

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Димитрије М. Пецић

ФРАГМЕНТ УРБАНОГ ПЕЈЗАЖА КАО ОСНОВ
КОМПОЗИЦИЈЕ ЛИКОВНОГ ДЕЛА

дрворези и радови на папиру

докторски уметнички пројекат

Београд, 2016.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF FINE ARTS



Dimitrije M. Pecić

A FRAGMENT OF THE CITYSCAPE AS THE BASIS
FOR THE COMPOSITION OF A WORK OF ART

Woodcuts and Works on Paper

Doctoral Art Project

Belgrade, 2016

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ
ЗА ОДБРАНУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Ментор:

мр Жарко Смиљанић, редовни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

Чланови комисије:

1. мр Добрица Бисенић, редовни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

2. др Јасмина Калић, редовни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

3. др Владимир Вељашевић, ванредни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

4. мр Даниела Фулгоси, редовни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности

Датум одбране: _____

Изјаве захвалности

Најтоплије се захваљујем свом ментору ред. проф. мр Жарку Смиљанићу на подршци током израде докторског уметничког пројекта.

Веома сам захвалан и Ани Поповић Пецић, Милошу Митићу, Љиљани Коштре, Браниславу Фотићу и Тијани Динић на драгоцену техничку помоћу приликом израде писаног дела пројекта.

Посебно се захваљујем Марти Божик (Marta Božuk), на чији подстрек сам изабрао тему докторског уметничког пројекта.

Димитрије Пецић

ФРАГМЕНТ УРБАНОГ ПЕЈЗАЖА КАО ОСНОВ КОМПОЗИЦИЈЕ ЛИКОВНОГ ДЕЛА

ДРВОРЕЗИ И РАДОВИ НА ПАПИРУ

РЕЗИМЕ

Моје уметничко истраживање у оквиру докторских студија заснива се на изради радова у комбинованој техници и дрворезу, на основу опажања одређеног визуелног фрагмента из урбаног окружења. Текстуални део рада систематски образлаже стваралачки поступак и пружа увид у континуитет досадашњег уметничког рада.

Процес опажања природе (схваћене у најширем смислу) врло често се, а можда и увек, заснива на издвајању детаља из неке целине. Ти детаљи нам омогућавају да анализирамо и разумемо суштину феномена који се у једном тренутку нашао у фокусу наше пажње. Значај неког визуелног фрагмента огледа се у томе што он покреће визуелне силе и успоставља односе у оквиру нашег видног поља и истовремено ствара односе унутар композиције ликовног дела. Важно је нагласити да тако формирана композиција није фрагментарне природе, она не истиче непотребне детаље већ, напротив, тежи да изрази суштину одређеног ликовног концепта који настаје у процесу опажања стварности. Визуелни фрагмент је само повод, могућност да тај процес отпочне.

Сви радови који су настали током докторског уметничког пројекта посвећени су само једном мотиву – фрагменту зграде и улице које су посматране из горњег ракурса. У оквиру ове серије посебне атмосфере настао је низ варијација, пре свега у композицији и истакнутости одређених њених детаља. Управо те мале разлике су биле веома значајне и подстицајне и утицале су на то да ми овај мотив и даље буде инспиративан.

Радови су изведени у два ликовна медија: у графици, у техници дрвореза као и у комбинованој техници, на папиру и платну. Иако сасвим различити по концепцији, начину извођења и материјалу у коме су реализовани, ови радови су на изложби у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду остварили компактну ликовну целину.

У текстуалном делу рада, у првом поглављу, под насловом *Оквир истраживања*, образложени су значај фрагмента у визуелном опажању и настанку ликовног дела, наведени примери уметника из историје ликовне уметности као и из савремене ликовне уметности у чијим радовима се огледа такав уметнички приступ, као и пример из друге уметничке области. Репродуковани су и неки од мојих радова насталих од периода студија до почетка рада на докторском пројекту у којима се такав поступак очитује. У другом поглављу, *Методе истраживања*, објашњене су примењене методе – цртеж, радови у комбинованој техници и дрворез. Треће поглавље, *Атмосфера у радовима Улица – поглед кроз прозор и језик медија*, посвећено је специфичној атмосфери у радовима као и значају појединих елемената ликовног језика током њиховог настанка. У четвртном поглављу је приказана изложба докторског уметничког пројекта у Галерији Факултета ликовних уметности, а у петом закључак о резултатима рада.

Реализовани радови у комбинованој техници и дрворезу настали су у континуитету са мојим претходним радом, како концепцијски тако и у погледу коришћених медија. Специфичност серије Улица – поглед кроз прозор огледа се у томе што је отворила један нови простор у мом раду, због посебне атмосфере, композиције, и формата радова, који су већи него што је раније био случај.

Истраживања на докторском уметничком пројекту била су веома инспиративна и захтевна не само због реализовања нове серије дрвореза и радова у комбинованој техници, већ и због могућности да у текстуалном делу образложим свој процес рада, његова полазишта и резултате.

Кључне речи: опажање природе, фрагмент, цртеж, дрворез, комбинована техника, композиција, простор, атмосфера, ликовни елементи.

A FRAGMENT OF THE CITYSCAPE AS THE BASIS FOR THE COMPOSITION OF A WORK OF ART

WOODCUTS AND WORKS ON PAPER

SUMMARY

The artistic research which has formed one segment of my doctoral studies has resulted in the production of a series of works in combined techniques (pencils, acrylic paints, ink, wax and oil pastels) and woodcuts, inspired by the contemplation of a certain visual fragment of the cityscape. The written thesis, as the other segment, offers a systematic explanation of the creative process involved and provides insight into the continuity of my work to date.

The process of observing nature in the broadest sense of the word is very often if not always based on singling out details of a larger whole which enable us to analyze and understand the essence of the phenomenon that is the focus of our attention. The significance of a visual fragment lies in the fact that it sets in motion visual forces and establishes relations within our field of vision, at the same time generating relations within the composition of a visual work. I must emphasize that the resulting composition is not fragmentary in nature, nor does it give prominence to unnecessary details but, on the contrary, strives to express the essence of a certain visual concept which arises through the observation of reality. The visual fragment acts only as an impetus or precondition for the process to be set in motion.

All works created as part of the doctoral art project deal with a single motif – the fragment of a building and the adjoining street viewed from a height. This series of works, infused with a specific atmosphere, features a number of variations, notably in the composition and the prominence of some of its details. Indeed, I have found these seemingly slight differences very significant and stimulating, and they are the reason that I continue to find inspiration in this motif.

The works have been produced in two visual media: woodcut prints and combined techniques on paper and canvas. Although quite different in approach, execution and materials, the works functioned quite well as a compact visual whole when exhibited side by side in the Gallery of the Faculty of Fine Arts in Belgrade.

The first chapter of the textual part of the doctoral project, entitled Research Framework, explores the significance of the fragment in visual perception and in the creation of a work of art, and cites examples from the history of art as well as the work of contemporary visual artists which features this approach, and also a literary example. A number of my works predating the creation of the doctoral project series which reflect this approach have also been reproduced. The second chapter, Research Methods, deals with the media in which the series of works has been created, namely drawing, combined techniques and woodcut printing. The third chapter, The Atmosphere of the Works in the *Street – View from a Window* Series and the Language of the Media, discusses the specific atmosphere of the works and the significance of certain visual elements in the course of their creation. The fourth chapter

presents an overview of the exhibition of my doctoral art project at the Faculty of Fine Arts Gallery, while the fifth chapter offers a summary of the results of the project.

These new works display a clear continuity with my previous work, both conceptually and with regard to the media used. The specificity of the works from the *Street – View from a Window* series is in the fact that they have opened up new creative fields in my work in terms of their distinctive atmosphere, composition and larger size relative to my earlier works.

Overall, I have found the work on my doctoral artistic project very inspirational and demanding, not only because I created a new series of works but also because the textual part of the project provided me with the opportunity to explain and analyze my creative process, its conception and outcomes.

Key words: observation of nature, fragment, drawing, woodcut, combined techniques, composition, space, atmosphere, visual elements.

САДРЖАЈ:

УВОД

3	1. ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА
3	1.1 Фрагмент посматраног призора као повод за настанак ликовног дела
5	1.2 Примери из историје ликовне уметности и савремене ликовне уметности
17	1.3 Пример из друге уметничке области
17	1.4 Примери из досадашњег ауторовог рада
20	1.5 Фрагмент урбаног пејзажа као подстрек за стварање ликовног дела
23	2. МЕТОДЕ ИСТРАЖИВАЊА
23	2.1 Цртежи
29	2.2 Радови у комбинованој техници на папиру и платну
40	2.3 Дворези
52	3. АТМОСФЕРА У РАДОВИМА „УЛИЦА – ПОГЛЕД КРОЗ ПРОЗОР“ И ЈЕЗИК МЕДИЈА
52	3.1 Атмосфера у радовима
53	3.2 Језик медија
54	Линија
54	Површина
55	Боја
56	Композиција
58	Светлост
59	Простор
61	4. РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА – ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА
61	4.1 Приказ изложбе која је остварена у оквиру докторског пројекта
66	5. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА
68	6. СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА
71	7. ЛИТЕРАТУРА
72	8. БИОГРАФИЈА

УВОД

„Бежиће од оишћих моштва и шражиће сѣаса код оних које вам ѣружа ваша соѣсѣвена свакидашњица; ѣишиће своје шѣује и жеље, мисли које вам ѣролећу кроз ѣлаву и своју веру у неку леѣошу – оѣишиће све шѣо ѣрисном, шѣихом, смерном искреношћу, и уѣошребѣиће у изражавању својих мисли и осећања сѣѣвари из своје околине, слике својих снова и ѣредмеѣа из својих сећања. Ако вам ваша свакидашњица изѣледа сѣромашна, немојће оѣшуживаѣи њу; оѣшужујће себе, рециће самом себи да нисће довољно ѣесник да бисће моѣли оѣласѣи њена боѣшсѣѣва; јер за сѣѣвараоца нема сѣромашѣѣва, ниѣи бедноѣ, равнодушноѣ месѣа.“

Рајнер Марија Рилке, *Писма младом ѣеснику*¹

Мој досадашњи рад, као и све чиме се сада бавим и што бих волео да урадим, заснива се на опажању феномена из природе, схваћене у најширем смислу, као и на потреби да свој доживљај изразим у неком од ликовних медија. Суочење са стварношћу и посматрање одређеног мотива/модела који ме је заинтересовао представља ми неизмеран изазов и подстицај за рад још од времена студија. И даље имам потребу да свој рад заснивам на посматрању и покушам да истражим и бар донекле изразим карактеристике виђеног. Таква врста дијалога са светом у коме се налазим даје смисао мом раду и подстиче ме да наставим даље у том правцу.

Током година, међу радовима различите тематике поједини мотиви су ми били посебно занимљиви и инспиративни те су на основу њих настале мање или веће ликовне целине; серије портрета, радови посвећени природи, људима и животињама једног дела Медитерана (Улцињ) и Дунаву. Између тих циклуса постоје сличности, али и разлике у приступу изабраној теми и медијима у којима сам се изражавао. Заједничко им је то да су настајали сасвим спонтано, од првих цртежа малог формата до знатно већих радова, сложеније композиције и комбиновања више различитих техника.

Приметио сам да се при крају рада на једној серији појављивао, врло дискретно, неки нови мотив који би ме привукао и приволео да се бавим скоро искључиво њиме, често у неком дужем периоду. На тај начин сам отпочео са радом и на циклусу са називом *Улица – ѣоѣлед кроз ѣрозор*, који је реализован у оквиру мог докторског уметничког пројекта. И ова серија радова почива на забелешкама – цртежима малог формата који су ме у једном тренутку, потпуно неочекивано, подстакли да истражујем шта све садржи овај призор посебне атмосфере.

У првом делу овог рада, у поглављу *Оквир исѣраживања*, изложене су особености и значај опажања фрагмента у формирању композиције ликовног дела. Наведени су поједини аутори и њихова дела из историје ликовне уметности и савремене ликовне

¹ Рајнер Марија Рилке, *Писма младом ѣеснику*, Графос, Београд, 1985.

уметности где је примењен такав поступак, а такође су истакнути и примери из друге уметничке области, тј. књижевности. Направљена је и паралела са некима од мојих раније насталих радова сличног концепцијског опредељења, који представљају и полазиште за рад на докторском пројекту.

У другом делу текста су приказане и анализирани методе – уметнички поступци које сам применио током израде докторског уметничког пројекта, односно начин на који су реализовани радови у различитим техникама и материјалима. Детаљније су описане и одлике ликовног језика који је карактеристичан, како за мој раније радове тако и за оне који су настали у оквиру докторског пројекта. Посебно је анализирана и специфична атмосфера у радовима.

Приказ докторске изложбе одржане у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду у септембру 2016. године омогућава увид у стваралачки процес и остварене резултате.

1. ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

„Фрагментарни поглед на људски живот је наша стварност и ја не знам ниједног уметника који има визију света као тоталитета.“

Ханс-Тис Леман²

1.1 Фрагмент посматране целине из природе као повод за настанак ликовног дела

Приликом опажања стварности која ме окружује и из које црпим подстрек за свој рад, у фокус мог интересовања често долази фрагмент неке визуелне целине и представља повод за почетак стварања. Значај фрагмента је двојак; он може само да иницира стваралачки процес и покрене низ питања о одређеном визуелном садржају, али исто тако, иако не од самог почетка у првом плану, може, током извођења рада, да преузме *главну улогу* и постане кључно место за његово тумачење.

Значај фрагмента се пре свега огледа у успостављању односа, веза између целине и једног њеног дела као и формирању основних полазишта за настанак и даљи рад на делу. Композиција која настаје на тај начин подразумева стварање чврсте, хомогене целине која успоставља равнотежу између супротстављених сила.

Такав ликовни концепт аутору омогућава да увек задржи објективну слику о целини, да не дозволи да дође до уситњавања и истицања сувишних детаља у процесу извођења ликовног дела.

Уочавање фрагмената неког призора представља само увод – један од начина на који може да отпочне сагледавање неког визуелног садржаја. Да ли ће фрагмент добити већи значај током израде одређеног уметничког дела зависи од самог стваралачког процеса, који се не може предвидети, и успостављања односа у композицији која се током рада може мењати у већој или мањој мери. У визуелном значењу фрагмент треба да поседује визуелну силу како би покренуо једно шире визуелно поље услед чега почиње да се формира композиција дела и основни односи унутар ње.

Када пише о процесу опажања, Рудолф Арнхајм³ говори о визуелним силама: „Та динамична својства, која леже у суштини свега што наше очи опажају, толико су битна да можемо рећи: „Визуелно опажање састоји се од доживљавања визуелних сила“.⁴

² Ханс-Тис Леман (*Hans-Thies Lehmann*), професор емеритус Универзитета „Јохан Волфганг Гете“ у Франкфурту на Мајни и позоришни теоретичар. Интервју у дневном листу *Полиџика*, 31. 07. 2016.

³ Рудолф Арнхајм, немачки теоретичар уметности и истакнути психолог у области проучавања визуелних уметности.

⁴ Рудолф Арнхајм, *Уметности и визуелно опажање*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1981, 347. стр.

„Визуелни доживљај је динамичан (...) Оно што човек или животиња опажају није само распоред предмета, боја и облика, покрета и величина. Оно је, можда пре свега, међусобно дејство усмерених напетости. Те напетости нису нешто што посматрач додаје, из неких својих разлога, статичним ликовима. Напротив, те напетости су битан састојак сваког опажања као што су величина, облик, место и боја. Пошто имају величину и смер, за те напетости се може рећи да су психолошке *силе*.“⁵

Радови великог броја уметника садрже и поступак који се базира на опажању фрагмента из стварности као повода за рад у неком од ликовних медија. Такав уметнички поступак може се пронаћи како у традиционалним медијима тако и у новим, јер представља један од суштинских начина упознавања и сазнавања света.

Многа дела у области ликовне уметности су настала управо на основу значаја који су уметници придавали фрагменту као могућности да се одређени мотив прикаже у свој својој специфичности. Њихови радови потврђују да опажање фрагмента или детаља неке веће целине није исто што и уситњавање виђеног или непотребно наглашавање детаља. Пажљиво изабран део посматране стварности подстакао их је да створе врло убедљиве ликовне композиције које су и после неколико векова подједнако луцидне и свеже.

Навешћу само неке примере начина на који посматрање стварности путем опажања фрагмената омогућава стварање аутентичних и снажних ликовних дела.

⁵ *Ibid*, 17. стр.

1.2 Примери ликовних уметника и радова из историје уметности и савремене уметности

У историји уметности дела многих стваралаца су настала на основу опажања фрагментна неке целине. Иако би у једној обимнијој студији можда било могуће сагледати различитост приступа и концептуалних опредељења, у овом тексту сам приказао радове мањег броја уметника и то претежно оних чији је рад у већој или мањој мери утицао на моја размишљања не само током докторског пројекта, већ и много раније.

У уметности Далеког истока (Кина, Јапан) значај фрагмента је очигледан у радовима многих сликара који су као мотив имали пре свега елементе из природе, попут жбуна бамбуса, животиње или дела предела.



Гранчица бамбуса са скакавцем, вероватно Ву Бини (Wu Bing, 1190–1250), династија Сун (960–1279), шуш на џаиру

Бамбус, Вен Тун (Wen Tong, 1018–1079), династија Сун (960–1279), висећи свишак, шуш на свили, 131,6 x 105,4 цм, Национална палата, Тајван



На репродукованим делима представљени су пажљиво изабрани фрагменти који дочаравају лепоту, мир и контемплативност једног забележеног тренутка из природе. Ови деликатно израђени радови поседују све најважније одлике сликарства тог поднебља и времена у коме је остварено.

Јапански графичари из *укијо-е*⁶ периода: Хирошиге, Утамаро и Хокусај.

Пре него што сам почео да се и сам бавим дрворезом, моју пажњу су посебно привлачили јапански уметници: Хирошиге, Хокусај и Утамаро. Њихов начин рада, који се заснива на бритком, прецизном цртежу, деликатном колориту и изузетно осмишљеним

⁶ Укијо-е (*Ukiyo-e*), сликарски правац (XVII–XIX век) у Јапану. <http://www.ukiyoe-gallery.com/>

композицијама, сматрао сам посебно занимљивим и инспиративним, и свакако сам из њихових радова много научио. Када сам одлучио да свој докторски пројекат посветим значају фрагмента, био сам свестан да њихова дела могу послужити као добар пример таквог приступа.

Свако од њих на себи својствен начин укључује сегменте из природе као елементе на основу којих формира композицију својих графика. Изabrao сам неколицину која, по мом мишљењу, могу бити репрезентативна за овакву врсту анализе.

Андо/Утагава Хирошиге (*Hiroshige*, 1797–1858) је био јапански *укијо-е* сликар. Познат је пре свега по пејзажима *Педесет̄ ӣри с̄ӣанице на̄ љӯу Токаидо* и *Шездесет̄ девет̄ с̄ӣаница на̄ љӯу Кисокаидо* али и сликама птица, риба и цвећа. Теме његових дрвореза биле су нетипичне за *укијо-е* начин рада који је представљао претежно слике лепих жена, жанр-сцене или слике глумца, позоришта... Хирошиге је веома утицао на импресионисте и постимпресионисте, поред осталих и на Ван Гога, који је копирао неке од његових најпознатијих дрвореза. За познаваоце *укијо-е* начина рада Хирошигеова смрт означава и почетак краја тог жанра.

