

Универзитет уметности у Београд



Факултет ликовних уметности

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

КОНСТРУКТИВИСТИЧКИ СИМБОЛИЗАМ ПРОСТОРА

## **Простори # 40...**

(изложба графика урбаних ентеријера)

кандидат:

мр Јелена Јоцић

ментор:

мр Димитрије Пецић, редовни професор

Београд, 2016.

# Садржај

Списак репродукција.....	iv
Резиме .....	vi
Abstract .....	vii
<b>Увод</b> .....	1
<b>1 Модернистички, индустријски простори – урбани ентеријери</b> .....	4
1.1 Историјат зграде БИГЗ-а .....	4
1.2 Драгиша Брашован, архитекта југословенске модерне .....	5
1.3 Урбани ентеријери зграде БИГЗ-а .....	10
1.4 Истраживање јавног и личног простора и његовог симболизма .....	15
1.5 Однос фотографије – тренутног записа и ентеријера .....	17
1.6 Закључак .....	22
<b>2 Утицај руског конструктивизма и геометријске апстракције</b> .....	23
2.1 Љубов Попова .....	23
2.2 Мрежа – решетка, одлучујућа тачка модернизма .....	29
2.3 Александар Родченко и Љубов Попова дефинишу конструктивизам .....	31
2.4 Владимир Татлин – Споменик за III Интернационалу .....	41
2.5 Ел Лисицки .....	47
2.6 Неопластицизам Пита Мондријана .....	48
2.7 Закључак .....	60
<b>3 Цртеж као основно и најнепосредније ликовно средство</b> .....	61
3.1 Цртеж – основно графичко средство .....	61
3.2 Цртање литографском кредом и тушем .....	64
3.3 Комбиновање цртежа и колажа на паус папиру – подлози за сито-штампу .....	69
3.4 Цртање у графичком материјалу .....	71
3.5 Закључак .....	74
<b>4 Примена комбиноване графичке технике</b> .....	75
4.1 Литографија .....	75

4.2 Фотолитографија .....	81
4.3 Сито-штампа .....	83
4.4 Дигитална графика .....	85
4.5 Комбинована техника фотолитографије, литографије и сито-штампе .....	88
4.6 Комбинована техника дигиталне графике и сито-штампе .....	91
<b>5 Завршна разматрања .....</b>	<b>95</b>
Библиографија .....	99
Индекс имена .....	102
Индекс појмова .....	103
Биографија .....	104
Изјава о ауторству .....	109
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта .....	110
Изјава о коришћењу .....	111

## Списак репродукција

Слика 1. <i>Црни простор</i> , 2016. ....	vii
Слика 2. Драгиша Брашован, <i>зграда БИГЗ-а</i> , 1937. ....	5
Слика 3. Драгиша Брашован, <i>Југословенски Павиљон</i> , 1931. ....	6
Слика 4. Драгиша Брашован, <i>кућа Боривоја Ђурића на Зеленом венцу</i> , 1932. ....	7
Слика 5. Драгиша Брашован, <i>угао Браће Југовића и Деспота Стефана</i> , 1934. ....	7
Слика 6. Драгиша Брашован, <i>зграда Бановине у Новом Саду</i> , 1939. ....	8
Слика 7. Драгиша Брашован, <i>зграда Команде Ваздухопловства у Земуну</i> , 1939. ....	8
Слика 8. Драгиша Брашован, <i>детљи са зграде Команде ратног ваздухопловства у Земуну</i> , 1939. ....	9
Слика 9. Драгиша Брашован, <i>зграда БИГЗ-а</i> , 1937. ....	10
Слика 10. Драгиша Брашован, <i>зграда БИГЗ-а</i> , 1937. ....	11
Слика 11. <i>Фотографије унутрашњег простора зграде БИГЗ-а</i> ....	13
Слика 12. <i>Простор #17</i> , 2011. ....	14
Слика 13. <i>Фотографије унутрашњег простора зграде БИГЗ-а</i> ....	14
Слика 14. <i>Фотографије унутрашњег простора зграде БИГЗ-а</i> ....	16
Слика 15. <i>Жута врата, фотографија врата, Туркизна врата</i> , 2016. <i>Пролаз</i> , 2011. ...	18
Слика 16. Марсел Дишан, <i>Врата, Улица Ларе, бр. 11</i> , 1927. ....	20
Слика 17. <i>Фотографија врата у згради БИГЗ-а</i> ....	21
Слика 18. <i>Простор #1</i> , 2010. ....	21
Слика 19. <i>Простор са жутом #...</i> , 2016. ....	24
Слика 20. Љубов Попова, <i>Просторна конструкција</i> , 1921. ....	25
Слика 21. Љубов Попова, <i>Просторна конструкција</i> , 1921. ....	25
Слика 22. Љубов Попова, <i>дизајн за текстил</i> , 1923-1924. ....	26
Слика 23. Љубов Попова, „ <i>Composition</i> ”, с. 1921. ....	27
Слика 24. Љубов Попова, <i>Композиција</i> , 1921-1922. ....	27
Слика 25. Љубов Попова, <i>Композиција</i> , 1922. ....	27
Слика 26. Љубов Попова, <i>без назива</i> , 1914-1916. ....	27
Слика 27. Љубов Попова, <i>Painterly Architectonic</i> , 1917. ....	28
Слика 28. <i>Простор са зеленом и белом #...</i> , 2016. ....	30
Слика 29. Александар Родченко, <i>Конструкција бр. 95</i> , 1919. ....	31
Слика 30. Александар Родченко, <i>атеље Љубов Попове</i> , 1924. ....	31
Слика 31. Александар Родченко, <i>фотографија</i> ....	32
Слика 32. Александар Родченко, <i>Просторна конструкција</i> , 1920. ....	32
Слика 33. Љубов Попова, <i>сценографија за позориште</i> , 1922. ....	33
Слика 34. <i>Сценографија за позориште</i> , 1933. ....	33
Слика 35. Љубов Попова, <i>дизајн за текстил</i> , 1922-1924. ....	33
Слика 36. Љубов Попова, <i>stage design for the theatre play „The Magnificent Cuckold”</i> , 1922. ....	34
Слика 37. Љубов Попова, <i>Просторна конструкција</i> , 1921. ....	36
Слика 38. Љубов Попова, <i>Просторна конструкција</i> , 1921. ....	36
Слика 39. Александар Родченко, <i>Конструкција бр. 126</i> , 1920. ....	36

Слика 40. Александар Родченко, <i>Конструкција</i> , 1920. ....	36
Слика 41. Александар Родченко, <i>фрејм из филма „Chica”</i> , 1927. ....	37
Слика 42. Александар Родченко, <i>Girl with a Leika</i> , 1932-1933. ....	37
Слика 43. Александар Родченко, <i>без назива</i> , 1927. ....	37
Слика 44. Александар Родченко, <i>Лебдећа конструкција</i> , 1920. ....	38
Слика 45. Александар Родченко, <i>Лебдећа конструкција</i> , 1920. ....	40
Слика 46. <i>Црвени простор</i> , 2016. ....	41
Слика 47. Владимир Татлин, <i>Споменик за III Интернационалу</i> , 1920. ....	42
Слика 48. Владимир Татлин, <i>Споменик за III Интернационалу</i> , 1920. ....	43
Слика 49. Архивски снимак совјетске параде, са дрвеним моделом Споменика за III Интернационалу, 1919-1920. ....	44
Слика 50. Владимир Татлин, <i>Corner Counter-relief</i> , 1914-1915. ....	45
Слика 51. Владимир Татлин, <i>Контра-рељеф</i> , 1914-1915. ....	45
Слика 52. Владимир Татлин, <i>Инсталација</i> , 1915. ....	46
Слика 53. Ел Лисицки, „ <i>Пројекат првог солитера код Никитских капија</i> ”, 1924-1925. ....	47
Слика 54. Атеље Пита Мондријана ....	48
Слика 55. <i>Плави простор #...</i> , 2016. ....	49
Слика 56. <i>Простор са жутом и црном #...</i> , 2016. ....	50
Слика 57. Пит Мондријан, <i>Композиција II са црвеном, плавом и жутом</i> , 1930. ....	51
Слика 58. Пит Мондријан, <i>Сиво-црвена композиција</i> , 1935. ....	52
Слика 59. <i>Бели простор #...</i> , део триптиха, 2016. ....	53
Слика 60. Пит Мондријан, <i>Виктори буги вуги</i> , 1942-1944. ....	54
Слика 61. <i>Бели простор #...</i> , део триптиха, 2016. ....	55
Слика 62. <i>Простор #8а</i> , 2011. ....	56
Слика 63. <i>Простор #8</i> , 2011. ....	56
Слика 64. <i>Простор #40</i> , 2012. ....	57
Слика 65. Пит Мондријан, <i>New York City I</i> , 1942. ....	58
Слика 66. <i>Бели простор #...</i> , део триптиха, 2016. ....	59
Слика 67. <i>Простор #40а</i> , 2012. ....	62
Слика 68. <i>Простор #3</i> , 2010. ....	63
Слика 69. <i>Простор #20</i> , 2011. ....	64
Слика 70. <i>Простор # 19</i> , 2011. ....	64
Слика 71. Литографске креде ....	65
Слика 72. Литографска боја за штампу, литографски туш, литографски камен, ....	67
Слика 73. Литографски камен, литографска преса француског типа ....	68
Слика 74. Припремни цртеж за сито-штампу на паус папиру, 2005. ....	69
Слика 75. Припремни цртеж за сито-штампу на паус папиру, 2005. ....	70
Слика 76. Припремни цртеж за сито-штампу на паус папиру, 2010. ....	70
Слика 77. Припремни цртеж за сито-штампу на паус папиру, 2005. ....	71
Слика 78. Припремни цртеж и колаж за сито-штампу на паус папиру, 2016. ....	72
Слика 79. Припремни цртеж и колаж за сито-штампу на паус папиру, 2016. ....	73
Слика 80. <i>Простор #2</i> , 2010. ....	74
Слика 81. <i>Простор #6</i> , 2010. ....	74

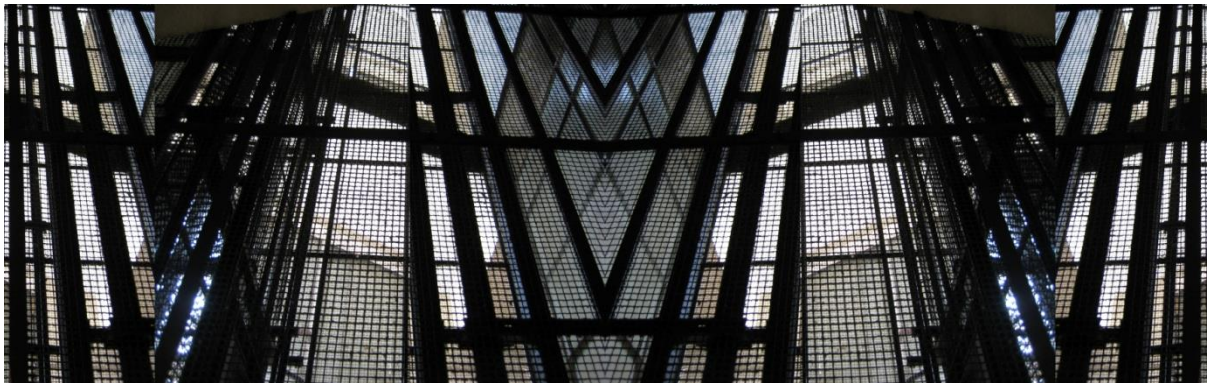
Слика 82. Литографска преса немачког типа .....	75
Слика 83. Камен за литографију .....	77
Слика 84. Група фотографија на којима се види поступак припреме литографског камена за цртање .....	78
Слика 85. Поступак цртања на литографском камену .....	79
Слика 86. Радионица за литографију .....	79
Слика 87. <i>Простор #10</i> , 2011. ....	80
Слика 88. Филм за фотолитографију .....	82
Слика 89. <i>Простор #1а</i> , 2010. ....	83
Слика 90. Приказ штампања у радионици за сито-штампу .....	84
Слика 91. Сушилица за папир .....	85
Слика 92. <i>Простор са наранџастом и жутом</i> , 2016. ....	86
Слика 93. <i>Врата са решетком</i> , 2016. ....	87
Слика 94. <i>Простор #41</i> , 2013. ....	88
Слика 95. <i>Простор #18</i> , 2011. ....	89
Слика 96. <i>Простор #49</i> , 2015. ....	90
Слика 97. <i>Простор #21</i> , 2011. ....	91
Слика 98. <i>Бели простор #...</i> , 2016. ....	92
Слика 99. Поставка изложбе „ <i>Простори #40...</i> ” у Продајној Галерији Београд, 2016. ....	93
Слика 100. Поставка изложбе „ <i>Простори #1...</i> ” у Галерији Графички колектив у Београду, 2011. ....	94
Слика 101. Поставка изложбе „ <i>Простори #1...</i> ” у Галерији Графички колектив у Београду, 2011. ....	95

## Резиме

Мотив мог уметничког истраживања јесу напуштени и испражњени модернистички, индустријски простори – урбани ентеријери зграде БИГЗ-а, архитектонског остварења југословенске модерне у области индустријске архитектуре између два рата. Ентеријер напуштених унутрашњих простора модернистичке архитектуре тридесетих година прошлог века, који симболише пролазност, отуђење, усамљеност. Медиј истраживања и изражавања графика. Графика као спона између сликарства и вајарства, због рада на матрици која је нека врста плитког рељефа и дубине простора представљених ентеријера, који се постиже преклопом боја приликом отискивања више различитих графичких техника на једном листу, где отпор самог материјала у коме се ради диктира и утиче на крајњи исход. Истраживачке методе рада које сам користила на изради докторског уметничког пројекта – Конструктивистички симболизам простора – урбани ентеријери „Простори #40...” су теоријска метода (преглед литературе и интернет ресурса), практична метода (коришћење различитих графичких техника – фотолитографије, литографије, ситоштампе и дигиталне графике) њихово истраживање и комбиновање, употреба различитих медија (фотографија, цртеж, графика), компаративна метода, праћење различитих уметничких пракси и њихово поређење са личним искуством, метода анализе и синтезе. Брижљивим кадрирањем унутрашњости ентеријера, фотографијом бележим мотив мога интересовања и фотолитографским поступком преносим на графички папир, то је и прво отискивање на папиру – први „пролаз”, након тога следи комбиновање техника сито-штампе и литографије у боји, као и комбиновање дигиталне графике и ситоштампе, у којима доминирају односи геометријских површина и цртежа у облику линија које формирају мрежу. Преклапање и вишеслојност површина која настаје усложњавањем поступка израде, коришћењем више графичких техника на једном отиску и транспарентност боје, која се постиже додавањем емулзија за разлагање боје, услед чега се приликом штампе добија ефекат транспарентности и провидности. Репетативност мотива – урбаних ентеријера и његових делова, као и игра светлосних вредности на геометријским површинама, које настају услед преклопа и отискивања једне слике преко друге, ликовне су вредности које доминирају на мојим графикама. Усложњавање графичког поступка и комбиновање четири до десет отискивања на једном графичком листу је мој покушај стварања једне нове оптике у којој се стварају

енигматске ситуације на плану споља – унутра. То је реакција на урбано окружење у коме живим и тежња ка проналажењу адекватног личног, ликовног и графичког изражавања. Зграда БИГЗ-а, са сплетом својих испражњених и отуђених простора ходника, огромних лифтова и унутрашњих међупростора, представља неку врсту симбола времена у коме живимо, међуљудских односа у великим градовима, отуђености између људи и простора у којима живе и који их окружује. Међупростори зграде БИГЗ-а, једног вишенаменског историјског здања, у ком се преплићу разни садржаји и сусрећу креативне енергије савременог урбаног живота, представља простор који је креирао идентитет мога рада и неку нову утопију.

***Кључне речи: простори, урбани ентеријер, графика, мрежа, апстракција, цртеж, фотографија, литографија, сито-штампа, репетитивност.***



Слика 1. Црни простор #..., 2016.



## Abstract

The motive of my artistic research are abandoned and emptied modernist, industrial - urban interiors of BIGZ building, the architectural achievements of the Yugoslav authorities in modern industrial architecture between the two world wars. Interior of abandoned inner spaces of modernist architecture of 1930s, symbolizing impermanence, alienation, loneliness. The research media and graphics expression. Graphics as a link between painting and sculpture, due to work on a matrix which is a kind of shallow relief and depth of the space of presented interiors, achieved by overlapping colors when printing multiple printing techniques on a single sheet, where the resistance of the material itself, in which it is done, dictates and influences the ultimate outcome. The research methods which I used in the preparation of my PhD art thesis – constructivist symbolism of space – urban interiors „Spaces # 40 ...” are theoretical method (literature and internet resources survey), practical method (using various graphic techniques – photolithography, lithography, screen printing and digital graphics) their combining and research, use of different media (photographs, drawings, graphics), comparative method, tracking the various artistic practices, and comparing them with personal experience, methods of analysis and synthesis. By careful framing of interior design, the photographs show the motive of my interest and through photolithographic process I imparted it on graph paper, and this is the first printing on paper – the first "passage", then followed by combining the technique of screen printing and color lithography, as well as the combination of digital prints and screen printing, where geometric surfaces and drawings in the form of lines that form a network are predominant. Overlapping and multiple layers of surfaces resulting from the growing complexity of the process of developing, by using several graphical techniques in one print and color transparency, which is achieved by adding the solvating color emulsions, that results in the effect of transparency during the printing process. Repetition of motives – urban interior and its components, as well as the play of light values on geometric surfaces arising from the overlapping and printing of one image on top of another, are artistic values that dominate my graphics. Increasing complexity of the graphical procedure and the combination of four to ten printing on a single graphical sheet is my attempt to create a new optics which creates enigmatic situation in the outside – inside perspective. This is a reaction to the urban environment in which I live and the pursuit of finding adequate personal, artistic and graphic expression. The BIGZ building, with a network of its emptied and alienated spaces filled with corridors, huge elevators and interior space in between, represents a kind of sign of the times in which we

live, relations between people in large cities, alienation between the people and the area they live in and which surrounds them. The interspace of the BIGZ building, which is a multipurpose historical building, in which various facilities intertwine and where the creative energies of modern urban life collide, is a space that created the identity of my work and some new utopia.

***Keywords: spaces, urban interior, graphics, network abstraction, drawing, photography, lithography, silk screen, repetitiveness.***

## Увод

Предмет мог докторског истраживања био је унутрашњи простор – ентеријер, зграде БИГЗ-а, дела некадашњих модернистичких социјалистичких творевина које се трансформишу и полако одумиру. Зграда је саграђена 1937. према пројекту архитекте Драгише Брашована као седиште Државне штампарије. У послератном периоду у њој почиње са радом референтна графичко-издавачка кућа БИГЗ. Током 90-тих престаје са радом, а зграда је исељена и напуштена. У последње две деценије у њу се поново уселјавају фирме и штампарије, а намена јој је употпуњена уметничким атељеима, дизајнерским, архитектонским и музичким студијима.

Фотографишући детаље као и делове ентеријера, ускраћујући могућност видљивости димензија, истакла сам монументалност простора. Простор доминира, у њему човек је мали и сведен на микро вредност. Заокружујући досадашња истраживања вишеструких метафоричких, симболичких и реалних преображаја урбаног ентеријера и пејсажа, некада функционалних, а сада напуштених индустријских здања и комплексних сплетова њихових ентеријера, микроисторија зграде послужила је као претекст за покретање читавог низа питања и тема кључних за разумевање односа савремених уметничких пракси са наслеђима модернизма с једне стране, али и радикалних авангардних историјских покрета, пре свих конструктивизма.

Једно од питања на које би овај рад требало да одговори је истраживање јавног и личног простора и његовог симболизма. Испитивање унутрашњег сопственог бића (себе), рањивости и грађења односа према спољашњем свету. Мотив „пролаза” и „врата” као препрека и веза између спољашњости и унутрашњости, екстеријера и ентеријера, јесу метафора напора да продрем, пробудим и пронађем простор иза и испред графичког отиска. Ослушкивање шта се налази иза, страх од непознатог и суочавање са прошлошћу и протоком времена. Простор који сâм по себи постаје готово одбачен. У даљој разради симболизам простора – ентеријера постаје кључно место, колективно прераста у индивидуално у промишљању односа и места уметника као јединке према спољашњем свету. Здање зграде БИГЗ-а је сагледано као симболичко поље, оно постаје пример на коме је могуће ишчитавати све преображаје у социо-политичким околностима, пратити читаву историју од гиганта штампарске

социјалистичке Југославије, до опустелог, руинираног објекта, и назад, до покушаја делимичне ревитализације првобитне намене и успостављања и уписивања нових садржаја и значења.

Потреба за доцртавањем слике, довела је до експериментисања и примене комбиноване графичке технике, један део рада бави се овом проблематиком и њеном применом. Пролазећи кроз различите фазе рада од дубоке до равне штампе, у свом садашњем поступку рада, полазим од фотографије. Фотографски експеримент, строги линеарни цртеж, који је у мом поступку рада најважније ликовно средство и срж настајања графичког листа, понављање интензивних колористичких контраста, луминозни квалитет радова, јесу неке од ликовних вредности које сам истраживала на својим графикама. Основни елементи – троугао, квадрат и права линија својим узајамним релацијама усложњавају и интензивирају унутрашњу напетост структура. Динамизам и слојевитост форме резултат је специфичног комбиновања више графичких техника – фотолитографије, литографије и сито-штампе, које произлазе из искуства фотографских опсервација и монтажних поступака које су примењивали авангардни уметници у првим деценијама XX века, пре свега Пита Мондријана и представника руског конструктивизма Љубов Попове, Александра Родченка и Владимира Татлина.

Први део текста ће описати историјско и симболичко значење модернистичких, индустријских простора – урбаних ентеријера, пре свега зграде БИГЗ-а и његовог архитекте, представника југословенске модерне, Драгише Брашована. Посебно поглавље првог дела ће испитати однос фотографије и ентеријера и тренутног записа мотива у функцији скице који се постиже фотографијом. Други део ће описати утицај руског конструктивизма и геометријске апстракције на мој рад, пре свега линеаристички радови Љубов Попове и Александра Родченка и њихове дефиниције конструктивизма. Значај појаве решетке – мреже у модернизму и њеном утицају на савремену уметност. Даље ће бити објашњен утицај Владимира Татлина и његове макете за Споменик III Интернационале. На крају другог дела ће бити речи о неопластицизму Пита Мондријана као кључне фигуре за развој модернизма и минималистичке уметности. Трећи део ће описати употребу цртежа као основног графичког и ликовног средства изражавања и његову употребу у графици. У четвртом делу ће бити речи о примени комбиноване графичке технике пре свега фотолитографије, литографије у боји, сито-штампе, дигиталне графике и практичном

делу докторског уметничког пројекта „Конструктивистичи симболизам простора – урбаних ентеријера (Простори #40...)”. Уз циљеве, ограничења и истраживачке методе, биће детаљно описан поступак рада, као и графике из серије. Након тога, биће изнета завршна разматрања.

# 1. Модернистички, индустријски простори – урбани ентеријери

Поглавље ће описати симболичко и историјско значење модернистичких, индустријских простора – урбаних ентеријера зграде БИГЗ-а<sup>1</sup>, његову друштвену улогу као и однос између јавног и личног простора и шта тај простор може представљати и значити за појединца и заједницу. Простори који су ненастањени у којима боравимо, али са којима имамо различите и противречне односе. Биће речи о творцу и архитекти зграде БИГЗ-а, Драгиши Брашовану, једном од представника југословенске модерне и модернизма у архитектури на нашим просторима. Његов циљ је био да зграда мења намену сагласно са временом у коме траје, да му се прилагођава и да га превазилази. Поглавље ће испитати однос фотографије и ентеријера, прелаз из културе текста у културу слике, из индустријског у постиндустријско друштво из рада у игру и како се те промене могу сагледати на примеру фотографије.

## 1.1 Историјат зграде БИГЗ-а

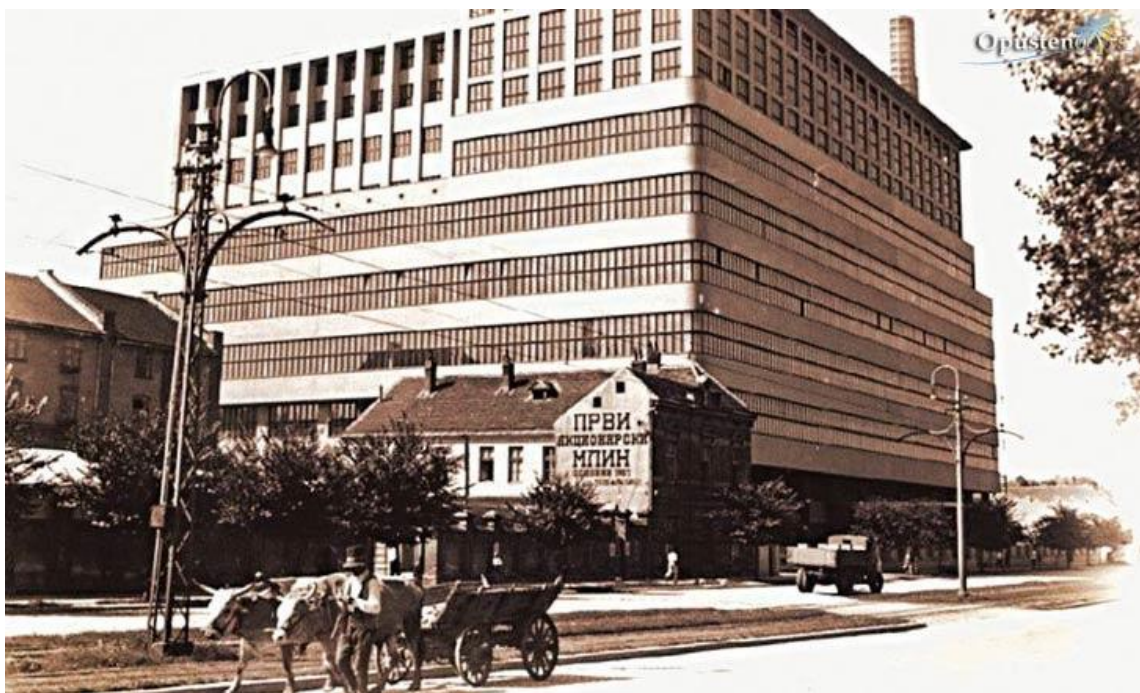
Године 1830. турски султан Мухамед II издаје хатишериф по коме Србија добија аутономију: „Срби имаће власт постављати у земљи својој печатње књига, болнице за своје болеснике и школе ради васпитања деце своје”.

По налогу Кнеза Милоша Обреновића штампарија је купљена у Петрограду, крајем 1830. године, и допремљена у Београд 21. маја 1831. године. У првим годинама рада штампарија је називана разним именима: „печатња”, „књигопечатња”, „типографија”, да би се касније усталио назив „Књажеско србска књигопечатња”. Међутим, након тога штампарија је преименована у „Државна штампарија”. Зграда БИГЗ-а изграђена је као зграда Државне штампарије, између 1934. и 1941. године, по пројекту архитектке Драгише Брашована и у облику је ћириличног слова (П), налик на штампарску машину. Године 1946. Решењем Владе ФНРЈ назив „Државна штампарија” замењен је називом „Југоштампа”. У жељи да створи једно снажно графичко предузеће за

---

<sup>1</sup> Графичко – издавачка кућа БИГЗ, саграђена је 1937. према пројекту Драгише Брашована.

новонастале потребе савезних установа, друштвено – политичких заједница, културних и просветних институција, нарочито за масовну и брзу производњу школских уџбеника



Слика 2. Драгиша Брашован, зграда БИГЗ-а, 1937.

и просветних институција, нарочито за масовну и брзу производњу школских уџбеника, удружење графичких предузећа НП Србије, а на иницијативу Моше Пијадеа, тада председника Савезне народне скупштине, познатог публицисте, правног и културног градитеља нове Југославије. Предложено је да се обједине четири тадашње штампарије: „Југоштампа”, „Југославија”, „Омладина” и „Рад”. Колективи ових предузећа, преко својих представника на састанку одржаном 9. фебруара 1955. у просторијама „Југоштампе”, усвојили су одлуку о стварању новог заједничког предузећа – Београдског графичког завода (БГЗ). Године 1970. доноси се одлука о обнављању и ширем захвату издавачке делатности. Београдски графички завод прераста у Београдски издавачко – графички завод (БИГЗ).

## 1.2 Драгиша Брашован, архитекта југословенске модерне

Драгиша Брашован се родио 25. маја 1887. у Вршцу, а умро је 7. априла 1965. у Београду. Школовао се у Вршцу, а студије је завршио 1912. године на Архитектонском факултету Техничког универзитета у Будимпешти, где је започео и пројектантску праксу у архитектонском атељеу (Тери и Погањ). После завршетка Првог светског рата, неколико година је радио као градски архитекта у Зрењанину, а касније је са

Миланом Секулићем основао атеље „Архитект”. Од 1925. године је радио самостално као „Архитекта Драгиша Брашован”. Излагао је своје радове у оквиру уметничке групе „Облик”, а био је и члан Групе архитеката модерног правца. Други светски рат провео је у принудној изолацији, док је после ослобођења радио у Пројектантском заводу југословенских железница, Пројектном заводу Србије, предузећима Србија – пројект и Југопројект, краће време у Црној Гори, а од 1959. године до смрти обављао је дужност директора београдског пројектног бироа Савремена архитектура. Од 1953. године био је почасни и дописни члан енглеске институције Royal Institute of British Architects (Краљевски институт британских архитеката), а 1961. године је изабран за дописног члана САНУ.

