

Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности
Одсек Сликаство
Докторске уметничке студије



Докторски уметнички пројекат

**Структура и процес материјализације једног облика апстрактне
слике - идеја, значење, извођење**

Аутор:

Бранко Раковић

Ментор:

Мр Димитрије Пецић, редовни професор

Београд, март 2014. године

САДРЖАЈ:

АПСТРАКТ	4
ABSTRACT	5
1. УВОД	6
Осветљавање ликовног процеса	6
Проблематика ликовног размишљања данас	7
Од неформалног сликарства до сликарске форме	7
2. ПОЕТИЧКИ И ТЕОРИЈСКИ ОКВИР	9
Историјско-теоријске поставке и мој рад	9
Емоције и форма у слици	13
О аутоматизму сликарског чина	14
Однос према енформелу и апстрактном експресионизму	15
Однос слике и иконе	17
2.1. Слика као истраживање	17
Слика као идеја	18
Слика и њено значење	18
Слика и њено извођење	20
Почетак рада на слици	22
Прво апстраховање	25
Сусрет са сликарством	26
Период средње школе и студија	26
Студија фигуре	28
Пут ка новом опредељењу слике	29
Материја првих слика	29
Препознавање личног израза	30
Почетак апстрактног циклуса	31
Формат слике	31
Рељеф	31
Дрипинг вежба-цурење боје	32
Гест у слици	33
Слика и стварност	33
Са друге стране поимања слике	34
Идеја слике - асоцијативна представа	34
Улазак у колорит слике	35
Период и време настанка слике	36
Веза слике и несликарских материјала	36
Унутрашње осећање	37
2.2. Цртеж у истраживању	38
Утилитарни цртеж	38
Први кораци са цртежом	38
Младост и цртеж	39
Школски цртеж и проналажење форме	39
Цртеж као одраз стварности	41
Цртеж - забелешка као почетак	42
Цртеж малог формата - наставак мисли	43
Цртеж малог формата као непосредни запис	43

Деловање кроз цртеж	45
Фигура и цртеж	46
Емоција цртежа и музике	47
Значење цртежа и мишљење	48
Апстрактни цртеж	49
2.3. Графика као истраживање	51
2.4. О фотографији као помоћном средству	56
3. МЕТОДЕ МАТЕРИЈАЛИЗАЦИЈЕ РАДА	60
Рад кроз седам ликовних елемената	60
Линија	61
Форма – облик	62
Боја	62
Текстура или фактура	63
Валер – светло	64
Правац и величина	64
4. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ ДЕЛА ЛИКОВНОГ ПРОЈЕКТА	66
4.1. Изложба у Павиљону нишке тврђаве	66
4.2. Опис тринаест слика са јавне презентације пројекта	69
5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	83
6. ЛИТЕРАТУРА	85
7. БИОГРАФИЈА АУТОРА	87
8. ПРИЛОЗИ	89
9. ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ	106

АПСТРАКТ

Докторски уметнички пројекат „Структура и процес материјализације једног облика апстрактне слике - идеја, значење, извођење“, показује пресек једног профила сликарског рада који траје већ више од две деценије. Пројекат је тренутно мапирање појаве која се класификује као савремени апстрактни сликарски проседе, кроз, од стране аутора, приређени могући пресек ставова и објашњења идеје, значења садржаја и процеса изведених радова.

Радови који су део рецентне праксе аутора јесу сликарски радови, већег галеријског формата, који говоре ликовним језиком апстрактне форме, ликовне материје и боје. Изложба радова је практични део докторског уметничког пројекта и тиме је пројекат приказан у јавном простору.

Фонд изведених слика настао је и настаје у разноврсном визуелно уметничком изражавању у оквиру ликовне сцене. Циклус је посвећен есенцијалним садржајним и ликовним вредностима везаним за сликарско деловање кроз ликовне елементе прочишћеног, апстрахованог садржаја. Радови испитују дејство апстрактне слике и проблема ликовне обраде емотивних рефлекса аутора у савременом тренутку, као вид унапређења ликовног језика и форме сликарског рада као стварног предмета. Тиме, апстрактна идеја, емоција и асоцијација, које су у служби ликовне намере аутора, постају конкретна чињеница и појава.

Писани део рада конципиран је као директан документ и сведочанство аутора кроз објашњење слике, цртежа, графике и фотографије. Све ове дисциплине објашњавају профил и особину једног ауторског рада и повезују сва ликовна размишљања и резултате са заинтересованим субјектима. Овакав приступ потребан је и помаже у сагледавању ликовних остварења, која говоре језиком ванвременских ликовних елемената и асоцијативним набојем изразито личног приступа. Сви документарни наводи и раскршћа, везани за намере и резултате рада, почели су ауторовим одабиром јасних метода и тока саопштења, те овај начин представљања може бити драгоцен као модел сагледавања и презентације одређене стваралачке појаве, која спада у поље уметности.

ABSTRACT

Doctoral artistic project, “Structure and the process of materialisation of a form of an abstract painting- idea, meaning and realisation” represents an overview of a profile of painter`s work that has been ongoing for more than two decades. The project is a current mapping of a phenomenon, which is classified as a contemporary, abstract, artistic creative process, by providing possible overview of attitudes and explanations of the idea, meaning of the content and the process of conducted activities given by the author.

Works which are a part of the author`s recent practice are works of art, large format works, which speak in visual language of abstract forms, artistic materials and colours. The exhibition is a practical part of the doctoral artistic project and thus the project is exhibited in public.

The collection of the presented paintings has been created by using various visual artistic expressions present within the art scene. The cycle is dedicated to basic content and artistic values related to artistic activities by using elements of revised abstract content. The works examine the effect of an abstract painting and the problem of artistic representation of emotional reflexes of the author in a contemporary environment, as a way of enhancing the artistic language and works of art as real objects. In that way, an abstract idea, emotions and associations, which are in the service of artistic intentions of the author, have become a concrete fact and phenomenon.

The written part of the thesis is structured as a direct document and testimony of the author through explanations of the paintings, the problem of a drawing, graphics and photography. All these disciplines explain the profile and characteristics of an original work and combine all the artistic thoughts and results with interested individuals. Such an approach is necessary and it helps in perceiving the artistic works, which speak the language of timeless artistic elements and associative charge of extremely personal presence. All the documented statements and intersections, linked to aims and results of the thesis , started with the author`s choice of clear methods and procedures of expressing, thus this way of representation can be valuable as a model of examining and presenting a certain artistic phenomenon which belongs to the field of arts.

