако настају први колорисани дрворези, познатији као *кјаро-скуро* дрворези.

Увођењем додатне сиве боје повећане су могућности за приказивање волумена форми и светло-тамних односа у композицији.

Најпознатије примере те врсте штампе налазимо у раду Ханса Балдунга Грина (Hans Baldung Grien, 1484 – 1545) и Уга да Карпија (Ugo da Carpi, 1480 – 1532).

На графици *Девица и дете са осам анђела* сивом бојом је назначен волумен облака у позадини пејзажа, док беле линије акцентују фигуре девице и детета и дочаравају треперење светлости (сл. 1.3.8.4).

Градацијом боја, од белине папира до двеју нијанси браон и црне, Уго да Карпи је на дрворезу урађеном по Рафаеловом цртежу приказао облаке које пресецају степенице низ које анђели силазе са неба, док Свети Јаков спава у првом плану (сл. 1.3.8.5).

Исти мотив реализовао је касније Јакоб Бос (Jacob Bos, 1549 – 1580) по цртежу Рафаела Сантија, у техници бакрореза (сл. 1.3.8.6).



Слика 1.3.8.5. Уго да Карпи по Рафаелу Сантију, *Сан светог Јакоба*, дрворез, 1510 – 1520.



Слика 1.3.8.6. Јакоб Бос по Рафаелу Сантију, *Сан светог Јакоба*, бакрорез, 1549 – 1567.

Од средине 15. века у Европи се за израду графика све више користе металне плоче и развијају се технике гравирања - бакрорез и бакропис.

У ране бакрорезе на којима се појављују облаци спада графика *Страшни суд* (сл. 1.3.8.7) Франческа Роселија (Francesco Rosselli, 1395 – 1455), урађена по истоименом панелу Фра Анђелика (сл. 1.3.3.3). На слици се виде облаци платформе, илустративно нацртани као плоче на које су постављене фигуре светаца, испод, лево и десно од главне фигуре Христа, која је у средишту. Управо захваљујући графици Франческа Роселија, Фра Анђеликова слика је постала шире позната.<sup>107</sup>

<sup>107</sup> Buccheri, *The Spectacle of Clouds*, 1439-1650.





Слика 1.3.8.7. Франческо Росели, по Беату Анђелику, *Страшни суд*, бакрорез, 1480 –



Слика 1.3.8.8. Маркантонио Рајмонди, за Рафаела Сантија, *Парисов суд*, бакрорез, 1510 – 20.

У првој половини 16. века Маркантонио Рајмонди (Marcantonio Raimondi, 1480 – 1534) је успешно реализовао графику *Парисов суд* (сл. 1.3.8.8), по Рафаеловом цртежу, наменски рађеном за реализацију у графици. Рафаело истражује античке мотиве, којима је фасциниран.<sup>108</sup> Композиција је подељена између тамног земаљског дела и светлог неба на горњој десној половини, где су смештене летеће фигуре.

Рајмонди је великим умећем у техници бакрореза постигао различите финоће линија и fine тоналитете сенки које доприносе пуноћи форме.

У техници бакрописа уметници су могли да цртају директно на плочи, што им је дало више слободе. Укрштањем линија и шрафура, у бакропису се могу добити тонске вредности, што доприноси разноликости и мекоћи површина.

Могућност директног цртања у техници бакрописа одговарала је сликарима пејзажа, који са великим ентузијазмом прихватају ову технику.

Познат по свом експресивнијем третману природе, Албрехт Алтдорфер је у техници бакрописа урадио неколико самосталних пејзажа, које одликује изузетна спонтаност и лакоћа потеза (сл. 1.3.8.9). Те графике спадају међу најраније слике пејзажа уопште.

Технику бакрописа пренели су у следећи век холандски уметници, који стварају препознатљиве пејзаже и у графици и на сликама. Тако је Рембрант ван Ријн (Rembrandt van Rijn, 1606 – 1669) подигао уметност бакрописа на висок ниво; различитим густинама линија постигао је изузетну разноликост површина,

<sup>108</sup> „The Judgment of Paris“, *The Met's Heilbrunn Timeline of Art History*, приступљено 16.02.2016, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.74.1/>.

тонских вредности, којима остварује динамичну позадину неба у пејзажу, као на графици *Три дрвета* (сл. 1.3.8.10).



Слика 1.3.8.9. Албрехт Алтдорфер, *Поглед са дуплом јелом*, бакропис, 1521 – 22.



Слика 1.3.8.10. Рембрант ван Ријн, *Три дрвета*, бакропис сува игла, 1643.

Федерико Бароћи (Federico Barocci, 1535 – 1612) је од 1530. године урадио неколико бакрописа који су били важан модел за мајсторе графике у 17. веку, јер је показао могућности технике бакрописа за постизање тонских вредности слике, као у раду *Мадона у облацима* (сл. 1.3.8.12). Уочљива је разлика у начину цртања форми између овог Бароћијевог бакрописа и бакрореза *Девацица и дете Христ седе на облацима* коју је почетком 16. века Маркантонио Рајмонди урадио за Рафаела Сантија (сл. 1.3.8.11). Док Бароћијева графика одише лакоћом експресивнијег потеза и нежношћу, квалитетима који су били веома у складу са тадашњом естетиком, Рајмондијеве форме облака су тврђе и затворене.

Неколико деценија касније, Рембрант је по Бароћијевом бакропису урадио своју верзију ове графике (сл. 1.3.8.13).



Слика 1.3.8.11. Маркантонио Рајмонди по Рафаелу Сантију, *Девацица и дете Христ седе на облацима*, бакрорез, 1500 – 1534.



Слика 1.3.8.12. Федерико Бароћи, *Мадона у облацима*, бакропис, 1581.



Слика 1.3.8.13. Рембрант ван Ријн, *Мадона и дете у облацима*, бакропис, 1641.

Сликање илузионистичких купола и отварање ка небу пренето је и на графичке листове. Мајстори графике су репродуковали приказе фресака чувених уметника. По фресци *Успење Богородице* Антонија Коређа, на куполи катедрале у Парми, Ђовани Батиста Вани (Giovanni Battista Vanni, 1599 – 1660) је 1642. израдио серију бакрописа, приказујући различите сегменте са фреске (сл. 1.3.8.14). Илузионистички простор приказан је и на графици *Јупитер баца муње на гиганте* (сл. 1.3.8.15), коју је урадио Пјетро Санти Бартоли (Pietro Santi Bartoli, 1615 – 1700) по фресци Ђулија Романа (Giulio Romano, 1499 – 1546), на таваници *Палате Те* у Мантови. Различитим згушњавањем линија шрафуре приказане су густе масе облака, између којих су, на различитим висинама, унутар слојева смештени грчки богови и митолошке фигуре. А илузија простора куполе дочарана је троугластом композицијом и ублажавањем светло - тамног контраста.



Слика 1.3.8.14. Ђовани Батиста Вани, по Антониу Коређу, из серије *Купола катедрале у Парми*, бакропис, 1642.



Слика 1.3.8.15. Пјетро Санти Бартоли, по Ђулију Роману, *Јупитер баца муње на гиганте*, бакропис, 1680.

У то време стварају и српски бакроресци Христофор Жефаровић (1690-1753) и Захарија Орфелин (1726 – 1785).

Жефаровић је наш први бакрорезац. ”Осетио је и дух и захтеве времена у којем је живео и прихватио новине”. Тако су се на његовим графикама нашле идеје барока и одјечи рококоа.<sup>109</sup>

На бакрорезу *Вазнесење Христово* (сл. 1.3.8.16), Христа је приказао у облацима, раширених руку, окруженог многобројним анђелима, у чему се препознаје западноевропски утицај.<sup>110</sup> Светло – тамним контрастом, који је

<sup>109</sup> Вања Краут, *Историја српске графике од XV до XX века* (Горњи Милановац: Дечје новине, 1985).

<sup>110</sup> Динко Давидов, *Српски бакрорези XVIII века* (Нови Сад: Издавачка радна организација Матице српске, 1983).



посебно изражен на облацима, постигао је пластичност облика, а преклапањем форми је дочарао дубину.



Слика 1.3.8.16. Христофор Жефаровић, *Вазнесење Христово*, бакрорез, 1743.



Слика 1.3.8.17. Христофор Жефаровић, *Богородица извор живота*, бакрорез, 1745.

Други бакрорез, *Богородица извор живота*, из 1745. године, има сложјену теолошко – симболичку и иконографску садржину (сл. 1.3.8.17). На њему је више учесника и посебних епизодних сцена везаних за легенду, а у горњем делу су облаци са божанским фигурама.

На графикама Захарија Орфелина види се да је он био ”сигуран цртач, по форми претежно барокно расположен; од осталих ликовних уметника свога доба издвајао се пажњом коју посвећује пејзажу, као такоређи, посебној сликарској врсти, иако га обрађује унутар неке друге композиције”.<sup>111</sup>



Слика 1.3.8.18. Захарија Орфелин, *Христос пред Богом оцем моли за спас грешника*, бакрорез, око 1782.



Слика 1.3.8.19. Непознат аутор, *Вазнесење Богородице*, бакрорез, 1761.

На својим графикама постизао је благе тонске односе, сенчећи танким линијама. Урадио је, између осталог, познату графику *Христос пред Богом оцем*

<sup>111</sup> Краут, *Историја српске графике од XV до XX века*.



*моли за спас грешника* (сл. 1.3.8.18), на којој Бог отац седи на облацима, а испред њега стоји Исус Христос са крстом.<sup>112</sup>

Графика *Вазнесење Богородице* (сл. 1.3.8.19) непознатог аутора представља код нас ретко иконографско решење; то је западноевропска Асунта.<sup>113</sup>

Након Орфелинове смрти у српској графичкој уметности дошло је до затишја.

У времену које је уследило развијане су нове технике. Уметници графичари су тражили начин да уведу сенке у типично црно – беле дрворезе, што је довело до развоја технике мецотинте и акватинте у 17. и 18. веку.

У време Констабла и Тарнера шири круг људи је још увек преко црно - белих графика добијао сазнања о сликама уметника, која ми данас добијамо преко бојених репродукција из различитих извора.

Џон Констабл је у сарадњи са графичарем Давидом Лукасом (David Lucas, 1802 – 1881), 1827. године почео да ради на публикацији серије графика у техници мецотинте, на основу својих скица и уљаних слика. Демонстрирајући уверење да је контраст светлог и тамног атрибут саме природе, тежио је да на графикама постигне наглашене односе светлог и тамног и богате нијансе сивих и светлих тонова, што је било могуће постићи у техници мецотинте. Богатством валерских вредности на графици (сл. 1.3.8.20) постигнут је већи волумен светлих облака, чиме им се даје значај у односу на остале елементе у пејзажу.

Захваљујући најбољим мајсторима, који су израђивали ове графике, уз активно учешће и надзор уметника у целокупном просецу, графички листови Констабла и Тарнера су изведени са великом прецизношћу, са богатством тонова и најфинијих прелаза (сл. 1.3.8.20. и 1.3.8.21). Међутим, ако се графике упореде са сликама или скицама на основу којих су настале, уочљиво је да графикама недостају лакоћа извођења и квалитет прозирности.

Џон Раскин пише да је тешко приказати квалитет Тарнерових кишних облака у графици. Неодређеност, искиданост облака, дубина и деликатност сивих нијанси које Тарнер мајсторски ствара, далеко су изван моћи чак и најбољих мајстора који треба те слике да пренесу на метал и графику.

---

<sup>112</sup> Динко Давидов, *Српска графика XVIII века* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006).

<sup>113</sup> Давидов, *Српски бакрорези XVIII века*.



Слика 1.3.8.20. Давид Лукас, за Џона Констабла, *Енглески пејзаж*, мецотинта, сува игла, рулета, пробно стање, 1829 – 30.



Слика 1.3.8.21. Р. Брандард, за Вилијама Тарнера, *Снежна олуја*, дубока штампа, 1859 – 61.

У 19. веку долази до веће разноврсности медија графике. Многи уметници налазе начин да уведу боју у графику, па експериментишу комбиновањем техника. Открићем литографије уметници добијају најдиректније средство за изражавање, јер могу да цртају директно на матрици.



Слика 1.3.8.22. Едвард Мунк, *Тескоба*, литографија, 1896.



Слика 1.3.8.23. Герхард Рихтер, *Облаци*, офсет штампа, 1969.

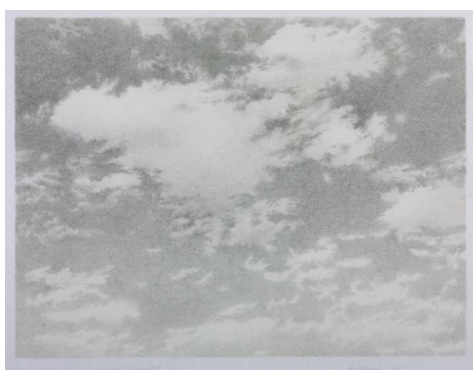
На графици *Тескоба*, изведеној у техници литографије, норвешки уметник Едвард Мунк црвеним закривљеним линијама дочарава меланхолично небо (сл. 1.3.8.22). Крваво црвено небо Мунк описује као извор меланхоличног расположења: ”Сунце је зашло, небо је постало крваво црвено – осетио сам као неки дах меланхолије. [...] Чинило ми се да чујем огромни, бескрајни крик природе”.<sup>114</sup>

Крајем 19. века појава фотографије је утицала на однос уметника према сликарству и на начин приказивања природе и неба. Потреба за коришћењем фотографије у графици довела је до тога да уметници у графичком изразу

<sup>114</sup> „Едвард Мунк, Електронски каталог изложбе број 209“, *Библиотека Матице српске*, 2013, <http://www.bms.ns.ac.rs/izlozbe/izlozba209.pdf>.

користе фотомеханичке технике репродукције, технике офсет штампе, сито штампе, хелиограуру и колотипију.

Фотографски медиј је за Герхарда Рихтера био погодан за изналажење могућности израза у споју фотографије и сликарства. Можемо издвојити његову студију *Облаци* (сл. 1.3.8.23), насталу по фотографији из његовог личног албума. Иако његове графике на први поглед личе на класичне студије облака, поглед изблиза открива оптичке игре, које је постигао манипулисањем фотографија. На горњој половини слике се појављује изокренуто небо, што код посматрача изазива недоумицу, шта је доле, а шта горе.<sup>115</sup>



Слика 1.3.8.24. Вија Целминс, *Небо*, литографија, 1975.



Слика 1.3.8.25. Лиза Милрој, *Небо*, литографија, 1997.

*Небо* је назив једне од четири литографије које је Вија Целминс (Vija Celmins, 1938) креирала полазећи од цртежа оловком, на којима је приказивала дневно и ноћно небо, површину мора и пустиње (сл. 1.3.8.24).<sup>116</sup> Током седамдесетих година прошлог века Целминсова развија прецизну технику, приказујући текстуре површина огромних простора неба и земље, који потпуно испуњавају план слике, без линије хоризонта, чиме се ствара утисак пространства и дубине.

За разлику од тог цртачког приступа, на истоименој вишебојној литографији (сл. 1.3.8.25) канадске уметнице Лизе Милрој (Lisa Milroy, 1959) видљив је траг сликарске четке и слојевитости површина у приказивању облака, који заузима скоро цео простор слике.

<sup>115</sup> Deborah Wye, Wendy Weitman, Museum of Modern Art (New York N.Y.), *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples, 1960 to Now* (The Museum of Modern Art, 2006).

<sup>116</sup> „Vija Celmins, Sky 1975“, *Tate*, приступљено 15.02.2016, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-sky-p78334/text-summary>.

Као што се може уочити, у историји графике постоје уметници који су били иноватори, који су технику уздигли на виши ниво, и они који су откривали и продубљивали традиционалне технике. Обновљено интересовање уметника за технику дрвореза, траје и данас. Многи савремени уметници проналазе средство уметничког изражавања у техници дрвореза и различитим приступима, и дали су допринос развоју графичке изражајности.

Јапански уметник Хироши Јушида (*Hiroshi Yoshida*, 1876 – 1950) приказује приказ изнад облака, на којем облаци плутају као мехурићи (сл. 1.3.8.26). У раду *Изнад облака* препознатљив је утицај тзв. *укијо* традиције, која означава слике ефемерног плутајућег света карактеристичне за тзв. *Едо* период. Суптилном градацијом љубичастих тонова аутор постиже меке обресе, који су једва приметни.



Слика 1.3.8.26. Хироши Јушида, *Изнад облака*, дрворез, 1928.



Слика 1.3.8.27. Хелен Франкенталер, *Књига облака*, акватинта, дрворез, ручно колорисан, 2007.

Форме природе биле су извор инспирације и за бојена поља апстрактних слика Хелен Франкенталер (*Helen Frankenthaler*, 1928 – 2011), која је истраживала и у медију графике. У тежњи да прошири изражајне могућности познатих техника, она је у комбинацији дрвореза и акватинте нашла стваралачко упориште за своје радове. Графику *Књига облака* (сл. 1.3.8.27) је радила у великом броју пролаза са неколико дрвених матрица и металних плоча, да би приказала простор који гради спонтаним, али контролисаним гестом.<sup>117</sup>

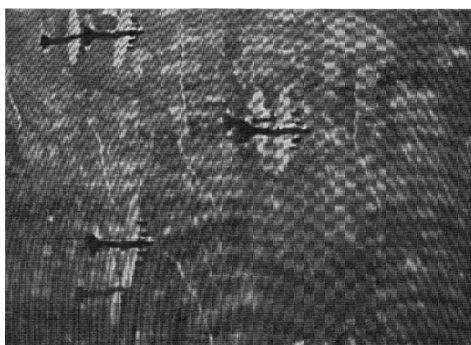
Немачка уметница Кристијана Баумгартнер (*Christiane Baumgartner*, 1967) техником дрвореза приказује брзину и пролазност времена, на основу исечака из сопствених видео снимака (сл. 1.3.8.28).<sup>118</sup> Преносећи слике замрзнутих

<sup>117</sup> Jaklyn Babington, „Against the grain : Helen Frankenthaler woodcuts“, *National Gallery of Australia*, приступљено 14.02.2016, [http://nga.gov.au/exhibition/frankenthaler/Default.cfm?MnuID=4#\\_ftnref6](http://nga.gov.au/exhibition/frankenthaler/Default.cfm?MnuID=4#_ftnref6).

<sup>118</sup> Jose Roca, „Philagrafika Blog: Interview: Christiane Baumgartner“, приступљено 24.03.2016, <http://philagrafika.blogspot.rs/2009/05/interview-christiane-baumgartner.html>.



тренутака кретања авиона међу облацима, она на дрвеним матрицама урезује густу мрежу хоризонталних линија, да би појачала утисак кретања.



Слика 1.3.8.28. Кристијана Баумгартнер, *Lufbild*, дрворез, 2009.



Слика 1.3.8.29. Катсутоши Јуаса, Псеудо митологија 2, дрворез, 2011.

Наизглед идилична слика облака Катсутоши Јуаса (Katsutoshi Yuasa, 1978) *Псеудо митологија 2* (сл. 1.3.8.29) приказује облак који је настао услед неке експлозије. Цело поље графике је испуњено златножутом бојом.<sup>119</sup>

Уопштено говорећи, уочава се је да је било тешко приказати флуидност прелаза и волумен облака у линеарном цртежу и графичким техникама. Њихова материјалност више погодује другим сликарским техникама – акварелу и уљаним скицама.

---

<sup>119</sup> Sarah Kirk Hanley, „Ink | On Perception: Katsutoshi Yuasa’s Woodcuts“, *ART21 Magazine*, приступљено 24.03.2016, <http://blog.art21.org/2012/12/14/ink-on-perception-katsutoshi-yuusas-woodcuts/>.