Почевши од првих пештанских дана и раних остварења, па све до 1927. године, Брашован је у својим делима примењивао еkleктичке елементе средњоевропске архитектуре. Његова лична архитектонска филозофија била је прагматична и подложна заокретима. Уклапајући различите стилске елементе у чврсте и допадљиве целине, његов стил се у наредним годинама практично приближио принципима модерне архитектуре. Током двадесетих и тридесетих година прошлог века, Брашован је био један од најпопуларнијих градитеља породичних кућа и вила у Београду. Након овог прелазног периода Брашован се окренуо модерном покрету. Он тада одступа од начела доследне функционалности и прибегава декоративности. На првој изложби савремене југословенске архитектуре 1931. године у Београду публика је имала прилике да види пројекат „Југословенског павиљона” за изложбу у Милану и прву верзију будуће „Банске палате” у Новом Саду.



Слика 3. Драгиша Брашован, *Југословенски павиљон*, 1931.



Под утицајем Гропијусовог<sup>2</sup> Баухауса<sup>3</sup>, ухватио је корак са савременим токовима архитектуре, дајући свом изразу обележја домаће средине. Пројектовањем објеката у том периоду прошао је фазу експресионизма, симболизма и приближио се структурализму. Настала здања „Радничка комора” у Новом Саду (1929–1931), „Кућа Боривоја Ђурића на Зеленом Венцу” у Београду (1932), „Трговинска комора” на Студенском тргу у Београду (1934), и „Стамбени блок Пензионог фонда Беочинске фабрике цемента” у улици Браће Југовића у Београду (1934).



Слика 4. Драгиша Брашован, кућа Боривоја Ђурића на Зеленом венцу, 1932.



Слика 5. Драгиша Брашован, угао Браће Југовића и Десета Стефана, 1934.

<sup>2</sup> Валтер Адолф Гропијус, (Walter Gropius), (1883–1969), немачки архитекта и оснивач Баухауса.

<sup>3</sup> Баухаус, (Bauhaus), Државна школа Баухаус у Вајмару за архитектуру и примењене уметности (1919).



Слика 6. Драгиша Брашован, *зграда Бановине у Новом Саду*, 1939.



Слика 7. Драгиша Брашован, *зграда Команде ваздухопловства у Земуну*, 1939.



Слика 8. Детаљи са зграде Команде ратног ваздухопловства у Земуну, 1939.

Складношћу облика, зналачким третманом, рафинираним осећајем за материјал и детаље, занатским перфекционизмом пројектованог и изведеног, наметнуо се као врхунски архитекта. Доказао је да није само умео да сустиже своје време, већ и да је, испред времена и средине у којој ствара.

Брашованов модернизам достиже врхунац крајем тридесетих година XX века, трилогијом здања: „Команде ратног ваздухопловства Краљевине Југославије” у Земуну (1935), „Банске палате и Банског двора” у Новом Саду (1936–1939) и зграде „Државне штампарије (БИГЗ)” у Београду (1933–1940). Његови пројекти из тридесетих година, представљају незаобилазна остварења и важне оријентире у историји српске архитектуре XX века. После Другог светског рата била му је поверена обнова бомбардованог Старог двора у Београду, пројектовао је велики број стамбених зграда у Подгорици, Јагодини, Зворнику, Шапцу, Аранђеловцу, хотел у Тузли, Сопоћанима, у Београду хотел „Метропол”, радио је и робну кућу у Чачку. У Новом Саду пројектовао је велику палату „Поште” (1963), а од 1953. године радио је на ревитализацији објеката на Петроварадинској тврђави: под његовим руководством „Официрски павиљон” је претворен у ресторан, урађени су репрезентативни салони и подигнута је тераса са видиковцем.



Слика 9. Драгиша Брашован, зграда БИГЗ-а, 1937.

У пројектима насталим после рата, Брашован је експериментисао у духу тадашњег времена, приклањао се фолклористичким манирима, покушавао је да помири предратни модернизам и послератни функционализам. У позним годинама живота трудио се да његови објекти не изгледају демодирано у очима младе генерације, али са друге стране није могао да се ослободи потребе за идејним континуитетом свога дела. Био је оригинални архитекта оплемењене ликовне изражајности, композиционе сигурности, равнотеже између делова и целине, унутрашње динамике и склоности ка детаљу.

### **1.3 Урбани ентеријери зграде БИГЗ-а**

У свом најновијем циклусу одабрала сам зграду „БИГЗ-а”, као мотив својих радова, и фотографисала детаље, унутрашњост, целине у којима се не види почетак. Ускраћујући могућност поређења, односно видљивост димензија, простор доминира, човек је мали у односу на њега и сведен је на микровредност. Мрежа, крупног кадра

теретног лифта који доминира зградом је доминантна, асоцира на систем саћа у којима се огледа сва моћ колективизма и заједништва.



Слика 10. Драгиша Брашован, зграда БИГЗ-а, 1937.

„Унутар овог (спољашњег) контекста, зграда је и сама по себи микро-контекст, који чини њена сврха. Она није само путоказ и смерница већ и циљ, одредиште. Локација

унитар локалитета. Конструкција испод фасаде. Садржај који формира значење. Она је „кућа” нечему што или неке ко у њој станује, обитава, борави. Унутрашњост зграде и њена функција одређују квалитет њој својствених доживљаја, њен индетитет унутар система, њену природу. Она је сама по себи сведочанство протока времена. Зграда може подједнако да буде утопија, персонализовани идеал или хетеротопија, измештено „друго” (Јелена Стојковић)<sup>4</sup>. Зграда БИГЗ-а је једно од најпознатијих остварења југословенске модерне. Монументални објекат, архитектуре чистих линија и префињених заобљених ивица. Изграђена је као зграда Државне штампарије у периоду између 1934–1941. године по пројекту архитекте Драгише Брашована. Његов циљ је био да зграда мења намену сагласно са временом у коме траје, да му се прилагођава и да га превазилази. Проглашена је за културно добро 1992. и налази се под заштитом градског Завода за заштиту споменика. У облику је ћириличног слова П и подсећа на штампарску машину.

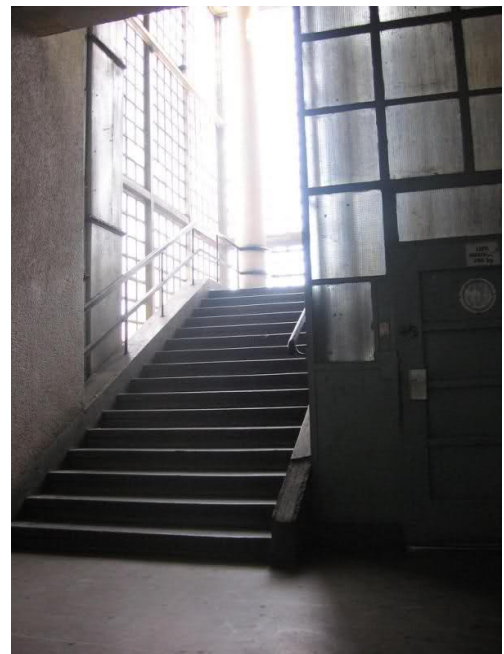
Зграда БИГЗ-а се налази на Сењаку, представљајући њен оријентир и референтну тачку. У доба „златног социјализма” БИГЗ је запошљавао скоро три хиљаде људи. Зграда има двадесетпет хиљада употребљивих квадратних метара, од тога је велики део ходника који се протежу дуж целе зграде. У згради се данас налазе штампарије, складишта, канцеларије, музички студији, ликовни атељеи, занатске и уметничке радионице. Стециште је, већ годинама, многих слободних уметника и сматра се неком врстом неформалног културног центра. Дизајнер Тихомир Стојановић на свом сајту је написао: „Већ дуго ме фасцинира зграда БИГЗ-а. Оронула, пропала, а тако монументална, задивљујуће маштовита, једноставна, а опет посебна и загонетна, ствара осећај као да уствари и не постоји. Ово је чудан сплет ходника и степеништа...”. Један од коментара је био: „Зграда је тотална катастрофа. Провео сам мало више времена смуцајући се по истој, успут фоткао. Лифт час ради, час не ради. Разна лица пролазе. Неосветљени ходници и степеништа, оронуте просторије и тоалети из којих сваки час очекујеш да искочи нека сподоба из хорор филмова”.

Боравећи и радећи неколико година у том простору и сâм је деловао на мене испровоциравши ме да га фотографишем и истражујем. Истраживање јавног и личног простора и његовог симболизма, јесу мотиви мог интересовања. Испитивање унутрашњег сопственог бића (себе), рањивости и грађења односа према спољашњем

---

<sup>4</sup> Stojković, Jelena. (2009). „Čitati/Pisati” BIGZ: Fenomenologija zgrade”. *Blogspot*. <http://jelenastojkovic.blogspot.com/2009/05/citati-pisati-bigz-fenomenologija.html>. (acc.08.09.2011).

свету. Мотив „пролаза” и „врата” као препрека и веза између спољашњости и унутрашњости, екстеријера и ентеријера, јесу метафора напора да продрем, пробудим и пронађем простор иза и испред отиска. Ослушкивање шта се налази иза, страх од непознатог и суочавање са прошлошћу и протоком времена. Простори који су ненастањени у којима боравимо, али са којима имамо противуречне и различите односе. Простор који сам по себи постаје готово одбачен.



Слика 11. Фотографије унутрашњег простора зграде БИГЗ-а



Слика 12. Простор # 17, 2011.



Слика 13. Фотографија унутрашњег простора зграде БИГЗ-а



## 1.4 Истраживање јавног и личног простора и његовог симболизма

Зграда БИГЗ-а може се сагледавати као простор од јавног значаја, који има употребну вредност савремених потреба живота у граду, али и као културни споменик са својим временом трајања. Њена функционалност се може доживљавати као конкретизован облик утопијских идеала који почивају на захтевима за мењањем друштвених начела на темељима духовних вредности. Симболизам простора постаје кључно место, а колективна утопија прераста у индивидуалну у разумевању односа и места уметника као јединке према спољашњем свету. Здање зграде БИГЗ-а сагледавам као симболичко поље, и оно је пример на коме је могуће ишчитавати све преображаје у социо-политичким околностима, пратити историју од гиганта штампарске индустрије социјалистичке Југославије, до опустелог руинираног објекта, и назад, до покушаја делимичне ревитализације првобитне намене и успостављања и уписивања нових садржаја и значења.

Симболизам унутрашњег и спољашњег најприсутнији је у инверзији перспективе у радовима са мотивом врата и пролаза. Ситуације у којима су врата делимично отворена или одшкринута упућују на подељени однос јавног и личног – приватног простора, на питање граница између њих, да ли оне уопште постоје или је то само моје замишљено идеално место. Да ли је та неочекивана отвореност позив, знатижеља или само игра инверзије спољашњег наспрам унутрашњег простора. Г. Башлар<sup>5</sup> у својој књизи „Поетика простора” пише да су и један и други простор подједнако интимни: „А затим, ка чему, према коме се отварају врата? Отварају ли се за свет људи или за свет самоће?”

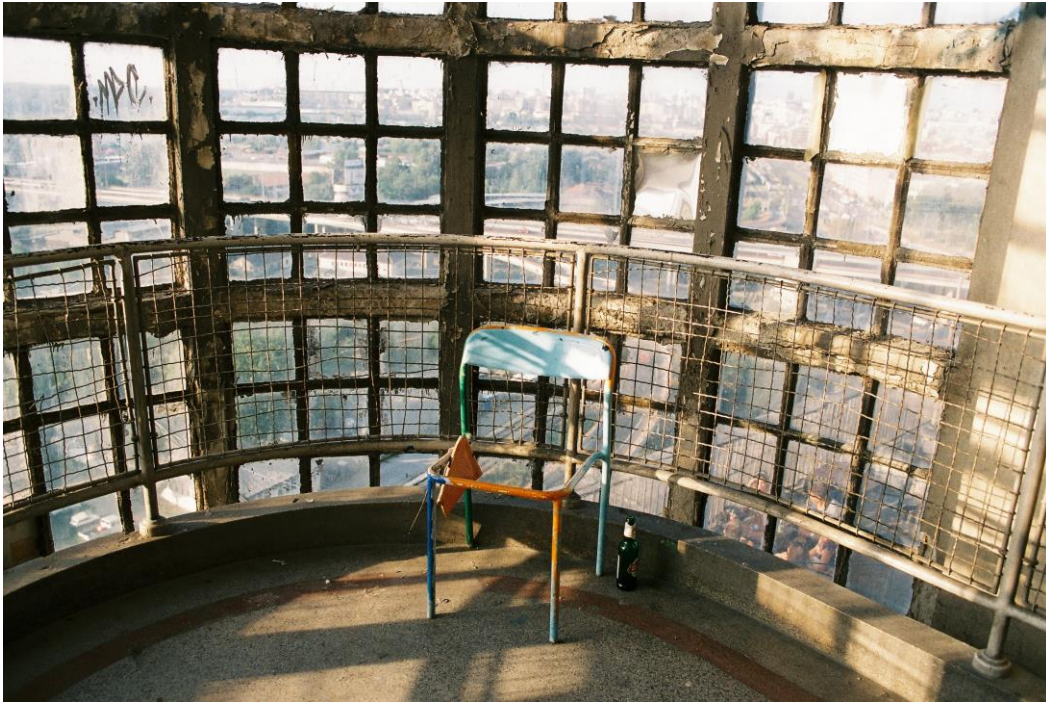
У својој књизи „Неместа”, М. Оже<sup>6</sup> у својим антрополошким разматрањима, степеништа, лифтове и ходнике дефинише као типичне примере транзитних подручја дефинисаних као неместа. Појам „неместа” он тумачи као супротност утопији „оно постоји, а да у себи не развија никакве органске друштвене везе.” Ипак, испоставило се да су управо они важна средишта која омогућавају комуникацију, гранична подручја раздвајања, али једнако и повезивања, места која постају простори захваљујући додељеним значењима и функцијама. У том смислу би баш међупростори зграде БИГЗ-а, једног вишенаменског историјског здања где се укрштају намене, преплићу

---

<sup>5</sup> Башлар, Гастон. (2005). *Поетика простора* (прев. Филиповић, Фрида). Београд: Градац.

<sup>6</sup> Оже, Марк. (2005). *Неместа*. (прев. Јовановић, А. Ана). Београд: Krug Commerce.

садржаји, сусрећу креативне енергије савременог урбаног живота могли бити подручја где настају неке нове утопије – идеалног простора, неоствариве у друштвеној реалности, али са могућностима и истински живљене у свакодневници која креира индетитет сваког града.



Слика 14. Фотографије унутрашњег простора зграде БИГЗ-а

## 1.5 Однос фотографије – тренутног записа и ентеријера

Увек полазим од реалног извора, од природе, да би се у процесу рада несвесно одвајала од њега. Важна ми је идеја, унутрашњи осећај, трудим се да га сачувам. У свом раду, фотографијом кадрирам, скицирам мотив који после транспонујем фотолитографским путем у графику. Фотографишући унутрашњи простор зграде „БИГЗ”-а скицирала сам делове унутрашњег ентеријера, и то је први импулс, почетна идеја будућег рада. Одабране фотографије пребацујем фотолитографским путем на цинкану плочу и отискујем у црно-белој боји на папир. Преко тога иде цртеж који је рађен у сито-штампи и литографији у боји. Комбинујући ова три компликована графичка решења долазим до крајњег изгледа графичког рада. Користећи ахроматске и хроматске односе, међусобно их супростављајући, добијам различит контраст који ствара ефекат тродимензионалности простора.

Фотографијом бележим идеју, она је у функцији скице, тренутног записа, затим следи њено транспоновање у фотолито технику, преко које долази сито-штампа и на крају радим литографију. У својој књизи „За филозофију фотографије”, Вилем Флусер<sup>7</sup>, чешки филозоф, писац и новинар, бави се новим начином посматрања фотографије. Анализирајући фотографију као медиј, са њених естетских, научних и политичких аспеката, истражујући савремену кризу у култури, као и нове облике постојања друштва који из ње настају. Показујући прелаз из културе текста у културу слике, из линеарности историје у дводимензијалност магије, из индустријског у постиндустријско друштво и из рада у игру. Како се ове промене – мутације могу сагледати и посматрати на примеру фотографије.

Флусер објашњава шта је то слика, како се одредница простор – време кодира у дводимензионалну раван и какву функцију она има као посредник између човека и света. Анализирајући вишевековну борбу између слика и писма, што је врло битно за даљу анализу примене фотографије. Говори о дискурсу фотографије, њеној дистрибуцији кроз различите канале, и како се значење фотографије мења проласком кроз такве канале. Тако се једна фотографија у новинском чланку (каналу) појављује као документарна, док изложена у галерији, или у реклами добија сасвим ново значење. „Значење слика је магијско”.<sup>8</sup> Човек почиње да живи у функцији слика које је

<sup>7</sup> Флусер, Вилем. (2005). *За Филозофију фотографије* (прев. Тубић, Тијана). Београд: Културни центар Београд.

<sup>8</sup> Флусер, *За Филозофију фотографије*, 10.

створио. „Имагинација се предметнула у халуцинацију”.<sup>9</sup> Настанак линеарног писма. Почетак „историјске свести” и „историје” у ужем смислу. „Борба писма против слике, свести о историји против магије, обележава свекупну историју”.<sup>10</sup> Намера текстова је да објасне слике које чине схватљивим појмове – представе. Текстови су метакôд слика. Однос између текстова и слика је централно питање историје. Историја је прогресивно транскодирање слика у појмове, прогресивно објашњавање представа, прогресивно поништавање магије, прогресивно поимање. „Техничка слика је слика начињена путем апарата”.<sup>11</sup> „Током историје текстови су објашњавали слике, сада фотографије илуструју чланке. Током историје доминирали су текстови, данас доминирају слике”.<sup>12</sup>



Слика 15. Жута врата, фотографија, Туркизна врата, 2016. Пролаз, 2011.

<sup>9</sup> Ibid., 11.

<sup>10</sup> Ibid., 11.

<sup>11</sup> Ibid., 14.

<sup>12</sup> Ibid., 55.

„Слике су површине са значењем”.<sup>13</sup> Оне указују на нешто „тамо напољу” у простору и времену, што нам као, алат за свођење четвородимензионалности простора у дводимензионалност површине, треба учинити представљивим као апстракцију. Ту специфичну способност апстраховања простора у површину и поновног пројектовања у простор – време требало би назвати „имагинацијом”. Она је претпоставка за успостављање разумевања слика. Другим речима способност свођења просторних феномена на дводимензионалне симболе и читања тих симбола.

„Апарати стварају техничке слике”.<sup>14</sup> Фото-апарат је његова ембрионална форма. Апарати симулирају мишљење у смислу комбинаторичке игре бројева сличним симболима, и то мишљење је до те мере механизовано да ће у будућности за то људи бивати све мање компетентни, препуштајући то мишљење апаратима. Чак и не потпуно аутоматизовани апарати, они који људе стављају у позицију „играча” и „функционера” играју и функционишу боље од људи који су им потребни.

Фото-апарат илуструје роботизацију рада и ослобађање човека за игру. Он је интелигентан алат, слике ствара аутоматски. Фотограф не мора да се као сликар, сконцентрише на четкицу, већ може да се у потпуности посвети игри са фото-апаратом. Утискивање слике на површину извршава се аутоматски. Постоје два испреплетана програма у фото-апарату један покреће апарат на аутоматско прављење слика, други дозвољава фотографу да се игра.

„Слобода је играти против апарата”.<sup>15</sup> По Флусеру једино „експериментални фотографи” су управо фотографи који играју против апарата, они се заиста свесно труде да произведу непредвиђене информације.

Објашњавајући значење простора, проф. Љуба Глигоријевић<sup>16</sup> наводи пример фотографије врата Марсела Дишана<sup>17</sup> „Врата, улица Ларе, бр. 11”. Она затварају и отварају десну и леву собу. Врата могу бити и „поклопац” за собу или поклопац за две собе. Може и за једну собу, јер знамо да има врата и из дворишта, са улице, улазна врата. У сваком случају врата су ту да одвајају и да спајају два самостална простора. Врата Марсела Дишана, налазе се у предњој соби, овој до нас. Ако затворе десну собу,

---

<sup>13</sup> Ibid., 9.

<sup>14</sup> Ibid., 20.

<sup>15</sup> Ibid., 73.

<sup>16</sup> Др Љубомир Глигоријевић, теоретичар уметности, проф. на ФЛУ у Београду, сада предаје на ФЛУ на Цетињу.

<sup>17</sup> Марсел Дишан, (Marcel Duchamp), (1887–1968), представник дадаизма и зачетник уметничког појма „readymade” (готов предмет).

остаће отворена лева, и обрнуто. Рекло би се да је најбоље да не затварају ниједну собу, иначе ће она друга соба остати без врата. Али, каква би то била врата која ништа не би затварала?! Добро, прихватимо да је сасвим извесно да она заузимају простор у овој предњој соби. Личе на неку дрвену лепезу собе. И немају, као што имају сва нормална врата, спољашњу и унутрашњу страну, него спољашња страна може да буде унутрашња и обрнуто, зависно од тога којој соби се намене.



Слика 16. Марсел Дишан, *Врата, улица Ларе, бр. 11, 1927.*

„Врло је важно да добро размислите о овим вратима, наравно, гледајући их и на овој фотографији. Треба озбиљно да схватите своју сопствену способност да о странама врата мислите као о спољашњим и унутрашњим у исти мах. У ликовним уметностима је скоро увек тако. Види се кућа споља, види се изнутра, види се фиока споља, види се изнутра, па се онда види кућа и споља и изнутра, фиока и споља и изнутра, па мало више споља или мало више изнутра итд. Види се отворено, затворено, шупље, пуно, па мало више отворено, па мало више затворено, мало више шупље, мало више пуно...и отворено и затворено, и шупље и пуно у исти мах итд.”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Дамњановић, др Милан. Глигоријевић, Љубомир. Стевановић, Милица. Галовић, Видосава. Братић, Томислав. Драгутиновић, Миливоје. (1977). *Уметност за 1 разред средњег усмереног образовања*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Књажевац: „Нота” Музичко издавачко предузеће, 22.



Слика 17. Фотографија врата у згради БИГЗ-а



Слика 18. Простор #1, 2010.

## 1.6 Закључак

Бавећи се урбаним простором – ентеријером зграде БИГЗ-а, некадашњим гигантом социјалистичке Југославије, бавила сам се његовим преображајем и истраживањем комплексних сплетова унутрашњих ентеријера лифтова, степеништа, пролаза, врата. Микроисторија зграде БИГЗ-а, амблематског остварења југословенске модерне у области индустријске архитектуре између два рата, и њеног архитекте Драгише Брашована, послужила је за покретање низа питања и тема за разумевање симболизма јавног простора и личног уметничког доживљаја. Драгиша Брашован је представник нашег модернизма у архитектури. Његови најзначајнији објекти из овог правца коме припада и зграда БИГЗ-а, настали су почетком тридесетих година XX века. Био је архитекта који је желео да помири прошлост и садашњост и један од најзначајнијих архитеката код нас. На згради БИГЗ-а можемо ишчитавати све преображаје у социополитичким, друштвеним и културним променама и њиховом утицају на заједницу и појединца.

Фотографишући одабране изоловане фрагменте ентеријера, упућујем на ове међупросторе као на места где се сакупља мноштво искустава из различитих периода здања. Фотографију сам користила за кадрирање и тренутни запис, она је у функцији скице, забелешке, за оно што ће послужити за крајњи резултат комбиновања више графичких поступака – фотолитографије, литографије, дигиталне графике и ситоштампе.

Међупростори, зграде БИГЗ-а су места неких нових идеализованих доживљаја, која диктирају пулс савременог урбаног живота и града коме припадају.



## **2. Утицај руског конструктивизма и геометријске апстракције**

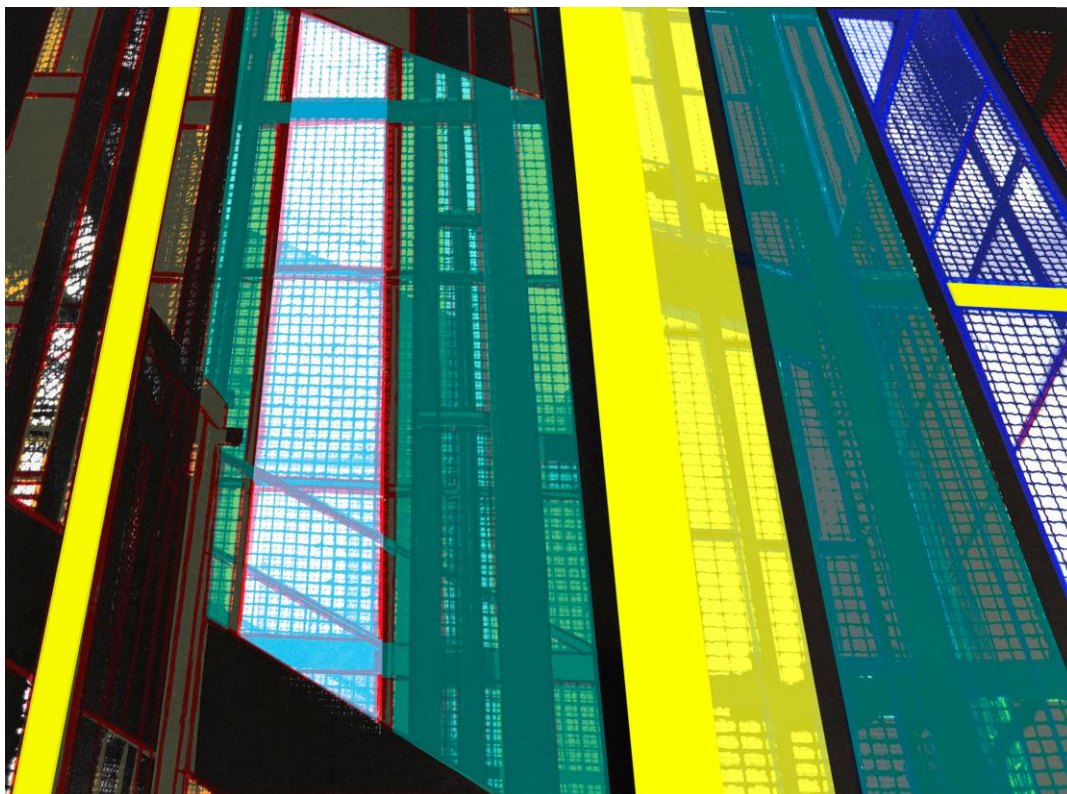
За боље разумевање значења и поступака овог докторског уметничког пројекта неопходно је направити паралелу и објаснити утицај одређених уметника, пре свега представника авангарде и руског конструктивизма 20-тих година XX века и правца модернизма и геометријске апстракције на мој рад. Пре свега то су линеаристички радови руске сликарке Љубов Попове, Александра Родченка, Владимира Татлина, Ела Лисицког и холандског уметника Пита Мондријана, представника неопластицизма, где се хаотичност и променљивост природе свде на одређен пластичан израз геометријских односа. Један од централних захтева руског конструктивизма и уметности после Октобарске револуције у Русији био је креирање форме идеалног социјалистичког града, а најзначајнији носиоци ових идеја била су управо архитектонска решења индустријских и пословних објеката. Уметници овог правца дочекали су револуцију са највећим одушевљењем и са надом да ће кроз њу успети да реализују сан о грађењу не само новог друштва, већ и нове уметности.

Динамизам и слојевитост форме на мојим графикама резултат је комбиноване графичке технике и утицаја из искуства фотографских опсервација и монтажних поступака које су примењивали авангардни уметници у првим деценијама XX века.

### **2.1 Љубов Попова**

Индустријски и технолошки напредак у XX веку изазвао је употребу нових материјала у уметности и истицање вредности тих материјала. Раније су, на пример, скулптори мермеру давали вредност људске пути и драперије, а модерни уметници, међутим, истичу квалитет и вредност саме материје. Они хоће да уметност буде више истинита, а мање лепа за око. Отуда понекад инсистирање на ружном и стравичном. Најзад, под утицајем развоја психоанализе, вредност случајности и несвесног стиче у модерној уметности бројне присталице. Одлучујућу улогу на руској уметничкој сцени одиграла је Октобарска револуција. Уметници су се борили за идеју продуктивне уметности, за њену улогу у оплемењивању индустрије рада и самог живота. Били су активни у

организацији уметничког живота, пропагирању књига и слика по селима и фронту и у подизању јавних објеката.



Слика 19. *Простор са жутом #...*, 2016.