1. УВОД

Уметнички пројекат „Структура и процес материјализације једног облика апстрактне слике - идеја, значење, извођење", састоји се из два дела. Први од њих, представља експериментални рад који доводи до конкретних сликарских остварења, која су постављена као излагачка целина у оквиру догађаја у јавном простору, у интеракцији са публиком. Дакле, реч је о избору радова, који постају формирана ликовна целина, намењена приказивању, у служби пројекта, али и прилика за организовање изложбе за јавност. Други део пројекта, оличен је кроз писани део рада.

Поред практичног дела, циљ теоријског пресека подразумева анализу структуре и материјализације сликарских радова, апстрактне (нефигуративне) оријентације, као и појашњавања идеје, значења и извођења целокупног процеса, природе настанка и особина изведених радова.

Осветљавање ликовног процеса

Текст који следи је намењен осветљавању једног ликовног ауторског процеса. У данашње време популарних пракси, које су понекад удаљене од домена ликовног деловања, овај рад објашњава превасходно сликарски процес, и представља прилику за ишчитавање једног наоко традиционалног процеса, у садашњем времену новог посматрања медија слике, сликарства, цртежа и графике. У описаним околностима, ја сам окренут раду који се везује за врсте апстрактног сликарства, које неретко изазива запитаност и различите реакције посматрача. Имајући у виду наведено, истраживање настанка апстрактне слике постаје важно и на личном и на општем плану.

Питања и одговори се, кроз рад, крећу од момента како сам дошао до таквог избора, како то све тече и како ће се развијати? Могуће објашњење или скуп објашњења биће јаснији на основу анализе почетака мог уласка у ликовну проблематику и кроз указивање на дисциплине које су део мог ликовног процеса. Начин писања овог рада представља објашњење процеса који дефинишу обликовање и структуру изведених радова. Зато, је писани део подесан за додатно уобличавање издвојених радова.

Упитаност о разлозима и намерама, техникама и дилемама, свакако ће и мени као аутору наведених радова помоћи у додатном унапређивању процеса настанка и презентације мојих будућих извођења. Дакле, ликовно стремљење је материјализовано на раду (слици), а духовна страна сећања и размишљања остају на папиру систематизована кроз овај рад. Циљ је очување ликовности кроз радове и преиспитивање и формирање мишљења кроз писање.

Проблематика ликовног размишљања данас

Посебна занимљивост предузимања оваквог истраживања је у томе што је данашњи тренутак изузетно богат информацијама у сферама ликовног и визуелног размишљања. Само бављење ликовним делатностима, уколико оне изричито не припадају домену примењених или дизајнерских задатака, већ је само по себи друго виђење дате реалности, и свака добра ликовна акција је драгоценост постигнуће како за аутора, тако и за публику.

Многи ствараоци данас подлежу осећању узалудности сврхе бављења ликовним уметностима, проузрокованим не само материјалном, већ и духовном кризом. Промене оријентација и тежњи код људи, у смислу наглашене окренутости ка материјалним добрима, обликују потребе јавности за уметностима, које ипак, упркос тешкоћама, никако не могу бити потпуно маргинализоване. Међутим, и у данашњем времену проширује се инфраструктура која је везана за излагачке просторе и манифестације, као што се и увећава понуда образовних програма, од радионица до високих државних и приватних школа. Када је реч о сликарству оно опстаје у разним облицима, иако се стално бори са настојањима који ову дисциплину пласирају у други план, као неподесну за данашње време. Реакције публике говоре супротно, те се итекако осећа афинитет ка добром ликовном деловању и представљању, што не искључује вредност представљања садржаја у свим другим медијима.

Од неформалног сликарства до сликарске форме

Из разлога повезивања мог сликарства са поетикама које се ослањају на енформел, осврнућу се и на ту врсту рада, мада сам увек тежио ка сопственом приступу без оптерећења програмским утицајима. У неким фазама рада користио сам искуства из ранијих сликарских епоха, нарочито она која су била значајна током двадесетог века, у којем сам почео свој живот и рад. Међутим, не постоји сметња због евентуалних сличности са ранијим уметничким искуствима, већ напротив. Ако узмемо да је енформел сликарство, у време свог настанка, означено као неформално, друго, алтернативно, данас се тај појмовни аспект може

читати врло различито. Сада је такво сликарство у домену класичног, у тој мери, да према неким тумачењима, опстаје као готово монополско означавање поменутог изворног програмског енформела.

У данашњем историјском сагледавању енформел сликарство је доказано као важна појава која је оставила трагове и јаке утицаје у ликовном стваралаштву које наступа касније. Енформел слика је, по мом осећању, прешла пут од намере да се негира форма представе, која је до тада била доминантна, преко оспоравања, до успостављања нове вредности форме, која је на почетку схваћена као предмет негације или промене. У оквиру свог рада ова искуства сам препознао као унапређење свог израза и могућност обликовања идеја, емоција и намера у ликовном деловању. Искуство енформел програма доживео сам као могућност за постављање форме у слици, на свој начин, без догматског размишљања, кроз функционалност слободног апстрактног сликарског представљања.

Дакле, мени је енформел био извор појединих искустава у слици, у првом реду кроз слободу захвата, спонтаност и непредвидивост па и драматичност атмосфере на слици. Све ово је погодновало да искористим некадашња искуства неформалног или сликарства без форме, ради успостављања форме, те нове форме сопственог сликарства.

2. ПОЕТИЧКИ И ТЕОРИЈСКИ ОКВИР

Сликарски рад који је постао предмет мог истраживања припада групацији апстрактног сликарства, са примесама енформела и апстрактног експресионизма. Мој рад се догодио при самом крају двадесетог века, када је сликарство као дисциплина добило другачији значај у односу на времена када је било доминантно у сфери ликовних уметности.

Позитивна околност тог времена, а која је на снази и данас, јесте велика разуђеност поетика и коришћења медија, док би мањкавост могла бити интенција аутора и критичара да ликовност више не буде битна, и самим тим да изгуби своју мисију у оквиру уметности, која се гледа и осећа. У таквом моменту, настала је другачија духовна свест и општи трансфер визуелних акција које су у тренду, заједно са промењеним односима према традиционалним вредностима уметности уопште.

Сликарство као израз, такође је преживело промене у структури, што је свакако добро и потребно за развој, али је настала неподесна подела на оне који сликају и оне који се изражавају другим медијима. Моје истраживање је ишло путем слике, јер нисам хтео да прихватим дефинитивно стање ствари и ставове да је слика завршила своју мисију. Напротив, велики изазов за мене је била нова слика и нова транспозиција идеја, јер сам осећао као да је отворен широк простор за истраживање у сликарском медију, који, иако традиционалан, итекако може да буде савремен.