### 1.3.9. ПРВЕ ФОТОГРАФИЈЕ ОБЛАКА

Време појаве фотографије 1840. Године поклапа се са временом када уметници славе осећање повезаности са природом. Загледани у природу и пејзаж, они истражују небо и облаке, хватају тренутак, а фотографија постаје погодан медиј да се забележи променљивост облака. Због своје текстуре, богатства нијанси беле и сиве боје и обличке разноликости, облаци су врло омиљени за фотографисање и готово су незаобилазни у пејзажној фотографији.

Разнолику појавност облака бележили су фотоапаратом многи познати уметници: Роџер Фентон (Roger Fenton, 1819 – 1869), Густав Ле Греј (Gustave Le Gray, 1820 – 1884), Анселм Адамс (Ansel Adams, 1902 – 1984), Едвард Стајхен (Edward Steichen, 1879 – 1973), Хенри Картије-Бресон (Henri Cartier-Bresson, 1908 – 2004), Андре Кертеc (André Kertész, 1894 – 1985), Алфред Штиглиц (Alfred Stieglitz, 1864 – 1946) и Олафур Елиасон (Olafur Eliasson, 1967) и други.

У раној фази развоја фотографије постојале су тешкоће у снимању природе и неба зато што фотографске емулзије нису биле довољно осетљиве за све боје спектра. Многи фотографи су чак сматрали немогућим постизање одговарајуће експозиције за пејзаж и облак у истој слици.

Фотографишући пејзаж с облацима, Роџер Фентон се, зато, концентрисао на небо, пуштајући да доња ивица слике, на којој се распознаје пејзаж, остане потпуно тамна (сл.1.3.9.1). Горња половина слике је испуњена облацима.



Слика 1.3.9.1. Роџер Фентон, *Пејзаж са облацима*, фотографија, око 1856.



Слика 1.3.9.2. Густав Ле Греј, *Морски пејзаж*, студија облака, фотографија, 1856-57.

Тешкоће са којима су се аутори сусретали настојећи да на фотографији постигну све тоналитете боја облака учинили су, међутим, да им облаци буду још изазовнији за фотографисање.

Густав Ле Греј је био међу првим фотографима који су дошли до решења за проблем преекспонираности фотографије неба, тако што су на истој фотографији комбиновали два негатива – један за море, а други за небо (сл. 1.3.9.2).

Велико умеће у приказивању најфинијих нијанси облака на фотографији постигао је Ансел Адамс. Он је током целе каријере био заокупљен пејзажима америчког запада. У оквиру његовог опуса постоје фотографије на којима облаци и небо заузимају значајан простор, као што се види на фотографији *Облаци*, на којој огромна бела маса облака оставља драматичан утисак (сл. 1.3.9.3).



Слика 1.3.9.3. Ансел Адамс, *Облаци*, фотографија, 1936.



Слика 1.3.9.4. Андре Кертес, *Изгубљени облак*, фотографија, 1937.

Андре Кертес је, по доласку у Њујорк 1937. године, фотографисао мали облак који лебди поред огромног њујоршког небодера и својим меким, заобљеним обликом се супроставља оштрим линијама грађевине (сл. 1.3.9.4). То је повезано са ауторовим осећањем усамљености; одсечен од своје париске адресе, он се осећа изгубљено. Записао је: "Оно што сам осећао док сам радио ову слику, је дубоко осећање усамљености".<sup>120</sup>

Алфред Штиглиц је фотографисањем облака тежио да уради фотографије које би биле еквивалент његовог доживљаја (сл. 1.3.9.5). Тако су и фотографисани облаци својеврсни еквиваленти његових мисли, искустава и емоција.<sup>121</sup>

<sup>120</sup> Noël Bourcier, *André Kertész* (Phaidon, 2001).

<sup>121</sup> Stückelberger, *Wolkenbilder*.



Слика 1.3.9.5. Алфред Штиглиц, *Еквивалент*, фотографија, 1925.



Слика 1.3.9.6. Олафур Елиасон, *Серија малог јутарњег облака*, фотографија, 2008

Дански уметник Олафур Елиасон, је на Исланду, где је провео детињство, истраживао природне појаве и просторне и визуелне односе које они изазивају. Урадио је серију фотографија малог јутарњег облака на којој су секвенце настајања облака (сл. 1.3.9.6).



## 2. МЕТОДЕ И РЕЗУЛТАТИ УМЕТНИЧКО-ИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА

### 2.1. МЕТОДЕ УМЕТНИЧКОГ ИСТРАЖИВАЊА

Достизању уметничког израза мојих најновијих радова претходио је период експериментисања и практичних покушаја везаних за истраживање различитих могућности графичког изражавања. ”То је најчешће битно емпиријска пракса извођења, ситуације или догађаја који воде креативном учинку. Заснива се на учењу – које подразумева понављање чињења са варирањем, премештањем, заменама или увођењем нових потенцијалности или аспеката чињења у постављени или постигнути поредак догађаја - и на уверењу о битности емпиријског догађаја, на основу кога се препознаје и закључује о даљим могућностима рада на постављеном уметничком проблему.”<sup>122</sup>

Методе уметничког истраживања примењене у реализацији мог докторског уметничког пројекта одговарају овом наводу, и обухватају:

- прикупљање стручне литературе релевантне за тему (уметничке монографије, теоријски текстови, часописи), преглед и критичку оцену литературе и анализу повезаности са сопственим уметничким радом;
- практичан рад, еволуција тога рада и приказивање односа између истраживања и насталих дела;
- испробавање поступака који се изводе у практичној реализацији појединачних примера и покушаје увођења и понављања нових графичких израза;
- документовање практичног истраживачког рада, фотографисање процеса стварања и уметничких радова;
- идентификовање, праћење и анализу генезе идеја у сопственим радовима и испитивање утицаја ранијег рада на развој текућег рада (идентификовање разлика / постигнутих резултата / доприноса будућем знању);
- критичку процену сопственог рада;
- сумирање и евалуацију резултата уметничког истраживања и извођење смерница за будућа истраживања;

---

<sup>122</sup> Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti ili o tome kako učiti učenje o umetnosti* (Orion art, 2008).

- повезивање сегмената, уклапање радова у визуелну и просторну целину;
- изложбу докторског уметничког пројекта;
- промовисање постигнутих резултата.

У свим пољима истраживања методе теже преклапању или се појављују у комбинацији једне с другима.

## 2.2. ОБЛАЦИ КАО МАНИФЕСТАЦИЈА ПРОМЕНЉИВОСТИ И ТРАЈАЊА

Инспирацију за садржај својих радова ја проналазим у свету који ме окружује. У природи трагам за новим визуелним подстицајима. Откриће слика променљивости природе у виду игре облака, њихових облика који ће се убрзо трансформисати или нестати, отворило ми је ново поље, које је постало доминанта тема новијег периода мог уметничког истраживања. Са уверењем које је одавно изрекао Новалис (Fridrich von Hardenberg): ”Игра облака – игра природе суштински поетска”.<sup>123</sup>

Током путовања авионом, гледајући кроз прозор откривала сам облаке задивљујућих облика, који су се смењивали: лагани, ваздушастии, прозачни, густи, тешки, раштркани, уситњени. Призори испод облака, на Земљи, брзо се смењују, нестају, прекривени различитим формама беле масе, која се понегде разлаже, да би се затим поново појавили.

Слике непрегледних облака или бескрајних простанстава које се виде из авиона су очаравајуће - истовремено изазивају и одушевљење и осећање стаха од непознатог, несагледивог и бесконачног. И позивају на размишљање и унутрашњи дијалог.

Могло би се рећи да је то тренутак када почиње стваралачки процес: препознавање мотива и његово бележење фотоапаратом, да би се учинило трајним оно што ће се убрзо променити.

Иза тога следи замишљање слике коју желим да створим.

Замисли је својствена необликованост и значењска неодређеност, а процес стварања је процес оваплоћења замисли у систем слике.<sup>124</sup>

Фотографске записе призора виђених кроз прозор авиона прикупљала сам током неколико година, на различитим путовањима и релацијама изнад европског континента. Ти записи, који приказују одређене феномене у датом времену, су база фотографија из које сам црпла мотиве за циклус графика докторског уметничког пројекта.

Највише фотографија које сам изабрала за реализацију у графици настало је током путовања изнад најсевернијих ненасељених предела Норвешке.

---

<sup>123</sup> Башлар, *Ваздух и снови*.

<sup>124</sup> Ворјев, *Естетика*.

Фасцинирала су ме нестварни пусти предели тих пејзажа, који су откривали екстремне услове живота на Земљи. Те слике изгледале су као пејзажи које је природа створила и оставила нетакнуте.

Прикази облака немају просторну референтност, осим у понеким разуђеним одблесцима планинских врхова и тихом плаветнилу површине мора. Стога се поједини називи мојих графика (*Тромсо - Осло*) везују за места на којима су настале путописне забелешке које су послужиле као предлошци за графике.

Иако полазим од фотографије и реалног мотива, не тежим ка томе да графике буду студије забележене ситуације, већ настојим да на отиску изградим нове, лирски интониране и етеричне просторе који одишу мирноћом.

Мене не мотивишу мрачни облаци, који прете олујом, грмљавином и муњама, какви се могу видети на сликама Вилијема Тарнера, ни мистериозни облаци Ренеа Магрита, ни тешки облаци Анселма Кифера, нити меланхолично небо Едварда Мунка. Интересују ме лепота, прозрачност и променљивост облака који слободно плове небом и настојим да тај лирски простор уградим у своје графике.

Тежила сам ка томе да кроз спој наизглед неспојивих традиционалних и савремених приступа графичком изражавању створим хармоничне призоре у којима се, како је приметио историчар уметности Мирослав Сапунџић анализирајући моје радове, сустичу бројне амбивалентности: микро / макропејзаж, дрворез / дигитална штампа, реалистично / надреално, објективност виђеног / субјективност доживљеног, трајање и вечност / променљивост и неповратност, једнообразно и слично / различито и јединствено итд.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Мирослав Сапунџић, *Уводни текст у каталогу изложбе Јелене Средановић "Облаци и рефлексије"* у Галерији Графички колектив, Београд, 29.03.2014.



### 2.3. ДРВОРЕЗ КАО ЛИКОВНИ ЈЕЗИК

Говор о уметности графике је увек и говор о техничко-технолошким одредницама, незаобилазним у стваралачком процесу уметника графичара.<sup>126</sup> Јер, за уметнике који су средство изражавања пронашли у уметности графике и који раде у непосредном дијалогу са матрицом готово да се препознаје страственост према матрици. Са скицом у глави и алатом у рукама, они се хватају у коштац са материјалом, и започињу дијалог који се исказује као борба у којој се сукобљавају дух и материја.

Познати аустријски историчар уметности Валтер Кошацки (*Walter Koschatzky*) рекао је о избору медија у ликовној уметности: "Избор технике којом ће сам уметник реализовати своје дело већ се мора схватити као суштинска карактеристика стваралачког процеса".<sup>127</sup> У том контексту, ја верујем да је мој избор технике дрвореза као средства ликовног изражавања и истраживања различитих изражајних могућности те технике, као и могућности њеног комбиновања са техником дигиталне штампе, у самој суштини мог стваралачког концепта.

Избор дрвореза је утицао на мој приступ уметности графике, јер дрворез не подразумева само технику, нити само средство за репродуковање и умножавање цртежа, већ постаје важан део ликовног језика.

Реч је о графичкој техници високе штампе која користи дрвену плочу као подлогу. Површина коју желимо да одштапамо се не уклања, већ се механичким путем одстрањују оне површине на матрици које приликом штампања остављају необојене партије. На изрезану плочу боја се наноси ваљком, и затим отискује, ручно или на графичкој преси.

Посебне особености дрвореза су флексибилност и разноликост техничких могућности израза.

Иако најстарији од свих графичких техника, дрворез је и данас присутан у различитим формама уметничког изражавања и изазива стваралачки импулс код великог броја познатих уметника, као што су Хелен Франкенталер, Кристијана Баумгартнер, Катсутоши Јуаса, Хироши Јушида, Марија Бономи (*Maria Bonomi*, 1935) и други.

<sup>126</sup> Љиљана Ћинкул, *Чувари уметничке тајне* (Београд: Clio, 2002).

<sup>127</sup> Walter Koschatzky, „Graphic Art in Our Time“, *Grapheion*, 1996.



Слика 2.3.1. *Зелени ланац*, дрворез, 50x70 cm, 2003.

Ја сам технику дрвореза упознала на почетку студија на Академији уметности у Новом Саду. Први рад који сам извела у овој техници настао је у инспиративним и аутентичним просторима музеја *Старо село* у Сирогојну (сл. 2.3.1). Инспирисана окружењем и овом древном техником, отискујући више различитих зелених слојева на један графички лист, урадила сам један, могло би се рећи, традиционалан пејзаж, са тежњом да постигнем форме и прелазе који ће задовољити моје замисли. У покушају савладавања технике, и до тада непознатог материјала, осећала се, међутим, извесна стегнутост у раду, и нисам помишљала да ћу наставити да у тој техници тражим средство ликовног изражавања. Али, упоредо са другим графичким техникама, дубоке и равне штампе, које сам потом савладала, наставила сам да радим и дрворез, и с временом сам откривала изражајне могућности ове технике.

Дрвене плоче, иако наизглед круте, биле су податне у мојим рукама.

Моја уметничка истраживања обухватила су и различите поступке рада на индустријски произведеним дрвеним плочама медијапана, које су ми биле доступне. Уметници данас радо користе овај материјал, јер је изузетно лак за обраду.



Слика 2.3.2. Амстердам, дрворез, 70x100 cm, 2004.

Када сам на графичке листове преносила доживљај живописне архитектуре Амстердама, циклус који сам радила на завршној години основних студија, одговарали су ми вишебојни наноси боје (сл. 2.3.2). Вођена полазном сликом пастела, сукцесивним скидањем површина са плоче отискивала сам планове бојених површина да бих приказала архитектонске елементе и фасаде града.

Медијапан, који сам користила, није потпуно задовољавао моје тежње. Бојене површине на отиску су ми се чиниле сувише засићеним, равним и једноличним када сам желела да прикажем треперавост и игру светлости и сенки на површини воде. Недостајала ми је прозрачност, лакоћа површине.

Даље тражење графичког израза произашло је из жеље да на графику пренесем слике пролазног света виђеног у различитим тренуцима и различитим светлосним пројекцијама. Разнобојне визуелне сензације које су се одвијале на површини воде, сплетови сенки крошњи дрвећа и одблесци светлости побуђивали су у мени жељу да их прикажем у техници дрвореза.

Тако је настао циклус радова који сам назвала *Отисак природе*.

Поглед изблиза на површину воде откривао ми је слојевиту игру рефлексије водене површине и капи кише, при чему се сенке дрвећа, локвањи

или једва видљиве биљке губе и изнова појављују у ритмичком додиру концентричних линија и трепераве структуре слике. Под утицајем ветра, крошње дрвећа се њишу и чине сенку немирном. Светлост и сенке, нематеријални природни феномени, занимале су ме више него предмети.

Понекад се сенке преплићу, или поништавају једна другу, док се потпуно не расплину и изгубе у магличастој игри.

Истражујући оптичке ефекте одраза и мултипликације слика природе док светлост цури кроз дрвеће и чини мозаик од сенки и боја на воденом огледалу, транспоновала сам слике забележене фотографијом у графичку матрицу и отисак. Те призоре сам градила тонски у више боја, од најсветлије ка најтамнијој. Силуете сенки крошњи дрвећа приказане су тамнијом бојом, светли акценти белине папира истичу префињене вибрације светлости, док је средњи сиви тон коришћен за прелазе (сл. 2.3.3).

Поред тих основних тонова, користила сам додатне плоче до 7 дрвених матрица, да бих постигла флуидну структуру материје преклапањем различитих транспарентних тонова, услед чега настају зоне мешања тонова и посебних колористичких комбинација (сл. 2.3.4).

Пример тог приступа се види на графици *Таласање сенки* (сл. 2.3.5), на којој сам користила више тонова зелене, светле окер, сиве и беле боје.

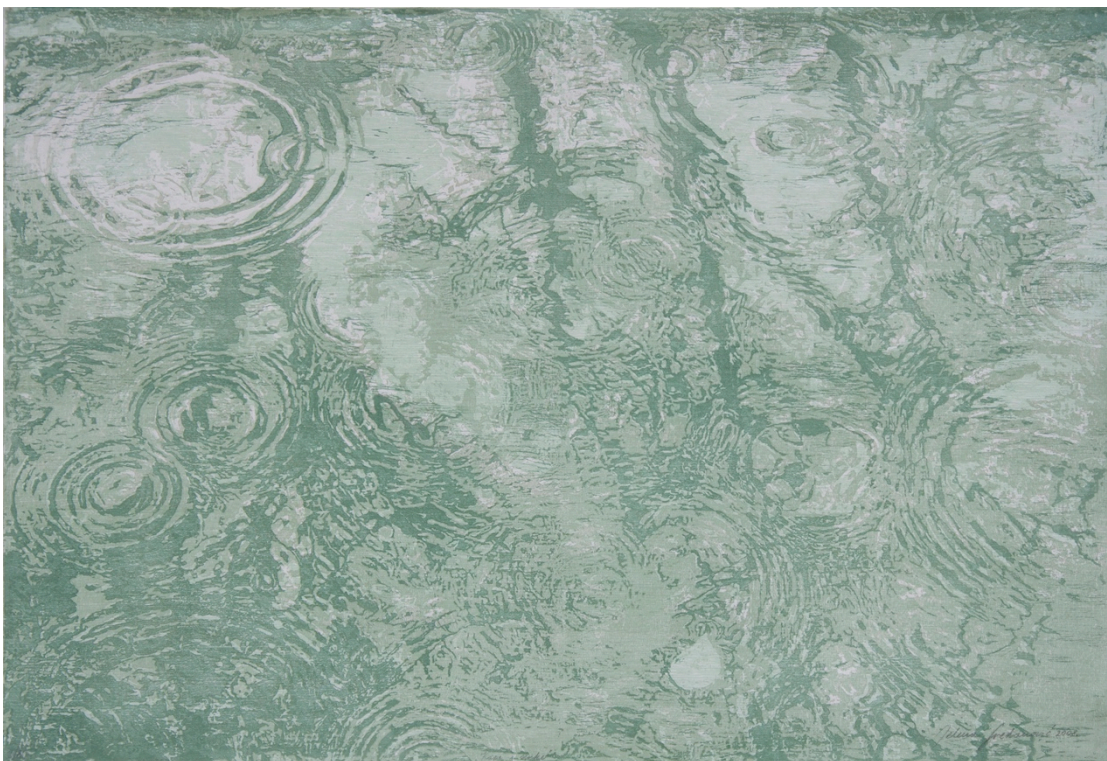
Сличан приступ, у различитим колористичким комбинацијама, препознаје се на графици *Вибрације* (сл. 2.3.6), насталој отискивањем са 4 плоче на којима су изрезане форме које се скоро потпуно преклапају.

На дрворезу *Копи и сенке I* (сл. 2.3.7), преко тамнијег браон тона који учвршћује цртеж, нанети су транспарентни тонове и акценти боје.

Наведени примери показују одступање од тежње за рационализацијом и свођењем, која је у самој природи графичког медија, у којем се поступци свODE на што мањи број пролаза (кроз графичку пресу).

У процесу израде графика нисам се руководила тиме да ограничавам број слојева за штампање боја једне преко друге, нити сам редуковала боје на цртежима, у чему се препознаје приступ преузет из света сликарства. Имала сам идеју и замишљену слику, какву желим да постигнем, и у складу са тим сам одређивала начин реализације. Када ми се учинило да је то потребно, додавала сам матрице и боје, да бих постигла слојевитост отиска, што је дало нови квалитет дрворезима.





Слика 2.3.3. *Кати и сенке*, дрворез, 70x100 см, 2008.



Слика 2.3.4. *Немирне сенке*, дрворез, 70x100 см, 2008.





Слика 2.3.5. *Таласање сенки*, дрворез, 70x100 cm, 2007.



Слика 2.3.6. *Вибрације*, дрворез, 70x100 cm, 2008.





Слика 2.3.7. *Кати и сенке I*, дрворез, 79x100 cm, 2009.