Имам потребу да кадрирам неке делове и извлачим их у крупан план, при чему објекат прелази у апстрактну геометријску форму, у којој је мрежа доминантна. У мом најновијем раду и циклусу „Простори #40...”, на мој рад утицала је уметност сликарке Љубов Попове, представнице руске авангарде, која је у свом раду истраживала кубизам<sup>19</sup>, супрематизам<sup>20</sup> и конструктивизам. Конструктивизам је настао 1913. у Русији као правац апстрактне уметности. У његовој основи је била употреба једноставних геометријских облика квадрата, круга, троугла и линије који су својом бојом и међусобним односима стварали тензије и динамику слике. У конструктивизму слика се „конструира” од основних геометријских елемената. Конструктивизам полази од раног футуризма. Љубов Попова се поред сликарства бавила графиком, дизајнирала је постере и књиге. Правила је скице за текстил за потребе Прве државне фабрике штампаног текстила у Москви. Радилa је на изради сценографија и костима камерног

<sup>19</sup> Кубизам је уметнички правац настао 1907–1908. године, од речи *kubus* – коцка. Облике своди на геометријска тела: коцку, куглу и ваљак.

<sup>20</sup> Супрематизам је апстрактни уметнички правац настао 1905. године. Своди облике у једноставне геометријске форме квадрата, троугла, крстова и чистих линија. Његов творац је Казимир Маљевић (1878–1935).

театра Таиров, Московског театра комедије, као и за представе В. Мејерхоља. Предавала је као професор на ГСХМ-у (Државне слободне уметничке радионице) и ВХУТЕМАС-у (Виша уметничко-техничка радионица) у Москви. Године 1912. радила је у московском студију „Кула”, код Владимира Татлина. Од 1921–1924. била је укључена у конструктивистичке пројекте, у сарадњи са Варваром Степановом<sup>21</sup> и Александром Родченком. Током 1912–1914. обучавала се на Академији де ла Палет у Паризу код Анрија Ле Фоконијеа и Жана Мецингера. У ишчекивању новог, уметници и колекционари одушевљавали су се најновијим изумима, кубизмом, фовизмом и футуризмом. У атељеу Татлина и стану Попова преносили су знања колегама који нису имали могућности да путују у иностранство. Трудећи се да пронађе оптимални међусобни однос боје и форме, Љубов Попова је стварала своја дела из динамичних, слојевитих, испресецаних површина „сликарске архитектонике”. У складу са учењима конструктивизма веровала је да уметност треба да служи сврси и знала је да каже да је ниједан њен уметнички успех није учинио толико срећном као кад је видела сиромашног сељака или радника који купује комад текстила који је она дизајнирала.



Слика 20. Љубов Попова, *Просторна конструкција*, 1921.



Слика 21. Љубов Попова, *Просторна конструкција*, 1921.

Попова анализира природу форме, кроз истраживање пермутације једне идеје, спроводећи таква истраживања у низу радова на платнима, гвашевима, цртежима или кроз дизајн тканина. Откако је од 1914–1915. почела да експериментира са кубизмом, ради у серији, анализирајући свој приступ репетитивности, варијације на тему једне слике. Она је истакла да је истраживање „организација елемената као самосталне

<sup>21</sup> Варвара Степанова (Varvara Stepanova), (1894–1958), руска уметница и припадница конструктивизма.

структуре и да треба истражити значај сваког елемента линије, равни, волумена, боје”.<sup>22</sup> У својим сликама и на текстилу, Попова истражује везу између обојеног и необојеног, штампаног и неодштампаног дезена, истражујући њихов однос као активну компоненту у укупној уметничкој структури. У сликама на шперплочама подлога је необојена и у природној боји, она није пасивна позадина, већ својом текстуром активни елемент у изградњи слике. У дизајну тканина, такође, подлога је остала неодштампана. Обично је беле боје, и често игра активну организациону улогу, служећи као једна од позитивних компоненти у боји конфигурације. Често постоји само једна или две боје које се користе у процесу штампања на белој подлози. На дизајну за насловну страну часописа „Леф”, као и на истом текстилном дизајну из 1924. године, стварна подлога је бела, али добијени бели круг у односу на црвени изгледа као да је штампан на материјалу, а не обрнуто. Ово ствара осећај оптичке двосмислености, као и оптичку динамику у дизајну, кругови вибрирају, као код Оп-арта. Такви ефекти су намерни.

У сликама Попове, линије често формирају неку врсту неправилног решеткастог обрасца (мрежастог дезена). По мишљењу историчара уметности, Розалинд Краус,<sup>23</sup> мрежа је оличење само-рефлективности у модерничком сликарству, наглашавајући мрежу раскида се са натурализмом.



Слика 22. Љубов Попова, дизајн за текстил, 1923-1924.

<sup>22</sup> Popova, Lyubov. (1922). „Raboty 1920 – 21 gg.” (translation in Sarabianov and Adaskina). *Manuscript*, December, p. 359.

<sup>23</sup> Розалинд Краус, (Rosalind Krauss), (30. новембар 1941), амерички ликовни критичар, теоретичар уметности и професор на универзитету Колумбија у Њујорку, САД.



Слика 23. Љубов Попова, *Композиција*, 1921.



Слика 24. Љубов Попова, *Композиција*, 1921-1922.



Слика 25. Љубов Попова, *Композиција*, 1922.



Слика 26. Љубов Попова, *без назива*, 1914-1916.



Слика 27. Љубов Попова, *Painterly Architectonic*, 1917.

Емотивни набој и динамични осећај произлазе из неправилности и паузе које су уведене у мрежу. У текстилним десенима Љубов Попове ова мрежа одговара моделу Краусове. Попова у својим сликама и дизајну текстила има раслојавања и мрежу (решеткасти дезен) које се супростављају и на тај начин уводе тензију, утичу на кретање и ритам композиције у оку посматрача. У слици „Space – Force Construction”, Попова као подлогу за геометријску форму користи шперплочу или картон попрскану пиљевином, која наглашава површину слике. У неким радовима трагови – правац авиона који лете, потенцирају однос са кубизмом, док други наглашавају и истичу јасно оцртане линије које указују на моћну конструкцију или дијагоналну решетку – мрежу. То је био њен одговор на нови правац „конструктивизам”. Конструктивизам је правац у уметности који превазилази полне разлике. Равноправност полова је био важан комунистички принцип, то је био један од првих периода у историји када се уметнице вреднују исто као њихове мушке колеге. INKhUK, интердисциплинарни истраживачки институт, основан је 1920. да анализира принципе савремене уметности.

Убрзо су њиме доминирали конструктивисти вођени Родченком. У серијама дискусија одбацили су идеје „Композиције” – као субјективан приступ уметности која изражава личност уметника, вођени идејама укуса и емоција – у корист „Конструкције” много безличнијем методу где је материјал у коме се ради његов компактан део, огољен од свега декоративног и непотребног.

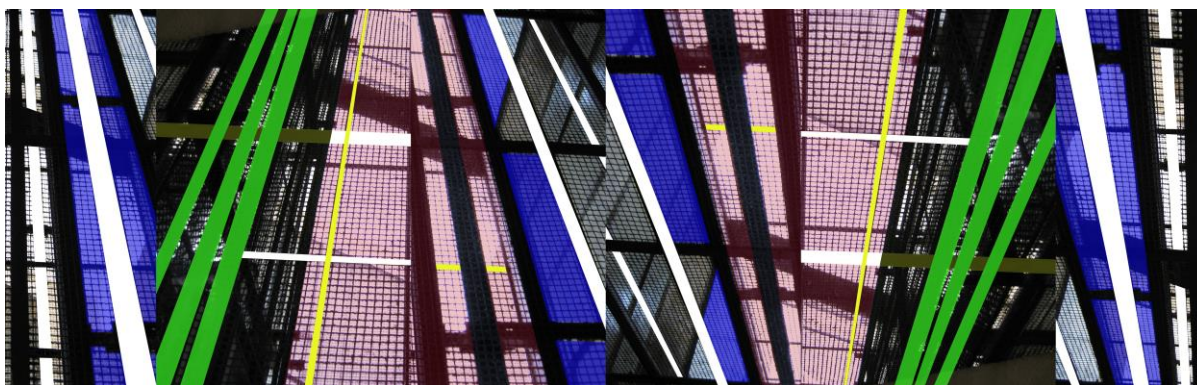
## 2.2 Мрежа – решетка, одлучујућа тачка модернизма

Фотографишући један исти мотив више пута, зумирајући га, извлачим детаљ у први план формирајући мрежу. Крупан кадар теретног лифта претвара се у апстрактну геометријску форму. Наглашавајући архитектонику простора стиче се утисак монументалности.

У часопису „Кошава” из 1995. године, поводом изложбе „Композиција Г”, одржане у Народном музеју Београда, на тему Пита Мондријана, теоретичар уметности Стеван Вуковић објашњава појаву мреже – решетки као и њеног понављања, репетиције, у раду уметника Пита Мондријана „Розалинд Краус, Мондријанову мрежу, која по њему осигурава отклон од „трагичког”, натуралистичког, морфопластичког итд, представљајући оно што би се могло назвати нултим степеном слике, иза кога нема даље никаквог модела, референце или било чега другог, одређује на индентичан начин – као „затвор у коме се уметник стрпан у кавез осећа слободан”, ослобођен од упада означитеља из неког другог, спољашњег кода. Да то јесте затвор види се из тога што та мрежа, као означитељ, упућује на низ претходних мрежа кроз историју уметности (од Дирерове<sup>24</sup> перспективе, па надаље), као друге означитеље – та мрежа дакле није створена, већ је само понављање једног ригидног система класификовања оптичког материјала, само на другачији начин. С друге стране, да је заточење и понављање закона продукт жеље, казује констатација да је управо понављање, као и аутореференцијалност оно што је „домен задовољства једног модернисте”. Тај аспект прилично појашњава Дишанова изјава: „Идеја понављања код неког уметника представља за мене вид мастурбације”.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Албрехт Дирер, (Albrecht Durer), (1471–1528), немачки ренесансни сликар, графичар и теоретичар уметности.

<sup>25</sup> Вуковић, Стеван. (1995). „Пит Мондријан, Зоран Насковски, Бата Крговић: Композиција I”. *Кошава*, 28-29, 65.



Слика 28. *Простор са зеленом и белом #...*, 2016.

Мрежа је визуелна структура која лежи у срцу савремене уметности. Као графичка компонента у сликарству, почела је да се појављује почетком XX века у геометријској апстракцији руског сликара Казимира Маљевића<sup>26</sup> и холандског сликара Пита Мондријана, који се сматра „најсавременијим” уметником свога времена. Мондријан је 1912. почео да ствара своје „композиције” састављене од мреже хоризонталних и вертикалних црних линија и пољама у три основне боје. „Ови основни облици лепоте, допуњени уколико је потребно другим директним линијама или кривама, могу постати уметничко дело, тако јако као што је истина”.<sup>27</sup> Историчарка уметности Розалинд Краус је указала на појаву мреже као одлучујући корак у еволуцији модерне уметности. У свом есеју из 1979. године „Мреже”, написала је: „На почетку овог века почела је да се појављује најпре у Француској, а потом у Русији и у Холандији, структура која је остала реликвија, симбол модернистичке амбиције у визуелним уметностима све до данас. Површина у предрадном кубистичком сликарству постаје све прецизнија, мрежа најављује, између осталог, да ће модерна уметност ућуткати књижевност, наративност, говор”.<sup>28</sup>

Погледајмо око себе у свакодневном животу, мрежа је свуда. Улице Менхетна су формирају најмодернију урбану мрежу на свету, ми поимамо дигиталне медије кроз мајусне мреже сачињене од мноштва пиксела, и играмо лото попуњавајући бројеве у малим мрежама. Мрежа је нит која повезује уметност са нарастајућим напретком и квалитетом свакодневног живота. Розалинд Краус каже: „Логички говорећи, мрежа се шири у свим правцима, до бесконачности”.<sup>29</sup> У мојим радовима из циклуса „Простори

<sup>26</sup> Каимир Маљевић, (Казимир Маљевић), (1878–1935), руски сликар представник авангарде и теоретичар уметности, оснивач уметничког покрета супрематизам и пионир геометријске апстрактне форме.

<sup>27</sup> Nessa, Pope. (2014). „How the Grid Conquered Contemporary Art”. *Artspace*, Sept. 12, 101.

<sup>28</sup> Krauss, Rosalind. (1979). *Grids*. Cambridge, Massachusetts (United States): The MIT Press, pp. 50-64, 50.

<sup>29</sup> Ibid, pp. 50-64, 60.



#1...” и „Простори #40...”, преклапањем структура хоризонталних, вертикалних, као и дијагоналних планова формира се мрежа која је присутна и у самим називима радова.

### 2.3 Александар Родченко и Љубов Попова дефинишу конструктивизам



Слика 29. Александар Родченко, *Конструкција бр. 95*, 1919.



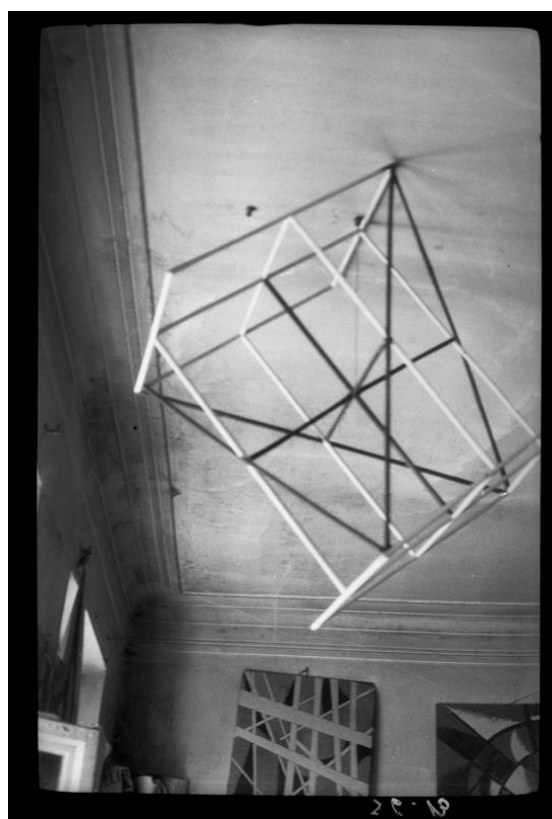
Слика 30. Александар Родченко, *атеље Љубов П.*, 1924.

Родченко је своје истраживање о конструктивизму засновао на констатацији да је линија основа, душа, есенцијални елемент у уметничком раду. Боја, тон, текстура и површина могу бити елиминисане као декоративне или као технике које имитирају изглед ствари. Конструктивисти су закључили, конструктивизам није само естетски стил представљен на платну, већ приступ материјалима који је непомирљив са дводимензионалном површином слике. Родченко је напустио слободно цртање руком у корист лењира и шестара. Старе идеје уметничке вештине и експресивности ручног рада замењени су коришћењем механичких справа. Правило уметника – конструктивиста је у организацији елемената на платну или листу. У свом есеју о линији, Родченко је објаснио, да је у прошлости деликатност употребе четкице било неопходно за традиционално фигуративно сликарство, у којем се имитира појава објеката и других аспеката видљивог света. За конструктивисте такве финесе нису

више потребне: „Четкица... је постала недовољан и непрецизан инструмент у новој, не-објективној слици, она је истиснута и замењена штампарском пресом, ваљком, рајсфедером, шестаром”.<sup>30</sup> Родченко је 1918. године направио своју прву самостојећу апстрактну скулптуру, објашњавајући да је ова геометријска конструкција направљена коришћењем свакодневних материјала, и да је то заправо напуштање слике у корист уласка у простор. Насупрот Татлиновим контра-релефима који су везани за зид, Родченко је истакао да његова Просторна конструкција може да се посматра као форма са свих страна. Њихова екстравагантна конфигурација геометријских форми у простору одразиће се и у његовом индустријском дизајну.



Слика 31. Александар Родченко, *фотографија*

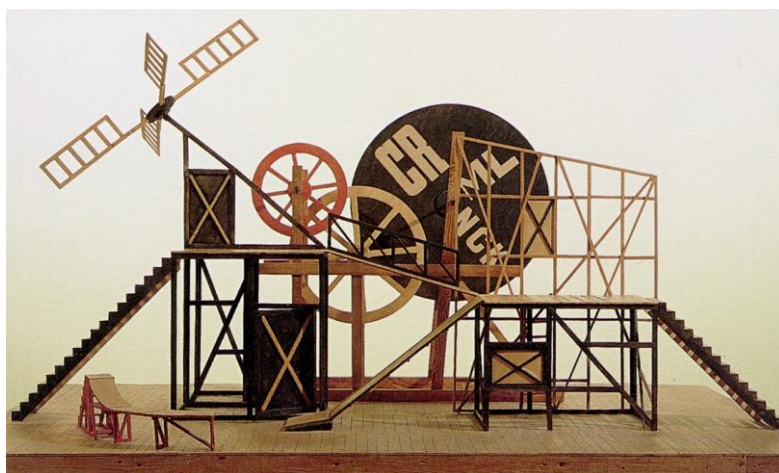


Слика 32. Александар Родченко, *Просторна конструкција*, 1920.

У својим висећим Просторним конструкцијама из 1920–1921. године Родченко је дао својим објектима још већу аутономију, ослобађајући их са пода и са зида као подлоге. Свака од ових серија била је базирана на различитим геометријским основама, које је он моделовао у низу димензионалних облика исечених од иверице, што му је

<sup>30</sup> „Rodchenko and Popova: Defining Constructivism: explore the exhibition, room 4”. [www.tate.org.uk/watson/tate-modern/exhibition/rodchenko-popova/rodchenko-and-popova-defining-constructivism-3](http://www.tate.org.uk/watson/tate-modern/exhibition/rodchenko-popova/rodchenko-and-popova-defining-constructivism-3). (acc.05.08.2015).

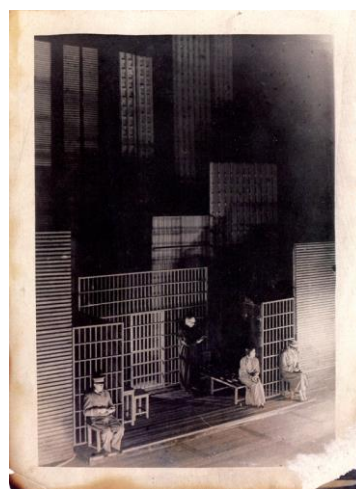
омогућило пут ка дефинисању тродимензионалне форме. Родченкова архитектонска истраживања са групом *Zhivskul'ptarkh*<sup>31</sup> била су директна инспирација за Стојеће конструкције из 1921. године, у којима се уобичајене дрвене компоненте монтирају у различитим варијацијама стварајући серију фигура. Те компликоване геометријске форме обезбедиле су тродимензионални еквивалент његовим експериментима са лењиром и шестаром. Попова је такође са својих студија за Конструкције у простору, прешла са дводимензионалне на тродимензионалну форму у својим сценографијама за позориште.



Слика 33. Љубов Попова, Сценографија за позориште, 1922.

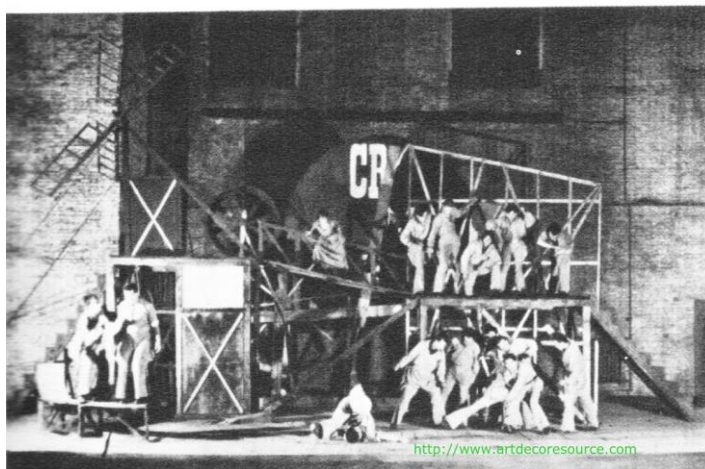
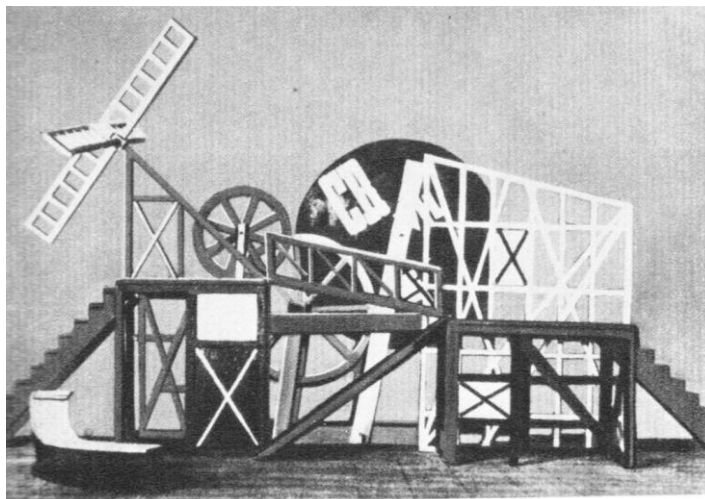


Слика 34. Љубов Попова, дизајн за текстил, 1923-1924.



Слика 35. Сценографија за позориште, 1933.

<sup>31</sup> Група „The Zhivskul'ptarch” коју су сачињавали сликари, вајари и архитекте основана 1919. године, истраживала је достигнућа модерниста у намери да уведу револуционарне промене у архитектури.



Слика 36. Љубов Попова, Stage design for the theatre play the *The Magnificent Cuckold*, 1922.

Почетком 20-тих година XX века, Родченко почиње да се бави монтажом, делимично и због рада на илустрацијама за збирку поезије Мајаковског<sup>32</sup> „Проето” („Њој и мени”). Прва је фото-монтажа коју Родченко користи у дизајну књиге. Илустрација пружа жив контрапункт дугачкој љубавној песми коју је Мајаковски написао својој музи Лили Брик, чија фотографија портрета на насловној страни представља профутуристичку естетику. У њима је покушао да визуелно представи стихове песника, стварајући посебну везу између монтаже и конструктивистичких форми. Због немогућности да пронађе одговарајуће фотографије за своје пројекте, Родченко узима фото-апарат у своје руке и због ове, за њега новооткривене уметности, 1927. заувек напушта сликарство. Схватио је да фото-апарат може снимати из било ког угла, што одговара људском оку. Користећи се смелим и иновативним перспективама нижег и вишег ракурса, покушао је да сруши постојећу стандардну перспективу у равни погледа и на тај начин постао пионир у конструктивистичкој фотографији.

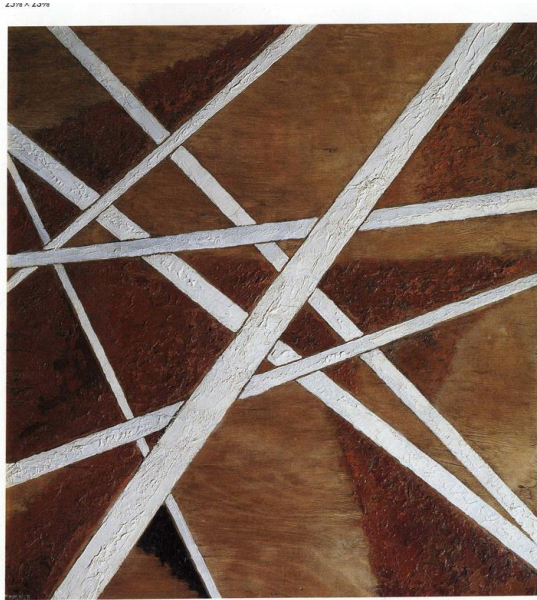
У својој књизи, 1928. године написао је: „У фотографији постоји стари ракурс, апарат је постављен у висини очију посматрача који стоји на земљи. Ја то зовем снимањем с пупка... најзанимљивији угао снимања данас је онај 'одозго на доле' и 'одоздо на горе' и њихове дијагонале”.<sup>33</sup> Најрадије је фотографисао „лајком”, јер му је омогућавала приступ необичним положајима, скраћивање перспективе и хватање детаља. Постепено је у његовом раду почео да преовладава мотив линије – користио се степеницама, жицама, гредама, и сл. и правио од њих апстрактне конструктивистичке линијске структуре. Фотографије „Степенице” (1929.) и „Девојка са лајком” (1934.) су убедљиво најпознатији примери ове врсте. Године 1928. покренуо је „Октобарску групу”, најзначајнију организацију за фотографску и филмску уметност у то време. У периоду између 1933–1941. године радио је у часопису „СССР на стройке”, који је основао са својом супругом Варваром Степановом. Са Владимиром Мајаковским радио је на пропагандним часописима намењеним масовној дистрибуцији, заједно су произвели рекламне плакате, књиге и неколико часописа.

Родченко је авангардни уметник који је увек стремио иновацијама, оно „будуће” му је било главни циљ. Као стваралац, он је универзалан и вишестран и можемо га назвати мултимедијалним уметником, који је развио своју универзалну концепцију стваралаштва. За часописе „Леф” и „Нови Леф”, који су у то време једини подједнако

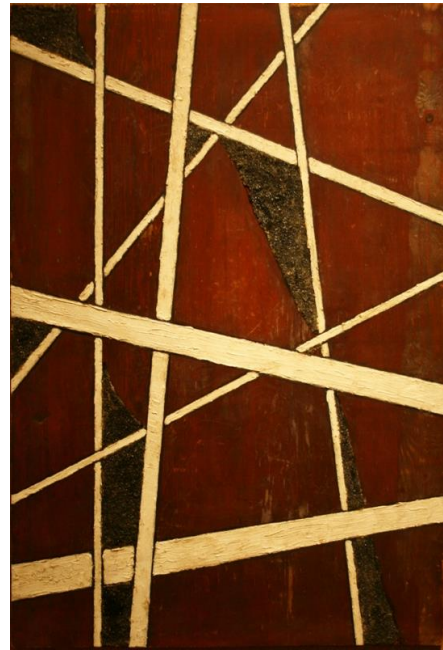
<sup>32</sup> Владимир Мајаковски, (Владимир Мајаковски), (1893–1930), руски песник, књижевник и уметник.

<sup>33</sup> Симоновић, Нина. (2014). „Родченко – пионир руског конструктивизма”. *Plesirmagazin*, мај, 142.

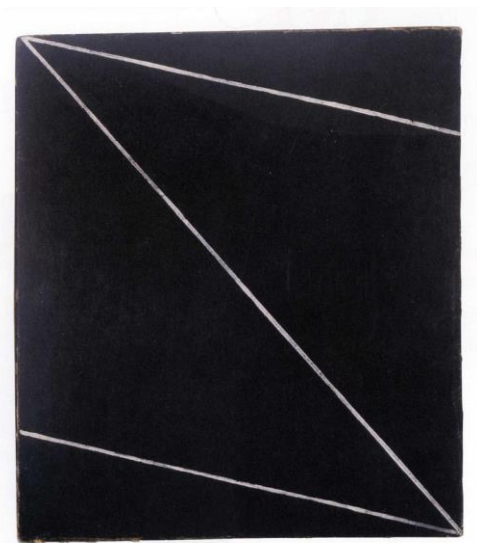
пажње поклањали књижевности, филму, позоришту, фотографији, реклами, уметности, производњи, дизајнирао је насловне стране свих бројева.



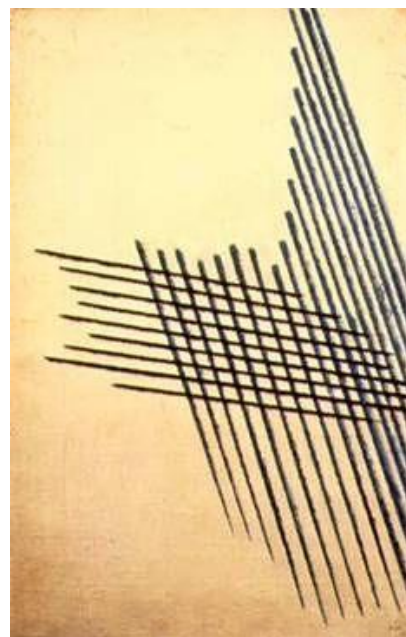
Слика 37. Љубов Попова, *Просторна конструкција*, 1921.



Слика 38. Љубов Попова, *Просторна конструкција*, 1921.



Слика 39. Александар Родченко, *Конструкција бр. 126*, 1920.



Слика 40. Александар Родченко, *Конструкција*, 1920.