Аналогно наведеном, и у другим гранама уметности, сведоци смо сталног развоја класичне музике или џеза, па и рок енд рол музике кроз актуелне изразе и нова разматрања већ познатих вредности. Насупрот сумњама, десиле су се промене у савременом духу, духу тренутка у којем дела настају, без обзира на технологију. Такву ситуацију сам могао да повежем и са својим истраживачким радом на пољу сликарства.

Историјско-теоријске поставке и мој рад

Цртеж у мом процесу рада има изузетну важност, од самог почетка и ликовног и сопственог развоја. Детаљније, рад на цртежу описао сам у посебном поглављу текстуалног дела пројекта, међутим због значаја цртежа о њему, кроз анализу навода различитих аутора, говорим и у поетичком и теоријском оквиру пројекта.

Цртеж је за мене главни генератор ликовне акције представљене кроз вредност линије, на начин на који о њој говори Лазар Трифуновић (Трифунџић, Л, 1982).

„Своју праву функцију линија има једино у цртежу - у сликарству она је резултат визуелног искуства, а у цртежу начин на који се свет види и елемент којим се он мисли и истражује. Ако кажемо да је боја основно изражајно средство сликарства а линија цртежа, тиме још нисмо уочили потпуну разлику између њих као средстава, која је дубока и комплексна, сложенија него што то у првом моменту изгледа, нарочито кад се свако средство изолује и сагледа у свом структуралном и феноменолошком значењу. Боја постоји у природи, стварно, конкретно, њу видите, њен пигмент можете додирнути, лизнути, бојом се можете отровати; линије нема у природи, њу не можете додирнути - немојте се заваравати, то што пипате није линија, већ ивица у којој се сустичу две површина вашег стола. Линија је измишљено, замишљено средство којим човек визуелно организује хаос којим је окружен и хаос у себи... Величина и тајна уметности и јесте у томе што се таквим средствима, апстрактним као реч и нематеријалним као звук, ствара конкретна форма, реална у смислу визуелне стварности. На томе почивају снага и моћ цртежа... Због такве функције у стваралаштву, која је сва у процесу истраживања, у цртежу не постоји стилски развој као у другим дисциплинама - сликарству, музици, литератури - он не зна за промене као што су класицизам, романтизам, реализам или су кад постоје, једва видно наговештене. Разлика између два цртежа никада није изражена у њиховом стилу, или бар то претежно није, већ у супротности између људи стваралаца, њихових карактера, темперамента, наслеђа, образовања, талената. Линија која шета по папиру, која се наизглед слободно и заводљиво повија и несташно губи, није ништа друго до линија на сеизмографу која бележи човекове унутрашње земљотресе, олује његове крви, потмулу тутњаву у лагунама његовог бића - цртеж решава кључна питања судбине и човекове и судбине уметности, а не секундарне промене стила.“ (Трифунџић, Л, 1982:122-123).

Трифунџић размишљајући о линији у први план истиче апстрактност као основну одлику и линије и уметничког израза који воде до конкретне „визуелне стварности“. Када се окренем свом раду проналазим управо тај апстрактни начин гледања, који се осим на цртежу рефлектује на ликовни језик моје слике.

Уметнички рад, према мом мишљењу, представља поред духовног садржаја и материјалну чињеницу оличену у опредмећеном раду, који је изложен очима јавности. То постојање самог дела, сагласно размишљању Акиле Бонито Оливе (Achille Bonito Oliva) и Ђулио Карло

Аргана (Giulio Carlo Argan), је за мене основни императив рада. (Олива, А, Б, Арган, Ђ, К, 2006).

„Не постоји интелектуална свест о уметности, већ, можда би се могло рећи, свест о уметничком делу које успева да формулише виђење света изван своје равни... У фигуративној уметности маниризам успоставља посебну интелектуалну свест коју испољава у сопственој метајезичкој природи и у односа уметника према спољашњем свету... Метафоричка акција уметности, ослоњена на представљање, по својој природи је посебна и другачија од праксе која захтева суочавање и одлуку. Бочном позицијом уметник бира типичан положај издајника: оног који свет гледа, али га не прихвата, хоће да га промени, али не делује на њега, већ пре би се рекло ствара иконографску резерву, депо слика које изражавају и оправдавају критичку и саморефлексивну интелектуалну свест... Уметничка форма је бомбардована индустријском продукцијом слика кадрних да на површини остваре синтезу уметности, коју историјске авангарде, са своје стране промовишу плански као ослобађање од формалне тоталности насупрот свакодневној парцијалности... Међутим, како актуелна уметност задржава и представља интелектуалну свест ако индустријски систем технолошке експерименте прихвата само као средства забаве? Раније су експерименти с новим техникама и материјалима били управо знак те свести. Уметници су радили у занатској сликарској радионици која је морала показати да њене творевине нису свакидашњи производи, да држи до квалитета, а не до квантитета. Такав вид радионица сачувао се и у уметности после другог светског рата, све до осамдесетих година. Сада се чини да је простор за деловање још суженији и да опстаје само захваљујући субјективној тежњи за делом као допадљивим пројектом стваралачког процеса. Резултат је стварање формалног пројекта, видљив етички отпор усмерен ка хаотичној и фрагментарној спољашњости... Уметност на почетку новог миленијума, у најбољем случају плод је луцидне и хладне интелектуалне свести. Она не запада у метафизичку замку формалне продукције која је отуђена од онога што се сваки дан гледа. Напротив, она присваја методолошку инверзију заузимајући још више позицију бочне стране, врсту видљивог бочног ослонца на свакодневицу која је камуфлира и потхрањује.“ (Олива, А. Б, Арган, Ђ, К, 2006:46-47).

Наведени ставови Оливе и Аргана учвршћују ме у разумевању слике као финалног продукта, који превазилази „луцидне и хладне интелектуалне свести“ у „уметности на почетку новог миленијума“. Сликарска циклус нисам осећао као хладни низ презентованих идеја, већ као лични и ликовно артикулисани приказ сопствених емоција и сећања.

Посебна проблематика којом сам започео свој истраживачки процес био је ликовни језик који сам морао да прилагодим сопственом емотивном склопу и жељеном резултату. Можда и интуитивно одабрао сам језик апстрактне слике, с намером удаљавања од академизма и померања тежишта слике са фигуративних мотива, истовремено пазећи да и сам не залутам у затворени процес апстрактног академизма, како га опажа Мишел Рагон (Michel.Ragon). „Круг је затворен. Са ташизмом поново наилазимо на „апстрактни академизам“, онај академизам који смо напустили у име слободе“ (Рагон, М, према: Олива, А. Б, Арган, Ђ, К, 2006:47).