Један од кључних момената у развијању технике дрвореза је откриће текстуре коју на отиску оставља површина дрвета. Моју радозналост је изазивала тактилност трагова дрвене текстуре. Желела сам да испробам различите врсте плоча на којима доминира природна текстура дрвета (шперплоче, иверице, фурниране плоче и др.).

У зависности од врсте фурнира, текстура дрвене матрице оставља на отиску различите прелазе. Негде се јављају изражене таласасте линије, као што је случај код фурнира храста или букве, док фурнир липе оставља меке трагове.

Различите фурниране матрице примају различиту количину боје која се преноси на отисак. Посебно су ми биле занимљиве плоче које на отиску остављају врло ретку прозрачну обојену површину, тако да се види прожимање свих нанетих слојева. Због текстуре и изражајних линија, дрвена матрица сама по себи поседује ликовност и постаје активан чинилац отиска, као и цртеж.

Одговарале су ми дрвене матрице. Дрво је рецептивно, садржи енергију и текстуру, и сав рад алатима, као и емоције, остају сачуване на матрици.

## 2.4. ИЗНАЛАЖЕЊЕ МОГУЋНОСТИ ИЗРАЗА

У наставку истраживања природних феномена, као могућих предлогака за графику, усмерила сам поглед ка облацима. Тако сам дошла до нове теме (облака) са истом мотивационом делотворношћу – до променљивости. А карактер и материјалност облака подстакли су ме и на размишљање о новом начину приказивања, другачијем у односу на циклус *Отисак природе*. За разлику од чистих односа изрезаних површина, сад сам тежила да постигнем тачкасте текстуре, које доприносе утиску магличaste атмосфере.

Облак је, што запажа Ибер Дамиш, мотив који својом текстуром, противречи самој идеји контуре и опцртавању линија, и путем своје релативне нематеријалности конституише негацију чврстоће, трајности и идентитета, који дефинишу облик у класичном смислу тог термина.<sup>128</sup>

Ја сам усредредила пажњу на истраживање ефемерних квалитета пролазних карактеристика облака - ваздушасту игру слојева, ритмова и текстура које се преплићу, сучељавања беле масе облака и пространства које се назире испод. Тежила сам да те ефемерне формације паперјастих небеских скулптура пулсирају у равни графичког листа.

Своје импресије настојала сам да преведем у суптилно градуиране тонове прозрених и неухватљивих покретних слика.

Читав графички лист је испуњен бојеном површином на којој се појављују акцентоване белине. Тежиште није на приказивању форме, већ на вибрантности слике и ритмичким смеровима које граде урезане линије и текстура дрвене матрице.

Светли бели акценти настали урезивањем и утискивањем на дрвеној матрици истичу fine вибрације светлости на отиску, доприносе утиску благог и одмереног ритмичког пулсирања, и флуидности прелаза облика, што чини да форме нису чврсте и затворене.

Све је то пре доживљај атмосфере неголи предмета.

На неким графикама сам приказала призоре пејзажа којима сам обухватала цео видокруг, а на другима сам зумирала само поједине делове пејзажа, на којима је присутна тензија кретања и раслојавања облака.

---

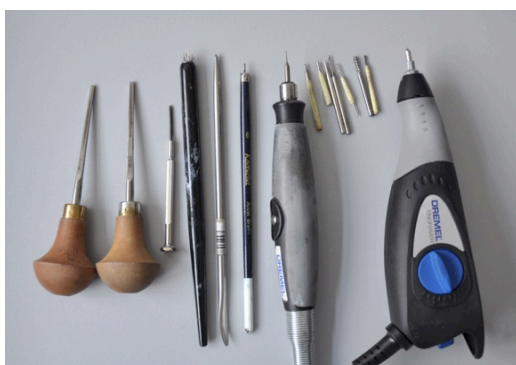
<sup>128</sup> Damisch, *A Theory of Cloud*.



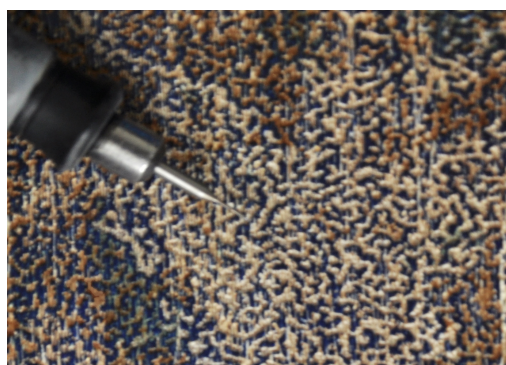
Уметников рукопис у раду техником дрвореза битно је одређен алатима који се при његовој изради употребљавају – од длета којима се постиже експресивна изражајност до финих алата за гравирање који се могу користити за дубоку штампу.

Ја у процесу израде матрица комбинујем различите поступке, средства и алате, од гравирања бруслицом, рада са пирографом до утискивања текстуре (сл. 2.4.1. и 2.4.2).

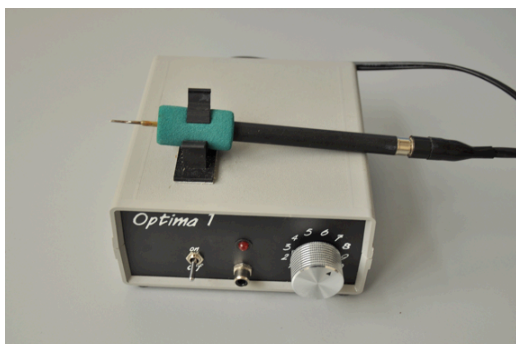
За добијање текстуре служим се челичним четкама, као и брусним папирима различите финоће (сл. 2.4.3).



Слика 2.4.1. Алати за рад на матрицама



Рад са бруслицом



Слика 2.4.2. Пирограф



Рад са пирографом



Слика 2.4.3. Челичне четке и брусни папир којима се постиже текстура на плочи



Док радим, осећам потребу да у графички отисак унесем свесне и случајне интервенције и да испробам различите поступке.

Током рада на графикама из докторског уметничког пројекта, није ми одговарало да на матрицама урезајем чврсте форме. Да бих остварила утисак треперења атмосфере, биле су ми потребне неправилне титраве површине.

Та намера ме је довела до идеје да белине на отиску добијем не само урезивањем ситних облика већ и утискивањем различитих честица у дрвене матрице, како бих постигла богатство површине која је остварена пулсирањем тачкастих белина.

Идеју утискивања текстура на матрицу испробала сам тако што сам на појединим деловима шпреплоче од тополе, која је веома мека, распостирала ситне зрнасте честице, и затим провлачила ту плочу кроз графичку пресу под притиском (сл. 2.4.4). Честице сам на плочу утискивала ручно и под притиском пресе. Оне се лако уклоне са плоче, а на њиховом месту остају утиснута удубљења која не примају боју и остављају на отиску занимљиве богате површине текстуре.

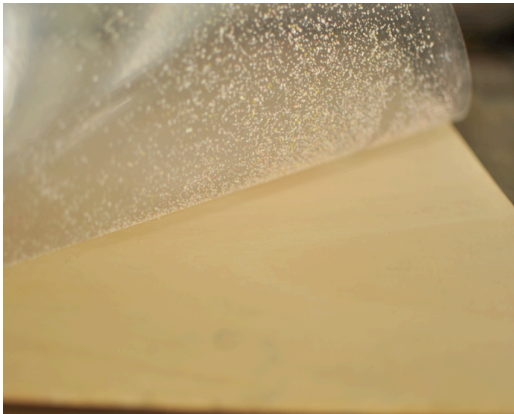
Комбинација тачкастих белина, које се сустичу са линијама текстуре дрвета, дала је занимљиве резултате, и тај поступак сам касније примењивала у изради матрица.

Изражајни ефекти постигнути овим поступком су били врло интересантни, али је недостајала контролисаност, нешто што ће учврстити и објединити композицију коју сам желела да прикажем, и учинити да текстуре не буду превише расплинуте.

Да би поступак био контролисанији, почела сам да употребљавам провидне пластичне фолије, на које сам, користећи лепак, наносила ситне честице на оне партије које сам желела да буду утиснуте на матрици. Затим сам фолију, заједно са дрвеном матрицом, провлачила кроз графичку пресу. Тај поступак сам понављала више пута. Настојала сам да у пуној мери искористим различите поступке рада у материјалу и могућности технике дрвореза.



Фолије на којима су залепљене честице и уклоњенњ са партија које се не утискују



Стављање фолије на плочу и утискивање честица провлачењем плоче и фолије кроз графичку пресу



Уклањање честица са плоче



Изглед плоче након утискивања текстуре

#### 2.4.4. Поступак утискивања текстуре на матрицу

Утискивањем текстуре у дрвену матрицу повећала сам тонске вредности слике.

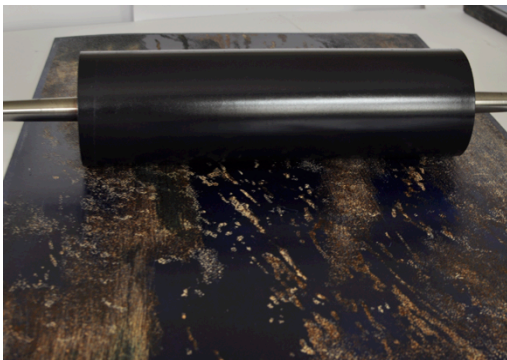
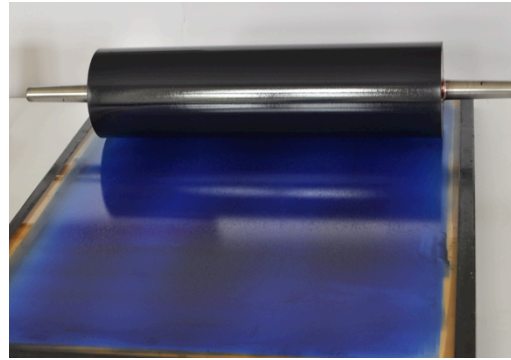
Различитим згушњавањем тачкастих белина и текстура приказане су валовите масе облака. Волумен форми облака је тек суптилно назначен. Нисам тежила да прикажем форме, већ првенствено карактер приказаног.

Тонске вредности слике постизала сам и штампањем нијанси плаве боје са више матрица (2.4.5).

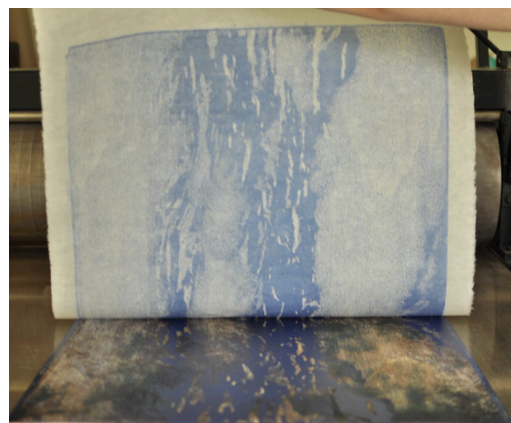
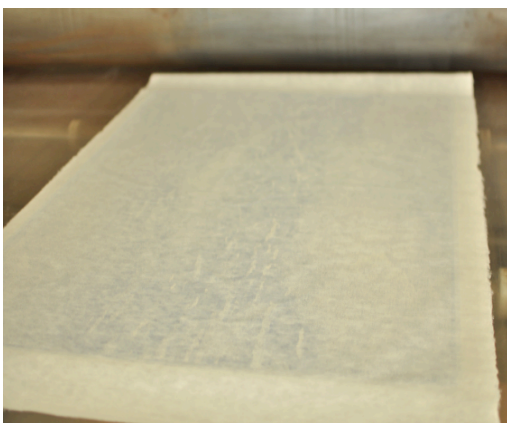
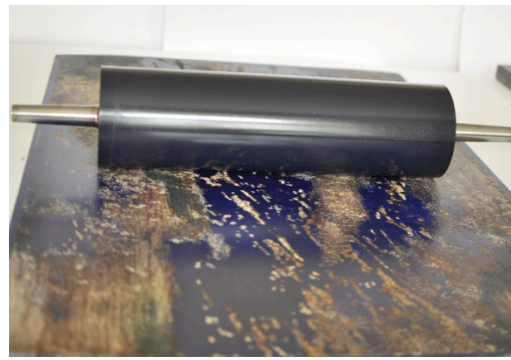




Матрица за први слој боје



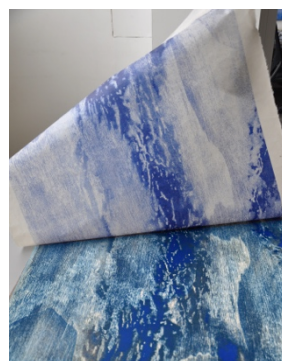
Поступак наношења боје на матрицу



Папир се поставља на набојену матрицу и отискује на графичкој преси



Матрица за други пролаз



Слика 2.4.5. Процес штампања отиска



Разлог због којег нисам користила методу редукције са једне плоче, него сам на једној графици употребљавала више плоча, тј. засебну плочу за сваку боју, је то што ми овај метод пружа могућност да се у току рада вратим корак назад, или на сам почетак процеса.

Овај поступак, иако временски захтевнији од методе редукције са једне плоче, ослобађа од страха од грешке и дозвољава да се накнадно интервенише на матрици. Чак и онда када је дело завршено, или након израде тиража, може се наставити рад на плочама.

Техника дрвореза ми је одговарала и због тога што нису постојали значајни технички разлози за ограничење формата који постоје када се ради у другим графичким техникама (дубока и равна штампа).

У наредним поглављима приказани су радови докторског уметничког пројекта и поступци примењени у њиховој реализацији.

Радови нису представљени хронолошки, предност је дата делима која су издвојена као важна за сам процес уметничког истраживања.

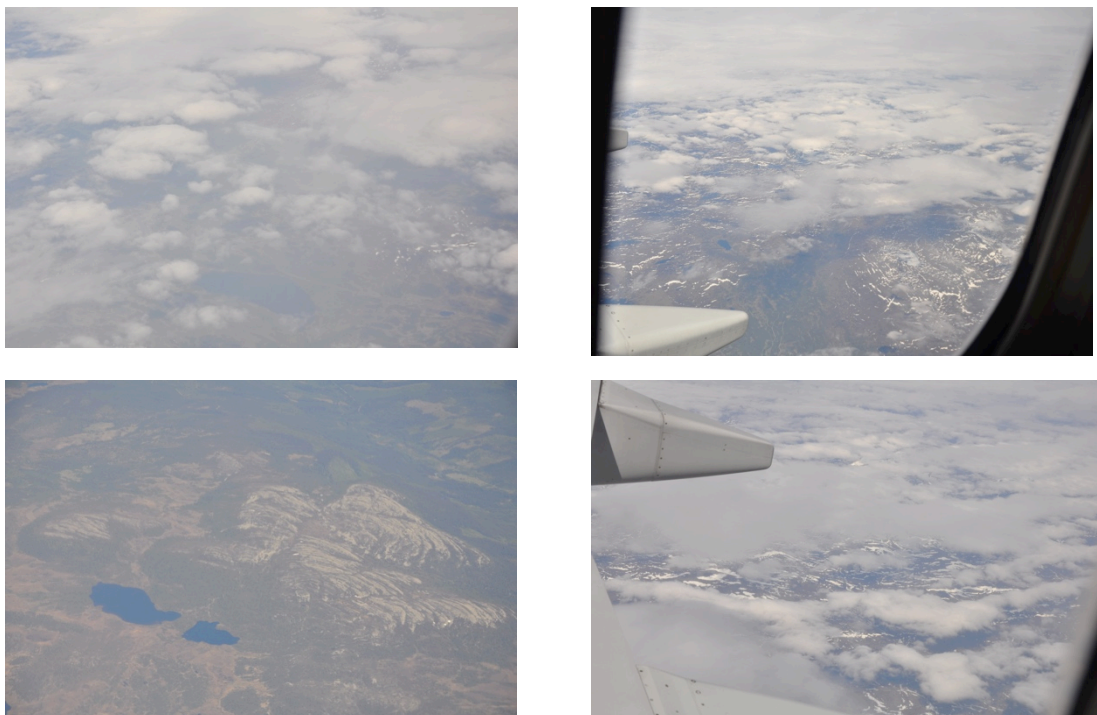
У првом плану су стваралачки процес, понављање мотива и поступци који су довели до приказаних резултата.

Сваки процес игра важну улогу у креирању рада.

## 2.5. ДИЈАЛОГ СА ФОТОГРАФИЈОМ

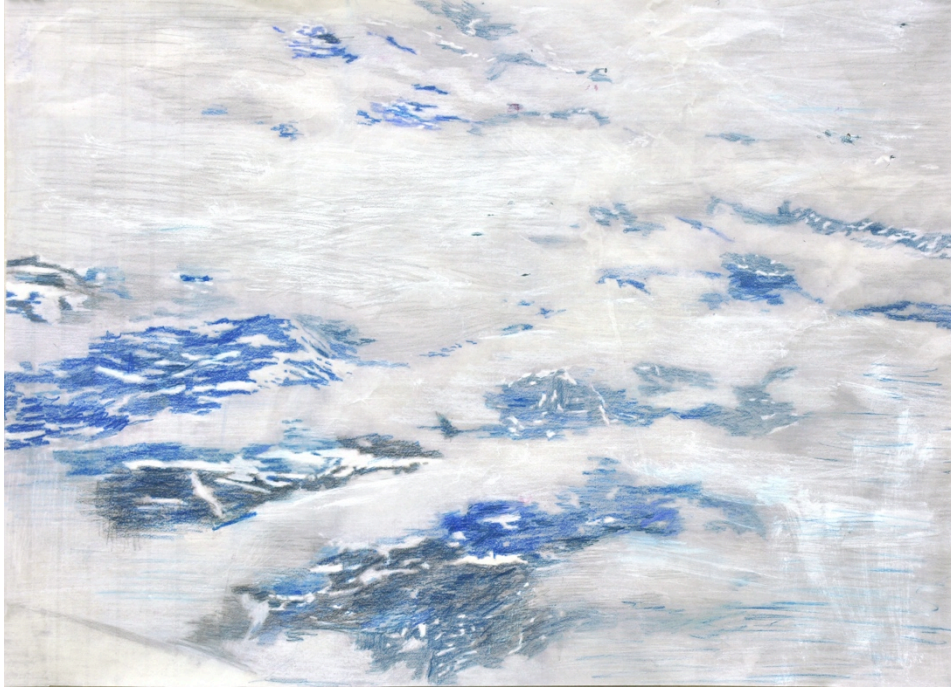
Откриће и развој фотографије од 1840. године доноси нови фокус на хватање слика природе и њених феномена. Фотографија је омогућила да се заустави време, да се сликом прошлост заувек претвори у садашњост, тренутак у вечност, а свет у слику. ”Сваки фотографски снимак је та бунтовна и заносна слика што нам омогућава да истовремено преиспитамо тамошње и овдашње, пређашње и садашње, датост и променљивост, непомичност и струјање, след и испрекиданост, објект и субјект, форму и материјал, знак и слику”.<sup>129</sup>

У мом приступу графичкој уметности фотографија игра важну улогу. Она је уједно и материјал за рад и стваралачки импулс. Користим фотографију као белешку доживљаја и искустава на два различита начина (сл. 2.5.1). У једном поступку она ми је полазиште за цртеж (сл. 2.5.2. и 2.5.3) и графику (које затим транспонујем у графичку матрицу и отисак), а у другом укључујем обрађену фотографију директно у графички отисак дигиталном штампом и преко ње отискујем дрворез. Као резултат добијам графику насталу комбинацијом технике дигиталне штампе и дрвореза.