Израз *укијо-е* значи *љубављући, ефемерни свӣи*. Овај уметнички правац је настао у XVII веку као облик градске културе Едо периода и свој процват је доживео у првој половини XIX века, када су стварали најзначајнији *укијо-е* уметници: Хокусај, Утамаро и Хирошиге. Графике које су представљале такав свет зване су *укијо-е* и израђиване су у техници дрвореза и штампане у великим тиражима, попут данашњих постера и плаката. Биле су намењене новој буржоазии и трговцима чија је улога порасла након пацификације Јапана. Најзначајније теме овог уметничког жанра биле су градски живот, фигуре и портрети жена, глумци из *кабуки* позоришта, сумо борци, животињски и биљни свет. *Укијо-е* је извршио велики утицај на многе значајне европске уметнике с краја XIX и почетка XX века.

Овај чувени дрворез, једно од Хирошигеових ремек-дела, представља пример како на основу фрагмента посматране целине из природе може да настане убедљива ликовна композиција.



Хирошиге (*Hiroshige*, 1797–1858),
Шљивик у Камеиду, дрворез из серије
С̄ӣо чувених љризора из Еда,
37,7 x 26,5 цм, 1857.

У истакнутом првом плану композиције су гране шљивиног дрвета, док се иза њега, у дубини дворишта, види остатак воћњака, који формира други план. Контраст између ова два плана даје карактер композицији. У даљини, између грана дрвећа, опажамо фигуре шетача који су дошли да уживају у процветалом воћњаку. Положај фигура је добро одређен јер наглашава хоризонталу која се успоставља у доњој зони рада а која је композиционо повезана са благом дијагоналом гране у првом плану. Таквом композицијом јасно је дефинисана и дубина простора. Још једна од карактеристика композиције је и начин на који стабло у првом плану дели формат дрвореза на горњу зону, у којој се налазе изражени контрасти тамних грана и светлог, руменог неба, и доњу зону, у којој је стабло дискретно одвојено тамнијом контуром и сенком од зелене површине траве. Доњи део дрвореза на тај начин као да прави неку врсту основе – тежишта одакле се уздижу гране које се у горњем делу јасно оцртавају на светлијој површини неба.

Хирошиге, као и уметност Далеког истока уопште, утицали су у то време на европске сликаре, па је и Ван Гог⁷ насликао једно платно на основу ове композиције. Овакав вид компоновања и специфичан начин представљања призора из природе у то време није био уобичајен у европском сликарству.



Винсенџ Ван Гоџ (Vincent van Gogh, 1853–1890), *Трешња у цвајћу*, уље на џлајну, 1887.



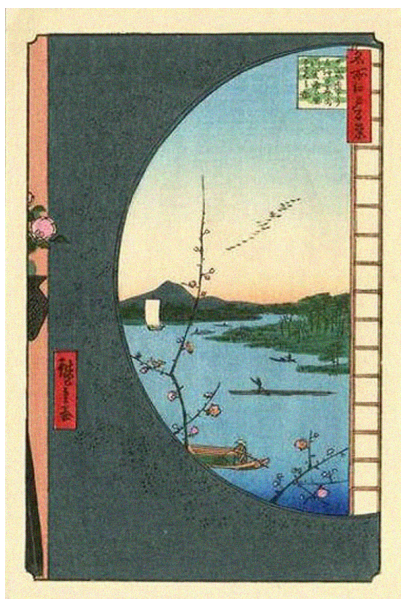
Хирошиџе (Hiroshige, 1797–1858), *Храм џрекривен снејом*, дрворез из серије *Сџо чувених џризора из Еџа*, 36,8 x 25,2 цм, 1856–1858.

Композиција дрвореза *Храм џрекривен снејом* формирана је јасно дефинисаним односом између предмета у првом плану (светиљка у горњем десном углу и само делимично

⁷ Винсент Ван Гог (Vincent van Gogh, 1853-1890), извор: www.vangoghgallery.com/

видљива врата са леве стране) и улице која отвара низ планова у дубини простора. Унутар ове мирне, уравнотежене композиције остварен је дискретан ритам и контраст између врло прецизно одређених облика и бојених површина.

Неутралне, сиво-беле површине представљају неку врсту подлоге на којој се истичу црвени, звучни колористички акценти. Својом величином и интензитетом боје лампион обједињује све ове детаље и представља тежиште композиције.



Хирошиге
(Hiroshige, 1797–1858), *Поїлег*
кроз округли прозор, из серије
Сїю чувених прозора из Еда,
36 x 24,3 cm, дрворез, 1856–1858.



Хирошиге
(Hiroshige, 1797–1858),
Јесење цвеће са пуним месецом,
дрворез, 1853.

Исечак пејзажа који се види кроз прозор издвојен је као фрагмент и супротстављен широко постављеној површини, унутрашњем делу просторије, на левој половини слике. На тај начин је успостављен контраст између два елемента композиције; пејзажа који садржи више планова постављених у простору изразите дубине и мирне, сведене површине зида. Та површина је прекинута танком вертикалом на којој се налазе детаљи – фрагменти биљке која, једва видљива, има посебан значај јер повезује тај део композиције са детаљима пејзажа и одређује унутрашњи простор који доприноси сложености просторних односа композиције у целини.

Хирошиге често организује композицију на основу контраста између различитих просторних планова, предмета и фигура изразито истурених у први план и веома удаљеног задњег плана. Предмети у првом плану су понекад видљиви само делимично, као фрагмент који попут својеврсног еха успоставља везу са осталим деловима композиције. На тај начин настају карактеристични ритам и динамичност композиције.

Китагава Утамаро, (*Kitagawa Utamaro*, 1753–1806) један је од најцењенијих уметника *укијо-е* стила. Живео је и радио у Еду (Токио) и био је нарочито познат по дрворезима који су као тему имали женски портрет, еротске призоре, жанр-сцене из свакодневног живота, као и минуциозно изведене серије инсеката, шкољки и птица.



Утамаро
(*Kitagawa Utamaro*, 1753–1806),
Лейоџица испред оїледала,
око 37 x 25 цм, око 1790.

Дрворез *Лейоџица испред оїледала* приказује један типичан приказ из *укијо-е* света на основу одабраног фрагмента из свакодневног живота. Помоћу геометријски прецизно одређених површина приказана је, у крајње природном, опуштеном покрету фигура жене у дневној тоалети. Композиција је изведена исецањем представљених облика (фигура и огледало) који се прожимају и стварају динамичан сплет читавог низа планова у простору веома мале величине и дубине. Контрастом између светлих и тамних површина остварен је изузетно жив ритам у оквиру композиције.

Још један Утамаров рад као мотив има забележен тренутак из природе, представљен веома ефектном композицијом и посебним решењем простора у коме, као на некој позорници, треба да се одигра један драматичан догађај. Лист лотоса се појављује само у деловима и одређује границе простора.



Уџамаџо (Kitagawa Utamaro, 1753–1806), *Злајшна буба и жаба*, сџраница из књиге посвећене инсектима, књига дрвореза, 26,7 x 18,4 цм, 1788, Национална библиотека Француске, Париз

Скулптуре Огиста Родена⁸ такође су пример како опажање детаља људске фигуре и фокусирање на поједине анатомске целине могу бити повод за настапак узбудљивог ликовног дела. Роден је један од првих уметника који је истакао значај фрагмента у



Огист Роден
(Auguste Rodin, 1840–1917),

Торзо, бронза, висина са
постољем 58,4 цм,
око 1877-78.

Човек који хода, бронза,
висина око 84,5 цм

⁸ Огист Роден (Auguste Rodin), француски вајар рођен 1840. у Паризу а умро 1917. у Медону.

скулптури као завршеног, независног дела. Сматрао је да део фигуре може изразити покрет снагом и изражајношћу фигуре у целини. Рад *Торзо* настао је као једна од припремних скулптура за *Свешћу Јована*, и врло убедљиво потврђује овај Роденов став.

У *Човеку који хода*, делу које је започео 1877/78, а излио око 1903. као припремну скулптуру за *Свешћу Јована*, Роден је избегао представљање главе, лица или осталих детаља који би усмерили пажњу на идентитет и психологију фигуре. Нагласио је суштину – кретање, покрет према напред, као идеју на којој се заснива ова скулптура.

Љубица Сокић⁹

Композиција слике остварена је у деликатном, јасно одређеном ритму површина и линија које почивају на опажању карактеристичних фрагмената фигуре и портрета. Овај рад илуструје како фрагментарно опажање не води до расплињавања утиска целовитости, већ ствара могућност за настанак сведеног и веома убедљивог ликовног дела у оквиру кога сваки изабрани детаљ има добро пронађено место.



Љубица Сокић, *Пејзаж*, акварел, 25 x 34 цм

Жена са жућом блузом,
уље на џлашну, 27 x 22 цм, 1975.

Акварел Љубице Сокић представља фрагмент предела који је остварен дискретним ритмом линија и површина префињеног колорита. Композиција која делује као да је само скицирана заправо је врло прецизно и јасно одређена и представља пример забелешке настале на основу посматрања природе – пејзажа. Акварелски лазурне површине и цртеж који само у назнакама дефинише облике доприносе свежини овога рада.

⁹ Љубица Сокић (1914–2009), сликарка, професор ФЛУ у Београду, члан САНУ.

Милица Стевановић¹⁰

Велики број радова Милице Стевановић приказује како фрагмент из природе може постати повод за аналитички приступ у сагледавању стварности и формирању динамичне и комплексне ликовне композиције. С обзиром на то да је Милица Стевановић писала о свом уметничком поступку, поред репродукције радова наводим и извод из њеног текста:

„Када се посматрачу (у складу са концепцијом дела) наметне својим карактеристикама неки детаљ (или низ детаља) као најважнији¹¹ (а подразумева се да на тај избор утиче и однос између тог детаља и остатка призора) он озрачује цео посматрани призор и тиме управо током рада на цртежу/слици/објекту доприноси конституисању ликовне целине: магнетизам најпривлачнијег детаља де(формира) – обликује целину (гравитационо видно поље), односно модификовано се појављује, одјекује у разним другим њеним деловима.“¹²



Милица Стевановић,
Глава и рука I,
уље на лесонишу,
54 x 50 cm, 1967.

¹⁰ Милица Стевановић (1933–), сликарка, професор ФЛУ у Београду, члан САНУ.

¹¹ „Детаљ овде не мора бити део призора у уобичајеном смислу речи. И при гледању неке *йразне* површине, услед њене обојености, осветљености и других њених карактеристика, као и зависно од њеног положаја у односу на посматрача, поглед на одређен начин борави у њој, испитује је. У том случају већ и само кретање *йоїледа*, њејов каракѳтеристичан *йокреїй* којим залази у *шу йовршину*, којим јој *йрисиуїа*, којим, *освейїљавајући* сопствену трасу, оставља на њој свој *йпраї*, претвара се у детаљ који ће вибрирати у целој површини, одјекуваће у њој.“ [фуснота Милице Стевановић]

¹² Милица Стевановић, *Персијекѳива шѳежинских йоља и грује йѳеме*, Радио В 92, Београд, 1999, 129. стр.



Милица Стјепановић, *Суви сунцокрећ I*, уље на њлајну, 64,5 x 49,5 цм, 1968,
вл. Музеј савремене уметности, Београд

Графике Гуделе Петерс и Филипа Хенефогела такође укључују фрагмент као основ композиције многих радова.

Гуделе Петерс

Гуделе Петерс (Goedele Peeters) је савремена белгијска уметница са чијим радом сам се упознао путем каталога са изложби графика на којима смо обоје учествовали. Њене графике су ми привукле пажњу не само због тога што и она ради претежно у техници дрвореза, већ и због начина на који организује композицију помоћу добро кадрираних фрагмената простора. Са геометријском прецизношћу пронађени, односи између широко постављених површина формирају чврсту композицију растерећену сувишних детаља. Динамичности композиције доприносе и јасно одређени контрасти као и пажљиво пронађен, често звучан, колорит.

О начину свог рада Гуделе Петерс каже следеће:

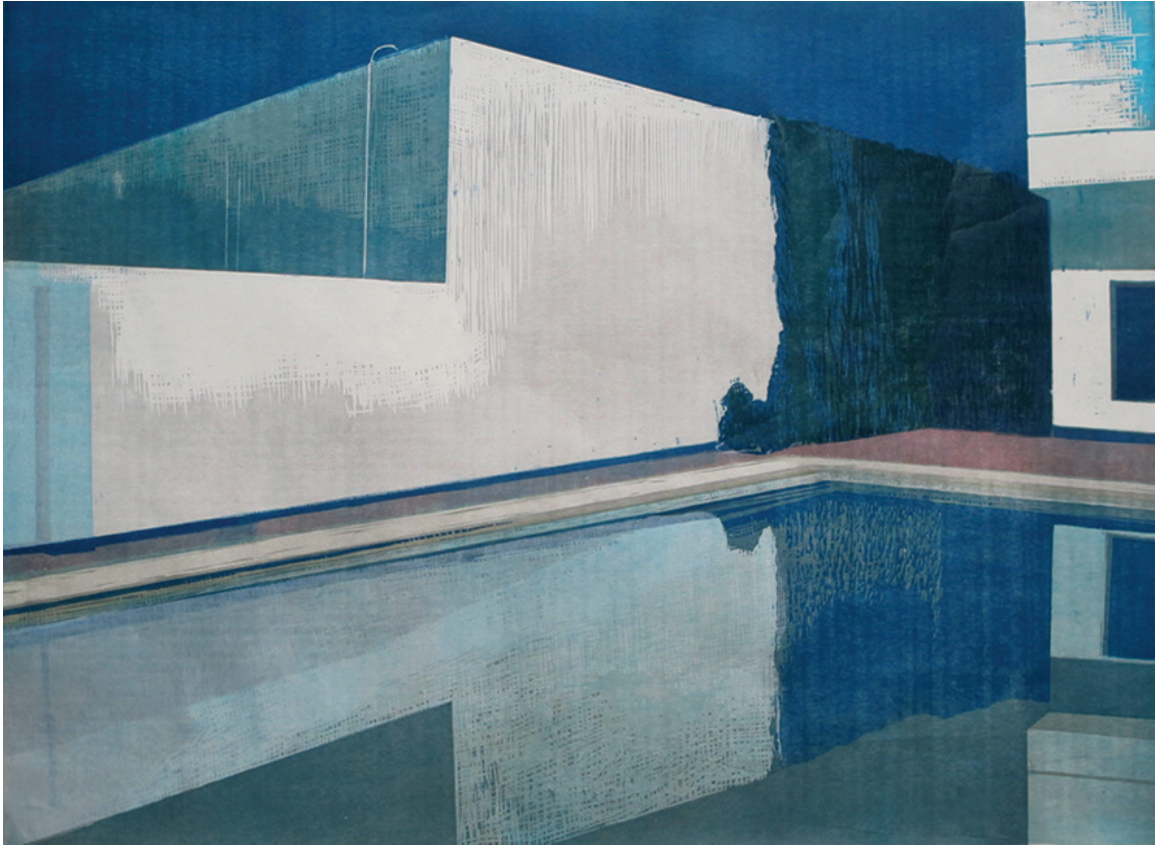
„Осећам се попут песника који пише по сећању и брише сувишне речи не би ли задржао суштину“.

„Иако су формати мојих радова мали, покушавам да остварим утисак монументалности.“¹³

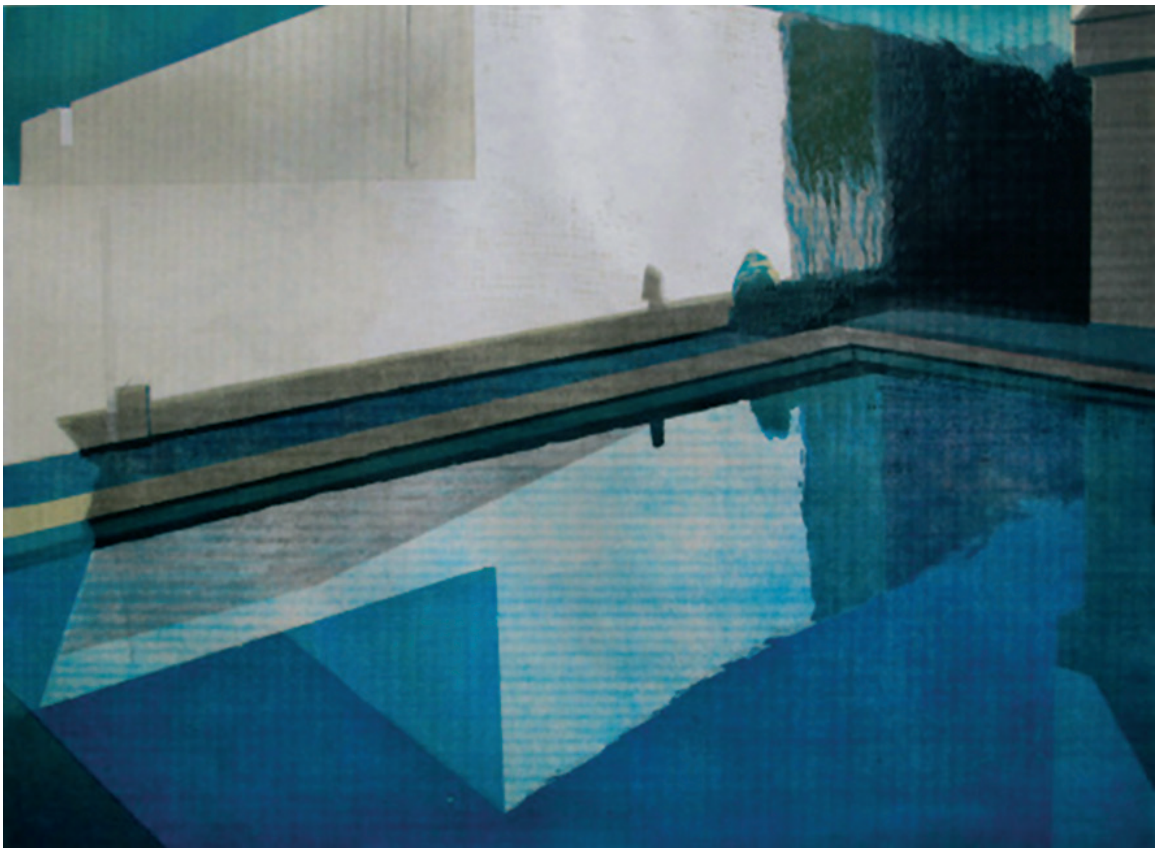


Гуделе Петерс (Goedele Peeters), Мртва природа, дрворез, 2015.