Приликом различитих покушаја класификовања често је моје сликарство везивано за програмски или изворни енформел. Иако сам прихватао многа искуства из радова који припадају управо програмском или изворном енформелу, градио сам свој пут првенствено начином употребе боје. Тиме сам се у већој мери приближио схватању проблема енформела налик оном које заступа аутор Зоран Павловић (Павловић, З, 2009), који каже: „...о апстрактном сликарству Хартунг је рекао да оно није ни стил ни правац, него сасвим нов људски језик...Та парафраза би гласила: енформел није ни агилни правац, то је одређено стање слике и још више од тога, то је један начин стварања, ако је реч систем стварања исувише крупна. Има довољно разлога за овакву формулацију и за подвођење под заједнички именитељ онога што се на разним странама означило различитим терминима као што су ташизам, сликарство акције, апстрактни експресионизам, енформел, структурализам. Који су то разлози? Иако у себи садрже и истичу различите подстицаје, Волсова, лирска апстракција са новим односом према природи, Тобијев оријентализам и наклоност ка калиграфији далеког истока, Фотријеова фасцинираност материјом, Полокова чежња за космичким пространствима без почетка и краја, ипак постоји нешто што им је заједничко, нешто веома битно, нешто у чему је концентрисана бит духа епохе... Негира се свака изграђена и унапред припремљена ликовна форма, сваки рационално компоновани облик и свесна усклађеност неке целине. Одстрањује се фокус слике или се своди на рудиментарни степен. Занемарује се неговање склопа односа. Ово стање слике подразумева одлучно опирање сваком традиционалном вођењу слике где један облик условљава други, или где два облика истичу трећи. Ако је класично апстрактно сликарство одбацило предмет као медијум у спровођењу једне естетичке уметничке намере, да би се интензивирала средства сликарства али зато задржало у експозицији дух, разложност и читљивост пластичне мисли, онда се може рећи да је енформел укинуо још једног посредника више, те слика сада не само да не сугерира неки предмет, описује неку радњу, већ не мора да излаже ни склоп апстрактних облика у неком одређеном поретку. Емоције уметника су ту до крајности огољене.“ (Павловић, З, 2009:418).

У највећој мери говорећи о разумевању форме у енформелу, Павловић посебно истиче и значај емоције.

Емоције и форма у слици

При анализи сопствених радова, безмало увек сам уочавао вредност емоција за стваралачки чин. Такође су ми били важни односи у слици, те не могу да прихватим тезу да уколико нема предметног света на слици, нема ни ликовних правила и ликовног вођења слике. Изнова правећи паралелу са музиком могу да кажем да за мене подједнаку вредност имају инструментално дело и песма. Зашто би у слици било другачије? Да ли је само фигуративни рад ликовно оправдан, у односу на онај без фигуре? Искуства показују да су и апстрактни и конкретни модел рада итекако комплементарни и да имају потребно ликовно утемељење. Фигуративни рад захтева ликовно апстраховање, а апстрактни рад постаје конкретан када је компонован у складу са неопходним ликовним постулатима. Емоција у раду мора да има артикулацију да би постала ликовна чињеница у најбољем смислу. Ни у најнефигуративнијем раду, уколико су на прави начин постављени ликовни проблеми, емоције не могу бити саме себи циљ. Да ли у фигуративном раду емоције могу бити огољене? Одговор је позитиван јер и ту долазимо до непрегледног ликовног разматрања, као и у примерима апстрактне слике.

Надаље, могао бих да кажем да је процес којим се бавим у сликарству такође и резултат утицаја ранијих времена. Немам бојазан од коришћења искустава претходних периода због намере да тако изградим сопствено виђење слике и унапредим свој приступ „решавању“ ликовних проблема.

„Међутим, већ сад је јасно понешто од важности коју енформел има не само у уметности данашњице него и у склопу свега онога што припрема уметност сутрашњице. Овај значај је пре свега у једном потпуно новом типу усмеравања креативне личности, дакле значај који превазилази несугласице око форми израза... Ипак, може ли се код енформела говорити о постојању неке скривене конструкције и истовремено акцептирани крајњи аутоматизам у стваралачком процесу? Изгледа да се на ово питање може одговорити двојачко. Први одговор би био одлучно негативан, јер, зар нису у питању директно супротни појмови. Други одговор би требало да буде много опрезнији а базирао би се на томе да ми са апсолутном сигурношћу не можемо да прихватимо постојање било каквог радикално чистог обезљуђеног уметничког геста. Јер је ту реч не о квантитету него о квалитету, не о количини у којој је један стваралачки гест ослобођен контроле рационалног, већ о квалитетима којима се придаје

превасходна важност. Реч је о квалитету оног несвесног које истиче зен, а не сме се пренебрећи чињеница да је велики број уметника који стварају на подручју енформела директно или индиректно под утицајем зен филозофије. С обзиром на то и о унутрашњој конструкцији енформел слике немогуће је говорити као о категорији форме израза, већ као о нужној категорији творачког духа... И поред свих странпутица које је за минорне таленте отворио енформел, он је уствари огромно проширио видике у уметности. У накнаду за много штошта што је слици одузео: интерпретацију еуклидовског простора, објекат у сваком погледу било као реалан предмет или апстрактан организован облик, суптилност компоновања, хијерархију у ономе што се лаички назива ликовним елементима, он је учинио веома много за ослобођење поетског момента.“ (Павловић, 3, 2009:421).

У потрази за остваривањем своје личне поетике, духовна страна енформела и његов слободни ток, интуитивно су, са свим својим филозофским особинама, постали мој могући избор. Постојала је празнина на ликовној сцени, а ја сам и сам трагао за својим изразом, оним, који ће да обликује биће младог човека, какав сам био, на крају девете деценије двадесетог века, пуне свеколиких духовних и егзистенцијалних промена.

О аутоматизму сликарског чина

Скептичан сам према аутоматизму сликарског чина, јер према мом мишљењу аутоматизам искључује спонтаност, изузев ако она није програмирана као циљ. Аутоматизација успоставља технолошку и техничку једнообразност производње, стога не прихватам изједначење аутоматизма са спонтаним, брзим, потезом у слици, који је спреман за евалуацију.