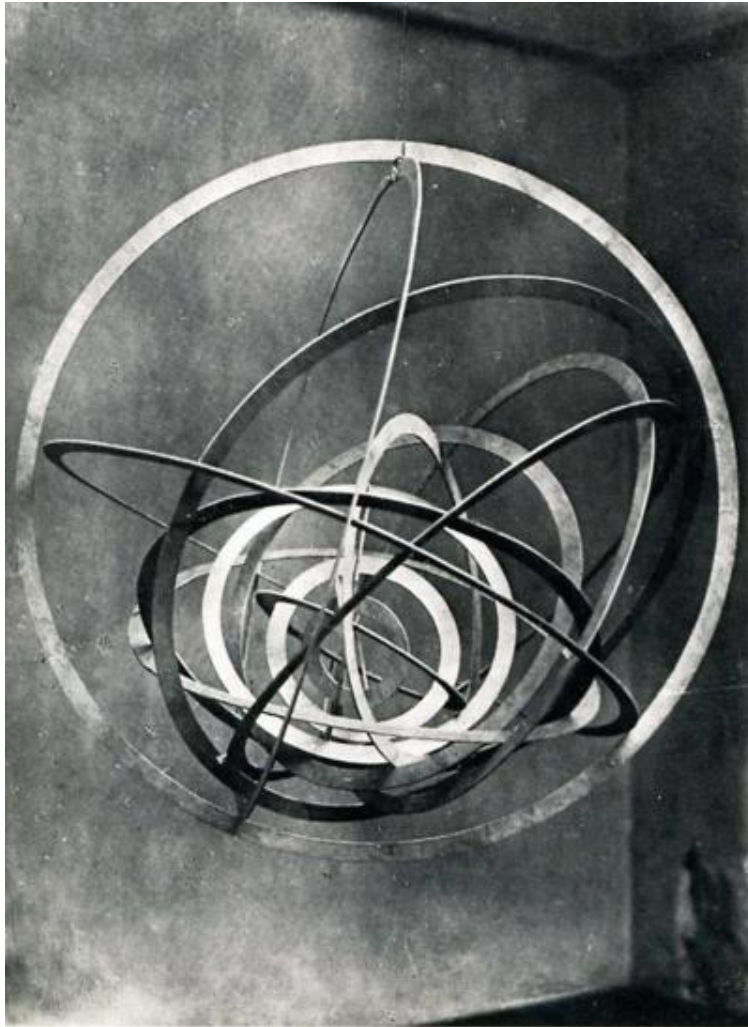
Слика 41. Александар Родченко, кадар из филма „Chica”, 1927.



Слика 42. Александар Родченко, „Girl with a Leica”, 1932-1933.



Слика 43. Александар Родченко, без назива, 1927.



Слика 44. Александар Родченко, *Лебдећа конструкција*, 1920.

„Радећи у последње време искључиво на грађењу форми и систему њихове конструкције, почео сам да у плоху уводим ЛИНИЈУ као нови елемент грађења (радови Родченка 1917–1918).

Најзад је значење ЛИНИЈЕ постало потпуно јасно – с једне стране њена функција границе и ивице, а с друге функција главног фактора грађења сваког организма уопште у животу, такорећи, скелета, основе, костура или система. Линија је оно прво и последње, како у сликарству, тако и у свакој конструкцији. Линија је пут проласка, кретање, судар, граница, спој, веза, рез.



На тај начин линија је победила све и уништила последње бастионе сликарства – боју, тон, фактуру и плоху. Линија је на сликарство поставила црвени крст” (Александар Родченко).<sup>34</sup>

„Ново треба стварати *новим* средствима изражавања... Снага сликарског стваралаштва (као и сваког другог) јесте у освајању увек нових могућности испољавања. Морамо стварати и градити наоружани савременом науком и техником. Сликарство се не враћа назад, као ни живот, оно иде незадрживо напред и његово привидно враћање није ништа друго до спирално кретање које се шири у будућности. Форма сликарства се креће, сваки пут правећи све веће скокове напред. Тако и фактура, тј. обрада форме, мора ићи даље на исти начин као и сама форма. И нека се бојење форме врши на нове начине за које, можда, само четкица није довољна. Четкица је имала велики значај у сликању предмета, у трагању за истином; у импресионизму већ мање, још мање у кубизму, где су почеле да се користе неке техничке справе као испомоћ четкици, и било би чудно када бисмо приликом осликавања наших плоха њих бојили као што молер кречи улични зид. Беспредметност у сликарству вас данас чуди зато што је сликарство отишло испред живота, није се од њега одвојило, као што неки мисле. Оно само предвиђа будућност. Сви ћете живети исто овако како сада живе ове беспредметне форме, тон, тежина и композиција”.<sup>35</sup>

„Стари сликари уносили су у дело све што је било урађено пре њих – такорећи, не сопствена искуства – плус још своје искуство, велико и мало, у зависности од генијалности. Са сваким следећим делом сликар је радио исто, тј. туђе искуство и своје ново. У суштини такав уметник се и ценио само због једне ствари – свог искуства. Ја у сваком делу правим нови експеримент без плуса свог старог искуства и у сваком делу постављам друге задатке. Ако се погледа сав мој рад за све то време, то ће бити огромно и сасвим ново дело. Ако желите да му придодате старо – крените у музеј и замислите све то. Линија и боја јесу основе сликарства. Бојазан да се прескочи преко онога што је освећено вековима, несумњиво спутава уметника у његовом кретању. Усудити се и не бојати се ићи предалеко, доћи до *ћорсокака*... У стваралаштву нема *ћорсокака*. Постоји само тупа малограђанштина посматрача и дилетаната. И ништа се у уметности не кажњава тако као компромитерство. Ако си нешто насликао и открио

---

<sup>34</sup> Мијушковић, Слободан. (2003). *Документи за разумевање руске авангарде* (прев. Ђурић, Слободан). Београд: Геопоетика, 218.

<sup>35</sup> Ibid., 212-213.

један мали задатак, дело живи и постоји без обзира на многе велике пропусте. Не вреди без принципа све узети и све извести потпуно култивисано, јер тада дело неће живети, све ће у њему изгледати као мртворођено...Беспредметно сликарство изашло је из музеја, ту су улица, трг, град и цео свет...Уметност будућности неће бити пријатни украс породичних обитавалишта”.<sup>36</sup>

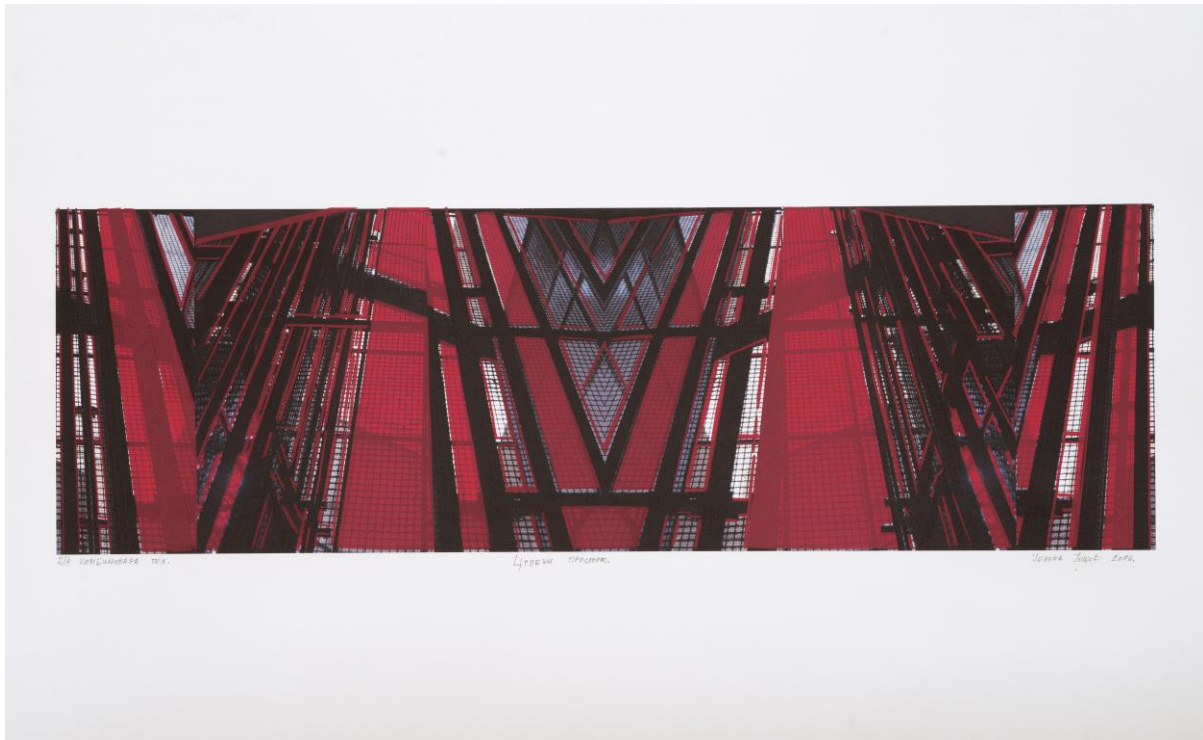


Слика 45. Александар Родченко, *Hanging Spatial Construction no. 11*, 1921.

---

<sup>36</sup> Ibid., 213-214.

## 2.4 Владимир Татлин – Споменик за III Интернационалу



Слика 46. *Црвени простор*, 2016.

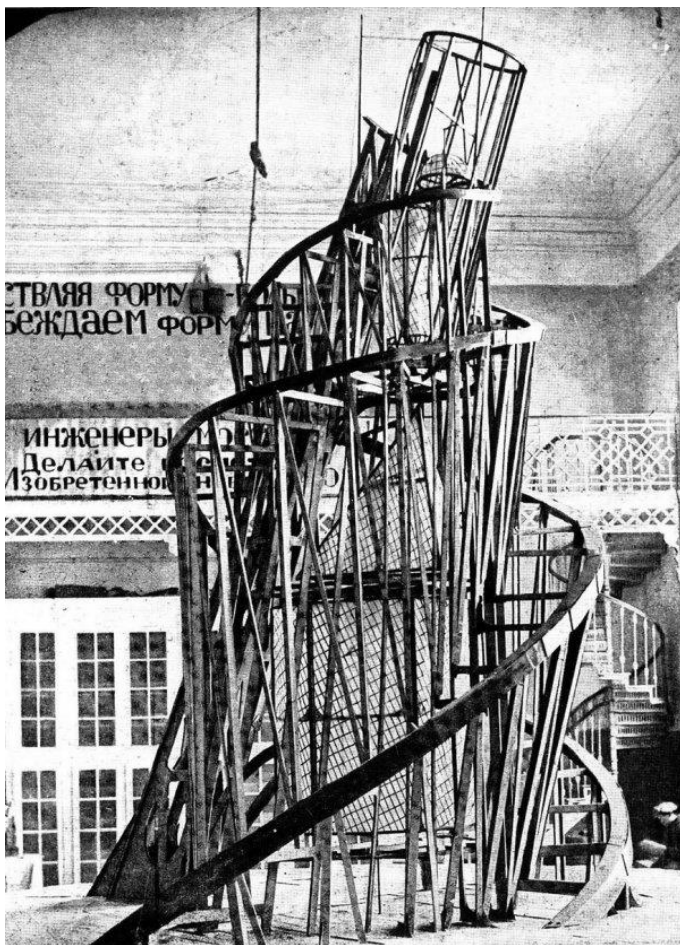
У свом првом броју из 1923. године, часопис „Lef” објављује програм совјетских конструктивиста: „Уметност је мртва! (...) Прекинемо нашу спекулативну активност (сликање слика) и поново откријмо здраве основе уметности – боју, линију, материју и форму – у домену стварности која је поље практичне конструкције”<sup>37</sup> (Дора Валије). Жеља за дотераном формом, игра празнина и испуњених облика су карактеристике Габоове<sup>38</sup> скулптуре, као и наклоност према лаким, провидним материјалима, стаклу и плексигласу. Неосетни прелаз од празноће до пуноће, усложњавање, игра светла светла и сенке, репетитивност, преклапање различитих материјала, јесу и моја потреба за дефинисањем и тражењем сопственог израза. Под утицајем Пикаса,<sup>39</sup> Татлин око 1914. ствара своје „контра-рељефе”, у којима се укида оквир који обухвата рељеф и он стоји слободан у простору окачен за подлогу, зид. То су први примери апстрактне скулптуре у којима се узајамно прожимају простор и форма. Скулптура је ослобођена масе и

<sup>37</sup> Валије, Дора. (2006). *Апстрактна уметност* (прев. Никитовић, Вељко). Београд: Metaphysica, 185.

<sup>38</sup> Наум Габо, (Naum Pevsner), (1890–1977), руски вајар конструктивизма, сликар, архитекта и дизајнер.

<sup>39</sup> Пабло Пикасо, (Pablo Picasso), (1881–1973), шпански уметник, сликар, вајар, цртач, графичар, један од оснивача ликовног правца кубизам.

усваја начела конструисања. „Прави материјал у правом простору”.<sup>40</sup> Татлин проучава особине сваког материјала (бетон, бакар, стакло, гвожђе, лим) уверен да обнова скулптуре треба да проистекне из истинске „културе материјала”, односно реалних материјала у реалном простору. Варећи, лепећи, умећући комаде једне у друге, скулптура је одбацила традиционални материјал (бронзу, камен, мермер) и уводи употребу празнине као конструктивне вредности, апстрактна скулптура није више затворена маса, волумен, већ укрштање површина кроз које струји ваздух и може се гледати кроз њу, а сâм простор постаје део скулптуре.



Слика 47. Владимир Татлин, *Споменик за III Интернационалу*, 1920.

Вајано дело треба да проналази своје место у животу града. У том духу Татлин ствара макету „Споменик за III Интернационалу”. С обзиром да је са жаром пригрлио идеје Револуције, он ради скоро две године на макети за тај споменик који му је био наручен

<sup>40</sup> Ibid., 171.

између 1919–1920. године. За Татлина тај споменик представља симбол нових времена и он га види као форму која одражава динамизам живота. Трострука спирала изведена из равнотеже, од које се састоји споменик је од гвожђа. Унутра су смештени, једно на другом, цилиндар, коцка и купа од стакла, од којих сваки садржи више дворана за конференције и скупове. На врху је смештен информациони центар намењен непрекидном преносу билтена, прокламација и манифеста. Сваки од та три дела врши ротационо кретање око своје осе, а све у ритму окретања планете земље. Један дан за купу која је на врху, месец дана за коцку и година за цилиндар. Споменик је требало да буде висок 400 метара и смештен у центру Москве. Споменик никада није изграђен, али чак и у стању пројекта, не губи ништа од своје истраживачке вредности.



Слика 48. Владимир Татлин, *Споменик за III Интернационалу*, 1920.

Са историјског становишта, *Споменик III Интернационали*, од кога се сачувала само фотографија макете, показује како Татлинова жеља да се скулптура уведе у живот, доспева до циновске машине указујући на границе апстракције у скулптури, али и на њен развој и могућности у будућности. „Скулптура би већ по дефиницији, по самој природи свога медија, могла бити реалан материјал у реалном простору, она не

поседује неко својство еквивалентно плохи/плошности сликарства, која слику, наине оно што је на/у слици-плохи, неумитно издваја из света реалности тродимензионалних предмета и уводи у нереални свет представа”<sup>41</sup> (Слободан Мијушковић).<sup>42</sup>



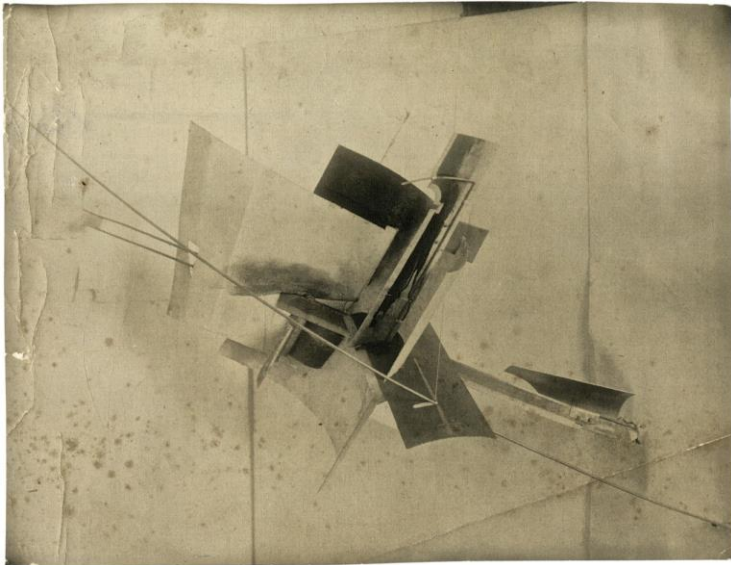
Слика 49. Архивски снимак совјетске параде, са дрвеним моделом Споменика за III Интернационалу, 1919-1920.

„У сваком случају основни проблемски пункт прве фазе Татлиновог рада (до Споменика III Интернационали) односио се управо на елиминацију из скулптуре сликарских, првенствено представљачких елемената, те свега другог што припада својствима сликарског мишљења. У серијама рељефа различитих типова он је дошао до формулације скулпторског предмета као монтажног, потпуно беспредметног, не-представљачког склопа или конструкције различитих материјала, наине њихових фрагмената, делова који се састављају, повезују у целину према принципу унутрашње функционалности одређене императивом очувања и испољавања аутентичних, изворних својстава сваког појединог материјала, тј. њиховом реалношћу. Иако су Татлинове *конструкције материјала* и даље еминентно уметнички предмети, општи концепт *културе материјала*, као и његова конкретизација садржана у термину тзв. *избора материјала*, којим се одређује како значење тако и процес настајања финалне структуре, биће у основи константе развијених конструктивистичких теорија без обзира на извесне промене у њиховој интерпретацији. Пут ка конструктивизму био је у

<sup>41</sup> Мијушковић, *Документи за разумевање руске авангарде*, 204.

<sup>42</sup> Слободан Мијушковић, историчар уметности, доцент на Филозофском факултету у Београду.

ствари пут ка правом, истинском реализму. Наравно, Татлинови контра-релефи јесу донели много више, отворили су другу половину пута на којем ће низ уметника почетком двадесетих година наставити са експерименталним лабораторијским радом у домену тродимензионалних конструкција, смањујући све више проценат уметничког (који код Татлина није био занемарив), тј. индивидуалног, субјективног, спиритуалног, експресивног, симболичког, естетског, композиционог, итд”.<sup>43</sup>



Слика 50. Владимир Татлин, *Corner Counter-Relief*, 1914–1915.

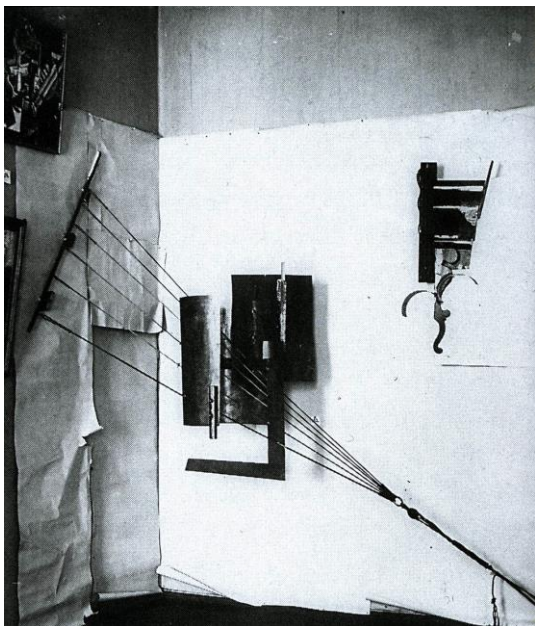


Слика 51. Владимир Татлин, *контра-релеф*, 1914–1915.

---

<sup>43</sup> Ibid., 204-205.

„Основе на којима је стајао ликовни рад – наш занат – урушиле су се; изгубила се свака веза сликарства са скулптуром и архитектуром, што је довело до индивидуализма, тј. изражавања само личних навика и укуса; уметници који су се бавили материјалом сводили су га на степен одступања у односу на неку од грана ликовне уметности; зато је уметник, у најбољем случају, украшавао зидове породичних кућа (индивидуалних гнезда), остављајући нам читав низ слика попут „Јарославске железничке станице” и многе данас смешне форме. Оно што се 1917. десило на социјалном плану, у нашем ликовном раду је остварено 1914. године, када су за основу узети „материјал, волумен и конструкција”. Изразивши неповерење чулу вида, стављамо око под контролу чула пипања. У Москви је 1916. организована изложба материјалних лабораторијских узорака (изложба рељефа и контра-рељефа). Изложба из 1917. дала је низ примера избора материјала, заснованог на сложеним истраживањима и испољавањима материјала као таквог, као и његовим последицама – покрету, напетости и њиховом међуодносу. Ово истраживање материјала, волумена и конструкције дало нам је могућност да 1918. приступимо стварању уметничке форме са избором материјала од гвожђа и стакла, као материјала савременог класицизма, еквивалентних по својој строгости мермеру из прошлости. На тај начин јавља се могућност повезивања чисто уметничких форми с утилитарним циљевима. Пример: Пројекат Споменика III Комунистичке интернационале (изложба 8. Конгреса).<sup>44</sup>



Слика 52. Владимир Татлин, *инсталација*, 1915.

<sup>44</sup> Ibid., 211.



## 2.5 Ел Лисицки

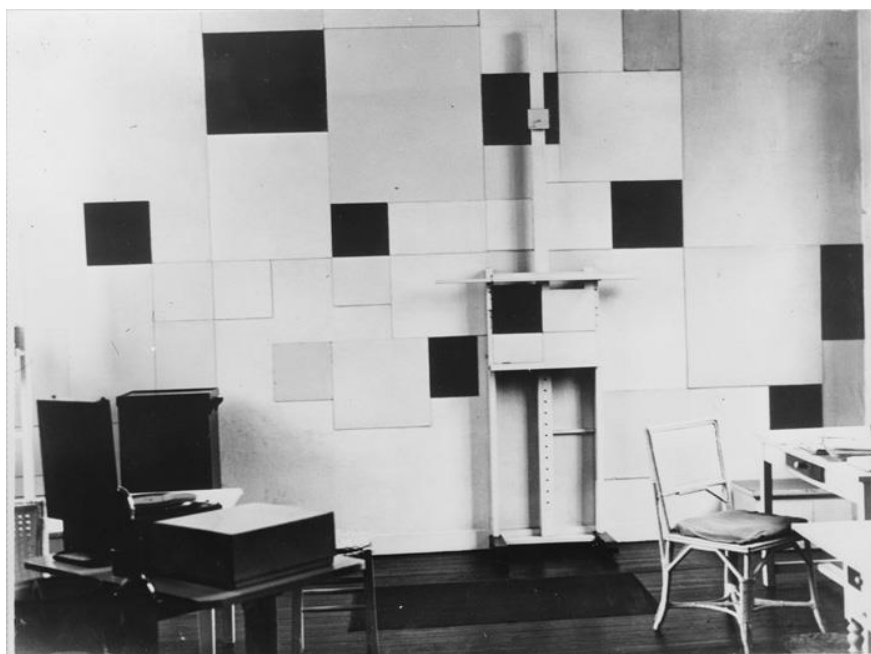
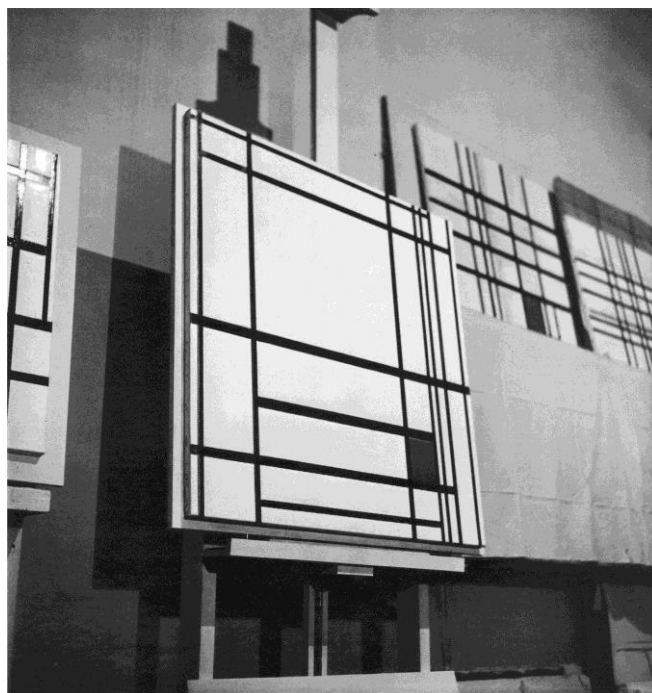
Ел Лисицки (Лазар Маркович Лисицкиј) рођен је 1890. у Починоку, а умро је 1941. у Москви. Био је руски и совјетски сликар, архитекта, графичар, типограф и фотограф. Спадао је у најважније личности руске авангарде са почетка 20. века и скупа са својим учитељем Казимиром Маљевичем основао је уметнички правац супрематизам, како је сâм Маљевич називао конструктивизам. Архитектонско дело Ела Лисицког се највише одразило на утопистичким пројектима којима је требало да се радикално измени изглед Москве. Требало је да се нови небодери уздижу изнад земље са минималним захтевом за потпорном површином и познати су као „небеске узенгије”. Ове челичне конструкције није било могуће реализовати. Поред тога што се огледао у архитектури, Ел Лисицки се посветио сликарству, рекламној графици, књижевној уметности и излагању. „Наша уметност спада у епоху научних сазнања. Употребљавамо методе ове епохе – анализирамо... Свет нам је дат кроз виђење, кроз боју – и то је један приступ. Свет нам је дат кроз додир, кроз материјал – то је други приступ. Према оба приступа свет спада у геометријски поредак”.<sup>45</sup>



Слика 53. Ел Лисицки, „Пројекат првог солитера код Никитских капија”, 1924-1925.

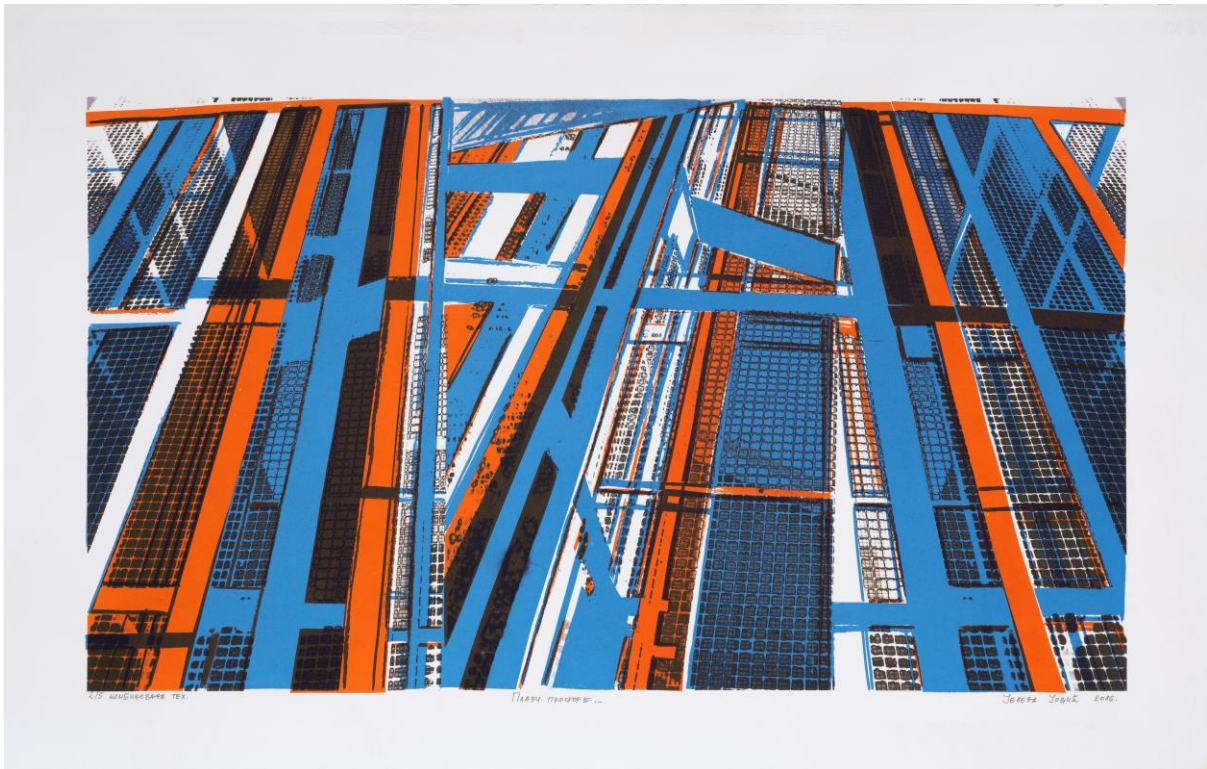
<sup>45</sup> Википедија. „Ел Лисицки”. [https://en.wikipedia.org/wiki/El\\_Lissitzky](https://en.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky). (acc.04.05.2016).

## 2.6 Неопластицизам Пита Мондријана



Слика 54. Атеље Пита Мондријана

Творцима конструктивизма се сматрају Казимир Маљевич и Александар Родченко. Маљевич је свој конструктивизам звао супрематизам. Насликао је серију слика са квадратима. Његова слика „Црни квадрат на белој позадини” из 1915. године, постала је икона тог правца. У Холандији је под овим утицајем настала група „Де Стајл”,<sup>46</sup> чији су најистакнутији представници били Тео ван Дусбург<sup>47</sup> и Пит Мондријан, који је такође утицао на мој рад.