¹³ Гуделе Петерс, извор: goedele peeters, socks-studio.com



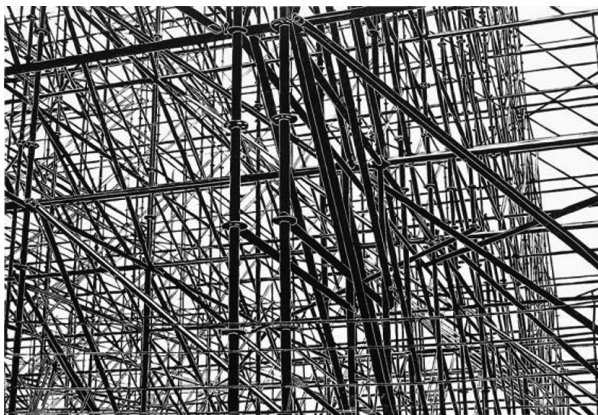
*Гуделе Пејтерс (Goedele Peeters), **Базен III**, дрворез, 2014.*



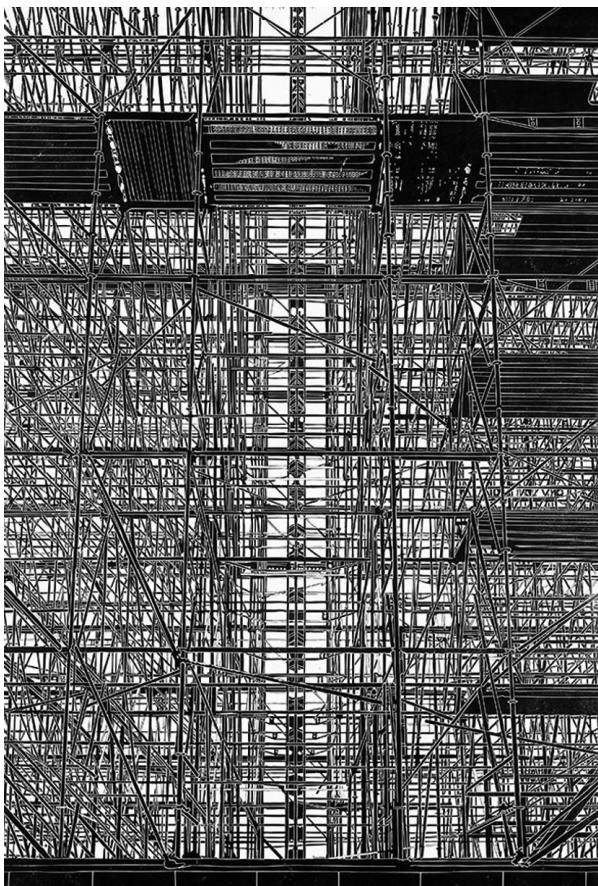
*Гуделе Пејтерс (Goedele Peeters), **Базен I**, дрворез, 2014.*

Филип Хенефогл

Филип Хенефогл (Philipp Hennevogl) је савремени немачки графичар са којим сам такође учествовао на неколицини групних изложби и на тај начин се упознао са његовим радом, први пут на Тријеналу графикае у Кракову 2009. године. У каталогу ове изложбе су репродуковани радови који приказују фрагменте конструкције – скеле која се налази око објекта у изградњи. Хенефогл се бави претежно линорезом, а на репродукованим радовима остварио је веома сугестивне композиције линеарне структуре са мањим, црним површинама као добро изабраним акцентима/контрастима који доприносе уравнотежености композиције. Изабрани фрагменти конструкције заузимају читав формат графикае и стварају мрежу линија променљиве *јусџине* и интензитета која формира простор са израженим кретањем по дубини.



Филип Хенефогл (Philipp Hennevogl),
Структура 2, линорез, 39,8 x 58,4 цм, 2009.



Филип Хенефогл (Philipp Hennevogl),
Лифт, линорез, 135 x 91 цм, 2011.

1.3 Пример из друге уметничке области

Као особен пример начина на који део текста може постати основ за настанак новог уметничког дела у књижевности цитирао бих америчког песника Езру Паунда¹⁴ и његову песму *Пајирус*, чији је настанак био инспирисан одломком песме античке песникиње Сапфо, која је живела на Лезбосу, у VI веку пре нове ере. Претпоставља се да је њена песма била посвећена жени по имену Гонгула.

Spring ...
Too long ...
*Gongula ...*¹⁵



Сапфо, фрагмент манускрипта на Пајирусу

Структура Паундове песме је замишљена као референца на антички манускрипт, као назнака која читаоцу препушта да на основу својих осећања формира сопствени доживљај ове песме.

1.4 Примери из досадашњег ауторовог рада

Још током студија сам повремено за мотив свог рада узимао само детаљ из природе (схваћене у најширем смислу), фрагмент који ме је у одређеном тренутку заинтересовао много више него приказ у целини.

Тај поступак се одвијао на два начина; понекад бих одмах, на основу првог утиска, своју пажњу усмерио на детаљ који је представљао повод да почнем са радом. Међутим, мислим да се много чешће дешавало да тек током рада (цртања, сликања...) и успостављања почетних односа унутар композиције неки фрагмент посматраног призора преузме *главну улогу* и постане кључно место композиције. Истицање неког детаља значило је да треба успоставити везу између њега и целине, односно формирати композицију на основу тих релација.

Током настајања рада па све до његовог завршетка значај изабраног фрагмента као повода за рад могао је да се промени као што је и композиција могла претрпети измене, а почетна концепција уступити место другачијем решењу.

¹⁴ Езра Паунд (*Ezra Pound*), амерички књижевник и критичар, један од најзначајнијих модернистичких песника прве половине XIX века. Извор: readtalkpoem.blogspot.rs

¹⁵ Извор: readtalk.blogspot.com, сопствени превод Паундове песме *Пајирус*:

Пролеће...
Прегуло...
Гонгула...



Нана, оловке и вошћани и уљани ђасџел на ђајиру, 16 x 23,5 цм, 1987.



Кроз ђрозор, оловке и вошћани и уљани ђасџел на ђајиру, 21 x 28 цм, 1986.

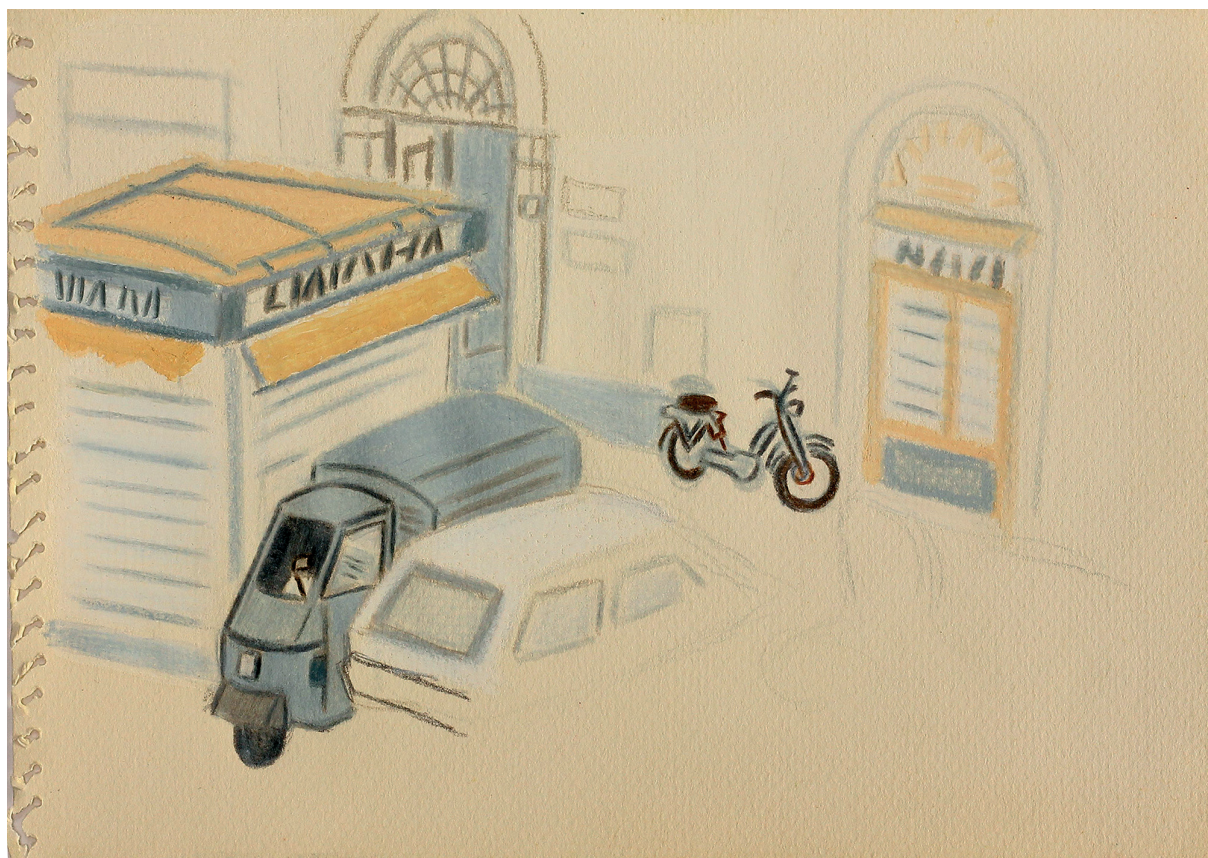


Код куће, оловке и вошћани и уљани пастел на папиру, 23 x 15,7 цм, 1987.

Репродуковани радови су представљени хронолошки, од оних који су настали током студија до најновијих. Изабрани радови треба да укажу на различите приступе опажању фрагмента и, сходно томе, реализацији радова. Заступљени су различити мотиви и цртачки материјали, али је свима заједничко да се заснивају на раду *ѿо ѿприроди*.

1.5 Фрагмент урбаног пејзажа као повод за настанак ликовног дела

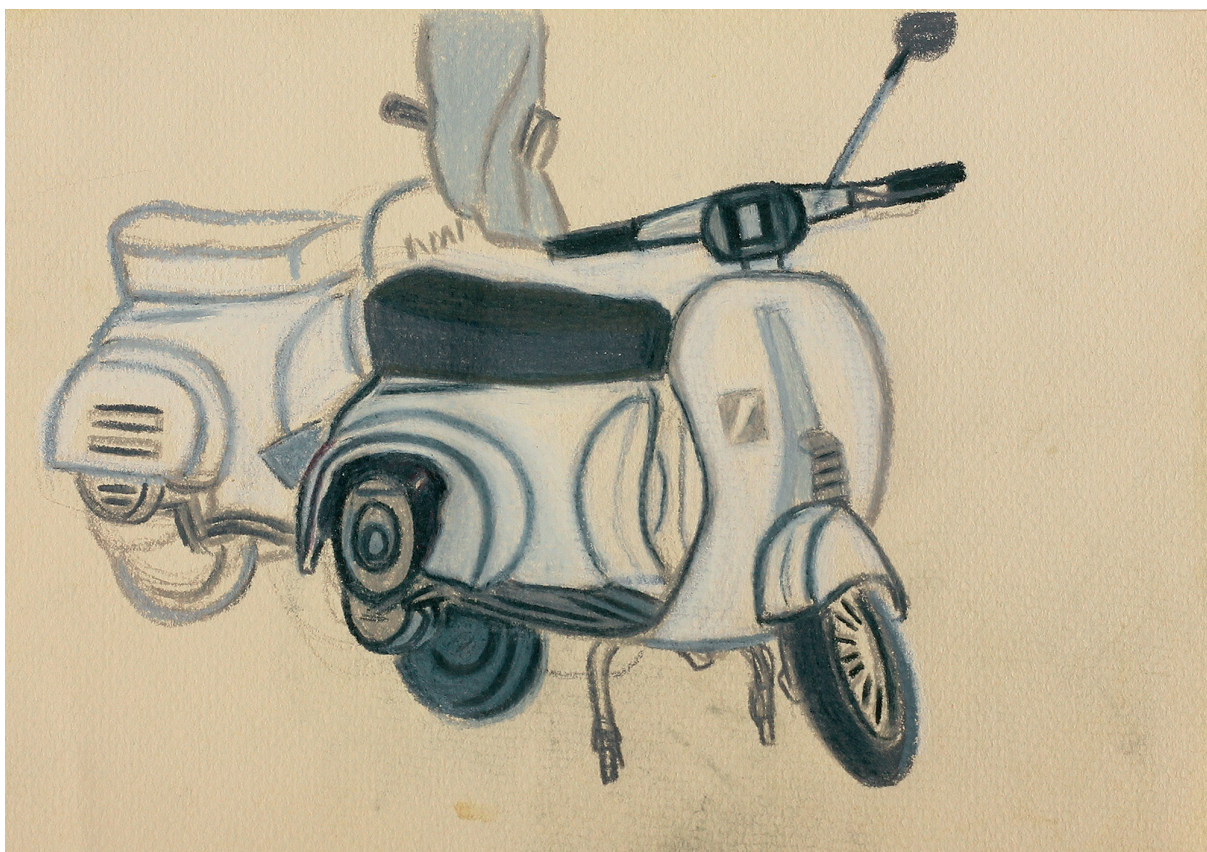
Још током студија на ФЛУ повремено је неки фрагмент урбаног пејзажа постајао предмет мог интересовања и мотив на коме сам радио пре свега у медију цртежа, а нешто касније и сликарства. То су најчешће били сегменти градских простора у којима сам боравио или их посматрао кроз прозор своје собе. Код себе готово увек имам неки мали блок за цртање тако да су многи радови настали као успутне, често брзо направљене забелешке. Неке од њих сам касније дорађивао и врло често користио и боју те су понекад од скица и забелешки настајали радови у комбинованој техници са свим одликама сликарског језика. Током година се моје интересовање за такав начин рада наставило тако да су се оформиле и мање групе – серије радова са варијацијама једног мотива.



Сијена, оловке и вошћани и уљани ѿасћел на ѿаѿиру, 16 x 23 цм, 1986.

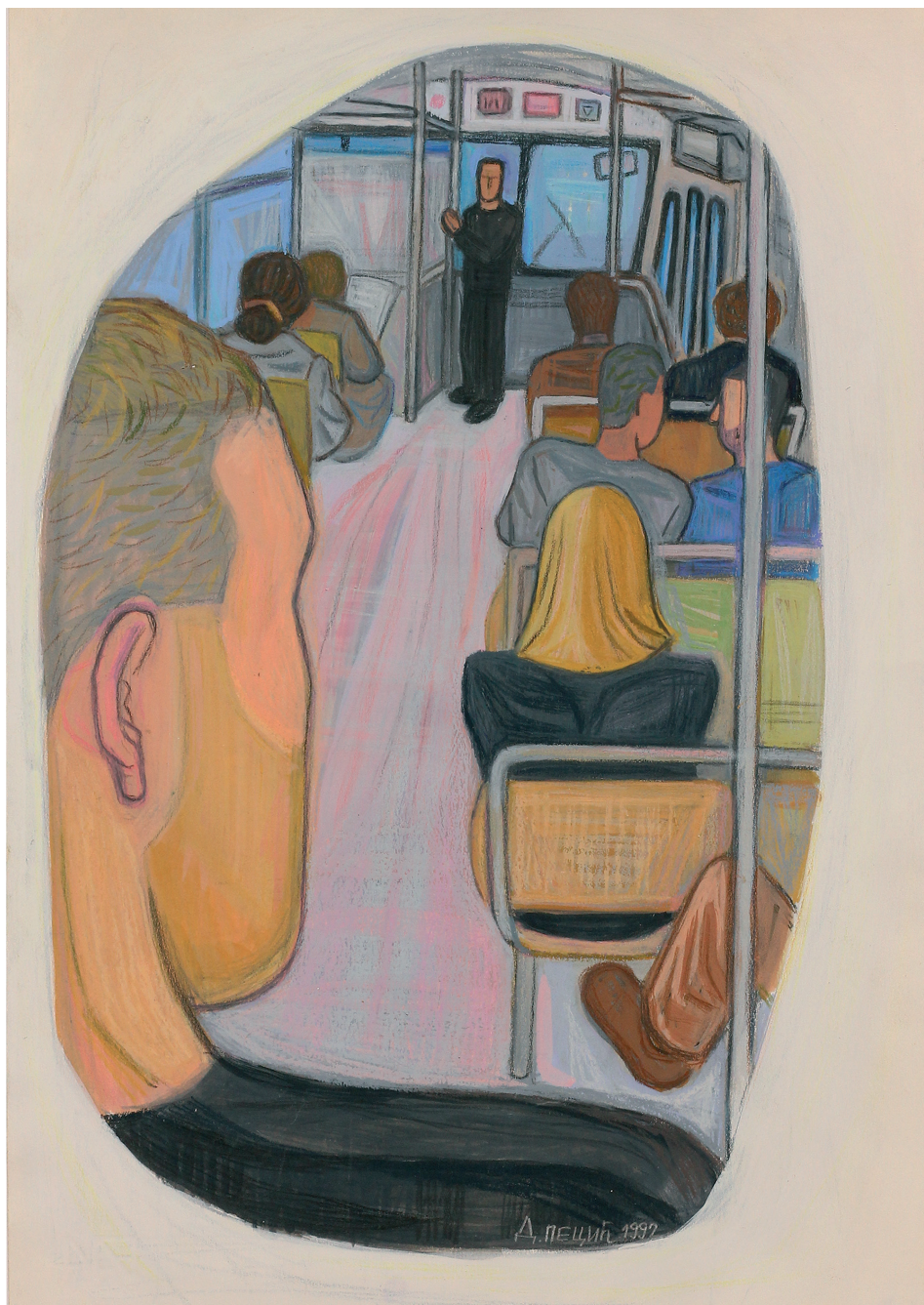


Сијена – на улици, оловке и вошћани и уљани пастел на папиру, 16 x 23 цм, 1986.



Сијена – скућери, оловке и вошћани и уљани пастел на папиру, 16 x 23 цм, 1986.

Иако постоји континуитет рада по *моделима* из урбаног окружења, одлучио сам се да представим само неке од њих као примере непосредног рада *ио њприроди*, изузев рада из серије *Из ауџобуса*, који је настао на основу неколико забелешки, по истом концепту као серија *Улица – њоїлед кроз њрозор*. Репродуковани радови су реализовани током претходних година, поједини и пре више година, и по својој атмосфери и знатно мањем формату разликују се од серије *Улица – њоїлед кроз њрозор*.



Из ауџобуса, оловке и воџџани и уљани њасџел на њаџиру, 42 x 30 цм, 1993.

Рад који припада серији *Из ауџобуса* настао је почетком деведесетих година и заснива се на забелешкама које су настале на лицу места. Касније сам тај мотив наставио да разрађујем све док се у једном тренутку у првом плану није појавила и фигура која посматра читав prizor, што је композицију учинило још занимљивијом.

2. МЕТОДЕ ИСТРАЖИВАЊА

2.1 Цртеж

Цртеж за мене представља најнепосреднији вид изражавања у ликовној уметности. Он је одувек био основни елемент мог рада, као самостална дисциплина, али и као саставни део сликања и графике.

Многи уметници су истакли значај цртежа у сопственом раду и ликовној уметности уопште, те ћу и ја навести само нека од тих мишљења са којима је у складу и начин на који ја доживљавам цртеж.

„Цртеж представља најнепосреднији и најспонтанији уметнички израз, као нека врста писања; цртеж личност уметника открива боље од сликарства.“ – Едгар Дега.¹⁶

„Цртање је постављање питања“ – Драган Лубарда.¹⁷

Цртеж је у мом раду заступљен на различите начине; од забелешки, као брзог и непосредног начина да „задржим“ нешто што ми је у једном тренутку привукло пажњу, преко аналитичких цртежа, на којима радим дуже и вршим различите коректуре, до оних који настају као нека врста студија, често и на већем формату и комбиновањем више материјала. Таквом поступку припадају и радови у комбинованој техници из серије *Улица – њојлед кроз њрозор*.