Читајући списе о енформелу, стичем утисак да је енформел сликарство последица програма и као да је створено да би постојала теорија о тој врсти сликарства. Зашто је оно уопште названо сликарством, ако су запажања тадашње критике таква да је то негација слике, али и стање слике, што је, у ствари, контрадикторно. Ако је енформел назван сликом зато што је постављен на платно или четвороугли покретни носилац, то није по мом сазнању добар правац. Сматрам да ниједан стваралац тог доба није занемаривао ликовни аспект.

Радам на слици, окренут сам ка процесу материјализације ликовне чињенице и могу да разумем појам „аутоматизам“ као спонтани несвесни сликарски акт, који се одликује брзом, случајном акцијом. Када сликам, захвати нису потпуно случајни, већ су планирани и после

тога исконтролисани са становишта ликовне функционалности. Поступак који истражујем у слици изразито је против униформности и није близак аутоматизму, јер се у великом броју мојих радова садржај облика у потпуности разликује од рада до рада.

Однос према енформелу и апстрактном експресионизму

Данашњи деривати енформела представљају врсту сликарства која је изложена веома критичном испитивању садашњег деловања у односу на исходни правац. Наравно, оваква врста става посматрача може итекако бити добар подстицај за даљи рад.

Једноставно, првобитни програмски енформел, или сликарство материје, стављен је, у неким случајевима, у монополски положај према било ком виду каснијег бављења сродном сликом. Замислимо, како би ликовна сцена изгледала да се овакво гледиште односило и на друге видове сликарства или осталих ликовних уметности.

На овом месту ваља поменути доказане следбенике домаћег и страног програмског енформела, који су стекли своје место у историји, док су сви каснији покушаји разматрања такве поетике, били оцењивани као цитат, плод претходних утицаја, или као нешто што би могло бити окарактерисано као „већ виђено“. Занимљиво је да се посебно за овај вид сликарства појављивао такав суд.

Што се мог рада тиче, никада нисам потпуно прихватио одређени програмски део било којег сликарства, већ сам следио свој, унутрашњи програм, узимајући искуства из енформел сликарства, апстрактног експресионизма или било ког другог вида сликарства.

Сама употреба материје била је за мене готово неизбежан правац истраживања почетног набоја слике и логично је да се такав вид решавања слике доводи у директну везу са програмским енформелом. Ја се не слажем да је енформел слика без форме, већ да је то слика другачије форме. Важнији ми је ликовни резултат него пуки програмски пут правила. Стога је моје сликарско искуство показатељ трансформације, а не негације слике. Интимно немам ништа против слике. Бесмислена ми је расправа о штафелајској, или дигиталној, или видео слици, али могу расправљати и борити се за квалитет и посебност идеје и, с друге стране, за ликовност која се понекад потискује као нешто сувишно.

Због оваквог става у данашњем, с једне стране плуралистичком, а с друге стране, ригидном времену, био сам слободан да преузимам, за свој рад, многа искуства баш из енформела или апстрактног експресионизма, у потрази за ликовно обрађеним осећањем садржаја слике. У спрези са свим искуствима у уметности и са утицајима потпуно других сликарских или визуелних праваца, градио сам свој фонд радова.

У првобитној фази проналажења шифре слике, била ми је битна структура првог слоја материје, те се то може везивати за енформел, мада је чак првобитна имприматура била састављена од уљаних боја, што се, с једне стране, не уклапа у концепт употребе несликарских материјала, карактеристичне за програм енформела. Убацивањем и лепљењем апликација од старе уљане боје, скидане са палете, добио сам, с друге стране, утисак реди-мејд метода.

Друго колективно уметничко искуство, које је било инспиративно за мој рад, јесте метод везан за апстрактни експресионизам. После дела слике везаног за материју рељефа, потез и правци кретања на слици постали су врло битна ставка мог сликарског процеса. Велики формат је изискивао дешавање на слици које има своју динамику, те је потез или гест добио своју улогу. Како се брзина и жестина потеза може подвести под појам експресије, од стране аутора, и која је у служби експресије, која показује атмосферу датог мотива, одлика брзог наноса било којим средством за рад, постаје једна од најбитнијих одлика моје слике. У почетку је потез настајао класичним алатима, као што су четке и сликарски нож, док сам касније користио и наносе из просутих флека, разним крпама, длановима, опет четкама, али оним јако широким које дају доминантнију величину потеза и омогућавају натапање бојом веће површине. На тај начин сам могао да брзо савладам формат.

Управо овакве особине слике упућују на особине апстрактног експресионизма коме такође нисам прилазио у строго програмском смислу, те комбинација искуства енформела и апстрактног експресионизма могу бити фактори повезивања мог сликарског рада са ранијим, сада већ историјским правцима. Наравно, ови процеси ће са моје стране бити настављени у даљем току истраживања, нарочито у садашњем моменту мењања места и улоге сликарског рада у општем смислу. Моји циљеви су били окренути ка коришћењу искустава из ранијих периода, да би ти процеси били трансформисани саобразно садашњем времену, а у мом случају трансформисани ка путу моје нове слике.

Однос слике и иконе

Опредељеност ка структури подлоге и посебног бојеног решења позадине слике пронашао сам у раду са иконама. У додиру са патинираним површинама иконе или фреске видео сам проток времена и осетио сам одређену ликовну вредност као циљ који вреди постићи. При копирању икона које сам изводио, са жељом да се опробам у таквој врсти рада, сусрео сам се са проблемом стварања утиска старог рада, насупрот свежем и чистом стању готовог рада у темпери. Већ сам имао искуство у слици и те вредности сам пренео и на те мале темпере на дасци. Преко нанетих листића злата, интервенисао сам сувим лазурима и добио сам дубину и слојевитост утрљаног и више пута брисаног фона иконе. У техничком смислу то је био јасан процес, али мени је важнији био ликовни начин размишљања. Одговарао ми је тај слојевит утисак природне племените површине, који сам после тога пренео на неке своје слике.

Паралела између иконе и моје слике била је у ликовном утиску „природности“ површине. То богатство слојева, путања и хармоничних или контрастних момената на већим површинама композиције, био је мој циљ у процесу рада. Лепота ликовности постигнутог резултата дубоко је искључивала "аутоматизам" сликања, и нимало ми није сметала естетска вредност таквог размишљања. На тај начин сам успоставио однос са сликарима икона из прошлости, сликарима који су својим радом победили своју анонимност, са традицијом из које сам црпео случајну, или не случајну, већ ненамерну ликовну структуру, начету дугим временским постојањем. То су моменти који су ме духовно усмерили на испитивање ликовне особине поједине иконе или фреске из наше дуге историје, моменти које сам посредно трансформисао у сопствени инструментаријум у раду на слици.