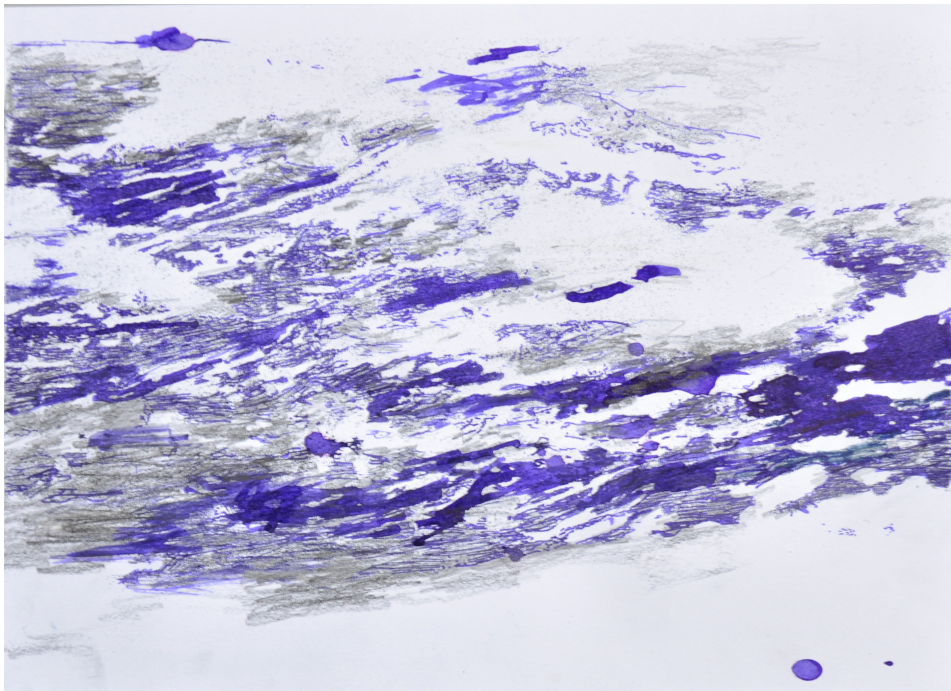


Слика 2.5.1. Фотографије мотива које су послужиле као предлошци за графике.

<sup>129</sup> Fransoa Sulaž, *Estetika fotografije : gubitak i ostatak* (Beograd: Kulturni centar Beograda, 2008).



Слика 2.5.2. Цртеж на папиру, дрвене бојице, пастел, 50x70 cm, 2013.



Слика 2.5.2. Цртеж на папиру, оловка, туш, 50x70 cm, 2014.

Кадрирањем фотографије структурише се композиција па и сама тематика слике.

Може се приметити да су фотографије снимљене из авиона, које су послужиле као предложак за моје графике, већ кадриране оквиром прозора авиона. Унутар тог оквира, једном сам објективом хватала кадрове који су

захватили шире видно поље, а други пут сегменте са уочљивом динамиком сучељавања слојева беле масе испод којих се појављују делови пејзажа.

Док фотографишем, тражим призоре које желим да пренесем на графички лист. У том смислу блиско ми је тумачење Сузан Сонтаг, која у фотоапарату види продужену руку свести. Фотографија је свесни чин избора слике, она пружа потврду да је пре тренутка снимања морала постојати свест о томе шта се снима и шта се жели приказати.<sup>130</sup>

Питање ”Да ли је фотографија истинита репродукција стварности?” је тема бројних расправа и теоријских истраживања. Поједини теоретичари, међу којима и Едвард Вестон, у фотографији виде најбољи начин саопштавања чињеница и техничке могућности верног приказивања света, док Сузан Сонтаг у фотографији види само технички медиј који дозвољава испољавање субјективних погледа.<sup>131</sup> Ролан Барт, пак, узима фотографију као отелотворење прошлог стварног.<sup>132</sup>

Као слика у огледалу, фотографија је зависна од реалности, и претпоставља присуство објекта фотографисања.

Иако не мора бити тачна репродукција, фотографска слика је данас свеprisутна и утиче на наше запажање и перцепцију реалности, тако да се може говорити о фотографски структурисаној рецепцији.

Ја фотографију узимам као заустављени приказ, извор за слику неухватљивих феномена, извор референци за даљу ликовну обраду. Она ми је алат у припремним истраживањима. Нисам усредсређена на квалитет фотографије, не тежим да она буде технички савршена, већ настојим да забележим несталне призоре и да их учиним трајним.

У мом раду фотографије су почетна тачка, од које даље развијам мотив, било да га разрађујем у техници дрвореза или да фотографију директно укључујем у отисак техником дигиталне штампе.

Укратко, медиј графике и фотографије у мом раду делују међусобно стимулативно; ја своја дела остварујем у додиру та два медија.

---

<sup>130</sup> Susan Sontag, *Eseji o fotografiji* (SIC [Studentski izdavački centar], 1982).

<sup>131</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine* (Beograd, Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti, Prometej, 1999).

<sup>132</sup> Roland Bart, *Svetla komora: beleška o fotografiji* (Beograd: Kultumi centar Beograda, 2011).



## 2.6. ТРАЖЕЊЕ БОЈЕ

Боје су веома важне у опажању и идентификацији објеката, лоцирању ствари у простору, распознавању предмета. И често су од суштинског значења за појавност предмета. Понекад дају пластичност и непосредност предмету, други пут имају ваздушаст, лепршав и трансценденталан ефекат.

Свака боја изазива одређене асоцијације.

Теоријски објашњено, боја је ефект који у оку изазива светлост коју емитује неки извор или коју рефлектује нека површина.

Различите фреквенције светлости стварају у људском органу вида утиске различитих боја.<sup>133</sup>

Тражећи најпримеренију боју за облаке, ја сам се определила за боју која има дубину и која ће бити кључна у изражавању атмосфере (сл. 2.6.1).



Слика 2.6.1. Пробни отисци са варијацијама плаве боје

За разлику од мојих ранијих графика, у којима су мотиви приказани кроз колористичке преклопе више боја, на графикама из докторског уметничког пројекта је примењен сведенији избор боја: концентришући се на утишану хроматску скалу, призоре приказујем пригушеним, ненаглашеним нијансама.

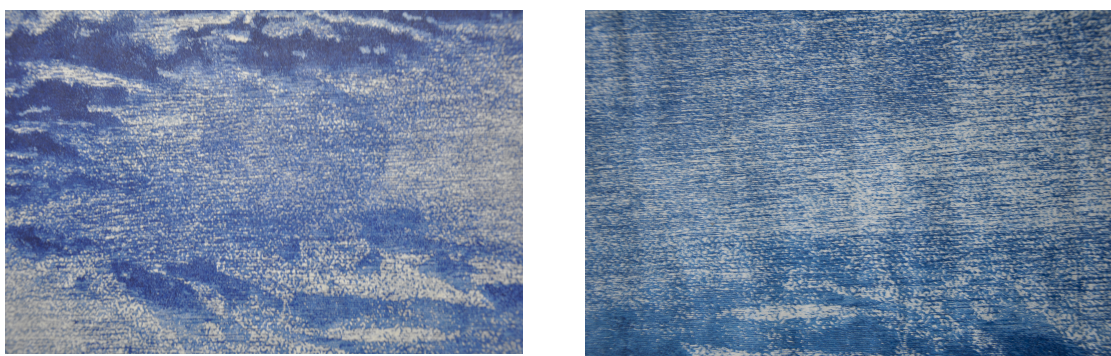
Користећи варијације у светлини и засићењу боје, развила сам

<sup>133</sup> Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*.

монохроматску шему плаве боје и тражила сам истанчане нијансе, са квалитетом дубине и прозирности какве сам настојала да постигнем.

Вибрантност слике сам остварила слојевитим отискивањем тонова плаве, различитом текстуром и прозирношћу (сл. 2.6.2).

Акцентат је на ритму белина на отиску.



Слика 2.6.2. Преклапање различитих текстура плоче и нијанси плаве боје

Вишебојност би одвлачила пажњу са текстура. А различите нијансе плавог продукују умирујући ефекат, доприносе чистоћи и елеганцији отиска.

Дуго треба посматрати плаветнило неба или морске површине да би се проникнуло у ту боју. Она је најдубља, и поглед тоне у њу, као да она непрестано узмиче. Сачињена је од прозирности, ваздуха, воде, кристала.<sup>134</sup>

У савременој визуелној спознаји помоћу боје, плава је можда најопштије објединила преводива значења пејзажног и урбаног простора у космички простор. Тиме ова боја надграђује давно утемељена миметичка значења која су представљала отворени простор непосредног окружја.<sup>135</sup>

Плаво и зелено су боје природе, ваздуха, воде, вегетације, почетка, клијања; плаво значи мир, одмор, хладноћу, формализам, гордост.<sup>136</sup>

„Плава је једина боја без димензије”, каже Иво Клајн. ”Она је изван димензија, док друге боје то нису. [...] Све боје нас асоцирају на конкретне ствари [...] док плава највише подсећа на море и небо, што су најапстрактније ствари у природи у оквиру видљивог и опипљивог.”<sup>137</sup>

<sup>134</sup> Žan Ševalije и Alen Gerbran, *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi* (Novi Sad: Stilos и Kiša, 2004).

<sup>135</sup> Kosta Bogdanović, *Uvod u vizuelnu kulturu* (Beograd: Zavod za udžbenike и nastavna sredstva, 2005).

<sup>136</sup> Miodrag Protić, *Oblik и vreme* (Beograd: Nolit, 1979).

<sup>137</sup> У David Batchelor, *Colour* (MIT Press, 2008).

## 2.7. ПАПИР КАО ДЕО КОНЦЕПТА

Не мање је важан и папир на којем се остварују графике. Он је истовремено и носач и материјал дела (сл. 2.7.1).

Избором осетљивог јапанског папира ја постижем већу транспарентност, лакоћу и ваздушастост отиска, што су квалитети којима тежим у свом раду.

Транспарентни јапански папир је, као подлога, веома мек, даје дубину и другачију материјалност отиску.

На транспарентном папиру је контраст слике и подлоге утишан.

За разлику од беле подлоге класичног графичког папира, на којој је боја наглашенија и контуре изрезаних форми делују тврђе, фина испреплетена влакна јапанског папира доприносе мекоћи форме. Тај папир, са текстуром финих влакана, даје, у споју са отиснутом бојом, дрворезу посебно живе, вибрантне сјајне структуре.

Добро се понаша и лако прихвата боју, која готово улази у састав испреплетених влакана, па се стиче утисак да је папир на отиснутом месту потпуно обојен.

Овај папир, због своје крхкости и наглашене тактилности, често побуђује у посматрачу осећање блискости и посебности. А мојим радовима даје интимнију ноту експресије.

Радећи на том папиру, отворила сам простор за експериментисање са преклапањем графичких отисака и за креирање графика које се састоје од више графичких листова.



Слика 2.7.1. Јапански папир

## **2.8. ПРЕКЛАПАЊЕ ОТИСАКА**

У тежњи да повећам квалитет транспарентности графичког листа, развијала сам идеју слојевитости отисака, како бих преклопе боја, текстура и површина извела не само слојевитим отискивањем са више плоча већ и преклапањем више слојева отисака.

Идеја услојавања графике, као и експериментисање слојевима, подстакла ме је на креирање графика које се састоје од два или три графичка листа постављена један преко другог, чиме се добија нови слој, који отиснуте слике граде својим међусобним деловањем.

На сваком од тих листова су одштампани ”слојеви пролази”, који могу да егзистирају самостално (слика 2.8.1. и 2.8.2), али у визуелној повезаности са другим слојевима постају део веће целине (сл. 2.8.3).

Реч је о својеврсном динамичком односу међу листовима, који у контакту граде заједничко поље, свет визуелног међуделовања.

Тоновима плаве боје се нису мешали само на отиску већ и кроз међусобно преклапање листова. Резултат те игре слојева је титрајуће таласање површине; слојевитост преклопа тонова и текстуре остварује се оптичким исијавањем кроз неколико спојених отисака, чиме се постиже доживљај дубине.

Спајањем и услојавањем, различитим комбиновањем и оптичким преклапањима отисака, у којима понекад доминира слој који се налази испод, а понекад се само назире, као и мењањем боја, постигнуте су различите вибрантне и колористичке игре.





Слика 2.8.1. Дворез, први слој



Слика 2.8.2. Дворез, други слој



Слика 2.8.3. Коначни отисак настао спајањем два графичка листа

## **2.9. ПРОЖИМАЊЕ ДРВОРЕЗА И ДИГИТАЛНЕ ШТАМПЕ**

Потреба за експериментисањем, проналажењем различитих приступа, испитивањем крајњих могућности познатих техника, подстакла ме је да истражим и развијем идеју о прожимању дрвореза и дигиталне штампе.

Припадам генерацији уметника која је одрастала уз употребу разних техничких средстава, која су утицала на промену начина рада и комуницирања, и изменила су свакодневни живот и навике људи.

Брзина којом ће и последња технолошка достигнућа постати демодирана, и бити замењена новијим, расте, па статична ситуација не може постојати.

Графичка уметност је увек прихватала развој технологије и развијала се упоредо са технолошким усавршавањем алата и материјала.

У новије време појава дигиталне штампе је унела промене у уметност графике, као што су и појава фотографије у 19. веку, и затим развој комерцијалне литографије и технике офсет штампе, изазвали велике промене у уметности.

Али, нова открића нису никада потиснула класичну графику.

”У складу са данашњим плуралистичким поимањем саме природе уметности” каже Јеша Денегри, ”треба се залагати за то да су сви постојећи обликовни језици и оперативни поступци – подједнако и они класични и они савремени – у начелу потпуно легитимни, пуноправни и равноправни. Конкретно у подручју графике то значи да није пресудно да ли је један одређени графички лист изведен у давно познатим и провереним или пак у недавно уведеним примењиваним поступцима, битно је једино какав је ваљани уметнички резултат у таквим поступцима постигнут.”<sup>138</sup>

Тражећи могућност да што боље изразе своје идеје и осећања, многи савремени уметници се зато опредељују да раде у традиционалним графичким техникама. Тако, упоредо са доминацијом дигиталне слике, настају и радови који осцилирају на граници различитих медија. Повећава се и шири изражајност графичке уметности.

Истовремено, захваљујући могућности умножавања и флексибилности

---

<sup>138</sup> Јеша Денегри, „Графика у савременим цивилизацијским културним и уметничким приликама“ (Графика на ивици - Графика и њена гранична подручја у 21. веку, Београд: Галерија Графички колектив, 2009).

којом графике могу бити преведене у друге форме, графичка уметност може бити и кључни експеримент у данашњој уметности, заједно са фотографијом, и кроз дигитално процесуирану слику. Јер ”експериментисање, истраживање, материјали и нове технологије представљају кључне појмове у свету савремене графике”.<sup>139</sup>

Речју, и о самој уметности графике можемо говорити у контексту променљивости и трајања. Промене су неминовне, али графика траје.

Радозналост за површину која је резултат супростављања текстуре коју оставља дрво и оне коју оставља уређај за дигиталну штампу продубила је моје интересовање за могућности комбиновања технике дрвореза и дигиталне штампе у приказивању слика константно променљиве природе. Тако, сам радећи графику *Земља одозго* (сл. 2.8.1) – на којој је приказ облака који прекрива планински масив на којем се виде остаци снежног покривача и доминирају белине различитог интензитета и неправилних форми, које се на појединим местима згушњавају и групишу – дигиталном штампом увела у графички отисак исту фотографију која је била полазна скица за реализацију матрице у техници дрвореза. То је комбинација двеју матрица, од којих прва постоји у нематеријалном облику као дигитални запис, а друга у физичком облику, као изрезана дрвена плоча. Прва се штампа ”без притиска” на папир, употребом савремених уређаја за дигиталну штампу, док се друга штампа ручно, помоћу графичке пресе.

Поступак комбиновања двеју техника изводила сам тако што сам на папир као први слој одштампала фотографију, а затим сам преко тог слоја штампала дрворез, који сам претходно изрезала.

Прожимање искуства традиционалне технике и савремених технолошких решења, отискивање традиционалне дрвене матрице преко дигиталног фотографског отиска, супростављање глатке равне слике и текстуре дрвене матрице, даје особене резултате.

Због контраста материјала дигиталне штампе и дрвореза уочљиве су разлике у текстури између вишебојне глатке површине и баршунасте материје коју оставља текстура дрвета (сл. 2.8.2. и 2.8.3).

---

<sup>139</sup> Вики Цаламата, „Савремена графика: нова кретања“ (Графика на ивици - Графика и њена гранична подручја у 21. веку, Београд: Галерија Графички колектив, 2009).





Слика 2.8.1. *Земља одозго*, дрворез, дигитална штампа, 50x70 cm, 2012.



Слика 2.8.2. *Путујућа формација*, дрворез, дигитална штампа, 50x70 cm, 2012.





Слика 2.8.3. *Траг путање*, дрворез, дигитална штампа, 50x70 cm, 2012.

Супростављањем квалитета дигиталног и аналогног, равног и тактилног, чисте илузионистичке слике и субјективно доживљене слике, добија се нови осећај простора који се ствара између слојева.

Иако је текстура дрвореза у конфронтацији са текстуром дигиталне штампе, други слој дрвореза није негација првог слоја; отиснут је с намером да буде у симбиози са првим слојем дигиталне штампе.

Слој добијен у техници дрвореза оплемењује слику линијама текстуре дрвета.

## 2.10. ТРАГОВИ ПРОЦЕСУАЛНОСТИ СТВАРАЊА

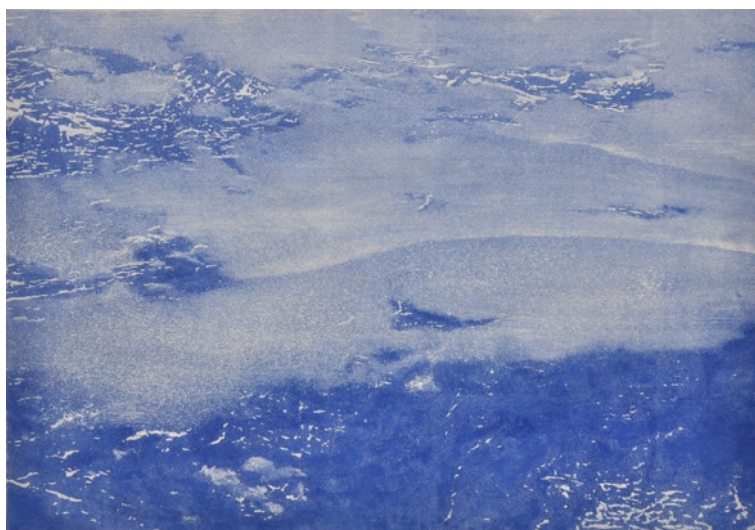
Из практичног рада, покушаја и понављања, произлази велик број пробних отисака и варијација, које су важне за сагледавање онога што је урађено и за планирање наредних поступака.

У току различитих фаза рада на матрици, ја штампам један или више пробних отисака (сл. 2.10.1), док не дођем до коначне слике (сл. 2.10.2). Ти отисци служе да у току просеца рада видим тренутно стање на матрици - шта сам постигла, шта треба да задржим, а на којим деловима треба још да радим.

Пробни отисак је траг процесуалности стварања и пружа јасну слику свих међустања и фаза у току настанка рада.



Слика 2.10.1. Пробни отисак, стање 1, дрворез 70x100 cm, 2015.



Слика 2.10.2. Коначни отисак, *Вео*, дрворез 70x100 cm, 2015.

Лако би се дало закључити да искуство рада у графици омогућава да се може унапред тачно предвидети резултат. Али, то је само донекле тачно, јер у току рада на графици постоји могућност изненађења, када се на отиску појаве случајности које нису биле очекиване. Неке од тих случајности, које су ми одговарале, препознала сам, усвојила их, и следећи пут их свесно употребила у раду.

Такви случајеви у пракси могу бити кључни за развијање сликовне изражајности.

Поступком понављања са варијацијама у штампи долазила сам до нових могућности (сл. 2.10.3).

Постоје пробни отисци радова који имају више слојева пролаза од оних коначних из тиража, а постоје и пробни отисци код којих су поједине плоче изостављене.



Слика 2.10.3. Варијације пробних отисака, испробавање боја и различитих комбинација матрица.