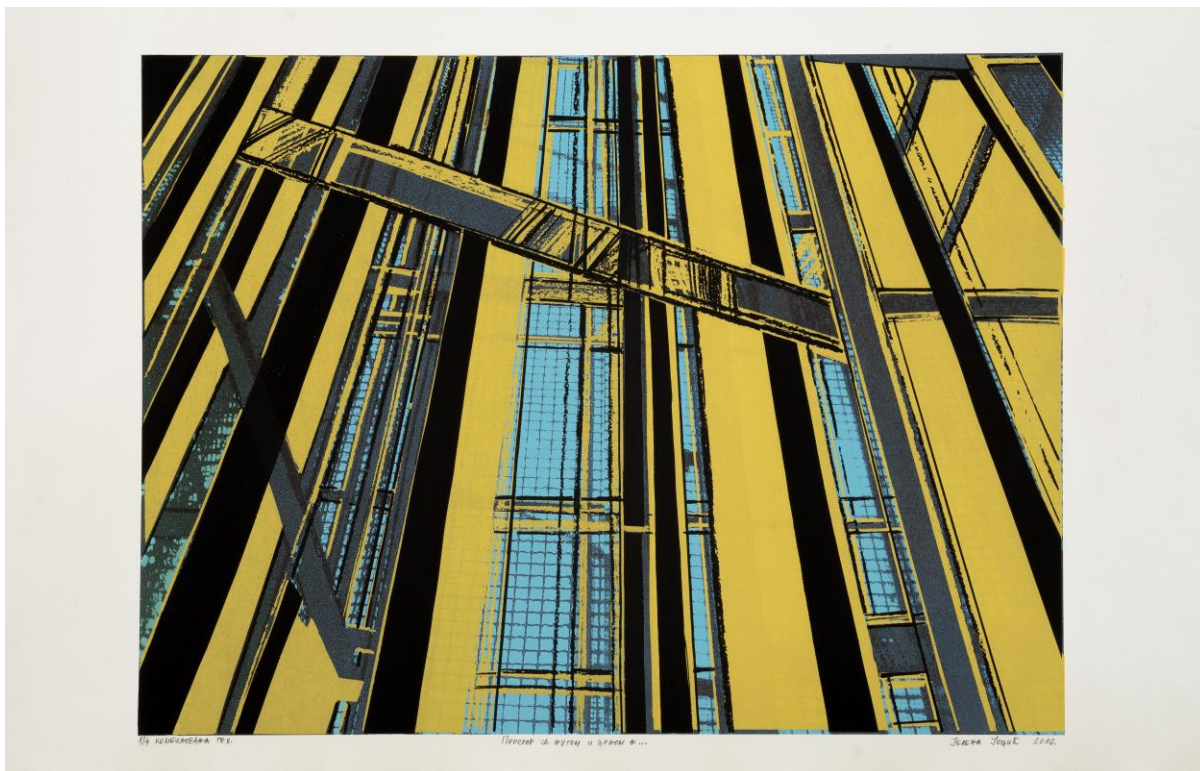
Слика 55. *Плави простор #...*, 2016.

„Ја конструишем линије и комбинације боја на равној површини како бих исказао општу лепоту са највећом свешћу. Природа (или она коју ја видим) ме инспирише, ставља ме, као и сваког сликара, у емоционално стање у којем један порив дође да нешто направи, али ја желим доћи што је ближе могуће истини и свему апстрактном из мога, док не достигнем основу (још увек само спољашњу!) ствари...Верујем да је могуће да, преко хоризонталних и вертикалних линија конструисаних свесно, али без калкулације, вођених великом интуицијом и доведених до хармоније и ритма, ова

<sup>46</sup> Де Стајл, (De Stijl), покрет настао од холандске речи „De Stijl”, основан 1917. године од стране холандских уметника окупљених око Пита Мондријана и Теа ван Дусбурга. Принципи групе названи су неопластицизам (геометријска јасноћа, композиција је поједностављена на хоризонтале и вертикале, коришћење основних боја, црне и беле).

<sup>47</sup> Тео ван Дусбург, (Teo van Doesburg), (1883–1931), холандски сликар, архитекта и теоретичар уметности, оснивач часописа „De Stijl”, у коме је износио принципе неопластицизма у периоду од 1917. до 1931. године.

основна форма лепоте, додавањем других линија и завоја ако је потребно, може постати уметност, јака као што је истина”.<sup>48</sup> (Пит Мондријан)



Слика 56. *Простор са жутом и црном #...*, 2016.

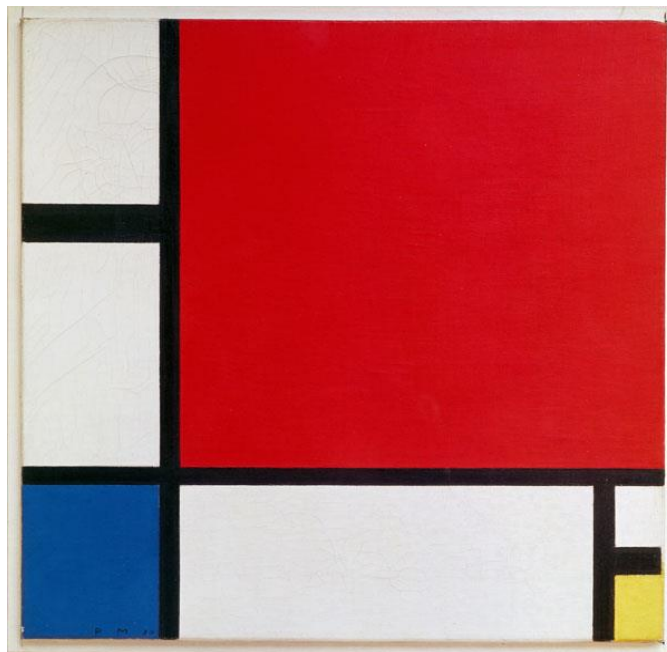
Пит Мондријан, холандски сликар и теоретичар уметности, рођен је 7. марта 1872. у Амерсфорту у Холандији. Умро је 1. фебруара 1944. у Њујорку у Сједињеним Америчким Државама. Развио је нови облик апстрактне уметности назван неопластицизам.<sup>49</sup> За разлику од апстракције Кандинског<sup>50</sup> која води порекло од фовизма, Мондријанова апстракција је геометријска и има своје корене у кубизму. Његове слике израз су идеје о универзалној лепоти колективног осећања. Своју уметност он је дефинисао као неопластицизам, где се хаотичност и променљивост природе свде на одређен пластичан израз геометријских односа. Његова слика „Композиција са црвеном, плавом и жутом” сведена је на три примарне и две ахроматске боје и на строги систем вертикала и хоризонтала. Асиметрична композиција са неједнаким вредностима по величини и интензитету боје, савршено је уравнотежена. Мондријанова уметност снажно је утицала на развој модерне

<sup>48</sup> Википедија. „Пит Мондријан” [https://sr.wikipedia.org/sr-el/Пит\\_Мондријан](https://sr.wikipedia.org/sr-el/Пит_Мондријан). (acc.16.12.2011).

<sup>49</sup> Неопластицизам, уметнички покрет познат као „*De Stijl*”, основан 1917. године.

<sup>50</sup> Василиј Кандински, (Василиј Кандински), (1866–1944), руски сликар, припадао је уметничким правцима експресионизму и апстракцији.

архитектуре, штампе и дизајна. Његове слике имају математичку структуру, јасноћу оличену у реду и равнотежи. Ове две вредности су биле супростављене економском, политичком и социјалном хаосу у коме се Европа тих година налазила.



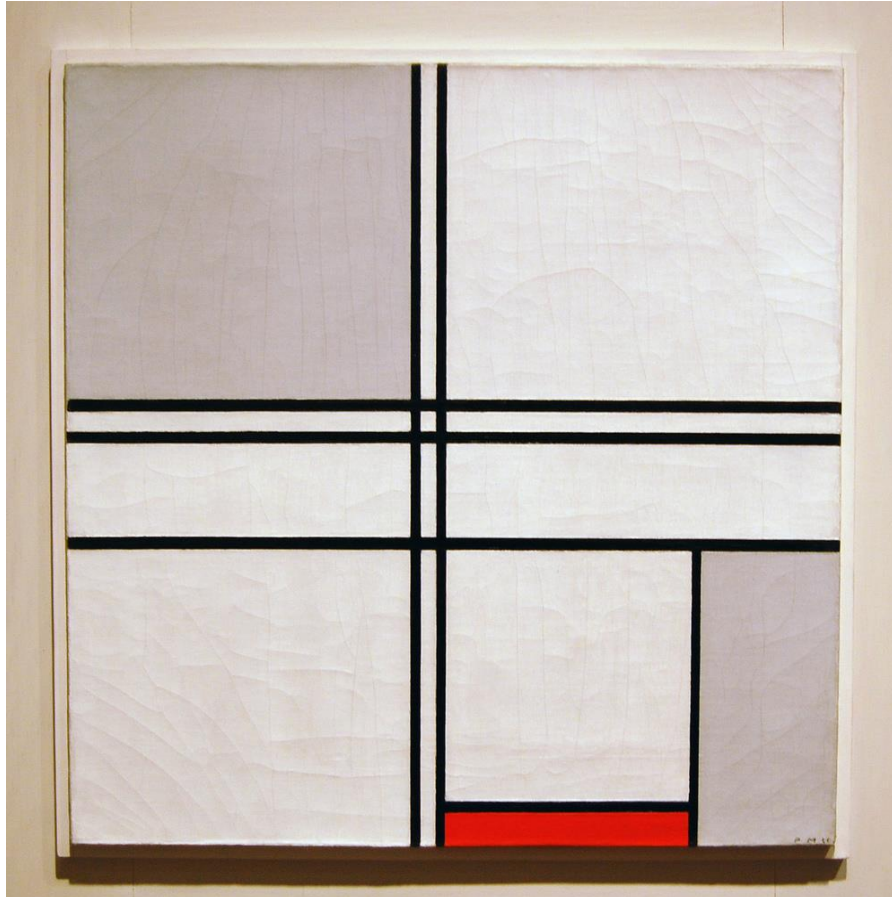
Слика 57. Пит Мондријан, *Композиција II са црвеном, плавом и жутом*, 1930.

Између 1917. и 1920. године, Мондријан прелази са линеарног пресека на прав угао, правоугаоне или квадратне површине. Усваја три чисте основне боје: плаву, жуту и црвену, потпомогнуте са две не-боје, црном и белом. Мондријан користи искључиво усправне и водоравне линије, чија густина и пресецање уносе у слику ритам и покрет. Управо та укрштања привлаче поглед, стварајући ефекат унутрашњег пулсирања. Посматрачев поглед иде час у једном, час у другом смеру, у непрестаном покрету. Слика осим визуелног доживљаја има и теозофско<sup>51</sup> значење. Мондријанове слике из 1917. године могу се интерпретирати са теозофске стране и под утицајем кубизма он их све више геометризује. Мондријан слика само једну слику – „*Композицију*”, он тежи ка приказивању прецизности или истине и сматра да се она не може изразити у фигуративној уметности, већ да само апстракција омогућава приближавање овом идеалу. После 1917. Мондријан не дозвољава случајности и неправилности на својим сликама. Утицај сликара Ван дер Лека<sup>52</sup> и кубизма су очигледни и ово је почетак серије слика са површинама у боји. Осим црне, Мондријан користи три основне боје. У лето

<sup>51</sup> Теозофија (грч. Theos=бог, sophia=мудрост), мистично-окултна доктрина о непосредном сазнању бога.

<sup>52</sup> Ван дер Лек (Bart van der Leek), (1876–1958), холандски сликар, дизајнер и керамичар. Један од оснивача уметничког покрета „*De Stijl*”.

1919. Мондријан се враћа у Париз. Следеће године објављује трактат „Неопластицизам”, у којем упознаје јавност са принципима своје уметности, а такође и неколико манифеста о неопходности строгог геометријског поретка у уметности.



Слика 58. Пит Мондријан, *Сиво-црвена композиција*, 1935.

Мондријан 1920. издаје монографију „Неопластицизам”, у којој износи своје теоријске ставове. Главна карактеристика неопластицизма била је извесна строгост у употреби изражајних средстава. За грађење облика неопластицизам је допуштао само водоравне и усправне линије. Пресецање линија под правим углом био је први принцип, а други коришћење искључиво основних боја. Од овог периода Мондријан ствара апстрактне дводимензионалне композиције од правоугаоника и квадрата обојених црвеном, сивом, плавом и жутом бојом, као и црних линија. Основу оваквих композиција чинио је принцип „динамичне равнотеже”. Правило „правог угла”, познато још из доба ренесансе, Мондријан преображава у мистерију односа између јединице и мноштва, супростављање вертикалних и хоризонталних линија, као мушких и женских. Посебно

мистично значење давало се супростављању основних боја спектра: црвене, плаве и жуте, „не-бојама” – белој, црној и сивој. Мондријан се 1923. упознао са Мишелом Сефором, сликарком и песником белгијског порекла, који се 1925. настанио у Паризу и основао друштво авангардних уметника под називом „Круг и квадрат”. Он и Мондријан су интензивно сарађивали и радили и на позоришној представи „Пролазно и вечно”, за коју је Мондријан радио сценографију. Мишел Сефор је написао и прву биографију о Мондријану после његове смрти.



Слика 59. *Бели простор#...*, део триптиха, 2016.

Мондријан 1925. ради серију слика у облику ромба. Он тежи да докаже како он може и даље да ствара динамичне слике засноване на дихотомији вертикала – хоризонтала. Распоред боја и система линија прецизно се уклапа у форму слике, стварајући уравнотежену структуру. Дајући слици облик „ромба”, Мондријан уздиже своје стваралаштво у другу димензију. За разлику од квадрата, у ромбу су водоравне и хоризонталне линије, као и обојена поља, мање условљене форматом, и чини се да „излазе” ван граница слике, а ритам се наставља у спољашњем простору. После Првог светског рата Мондријаново стваралаштво добија све више лични карактер, ослобођен дидактичности и декларативности. Након што је превазишао

натурализам хашке школе, а затим и кубизам, коначно се проналази у апстракцији. Мондријан најављује и минималистичку уметност, поготово ромбоидним радовима из тридесетих година прошлог века, која ће се развити четрдесет година касније. За разлику од квадрата, у ромбу су водоравне и хоризонталне линије, као и обојена поља, мање условљена форматом, и чини се да „излазе” ван граница слике, а ритам се наставља у спољашњем простору. На слици „Сиво-црвена композиција” из 1935. године гради композицију на два осамца, лако измештеним из средишта.

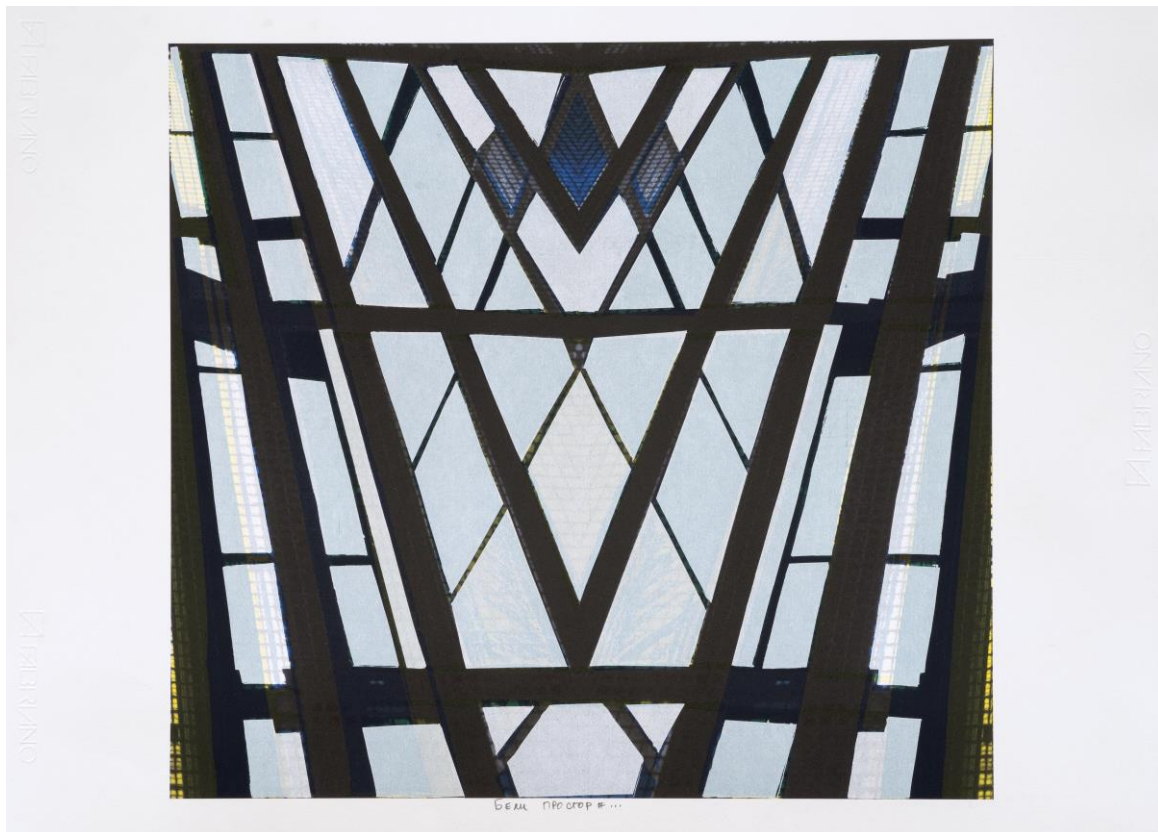


Слика 60. Пит Мондријан, *Виктори буги-вуги*, 1942–1944.

Количина линија се повећава, а боја постаје независна – више није обавезно урамљена црним линијама. Због политичке кризе и почетка рата, Мондријан 1938. одлази у Лондон. У Лондону остаје две године и за то време је насликао мали број довршених слика. Започео је неколико које је завршио у Њујорку. У овим сликама он је осим црних увео и мали број кратких линија у боји, плаве и црвене, и поново повећао број обојених површина, и ако је бела и даље доминирала, али су оне биле много мање заступљене у површини него оне из његовог ранијег периода. Те линије у бојама,



комбиноване са црном, давале су сликама додатни утисак светлוצавости и блиставости. Мондријан 1940. одлази у Њујорк и тамо остаје до краја живота. Упознаје се са Пеги Гугенхајм,<sup>53</sup> Максом Ернстом,<sup>54</sup> Андреом Бретоном<sup>55</sup> и Марселом Дишаном. Учлањује се у Америчко удружење апстрактних уметника, и завршава започета дела. Слика слике „Њујорк сити”, „Њујорк сити 2”, „Њујорк сити 3”. Композиција се заснива на хоризонталним и вертикалним линијама и коришћењу основних боја, али при том на слици нема црне боје. Мондријан одбацује црну боју, и у геометријским конструкцијама избегава све што је оштро и тешко, контрастно и напето. Жуте линије пресецају плаве и црвене, захваљујући којима простор слике добија дубину, светлост и динамичност. Код слика више нема обојених површина, већ се између обојених линија налазе беле површине, које се због обојених површина и њихове јачине визуелно губе и умањују.



Слика 61. *Бели простор #...*, део триптиха, 2016.

Код слике „Њујорк сити 2”, постоји још мали број црних линија, али је слика остала недовршена због Мондријанове смрти. На тој слици Мондријан користи нову технику

<sup>53</sup> Пеги Гугенхајм (Marguerite „Peggy” Guggenheim), (1898–1979), била је америчка колекционарка уметничких дела.

<sup>54</sup> Макс Ернст (Max Ernst), (1891–1976), немачки сликар, вајар, графичар, песник, дадаиста и надреалиста.

<sup>55</sup> Андре Бретон (Andre Breton), (1896–1966), француски песник и критичар, главни теоретичар надреализма.

коју је открио. Како би приказао своје линије у боји користио је самолепљиве траке у боји. Траке би помицао све док не би постигао жељени ритам на белој подлози. После 1942. Мондријан уводи нову револуционарну промену у своје слике. Монументална форма нео-пластичког сликарства је уступила место испрекиданом ритму. Као велики обожаватељ музике и цеза желео је преко својих слика да прикаже уједињење музичког ритма и сликарства. Прва слика из тог периода је „Бродвеј буги-вуги”, настала у периоду између 1942–1943. године, чији је наслов ознака за концептуалну непосредност Мондријановог новог стила сликања и ритма буги-вугија за који се заинтересовао по доласку у Америку. Слика је изразито комплексна, састоји се од низа жутих линија које су стално испрекидане црвеним, плавим и сивим квадратићима и правоугаоницима. Међу линијама се налазе беле површине и правоугаони облици који садрже више боја (сива у црвеној, жута у црвеној у плавом правоугаонику...). Јаке боје одају утисак да се ради о неонском натпису. Ритам је доминанта, између главних линија Мондријан смешта квадратна и правоугаона поља у жутој, црвеној и плавој боји, стварајући прелазе између хоризонталних и вертикалних линија. Ови правоугаоници стварају утисак слике у слици. Ово је једна од најдинамичнијих Мондријанових слика.



Слика 62. *Простор # 8а*, 2011.



Слика 63. *Простор # 8*, 2011.

Последња Мондријанова слика „Виктори буги-вуги”, настала је у периоду између 1942–1944. Слика је недовршена због Мондријанове смрти и направљена је на ромбоидном платну, она је и Мондријанова лична победа над традиционалним европским сликарством. Слика је компликованија и динамичнија од претходних, облици су неправилнији, са више квадратића и правоугаоника који прекидају основне линије слике. Неке линије на слици направљене су низањем квадратића разних боја. Мондријан користи бојене квадратиће у малим размацима и у већим количинама, линије и површине се једва разликују једна од друге стварајући треперави утисак.



Слика 64. *Простор # 40*, 2012.

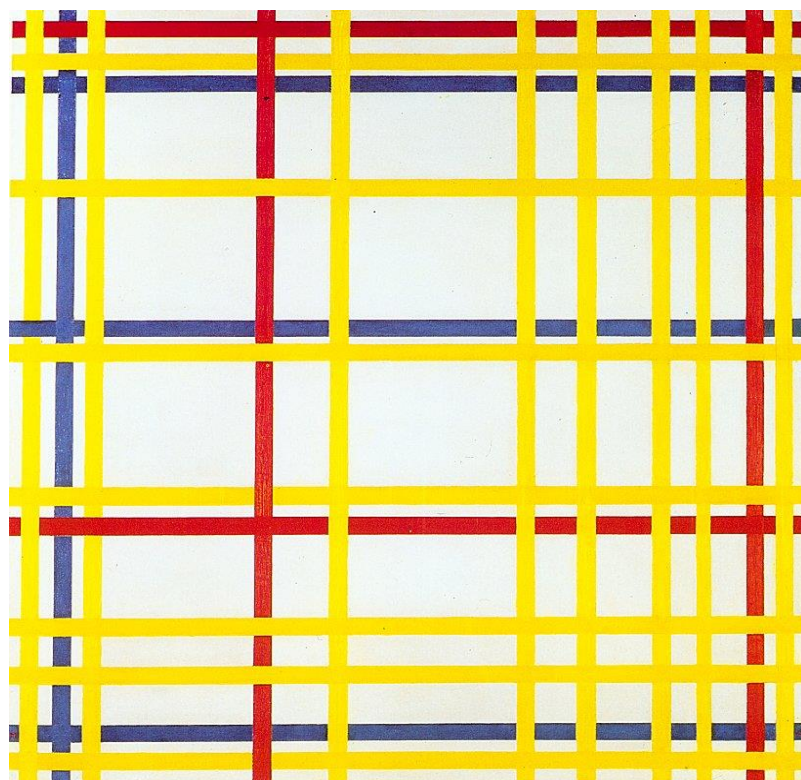
„Само што сада примећујем да су моја дела у црном, белом и с мало боје само цртежи у уљу”.<sup>56</sup> Мондријан сматра да је „деструктиван елемент сувише занемарен у уметности”<sup>57</sup> и објашњава да, ако га је привукао плес какав је буги-вуги, то је зато што

<sup>56</sup> Валије, *Апстрактна уметност*, 131.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 131.

га сматра блиским властитим намерама: он ломи мелодију стално супростављајући њена изражајна средства. Смрт ће 1944. године прекинути ту експлозију неочекиване младости – крај налик на три тачкице...

Средином тридесетих година прошлог века Мондријан тежи да искључи из својих слика трагове четкице. Линије и равне површине исликава изузетно пажљиво, трудећи се да сакрије видљиве трагове „свог мешања” у процес стварања слике, како би посматрачу пружио могућност да дело тумачи као самосталну јединицу стваралаштва. Платно грундира тако да површина остаје савршено равна. Црне линије извлачио је оловком, затим наносио боју. За време „америчког” периода црне линије сасвим исчезавају с Мондријанових слика, уступајући место боји.



Слика 65. Пит Мондријан, New York City 1, 1942.

Мондријан се 3. октобра 1940. сели у Њујорк у Сједињеним Америчким Државама. Њујорк га одушевљава, он се осећа угодно у том граду означеном правим угловима, где облакодери потврђују доминацију човека над природом, што је био сан неопластицизма. Правилно и строго он организује живот у новој прекоокеанској домовини. Годину дана пред смрт, уз помоћ својих америчких поштовалаца, излаже слике на великој самосталној изложби у Њујорку, и сели се у свој последњи атеље. Високе зидове бојио је истом белом бојом, којом је обојио столице и столове, кутије

које је израдио и дизајнирао од одбачених, у којима је држао поморанце и јабуке. Врх столице обојио је истом црвеном бојом којом је обојио картонске корице радиографа на којем је пуштао своје омиљене интерпретације. Посетиоци његовог последњег атељеа ретко су видели више од једног или два платна, али на њихово дивљење, у атељеу је било осам великих композиција састављених од хартијица које су Мондријановом атељеу давали утисак статичности и динамичности. Како сâм Мондријан каже, то је било најбоље место у којем је становао. Након Мондријанове смрти, Хари Холцман и Фриц Гларнер су отворили његов атеље на шест недеља и све пажљиво документовали, а након затварања, Холцман је све композиције са зидова почео да излаже као уметничка дела, која су од тада позната као „Зидна дела”. Од тада су та дела била на изложбама у многим градовима и музејима широм света.



Слика 66. *Бели простор #...*, део триптиха, 2016.

Мондријанове слике имају математичку структуру, јасноћу оличену у реду и равнотежи.

## 2.7 Закључак

Друго поглавље је приказало значај промена у политичком животу почетком XX века, и како су се те промене одразиле на уметничке правце који су се након њих формирали поготово у Русији. Индустијски и технолошки напредак изазвао је употребу нових материјала у уметности и истицање вредности тих материјала. Ови уметници су се борили за идеју продуктивне уметности, за њену улогу у оплемењивању индустрије рада и самог живота.

Направљена је аналогија и утицај који су уметници руског конструктивизма и геометријске апстракције имали на мој рад и тематски репертоар. Пре свега то су радови руске сликарке Љубов Попове, Александра Родченка, Владимира Татлина, Ела Лисицког између 20-тих и 30-тих година прошлог века и холандског сликара Пита Мондријана, који је извршио радикалан утицај на развој модерне и минималистичке уметности од XX века па надаље. Фотографски експеримент, строга линеарна шема, понављање интензивних колористичких решења, светлосни и транспарентни квалитет радова, комбиновање основних геометријских облика – троугла, квадрата, праве линије, јесу ликовни елементи у мојим графикама, преко којих кореспондирам са овим историјским праксама које су примењивали ови авангардни уметници.

### **3. Цртеж као основно и најнепосредније ликовно средство**

Матис<sup>58</sup> говори о својим аутопортретима које је урадио гледајући се у огледалу, да су скуп свих искустава које је годинама стицао, управо кроз цртеж. Цртеж као основно и најнепосредније ликовно средство. Он је основа свих визуелних уметности. Грчка легенда каже да је прва слика настала копирањем сенке на песку. Главни елемент цртежа је линија. Цртеж је начин изражавања старији од писане речи, настао пре писма, још у праисторији. Први цртежи су се појавили у пећинама Алтамира.

Ово поглавље ће покушати да објасни значење цртежа и његову нераскидиву везу са графиком. Зашто је цртеж основно графичко средство, како се користи у припреми за израду графике, која је разлика између цртања на папиру и графичком материјалу, цинканој плочи и литографском камену, само су нека од питања којима ће се бавити ово поглавље. Цртеж је уметност и техника стварања слика на површини, најчешће папиру, путем линија, тачки, мрља, знака, обично тушем, оловком, угљеном, кредом, пастелом, крејоном.

#### **3.1 Цртеж – основно графичко средство**

Већина уметничких дела настаје преко цртежа у виду прелиминарне скице, он је основа свих визуелних уметности, најчешће графике, где се користе иста уметничка средства, монохроматска линеарност као главни формални елемент и тонске вредности равни које су у уској вези са онима које се срећу у цртежу. Тек у IV веку цртеж је постао независна уметничка форма, која није више подразумевано подређена некој другој уметничкој форми, већ егзистира самостално. Цртеж нуди најшири опсег за изражавање уметничких намера. Због свог непосредног карактера, цртеж изражава цртачеву личност на спонтан начин кроз ток сваке линије, и због тога је најличнији од свих уметничких форми изражавања. Почев од ренесансе, цртеж је постепено излазио из анонимности да би постао посебно вреднован, те данас заузима значајно место у многобројним музејским и другим уметничким колекцијама.