2.1. Слика као истраживање

Слика је медијум који је у мом раду означен као главни циљ ликовног стварања. Иако подржавам слику у било којем облику, моји циљеви се односе на конкретну слику која остаје као предмет, који има своју тежину и опипљивост и може да формира целину која је изложена приказивању и суду јавности. Мој главни циљ, јесте формирање фонда радова који би у потпуности приказали моје идеје и њихово значење, кроз крајњи изведени резултат. Постојање слике за мене је смисао презентације идеје и њено опстајање кроз проток времена и судове посматрача, од стручне јавности до обичне публике до чијег мишљења ми је итекако стало.

Слика као идеја

Процес сликања којем сам посвећен, у потпуности одређује мој рад на свим плановима. Сликаство као богата дисциплина, дефинитивно је мој начин сопственог ликовног истраживања. Ликовни проблеми везани за сликарство су битни за мој израз, сада већ засигурно. То је активност око које се врти највећи део мог промишљања и реализације. Сликаство је категорија рада у којој је све очигледно и та јасноћа процеса мени итекако одговара. Све што се уради, види се и подложно је суду времена и суду аутора и суду публике. У данашњем моменту поновног проглашавања слике за прохујали израз, слика се и даље намеће као једна од најјаснијих манифестација људског духа, дакле, једне од бољих човекових страна. Управо ми одговара, садашња позиција медија слике, јер могућност избора постоји, баш због обиља акција које свако може да бира, без опасности да буде ван тренда, као што је био случај у строжијим временима.

За слику великог, или мањег, формата не треба компликована технологија, а и засићеност дигиталним медијима слици даје нови значај. Концепт беле површине која бива компонована, уз помоћ ликовних елемената, и даље је ванвременски успех човековог духовног развоја. Та концепција је преликана и на визуелну организацију електронске слике. Ово се односи на технолошки концепт, а идејни концепт је још комплекснији. Мој избор је слободан, али обавезујући и везан за, условно речено, апстрактно сликарство. Пут до таквог значења слике започео сам представом фигуре и своје околине, кроз образовни процес, до проналажења свог избора израза у раду.

Слика и њено значење

Поред проблема употребе боје, рељефа и гестуалног рада, као конкретних радњи током сликања, такође је битно значење слике. То је уједно и најосетљивији проблем у апстрактном сликарству. Данашње време је време доминантне фигурације и апстрактни рад је врло осетљиво тумачен. Овај начин ликовне акције је понекад био оспораван због своје другачије схватане отворености, директности и поједностављивања идеје. Намерно кажем отворености, јер се и око тог појма многа мишљења раздвајају. Наиме, они који оспоравају апстрактно сликарство, сматрају да је оно затворено и да је систем сам за себе. То се чак не може рећи ни за садржајну ни за техничку страну апстрактног рада. Ако имате асоцијативно формирање целине слике, онда је на посматрачу да сам осети оно што је на слици, налик слушању радио

драме, где се визуелизација радње дешава путем асоцијације. Тако, ипак, долазимо до отворености оваквог система размишљања. Чак, иако је пред посматрачем и строжија геометријска форма, вероватноћа различитости доживљаја је бесконачна. Али, та затвореност (условно речено) изазавана је предрасудом, да свака слика мора да има своју јасну причу или радњу, као да читамо књигу или гледамо филм. Ако слика „није јасна“, то јест, нема препознатљив садржај, у смислу људске фигуре, или амбијента, или предмета, који је везан за стварни животни циклус, ликовни доживљај бива потиснут у други план услед бојазни од „неразумевања“ дела. Такав приступ је доста чест и не може се очекивати да слика сваком буде блиска, иако сви људи живе са ликовним структурама. Да ли је неко покушао да дешифрује дезене на одевним предметима, или на меблу намештаја, или је, приликом њиховог избора, реаговао по осећању? По осећању је одговор који се намеће. Али, рећи ће се, то су употребне ствари, код њих то није важно, док је слика сама себи циљ и намена јој је да задовољи укус или чулну реакцију гледаоца. Тај однос аутора и посматрача може бити веома компликован, јер посматрач често, због свог тумачења слике, има страх од свог суда, као да му је аутор поставио загонетку коју овај први не може да реши. Великим делом овакав однос постаје индикативан због бројних општих места у тумачењу улоге ликовних уметника. Из описаних разлога и запажања односа према уметности и култури уопште произлази важност експликације одређеног рада. За мене значење слике представља одраз живота и културе, ликовног језика и умрежавања универзалних позитивних вредности, духовне и уметничке стране.

Мене је увек интересовала прва подлога слике. У таквом концепту сам пронашао одређену дозу природности и осећање тактилне вредности подлоге, која својом разиграношћу поклања потребно изненађење за следеће фазе слике. Чак и у случајевима када нисам хтео да стављам други рељеф осим саме сликарске боје и тада ми је била битна каквоћа и пластичност вишег наноса боје. Једноставно, привукла ме је слојевитост наноса, чија интеракција доноси у стварни свет цео скуп светла, дубине, обојености и асоцијативне приче. То је могуће решење значења слике. То би могло да буде објашњење које води ка припреми и извођењу процеса на слици, који би био у складу са дешавањима у природи, или у свету осећајности. Пре свега, мислим на хармоничне и контрастне односе на слици који воде у осећајност природе. Олујно, облачно, сунчано, тужно, весело... Дурско или молско осећање је на слици. Оваква намера у којој је потребно сачувати спонтаност вршења сликарског захвата, врло је сложена и тешка за управљање, те је стога процена урађеног, пресудна. Само тако рад може да иде напред, ка разрешењу.

Трагови присуства предмета су оличени у тачкама рељефних конструкција које својим облицима могу дати утисак предмета, постављених на подлогу имагинарног зида, или пак на подлогу која асоцира на поглед од горе. Вертикалност положаја слике асоцира или на затворен простор, или на сусрет првог плана са даљим плановима и линијом хоризонта. Присуство неба је сведено на минимум. Присуство човека је везано за положај човека који гледа у даљину, испред себе. И, ето од значења потеза у слици, долазимо до значења слике и преплета апстрактног и конкретног и још једном показујем да се апстрактна и конкретна слика у потпуности структурално повезују. Ако сам утврдио да је мој рад везан пре за простор, трудим се да створим простор, да слика буде фрагмент простора, да приказ не буде опис и илузија, већ да има већи степен природне стварности. Због тога постоји рељефна структура, која је, као тактилна и визуелна особина, присутна у природи. Затим постоји обојеност која није третирана као скуп фабричких нијанси, и на крају потез, који показује зрак светла или таме, који асоцира на олују, кишу или напосто кретање у оквиру слике.