Принцип рада у серијама унутар истог тематског циклуса је још једна важна карактеристика у моме раду.

## 2.11. ТРАЖЕЊЕ ИСКОРАКА

Ја тежим да исти мотив разрадим кроз различите поступке.

Фотографије које су нудиле мноштво различитих ситуација побуђивале су моју жељу да тему разрадим у серијама радова.

Понављање мотива и његова реализација на различите начине, у различитим графичким техникама (дрворез и комбинација дрвореза са техником дигиталне штампе), резултат је жеље за испитивањем могућности и трагања за новим начинима израза.

Ниједан мотив никад није превише исцрпен; увек се може наћи ново решење.

Назив графике *Негде I* упућује на неодређену, непрецизну просторну референцу, на којој је настала фотографија која је послужила као предложак за реализацију у графици. Поглед из авиона на површину Земље потпуно испуњава план слике, без линије хоризонта, стварајући утисак дубине.

Графички простор остварен је комбинацијом технике дрвореза и дигиталне штампе, при чему је у процесу штампања коришћено више плоча.

Исти мотив који сам представила комбинацијом технике дрвореза и дигиталне штампе (сл. 2.11.4), приказала сам касније другачијим средствима и на већем формату у техници дрвореза (сл. 2.11.5).

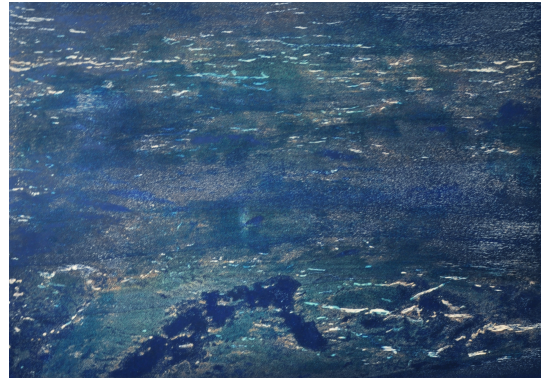
На отиску *Негде II* доминирају вибрентни однос светло — тамног и различите текстуре површине матрица, које су добијене механичком обрадом дрвене плоче. Графика је реализована на два дрвеним матрицама од шперплоче тополе. Прва је послужила као матрица за светлију нијансу плаве боје (сл. 2.11.1), док је друга била предложак за партије на којима је тамнија нијанса плаве боје (сл. 2.11.2).

Преклапањем текстура хоризонталних линија дрвета и урезаних тачкастих текстура и површина са двеју плоча појачане су тонске вредности слике (сл. 2.11.3).





Слика 2.11.1. Прва матрица



Слика 2.11.2. Друга матрица



Слика 2.11.3. Детаљи текстура добијених на отиску



Ако се упореде графике *Негде I* и *II*, настале на основу истог предлошка, уочљива је разлика у приступу. Иако друга више задовољава оно чему сам тежила, тешко је рећи који ми је приступ важнији; оба рада су ми важна, јер сматрам да ме је први довео до другог.

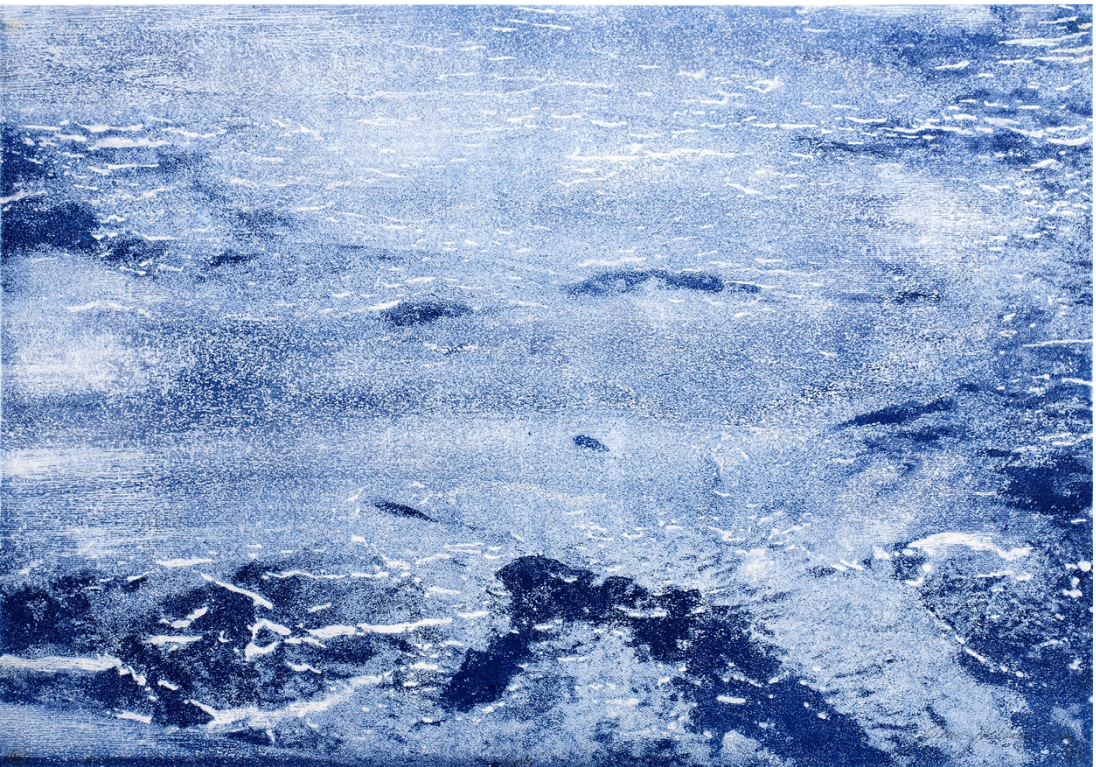
Радам на првој графици студирала сам мотив и размишљала о томе како би он изгледао у реализацији другачијим средствима.

Дигиталном штампом на првом слоју постигнуте су нијансе прелаза тонова, што би било тешко реализовати у дрворезу, јер постоји опасност да површине буду превише засићене. А други начин реализације даје дубину и деликатност текстура.





Слика 2.11.4. *Негде I*, дрворез, дигитална штампа, 50x70 cm, 2012.

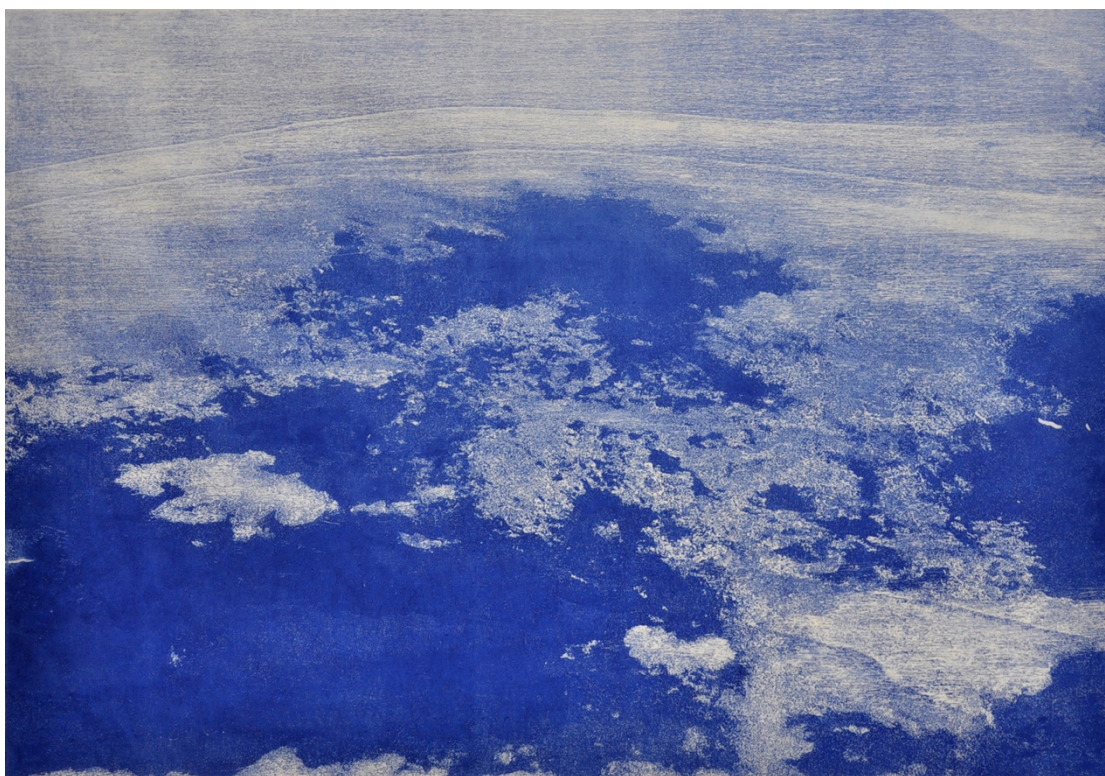


Слика 2.11.5. *Негде II*, дрворез, 70x100 cm, 2014.





Слика 2.11.6. *Између воде и облака I*, дрворез, дигитална штампа, 50x70 cm, 2012.



Слика 2.11.7. *Између воде и облака II*, дрворез, 70x100 cm, 2015.

И на графикама *Између воде и облака I и II*, исти мотив је послужио као предложак за реализацију графике на два различита начина (2.11.6. и 2.11.7).

Призор у којем се губи граница препознатљиве визуелне реалности подстакао ме је да изаберам овај мотив за реализацију. Светле површине приказују слој облака испод којег се виде копно и површина воде. Међутим, илузивни ефекат забележеног мотива брише границе препознатљивог и доведен је до скоро апстрактне форме. Није јасно шта је напред, а шта позади.

Динамичка напетост композиције постигнута је супростављањем светлих и тамних површина и њихових различитих текстура; zasiћене покривне плаве површине постављене су насупрот ретких ваздушастих. Светлије површине су постигнуте урезивањем и различитим поступцима механичке обраде (утискивањем, шмирглањем), тако да на отиску остављају ваздушаст прозрачан ефекат. Ситне беле линије различитог интензитета и густине дају утисак вибрирања на папиру и стварају разлике у тоналитету светлих површина. Такође су уочљиве линије текстуре дрвене матрице, које су се уклопиле у цртеж и доприносе утиску кретања.

Мотив облака који се повија изнад планинског масива био је повод за реализацију графике *Негде изнад планина* (сл. 2.11.8). Тамнијим облицима у доњем делу композиције приказане су планине, којима је супростављена светла форма облака у горњем делу композиције.

Са пространог пејзажа који обухвата широко видно поље дошла сам до занимљивог детаља, што се види на графици *Облаци и рефлексije V* (сл. 2.11.9). На њој је приказана динамика кретања и раслојавања облака. Преко целог плана слике доминира титрава површина, која дочарава ваздушастост материје облака.

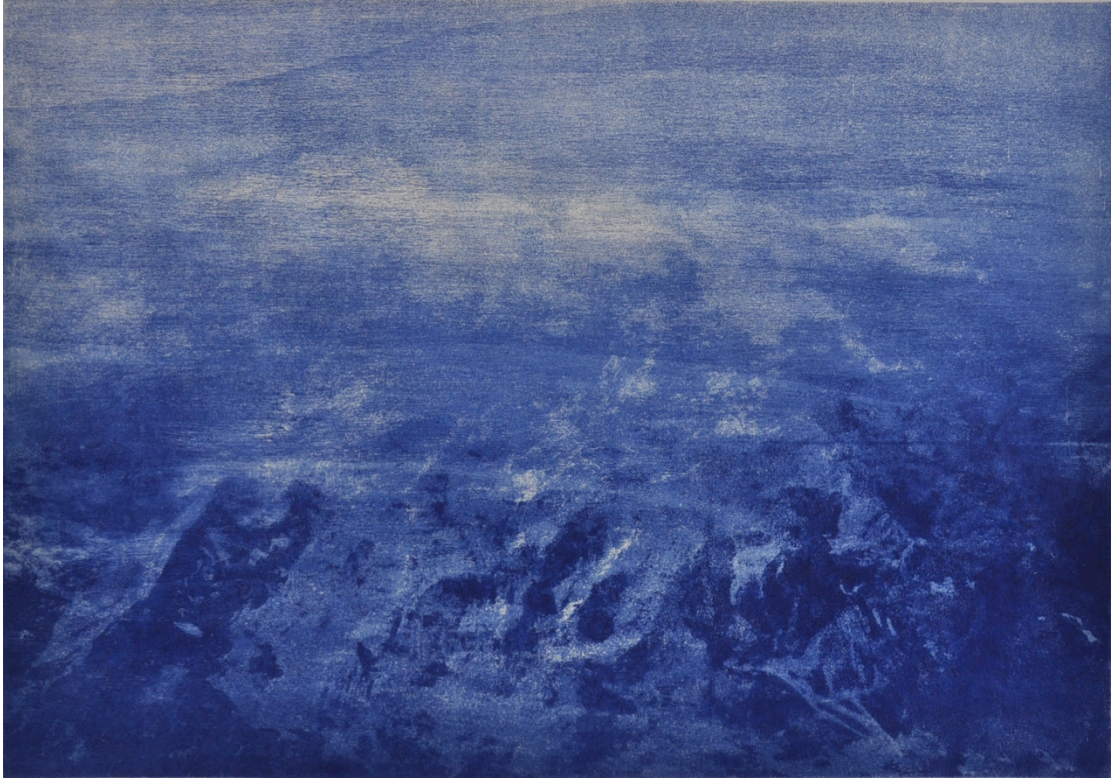
Титрава текстура материје испуњава скоро целу површину слике и на графикама *Вео* (сл. 2.11.12), *Раслојавање* (2.11.13) и *Земља одозго* (2.11.14).

Ваздушасте форме облака учвршћују ритмички смерови белих акцентованих линија и тамне линије; заједно остварују утисак кретања.

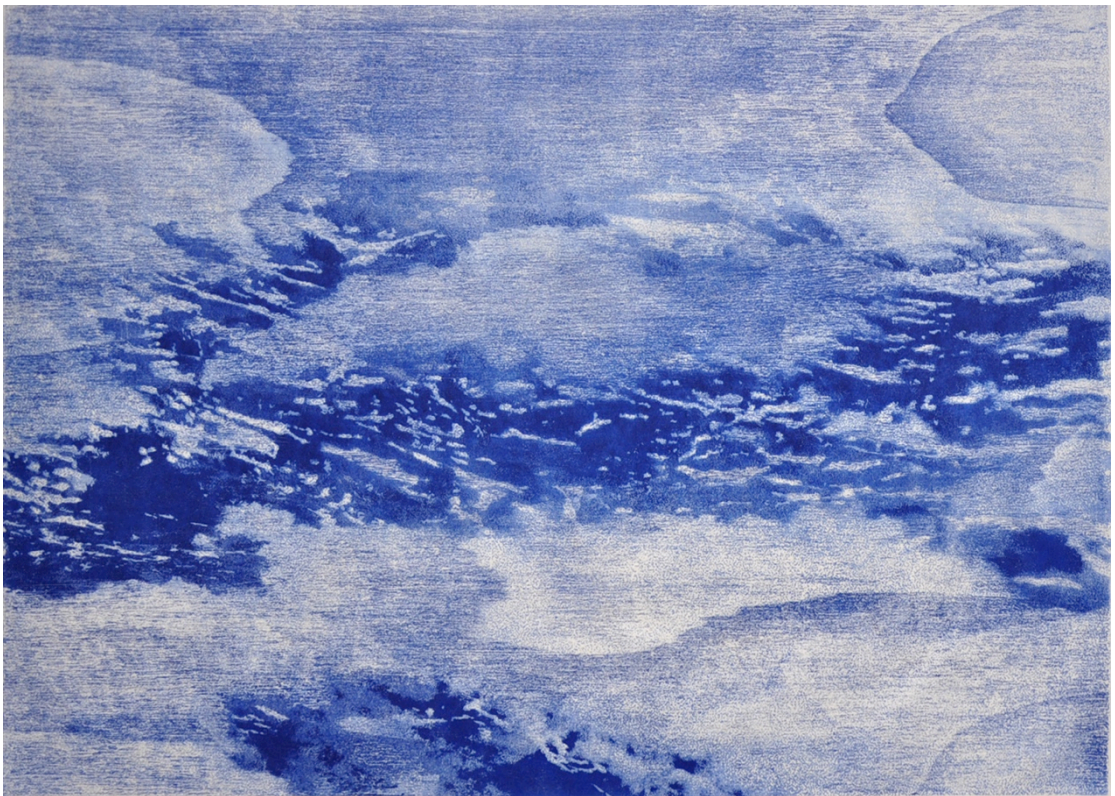
Графике *Путујућа формација* (сл. 2.11.10) и *Поглед одозго* (сл. 2.11.12) спадају у новије радове из овог циклуса, када се у мом графичком изразу јавља већа отвореност за слободнији третман текстуре и површина које се прожимају.

Нисам тежила да верно пренесем цртеж, већ да кроз различите интервенције на дрвеним матрицама искористим што више оног што оне омогућују. То је простор чију ликовну структуру чине мрље, белине и линије.



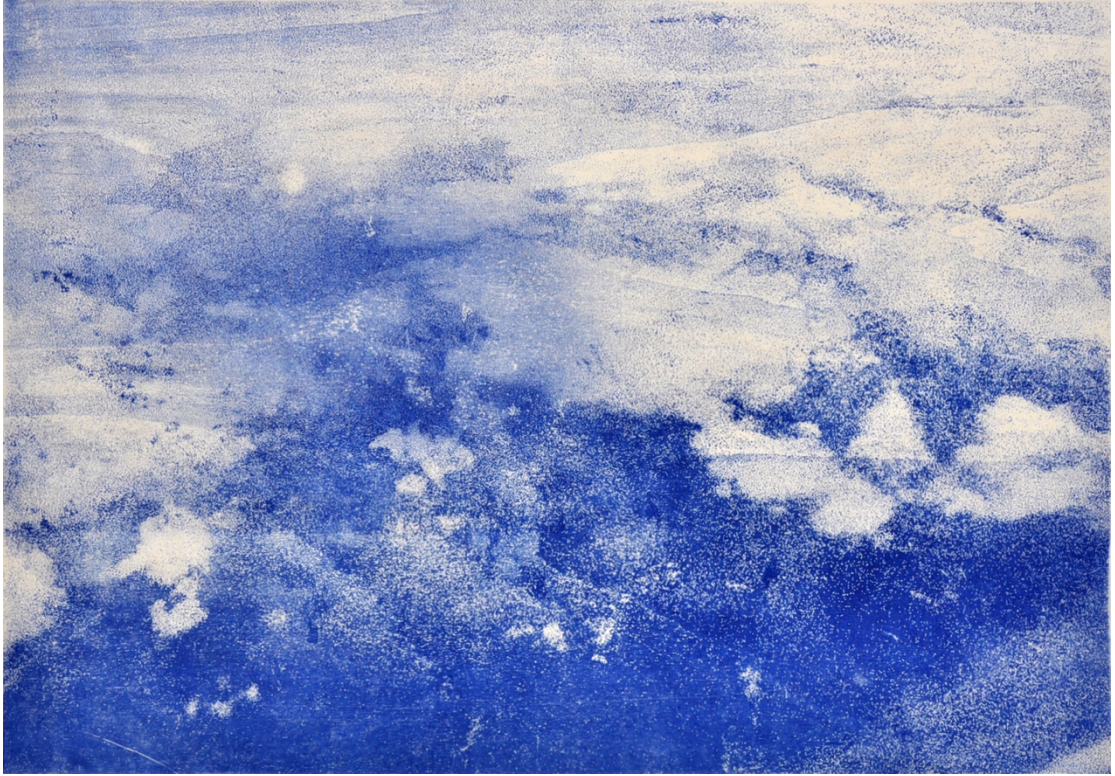


Слика 2.11.8. *Негде изнад планина*, дрворез, 70x100 cm, 2015.