Још током студентских дана стекао сам навику да са собом носим мали блок у коме бих правио различите, често врло једноставне забелешке. Највише волим да такву врсту цртежа направим истог тренутка, посматрајући природу, али када је то заиста немогуће, цртеж радим накнадно, по сећању. Таква врста рада показала се као веома значајна јер сам управо на основу ње отпочео серију *Дунав*, у различитим техникама и на већим форматима.

Време које сам провео на различитим путовањима било је врло подстицајно јер је промена амбијента и људи које сам сретао утицала на настанак низа забелешки, али и дуже рађених цртежа мањег формата. Изложба тих цртежа представљена је у Галерији Коларчеве задужбине, 2015. године.

Тек приликом цртања суочавао сам се са стварним изгледом посматраног призора. Цртање је занимљиво баш зато што нам омогућава да откривамо стварност, да сазнамо шта то заиста видимо. Треба само бити искрен и доследан у раду. Због тога је језик овог медија тако јасан и читљив.

Као што је и Дејвид Хокни рекао: „Настава цртања је настава гледања. Много људи се не труди да гледа пажљиво“.¹⁸

¹⁶ Едгар Дега (*Hilaire-Germain-Edgar Degas*, 1834–1917), француски сликар, графичар и вајар, истакнути представник импресионизма. <http://makingamark.blogspot.rs/2013/12/favourite-quotes-about-drawing-sketching.html>

¹⁷ Драган Лубарда (1933–), сликар, професор ФЛУ у Београду. Извод са предавања на часу цртања 1982. године.

¹⁸ Дејвид Хокни (*David Hockney*, 1937), енглески цртач, сликар, сценограф и фотограф. Извор: www.thedrawingsource.com

И када имам одређену идеју, нешто конкретно што цртежом желим да представим, увек постоји могућност да се током рада промени почетни концепт и да све крене другачијим током.

Позвао бих се на размишљања Милице Стевановић: „Стога остваривање почетне идеје и јесте авантура и за самог њеног творца. Успешно (уметничко) дело увек нечим запањи, потресе и самог аутора. Ако и не испуни сва његова претходна очекивања, оно то надокнади нечим другим чиме се аутор не осећа изневерен него откривен сам себи! Разочарања би, дакле, било ако би се очекивало да се идеја – концепција и остварено дело потпуно покlope, што је неприродно и немогуће – јер се налазе на различитим теренима, на различитим нивоима апстрактности односно конкретности.“¹⁹

Управо радови који аутору понуде нешто сасвим ново у односу на почетну идеју или неки већ уобичајен поступак рада најчешће представљају преломно место у размишљању и приступу даљем раду.

Истакао бих и реченицу Стевана Кнежевића²⁰: „Јер у ствари, стварање је савладавање препрека“, с обзиром на то да се може односити и на процес цртања;

Цртање за мене представља савладавање препрека у поступку сагледавања основних карактеристика виђеног и материјализовања неке идеје. Потребно је да се избегне све што је сувишно, што одвлачи пажњу са суштине. Да би неки концепт био изражен јасним и узбудљивим ликовним језиком неопходно је ослободити се свих унапред смишљених решења и устаљених поступака и радити потпуно растеређено. Неопходно је савладати све те препреке и створити дело које пре свега мора одисати животом.

Британски вајар Ентони Каро је следећег мишљења: „За посматрача је скулптура или слика у суштини сурогат за особу или предмет. Због тога мора бити изражајна.“²¹

Рад *ѿо ѿприроди* непосредним посматрањем мотива сматрам посебно инспиративним јер ми омогућава да *уѿијам* свет у коме се налазим и стварам неку врсту базе за сва друга истраживања.

Вредело би осврнути се и на део текста Анрија Матиса: „Људи воле да праве разлику између сликара који раде непосредно према природи и оних који раде из маште. Ја не верујем да треба хвалити иједан од ових метода на рачун другог. Дешава се да их неко примењује један за другим, оба, један када је потребно присуство предмета од кога би се примале сензације, и тиме подстакло стварање, а други када су сензације већ класиране. У оба случаја може се доспети до целине која чини слику. Ја, међутим, верујем да се о виталности и снази једног уметника може судити кад је он, под непосредним утиском природе, у стању да организује та осећања и чак да се на њих врати више пута, разних дана, у истом стању духа, да их настави: таква моћ претпоставља човека који је довољно господар над самим собом“.²²

¹⁹ Милица Стевановић, *Персијекѿива ѿежинских ѿоља и грује ѿеме*, Радио В 92, Београд, 1999, 91. стр.

²⁰ Стеван Кнежевић (1940–1995), професор ФЛУ у Београду. *Ликовне свеске 10*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2015, 140. стр.

²¹ Ентони Каро (*Anthony Caro*), *Ликовне свеске 8*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1985, 141. стр.

²² Анри Матис (*Henri Matisse*), *Ликовне свеске 4*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1975, 45. стр.

Цртежи који се не заснивају на непосредном посматрању природе већ су остварени са идејом о одређеној композицији и осећању које треба да изразим, такође су веома значајни. Између ове две врсте рада не постоји заправо разлика јер почивају на истој потреби да се изрази доживљај и размишљање о некој теми.

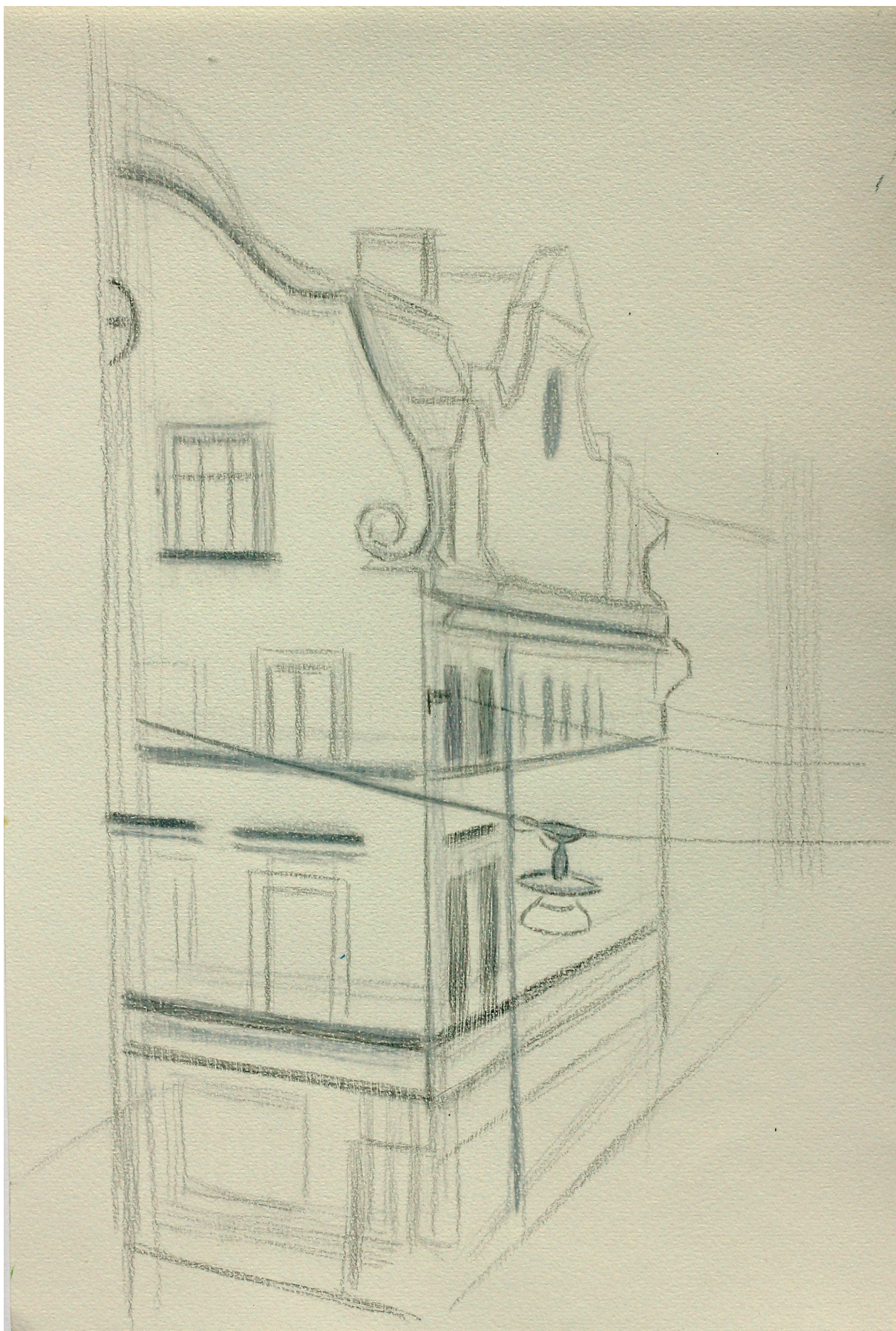
Још једном бих се позвао на Матиса: „Људи који праве стил од унапред утврђених ствари и који се вољно клоне природе по страни су од истине. Један уметник, кад размишља, мора бити свестан да је његова слика вештачка ствар, али кад слика, мора имати осећање да копира природу. И чак кад се удаљава од ње, мора му остати убеђење да је то било само како би је потпуније приказао“.²³

Користим различите цртачке материјале и врло често их комбинујем. У питању су различите врсте оловака креде, воштани и уљани пастели, туш, перо, четка, акварели, акрилне боје и темпере. На тај начин често настају радови који попримају особине слике и за које ни сам нисам сигуран да ли више припадају цртежу или сликарству. То је једна од одлика и серије радова *Улица – њоїлед кроз њрозор*.

На моју посвећеност цртежу утицао је и амбијент и укупна атмосфера током студија на Факултету ликовних уметности у Београду. Цртежу је придавана посебна пажња, а ја сам имао срећу да су, поред осталих, моји професори цртања били и Милица Стевановић, Драган Лубарда и Драган Јовановић. Свако од њих је сопственом посвећеношћу овом медију утицао на многе студенте да негују озбиљан приступ цртежу.

Рад у класи је такође био врло подстицајан јер су постојале одговарајућа атмосфера и *здрава конкуренција*.

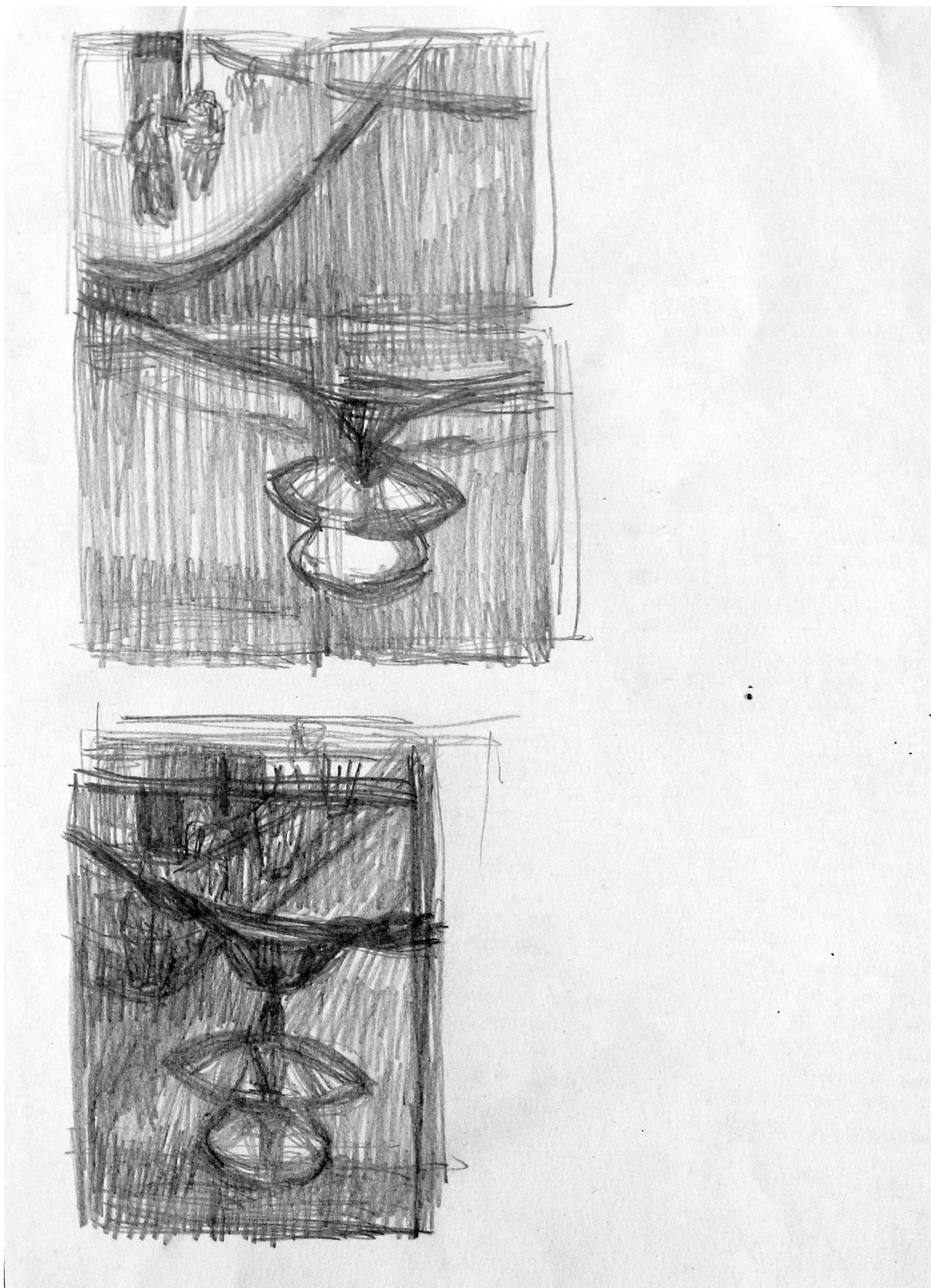
²³ *Ibid*, 46. стр.



Стокхолм I, оловка на папиру, 29,5 x 21 см, 2011.



Стокхолм II, оловка на папиру, 29,5 x 21 см, 2011.



Улица – скица, оловка на папиру, 29,7 x 21 цм, 2016.

2.2 Радови у комбинованој техници на папиру и платну

Радови који су настали комбиновањем више техника обухватају рад са оловкама, тушем, темпером, акрилним бојама као и различитим врстама пастела-креда, на папиру веће граматуре и понекад на платну. Што се тиче пастела, увек су ми више одговарали воштани, јер својим чвршћим, тврђим саставом омогућавају да цртачки приступ дође до изражаја.

Чини ми се неопходним да истакнем како је управо сам стваралачки процес одређивао начин и редослед коришћења ових материјала. Наведене технике и материјали омогућавају широк распон интервенција од лазурних, акварелских наноса боје четком до врло *јусћих*, *масних* површина формираних уљаним пастелима. Различите особине материјала су ми дозвољавале слободу приступа током свих фаза настанка рада.

Радови из серије *Улица – ѿоїлед кроз ѿрозор*, настали су без директног посматрања тог урбаног фрагмента, али су се сва композициона и колористичка решења појавила током самог рада, готово сама од себе. За време рада на једном делу композиције, уверен шта би и на који начин требало да остварим, осетио сам да је читава композиција *оживела*. Читав поступак је текао континуирано, са низом варијација овог мотива које су настајале из потребе да композицију сагледам на различите начине.

Готово по правилу рад бих почињао са неким материјалом на воденој бази; темпером, тушем или акрилним бојама. Најчешће бих широм, већом четком покривао читаву површину папира сивом бојом не бих ли ублажио белину која ми није одговарала приликом рада на овој серији. На тај начин је настајао и први слој боје који ми је био врло значајна основа за даљи рад. Када би се папир осушио, настављао бих да радим са истим материјалом, тражим основне односе унутар композиције и постављам веће површине, пре свега површину асфалта и зграде.

Постепено, од ширих планова, прелазио сам на мање сегменте композиције и јасније одређивање појединих облика и бојених површина. Због тога, као и услед потребе за формирањем слојевитијих, гушћих наноса боје почињао сам да током те фазе рада користим оловке и разне врсте креда (пастела). Као што се у техници уља на платну слика обично формира са лазурнијим наносима боје, са мање медијума, тако сам и ја користио прво посније креде и пастеле и постепено прелазио на рад са уљаним пастелима између којих такође постоје разлике у количини уља и *масноћи*. Такав поступак отвара простор за коректуру и аналитичност током рада, како у процесу настанка цртежа тако и колорита. Могуће је правити коректуре принципом *масно* преко *ѿосної* и формирати слојеве боје који стварају транспарентне или сасвим покривне наносе.

У већ поодмаклој фази рада, када бих користио само уљане пастеле, коректура је била могућа једино механичким скидањем (најчешће шпактлом или неким сличним предметом) слоја боје. Узевши у обзир да је немогуће, а нема ни потребе скинути сву боју, приликом таквог поступка обично настану површине које су врло инспиративне за даљи рад јер представљају већ делимично оформљену колористичку подлогу.

Рад са уљаним пастелом преко свих претходно коришћених материјала треба да остави довољно простора да и ти материјали дођу до изражаја и не *заузму* површине. Приликом рада на већим композицијама и форматима (200 x 140 цм) указала се потреба за коришћењем већих пастела, који остављају шири траг на папиру. Успео сам да дођем до једног броја таквих уљаних пастела и то се показало веома значајним током рада на појединим деловима слике.