После постављања прве подлоге, крећем ка наредним слојевима слике и рад тада добија на тежини, чак и физичкој. Највећи проблем је постићи меру у количини рада и у односима пуних и празних партија на формату. Ту ми је потребна дистанца од рада и слегање емоција. Углавном, пажњу посвећујем ликовним елементима који ће чинити причу. Важно ми је да на прави начин успоставим равнотежу и да постигнем потребну драматику слике. Без осећања борбе, темпа и темперамента, не могу да говорим о добром резултату. Обавеза је већа, јер, моје опредељење је да је сваки рад прича за себе, дакле нема малих помака у варирању мотива. Радикално различит приступ од слике до слике подесна је варијанта, јер се увек дешавају нове емоције и нове приче. Овакав начин рада омогућује ми већу отвореност ка новим идејама и што се више ствари постави у реалност слике, појављује се много већи број елемената који би могли постати део слике. То је врло смирујуће осећање, јер мотивација тиме добија на снази. Сваки нови слој је сензација за себе и сваки нови спој слојева чини интригантним следеће фазе рада. Наравно, поред асоцијативног значења, које може бити најближе пределу, у којем се сликане површине и потези сусрећу у својим кретањима, овакав рад може бити и улажење у магично дејство лепоте чисте сликарске акције.

Слика и њено извођење

Извођење слике је врло интригантан процес и понекад је врло тешко објаснити како све тече, поготову што је резултат рада у великом броју случајева непредвидив. Мени је слика била изазовна на самом почетку, већ код припреме платна. Додир са материјалом и настанак

носиоца слике кроз склапање рама и постављање платна већ је, за мене, својеврстан увод у слику. Сама структура материјала и почетно стварање првих обриса слике је веома битно. Тај тренутак, када од беле површине платна постаје некаква могућа ликовна целина, један је од најинтригантнијих момената. Тада настаје моје препуштање асоцијативним утисцима које сам направио на подлози слике, углавном спонтаним акцијама и растерећеног расположења. То је моменат где се слободно препуштам дијалогу са материјалом на слици, где се емоција своди на експеримент, на осећање слободе и процес који личи на игру у оквиру терена слике. Моменат који сам описао најчешће је најопуштенији у процесу рада, уколико немам већ утврђен садржај слике, који би могао да буде поново разматран. Планирана идеја се појављивала као транспозиција садржаја са мањег рада на већи формат, у циљу утврђивања идеје и њеног поновног значаја. Обично нисам имао готова решења за велики, или за мали формат, дакле, нисам радио по скицама, већ сам са великом радозналешћу улазио у слику.

Током првих интервенција на слици, платно је постало носилац бројних акционих радњи, где ме је водила радозналост, осећање слободе и непредвидивост резултата. Тренуци полагања слике на под, натапања, преливања, лепљења тканина и сва друга подсликавања показују моју жељу за откривањем нових простора слике и зато на њој нема ограничавајућег садржаја, за уживање у радости боје или материје. Из тог разлога моја слика има асоцијацију на простор, на одређену драматику догађаја, или напросто на одређену емоцију, која је оличена у атмосфери слике. Емотивност је потцртана интензитетом бојених односа, тактилном структуром рељефних момената, па и утиском покрета у слици, кроз облик и положај површина. Положај и интензитет планова, начин и брзина потеза су ми веома важни за конструкцију сликаног призора.

Ова прва фаза понекад је давала и готово завршни печат слици, али је слика у највећем броју случајева трпела промене које су морале да задовоље ликовне и садржајне критеријуме.

Друга фаза рада би могла бити означена као ревизија и унапређење првобитног утиска који је остао као траг прве фазе рада на слици. Тада, приступам дугом посматрању садржаја и његовом вредновању, који воде ка разрешењу. Понекад је резултат врло близу, у смислу да не треба „гушити“ слику, а у неким случајевима сам прибегавао и већим променама.

Асоцијативност сама по себи није ми толико битна у првој поставци, битније су ми ликовне вредности, то јест у том тренутку ликовна снага ми је на првом месту.

Вредности које разматрам на почетном нивоу слике, носе потпуно другу снагу и другачију врсту осећања. Та фаза рада је личнија и у њој више размишљам и разматрам. На том месту почиње борба за праве вредности у слици. Дуго посматрање рађа нову идеју. Кроз хеуристички метод појављују се нови нивои призора. Овај део рада може бити и најважнији и најтежи, јер је најјачи интензитет суочавања и сучељавања онога што сам већ направио на слици и онога што слика треба да носи као утисак. Наравно, моји, морам рећи строги критеријуми према сопственим захватима, одговорни су за сложеност таквог процеса. Од растерећеног почетка крећем се веома одговорно до средњег дела рада на слици, што носи бројне неизвесности, изненађења, али и позитивно осећање када се ликовни утисак покаже као добро решење.

Почетак рада на слици

Како почињем слику? Овај процес је понекад тешко објаснити баш због језика слике који није директно окренут фигури или познатој представи.

При самом почетку, док је платно свеже и бело у боји препаратуре, прва идеја ми је успостављање односа на слици да бих савладао сам формат. У овој фази идејно сам потпуно растерећен, јер нагласак дајем експерименту. Прва фаза рада даје ми слободу потпуно непосредног коришћења материјала, јер својом одлуком, нисам у обавези да следим одређену скицу или готову идеју. Наравно, постоје радови које сам радио као варијанту већ урађеног дела серије, тако да радови који су поновљени у основној идеји имају свој предвидив ток. Тај ток је само у идејном смислу сличан са ранијим замислима, али се у процесу рада ситуација готово увек мења, дакле, није ми циљ да радим реплике радова, већ да унапредим раније изведен захват употребом већег формата или очувања неке мени важне идеје.

Код радова који настају отвореног осећања, у првом плану је додир или игра са материјалом, из чега ће се појавити обриси слике. Процес који следим иде од некаквог општег „набацивања“ материје или боје, које би могло да се одреди као формирање исходишта слике. Зато је тај део рада прилично брз и без неког задатог тренутног циља, али водим рачуна о ликовном распореду. У тим моментима више ме интересује деловање тих, наоко случајних натапања, цурења боје, линија лепљених тканина, као ликовне сензације. Једноставно, морам да створим првобитни догађај на слици из којег би се у каснијим фазама рађале асоцијације и планови, који треба да формирају дефинитивну целину.