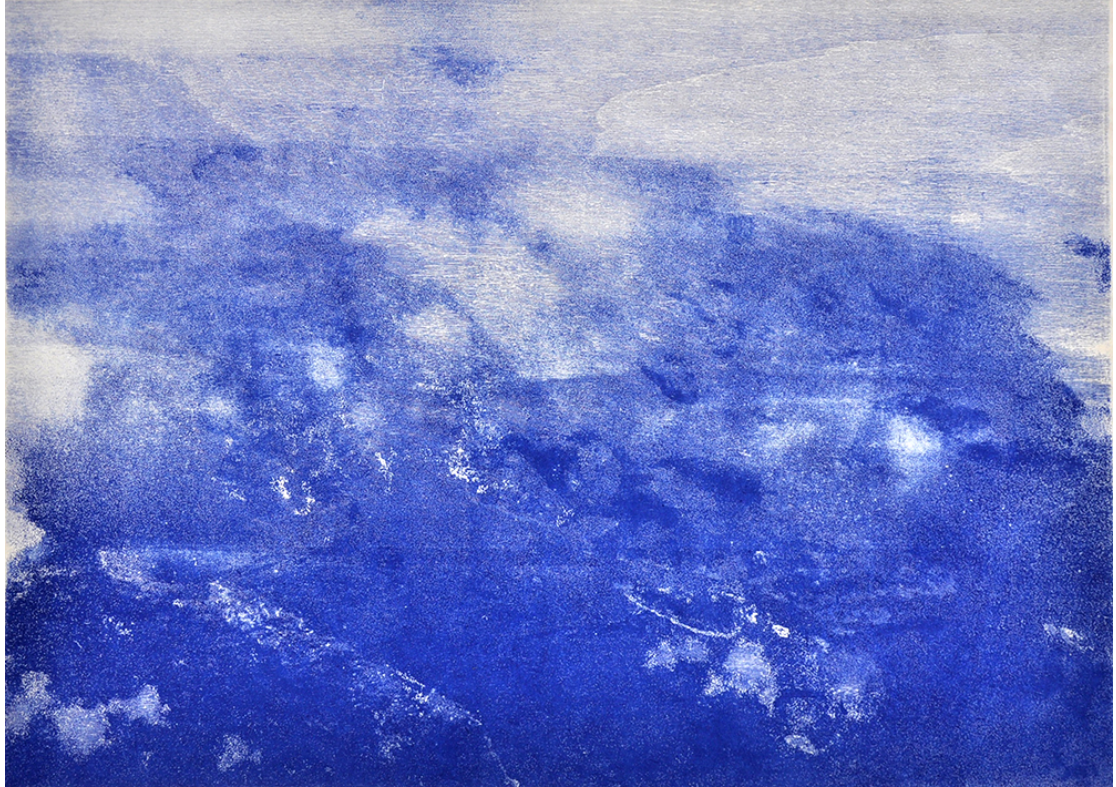


Слика 2.11.9. *Облаци и рефлексије V*, дрворез, 70x100 cm, 2015.



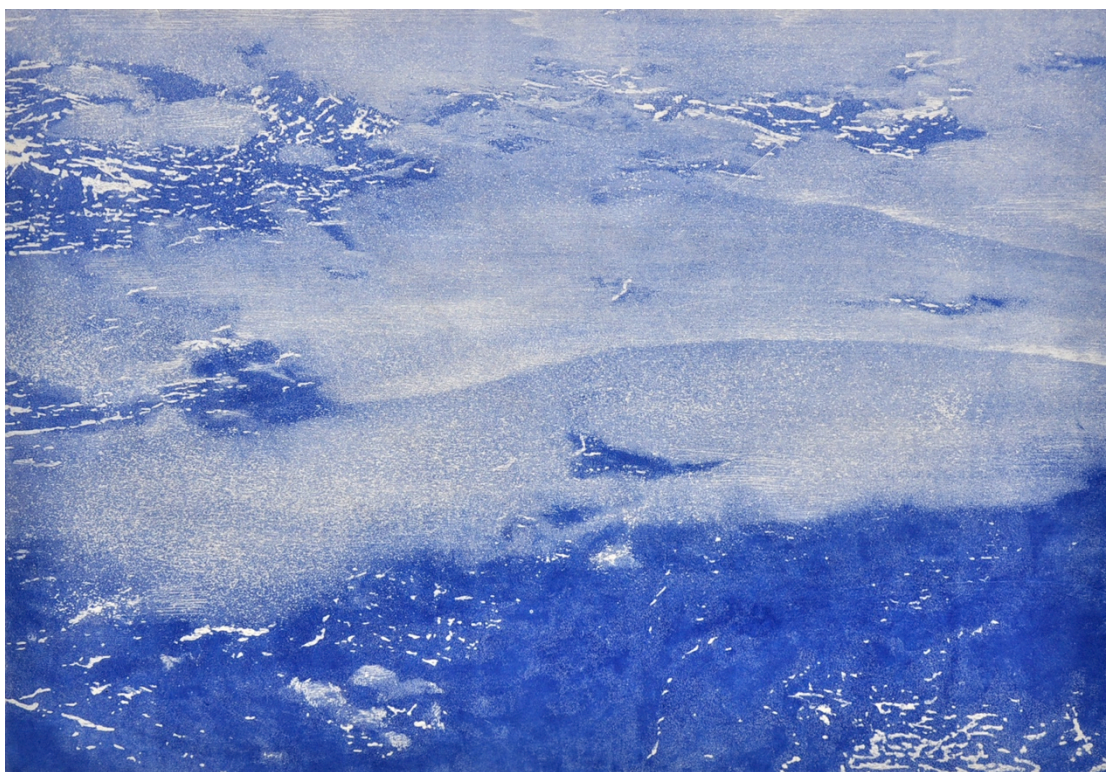


Слика 2.11.10. *Путујућа формација*, дрворез, 70x100 cm, 2015.

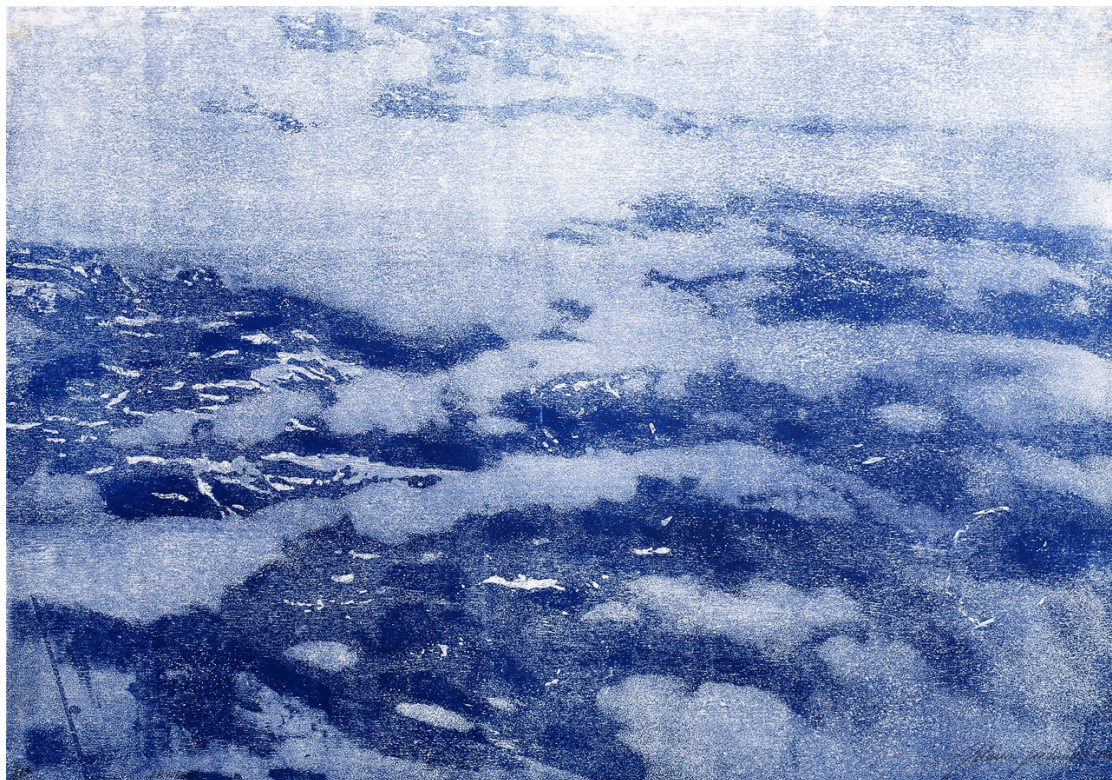


Слика 2.11.11. *Поглед одозго*, дрворез, 70x100 cm, 2015.



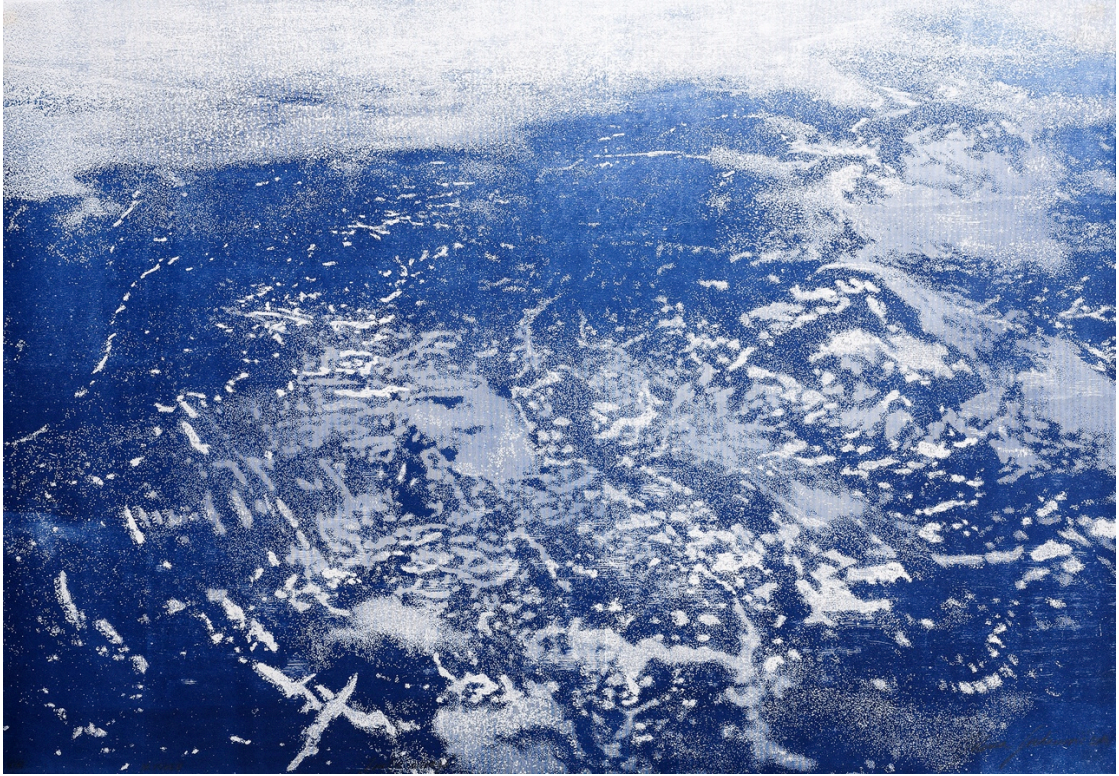


Слика 2.11.12. *Вео*, дрворез, 70x100 см, 2015.



Слика 2.11.13. *Раслојавање*, дрворез, 70x100 см, 2015.





Слика 2.11.14. *Земља одозго*, дрворез, 70x100 см, 2014.



## **2.12. ГРАЂЕЊЕ ГРАФИЧКОГ ПОЉА МОЗАИЧКИМ ПРИСТУПОМ**

Идеја да појединачни фрагменти, записи са путовања граде једну целовиту слику иницирала је стварање велике слике (2,2 x 3,7 m), постављањем графичких листова директно на зид галерије тако да се прекрије скоро цела површина зида, од плафона до пода галерије. Графички листови су густо постављени, један изнад другог и један поред другог (сл. 2.12.1).

Многоструке су комбинације распореда и броја радова који чине ову велику слику, тако да она може бити променљиве величине. Површина зида утиче на начин мозаичког приказивања, избор и број радова (сл. 2.12.2. и 2.12.3).

Зид-графика доминира величином у простору, а група графичких листова који су постављени директно на зид галерије, без рама и стакла, пружа посматрачу непосреднији контакт и могућност да осети тактилне структуре површина.

Посматрачев поглед може бити фокусиран на једну од графика из мозаичке структуре рада или на читав зид. Све те графике се међусобно допуњују и својим међуодносом граде целовито графичко поље.



Слика 2.12.1. Зид-графика 1, дрворез, дигитална штампа, 2,2 x 3,7 m.



Слика 2.12.2. Зид-графика 2, дрворез, дигитална штампа, 1,2 x 3,7 m.



Слика 2.12.3. Зид-графика 3, дрворез, дигитална штампа, 1,2 x 3,7 m.

### **2.13. ИЗАЗОВИ СВЕТЛОСТИ И ПРОСТОРА**

Лебдеће ваздушасте форме и танки прозирни графички листови иницирали су идеју о увођењу светла и простора у поставку, као саставних елемената перципирања и доживљавања графичког дела.

Постављањем графике у простор и увођењем светлости графика прераста у суптилну амбијенталну инсталацију, успостављену сложеним међуодносом поставке и расвете, ликовних квалитета дрвореза и светлосног извора.

Квалитет транспарентности, који је важан у мом раду, и о чијем значају је претходно било речи, пружао ми је могућност да преклапам отиске и да развијам идеју постављања графике у простор, стварајући слојевите визуелне склопове.

Транспарентност папира који је постављен између два стакла омогућава виђење додатног слоја слике, преклопа што настају у артикулацији са радовима постављеним (на изложби) иза, испред и поред рада.

Светлост и поставка радова у простору имају за циљ истицање материјалних својстава квалитета транспарентности, ваздушастости и лакоће графичког отиска - кључних елемената за утисак ефемерности.

У настојању да постигнем позрачност атмосфере и светла на отисцима, правила сам светлосне кутије. У кутију је иза слојева отиска постављен светлосни извор, као и рефлектујући материјал, који распоређује светлост равномерно по целој површини слике. Ту графички лист функционише као екран за светлосне и разнобојне визуелне сензације, које се на њему догађају када се укључи светлосни извор, што омогућава да се виде флуидни прелази слике, када се слојеви графика стапају у исти приказ. И долази до замагљивања контура форми, граница између унутрашњости и спољашњости, између димензија поставке и димензија простора.

Графике *Путујућа формација* (сл.2.13.1) и *Изнад планина* (сл. 2.13.2) су стављене у светлосне кутије. На слици 2.13.3. је приказана поставка светлосне кутије на зиду галерије.





Слика 2.13.1. *Путујућа формација*, светлосна кутија, 70x90 cm, 2012.



Слика 2.13.2. *Изнад планина*, светлосна кутија, 70x90 cm, 2012.



Слика 2.13.3. Поставка светлосне кутије на зиду галерије

Светлост је заводљива својом појавношћу и одувек је чудесна појава, без обзира на то да ли забљескује пуноћом свог нестварног волумена или се провлачи између сенки, стварајући атмосферу тајанствености. Зато увођење светла, као садржаја и форме рада, услојава и умножава значења и начине читања композиције.

Рефлектујући се о различите површине, светло се ломи под различитим угловима, одбијајући се различитим интензитетом на постављене графике, па контрасти и сенке постају све оштрији. Тамнији простор појачава светлост, што доприноси прозачности слике и појачава ваздушастост графичког листа.

Тако се вођење погледа, трака настајања и нестајања светлости, транспонована транспарентном текстуром папира, јаче стапа с амбијентом.

Осим дводимензионалног простора, на графичке листове и у графичке инсталације је унесен и реалан физички простор. То је простор дефинисан међуодносом елемената, у коме сваки елемент чини простор или сегмент простора.

Амбијентална целина у коју су смештени дрворези у простору, распоред постављених графика и њихово преклапање, постају театарско место, које посматрача одваја од услова свакодневног окружења.

Поставка у простору, усмерено осветљење и замрачен простор галерије чине визуелну сензацију снажнијом и отварају лирски простор слике.

Комади штампане графике су физички присутни, освајају простор шаљу оптичке вибрације и имају тактилне структуре површине.

Графике великог формата са карактером инсталације тако мењају однос посматрач - дело.

Почетак и крај изложеног више не одређују само димензије графичког листа, већ и простор у коме се рад налази. Читав простор галерије постаје интегрални део рада.

Ипак треба рећи да, када је реч о оваквој врсти поставке (графике као инсталације у простору), просторна заданост места за излагање у великој мери може да утиче на обликовање самог рада (онолико колико то не условљава захтевност идеје). Осим тога, простор у који се поставља рад може бити на различите начине уграђен у сам садржај дела, јер сваки простор носи посебну енергију.

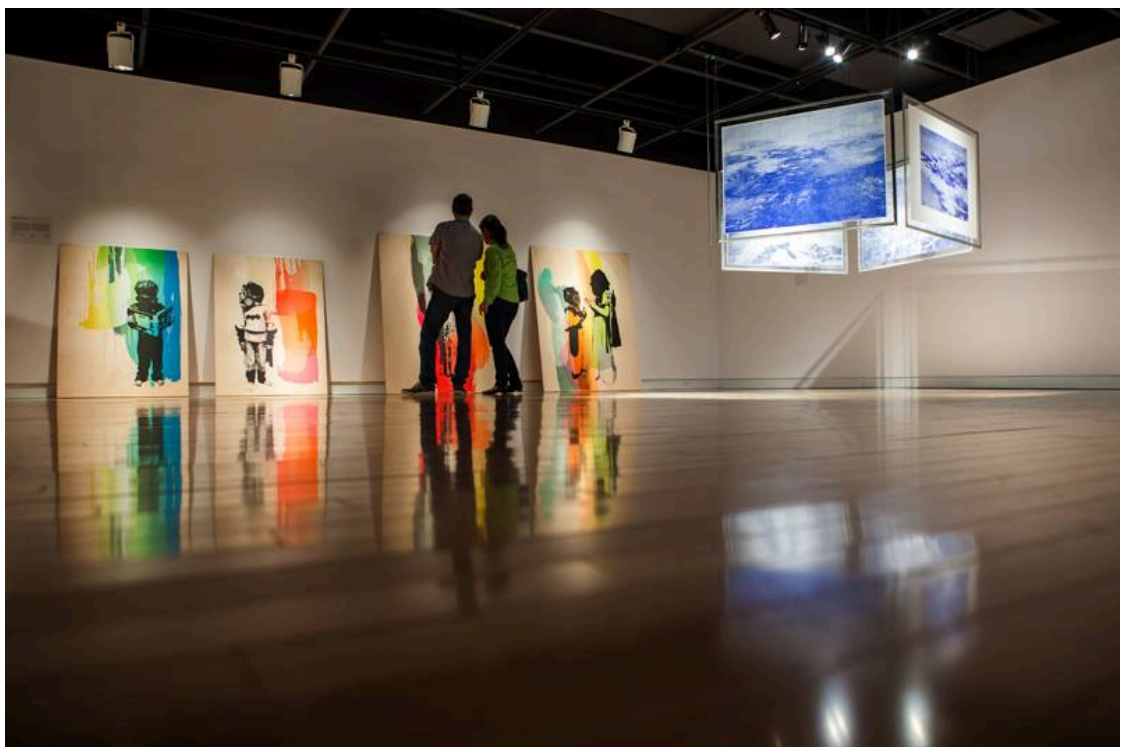
Радови мог докторског уметничког пројекта постављени у простору као графичке инсталације (сл. 2.13.4 – 2.12.8) на Деветом међународном бијеналу графике Труа Ривјер, 2015, у Квебеку (*9e BIECTR Biennale internationale d'estampe contemporaine de Trois-Rivières 2015, Quebec, Canada*):



Слика 2.13.4. Поставка у простору – графичка инсталација на 9. међународном бијеналу графике Труа Ривјер 2015.