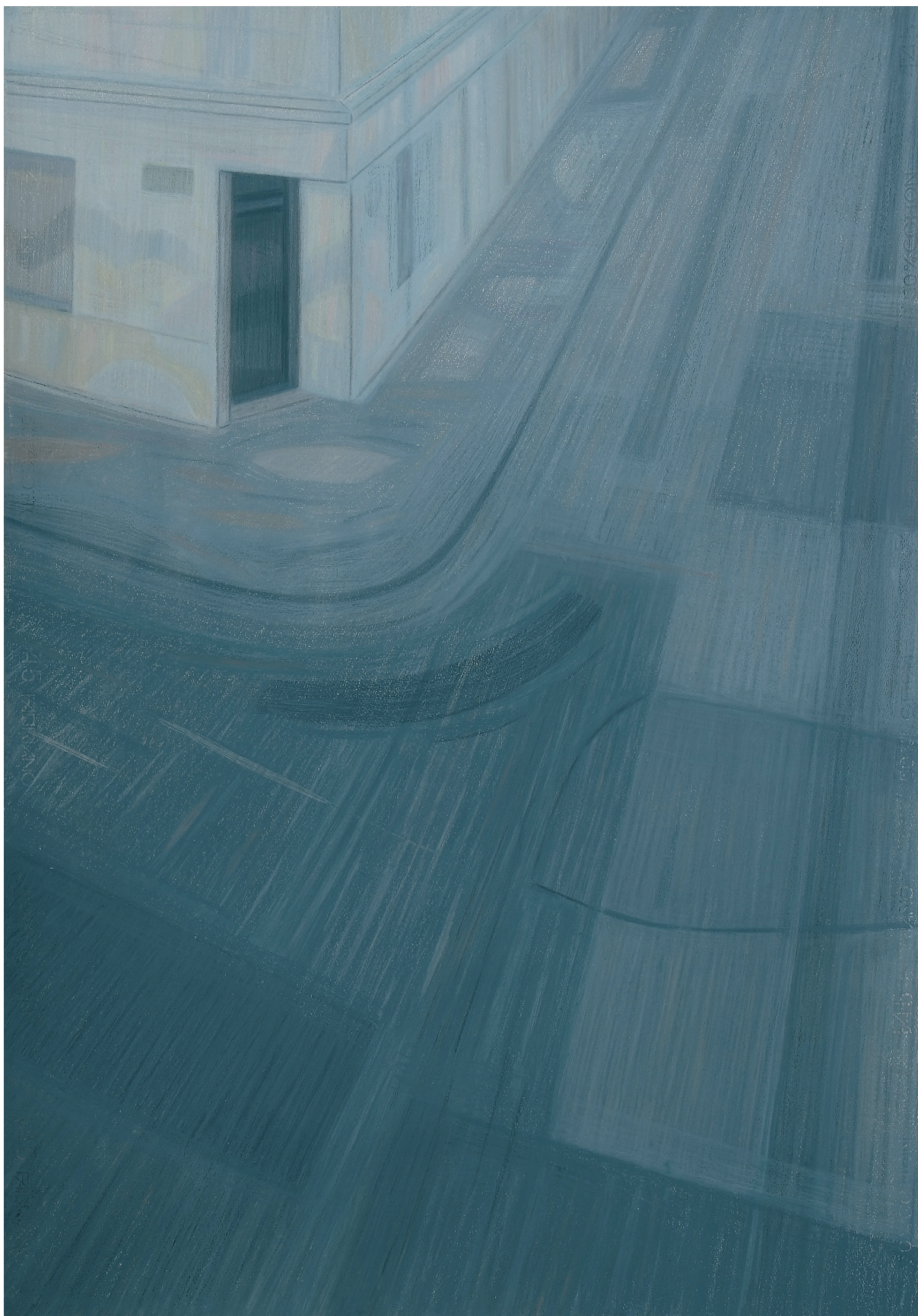


Радни сто са пастелима

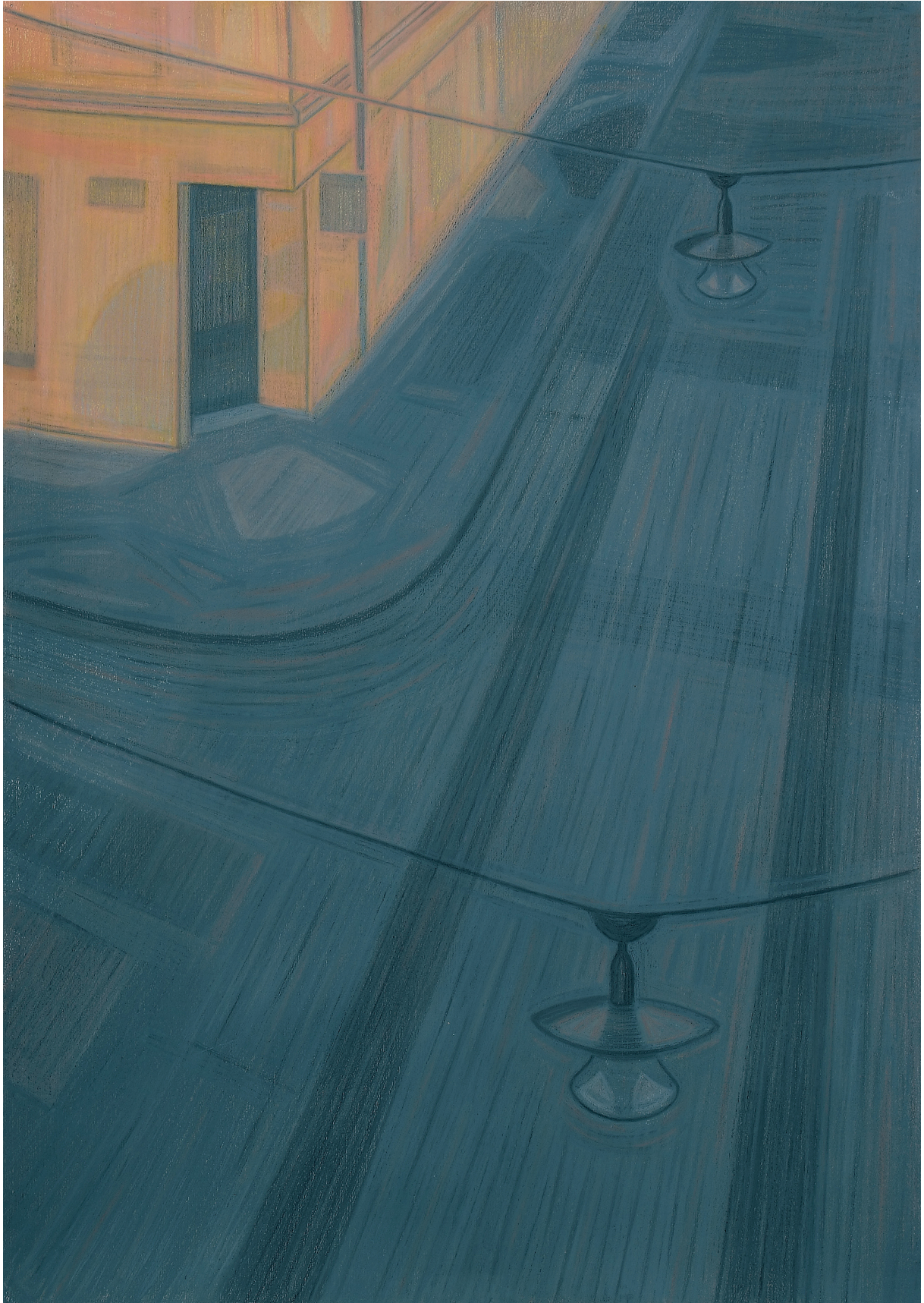
Као подлогу за рад користио сам папир веће граматуре и понекад платно. Као материјал, папир има предности приликом коришћења наведених материјала пре свега у начину како их *узима* у себе и омогућава да њихове одлике дођу до изражаја нешто више него на платну. С друге стране, код неких радова ми је пак одговарала израженија структура платна.



Улица – йоїлед крос йрозор I, комбинована шехника, 100 x 70 см, 2012.



Улица – йоїлед крoз ірозор II, комбинована шехника, 100 x 70 цм, 2012.



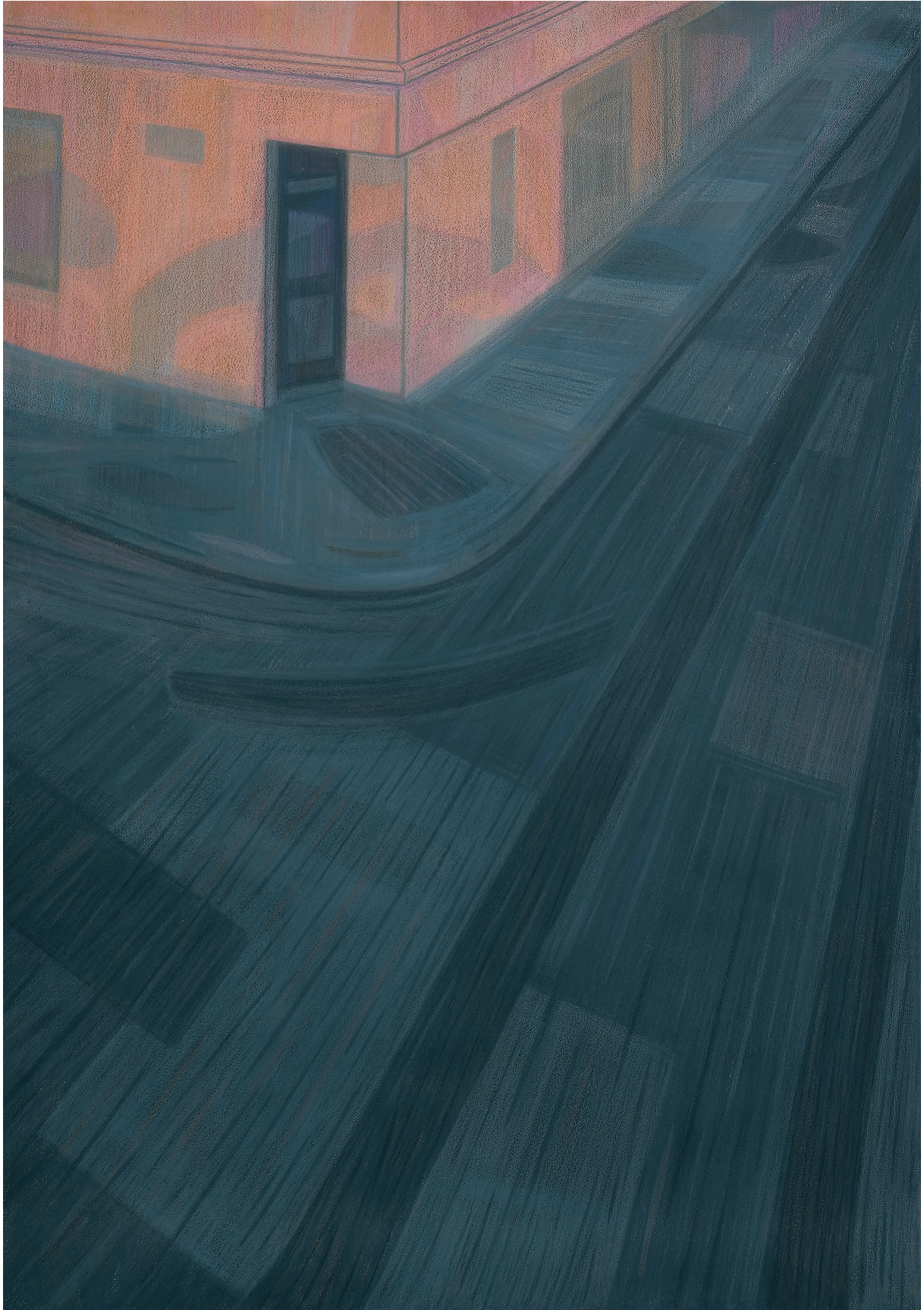
Улица – йоїлед кроз йрозор III, комбинована шехника, 100 x 70 цм, 2012.



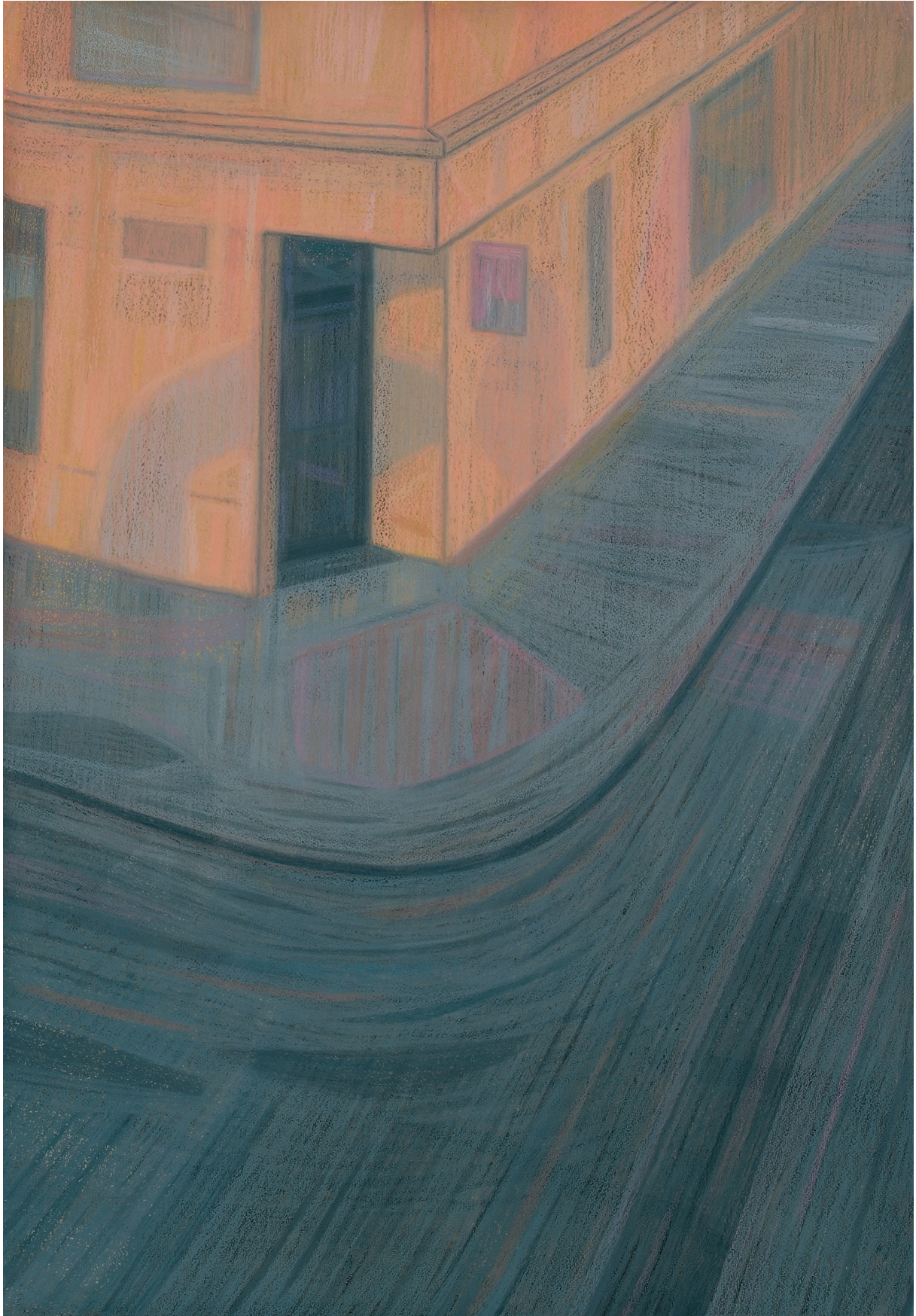
Улица – йоїлед кроз йрозор IV, комбинована шехника, 200 x 140 цм, 2012.



Улица – йоїлед крос йрозор V, комбинована шехника, 100 x 70 цм, 2012–13.



Улица – йоїлед крос ірозор VI, комбинована шехника, 100 x 70 см, 2012–13.



Улица – йоїлед крос йрозор VII, комбинована шехника, 150 x 100 цм, 2012–13.



Улица – йоїлед кроз йрозор VIII, комбинована шехника, 100 x 70 цм, 2014.



Улиця – йоїлед крос йрозор ІХ, комбинована шехника, 200 x 140 цм, 2015.

2.3 Дрворез

Дрворез као графичка техника заинтересовао ме је почетком деведесетих година. Верујем да се разлози за то налазе у директном, једноставном начину извођења дрвореза, од изрезивања плоче до штампе, без примене хемијских процеса неопходних у многим другим графичким техникама. Дрворез ми омогућава да своја интересовања у цртежу и сликарству реализујем у другом медију и материјалу.

Веома су ми блиска размишљања немачког сликара Ернста Лудвига Кирхнера:

„Воља која нагони уметника да ради графику можда је једним делом тежња да се тренутно лабава форма цртежа уобличи чврсто и коначно. С друге стране, извесно је да руковање техничким средствима ослобађа у уметнику оне снаге које код много лакшег поступка цртања и сликања не долазе до изражаја. Механички процес штампања сажима појединачне фазе рада у јединствену целину. Рад на уобличавању може без опасности да се растеже онолико колико то човек жели. Има у томе велике дражи када се у раду, који може да траје недељама, чак месецима, увек и изнова прерађујући достигне оно последње у изразу и довршености форме, а да плоча при том не изгуби на свежени. Не постоји већа радост од оне када видимо штампарски ваљак како први пут прелази преко тек завршене изрезане дрвене плоче...“²⁴

С обзиром на то да нисам поседовао неопходан алат, папир, боје и све остало што би било потребно да почнем да радим интензитеом који сам желео, морао сам да будем стрпљив и сачекам неколико година док нисам прикупио одговарајуће ножева за рад, јапански папир и офсетне боје за штампу, што ми је омогућило реализацију радова приближних мојој основној идеји.

Израда графике а самим тим и дрвореза захтева поштовање одређеног процеса рада и техничких/занатских поступака да би се остварили жељени резултати. Аутор треба да има јасну слику о томе како ће извести рад у одређеној техници или комбинацији техника и да добро познаје сваку фазу рада. И најмања грешка, било да је концепцијске или техничке природе, директно утиче на процес рада и коначан квалитет отиска.

Због свега наведеног, лично искуство и формирање сопственог стваралачког приступа раду у одређеној графичкој техници неопходно је да би се постигли очекивани резултати. Током првих година рада моје познавање технике и могућности које она пружа се знатно повећало, тако да ускоро нисам имао посебне препреке за остваривање неке одређене идеје. Био сам и те како свестан да има још много тога што би тек требало да откријем, као и да ћу то постићи једино истраживањем и радом на новим графикама.

Мој поступак рада у дрворезу се одвија на следећи начин:

1. Избор цртежа који су настали независно од рада у дрворезу а за које сматрам да би били занимљиви да се реализују у овој техници. Цртеж садржи суштину идеје коју желим да остварим и у дрворезу тако да ликовне вредности цртежа одређују

²⁴ Ернст Лудвиг Кирхнер (*Ernst Ludwig Kirchner*), *Ликовне свеске 8*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1985, 243. стр.

и поступак рада у дрворезу, наравно, у складу са разликама између медија. Иако су дрворези у више наврата деловали *живље* од цртежа на основу којих су настали, концептуално се нису разликовали, а њихов додатни квалитет очигледно је настао услед разлике у ликовним техникама и материјалима.

2. На основу изабраног цртежа израђујем припремни цртеж који одређује дефинитиван формат дрвореза, композицију, цртеж и колорит. Такви цртежи настају четком и бојама на воденој бази, постављени су широко и једноставно, и најчешће су већег формата од првобитног цртежа.



Припремни цртеж за дрворез, акрилне боје и вошћани пастел, 122 x 85 цм, 2016.

3. Одлука о броју боја које дрворез треба да садржи и редоследу њиховог штампања. У зависности од ове одлуке одређујем колико матрица треба да припремим као и на којој плочи ће свака од боја бити изрезана. Ово је веома важан сегмент рада, од њега зависи да ли ће се читав даљи поступак одвијати систематично и прецизно.
4. Преношење припремног цртежа на паус, искључиво линијом.
5. Преношење цртежа са пауса на дрвену површину-матрицу помоћу индиго папира, такође линеарно.
6. Изрезивање плоче – рад на матрици

На самом почетку рада у дрворезу користио сам различите врсте дрвета у зависности од тога да ли је требало да изрежем прецизан, сложен, линеаран цртеж, или широке, једноставне површине које нису тако захтевне за изрезивање. Користио сам дрво крушке за прецизнији поступак а остале врсте, углавном мекшег дрвета (липа пре свега), за изрезивање мање компликованих матрица. Сматра се да је крушка најбоље дрво нашег поднебља за изрезивање дрвореза јер поседује еластичан а у исто време чврст састав. Међутим, када сам почео са радом на већим форматима открио сам један други материјал.