---

<sup>58</sup> Анри Матис (Henri Matisse), (1869–1954), био је француски сликар, цртач, графичар, вајар. Припадао је уметничким правцима фовизму, модернизму и импресионизму.

У књизи „Уметност и визуелно опажање”, професор Рудолф Арнхајм<sup>59</sup> каже: „Око и рука су отац и мати уметничке делатности. Цртање, сликање и моделовање јесу врсте човековог моторног понашања, те се мора претпоставити да су се развили од две старије и општије врсте таквог понашања – изражајног и описног кретања.

Прва дечја жврљања немају намеру да буду прикази. Она су форма пријатне моторне делатности у којој дете вежба удове, уз додатно уживање што има видљивих трагова, које стварају снажни покрети руку тамо-амо. Узбудљив је доживљај направити нешто видљиво чега пре није било ту. Ово интересовање за производ ради њега самог може да се запази чак и код шимпанза када своје кавезе брљају комадићима беле глине или мажу четком. То је једноставно чулно задовољство, које остаје несмањено чак и код одраслог уметника”.<sup>60</sup>



Слика 67. *Простор #40a*, 2012.

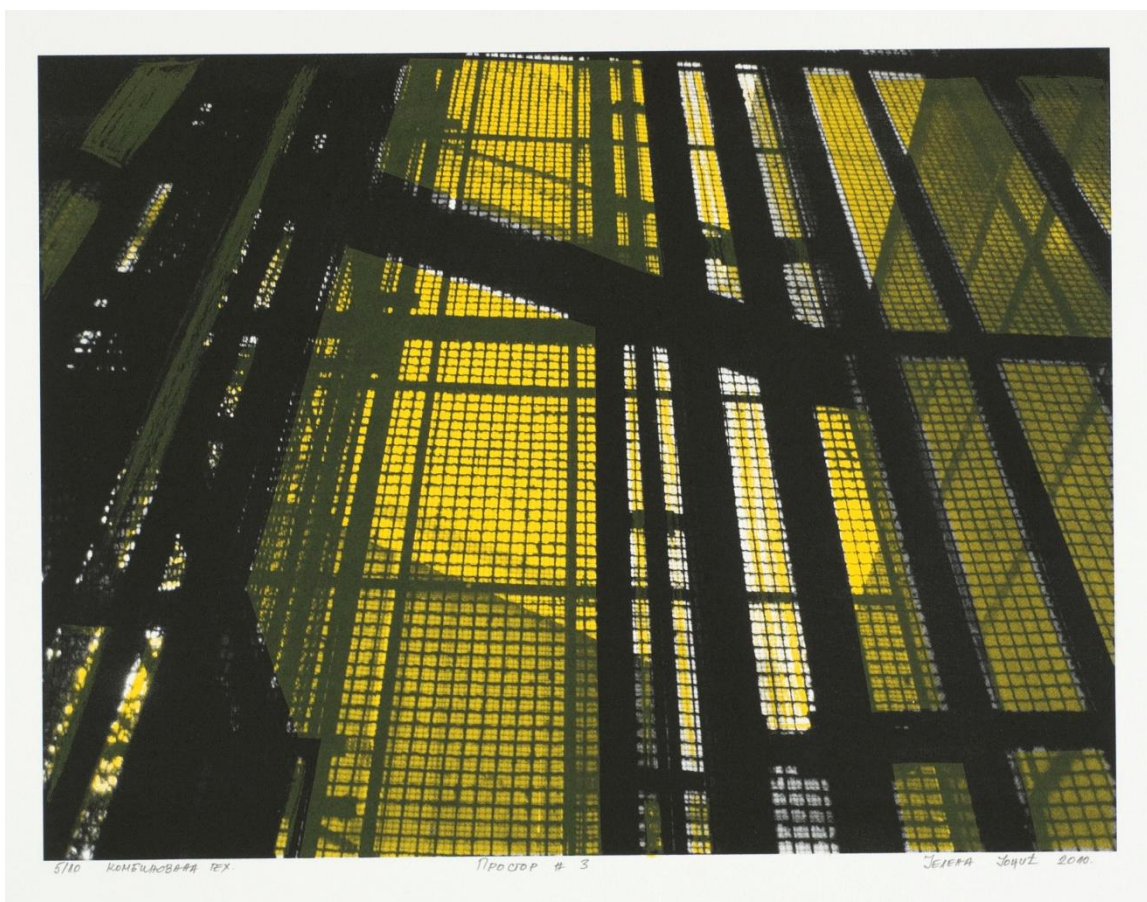
<sup>59</sup> Рудолф Арнхајм, (Rudolf Arnheim), (1904–2007), уметнички и филмски теоретичар и гешталтни психолог.

<sup>60</sup> Арнхајм, Рудолф. (1981). *Уметност и визуелно опажање* (прев. Стојић, Војин). Београд: Универзитет уметности, 147-148.



Цртати је могуће практично на било ком материјалу који има равну површину и није неопходно да буде потпуно равна, на пример на папирусу и пергаменту, платну, дрвету, металу, керамици, стенама, на зидовима, стаклу и песку. То је још једна од особина и могућности цртежа која га тесно повезује са графиком и директним цртањем у графичком материјалу – дрвету, линолеуму, цинканој, бакарној плочи, литографском камену.

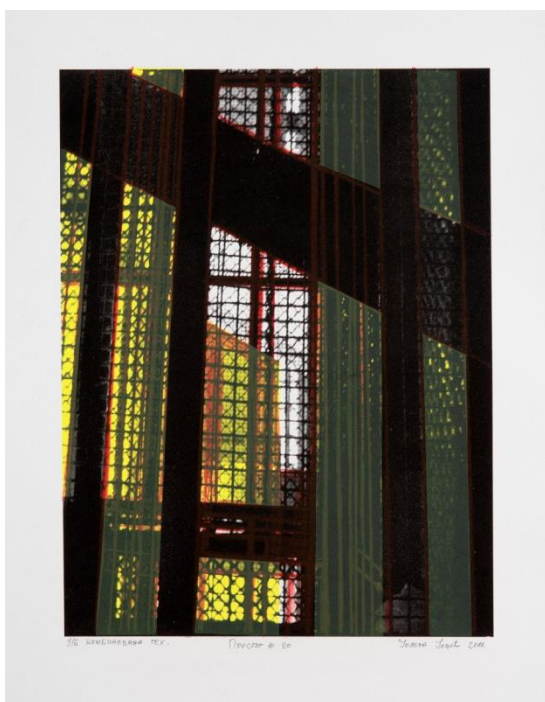
Користећи све више праве линије у свом раду и поступку израде, моји цртежи и графике стварају утисак строгости, монументалности и архитектоничности.



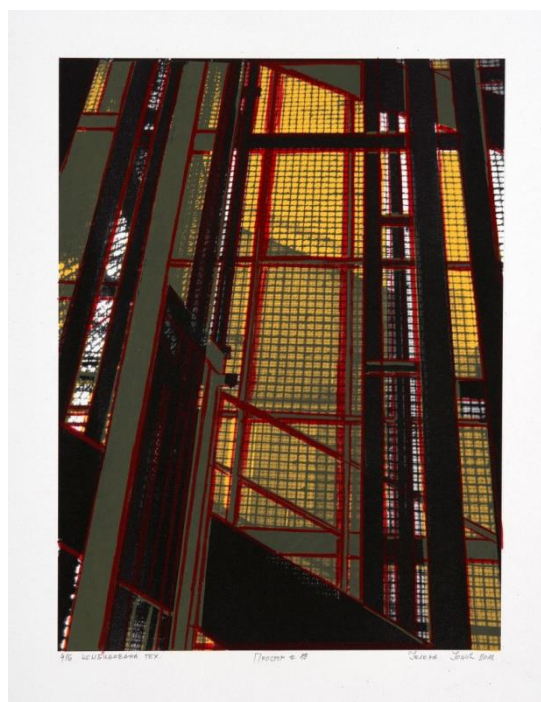
Слика 68. *Простор # 3*, 2010.

Контраст и боја, као и њихови међусобни односи јесу ликовни елементи које највише истражујем на својим цртежима и графикама. Бојом дефинишем светло, просторност и дубину. Цртеж је у функцији акцента и наглашава архитектуру. Мотив који узимам за полазиште је у другом плану, јер га користим за указивање друге стране појавне реалности. Посматрање и анализа сопственог окружења, условили су да почетно истраживање мог интересовања буде аутопортрет, као симбол самоиспитивања, затим одсуство сопственог бића и посматрање остављених трагова

мртве природе, који сведоче о протоку времена, преко ентеријера, до метроа и урбаног простора, делова некадашњих модерних социјалистичких творевина, које се трансформишу или полако одумиру. Истраживање унутрашњег простора тих великих архитектонских творевина, које сведоче о неким прошлим временима, јесу мотив који највише анализирам, фотографишем, кадрирам, и делове који ме највише привлаче извлачим у први план. Волим да се играм понављајући исти мотив више пута, користећи различите валерске вредности, колорит и светло. Понављање и репетативност јесу ликовне вредности које испитујем на својим цртежима и отисцима.



Слика 69. *Простор # 20*, 2011.



Слика 70. *Простор # 19*, 2011.

Матис говори о својим аутопортретима које је урадио гледајући се у огледалу, да су скуп свих искустава које је стицао годинама, управо кроз цртеж. Цртеж као основно и најнепосредније ликовно средство. Управо је потреба и жеља за очувањем те непосредности, условила мој рад у литографији, као најнепосреднијој графичкој техници, где су потез четке и траг литографске креде, тренутни запис без могућности корекције, што је уједно и изазов и захтев за поседовањем мајсторске технике.

### 3.2 Цртање литографском кредом и тушем

Основни материјал за цртање на литографском камену су литографски туш и литографска креда. Поред тога, постоји и низ других материјала као што су уљани пастели и крејони, може се цртати и сапуном, средствима која садрже животињску маст у свом саставу. Цртеж се може пренети и фотографском методом. Основна карактеристика цртаћег материјала у литографији је његова масноћа. Литографска креда садржи животињску маст, шелак и пигмент, може садржати и чађ, сапун и восак. Служи за директно цртање на литографском камену. У продаји се налази у више градација означених бројевима од 0 до 5, у зависности од тврдоће, где је 0 најтврђа, а 5 најмекша литографска креда, док је у Америци систем означавања супротан. Литографска креда се продаје у облику штапића или у облику оловке. Литографски туш може бити у чврстом или течном облику. Његов састав је сличан литографској креди. Он се раствара и разређује алкохолом, литотином или терпентином. Наноси се четком, пером, прскањем. Уместо литографског туша може се користити и битумен, који се разводњава уљаним разређивачем или терпентином.



Слика 71. Литографске креде

У литографији се може цртати и литографском бојом којом се штампа. Камен на коме се црта као подлога реагује скоро на сваки вид масноће, и због тога се у процесу цртања мора водити рачуна, јер и отисак прста може оставити флеку. Врло је важна и сама припрема камене површине на којој се црта, јер у зависности од тога да ли је камен грубље или финије обрађен зависи да ли ће подлога бити рапавија или глађа за цртање. Уколико је рапавије обрађена површина камена, нацртана линија или површина када се отисне имаће растер, у односу на глатку, равномерније обрађену површину, где су линије и флеке – површине пуније и без растера. У мом поступку рада више волим добро исполирану камену површину, поготово ако су у питању веће затворене површине. Стога површине које наносим четком на камен цртам – сликам битуменом јер је маснији од литографског туша и боље даје пуноћу и црну површину. Литографски туш омогућава ефекат транспарентности и добијања валерских вредности на слици – цртежу. Ефекат транспарентности се може постићи и разрађивањем боје са којом се штампа додавањем емулзија за транспарентност боје. У графици је важно да графичар добро познаје и влада техником штампе и материјала који се користе за штампу, јер поред ликовних вредности и ти техничко-технолошки захтеви диктирају и утичу на крајњи резултат. Уколико се влада овим, сâм процес штампе је креативан чин и он сâм се може користити у стварању уметничког рада. Прављење графика је жив процес, јер у самом настанку су могућа изненађења, отпори и случајности, који се дешавају приликом самог цртања и саме штампе, што у неким случајевима даје позитиван резултат, али и дозу неизвесности. Литографска боја је специјално израђена за примену у литографији. Постоји више врста литографске боје, које се примењују у зависности од карактеристика цртежа. Папир на коме се отискује такође утиче на квалитет отиска и самог отиснутог цртежа. За литографију је као подлога најбољи јак и гладак папир, неизражене текстуре и неутралне киселости. Најпознатији папири су: Strathmore, Fabriano, BFK Rives, Arches, Guarro, Somerset, Hanimiller и други. Такође су погодне и неке врсте јапанског и ручно прављеног папира, што је посебно развијено у Америци. У свом раду највише користим и отискујем на папирима Fabrian и Hanimiller. Папир се кваси пре употребе, али може се штампати и на сувом. Поквашени папир мора бити равномерне влажности, што се постиже постављањем влажног папира између упојних или новина. Једино се на тај начин могу добити задовољавајући резултати при штампи деликатнијег цртежа. Јапански папир и ручно прављени, који се тањи, се не кваси.



Слика 72. Литографска боја за штампу, литографски туи, литографски камен



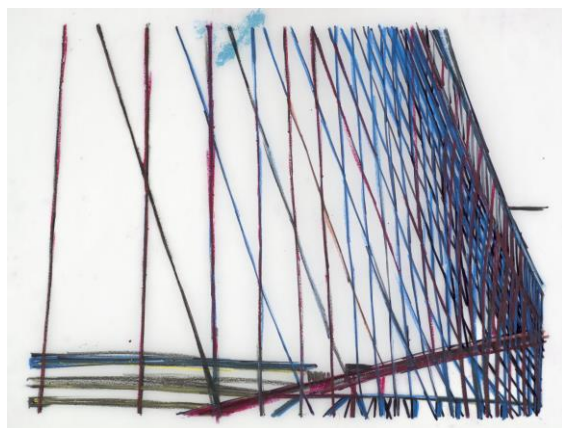
Слика 73. Литографски камен, литографска преса француског типа

### 3.3 Комбиновање цртежа и колажа на паус папиру – припрема за сито-штампу

Радећи већ дужи низ година комбиновану графичку технику, при чему долази до преклапања отиснутих површина, једна од техника коју користим је и сито-штампа. Припрему за сито-штампу радим цртајући ручно на паус папиру и то су цртежи који могу да постоје самостално. Уместо паус папира могу се користити и мат и провидне фолије, које се користе приликом снимања и монтаже.

Цртеже радим директно, без претходних скица, што ствара непосреднији ефекат. Оловком прецртавам преко претходног отиска, стварајући оквир за следећи отисак. Колажирајући површине од непрозирног хамера у сивој или црној боји, линијама које цртам уљаним пастелом, добијам цртеж за сито-штампу.

Последњих неколико година у процесу свог рада, не користим скице и унапред припремљене цртеже. Директно цртам у материјалу у ком радим, било да је то литографски камен, метална плоча или сито. То је ризичан поступак јер не даје готово решење, али у исто време изазован, зато што је сваки нови отисак изненађење и утиче на даљи ток рада не гарантујући исход. Такав начин рада ствара осећај да радим са „живим” материјалом, да га обликујем непосредно и не знам колико ће пролаза – отисака захтевати готова графика. Цртежи који настају у току прављења рада, подсећају на кројачке листе, поготово они које радим у сито-техници. Цртани су оловком на транспарентном паус папиру и могу се преклапати, један преко другог, што ствара тродимензионални ефекат. Мени је сâм цртеж веома важан јер се налази у сржи настајања графичког листа.



Слика 74. Припремни цртеж за сито-штампу на паус папиру, 2005.



Слика 75. Припремни цртеж за сито-штампу на паус папиру, 2005.

Када се ручно припрема филм за сито-штампу, то је компликован процес који захтева концентрацију и пажњу. Добија се ефекат сличан цртању на камену за литографију. Мој поступак рада се састоји у комбинацији линијског цртежа крејонима и масним уљаним пастелима и површинама, које колажирам од црног хамера који не пропушта светлост. Важно је да средство којим се црта и интервенише на паусу не пропушта светло, што се проверава када се паус на коме се црта подигне у правцу дневне сунчеве светлости и ако покривене површине и линије нису провидне то је добро припремљено, јер у супротном приликом преношења цртежа на сито може доћи до експонирања и оних делова које желимо да буду затворени. Неки од цртежа и колажа на паус папиру могу егзистирати готово самостално, као независни цртежи. На неким графикама имам и пет до десет припремних цртежа на паусу, њиховим преклапањем долази се до крајњег изгледа графике. Уколико би се преклопили добио би се тродимензионалан ефекат сличан инсталацији у простору.



Слика 76. Припремни цртеж за сито-штампу на паус папиру, 2010.



### 3.4 Цртање у графичком материјалу



Слика 77. Припремни цртеж за сито-штампу на паус папиру, 2005.

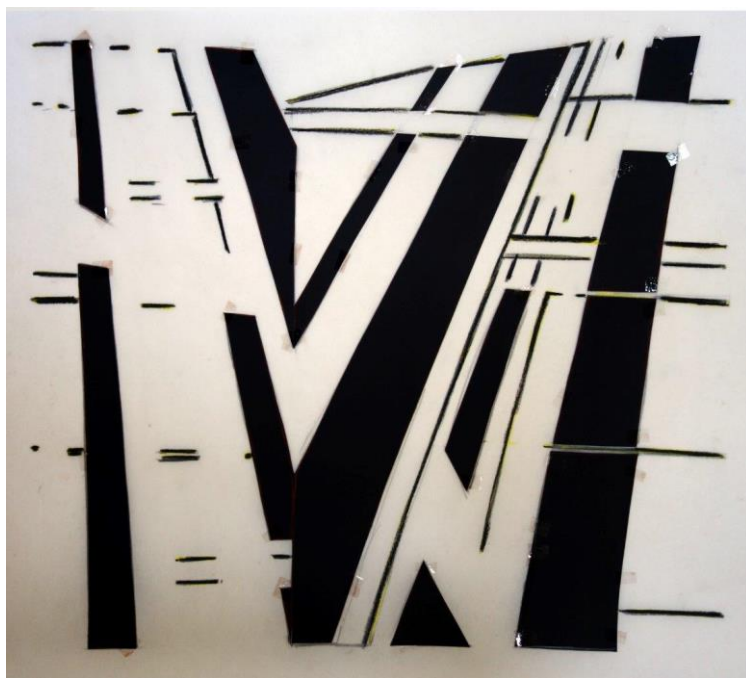
Рад у графици је специфичан, јер се као подлога за цртеж уместо најчешће коришћеног папира, користе различити материјали у зависности од тога која графичка техника је у питању. Велика је разлика у самом цртању на подлогама за технике дубоке штампе (бакрорез, бакропис, мецотинта, сува игла), техникама високе штампе (дрворез, линорез), и техникама равне и пропусне штампе (литографија, сито-штампа). Цртање на литографском камену може бити слично цртању на стаклу, јер се црта по глаткој површини, и користе се креде и туш за цртање, док приликом цртања на бакарној или цинканој плочи (за дубоку штампу), цртеж се може директно урезивати у плочу са металним алаткама (иглама, шабером), па то може подсећати и на плитки рељеф. У дрворезу и линорезу линија се формира уз помоћ посебних алатки које дубе површину дрвета или линолеума, а линија се може формирати и скалпелом, поготово код линогравуре, приликом које се линије усецају у површину. Начин на који Марини<sup>61</sup> интервенише на својим скулптурама, гребањем, усецањем, мрежом линија, понекад интервенције бојом, ствара у мени утисак да скулптура престаје да буде скулптура и да постаје слика. Наилазим на извесну подударност у поступку, прилазу материјалу између Маринија и мене, што се пре свега односи на мој рад у дубокој штампи. Сâм процес штампања за мене је креативан чин. Наношење боје на плочу, промене које изазива скидање боје са плоче, брисање плоче, потапање папира, упијање воде са папира, полагање папира на плочу, притисак пресе под којом належа на плочу,

<sup>61</sup> Марино Марини (Marino Marini), (1901–1980), италијански скулптор, на његов рад утицала је етрурска уметност.

скидање папира са плоче, све то утиче на коначан исход рада. Потреба за доцртавањем слике, условила је и жељу за експериментисањем и применом комбиноване графичке технике. Пролазећи кроз различите фазе, од дубоке до равне штампе, у свом садашњем поступку рада, полазим од фотографије и њеног транспоновања фотолитографским поступком на литографски камен. Затим радим цртеж који иде преко фотографије у линијама и површинама. Преклапајући површину фотографије цртежом, укрштајући све више праве линије и површине, на мојим отисцима се формира геометријски цртеж и мрежа, настала преклапањем троугла, квадрата, правоугаоника. Геометризација облика све више је присутна приликом формирања површина на паус папиру. Папери којима колажирам припремни филм исечени су у облику квадрата, правоугаоника и троугла, све до танко исечених трака, које се претварају у линије. Ови геометријски елементи цртежа се понављају на скоро свим графикама. Репетитивност и понављање, али различито постављање сличних ликовних елемената, јесте карактеристика мог цртежа и ликовног израза. Различита стања, тренуци, посматрање једног истог мотива, сваки пут различито сагледавање и доживљавање, јесте оно што мене највише привлачи и узбуђује. Промене мог расположења, емоционалног стања у коме сам док цртам један исти мотив, утичу да га се не заситим и да му увек са новом свежином приступам.



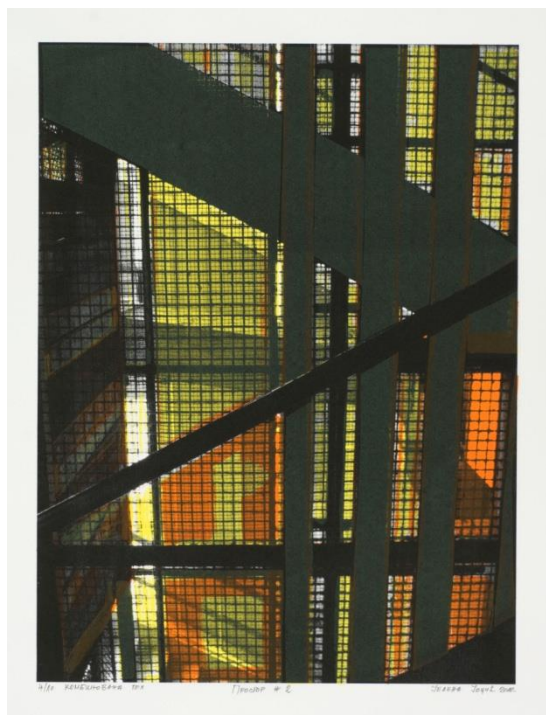
Слика 78. Комбинација цртежа и колажа, припремни цртеж за сито-штампу на паус папиру, 2016.



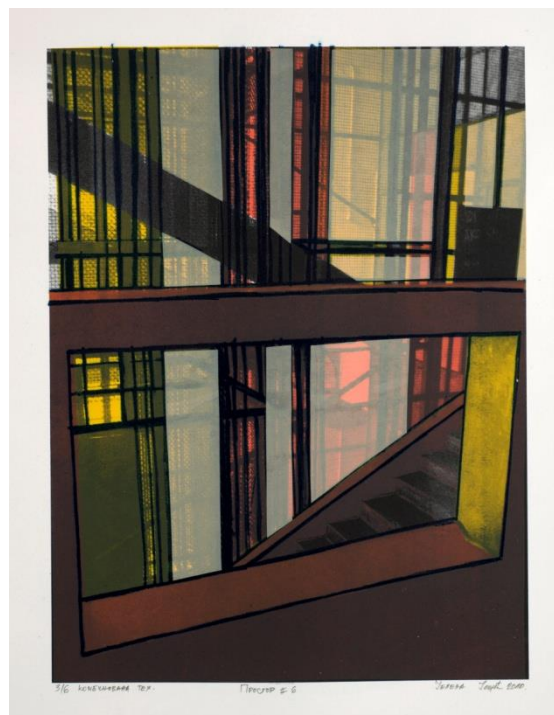
Слика 79. Комбинација цртежа и колажа, припремни цртеж за сито-штампу на паус папиру, 2016.

### 3.5 Закључак

У овом поглављу је објашњен појам цртежа као ликовног елемента који је својим особинама нераскидиво везан за графику и основа је настајања графичког рада. Почевши од прелиминарних скица за израду графике до директног цртања у различитим графичким материјалима, у зависности од технике која се ради, цртеж се прилагођава и трансформише. На то утичу и средства којима се црта, а која се у графици крећу од разних алатки којима се механички интервенише по матрици, гребачем и усецањем линија у дубокој штампи до креда, крејона и туша, који се користе у литографији. Особине самог материјала у коме се ради утичу на изглед и карактер самог цртежа и уметничког ликовног израза. Цртеж који се користи у припремном поступку израде графике све више постаје аутономан и може егзистирати и самостално. Цртеж је основно и најнепосредније ликовно средство, та његова непосредност може се одлично сагледати на примеру уметничке графике и цртању на матрици, поготово код литографије, где су потези четке и креде тренутни записи са врло малим могућностима исправке. У графици материјал у коме се црта – матрица и њени отпори такође одређују и учествују у уметничком рукопису.



Слика 80. *Простор #2*, 2010.



Слика 81. *Простор #6*, 2010.

## 4. Примена комбиноване графичке технике

Четврти део ће приказати и објаснити које сам све графичке технике користила у изради докторског уметничког пројекта и изложбе радова под називом „Простори #40...”. Ово поглавље се бави практичном методом докторског уметничког рада, коришћењем различитих графичких техника, њиховим истраживањем и комбиновањем. Пре свега то су графичке технике литографије, фотолитографије, сито-штампе и дигиталне графике. Како се комбинацијом више графичких техника на једној графици усложњава процес рада и добија вишеслојност ликовног израза. Динамизам и слојевитост форме такође су резултати оваквог начина рада, услед чега се интензивира и унутрашња напетост, динамичност и ритам унутрашњих структура и површина на графичком отиску. Овим уметничко-технолошким поступком заокружујем досадашња истраживања и експеримент у медију уметничке графике.

### 4.1 Литографија



Слика 82. Литографска преса немачког типа

Литографија је графичка техника равне штампе са камених плоча (кречњачког порекла). Настала је од грчких речи „lithos” (камен) и „graphein” (писати). Разликује се

од осталих графичких техника јер се заснива на хемијским реакцијама, а не на физичкој раздвојености набојених и ненабојених делова матрице. Пружа могућност да забележи свежину потеза четком или крејоном и очува директност уметничког рада. Литографија спада у најмлађу графичку технику. Изумео ју је 1796. године Немац Алојз Зенефелдер (1771–1834), по занимању драмски писац. Немајући папир при руци, у једном тренутку записао је листу тушем на камену плочу. Зенефелдер је затим покушао да овај запис обради хемијским путем. Након што је камен опрао раствором сапуна и воде, открио је да са површина које су биле под тушем вода бежи. Када је покушао да пређе тушем камен, те површине су прихватиле боју, док су површине обрађене хемијским путем, које су остале влажне, боју одбијале. Отворио је радионицу у Офенбаху и 1818. издао приручник под именом „Комплетан курс о литографији” (A Complete Course of Lithography). Зенефелдер се није обогатио овим изумом, али се његово знање пренело широм света, поготово у Француској где је само у Паризу до 1820. отворено 280 литографских радионица. Уметници су убрзо прихватили нову технику због њене непосредности и верног преношења цртежа са свим детаљима и тонским градацијама. Међу првим уметницима који су радили у литографској техници били су Ежен Делакроа (1798–1863), Теодор Жерико (1791–1824), Франсиско Гоја (1746–1828), те један од најпознатијих литографа Оноре Домије (1808–1879), са преко 4000 графичких листова. Литографија у боји се развила паралелно са усавршавањем технике. Годфроа Енгелман ју је 1837. детаљно описао, после чега је дочекана са одушевљењем, јер је представљала далеко доступнију и јефтинију технику од скупе и компликоване графике у боји израђиване у техникама дубоке штампе. Убрзо је почела да се примењује у изради плаката, часописа и промотивног материјала. Тулуз-Лотрек (1864–1901) ју је подигао на ниво уметничког израза. Он је био уметник који је након Жила Шереа (1836–1932) израдио неке од најпознатијих плаката у овој техници. Данас се све више уместо камена користе назрчене поцинковане металне плоче, које дају исти ефекат као и камен, а од 1930. су уведене у индустријску литографију.