Слика 2.13.5. Поставка у простору – графичка инсталација на 9. међународном бијеналу графике Труа Ривјер 2015.



Слика 2.13.6. Поставка у простору – графичка инсталација на 9. међународном бијеналу графике Труа Ривјер 2015.





Слика 2.13.7. Поставка у простору – графичка инсталација на 9. међународном бијеналу графике Труа Ривјер 2015.



Слика 2.13.8. Поставка у простору – графичка инсталација на 9. међународном бијеналу графике Труа Ривјер 2015.

## 2.14. ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Изложба мог докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање* — *графичка пројекција лирских простора* била је у Галерији Факултета ликовних уметности и у Галерији *Излози* у Београду (19. II – 4. III 2015). Приказане графике су омогућиле сагледавање истраживачког и креативног поступка у целини, увид у пређени пут и постигнуте резултате (сл. 2.14.1 – 2.14.11).



Слика 2.14.1. Изложба докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање* – *графичка пројекција лирских простора* у Галерији ФЛУ и Галерији *Излози*, 2015.





Слика 2.14.2. Изложба докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање – графичка пројекција лирских простора* у Галерији ФЛУ и Галерији Излози, 2015.



Слика 2.14.3. Изложба докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање — графичка пројекција лирских простора* у Галерији ФЛУ и Галерији Излози, 2015.





Слика 2.14.4. Изложба докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање – графичка пројекција лирских простора* у Галерији ФЛУ и Галерији Излози, 2015.



Слика 2.14.5. Изложба докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање – графичка пројекција лирских простора* у Галерији ФЛУ и Галерији Излози, 2015.





Слика 2.14.6. Изложба докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање – графичка пројекција лирских простора* у Галерији ФЛУ и Галерији Излози, 2015.



Слика 2.14.7. Изложба докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање – графичка пројекција лирских простора* у Галерији ФЛУ и Галерији Излози, 2015.



Слика 2.14.8. Изложба докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање – графичка пројекција лирских простора* у Галерији ФЛУ и Галерији Излози, 2015.



Слика 2.14.9. Изложба докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање – графичка пројекција лирских простора* у Галерији ФЛУ и Галерији Излози, 2015.





Слика 2.14.10. Изложба докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање – графичка пројекција лирских простора* у Галерији ФЛУ и Галерији Излози, 2015.



Слика 2.14.11. Изложба докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање – графичка пројекција лирских простора* у Галерији ФЛУ и Галерији Излози, 2015.



## Представљање резултата докторског уметничког пројекта

Радови из мог докторског уметничког пројекта су излагани на следећим међународним изложбама:

- 2015.
- Ле Локл, Швајцарска, Музеј лепих уметности Ле Локл (Musée de Beaux-arts du Locle): **Осми тријенале савремене графике**
  - Труа Ривјер (*Trois-Rivières*), Канада: **ВЕСТР - Девети међународни бијенале графике Труа Ривјер**
  - Мадрид, Шпанија: ***Premio Carmen Arozena***
  - Њујорк, САД, IPCNY – Међународни центар за графику: ***50/50 New Print Winter***
  - Њујорк, САД, IPCNY – Међународни центар за графику: ***New Print Summer 2015***
  - Беч, Аустрија, МУМОК: ***Награда Валтер Кошатски 2015***
  - Сплит, Хрватска: **Међународни бијенале графике *Splitgraphic 7***
  - Београд, Галерија Графички колектив: **Мајска изложба графике**
  - Реус, Шпанија, Galería Antoni Pinyol: ***Premio Telax***
  - Алижо, Португал: ***2. Global print 2015***
  - Сомбор, Галерија Културног центра Лаза Костић: **самостална изложба**
  - Ла Палма, Шпанија, *Palacio Casa Salazar*: ***Premio Carmen Arozena***
  - Београд, Галерија ФЛУ и Галерија *Излози*: **Изложба докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање – графичка пројекција лирских простора***
- 2014.
- Фрехен, Немачка, Кунстферајн Фрехен (*Kunstverein Frechen*): **Седамнаести међународни тријенале графике Фрехен**
  - Њујорк, САД, *Christies*: ***New Print 2014***
  - Београд, Галерија Графички колектив: ***Кључна реч: графика***
  - Њујорк, САД, IPCNY – Међународни центар за графику: ***New Print Summer 2014***
  - Краљево, Градска галерија Краљево: ***Други интернационални салон графике***
  - Београд, Галерија Графички колектив: **Мајска изложба графике**
  - Београд, Галерија Графички колектив: **самостална изложба**
  - Чачак, Галерија Дома културе Чачак: **самостална изложба**
  - Пожега, Градска галерија Пожега: **самостална изложба**
- 2013.
- Риоха, Шпанија, Музеј Вуртх Ла Риоха (*Museo Würth La Rioja*): **Међународна изложба *Студио 120m (Estudio 120m)***
  - Краљево, Градска галерија Краљево: **Новембарски салон визуелних уметности 2013**
  - Београд, Галерија Графички колектив: **Мајска изложба графике**
  - Краљево, Градска галерија Краљево: ***Први интернационални салон графике***

### 3. ЗАКЉУЧАК

Стваралачки импулс за циклус радова мог докторског уметничког пројекта *Променљивост и трајање – графичка пројекција лирских простора* пронашла сам у хармоничним призорима облака виђеним кроз прозор авиона.

Променљивост и неповратност тренутка, стално кретање и настајање нових, непоновљивих визуелних целина, као начин њиховог трајања, снажно су ме фасцинирали.

У предложеној теми сам препознала могућност за даље развијање моје ликовне поетике и тражење нових могућности графичког израза; тако постављена тема омогућила ми је да приступим теми са више аспеката, на уметничком, али и на технолошком плану.

Увид у главне правце сликовног представљања природе, првенствено облака, феномена са најмањом темпоралношћу, кроз различите историјске периоде, помогао ми је да сагледам како су људи кроз историју разумевали облаке, да боље објасним своје разумевање облака и да свој рад сместим у историјски контекст. Наметнуо се изазов да се у графичком медију, какав је дрворез, којим сам се бавила, у представљању облака постигну дometri који су остварени сликарским техникама.

Моје опредељење за графику произлази из уверења да у том медију најбоље проналазим простор за уметничко изражавање.

С обзиром на кратку обличку трајност облака, фотографија се показала као веома важан елемент у поступку транспоновања виђеног призора на графички лист. Она је својеврсна забелешка доживљеног тренутка, коју сам касније претварала у скицу, цртеж, и преносила на графичку матрицу и отисак.

Избором дрвореза као средства ликовног изражавања, и истраживањем изражајних могућности те технике, комбиновањем различитих материјала, поступака и алата у изради матрица (од урезивања површина брусилицом и пирографом до утискивања зрнастих честица), као и могућности комбиновања дрвореза и технике дигиталне штампе постигла сам нов начин израза и приказивања слика променљивости природе. То је дало и нов квалитет мојим графикама.

Избор осетљивог јапанског папира представља важан сегмент мог поетичног стваралачког концепта. Омогућио ми је да постигнем жељену

транспарентност графике и да развијем идеју слојевитости отисака – спајање више отисака у један графички лист.

Осетљиви јапански папир је омогућио и грађење различитих визуелних склопова, постављањем графика и светлосних извора у простору.

Тражећи најпримеренију боју за облаке, определила сам се за боју која има дубину, и која ће бити кључна у изражавању атмосфере.

Користећи варијације у светлини и засићењу боје, развила сам монохроматску шему плаве боје и нашла сам нијансе у којима сам откривала квалитет дубине и прозачности какав сам настојала да постигнем.

Применом наведених поступака постигла сам постављени циљ да остварим графички израз у представљању облака, њихове материјалности и променљивости.

Приказана фотодокументација (фотографије мотива, скице, пробни отисци и реализоване графике, коришћени алати и матрице) прати сам процес настанка радова, што доприноси приказивању процесуалности стварања.

Остварени пројекат иновира мој креативни опус, али по мом мишљењу, доприноси и општем уметничком стваралаштву, јер дефинише уметнички истраживачки процес за стварање специфичне врсте графичког изражавања.

Верујем да то може да помогне и другим уметницима у развијању стратегије рада, и да отвори нова питања и теме за истраживања.

Резултати и домети уметничко-истраживачког рада су графике представљене на изложби докторског уметничког пројекта, у Галерији Факултета ликовних уметности и Галерији *Излози*, у Београду, и на изложбама у земљи и иностранству наведеним у поглављу 2.14.

На приказаним графикама, изведеним у дрворезу или комбиновањем ове класичне технике са дигиталном штампом, није круто пренет снимљени кадар. Приказана је ефемерна констелација паперјастих небеских скулптура, које у равни графичког листа пулсирају, светлуцају и титрају, креирајући нове визуелне целине. То нису призори од којих застаје дах, већ смирени, лирски интонирани и етерични простори, прожети тактилно меким графичким ткањем сликарског квалитета.

Сматрам да сам испунила настојање да моји облаци, кроз спој наизглед неспојивих традиционалних и савремених приступа графичком изражавању, буду уметничка пројекција лирских простора коју облаци у природи чине.



#### 4. ЛИТЕРАТУРА

Андрић, Иво. *Гоја*. Београд: Просвета, 1974.

Башлар, Гастон. *Ваздух и снови: оглед о имагинацији кретања*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.

Давидов, Динко. *Српска графика XVIII века*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

———. *Српски бакрорези XVIII века*. Нови Сад: Издавачка радна организација Матице српске, 1983.

да Винчи, Леонардо. *Трактат о сликарству*. Београд: БИГЗ, 1990.

Денегри, Јеша. „Графика у савременим цивилизацијским културним и уметничким приликама“. Београд: Галерија Графички колектив, 2009.

Ђурић, Војислав Ј. *Сопоћани*. Београд: Српска књижевна задруга и Просвета, 1963.

„Едвард Мунк, Електронски каталог изложбе број 209“. *Библиотека Матице српске*, 2013. <http://www.bms.ns.ac.rs/izlozbe/izlozba209.pdf>.

Краут, Вања. *Историја српске графике од XV до XX века*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1985.

Пискел, Ђина. *Општа историја уметности*. Београд: Вук Караџић, 1970.

*Речник савременог српског књижевног језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.

Сапунџић, Мирослав. *уводни текст у каталогу изложбе Облаци и рефлексije у галерији Графички колектив*. Београд: Графички колектив, 2014.

Стангос, Никос. *Речник уметности и уметника*. Нови Сад: Светови, 2000.

Стошић, Љиљана. „О облацима у уметности“. *Даница*, изд. 20 (2012.).

Ђинкул, Љиљана. *Чувари уметничке тајне*. Београд: Слио, 2002.

Цаламата, Вики. „Савремена графика: нова кретања“. Београд: Галерија Графички колектив, 2009.

Шели, Перси Биш. „Облак“. *Поезија суштине*. Приступљено 07.03.2016. <http://www.poezijasustine.rs/persi-bis-seli/oblak>.

Шимборска, Вислава. „Књижевник. Часопис за књижевност, умјетност и културу“ IX (31–32) (2012.).

Abramović, Marina. The Days of Yore. Интервјуисао Astri von Arbin Ahlander, 19.12.2011. [http://thedaysofyore.com/2011/marina\\_abramovic/](http://thedaysofyore.com/2011/marina_abramovic/).

- „Albrecht Dürer: Master Drawings, Watercolors, and Prints from the Albertina“. *National Gallery of Art*. Приступљено 19.03.2016.  
[http://www.nga.gov/content/ngaweb/exhibitions/2013/durer\\_albertina.html](http://www.nga.gov/content/ngaweb/exhibitions/2013/durer_albertina.html).
- Arnason, H.H. *Istorija moderne umetnosti : slikarstvo skulptura arhitektura fotografija*. V. Beograd: Orion art, 2003.
- „A storm in an alpine valley“. Приступљено 17.03.2016.  
<https://www.royalcollection.org.uk/collection/912409/a-storm-in-an-alpine-valley>.
- „Au plus près de l'art pariétal“. *La Grotte Chauvet-Pont d'Arc - Ardèche, France*, 17. Април 2015. <http://archeologie.culture.fr/chaudet/fr/plus-pres-art-parietal>.
- Babington, Jaklyn. „Against the grain : Helen Frankenthaler woodcuts“. *National Gallery of Australia*. Приступљено 14.02.2016.  
[http://nga.gov.au/exhibition/frankenthaler/Default.cfm?MnuID=4#\\_ftnref6](http://nga.gov.au/exhibition/frankenthaler/Default.cfm?MnuID=4#_ftnref6).
- Baetjer, Katharine. „Claude Lorrain (1604/5?-1682)“. *The Met's Heilbrunn Timeline of Art History*, 2014.  
[https://www.metmuseum.org/toah/hd/clau/hd\\_clau.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/clau/hd_clau.htm).
- Bart, Rolan. *Svetla komora: beleška o fotografiji*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2011.
- Batchelor, David. *Colour*. MIT Press, 2008.
- Blekburn, Simon. *Filozofski rečnik*. Novi Sad: Adresa, 2013.
- Bogdanović, Kosta. *Uvod u vizuelnu kulturu*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.
- Borjev, Jurij. *Estetika*. Novi Sad: Prometej, 2009.
- Bourcier, Noël. *André Kertész*. Phaidon, 2001.
- Buccheri, Alessandra. *The Spectacle of Clouds, 1439-1650: Italian Art and Theatre*. Ashgate Publishing, Limited, 2014.
- „Carracci – Landscape with the Flight into Egypt“, 13.04.2012.  
<https://pureandlowly.wordpress.com/mary-byzantine-and-baroque/carracci-landscape-with-the-flight-into-egypt-baroque/>.
- Carroll, John. „Changeable Nature“, 2014.  
<http://fineartamerica.com/blogs/changeable-nature.html>.
- Celner, Frank. *Leonardo da Vinči 1452-1519*. Beograd: IPS Media, 2002.
- Chilvers, Ian. *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford University Press, USA, 2004.

- Christiansen, Keith. „Clouds, Chairman of European Paintings Keith Christiansen shares his obsession with clouds.“ *The Metropolitan Museum of Art's Connections*. Приступљено 04.02.2016.  
<http://www.metmuseum.org/connections/clouds>.
- „Claude Monet, ‚The Seine at Port-Villez‘ 1894“. *Tate*. Приступљено 22.03.2016.  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/monet-the-seine-at-port-villez-n06182>.
- „Clouds - Ascension ladder“. *Orta*. Приступљено 15.02.2016. <http://www.studio-orta.com/en/artwork/261/Clouds-Ascension-ladder>.
- Coldwell, Paul. *Printmaking: A Contemporary Perspective*. Black Dog Pub., 2010.
- Damisch, Hubert. *A Theory of Cloud: Toward a History of Painting*. Stanford University Press, 2002.
- Daws, Joseph. „Abstraction: On Ambiguity and Semiosis in Abstract Painting“. Queensland University of Technology, 2013.  
[http://eprints.qut.edu.au/67445/1/Joseph\\_Daws\\_Thesis.pdf](http://eprints.qut.edu.au/67445/1/Joseph_Daws_Thesis.pdf).
- Day, John A. *The Book of Clouds*. New York: Sterling Publishing Company, Inc., 2005.
- „Devil was in the detail for Giotto as art restorers discover hidden satanic smile in famous 13th century fresco“. *Mail Online*, 08.11.2011.  
<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2058997/Devil-Giotto-fresco-Art-restorers-satanic-smile-St-Francis-Assisi-Basilica.html>.
- Die Kleine Eiszeit - Holländische Landschaftmalerei im 17. Jahrhundert*. Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, 2001.
- Finlay, Alec. „skying: John Thornes“. Приступљено 14.03.2016. <http://skying-blog.blogspot.com/2012/05/john-thornes.html>.
- „From the Tour: Venetian Painting in the Early Renaissance“. *National Gallery of Art*. Приступљено 14.02.2016.  
<https://www.nga.gov/collection/gallery/gg15/gg15-32.html>.
- Gedzelman, Stanley David. „The Soul of All Scenery: A History of the Sky in Art“, 2003. <http://www.sci.ccny.cuny.edu/~stan/skyart5.pdf>.
- Hanley, Sarah Kirk. „Ink | On Perception: Katsutoshi Yuasa's Woodcuts“. *ART21 Magazine*. Приступљено 24.03.2016.  
<http://blog.art21.org/2012/12/14/ink-on-perception-katsutoshi-yuasas-woodcuts/>.
- „Heavy Cloud“. *The Met's Heilbrunn Timeline of Art History*. Приступљено 23.03.2016. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1995.14.41/>.
- Hedinger. „Wirklichkeit und Erfindung in der holländischen Landschaftmalerei“. *U Gemäldegalerie der Staatl. Museen zu Berlin*, 2001.



- Hofmann, Werner. „Wolkenthronen und Wolkendienste“. У *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*. Hamburg: Bucerius Kunst Forum, 2004.
- Honour, Hugh, и John Fleming. *A World History of Art*. Laurence King Publishing, 2005.
- Janson, Horst Waldemar. *Istorija umetnosti: pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*. Beograd: Prosveta, 1996.
- . *Istorija Umetnosti: Pregled Razvoja Likovnih Umetnosti Od Praistorije Do Danas*. Beograd: Prosveta, 1996.
- Janson, Jonathan. „A Brief Overview of the Dutch Art Market in the 17th Century“. *essential vermeer 2.0*. Приступљено 11.02.2016.  
[http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/dutch\\_art/ecnmcs\\_dtchart.html#Patronage](http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/dutch_art/ecnmcs_dtchart.html#Patronage).
- Johansson, Hanna. „John Constable’s Cloud Studies as an artistic research“. Helsinki: Performing Arts Research Centre, Theatre Academy, 2010.
- Kleiner, Fred S. *Gardner’s Art through the Ages: The Western Perspective*. Cengage Learning, 2013.
- Koschatzky, Walter. „Graphic Art in Our Time“. *Grapheion*, 1996.
- Leopold Museum. *Wolken: Welt des Flüchtigen*. Hatje Cantz, 2013.
- Leslie, Charles Robert. *Memoirs of the Life of John Constable, Esq., R.A.: Composed Chiefly of His Letters*. Longman, Brown, Green and Longmans, 1845.
- „Little Perspective - No Frame“. *Art Encyclopedia*. Приступљено 15.02.2016.  
<http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/last-judgment-fresco.htm#perspective>.
- „Neolithic Site of Çatalhöyük“. Приступљено 21.03.2016.  
<http://whc.unesco.org/en/list/1405>.
- Ossing, Franz. „Haarlems Wolkenkronen Zur Meteorologie in Jacob van Ruisdaels Haarlempjes“. Bonn, 2002.
- Ossing, Franz, и Jan Kelch. „Joos de Momper’s Clouds, Sky and Atmospheric Optics“, без датума. [http://bib.gfz-potsdam.de/pub/wegezurkunst/momper/momper\\_en.pdf](http://bib.gfz-potsdam.de/pub/wegezurkunst/momper/momper_en.pdf).
- Ottonelli, Giandomenico, и Pietro da Cortona. *Trattato della pittura e scultura, uso, et abuso loro*. nella Stamperia di Gio. Antonio Bonardi, 1652.
- „Paul Bril“. *Mauritshuis*. Приступљено 17.03.2016.  
<https://www.mauritshuis.nl:443/en/explore/the-collection/paul-bril/>.
- „Peter Paul Rubens (1577 - 1640)“. *The Barber Institute of Fine Arts*, 21.02.2013.  
<http://barber.org.uk/peter-paul-rubens-1577-1640/>.