Већ годинама користим шперплочу јер она у потпуности одговара мом начину рада и омогућава ми да постигнем исти квалитет изрезивања као и на дрвету. Шперплоча са фурниром букве је тврда тако да њу употребљавам за изрезивање матрица које треба да омогуће стабилну и оштру ивицу реза. Шперплоча фурнирана тополом је знатно мекша и захтева коришћење веома оштрих ножева. Користим је претежно за изрезивање једноставнијих, скоро геометријских површина.

Свака врста шперплоче, у зависности од фурнира којим је обложена има и другачију текстуру, што је од великог значаја не само приликом резања већ и штампања. Те разлике су често веома велике, тако да је неопходно направити пажљив избор пре почетка рада. Одговара ми фурнир уједначене густине и не превише изражене текстуре. То је посебно важно када треба да одштампам веће, тонски уједначене површине, попут површине коловоза код графика *Улица – њојлед кроз њрозор*.

Пре него што почнем да изрезујем матрицу, шперплочу увек прекријем слојем белог лепка за дрво. Плоча упија лепак који учвршћује њену површину и на тај начин омогућава сигурније, прецизније изрезивање и оштре ивице реза. Такође, лепак изољује површину плоче, која потом мање упија боју приликом штампања, што знатно поједностављује тај процес. Када се лепак на плочи осуши, њена површина постане храпава тако да морам да је обрадим шмиргл папиром. Уместо лепка за дрво може се користити и восак, што је поступак који се користи у Кини. Восак се нанесе на шперплочу, а затим се топлом пеглом прелази преко плоче; тада се восак топи и продире у шперплочу која поприма исте особине као када се користи лепак.

7. Штампање пробних отисака после резања сваке матрице је неопходно јер омогућава контролу квалитета изрезивања и уклапања више плоча/боја у једну целину.

8. Када су све матрице изрезане и одштампан завршни пробни отисак, следи дорађивање матрица како би тираж био што квалитетније одштампан. Дорађивање матрице значи заправо да треба поправити – додатно изрезати плочу на оним местима где то није довољно прецизно урађено. Примера ради, уколико линије нису довољно танке, неопходно их је додатно истањити; уколико ивица реза није довољно оштра, потребно ју је изрезати још једном. Ако бих то пропустио да урадим, отисак не би био довољно квалитетан; линије би биле прешироке, поједине ивице замрљане а укупан утисак не би био задовољавајући.

9. Штампане дрвореза

За штампање дрвореза већ дужи низ година користим јапански *shōji* папир. То је машински направљен папир, мале граматуре али довољне чврстине и издржљивости. Папир је намењен за постављање на клизна врата, параване или сличне комаде намештаја који се традиционално користе на Далеком истоку, али се веома добро показао и као графички папир. Будући да га користим већ више од двадесет година, приметио сам да на старијим отисцима нема никаквих промена. Папир се продаје у ролнама димензија 94 x 740 цм што ме је подстакло и омогућило ми да изведем и графике већег формата.



Shōji папир за штампање дрвореза

Shōji папир изузетно добро упија офсетну боју, тако да и више лазурних слојева боје може формирати транспарентне наносе. Утисак који ствара графика је сасвим близу изгледу дрвореза штампаних воденим бојама.

Дрворезе штампам ручно, уз помоћ различитих алатки – кашике, углачане кости (да би ширина кости била већа најбоље је да то буде ребро неке крупније животиње), јапанске традиционалне алатке – *baren*, као и сличних, ручно прављених алатки од дрвета. Након више година таквог рада као и из искуства других колега закључио сам да је то заиста најбољи начин штампања дрвореза јер је могуће у потпуности контролисати

поступак наношења боје и преношења на папир. На пример: јачина притиска неком од наведених алатки на папир током штампања зависи од тога да ли штампам неку већу површину или линеаран цртеж. Одштампати такав цртеж је веома деликатно јер сваки претерани притисак потискује боју са ивица линије и ствара линије шире него што су заиста у природи.



Ножеви за изрезивање дрвореза



Алати за штампање дрвореза

Велике површине, као на пример коловоз у серији *Улица – ѿоїлед кроз ѿрозор* требало би да буду одштапане у једном равномерном, уједначеном сивом тону. С обзиром на то да површина шпер плоче није идеално равна, као и да структура дрвета/фурнира није иста на читавој површини, равни, глатки делови плоче боље упијају боју и са њих се лакше штампа. Делови са израженијом структуром дрвета боју не примају равномерно тако да сам принуђен да на та места боју наносим више пута и вршим много већи притисак алаткама за штампање. Само на тај начин могуће је одштапати тонски уједначену површину са одликама текстуре дрвета. На крају штампања, пре него што отисак ставим да се суши, прекривам га неким обичним папиром (флиспапир) да би упио сав вишак боје (уколико га има) са оних места на папиру која одговарају деловима матрице са више слојева боје. Ово је веома важно јер спречава да на неким местима на отиску остане више боје него што је потребно. На овај начин остварујем транспарентност слојева боје која ми је веома значајна.

Неке матрице садрже и веће површине и линијски цртеж, што захтева сасвим различит приступ приликом штампања исте матрице. Тај услов као и висок квалитет отиска могу се постићи једино путем ручног штампања.

Ручно штампање траје веома дуго и захтева високу концентрацију током сваке етапе рада јер и најмањи пропуст може условити грешку која у већој или мањој мери може да умањи квалитет отиска. То је и један од разлога малог тиража мојих графика; имам обичај да прво одштапам 3–4 отиска, да бих касније, када се укаже потреба, одштапао још неколико примерака.

Техника за коју се надам да ћу је у будућности усвојити јесте штампање бојама на воденој бази.

Наведени процес рада је подложен променама и зависи од рада на свакој појединачној графици. Увек се дешавају различити пропусти, грешке током израде припремног цртежа или приликом резања матрица, које захтевају коректуру или проналажење другачијег ликовног решења. Управо у таквим ситуацијама, када долази до већег или мањег одступања од првобитне идеје, поступак рада постаје још занимљивији и интригантнији јер се отвара низ нових питања.

На крају бих још додао да је дрворез, иако вероватно најстарија графичка техника, веома заступљен у раду савремених уметника, што се јасно види на престижним изложбама графике у свету. Различит приступ дрворезу као и висок квалитет радова уметника из свих делова света сведоче да је ова техника, у светским оквирима, у снажном замаху развоја. Посебно је занимљиво да се формати дрвореза све више повећавају, тако да радови монументалних димензија више нису реткост, што је такође у складу са развојем савремене графике у свету.



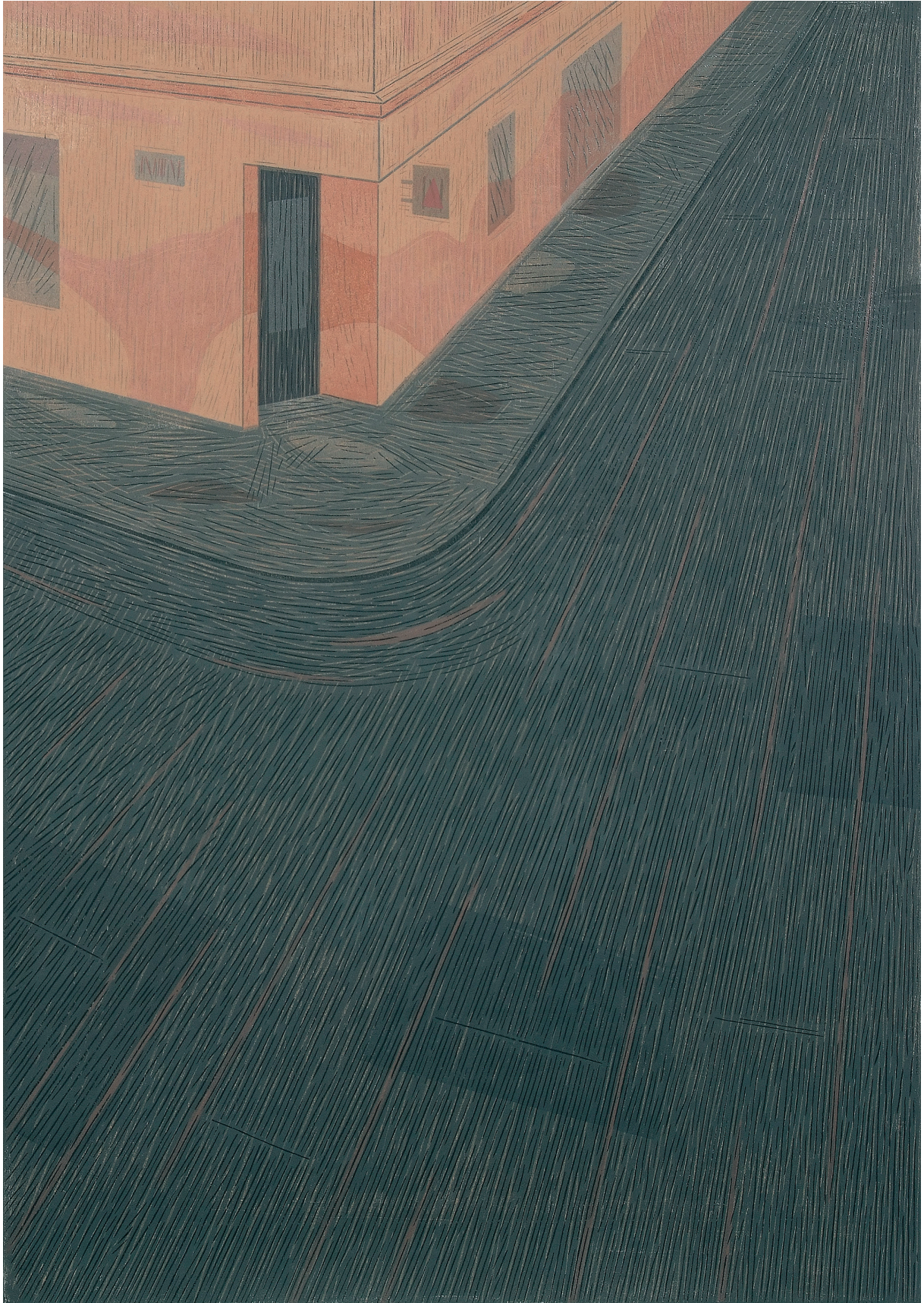
Матрица 1, 122 x 85 см



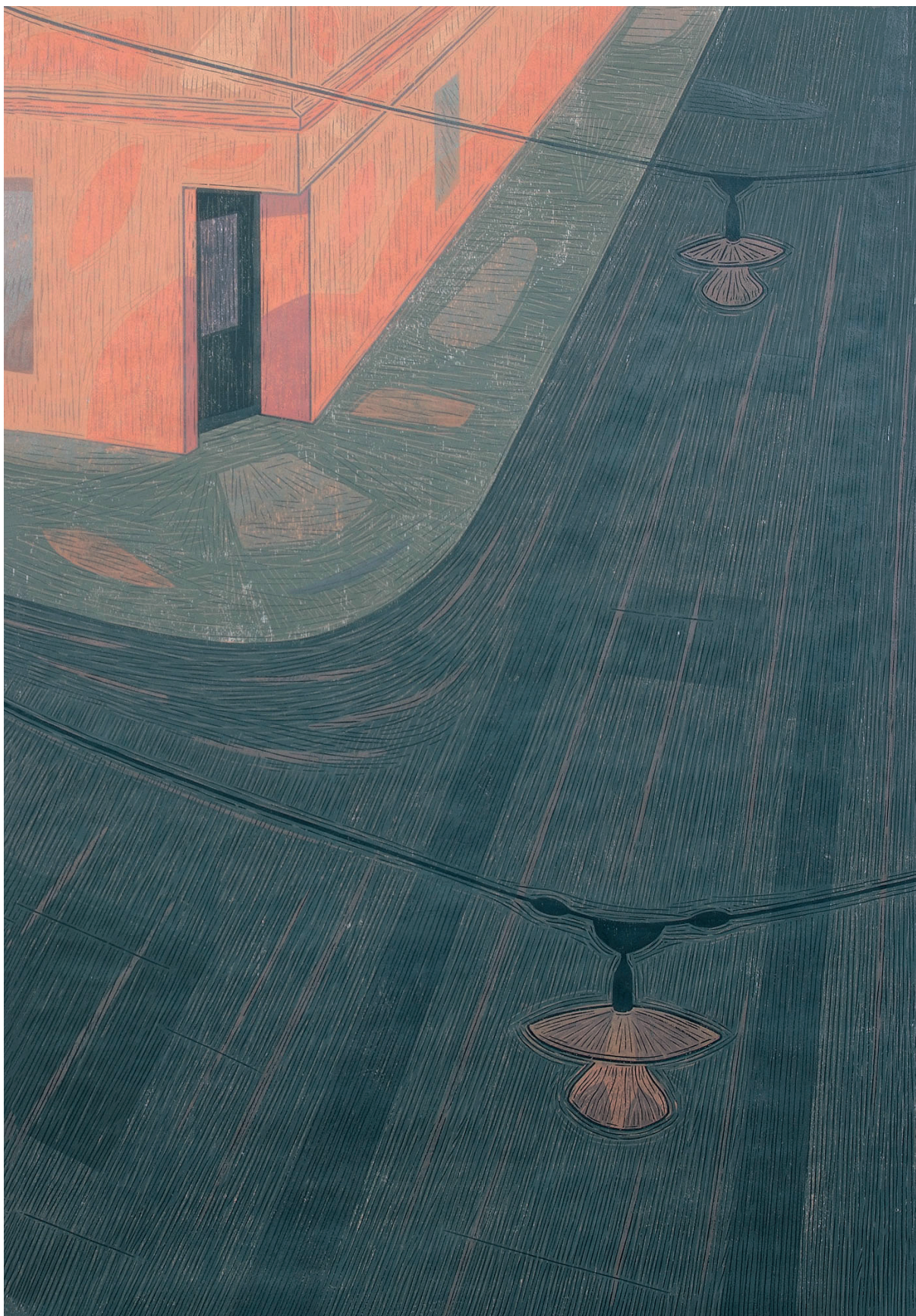
Маїрица I, геїаь



Улица – йоїлед крос йрозор I, дрворез, 122 x 85 цм, 2014.



Улица – їоїлед кроз їрозор II, дрворез, 122 x 85 цм, 2014.



Улица – їоїлед кроз їрозор III, дрворез, 122 x 85 цм, 2015.



Улица – йоїлед крос йрозор IV, дрворез, 122 x 85 цм, 2016.

3. АТМОСФЕРА У РАДОВИМА УЛИЦА – ПОГЛЕД КРОЗ ПРОЗОР И ЈЕЗИК МЕДИЈА

3.1 Атмосфера у радовима Улица – поглед кроз прозор

Атмосфера у радовима из серије *Улица – поглед кроз прозор* је специфична и, чини ми се, различита од атмосфере у већини мојих осталих дела. Када сам почео са радом, био сам усредсређен на композицију, пре свега однос између величине зграде и коловоза као и на контраст у боји који се између њих успостављао, тако да нисам ни размишљао о томе каква атмосфера би могла одликовати овај приказ. Имао сам потребу да угао зграде и улицу посматрам сасвим сведено, ослобођено наративних садржаја, са концентрацијом на односе између површина и специфичан простор посматран са висине.

Као и за време рада на циклусу *Дунав*, када такође нисам директно посматрао предео, и овом приликом сам радио пре свега на основу осећања које сам имао према овом приказу, осећању које је можда остало у мени од првог тренутка када сам кроз прозор посматрао тај једноставни приказ. Током рада, ма колико да је он у неким периодима био неизвестан, имао сам осећај да се све одвија само по себи и да се односи између елемената композиције, колорита и осветљености, без обзира на многе коректуре и дилеме, успостављају као по сопственој инхерентној усклађености коју би само требало да следим. Један број људи, од најближих до непознатих, рекли су ми да овај простор делује отуђено и да се у њему осећа извесна усамљеност, за шта верујем да је заиста тако, али то није била моја идеја – ја сам само следио своју потребу да сучелим неке елементе простора посматраног са неуобичајене висине. Док се мој поглед кретао у том простору, интересовали су ме односи визуелних сила и контрасти ликовних односа, на пример, начин на који та зграда топлог колорита *улази* у велику, мирну сиву површину асфалта. Атмосфера и изражајност овог урбаног мотива су настали сами, без моје одлуке или намере да треба да буду баш такви.

У почетку је све било садржано у односу зграде и коловоза, нешто касније су светилке са кабловима који пресецају простор постале његов трећи, веома важан елемент. Композиција је са њима постала комплекснија (о томе више у поглављу о композицији), а атмосфера је попримила неку нову димензију, можда је постала за нијансу тајанственија.

Зграда, са одликама једноставне, *социјалне* архитектуре, неопходан је део композиције. Својим топлим колоритом и текстуром што упућује на малтер, који као материјал поседује топлину, уноси у ову композицију хумани елемент, присуство људи који се не виде али су вероватно у близини. Положај врата и њихов тамнији тон је такође од важности; тога сам био свестан од почетка, али када сам у једном тренутку покушао да их склоним из композиције, то се и потврдило као очигледан недостатак. Зграда треба да се види само као фрагмент, не сме оптерећивати рад са превише детаља, већ треба да представља само контраст великој сивој површини, противтежу том пустом простору који вероватно наглашава отуђеност у атмосфери.

Коловоз као да нема границе свог простирања, нестаје у простору, у перспективи, у горњем делу рада, приближава се посматрачу у доњем делу и заузима читав простор, целокупан формат рада. Коловоз сам доживљавао слично великој површини воде у серији

Дунав, која својом величином и утиском који ствара даје основни тон атмосфери. Направио сам један *Дунав* без танке, светле линије обале у даљини, и показало се да је она неопходна јер недостаје као контраст површини воде. Исти је случај и са овом композицијом: сива, велика површина коловоза и розе-окер угао зграде имају смисла само као целина, на тај начин су и остварени динамичан и ликован однос, као и посебна атмосфера.



Дунав, дрворез, 85 x 115 цм, 2009.

Тешко је рационално објаснити суштину доживљаја и размишљања на којима се заснивају радови из ове серије, поготово што је мој рад текао веома спонтано, без посебно осмишљеног концепта и теоријске заснованости. Међутим, ликовни односи, који као да су се сами успостављали у оквиру овог призора и композиције, захтевали су од мене само да их са истраживачким духом откријем и доследно представим.

3.2 Језик медија

„Уметност, музика и поезија говоре о томе како је бити жив. То се скоро подразумева; дубина људског садржаја уздиже уметност до њеног највишег нивоа. Али људски садржај борави и налази израз унутар језика медија. Уметници морају користити језик свог медија: то није језик свакидашњег живота. У скулптури користимо језик скулптуре: језик материјала, облика, међупростора итд.“ – Ентони Каро²⁵

²⁵ Ентони Каро (*Anthony Caro*), *Ликовне свеске 8*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1985, 140. стр.

Линија

Линија се појављује на различит начин; код радова у комбинованој техници она је у целини гледано мање истакнута и пре свега има улогу да објасни облик зграде и дискретно истакне поједине детаље на њој. На површини асфалта се налазе поједини линеарни акценти који наглашавају односе унутар те површине и истовремено успостављају везу са цртежом на згради.

Истовремено, цртеж којим су обликоване светиљке одређује њихов положај у простору и удаљеност од коловоза. Интензитет линије није смео да буде пренаглашен, али је ипак морао да буде довољно контрастан сивој површини асфалта.