Најбољи камен за литографију је кречњачки камен који се вади северно од Минхена, у области Франконије, у Золнхофену, Лангеналтхајму и Гернсхајму. Овај каменолом је и даље активан, иако је потражња ограничена на захтеве уметника, универзитета и уметничких школа. Баварски камен се сматра најквалитетнијим за ову технику. По свом хемијском саставу, литографски камен је 94 до 98% калцијум карбонат. Остали део су силицијум, гвожђе, манган и алуминијум оксид. Због велике

чистоће камен равномерно прима масноћу и киселину, и веома је осетљив на хемијска средства која се користе у литографској техници. Карактеристике камена се лако препознају по боји. Тамно-сиви и плаво-сиви камен је најтврђи и најкомпактнији, али није погодан за тонске градације. Светло-плаво-сиви камен је најпогоднији код тонских градација и за велике тираже. Тамно-жути је нешто мекши, а жути камен је најмекши, има велику пропорцију оксида, кристала и фосила, и због тога га понекад није могуће равномерно хемијски обрадити, приликом штампе долази до брзог засићења и наваљана боја се формира у флеку – цртеж се запуши, и губи на оштрини поготово код суптилнијег цртежа. Ова врста камена је најбоља за линеарни цртеж и површине идентичног тона. Литографски камен мора бити савршено раван да би се осигурао квалитетан отисак, а његова површина фино обрађена и исполирана да би омогућила детаљан цртеж. Назрчавање, полирање и глачање камена се врши уз помоћ карборундума (силицијум карбид) или песка уз помоћ левигатора или другог камена мањег формата. На наквашени камен се наноси песак, а затим се левигатор или мањи камен повлаче преко њега у правилним покретима у облику осмице. На тај начин се са камена уклања претходни цртеж и слој масноће, а камен се нивелише и припрема за следећу употребу. У зависности од гранулације песка или карборундума, добија се мање или више назрчана површина. Израженија текстура погоднија је за рад са литографском кредом, док је глађа површина погоднија за цртеж литографским тушем и пером.

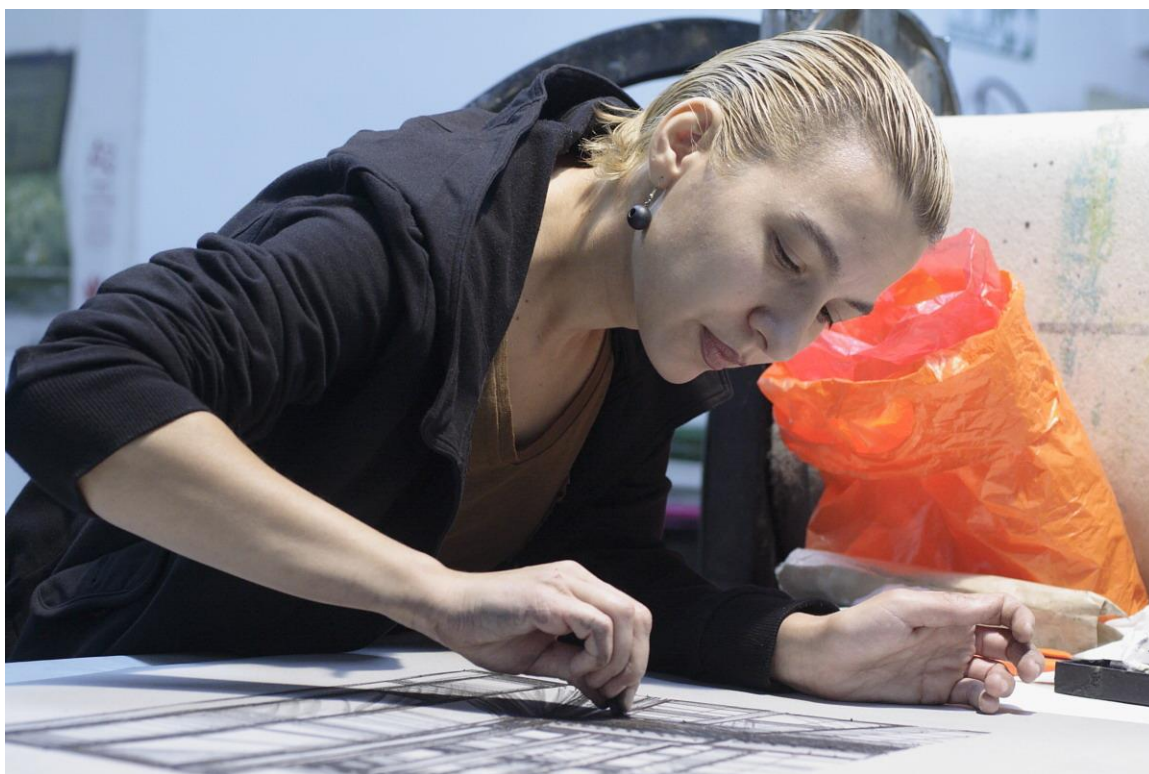


Слика 83. Камен за литографију



Слика 84. Група фотографија на којима се види поступак припреме литографског камена за цртање





Слика 85. Поступак цртања на литографском камену



Слика 86. Радионица за литографију



Слика 87. *Простор # 10*, 2011.

На глатку и обрађену површину камена или металне плоче, наносим цртеж, масном литографском кредом, литографским тушем или неким другим масним средством (уљани пастел, оловке за цртање по стаклу, сапун...). Површина камена за литографију је порозна, рупичаста, а зрнаста структура лако прима на себе литографску креду и туш. Након цртања приступам хемијској обради исцртане површине, раствором азотне и фосфорне киселине у гуми-арабици (поступак ецовања), четком или дланом размазујем раствор по цртежу и затим тањим слој фином газом. После сушења, тако обрађен цртеж треба да одстоји сат времена, након чега се понавља поступак ецовања. Цртеж изазивам тако што површину заштићену гуми-арабиком замашћујем разређивачем и штампарском бојом, након чега квасим камен водом. Површина камена исцртана масним материјалом прима штампарску боју, док површина која није била заштићена и на коју је деловала киселина, одбија боју. Код наваљавања боје, поступак се врши специјалним кожним или синтетичким ваљком. Кожни ваљак се користи у црно-белој техници, док се синтетички користи у

литографији у боји. Камен се мора стално и равномерно квасити водом, специјалним природним сунђером. Поступак наваљавања боје и квашења се понавља неколико пута. На набојени камен се поставља папир, а након тога се приступа штампи. Дебљина папира односно граматура такође утиче на квалитет отиска и притисак који се јавља приликом штампе. Штампа се изводи на литографској штампарској преси, кроз коју се камен креће хоризонтално уз константни вертикални притисак. Постоји више типова литографских преса: енглеске, немачке, француске или америчке конструкције. Сви типови се састоје од две основне компоненте, са варијацијама у форми или начину на који се врши притисак. Основне компоненте су покретни хоризонтални плато на који се полаже камен, и у односу на њега, под правим углом, део који носи рајбер и омогућава извршавање вертикалног притиска на камену плочу. Литографија је техника која не трпи велики број отисака, што потенцира њену ексклузивност малим бројем тиража.

## 4.2 Фотолитографија

Фотолитографија је техника равне штампе у којој се примењују поступци слични фотографским, на алуминијумским плочама и литографском камену. У свом поступку рада крећем прво од фотолитографије, пребацујући слику – фотографију на алуминијумску плочу. Фотографија која је обрађена у фото-шопу пребацује се на филм или у штампаријама директно на алуминијумску плочу. Филм се ради у позитиву ако желимо да слика има црну линију или у негативу ако желимо да слика има белу линију, зависно од одабира.

Фотолитографија се ради на алуминијумским плочама формата А4 до 103x76 cm, на плочама које су ослојене – позитивне плоче са емулзијом осетљивом на светло, филм (предложак на паусу или на филму) и развијач. У штампарији преко растера – 60 линија по квадратном центиметру филм се ставља на алуминијумску плочу. Осветљава се преко копи-рама за сито-штампу у трајању од пет до десет минута, што зависи од предлошка. Затим се плоча развија развијачем, који се разређује водом, за офсет плоче. Развијачи могу бити италијански, немачки, шпански, итд. Када се плоча развије, гумира се гуми-арабиком или индустријском гумом која је блажа.

Процес штампања код фотолитографије је исти као и код литографије. Плочу оперемо водом, нанесемо боју ваљком и штампамо. Ако приликом штампе дође до запушавања слике – цртежа, плочу ецујемо. Ец садржи 30 mm гуми-арабике са 5-6 капи фосфорне киселине. Када се ец осуши, опере се водом и настави се даље штампање истим поступком као код литографије.



Слика 88. Филм за фотолитографију

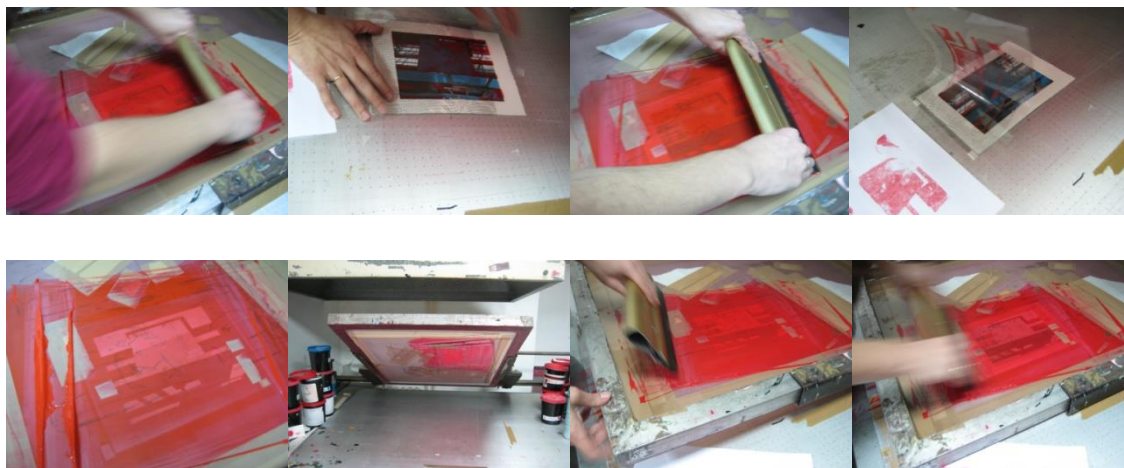
### 4.3 Сито-штампа



Слика 89. *Простор # 1a*, 2010.

Моји отисци се крећу у тиражу од пет до тридесет. Преклапање површина, вишеслојност и транспарентност, умножавање, репетитивност и игра светла, ликовне су вредности које доминирају на мојим графикама. Поједностављујући композицију, преклапајући површине, укрштајући вертикале и хоризонтале, моје графике неосетно прелазе у апстрактни геометризам. Преклапање површина постижем сито-техником коју штампам преко фотолитографије одштампане у црној боји. Припрему за сито-штампу радим цртајући руком на паус папиру и то су у ствари цртежи који могу егзистирати самостално. Цртеже радим директно без претходних скица, што ствара непосреднији ефекат. Оловком прецртавам преко претходног отиска, стварајући оквир за следећи отисак. Колажирајући површине од непрозирног хамера у сивој или црној боји, линијама које цртам уљаним пастелом, добијам цртеж за сито-штампу. Сито-

штампа је техника пропусне штампе, уз помоћ пропусног сита натегнутог на дрвени или алуминијумски рам, на коме је натегнута свила, синтетика или метал као графичка подлога.



Слика 90. Приказ штампања у радионици за сито-штампу

Прво се наноси фото-осетљив слој на сито у равномерном слоју, затим се дијапозитив копира на фото-осетљив слој, слика се развија и коригује по потреби. Након осветљавања и испирања емулзије, сито се суши како би цртеж био отпоран на дејство ракела (ножа) који потискује боју кроз сито. Штампачући елементи се добијају тако што се нештампајући елементи осветле како би остали на ситу, а са штампачућих елемената се емулзија испира, како би могли да пропусте боју. Штампаче се врши на тај начин што се на једној страни рама налије боја која се превуче преко сита. Помоћу специјалних маркера папир на коме је штампа се постави на тачно одређено место, како би отисак сваки пут дошао на тачно одређено место. Након тога сито се спушта на папир и ракул ножем се под одређеним углом и притиском прелази преко сита, истискујући ваздух између сита и папира и потискујући боју на папир на коме се штампа. Рам са ситом се подиже и отисак се смешта на сушилицу како би папир упио боју и учврстио се за подлогу. Од врсте боје која се користи при штампању (водена, уљана, ПВЦ), такође зависи какав ће бити ефекат, поготово код преклапања више сита на једном отиску. Боје на воденој бази дају транспарентнији и акварелски утисак, за разлику од ПВЦ боја које су доста покривне, док су уљане боје пастуозније и богатије.

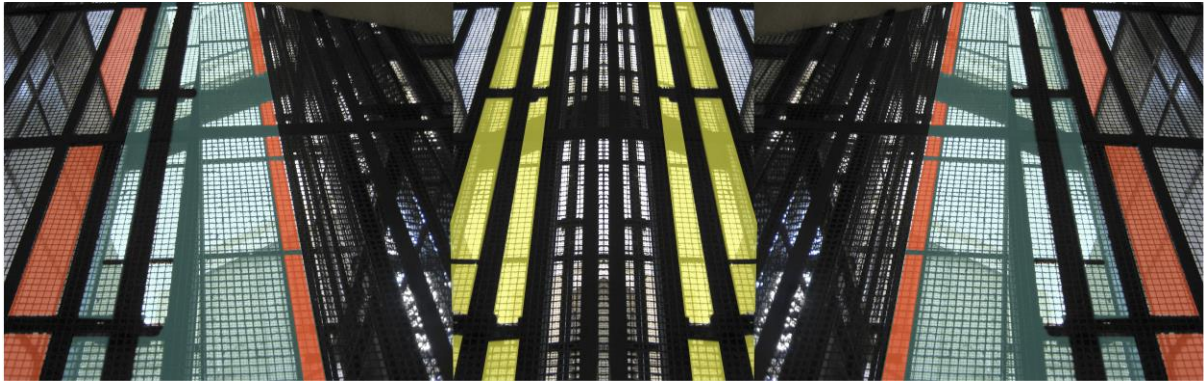


Слика 91. Сушилица за папир

#### 4.4 Дигитална графика

Употребом дигиталне графике на мојим отисцима – графикама, дошло је до усложњавања и „барокизације” мотива који ми је полазиште, као и до повећања формата самог рада. Употреба дигиталне графике омогућила ми је већу слободу и игру у креирању и стварању мотива и цртежа који користим, његово колажирање, сечење, уметање, спајање различитих делова из претходних графика, њихово комбиновање у нове целине, стварање нових слика насталих из претходних, нешто слично игри са калеидоскопом, где се од растурених делова слика ствара нова, што може бити бескрајно занимљиво и интересантно.

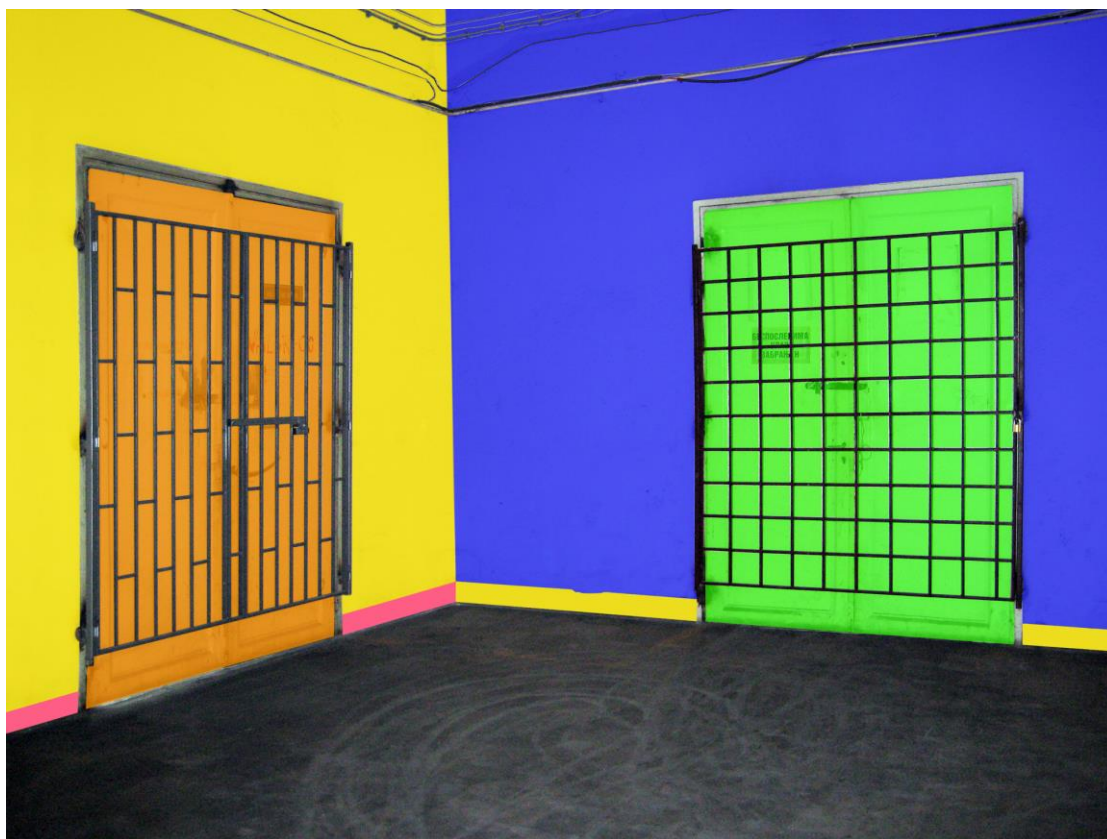
Основа (ликовне) дигиталне графике, подразумева дигитализацију аналогних предложака (фотографија, скен), руковање дигиталном графиком, обраду дигиталне графике у векторском и растерском софтверу, креирање дигиталне графике (компјутерско генерисање слике у програмима Adobe Photoshop, Adobe Lightroom, Paint Shop Pro, GIMP, итд.), дигиталну штампу, означавање и издавање дигиталне графике.



Слика 92. *Простор са наранџастом и жутом*, 2016.

Дигитална графика је стварање, обрада, дорада, моделација, и визуелизација синтетичких слика, као и анимација, у две или три димензије, статичних и динамичних, уз помоћ компјутера и компјутерских програма, који су дизајнирани и програмирани за ту намену. Дигитална графика има данас широку примену у науци, индустрији, архитектури, филму, дизајну и уметности. У дигиталну графику такође спада и графички кориснички интерфејс (Graphic User Interface – GUI), односно интерфејс модерних оперативних система и софтвера, мултимедијални системи које срећемо на интернету, графички мултимедијални програми, уз помоћ којих се приказује садржај на оптичким дисковима, типа ЦД-ром, ДВД, итд. Дигитална графика је израз који се односи на продукцију слика преко компјутера за коришћење у било ком медију. Први велики искорак у дигиталној графици начинио је 1962. Ајван Садерленд, који је изумео скечпед. Дигитална графика се може поделити у неколико поља: стварно 3D извођење (рендер) слике (користи се у рачунарским играма), рачунарска анимација, хватање (capture) и стварање видеа, стварање специјалних ефеката, потпуно или делимично компјутерски створених филмова, обрада слике и моделирање (користе се у медицинске сврхе и у архитектури). Први интернетски прегледач који је могао да читава слике звао се „Mosaic”. Странице су испрва почеле да користе сличице у GIF формату. Најчешће се праве графички елементи који служе као реклама или навигацијска дугмад. Веб-графика се највише ствара помоћу графичких програма као што су Photoshop или Paint Shop Pro.





Слика 93. Врата са решетком, 2016.

Развој дигиталне уметности тече заједно са развојем рачунара – компјутера. У дигиталном сликарству се преко рачунара помоћу специфичних алгоритама, као и применом традиционалних сликарских техника, долази до резултата и ефеката. Склоп дигиталних технологија трансформисао је традиционалне технике као што су цртање, сликање, скулптуру, графику у нове форме као што су интернет арт (мрежна уметност), пиксел арт, рачунарске игре, дигиталне инсталације и оне постају опште прихваћене уметничке праксе. Термин „дигитални уметник” коришћен је за уметника који у својој продукцији користи дигиталне медије. Један од примера прихватања дигиталне уметности је Енди Ворхол<sup>62</sup> који је правио дигиталну уметност помоћу софтвера „амига пејнт”, који је јавно увео у Линколн центар. Тридесетих година XX века, објављен је велики број књига чији су аутори били уметници, а у насловима се често помињала реч „ново” – „Нова типографија”, Јан Тиколд, „Нова визија”, Ласло Мохољи Нађ. Од 1970. различити стручњаци су покушавали да објасне шта значи дигитална уметност, укључујући термине „компјутер арт” и „мултимедија арт”, на крају је смештен под шири појам, „њу медија арт”.

<sup>62</sup> Енди Ворхол (Andy Warhol), (1928–1987), амерички уметник, сликар, филмски редитељ, писац и звезда. Оснивач је часдописа „Interview”.

#### 4.5 Комбинована техника фотолитографије, литографије и сито-штампе



Слика 94. Простор #41, 2013.

У последњих неколико година на мојим графикама долази до усложњавања самог процеса и комбиновања више графичких техника на отиску као крајњем решењу. Од самог почетка упознавања и рада на графици више ме је привлачила техника равне штампе, литографија, због непосредности цртачког приступа, али и сликарског ефекта који се постиже преклопима у литографији у боји. И на самом почетку моје графике су рађене у техници литографије, али са преклопима од три до седам, на једној графици, што је за резултат имало графику у боји која због своје вишеслојности подсећа на слику. Сâм начин рада и жеља за игром и експериментисањем, у току година ме је довео до примене и комбиновања више различитих графичких техника на једном отиску. Полазећи од фотографије, којом сам бележила мотив мог интересовања,

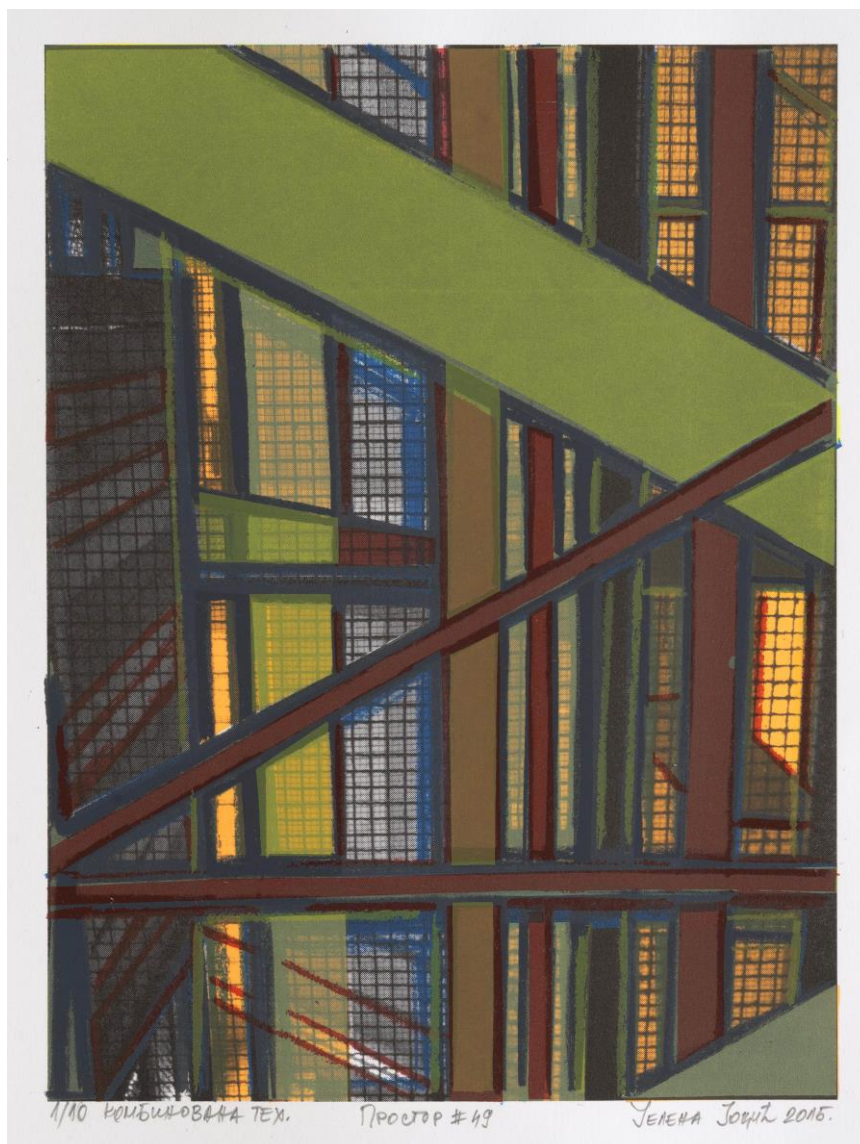
природно је уследила заинтересованост за фотолитографију као технику која омогућава транспоновање односно пресликавање слике – фотографије на алуминијумску плочу и где је процес рада исти као и код литографије.



Слика 95. *Простор #18*, 2011.

Стога у већини својих графика крећем од фотолитографије, као прве технике коју користим на својим отисцима. Она је референтна тачка од које даље градим слику и основа која даје архитектоничност, дубину и чврстину мојим графикама. Затим следи техника сито-штампе, која ми омогућава решавање површина и њихово геометријско апстраховање, однос светла, транспарентност, валерске вредности. Сито-штампом на једноставан начин постижем ликовне вредности боје и површине. Користећи по неколико преклопа у техници сито-штампе на једном истом отиску добијам сликарски ефекат као крајњи резултат. Литографију као технику у већини случајева радим на крају, преко фотолитографије и сито-штампе, јер цртежом који цртам руком,

дефинишем завршне акценте и сам цртеж на графици. Услед боје која се користи у литографији, а која је на уљаној бази, сама боја на отиску је маснија и одговара уљаној боји која се користи у сликању, док је боја коју сам користила у сито-штампи углавном била на воденој бази и њен ефекат је лакши и прозачнији, тако да и сама комбинација различитих технолошких медија утиче њиховим међусобним преклопима на крајњи ефекат и резултат који на крају постижем. Не користим унапред припремљену скицу, радим интуитивно и директно цртам у графичком материјалу. Због тога никада не знам колико ће пролаза – преклопа имати графика на којој радим. То је тежи начин приступа реализацији графике, али је мени изазовнији и узбудљивији.



Слика 96. Простор # 49, 2015.



Слика 97. Простор #21, 2011.

#### 4.6 Комбинована техника дигиталне графике и сито-штампе

Експериментишући на пољу графике и трудећи се да пратим савремене токове и техничко-технолошки напредак, једна од комбинација коју користим је комбинација дигиталне графике и сито-штампе, коју штампам преко дигиталног отиска. Дигитална графика ми је омогућила већу слободу у самом приступу и разради мотива који узимам као полазиште за рад, могућност манипулације старих отисака, сечење, колажирање и стварање нових слика – цртежа. То је довело до „барокизације” и усложњавања мотива који користим, унутрашњих ентеријера – простора зграде БИГЗ-а, и промене формата на коме штампам. Формат папира и формат саме графике се издужио и из квадратног формата сам прешла на правоугаони, што ме је код неких отисака довело и до триптиха, услед жеље да формат буде издуженији и већи, а да се испоштује димензија која је могла да стане у формат штампача на коме сам штампала дигитални отисак. Дигиталне отиске сам штампала на штампачу марке HP Deskjet 1300, који даје широк спектар и прецизност боје. Захваљујући високој резолуцији има могућност штампања и фотографије даје растер гушћи у односу на растер у сито-штампи. Штампарије

штампају дигиталне отиске на глатком фабричком папиру, док се уметничка дигитална графика штампа на графичком папиру за дубоку штампу и то је врста експеримента, јер ови штампачи нису предвиђени за ову дебљину папира и његову текстуру, али је добијени ефекат отиска много приближнији отиску дубоке или равне штампе у графици. Наравно, ту долази до компликација у самом процесу штампе, али добијени резултат компензује тешкоће које се могу јавити приликом самог штампања. Овако отиснути отисци имају и благи сфумато ефекат, линије и површине се благо разливају, мекше су.



Слика 98. *Бели простор #...*, 2016.