- Phelan, Joseph. „Venetian Painting and the Rise of Landscape“. *Artcyclopedia*, 2000. <http://www.artcyclopedia.com/feature-2000-06.html#archive>.
- Protić, Miodrag. *Oblik i vreme*. Beograd: Nolit, 1979.
- Radojčić, Saša. *Uvod u filozofiju umetnosti*. Zrenjanin: Agora, 2014.
- Rasel, Bertrand. *Naše saznanje spoljašnjeg sveta*. Sremski Karlovci - Novi Sad: IK Zorana Stojanovića, 2007.
- Robinson, Roxana, и Georgia O’Keeffe. *Georgia O’Keeffe: A Life*. UPNE, 1989.
- Roca, Jose. „Philagrafika Blog: Interview: Christiane Baumgartner“. Приступљено 24.03.2016. <http://philagrafika.blogspot.rs/2009/05/interview-christiane-baumgartner.html>.
- Ruskin, John. *Modern Painters: Their Superiority in the Art of Landscape Painting to All the Ancient Masters Proved by Examples of the True, the Beautiful, and the Intellectual from the Works of Modern Artists, Especially from Those of J. M. W. Turner Esq., R.A. [vol. 1]*. Smith, Elder&Company, 1843.
- Schröder, Klaus Albrecht. „Das Auge des Sammlers. Monet bis Picasso“. У *Wolken: Welt des Flüchtigen*. Hatje Cantz, 2013.
- Ševalije, Žan, и Alen Gerbran. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylos, Kiša, 2004.
- Sheard, Wendy Stedman. „Andrea Mantegna“. *Encyclopædia Britannica Online*. Приступљено 02.03.2016. <http://www.britannica.com/biography/Andrea-Mantegna>.
- Sontag, Susan. *Eseji O Fotografiji*. SIC [Studentski izdavački centar], 1982.
- Stephens, Graeme L. „The Useful Pursuit of Shadows“. *American Scientist* 91 (2003.).
- Stückelberger, Johannes. *Wolkenbilder: Deutungen des Himmels in der Moderne*. München: Fink, 2010.
- Sulaž, Fransoa. *Estetika fotografije : gubitak i ostatak*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2008.
- Sundberg, Adam. „Landscape of Technology and the Environment: On the Integration of Art and Environmental History“, без датума. <http://people.ku.edu/~ads135/artandhistory.shtml>.
- Šuvaković, Miško. *Epistemologija Umetnosti Ili O Tome Kako Učiti Učenje O Umetnosti*. Orion art, 2008.
- . *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*. Beograd, Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti, Prometej, 1999.

- Tedesco, Laura Anne. „Lascaux (ca. 15,000 B.C.)“. *The Met's Heilbrunn Timeline of Art History*. Приступљено 21.03.2016.  
[https://www.metmuseum.org/toah/hd/lasc/hd\\_lasc.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/lasc/hd_lasc.htm).
- „The Flight into Egypt“. *Web Gallery of Art*. Приступљено 19. Март 2016.  
[http://www.wga.hu/html\\_m/t/tintoret/3b/3ground/3flight.html](http://www.wga.hu/html_m/t/tintoret/3b/3ground/3flight.html).
- „The Judgment of Paris“. *The Met's Heilbrunn Timeline of Art History*.  
 Приступљено 16.02.2016. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.74.1/>.
- Thornes, John E. *John Constable's Skies: A Fusion of Art and Science*. Edgbaston, Birmingham: The University of Birmingham, University Press, 1999.
- Todorović, Jelena. *O ogledalima, ružama i ništavilu : koncept vremena i prolaznosti u kulturi baroknog doba*. Beograd: Clio, 2012.
- Valenciennes, Pierre-Henri de. *Study of Clouds over the Roman Campagna*. Oil on paper on cardboard, c. /1785 1782.
- „Vija Celmins, „Sky‘ 1975“. *Tate*. Приступљено 15.02.2016.  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-sky-p78334/text-summary>.
- Walther, Ingo F., ур. *Masterpieces of Western Art: From the Gothic to Neoclassicism*. Taschen, 1996.
- „Wheatfield under Thunderclouds - Van Gogh Museum“. Приступљено 07.03.2016. <http://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0106V1962>.
- Wood, Christopher S. *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*. University of Chicago Press, 1993.
- Wood-Prince, Barbara. „John Constable: Clouds“. *All-College Writing Contest*, 1985. [http://publications.lakeforest.edu/allcollege\\_writing\\_contest/29](http://publications.lakeforest.edu/allcollege_writing_contest/29).
- Wye, Deborah, Wendy Weitman, и Museum of Modern Art (New York N.Y.). *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples, 1960 to Now*. The Museum of Modern Art, 2006.
- Ždrale, Radovan. *Mala knjiga aforizama*. Novi Sad: Matica srpska, 1986.



## 5. БИОГРАФИЈА

**Јелена Средановић** је рођена 1982. године у Новом Саду. Дипломирала је 2005. године на Академији уметности Универзитета у Новом Саду, класа проф. Зорана Тодовића, где је 2009. године и магистрирала у класи истог професора. Докторске студије уписала је на Факултету ликовних уметности у Београду школске 2013/2014. године, ментор јој је проф. Биљане Вуковић.

### Самосталне изложбе:

- 2015. - Београд, Галерија ФЛУ и Галерија *Излози*
  - Сомбор, Галерија Културног центра *Лаза Костић*
  - Нови Сад, Павиљон зграде ректората Универзитета у Новом Саду
- 2014. - Београд, Галерија Графички колектив
  - Пожега, Градска галерија Пожега
  - Чачак, Галерија Дома културе Чачак
- 2013. - Мадрид, Шпанија, Културни центар Карденал Гонзага
  - Панчево, Галерија савремене уметности – Културни центар Панчева
  - Краљево, Градска галерија Краљево
- 2012. - Билбао, Шпанија, Галерија Билбаоарте фондације
- 2010. - Беч, Аустрија, Галерија Елизабет Михитш (*Elisabeth Michitsch*)
  - Нови Сад, Мали ликовни салон, Културни центар Новог Сада
- 2009. - Чачак, Галерија Дома културе Чачак
- 2008. - Ниш, Галерија савремене уметности Ниш - Салон 77
  - Београд, Галерија Графички колектив
- 2007. - Нови Сад, Галерија УЛУВ-а
  - Нови Сад, Галерија Исидора
  - Нови Сад, Галерија Да

### Колективне изложбе – избор

- 2016. - Нови Сад, Музеј савремене уметности Војводине: **Аквизиције МСУВ: откупи и поклони 2012 – 2015**

- 2015.
- Мадрид, Шпанија, *Museo de la Casa de la Moneda*: **Premio Carmen Arozena**
  - Реус, Шпанија, Galería Antoni Pinyol: **Premio Telax**
  - Акви Терме, Италија: **Дванаести међународни бијенале графике – Premio Acqui**
  - Ле Локл, Швајцарска, Музеј лепих уметности Ле Локл (Musée de Beaux-arts du Locle): **Осми тријенале савремене графике**
  - Труа Ривјер (*Trois-Rivières*), Квебек, Канада: **ВІЕСТR – Девети међународни бијенале графике Труа Ривјер**
  - Њујорк, САД, IPCNY – Међународни центар за графику: **New Print Summer 2015**
  - Сплит, Хрватска: **Међународни бијенале графике Splitgraphic 7**
  - Алижо, Португал: **2. Global print 2015**
  - Беч, Аустрија, МУМОК: **Награда Валтер Кошатски 2015**
  - Београд, Галерија Графички колектив: **Мајска изложба графике**, (Излагала на Мајској изложби графике 2014, 2013, 2012, 2010, 2009, 2008, 2007. и 2006. године)
  - Њујорк, САД, IPCNY – Међународни центар за графику: **50/50 New Print Winter**
  - Београд, Галерија Графички колектив: **Изложба мале графике** (Излагала 2014, 2013, 2012, 2010, 2009, 2005. и 2004. године)
  - Темишвар, Румунија, Бастион Марије Терезије: **Diplomatic Art 2**
  - Букурешт, Румунија, (*Asociația Națională pentru Arte Vizuale Contemporane - ANAV*): **Европски бијенале уметничке књиге Букурешт 2015**
  - Запрешић, Хрватска: **Осамнаеста изложба Минијатура**
  - Ла Палма, Шпанија, *Palacio Casa Salazar*: **Premio Carmen Arozena**
  - Загреб, Хрватска: **Пројекат Шимборска**
  - Горњи Милановац, Културни центар Горњи Милановац; Краљево, Градска галерија Краљево; Ниш, Факултет уметности у Нишу: **Хуан Рулфо у књигама уметника**
- 2014.
- Београд, Графички колектив: **Историја у току, изложба лауреата награде Велики печат**
  - Фрехен, Немачка, Кунстферајн Фрехен (*Kunstverein Frechen*): **Седамнаести међународни тријенале графике Фрехен**

- Њујорк, САД, PCNY – Међународни центар за графику: *New Print 2013/2014 Benefit Print Exhibition*
  - Њујорк, САД, *Christies: New Print 2014*
  - Београд, Графички колектив: *Кључна реч графика*
  - Њујорк, САД, PCNY – Међународни центар за графику: *New Print Summer 2014*
  - Лајпциг, Немачка, Галерија *Hoch+Partner: Изложба графика Versus\_Gärten*
  - Нови Сад, Спомен збирка Павла Бељанског: *Цртежом на слику*
  - Краљево, Градска галерија Краљево: *Други интернационални салон графике*
  - Нови Сад, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића: *40 година Академије уметности у Новом Саду*
  - Београд, Галерија Графички колектив: *Критична маса*
  - Кикинда, Народни музеј Кикинда; Чачак, Галерија Дома културе Чачак; Инђија, Кућа Војиновића; Опово, Галерија *Јован Поповић: Пројекат Лутајући отисак*
  - Билбао, Шпанија, Сала Ондаре: *Међународна изложба Награда Фиг Билбао 2013 (Premios Fig Bilbao 2013)*
  - Рим, Италија, Галерија Филобиблон (*Philobiblon*): *Рефлексије материје – Савремена графика од традиције до иновације*
  - Суботица, Модерна галерија Ликовни сусрет Суботица: *Ново – аквизиције од 2010. до данас*
  - Макарска, Хрватска, Галерија: *Изложба портфолио пројекта Критична маса*
  - Бетанзос, Шпанија, Фондација Циец (*Fundación CIEC*): *Критична маса*
  - Београд, Кућа Ђуре Јакшића; Краљево, Градска галерија Краљево: *Први светски рат на уметничким пергамент концертина књигама*
- 2013.
- Риоха, Шпанија, Музеј Вуртх Ла Риоха (*Museo Würth La Rioja*): *Међународна изложба Студио 120м (Estudio 120m)*
  - Билбао, Шпанија: *Фиг Билбао међународни фестивал графике*
  - Суботица, Модерна галерија Ликовни сусрет: *Паралелне линије*
  - Буенос Ајрес, Аргентина, Фондација Аце (*Fundación 'ace*): *150 циклус међународног пројекта (150 Cycles International Project)*

- Беч, Аустрија, Универзитет примењених уметности: **Међународна изложба *Критична маса***
- Мадрид, Шпанија: **Естампа сајам графике (*Estampa Print Fair*)**
- Рим, Италија, Галерија Ателиер: ***Троје српских и троје италијанских уметника***
- Дулут, Минесота, САД, Дулут уметнички институт (*Duluth Art Institute*): **Међународна изложба “*Water works exhibition*”**
- Париз, Француска: Културни центар Републике Србије у Паризу: ***Нова српска апстракција***
- Краљево, Градска галерија Краљево: **Новембарски салон визуелних уметности 2013**
- Калгари, Канада, Галерија департмана уметности Универзитета Калгари: ***Критична маса***
- Краљево, Градска галерија Краљево: ***Први интернационални салон графике***
- Сарајево, Босна и Херцеговина, Галерија Босне и Херцеговине: ***Дијалог***, изложба графика српских и босанско-херцеговачких уметника – графичара
- Сомбор, Културни центар Лаза Костић; Вршац, Културни центар Вршац; Апатин, Галерија ”Меандер”; Панчево, Галерија Историјског архива у Панчеву: **Пројекат *Лутајући отисак***
- Фано, Италија, Студио Драго; Верчели, Галерија Студио 10: ***Троје српских и троје италијанских уметника***
- Вршац, Културни центар Вршац: ***Графика овде и сада***
- Београд, Галерија РТС-а: ***Нова српска апстракција***
- Милвоки, Висконсин, САД: **СЦГ Међународна графичка конференција, *Критична маса/ивица***
- Нови Сад, Спомен- збирка Павла Бељанског: ***Цртежом на слику***
- Суботица, Модерна галерија Ликовни сусрет Суботица: **Пројекат *Лутајући отисак***
- Нови Сад, Галерија ликовне уметности спомен збирка Рајка Мамузића: ***Дијалог***, изложба графика српских и босанско-херцеговачких уметника – графичара
- 2012. - Гренхен, Швајцарска: **Деветнаести међународни тријенале графике Гренхен 2012**



- Нови Сад, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића: **Графика овде и сада**
  - Бања Лука, Босна и Херцеговина, Културни центар Бански двор: **Дијалог**, изложба графика српских и босанско-херцеговачких уметника – графичара
  - Београд, Продајна галерија Београд: **Магистри графике Академије уметности у Новом Саду 1992 – 2010**
  - Београд, Галерија Прогрес: **Првих пет година ЕХ-УУ конкурса за графику**
  - Ниш, Галерија савремене ликовне уметности Ниш, Павиљон у тврђави: **Изложба међународне графичке радионице Сићево 2011**
  - Београд, Центар за графику и визуелна истраживања: **Дијалог**, изложба графика српских и босанско-херцеговачких уметника – графичара
  - Београд, Галерија Графички колектив: **Изложба мале графике**
- 2011.
- Билбао, Шпанија, Билбаоарте фондација (*Bilbaoarte Fundación*): **Отворена врата 2011**, изложба уметника учесника у резиденцијалном програму
  - Будимпешта, Мађарска, Галерија IX; Нови Сад, Музеј савремене уметности Војводине: **Укрштање класичног и иновативног**
  - Нови Сад, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића: **Магистри графике Академије уметности у Новом Саду 1992 – 2010**
- 2010.
- Пекинг, Кина, Национални музеј Кине: **Четврти међународни бијенале уметности Пекинг**
  - Париз, Француска, Културни центар Републике Србије у Паризу: **Српска графика данас**
  - Нови Сад, Академија уметности, Галерија Хол: **Стартфест 2010**, изложба наставника и сарадника на Академији уметности у Новом Саду
  - Беч, Аустрија, Новоматик форум: **Награда Валтер Кошатски**, изложба радова награђених у периоду од 2005. до 2009. године
  - Квебек, Канада, *Atelier Presse Papier*: **Изложба мале графике 2009**
  - Ниш, Галерија савремене ликовне уметности Ниш: **Српска графика данас**
  - Горњи Милановац, Културни центар Горњи Милановац: **Изложба шеснаестог сазива Ликовне колоније ”Мина Вукомановић Карацић”**

2009. Беч, Аустрија, МУМОК – Музеј модерне уметности: **Награда Валтер Кошатцки 2009**
- Љубљана, Словенија, Међународни графички ликовни центар: **Двадесет осми међународни графички бијенале Љубљана Матрица нестабилна реалност**
  - Сијан, Кина, Академија уметности Сијан (Хи'ан): **Отисак времена**, представљање 30 уметника из Србије – избор из савремене графичке продукције
  - Бристол, Велика Британија: **Импакт 6 – мултидисциплинарна графичка конференција**
  - Нови Сад, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића: **Бијенале графике Савремена графика и нови медији**
  - Нови Сад, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића: **Тридесет осми новосадски салон микро-маневар**
  - Бангкок, Тајланд, Сипакорн универзитет: **Други међународни бијенале графике Бангкок**
  - Ниш, Салон 77; Београд, Продајна галерија Београд: **Српска графика данас**
  - Суботица, Модерна галерија Ликовни сусрет: **Четрдесет трећи ликовни сусрет** под називом *Савремени медији и уметничка графика*
  - Лајпциг, Немачка, Галерија Ворторост: **Међународна изложба графике "Printing as an event"**
2008. - Куенка, Шпанија: **Инграфика – први фестивал савремене графике**
- Фрехен, Немачка, Кунстферајн Фрехен (*Kunstverein Frechen*): **Међународни тријенале графике Фрехен**
  - Нови Београд, Галерија Дома културе Студентски град: **Бијенале студентске графике**
  - Нови Београд, Галерија Студентског културног центра: **Трећи ЕХ-УУ конкурс за графику**
2006. - Нови Сад, Галерија Војвођанске банке: **Педесет пета годишња изложба чланова СУЛУВ-а**
- Нови Београд, Галерија Дома културе Студентски град: **Изложба графика класе проф. Зорана Тодовића**, у оквиру циклуса *Професор и његови студенти*
  - Вилнус, Литванија, Галерија удружења ликовних уметника Литваније: **Пета међународна изложба минијатуре**
  - Нови Сад, Галерија УЛУВ: **Изложба нових чланова УЛУВ-а**

2005. - Баја Маре, Румунија, Музеј Флореан: **Међународна изложба мале графике**
- Барселона, Шпанија: **Двадесет пета међународна изложба мале графике Кадакес**
- Софија, Бугарска: *Леседра мини принт*, међународна изложба мале графике
- Сарајево, Босна и Херцеговина, Национална вијећница: **Међународна изложба мале графике**
- Никшић, Црна Гора: **Међународни бијенале минијатуре**
- Нови Београд, Галерија Дома културе Студентски град: **Бијенале студентског цртежа Србије и Црне горе**
2002. - Салзбург, Аустрија, Салзбуршка тврђава: *Цртеж као простор - простор цртежа*, групна изложба студената класе Хеле Берент.

#### **Награде/признања**

2014. **Откупна награда Министарства културе републике Србије** на Изложби мале графике, Графички колектив Београд
2014. **Специјално признање на Другом интернационалном салону графике** у Краљеву, Градска галерија Краљево, Краљево
2010. Награда **Велики печат Графичког колектива**, Београд
2009. **Друга награда на међународној изложби Награда Валтер Кошатски 2009**, МУМОК – Музеј модерне уметности, Беч
2009. **Прва награда на тридесет осмом новосадском салону** под називом Микро-маневар, Културни центар Новог Сада.
2009. **Награда Универзитета у Новом Саду** за постигнуте врхунске резултате у уметничким активностима 2006/2007

#### **Стипендије и студијски боравци:**

2011. Билбаоарте фондација 2011, резиденцијални програм, Билбао
2004. Стипендија Републичке фондације Србије за развој научног и уметничког подмлатка.
2002. Стипендија аустријске организације Култур-контакт, Салцбург

**Радови у колекцијама и музејима**

Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад

Музеј Есл (*Essl Museum*), Клостернојбург, Беч

Колекција Галерије Графички колектив, Београд

Колекција Међународног графичког ликовног центра Љубљана, Љубљана

Национални музеј Кине, Пекинг

Колекција Билбаоарте фондације, Билбао



## Изјава о ауторству

Потписани-а Јелена Средановић  
број индекса 4471/13

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

ПРОМЕНЉИВОСТ И ТРАЈАЊЕ - ГРАФИЧКА ПРОЈЕКЦИЈА  
ЛИРСКИХ ПРОСТОРА

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

Потпис докторанда

У Београду, 29.03.2016.

Јелена Средановић

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

Име и презиме аутора Јелена Средановић  
Број индекса 4471/13  
Докторски студијски програм ГРАФИКА  
Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта  
ПРОМЕНЉИВОСТ И ТРАЈАЊЕ - ГРАФИЧКА ПРОЈЕКЦИЈА  
ЛИРСКИХ ПРОСТОРА

Ментор РЕЦ. ПРОФ. БИЉАНА ВУКОВИЋ  
Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) Јелена Средановић  
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, 29.03.2016.

Потпис докторанда

Јелена Средановић

## Изјава о коришћењу

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

ПРОМЕНЉИВОСТ И ТРАЈАЊЕ - ГРАФИЧКА ПРОЈЕКЦИЈА  
ЛИРСКИХ ПРОСТОРА

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 29.03.2016.

Потпис докторанда

Јелена Јеремић