Код дрвореза је значај линије знатно већи, она такође дефинише облике (зграду, светиљке, тротоар), али се појављује и у оквиру свих површина као њихов саставни део који им даје карактер и изражајност.

Линије на дрворезима су одштампане првенствено са прве и последње матрице. Са прве плоче сам штампао најсветлију боју (површину зграде) као и светле линије на површини коловоза. Даљим радом сам преко тих површина штампао друге боје тако да је линије на коловозу равномерно прекрила сива транспарентна боја. Тај танак слој боје омогућава да линије остану видљиве и да након штампања последње плоче, са тамним линијама на коловозу, дође до прожимања те две линеарне структуре. На тај начин је настало једно *luscio* линијско ткање које је формирало специфично кретање и ритам унутар површине.

Тако конципирана, слична линеарна мрежа се појављује на скоро свим површинама дрвореза и значајно доприноси њиховој изражајности. Положај површина у простору као и склопу композиције у целини, одређује положај, правац и количину линија у оквиру сваке површине као и у међусобном односу површина.

Обојеност линије (подједнако код дрвореза и радова у комбинованој техници) варира у односу на колорит површина преко којих се простире, али у целини гледано, претежно је сиве боје, светлијег или тамнијег тоналитета. Код дрвореза, посебно на фасади зграде и тротоару, линија је и другачије обојености, у складу са колоритом тих површина.

Површина

У мом досадашњем раду површина је увек била један од ликовних елемената којима сам посвећивао посебну пажњу. Значај површине огледа се у улози коју она има при формирању композиције као и самој њеној изради.

Почетно размишљање о композицији радова *Улица – њојлед кроз њрозор* као и даље одвијање рада на овој серији заснивали су се пре свега на величини и положају површина на улице и зграде и контраста између њих. Варијацијом тих односа, супротстављањем геометријски одређених површина (нарочито код дрвореза) и успостављањем равнотеже између њих, развијао се и рад на овој серији.

У поглављу о комбинованој техници већ је било речи о поступку рада са различитим материјалима и постепеном формирању површина постављањем више наноса боје. Тај процес се састоји од одређених етапа од којих свака доприноси збушњавању површине помоћу више или мање транспарентних слојева боје и стварању вредних пиктуралних садржаја.

Улога површине се огледа и у величини формата радова који се повећавао управо због тога да би се остварила још већа убедљивост великих површина и истакла монументалност призора у целини.

Боја

Све радове који су настали у оквиру серије *Улица – поглед кроз прозор* одликује сведени колорит као и врло дискретни односи бојених површина.

Прва два рада реализована у комбинованој техници су скоро у потпуности монохромна, у сивим тоновима и без изразитих светло-тамних контраста. На фасади зграде се тек у наговештају појављују топлији розикасти тонови. Међутим, већ код следећег рада зграда добија свој топли розе-окер колорит и контраст између ње и мирне, сиве површине асфалта, постаје израженији. Такав однос у боји се задржао током даљег рада јер је на тај начин боја добила свој звук а радови су постали у целини живљи.

Из обимнијег текста Милице Стевановић издвојио бих ову реченицу: „Боје немају никакво значење изузев оног које проистиче из њихових међусобних односа, њиховог садејства у оквиру неког одређеног склопа“.²⁶

Нисам осећао потребу за сложенијим колористичким решењима, нарочито не код дрвореза, међутим, иако наизглед сведен, сужен, изабрани колорит ми је омогућио и да урадим низ варијација овог мотива. Однос различитих сивих тонова и окер-розе површине створио је и посебну атмосферу у радовима, иако на почетку нисам имао унапред одређену идеју или осећање каква она треба да буде.

Током рада сам постепено наглашавао интензитет појединих бојених површина и међусобних контраста, али само до одређене мере, боја је требало да има свој звук, али је он морао да буде пажљиво пронађен.

Цртеж и боја су уско повезани и код свих радова из ове серије. Ови ликовни елементи су ми били подједнако значајни. Карактер ових радова одређују прожимање цртежа и боје, односи између светло-тамних али и колористички осмишљених површина.

Као што је и Сезан истакао: „Цртеж и боја нису одвојени, будући да је у природи све обојено. ... Кад год се слика, црта се. Добро погођен тон у исти мах даје и светлост и пуноћу предмету. Што се боја више усклађује то је цртеж одређенији“.²⁷

²⁶ Милица Стевановић, *Персејекција њежинских поља и групе њеме*, Радио В 92, Београд, 1999, 130. стр.

²⁷ Пол Сезан (*Paul Cezanne*), *Ликовне свеске 8*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1985, 10. стр.

Реченицом коју је као мото свог рада користио Мис ван дер Рое²⁸, један од најзначајнијих протагониста модерне архитектуре – *Мање је више*, могао бих изразити осећање боје и сведене колористичке односе који су ми били сасвим довољни за рад на овој серији.

Композиција

Први цртежи – забелешке малог формата настале непосредним посматрањем раскрснице и зграде, садржали су основну идеју о композицији која је и заматак читавог даљег рада на овом мотиву. Она се заснива на специфичном углу посматрања, са висине која је омогућила да се један *обичан* приказ сагледа на нешто другачији начин. Поглед из горњег ракурса је истакао контраст између велике сиве површине коловоза и зграде топлог колорита у горњем углу композиције. На тај начин су настали основни елементи композиције које сам касније само наставио да разрађујем у радовима већег формата (100 x 70 цм) у комбинованој техници.

Издвојио бих размишљања Милице Стевановић: „Али за композицију дела, за односе величина унутар ње, битна је почетна позиција гледаоца (везана за концепцију, за почетну идеју дела), почетна тенденција да се фиксирају неки одређени односи међу појединостима посматраног призора, да се они одреде као битни његови чиниоци, те да изоштравање виђења тих односа служи као мерило и водич за сагледавање односно уобличавање целог призора“.²⁹

Сматрам значајним и Матисове мисли о композицији: „За мене је све у композицији. Зато је потребно имати, од самог почетка, јасну визију целине“.³⁰

За рад на већем формату определио сам се пре свега због потребе да мирна, сива површина асфалта дође још више до изражаја и да својом величином, и контрастом који прави са колоритом зграде, дочара атмосферу овог призора. То је и био разлог зашто сам касније отпочео са радом на још већем формату (200 x 140 цм), на коме планирам да реализујем још радова из ове серије. Током стваралачког процеса испоставило се да ова композиција садржи низ могућности за варијације односа између зграде и асфалта као и детаља на њима. То је пре свега условила величина зграде и њен положај у простору што је директно утицало на величину површине коловоза и тротоара. Релације које су се успостављале на том *макро њлану* условљавале су и све промене на *микро њлану*, односно на детаљима композиције.

Истакао бих и део обимнијег текста Ернста Лудвига Кирхнера: „Радни поступак који полази од већег ка мањем доводи појединачни облик у однос зависности од целокупне форме. Појединачни облик рађа се само одатле, не може, дакле, да буде детаљ по себи. Тако су, на пример, форма шаке или неког дрвета условљени глобалном композицијом читаве површине“.³¹

²⁸ Лудвиг Мис ван дер Рое (*Ludwig Mies van der Rohe*), немачки а касније амерички архитекта, рођен 1886. у Ахену а умро 1969. у Чикагу. Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Mies_van_der_Rohe

²⁹ Милица Стевановић, *Персијективна штежинских њоља и грује штеме*, Радио В 92, Београд, 1999, 11. стр.

³⁰ Анри Матис (*Henri Matisse*), *Ликовне свеске 4*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1975, 43. стр.

³¹ Ернст Лудвиг Кирхнер, *Ликовне свеске 8*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1985, 240. стр.

Када пише о композицији, Рудолф Арнхајм истиче:

„Динамика композиције биће успешна само када се *кретање* сваке појединости логично уклапа у кретање целине. Уметничко дело се организује око доминантне динамичне теме, од које кретање зрачи по читавом пољу. Кретање тече из главних артерија у капиларе најситнијих појединости“³²

Та *доминантна динамична тема* о којој Арнхајм говори одређена је односом површине асфалта и зграде, контрастом који постоји између величина површина, и боји као и кретањима унутар површина и њиховим међусобним односима. Та кретања стварају динамику о којој Арнхајм каже:

„Усмерена напетост је, дакле, оно о чему говоримо када разматрамо визуелну динамику. То је својство које лежи у бити облика, боја и кретања, а не нешто што је уобразиља посматрача који се ослања на своје сећање додала опажају. Услови који стварају динамику морају да се траже у самоме визуелном предмету“.³³

Нешто касније, када су светиљке изнад улице постале део призора, композиција је постала сложенија и много динамичнија. На тај начин одређен је још један важан сегмент композиције који одговара дефиницији Рудолфа Арнхајма о биполарној композицији.

„Биполарна композиција је композиција која се заснива на два посебна центра, који се држе у равнотежи око равнотежног центра“³⁴

Било ми је важно да се успостави равнотежа између ове две/три тачке композиције, да та чворна места буду повезана тако да тежиште остане на згради као истакнутој, светлој површини у оквиру које се остварује и контраст са тамним вратима, али да се у исто време интензитетом цртежа и колорита оствари веза са светиљкама као једним од кључних места композиције.

О успостављању равнотеже у композицији Рудолф Арнхајм наводи: „За физичара, равнотежа је стање у коме се силе које дејствују на неко тело узајамно изједначају. У својој најједноставнијој форми, равнотежа се постиже двама силама једнаке снаге које вуку у супротним правцима. Ова дефиниција може се применити и на визуелну равнотежу. Баш као и физичко тело, сваки визуелни склоп има тачку ослоња и тежиште.“³⁵

У својој студији о композицији Арнхајм даље наводи: „У једној уравнотеженој композицији, сви такви чиниоци као што су облик, смер и место међусобно су тако одређени да се чини да није могућа никаква промена, а целина добија карактер „нужности“ у свим својим деловима. Једна неуравнотежена композиција изгледа случајна, пролазна и стога безвредна. Њени елементи показују тежњу да промене место или облик да би успоставили стање које се боље слаже са целокупном структуром“.³⁶

³² Рудолф Арнхајм, *Уметност и визуелно опажање*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1981, 345. стр.

³³ *Ibid*, 349.стр.

³⁴ Рудолф Арнхајм, *Моћ Центра*, Универзитет уметности у Београду, СКЦ Београд, Београд, 1998, 257. стр.

³⁵ Рудолф Арнхајм, *Уметност и визуелно опажање*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1981, 23. стр.

³⁶ *Ibid*, 24.стр.

За композицију су постали значајни не само положај, величина и колорит саме лампе као значајног акцента на сивој површини већ и благо дијагонално постављене линије – каблови на којима су се налазиле. Те дијагонале су представљале елемент супротстављен дијагонали тротоара и линијама на асфалту, што је допринело динамици композиције у целини. Тражећи однос између тих елемената, стварале су се могућности за промене у композицији и промену тих односа.

Једна од одлика ових радова је што су остварени као серија, као низ варијанти једног мотива сличне композиције. У оквиру тако формиране целине остварен је посебан ликовни ритам који је дошао до изражаја на изложби у Галерији ФЛУ.

Реализовани радови су иницирали настанак нових, једна композиција је у себи садржала и своју варијанту, нешто другачије решење сличне ликовне ситуације. Могућност за такву врсту рада проналазим у структури композиције, у односима који постоје у њој и захтевају да буду сагледани на нешто другачији начин. Управо из такве потребе (која произилази из визуелних, ликовних захтева) могу да настану оправдане варијанте једног мотива.

Серија радова *Дунав* је такође остварена у низу варијанти једне у основи врло сличне композиције. И том приликом, као и сада, биле су ми веома инспиративне и изазовне управо те мале разлике у оквиру композиције.

Светлост

У тренутку када су настали први цртежи, рађени по *ipropo*, непосредним посматрањем, забележио сам само форму, контуре зграде са појединим детаљима, положај и облик лампи као и утисак о целини простора. Осветљеност читавог призора ми у том тренутку није била толико значајна. Међутим, током рада на већим форматима и знатно већим површинама указала се потреба да пронађем другачија ликовна решења за неке делове композиције него када су у питању мањи формати.

Потпуно неочекивано, појавила се светлост, која није имала одређени извор из кога је допирала али је створила специфичну атмосферу и допринела укупном утиску смирености и можда извесне тајанствености призора. То није била моја намера или унапред донета одлука, једноставно је током процеса рада светлост дошла до изражаја као један од ликовних елемената уз чију помоћ је сваки следећи рад постајао убедљивији и потпунији.

Пригушена осветљеност овог урбаног призора ствара атмосферу каква постоји у смирају дана, када утихне дневна улична врева.

Контраст између светлости и сенке је највише дошао до изражаја на зидовима зграде, пошто сам имао утисак да би те површине биле превише поједностављене уколико би биле равномерно осветљене. Неправилан и претежно заобљен облик сенки на фасади супротстављен је једноставном, геометријском цртежу који одређује архитектуру зграде. На тај начин је умекшана оштрина цртежа у том делу рада и истовремено остварена веза са површинама у боји на тротоару за које није сасвим јасно (и не би требало да буде) да ли су сенке или само текстура тротоара.

На површини асфалта осветљеност је много мање изражена. Она је прожета благим контрастима сивих тонова који представљају трагове аутомобила или различит колорит асфалта.

Читав поступак је текао сасвим спонтано, на основу рада у једном делу композиције прелазео сам на суседни или неки сасвим други, тако да су све површине биле релативно равномерно обухваћене простирањем светлости а кретања унутар њих постала међусобно повезана.

Простор

Једна од основних карактеристика ове серије радова огледа се у значају који је посвећен простору као ликовном елементу. Читав приказ је посматран са висине трећег спрата и управо тај поглед из *ушичје њерсекииве* је подстакао настанак композиције и истакао простор улице у први план. Мој поглед као да је са те висине *ионуо* до саме површине асфалта а затим се враћао и, у сусрету са визуелним силама које постоје у овом приказу, формирао композицију радова.

Осим велике површине коловоза која одређује једну раван слике, простор је код већине радова одређен зградом у левом горњем углу која се издваја својим убедљивим волуменом и истуреношћу у простор у односу на површину коловоза. Једним својим делом зграда се налази у изразитом скраћењу у дубину простора-улице. То дијагонално кретање истиче положај зграде у перспективи исто као и линије и (на неким радовима) површине на коловозу. Иако интензитет линија на коловозу није толико наглашен, оне својом искошеношћу истичу дијагонално кретање.

Наводим мишљење Рудолфа Арнхајма јер одговара поступку који сам применио:

„Коса оријентација вероватно је најосновније и најефикасније средство за постизање усмерене напетости“... „Напетост створена косином главни је импулс ка опажању дубине, ... Огист Роден каже како је, да би изразио кретање, често својим покрсјима давао некакав најиб, некакву косину, некакву изражајну усмереност, која би најласила значење физиономије.“³⁷

Када су и уличне светиљке постале део приказа, композиција је постала комплекснија а простор је добио једну нову раван чиме је његова дубина постала израженија. Положај светиљки а нарочито истуреност једне од њих у први план истакао је кретање по дубини, у свим правцима, и успоставио везу између њих и зграде. На тај начин је остварено кретање и својеврстан ритам унутар простора и елемената који се налазе у њему. Сви ови елементи су утицали на настанак многих варијација овог мотива.

Ове Арнхајмове реченице су такође вредне помена:

„Ми не одређујемо величине, раздаљине и правце појединачно, па их тек онда употређујемо једно по једно. Типично је да све те одлике видимо као својства целокупног видног поља.“³⁸

³⁷ Рудолф Арнхајм, *Уметности и визуелно опажање*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1981, 357. стр.

³⁸ *Ibid*, 17.стр.

Прве радове је карактерисао широк, једноставно постављен простор коловоза као и раскрснице чије присуство је тек назначено. Композиција тих радова је била веома слична а промене у оквиру ње мале, али мени веома значајне. Од тренутка када су светиљке први пут пронашле своје место у композицији наједном се указао низ могућности за истраживање простора, за промене угла посматрања и другачије сагледавање призора у целини.

Код једног од припремних цртежа за дрворез из ове серије (коначан рад још није завршен), тај угао је знатно нижи, једна светиљка је изразито истурена у први план тако да својом величином чини контраст према згради и фигурама у задњем плану. Тај контраст представља кључно место композиције и издваја је од осталих радова из ове серије. Равнотежу овој горњој зони рада, са доста детаља, успоставља велика и мирна површина коловоза у доњем делу.

Перспектива

Први план у коме се налази зграда као и дубина простора посматраног са висине остварени су помоћу централне перспективе. У композицијама мојих ранијих радова перспектива је била изражена у једној серији која је настала почетком деведесетих година и тек са отпочињањем рада на овој серији указала се потреба да ми перспектива постаје средство да изразим дубину и кретање у простору. Истакнутост фрагмента зграде и тротоара у простору захтевала је да скраћење буде изражено, што је нагласило и дијагонално кретање у том делу композиције. Упркос томе, динамичност композиције није наглашена јер сведена и мирна сива површина заузима доњу половину сваког рада и ублажава дијагонално кретање у горњем делу.

4. РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА – ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

4.1 Приказ изложбе

Изложба докторског уметничког пројекта одржана је у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду од 8–15. 9. 2016. године. На изложби су представљени радови у комбинованој техници на папиру и платну, као и дрворези. Изложене су такође и неке од матрица за дрворезе, изрезане у шперплочи као примери специфичног начина рада у том материјалу.

Компактан галеријски простор је омогућио да радови буду изложени у хомогеној поставци у оквиру које је било могуће сагледати како појединачне радове тако и процес рада у целини. Радови у комбинованој техници су формата 100 x 70 цм, 150 x 100 цм и 200 x 140 цм а дрворези 122 x 85 цм. Приликом поставке радова водио сам пре свега рачуна о томе да њихов међусобни однос поседује одређен визуелни и ликовни ритам и доприноси убедљивости читаве поставке у простору галерије. Серија радова које одликује слична композиција и колорит постављена је тако тако да долазе до изражаја разлике у кадрирању простора као и значај појединих детаља или колористичких решења. Управо те мале разлике су допринеле да се постигне својеврсна динамичност унутар поставке.

Имајући у виду величину галерије изложена су само три дрвореза. Иако реализовани у другом медију ови радови су се добро повезали са радовима у комбинованој техници и допринели разноврсности поставке. Та сродност је успостављена на основу композиције, колорита, сличног формата али и атмосфере у радовима која је свима заједничка.

Непосредно поред једног од дрвореза била је изложена и матрица са које је штампана последња боја тог рада. Матрице дрвореза (из серије *Дунав*) и раније сам излагао, те сам на основу тога закључио да су оне врло занимљиве и широј и стручној публици јер представљају рад који је сам по себи занимљив, не само као плоча са које се отискује дрворез. Из тог разлога сам изложио и једну од матрица у Галерији ФЛУ и она је такође привукла пажњу посетилаца.

Изложени дрворези су појединачно или у мањим групама излагани на већем броју изложби; на Бијеналу графике у Гуанлану (Кина) 2015. године и Пекингу 2016. године, затим на Тријеналу графике у Кракову 2015. године и изложби графике у Лајпцигу, такође 2015. године. Радови су излагани и на групним изложбама графике у Србији (Мајска изложба графике, 2015. и 2016. године, Јесењи салон УЛУС-а 2015. и 2016. као и на другим, мање важним изложбама).