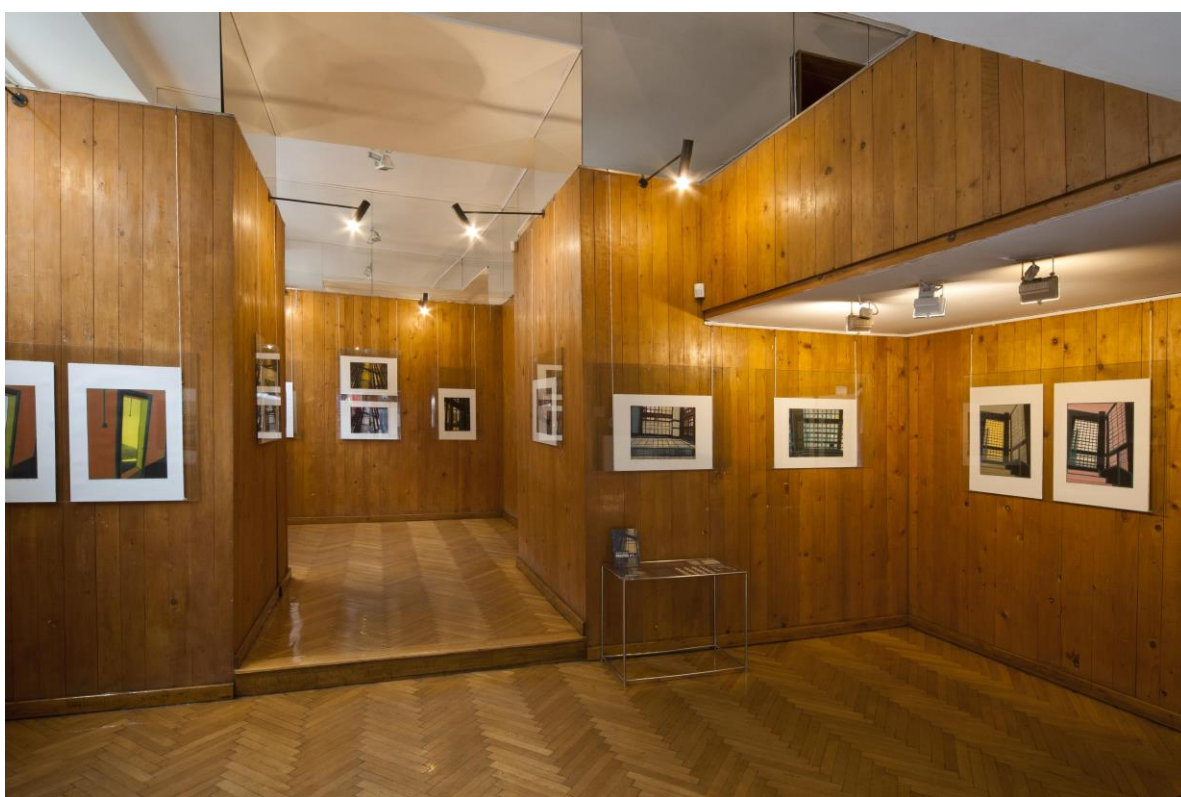
Преко овако добијених отисака, комбиновала сам сито-штампу, у једном или више пролаза – отискивања, што је зависило од добијеног резултата првог отиска. У неким ситуацијама ме је сâм рад и цртеж наводио да штампам више од једног сита преко дигиталног отиска, где је скоро сам дигитални отисак био прекривен новим отисцима у сито-штампи и графика је добила сасвим нови изглед у односу на онај почетни. Дигитална и сито-штампа у зависности од боја које се користе приликом саме штампе, дају транспарентнији, прозачнији утисак сличан акрилику и воденим бојама у сликарству, за разлику од литографије и дубоке штампе где је боја маснија и тежа и ствара утисак дубине на самом отиску.

Графика изискује познавање медија у коме се изводи и нераскидиво је повезана са његовим занатским и техничко-технолошким делом, услед чега има и великог оспоравања и признавања дигиталне графике као једне од њених дисциплина, али мислим да уметник генерално мора да прати технолошки развој и да своју ликовну

поетику изграђује без обзира у ком се ликовном медију изражава, јер је оно само средство које му омогућава да се неспутано изрази.



Слика 99. Поставка изложбе „Простори #40...” у Продајној галерији „Београд”, 2016.



Слика 100. Поставка изложбе „Простори #1...” у Галерији Графички колектив у Београду, 2011.





Слика 101. Поставка изложбе „Простори #1...” у Галерији Графички колектив у Београду, 2011.

## 5. Завршна разматрања

Анализирајући досадашња поглавља могли бисмо повући јасну аналогију од првог поглавља у коме је дато симболичко и историјско значење модернистичких, индустријских простора – урбаних ентеријера зграде БИГЗ-а, његов метафорички и

реалан преображај од референтне графичко-издавачке куће и једног од најзначајнијих примера модернистичке архитектуре код нас, до напушеног индустријског здања и комплексних сплетова његових ентеријера. Микроисторија зграде послужила је као претекст за покретање читавог низа питања и тема кључних за разумевање односа савремених уметничких пракси и радикалних авангардних историјских покрета XX века, пре свих руског конструктивизма.

У даљој разради симболизам простора постаје кључно место, његова друштвена улога, као и однос између јавног и личног простора и шта тај простор може представљати и значити за појединца и заједницу. Колективна утопија прераста у индивидуалну у промишљању односа и места уметника као јединке према спољашњем свету. Здање зграде БИГЗ-а је овде сагледано као симболичко поље, оно постаје пример на коме је могуће ишчитавати све преображаје у социо-политичким околностима, пратити и трасирати читаву историјску генезу од гиганта штампарске индустрије социјалистичке Југославије, до опустелог, руинираног објекта, и назад, до покушаја делимичне ревитализације првобитне намене и успостављања и уписивања нових садржаја и значења.

У графичким радовима из овог циклуса, који припадају докторском уметничком пројекту под називом „Простори...#40”, направљена је паралела и објашњен је утицај одређених уметника на мој рад, пре свега представника авангарде и руског конструктивизма 20-тих и 30-тих година XX века и правца модернизма и геометријске апстракције. Пре свега, то су линеаристички радови руске сликарке Љубов Попове, Александра Родченка, Владимира Татлина, Ела Лисицког и холандског уметника Пита Мондријана, представника неопластицизма и свођења на одређен пластичан израз геометријских односа. Један од централних захтева колективне утопије руске револуционарне уметности био је креирање форме идеалног социјалистичког града, а најзначајнији реализовани носиоци ових идеја била су управо архитектонска решења индустријских и пословних објеката. Фотографски експеримент, строга линеарна шема, понављање интензивних колористичких контраста, светлосни и транспарентни преклопи површина, комбиновање основних геометријских облика – троугла, квадрата, праве линије су ликовни елементи на мојим графикама преко којих кореспондирам са овим историјским праксама које су примењивали ови авангардни уметници. Основни елементи – права линија, троугао, квадрат, правоугаоник, који чине основни цртеж на

мојим графикама, својим узајамним релацијама усложњавају и интензивирају унутрашњу напетост структура.

У трећем поглављу је описан и образложен значај цртежа који је основа настајања графичког листа. Графика и цртеж су у нераскидивој вези, цртеж је основно и најнепосредније ликовно средство, та његова непосредност може се одлично сагледати на примеру уметничке графике и директном цртању на матрици, поготово код литографије, где су потези четке и креде тренутни записи са врло малим могућностима исправке. У графици материјал у коме се црта – матрица и њени отпори такође одређују и учествују у уметничком рукопису.

Динамизам и слојевитост форме на мојим отисцима, као и потреба за сталним допуњавањем слике, резултат је специфичног комбиновања више графичких поступака – техника на једној графици, фотолитографије, литографије, сито-штампе и дигиталне графике, које имају паралелу и на неки начин произлазе из искуства фотографских опсервација и монтажних поступака које су примењивали авангардни уметници у првим деценијама XX века. Привидни несклад и разуђеност простора, као последица зумирања и кадрирања изолованог фрагмента ентеријера, упућује на ове међупросторе као места где се кондензује мноштво искустава из различитих периода живота зграде БИГЗ-а.

Већ и у самим називима радова из циклуса „Простори...#1” и „Простори...#40”, и сам назив рада као и знак #, који је део назива, упућују на феномен решетке/мреже, који се сматра централним симболом модерне у уметности XX века. Интеграција геометријских форми и простора између њих на мојим графикама решена је преклапањем транспарентних површина и линија које формирају хоризонталне, вертикалне и дијагоналне планове. Архитектонска једнообразност ентеријера послужила је као мотив за репетитивност, умножавање и понављање растера челичних конструкција, чија се функционална улога у уметничком раду трансформише у симболичку форму модернистичке решетке/мреже. Појединачни сегменти чине чврсту и стабилну организациону структуру, док метафорички она представља границу, отклон од свега што дели уметничко дело (уметника самог) од затеченог амбијента или читавог света изван тог поља, она је репресивна, ограничавајућа, али пружа тренутно уточиште и макар привид сигурности.

Инверзија перспективе унутрашњег и спољашњег најексплицитнија је у радовима са мотивом врата или пролаза. Ситуације у којима су врата делимично отворена или одшкринута упућују на амбивалентан однос између јавног и приватног простора, на питање граница између њих, да ли оне уопште постоје или је то само још једна индивидуална утопија идеалног простора. Да ли је та неочекивана отвореност позив, знатижеља или само субверзивна игра инверзије спољашњег према унутрашњем.

Степеништа, ходници и лифтови примери су транзитних подручја као „неместа”, супротност утопији. Ипак, испоставило се да су управо они важна средишта која омогућавају комуникацију, гранична подручја раздвајања, али једнако и повезивања, места која постају простори захваљујући додељеним значењима и функцијама. У том смислу би баш ти међупростори једног вишенаменског здања зграде БИГЗ-а, где се укрштају намене, преплићу садржаји, сусрећу креативне енергије савременог урбаног живота, могли бити подручја где настају неке нове утопије – идеална места, простори, неоствариве у друштвеној реалности, али просперитетне и истински живљене у свакодневници која утиче и креира идентитет сваког града.

## Библиографија

Арнхајм, Рудолф. (1981). Уметност и визуелно опажање (прев. Стојић, Војин). Београд: Универзитет уметности.

Башлар, Гастон. (2005). Поетика простора (Филиповић, Фрида). Београд: Градац.

Busignani, Alberto. (1968). Mondrian. London: Thames and Hudson.

Валије, Дора. (2006). Апстрактна уметност (прев. Никитовић, Вељко). Београд: Metaphysica.

Вуковић, Стеван. (1995). „Пит Мондријан, Зоран Насковски, Бата Крговић: Композиција I”. Кошава, 28-29.

Википедија. „Зграда БИГЗ-а”. *Слободна енциклопедија*.  
<https://sr.wikipedia.org/wiki/Zgrada-BIGZ-a>. (acc.05.04.2012).

Википедија. „Драгиша Брашован”. *Слободна енциклопедија*.  
[www.arhivvojvodine.org.rs/cd\\_prezentacije/izgradnja\\_banske\\_palate\\_CD/Arhitekta.html](http://www.arhivvojvodine.org.rs/cd_prezentacije/izgradnja_banske_palate_CD/Arhitekta.html).  
(acc.11.06.2014).

Википедија. „Ел Лисицки”. *Слободна енциклопедија*.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/El\\_Lissitzky](https://en.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky). (acc.04.05.2016).

Википедија. „Пит Мондријан”. *Слободна енциклопедија*.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Piet\\_Mondrian](https://en.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian). (acc.16.12.2011).

Galassi, Peter. Dabrovski, Magdalena. Dickerman, Leah. (1998). Aleksandr Rodchenko. New York: Museum of Modern Art.

Gray, Camilla. (1986). The Russian experiment in Art 1863-1922. London: Thames and Hudson Ltd.

Дамњановић, др Милан. Глигоријевић, Љубомир. Сревановић Милица. Галовић Видосава. Братић, Томислав. Драгутиновић, Миливоје. (1977). Уметност за I разред средњег усмереног образовања. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Књазевац: „Нота” Музичко издавачко предузеће.

- Ђурђевац, Бришки, Ана. (2010). „51 Пит Мондријан”. Велики сликари живот, дело и утицаји, ISSN 1505-9464.
- Jon, Ross. (1990). *The Complete Printmaker*. New York: The Free Press.
- Jaffe, L. C., Hans. (1985). *Mondrian*. New York: Harry N. Abrams Inc. New York.
- Krauss, Rosalind. (1979). *Grids*. Cambridge, Massachusetts (United States): The MIT Press.
- Кривокапић, Јелена. (2011). „Простори #1...” Каталог изложбе Простори #1...уметнице Јелене Јоцић, Галерија Графички колектив. Београд: ауторско издање.
- Lodder, Christina. (1983). *Russian Constructivism*. New Haven, Connecticut (United States): Yale University Press.
- Marjorie, Devon. (2008). *Tamarind techniques for Fine Arts Litography*. New York, NY: Abrams for the Tamarind Institute, College of Fine Arts, University of New Mexico.
- Мијушковић, Слободан. (2003). Документи за разумевање руске авангарде (прев. Ђурић, Слободан). Београд: Геопоетика.
- Мишел, Сефор. (1961). Мондријан. Београд: Нолит Београд.
- Мозинска, Ана. (1990). Апстрактна уметност. Лондон: Тајмс и Хадсон.
- Nessia, Pope. (2004). „How the Grid Concuered Contemporary Art“. *Artspace*, September.
- Оже, Марк. (2005). Неместа (прев. Јовановић, Ана). Београд: Krug Kommerce.
- Popova, Liubov. (1922). „Raboty 1920 – 21 gg”. (translation in Sarabianov and Adaskina). *Monuscript*, December.
- Пахомов, Ана. Балаховска, Фаина. (2016). „Руска авангарда у Београду” Каталог изложбе Руска авангарда у Београду (прев. Сапсај, Снежана. Гргић, Станислав). Београд: Музеј историје Југославије.
- Рид, Херберт. (1979). *Историја модерног сликарства*. Београд: Југославија Београд.
- „Rodchenko and Popova: Defining Consructivism: explore the exhibition, room 4”.  
[www.tate.org.uk/wats-on/tate-modern/exhibition/rodchenko-popova/rodchenko-and-popova-defining-constructivism-3](http://www.tate.org.uk/wats-on/tate-modern/exhibition/rodchenko-popova/rodchenko-and-popova-defining-constructivism-3). (acc.05.08.2015).

Симоновић, Нина. (2014). „Родченко – пионир руског конструктивизма”. Plesirmagazin, мај, 9.

Stojković, Jelena. (2009). „Čitati/Pisati” BIGZ: Fenomenologija zgrade”. Blogspot. <http://jelenastojkovic.blogspot.com/2009/05/citati-pisati-bigzfenomenologija.html>. (acc.08.09.2011).

Тодосијевић, Сања. (2016). „Простори #40...” (прев. Перовић, Ванда). Каталог изложбе Простори #40... уметнице Јелене Јоцић, Галерија Продајна галерија <<Београд>>. Београд: ПРОДАЈНА ГАЛЕРИЈА <<БЕОГРАД>>.

Taylor, Brendon. (2009). „Aleksandr Rodchenko’s Line of Force”, *Tate Papers no. 12*, ISSN 1753-9854, Autumn. [www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/aleksandr-rodchenkos-lines-of-force](http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/aleksandr-rodchenkos-lines-of-force). (acc.10.10.2015).

Tupitsyn, Margarita. (2009). „The Grid as a Checkpoint of Modernity”, *Tate Papers no. 12*, ISSN 1753-9854, Autumn. [www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/the-grid-as-a-checkpoint-of-modernity](http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/the-grid-as-a-checkpoint-of-modernity). (acc.12.10.2015).

Флусер, Вилем. (2005). За филозофију фотографије (прев. Тубић, Тијана). Београд: Културни центар Београд.

Џевад, Хозо. (1988). Умјетност мултиоригинала. Мостар: Прва књижевна комуна.

## Индекс имена

- Арнхајм, Рудолф 61, 62
- Брашован, Драгиша 1, 2, 4-6, 9, 10, 12, 22
- Башлар, Гастон 15
- Бретон, Андре 55
- Варвара, Степанова 25, 35
- Валије, Дора 41, 57
- Вилем, Флусер 17, 19
- Вуковић, Стеван 29
- Глигоријевић, Љуба 19
- Гугенхајм, Пеги 55
- Дишан, Марсел 19, 29, 54
- Дузбруг, ван Тео 49
- Дирер, Алберт 29
- Ел, Лисицки 23, 47, 60, 96
- Енди, Ворхол 87
- Ернст, Макс 55
- Зенефелдер, Алојз 76
- Јелена, Стојковић 12
- Кандински, Василиј 50
- Краус, Розалинд 26, 28-30
- Лек, ван Дер 51
- Љубов, Попова 2, 23-26, 28, 31, 60, 96
- Матис, Анри 61, 64
- Марини, Марино 71
- Мајаковски, Владимир 35
- Мијушковић, Слободан 39, 44
- Мондријан, Пит 2, 23, 29, 30, 48-60, 96
- Несија, Поуп 30
- Оже, Марк 15
- Пикасо, Пабло 41
- Родченко, Александар 2, 23, 25, 29, 31, 32, 35, 38, 39, 49, 60, 96
- Сефор, Мишел 52, 53
- Симоновић, Нина 35
- Татлин, Владимир 2, 23, 25, 32, 41-45, 60, 96



## Индекс појмова

- Авангарда 1, 2, 23, 24, 53, 60, 96, 97
- Апстракција 19, 24, 43, 51, 54
- Апстрактна скулптура 41, 42
- Антрополошки 15
- Баухаус 7
- Геометријска апстракција 2, 23, 30, 60, 96
- De Stijl 49
- Дигитална графика 2, 22, 75, 85, 86, 91, 92, 97
- Дигитална уметност 87
- Експресионизам 7
- Зграда БИГЗ-а 1-5, 9, 10, 15, 17, 22, 95-98
- Имагинација 18, 19
- Импресионизам 39
- Индустријски простори 2, 4
- Конструктивизам 1, 24, 25, 28, 29, 31, 35, 44, 47, 49
- Кубизам 24, 25, 28, 30, 39, 50, 51, 54
- Литографија 1, 2, 17, 22, 64, 66, 71, 74-77, 80-82, 88-90, 97
- Магијско 17, 18
- Минималистичка уметност 2, 54, 60
- Модернизам 1-6, 9, 10, 15, 17, 22, 23, 26, 95-97
- Неопластицизам 2, 23, 50, 52, 56, 58, 96
- От-арт 26
- Постиндустријско друштво 4, 17
- Реализам 45
- Руски конструктивизам 1, 2, 23, 60, 96
- Симболизам 1-4, 7, 12, 15, 22, 95, 96
- Сито-штампа 1, 2, 17, 22, 69-71, 75, 83, 88-92, 97
- Структурализам 7
- Супрематизам 24, 47, 49
- Теозофија 51
- Урбани ентеријери 1, 2, 4, 22
- Утопија 12, 15, 16, 96, 98
- Функционализам 10
- Футуризам 24, 25
- Фовизам 25, 50
- Фотолитографија 1, 2, 17, 22, 72, 75, 81-83, 88, 89, 97
- Хетеротопија 12
- Халуцинација 18

## Биографија

Јелена Јоцић

Рођена у Београду 1970. године. Дипломирала на Факултету ликовних уметности у Београду 1997. године на одсеку графика, у класи професорке Биљане Вуковић. Магистрирала је 2000. године на истом одсеку. У току студија била је добитник Републичке фондације Србије за развој научног и уметничког подмлатка. У периоду од 1998 – 2002. године у оквиру пројекта за талентована лица радила као сарадник на катедри за графику на Факултету ликовних уметности у Београду. Од 2003. године ради као предавач на Високој школи струковних студија – Београдска Политехника, на Одељењу за дизајн. До сада је имала осам самосталних изложби. Учествовала је на многим групним изложбама у земљи и иностранству. Добитник је неколико награда из области графичке уметности. Најзначајнија награда из области графике ***Награда Мали печат*** за графику 2010. године. У удружењу ликовних уметника Србије од 1998. године, члан уметничког савета и управног одбора Галерије Графички колектив у Београду. Тренутно на докторским уметничким студијама на Факултету ликовних уметности, при Универзитету уметности у Београду.

### **Ауторски пројекти:**

**2005.**

Ауторска изложба: Урбаријум 8 + 8 Београд - Њујорк, Галерија СУЛУЈ, Београд, Србија

### **Самосталне изложбе (избор):**

**2016.**

Докторски уметнички пројекат: изложба графика урбаних ентеријера „Простори # 40 ...”, Галерија Продајна галерија „Београд”, Београд, Србија

**2011.**

„Простори # 1 ...”, Галерија Графички колектив, Београд, Србија

**2002.**

„Метро”, Галерија Графички колектив, Београд, Србија

**2000.**

„Један могући избор”, Галерија Дом културе Студентски град, Београд, Србија  
Галерија Факултета ликовних уметности, Београд, Србија

**1999.**

Без назива, Галерија Графички колектив, Београд, Србија

**1997.**

Без назива, Галерија Дом културе Студентски град, Београд, Србија

## **Групне изложбе (избор):**

### **2016.**

Osten Biennial of Drawings, Osten World Gallery, Skopje, Macedonia  
Мајска изложба графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Изложба мале графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија

### **2015.**

Мајска изложба графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Трећи интернационални салон графике, Удружење ликовних и примењених уметника,  
Градска галерија, Краљево, Србија

### **2014.**

The 55th Commemorative Exhibition Japan Print Society, Japan Print Society, Japan  
Кључна реч: графика, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Кључна реч: графика, Галерија 96, Приједор, Република Српска  
Мајска изложба графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Друго међународнотријенале, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић”, Београд, Србија

### **2013.**

Нова српска апстракција, Галерија Српског културног центра, Париз, Француска  
Le Salon Réalités Nouvelles, Salon d'art abstrait, Париз, Француска  
Нова српска апстракција, Галерија РТС-а, Београд, Србија  
Мајска изложба графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија

### **2012.**

Изложба мале графике, галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Први међународни бијенале мале графике, Галерија савремене уметности, Ниш, Србија  
Serbisk Grafik Attack, Galerie FULLERSTA BIO KONSTHALL, Huddinge Stockholm  
Sweden, Стокхолм, Шведска,  
Шести ЕКС - ЈУ конкурс за графику, Галерија СКЦ Нови Београд, Београд, Србија  
Пројекат два израде графике по позиву, Центар за графику и визуелна истраживања  
„Академија”, Београд, Србија  
Мајска изложба графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Пројекат један израде графике по позиву, Центар за графику и визуелна истраживања  
„Академија”, Београд, Србија

### **2011.**

Изложба мале графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Изложба издања Центра за графику у 2011. години, Галерија Центра за графику и  
визуелна истраживања „Академија”, Београд, Србија  
Презентација графика под називом „Emerging Serbian Printers”, Mission Gallery the (...)  
space, Swansea Wales UK, Енглеска  
IV International Printmaking Exhibition, Mimar Sinan Fine Arts University, Истанбул,  
Турска  
Мајска изложба графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Прво међународно тријенале графике, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић”,  
Београд, Србија

**2010.**

Изложба мале графике, галерија Графички колектив, Београд, Србија

**2009.**

Carrefour 3, Galerija kulturnog centra Nicolas Salmeron, Мадрид, Шпанија  
Carefour/2, Centre Culturel de Serbie, Париз, Француска

**2007.**

Different Aspect of Figuration, Samsung Raemian Gallery, Сеул, Кореја

**2006.**

Метод Графика, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић”, Београд, Србија

**2005.**

XIV изложба малог формата – Галерија КЦ Нови Сад, Шабац, Србија  
La Collecte internationale: Deux – Ecole superieure des arts appliqués Duperre, Париз, Француска  
Le project La Collecte – L’atelier Razkas – Bruxelles, Белгија, La Collecte internationale, Casa de Cultura de San Lorenzo del Escorial, Мадрид, Шпанија, Centro Cultural Vista Bella, Мадрид, Шпанија, Gallery Tolboden, Danemark, Данска, Galerie Escola Superior Artistica, Porto, Португалија, Warringah Printmakers Studio, Аустралија, Médiathèque de Sèvres, France, Француска, Polaris Centret, Данска

**2004.**

Изложба мале графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Беографика, Продајна галерија Београд, Београд, Србија  
Пролећна изложба 2004, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић”, Београд, Србија  
La Collecte internationale, Korschhaus 'BEIM ENGEL', Luxembourg, Белгија, En Tangsogade 4 Udstilling, Данска, Galerie Gravura Brasileira, Sao Paulo, Бразил, Центар за графику и визуелна истраживања „Академија”, Београд, Србија, Centre de diffusion Presse Papier, Quebec, Канада, Kedelhuset, Ikast, Danska, Algarden, artists gallery, Boras, Шведска, Galerie Romein, Leeuwarden, Холандија, Мајска изложба графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Међупростор, Галерија УЛУС, Београд, Србија

**2003.**

„Уметност на спрату”, Галерија СУЛУЈ, Београд, Србија  
Serbie / Wallonie / Quebec, Atelier international d1 art graphique de Belgrade, Канада  
Мајска изложба графике београдског круга, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
„Препознати рукопис”, Галерија савремене уметности Панчево, Панчево, Србија, Центар за визуелну културу Златно око Нови Сад, Србија, Културни центар Модерна галерија Горњи Милановац, Милановац, Србија, Галерија Графичког колектива, Београд, Србија  
Пројекат „ДВА-ДЕУКС-Умножавање цифре два”, Академија, Центар за графику и визуелна истраживања, Београд, Србија

**2002.**

Велика Новогодишња продајна изложба, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Изложба мале графике, Уметничка галерија Пожега, Пожега, Србија  
Изложба мале графике, галерија Графички колектив, Београд, Србија  
1<sup>st</sup> Interbalkan forum of Contemporary Miniature Art, Thessaloniki, Солун, Грчка  
Kisgrafika 2002, 6<sup>th</sup> international biennale of Small Graphic Forms, Ujpest Galeria, Budapest, Будимпешта, Мађарска  
Пролећна изложба 2002, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић” Београд, Србија  
Мајска изложба графике београдског круга, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
„Les rencontres de Belgrade”, Le Premier atelier international de gravure, Liege, Белгија  
Изложба „Београдски сусрети”, I међународна графика радионица, галерија Графички центар, Београд, Србија

**2001.**

Изложба мале графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Изложба графика „У међувремену”, Галерија УЛУС, Београд, Србија  
Мајска изложба графике београдског круга, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Пролећна изложба, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић”, Београд, Србија  
Capital & Gender, Open Graphic Art Studio at the Museum of the City of Skopje, Скопље, Македонија

**2000.**

Графике, Мали ликовни салон, Крагујевац, Србија  
Мајска изложба графике Београдског круга, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Printline, Lower East Side Printshop, New York City, USA, Њујорк, САД

**1999.**

Изложба мале графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Мајска изложба графике београдског круга, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Први међународни крашки бијенале праве графике, Комен, Словенија

**1998.**

Изложба мале графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Јесења изложба, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић” Београд, Србија  
IX Бијенале југословенске студентске графике, Дом културе Студентски град, Београд, Србија  
Мајска изложба графике београдског круга, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Нови чланови УЛУС-а, Галерија УЛУС, Београд, Србија

**1997.**

Изложба награђених студената, Галерија ФЛУ, Београд, Србија  
XXVI изложба цртежа и скулптура малог формата студената ФЛУ, Галерија Дома омладине, Београд, Србија  
Мајска изложба графике Београдског круга, Галерија Графички колектив, Београд, Србија

**1996.**

Изложба мале графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Мајска изложба графике Београдског круга, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Изложба награђених радова на 8. Бијеналу југословенске студентске графике, ФЛУ, Цетиње, Црна Гора  
Изложба награђених радова на 8. Бијеналу југословенске студентске графике, Студентски културни центар, Београд, Србија  
VIII Бијенале југословенске студентске графике, Дом културе Студентски град, Београд, Србија  
Изложба цртежа и малепластике студената ФЛУ на тему „Тело”, Галерија ликовних уметности, Београд, Србија

**1995.**

XXIV изложба цртежа студената ФЛУ, Галерија Дома омладине, Београд, Србија  
Изложба мале графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија  
Изложба награђених радова студената ликовних уметности, Галерија ФЛУ, Београд, Србија

**1994.**

Изложба цртежа, Галерија Звоно, Београд, Србија  
II међународна изложба мале графике, Галерија Графички колектив, Београд, Србија

**Награде:**

2010. Мали печат, награда Графичког колектива, Београд, Србија  
1998. Награда 9. Бијенале југословенске студентске графике, Београд, Србија  
1997. Награда Ђорђе Андрејевић Кун, ФЛУ, Београд, Србија  
1996. Награда 8. Бијенале југословенске студентске графике, Београд, Србија  
1995. Награда Петра Лубарде, ФЛУ, Београд, Србија

**Откупи:**

2016. Откуп министарства републике Србије, пет графика за опрему Опште болнице у Кикинди, једна графика за опрему ВШСС – Београдске политехнике  
2015. Откуп министарства републике Србије, четири графике за опрему болнице Народни фронт у Београду, две графике за опрему ВШСС – Београдске политехнике  
2014. Откуп министарства републике Србије, шест графика за опрему болнице Народни фронт у Београду  
2005. Куповина рада „Мостови" - Музеј града Београда, Београд, Србија

**Адреса:**

Теразије 1, Београд, тел: 3227892, 063 354985, mail: jocicjel@gmail.com

## Изјава о ауторству

Потписани-а Јелена Јоцић

број индекса 4024/10

### Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом  
КОНСТРУКТИВИСТИЧКИ СИМБОЛИЗАМ ПРОСТОРА – изложба графика  
урбаних ентеријера – *Простори #40...*

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

Потпис докторанта

У Београду, 19. 10. 2016.

Јелена Јоцић





## Изјава о коришћењу

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

КОНСТРУКТИВИСТИЧКИ СИМБОЛИЗАМ ПРОСТОРА – изложба графика урбаних ентеријера - Простори #40...

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 19. 10. 2016.

Потпис докторанта

Јелена Јагет