На Бијеналу графике у Лођу 2016. године, у Пољској, графика из ове серије ми је донела једну од награда Бијенала – *Посебно ђризнање за графику*.

Радови изведени у комбинованој техници излагани су на самосталној изложби у Ужицу, у Галерији УЛУС у Београду заједно са Миланом Бланушом и на више групних изложби у Београду и Србији. На Тријеналу цртежа и мале пластике одржаном у Павиљону „Цвијета Зузорић“ 2012. године додељена ми је Награда за цртеж на основу радова из те серије.



Галерија ФЛУ, докторска изложба, 2016.



Галерија ФЛУ, поставка докторске изложбе



Галерија ФЛУ, њосџавка докџорске изложбе



Галерија ФЛУ, изложба докторске изложбе



Галерија ФЛУ, њосџавка докторске изложбе

5. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Узевши у обзир да је мој рад одувек почивао на посматрању природе као и да је реализован пре свега у цртежу, радовима на папиру у комбинованој техници и дрворезу у боји – условљени су и избор теме докторског уметничког пројекта, основна концепцијска полазишта и избор ликовних медија у којима је остварен пројекат.

Уметнички докторски пројекат *Улица – њоїлед кроз њрозор* реализован је изложбом у Галерији ФЛУ и писаним делом докторског рада. Изложбом је представљен један одређен сегмент опуса на основу кога се може стећи увид у моја тренутна опредељења као и увид о континуитету мог досадашњег рада.

Изложени радови на папиру и дрворези чине заокружену тематску целину, остварену у медијима, који се упркос разликама прожимају и доприносе компактности поставке као и укупном утиску о изложби.

Анализом појединачних радова, галеријске поставке и текстуалног рада могао бих да донесем следеће закључке:

– Радови у комбинованој техници су остварени у духу радова насталих претходних година како у идејном тако и у технолошком смислу; међутим, неки од радова су много већег формата од уобичајеног, што представља новину и подстицај да наставим са таквим поступком и убудуће на сличном, па и већем формату.

– Процес рада у дрворезу се такође заснива на поступку који сам и раније примењивао, али је и ту дошло до повећања формата и могућности да у наредном периоду урадим дрворезе који би били још већи. То је моја жеља још из периода када су настајали дрворези из серије *Дунав*, међутим, тек рад на овој серији ми је створио услове (концепт ових радова је нешто другачији) да се то и оствари.

– Текстуални део рада је имао задатак да осветли уметнички поступак на докторском уметничком пројекту, од основних полазишта до крајњих резултата рада као и начина на који се он одвија у пракси, израдом радова у наведеним медијима. Текстуални део такође омогућава читаоцу да се подробније упозна са основним одредницама мог досадашњег уметничког рада. Због свега наведеног писани део докторског пројекта је био веома значајан јер сам први пут сопствена дела посматрао из једног специфичног угла и написао обимнији текст посвећен тој теми.

Упркос томе што сматрам да сам читаоцу приближио свој начин рада како у идејном тако и техничко-технолошком смислу, мислим да је остало још много тога што се не може објаснити у потпуности, поготово не сасвим рационално.

О тајни тог поступка говори и Љубица Сокић: „Што се тиче *сликарске њајне*, мислим да ту нема никакве тајне осим оне опште тајне. То је она тајна због које један уметник МОРА да се бави својом уметношћу, односно зашто неки људи то раде – компоњујући музику, други на пољу ликовних уметности а трећи се баве поезијом, и тако даље“.³⁹

³⁹ Милош Јевтић, *Два разјовора са Љубицом Сокић*, Сидра, Артика, Београд, 1993, 73. стр.

Такође је значајно и мишљење К. Г. Јунга: „Ако, дакле, говоримо о односу психологије према уметности, онда расправљамо само о оном делу уметности, који, а да се притом не прелази одређена граница, може бити подвргнут психолошком посматрању. Оно што психологија може да утврди о уметности, ограничава се на процес уметничке делатности и никада се неће односити на унутрашњу суштину саме уметности“⁴⁰

Као једину константу осећам потребу за упознавањем живота и света који ме окружује у свој својој разноликости, цртањем, сликањем, дрворезом или можда неком сасвим другачијом ликовном техником. Такав доживљај света ме испуњава осећањем смисла и подстиче ме да наставим даље у том правцу.

Има, наравно, много питања на које ми је тешко да пронађем одговор, поред осталих и следећа: зашто су одређени мотиви заузели тако значајно место у мом раду и зашто поступак рада као и завршен рад често буду сасвим другачији од полазне идеје? Зашто ми је дрворез у једном тренутку постао тако занимљив, и да ли ћу успети да остварим у овој техници оно што мислим да мојим радовима тренутно недостаје?

Мислим да бих уместо закључка могао да утврдим како је најважније то што ми је рад на серији *Улица – ѿоїлед кроз ѿрозор* отворио један нови простор, у коме и даље наилазим на питања која представљају подстрек да наставим са разрадом овог мотива, и по завршетку докторске изложбе и докторског уметничког пројекта у целини.

⁴⁰ Јунг, К. Г, *Психолошке расїраве*, Матица српска, Нови Сад, 1984.

6. СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА

1. Вероватно Ву Бинг (Wu Bing, 1190–1250), династија Сунг (960–1279), *Гранчица бамбуса са скакавцем*, туш на папиру
2. Вен Тунг (Wen Tong, 1018–1079), династија Сунг (960–1279), *Бамбус*, viseћи свитак, туш на свили, 131,6 x 105,4 цм, Национална палата, Тајван
3. Хирошиге (Hiroshige, 1797–1858), *Шљивик у Камеиду*, дрворез из серије *Сѿо чувених ѿризора из Ега*, 37,7 x 26,5 цм, 1857.
4. Винсент Ван Гог (Vincent van Gogh, 1853–1890), *Трешња у цваѿу*, уље на платну, 1887.
5. Хирошиге (Hiroshige, 1797–1858), *Храм ѿрекривен снеѿом*, дрворез из серије *Сѿо чувених ѿризора из Ега*, 36,8 x 25,2 цм, 1856–1858.
6. Хирошиге (Hiroshige, 1797–1858), *Пољед кроз окруѿли ѿрозор*, из серије *Сѿо чувених ѿризора из Ега*, 36 x 24,3 цм, дрворез, 1856–1858.
7. Хирошиге (Hiroshige, 1797–1858), *Јесење цвеће са ѿуним месецом*, дрворез, 1853.
8. Утамаро (Kitagawa Utamaro, 1753–1806), *Лейѿица исѿред оѿледала*, око 37 x 25 цм, око 1790.
9. Утамаро (Kitagawa Utamaro, 1753–1806), *Злаѿна буба и жаба*, страница из књиге посвећене инсектима, књига дрвореза, 26,7 x 18,4 цм, 1788., Национална библиотека француске, Париз
10. Огист Роден (Auguste Rodin, 1840–1917), *Торзо*, бронза, висина са постољем 58,4 цм, око 1777–78.
11. Огист Роден (Auguste Rodin, 1840–1917), *Човек који хога*, бронза, висина око 84,5 цм.
12. Љубица Сокић, *Жена са жуѿом блузом*, уље на платну, 27 x 22 цм, 1975.
13. Љубица Сокић, *Пејзаж*, акварел, 25 x 34 цм
14. Милица Стевановић, *Глава и рука I*, уље на лесониту, 54 x 50 цм, 1967.
15. Милица Стевановић, *Суви сунцокреѿ I*, уље на платну, 64,5 x 49,5 цм, 1968., вл. Музеј савремене уметности, Београд
16. Гуделе Петерс (Goedele Peeters), *Мрѿва ѿприрода*, дрворез, 2015.
17. Гуделе Петерс (Goedele Peeters), *Базен III*, дрворез, 2014.
18. Гуделе Петерс (Goedele Peeters), *Базен I*, дрворез, 2014.
19. Филип Хенефогл (Philipp Hennevogl), *Сѿрукѿура 2*, линорез, 39,8 x 58,4 цм, 2009.
20. Филип Хенефогл (Philipp Hennevogl), *Лифѿ*, линорез, 135 x 91 цм, 2011.

21. Сапфо, фрагмент манускрипта на папирусу
22. *Нана*, оловке и воштани и уљани пастел на папиру, 16 x 23,5 цм, 1987.
23. *Код куће*, оловке и воштани и уљани пастел на папиру, 23 x 15,7 цм, 1987.
24. *Кроз њрозор*, оловке и воштани и уљани пастел на папиру, 21 x 28 цм, 1986.
25. *Сијена*, оловке и воштани и уљани пастел на папиру, 16 x 23 цм, 1986.
26. *Сијена – на улици*, оловке и воштани и уљани пастел на папиру, 16 x 23 цм, 1986.
27. *Сијена – скућери*, оловке и воштани и уљани пастел на папиру, 16 x 23 цм, 1986.
28. *Из ауџобуса*, оловке и воштани и уљани пастел на папиру, 42 x 30 цм, 1993.
29. *Сџокхолм I*, оловка на папиру, 29,5 x 21 цм, 2011.
30. *Сџокхолм II*, оловка на папиру, 29,5 x 21 цм, 2011.
31. *Улица – скица*, оловка на папиру, 29,7 x 21 цм, 2016.
32. Радни сто са пастелима
33. *Улица – њоїлед кроз њрозор I*, комбинована техника, 100 x 70 цм, 2012.
34. *Улица – њоїлед кроз њрозор II*, комбинована техника, 100 x 70 цм, 2012.
35. *Улица – њоїлед кроз њрозор III*, комбинована техника, 100 x 70 цм, 2012.
36. *Улица – њоїлед кроз њрозор IV*, комбинована техника, 200 x 140 цм, 2012.
37. *Улица – њоїлед кроз њрозор V*, комбинована техника, 100 x 70 цм, 2012–13.
38. *Улица – њоїлед кроз њрозор VI*, комбинована техника, 100 x 70 цм, 2012–13.
39. *Улица – њоїлед кроз њрозор VII*, комбинована техника, 150 x 100 цм, 2012–13.
40. *Улица – њоїлед кроз њрозор VIII*, комбинована техника, 100 x 70 цм, 2014.
41. *Улица – њоїлед кроз њрозор IX*, комбинована техника, 200 x 140 цм, 2015.
42. Припремни цртеж за дрворез, акрилне боје и воштани пастел, 122 x 85 цм, 2016.
43. *Shōji* папир за штампање дрвореза
44. Ножеви за изрезивање дрвореза
45. Алат за штампање дрвореза
46. Матрица I, детаљ
47. Матрица 2, 122 x 85 цм

48. Улица – *Њоїлед кроз Ырозор I*, дрворез, 122 x 85 цм, 2014.
49. Улица – *Њоїлед кроз Ырозор II*, дрворез, 122 x 85 цм, 2014.
50. Улица – *Њоїлед кроз Ырозор III*, дрворез, 122 x 85 цм, 2015.
51. Улица – *Њоїлед кроз Ырозор IV*, дрворез, 122 x 85 цм, 2016.
52. *Дунав*, дрворез, 85 x 115 цм, 2009.
53. Галерија ФЛУ, докторска изложба, 2016.
54. Галерија ФЛУ, поставка докторске изложбе
55. Галерија ФЛУ, поставка докторске изложбе
56. Галерија ФЛУ, поставка докторске изложбе
57. Галерија ФЛУ, поставка докторске изложбе
58. Галерија ФЛУ, поставка докторске изложбе
59. Галерија ФЛУ, поставка докторске изложбе
60. Галерија ФЛУ, поставка докторске изложбе

7. ЛИТЕРАТУРА

- Арнхајм Р., (1981), *Умећносћ и визуелно оџање*, Универзитет уметности у Београду, Београд
- Арнхајм Р., (1998), *Моћ Центра*, Универзитет уметности у Београду, СКЦ Београд, Београд
- Буганино А., Тамбурело А., (1971), *Национални музеј Токио*, Вук Караџић, Београд
- Винсенћ Ван Гој*. Приступљено 02.10.2015. (Vincent van Gogh, 1853-1890), извор: www.vangoghgallery.com/
- Вилетс В., (1974), *Умећносћ Кине*, Народна књига, Београд
- Више аутора, (1980), *Кина*, Југословенска ревија, Београд
- David Hockney*. Приступљено 24. 07. 2016. <http://www.thedrawingsource.com/drawing-quotes.html>
- De Goncourt E., (2008), *Utamaro*, Parkstone Press International, New York
- Егџар Деја* (Hilaire-Germain-Edgar Degas, 1834–1917). Приступљено 03.05.2016. <http://makingamark.blogspot.rs/2013/12/favourite-quotes-about-drawing-sketching.html>
- Илинг Р., (1980), *Јапански дрворез*, Графички завод Хрватске
- Јевтић, М., (1993), *Два разговора са Љубицом Сокић*, Сидра, Артика, Београд
- Јунг, К. Г., (1984), *Психолошке расправе*, Матица српска, Нови Сад
- Ликовне свеске*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1971, 1972, 1973, 1975, 1977, 1980, 1982, 1985, 1988, 2015.
- Mies van der Rohe*. Приступљено 17. 06. 2016. Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Mies_van_der_Rohe
- „Papyrus (Ezra Pound)“*. Приступљено: 21. 09. 2016. <http://readtalkpоеm.blogspot.rs/2013/05/papyrus-ezra-pound.html>
- Рилке Р. М., (1985), *Писма младом ђеснику*, Графос, Београд
- Stevanović M., (1999), *Perspektiva težinskih polja i druge teme*, Radio B92, Beograd
- Стевановић М., (2015), *Насијање слике*, Српска академија наука и уметности, Београд
- 'The invention of Solitude' and other works by Goedele Peeters*. Приступљено 17. 08. 2016. <http://socks-studio.com/2014/12/10/the-invention-of-solitude-and-other-works-by-goedele-peeters/>
- Укијо*. Приступљено 26.03. 2015. <http://www.ukiyoe-gallery.com/>
- Forrer M., (2004, 2007), *Hiroshige, Prints and drawings*, Prestel Varlag, Munich – Berlin – London - New York

8. БИОГРАФИЈА

Рођен 1961. године у Приштини. Завршио Факултет ликовних уметности у Београду, сликарски одсек, 1986. године, а звање магистра стекао је 1989. године. Члан је УЛУС-а. Ради на Факултету ликовних уметности у Београду у звању редовног професора. Руководилац Центра за Графику и Визуелна истраживања Факултета ликовних уметности у Београду од 2012–2014. године. Од 2014. године је декан Факултета ликовних уметности у Београду.

Излагао је на већем броју самосталних и групних изложби у Србији и иностранству.

Учествовао је у раду међународних графичких радионица у Београду, Урбину, Лајпцигу и Кини (Гуанлан).

Учествовао у раду конференција посвећених графици, у Кини 2014, 2015. и 2016. године.

Водио је радионицу цртежа на Академији уметности у граду Сиану (Кина), као гостујући професор 2015. године.

Добитник је награда *Велики њечай* Галерије Графички колектив (2005), *Злајна иїла* на Пролећној изложби УЛУС-а (2005), *Наїраге Бијенала їрафике* у Павиљону „Цвијета Зузорић“ (2009), *Наїраге за црїеж* на Тријеналу „Цртеж и мала пластика“, Павиљон „Цвијета Зузорић“ (2012) и *Посебної їризнања за їрафику* Бијенала графике у Лођу (Пољска, 2016).

Избор самосталних изложби (од 2010. године):

2010. – Галерија УЛУС, Београд

– Савремена галерија, Зрењанин

2011. – Галерија *Мосїови Балкана*, Крагујевац

2013. – Галерија културног центра *Бански Двор*, Бања Лука

2015. – Галерија Коларчеве Задужбине, Београд

– Галерија културног центра, Нови Сад

– Галерија *Akademia Sztuk Pięknuch*, Краков, Пољска

– Галерија *Akademia Sztuk Pięknuch 144*, Лођ, Пољска

– Галерија УЛУС, Београд,
М. Блануша и Д. Пецић

2016. – Градска Галерија Ужице

– Галерија ФЛУ, Београд

– Галерија КРУГ Петровац на Млави

Избор групних изложби (од 2009. године):

The International Print Triennial, Kraków (Poland), 2009, 2012, 2015.

Premio de Grabado Maximo Ramos, Centro Torrente Ballester, Ferol (Spain), 2011.

The International Print and Drawing Exhibition Bangkok Triennale (Thailand), 2011, 2015.

Hochdruck Leipzig (Germany), 2011, 2012, 2015.

Mokuhanga, Kyoto (Japan), 2011.

The Belgrade Print Triennial (Serbia), 2011, 2014.

The International Biennial of Contemporary Prints, Liège (Belgium), 2011.

The International Biennial Print Exhibition, (Taiwan), 2012, 2016.

Contemporary Serbian Printmaking, Vienna (Austria), 2012

European Biennial Competition for Graphic Art, Brugge (Belgium), 2012.

XL Premio Internacional de Arte Grafico „Carmen Arozena 2012“ (Spain)

Guanlan Print Biennial (China), 2013, 2015.

Belgrade Now – Kunstforum Montafon (Austria), 2014.

Small size Print Biennial Łódź (Poland), 2014.

Dajiang & Guanlan, The first international invitational exhibition (China), 2014.

Bijenale Grafike, Split, 2015. (Croatia)

1st International Print Biennial Łódź (Poland), 2016.

CAFA, Central Academy of Fine Arts, Beijing (China), 2015.

Taimiao Art Gallery (the Imperial Ancestral Temple), Forbidden city, Beijing (China), 2016.

Изјава о ауторству

Потписани: Димитрије Пецић

број индекса: 3790/08

Изјављујем,

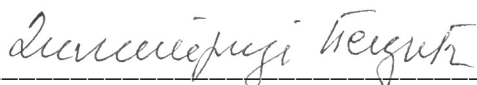
да је докторски уметнички пројекат под насловом

“ФРАГМЕНТ УРБАНОГ ПЕЈЗАЖА КАО ОСНОВ КОМПОЗИЦИЈЕ ЛИКОВНОГ ДЕЛА“
ДРВОРЕЗИ И РАДОВИ НА ПАПИРУ

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

Потпис докторанда

У Београду, новембар 2016



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора	Димитрије Пецић
Број индекса	3790/08
Докторски студијски програм	Универзитет уметности у Београду Факултет ликовних уметности Докторске студије уметности Студијска група за сликарство

Наслов докторског уметничког пројекта

“ФРАГМЕНТ УРБАНОГ ПЕЈЗАЖА КАО ОСНОВ КОМПОЗИЦИЈЕ ЛИКОВНОГ ДЕЛА”
ДРВОРЕЗИ И РАДОВИ НА ПАПИРУ

Ментор мр Жарко Смиљанић, ред. проф. ФЛУ

Коментор:

Потписани (име и презиме аутора) Димитрије Пецић


изјављујем да је штампана верзија мог 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 уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

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

Потпис докторанда

У Београду, новембар 2016.



Изјава о коришћењу

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

“ФРАГМЕНТ УРБАНОГ ПЕЈЗАЖА КАО ОСНОВ КОМПОЗИЦИЈЕ ЛИКОВНОГ ДЕЛА”
ДРВОРЕЗИ И РАДОВИ НА ПАПИРУ

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предао сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, новембар 2016.

Потпис докторанда

Звешковић Теодор