Подстицаји за ову фазу раду могу бити различити. Некада је то утисак неког предела, атмосфера, некада је то случајни бојени распоред који сам негде забележио, чак и неки сусрет светла и сенке, или сусрет хоризонта са тлом. Подстицај може бити и расположење, жеља да урадим целу површину слике у некој боји, како бих видео како то све изгледа на платну. То може бити и моја осетљивост на виђене структуре на зиду, на ољуштене фарбане површине у градским или другим просторима. Бележећи фотографским путем, или цртајући поменуте ситуације, неки од призора постају плодно тло за идеју будућег утиска у слици или бар почетне идеје. У основи мог рада на слици може бити радозналост и поједностављивање виђеног, али са одређеном фасцинацијом призором и са јаком жељом да те утиске претворим у слику. Велика површина неког ољуштеног зида, са много бојених слојева, у мени може да изазове нестрпљење и жељу да на велики формат поставим такву атмосферу, али не као пренети призор, већ као утисак.

После једне од многих пловидби по Дунаву, све слике које сам постављао носиле су снажну атмосферу Ђердапа, усправних камених блокова, или рефлекс дубоке воде. Занимљиво ми је било да су чак и боје које сам тада видео у том пределу, стигле на слике као готово несвесни избор. Једноставно сам преко слике стално оживљавао утиске који су ме обузимали током путовања. На сликама није било пренето фактографско дејство мотива, али јесте атмосфера, те су и називи слика и цртежа из тог периода носили неко од имена везаних за реку Дунав.

Дакле, идеја слике јесте моја жеља да се потпуно препустим изазовима сликарског деловања од прецизног потеза до преливања слике течним бојама или густим рељефима, али са сећањима, која у том почетном делу слике формирају прве утиске или намере. Зато и јесам окренут условно нефигуративном свету, јер у тој фази желим неспутан контакт са сликом током рада.

Слојеве слике могу да схватим као слојеве сећања или утисака. Међузависност тих нанетих интервенција могао бих да представим као повезаност свог рада са природним процесима. Ако сам преклапањем слојева на слици успео да формирам занимљиве планове, ако слика има дубину, ако су бојени односи урађени на прави начин, онда та слика може да буде повезана и са логиком природе и да буде смислена и аутентична.

Почетну идеју сам црпео из различитих изазова из околине, али су ми били инспиративни и радови других уметника. Већ сам говорио о утисцима који су за мене врло јаки док гледам структуру старих фресака или икона. Та патина или случајна оштећења (намерна оштећења

фресака не улазе у ове утиске), на мене остављају утисак трајања, протока времена, због лепоте њихових бојених површина. Понекада и сам желим да тако поступим у процесу слике. Некада и жеља за поједностављивањем решења може да одреди почетну намеру слике. Постављао сам распоред од две до три површине као почетну основу слике, а некад ми је и то било много, па сам захват враћао само на једно доминантно обојење. То је вероватно моја намера да уђем у призор, да га физички формирам као слику и да га поједноставим. У неким случајевима сликајући ишао сам и на усложњавање садржаја рада, у зависности од својих тренутних преокупација и осећања.

И сада, када речима објашњавам свој однос према слици, осећам као да преживљавам атмосферу самог сликања. Схватам да је у корену свега моја радозналост и потреба да оно што видим око себе, или у себи, претворим у слику, која постаје забележени доказ такве намере. Знање и искуство у раду у ликовним дисциплинама помажу да се таква хтења на прави начин изкажу као резултат.

Потреба за ликовним радом сигурно има у корену неку врсту љубави и одушевљености природним појавама или утисцима, одређену дозу страсти коју осећам према боји, облику и светлости. Мој рад је доказ да сам активно учествовао у преносу импулса из природе, или сећања, путем ликовне акције која постаје слика или цртеж или графика.

Лепота почетног деловања на слици за мене је обавезујућа, јер је то пут до увек непредвидивог циља. Неизвесност на том путу опет повезујем са изазовима и непознаницама, природних и животних циклуса. Зато је циљ постизања равнотеже у ликовном смислу, за мене, једнак циљу достизања линије хоризонта. Она се увек види, али кад се тамо стигне у даљини се појављује нова линија хоризонта. Слика има слично дејство, али срећа је у томе да одређену слику сматрам завршеном целином онда када више немам потребу да је мењам. То је срећан тренутак, али већ је следећи рад, следећи изазов на хоризонту.

Поред идеја и тренутака који означавају почетак сликања, веома је важно расположење које желим да пренесем на слику. То може бити врло брзо урађен захват, који може да се протумачи као игра или растерећење, или једноставно рад који ми прија и који опушта. То, такође, може за мене да буде осећај слободе и необавезности. Касније долази до строге контроле и селекције урађеног. Баш то одсуство строгог плана, делује заводљиво, али то је и обавезујуће за мој рад. Препуштам се тим спонтаним фазама, али их итекако мењам и

испитујем ради оправданости у ликовном смислу. Неке радове сам почињао из жеље да кроз сликарски захват покажем одређено расположење. То је могао бити скуп брзих потеза или игра са интервенцијама на још неосушеној боји. Почетак рада је дозвољавао слободу, јер то је тек први део рада, то је тек формирање ткива слике, које је увек подложно промени. Није битан опис призора и преношење, чак напротив, желим да тај приказ пренесем на ликовни језик чистог рада са бојом, потезом, рељефима и нарочито плановима слике. Импулси који се јављају као идеја имају велики значај за касније фазе рада, јер управо те прве интервенције постају пут ка стварању нове стварности, која постаје дата стварност слике. Током свих непосредних захвата, покушавам да осетим прави одабир онога што ће формирати слику.

Заједничка ствар за све фазе рада јесте висока концентрација на рад и селективност. И опет понављам важност слојева слике. Не мислим на физичке слојеве и наносе, већ те захвате схватам као постизање дубине, природности и аутентичности сликаног решења. Као и живот, и слика има своје слојеве деловања и моменте који су важни. Тако је тај први тренутак слике када се једном крупном површином савлада формат, или се додатком још неких акцената створи прича, само први слој деловања и пута ка даљим сусретима. Зато је посебност почетних тренутака значајна и понекад деликатна за објашњење.

Идеја у мом раду на почетку слике такође је процес, изазван многим утицајима и личним доживљајима. Моје намере су усмерене ка активном обликовању идеје, чиме после препознавања и вредновања урађеног захвата, долази до посебне асоцијације коју препознајем и повезујем са називом рада.

Прво апстраховање

Нагласио бих још један веома битан тренутак из припремног периода, када сам од тадашњих професора добио задатак да сликам мртву природу, у више варијанти, и то од конкретног локалног тона, преко слободнијег рада, до потпуно слободног бојеног састава, где је једино конструкција мотива остала верна.

Овај моменат је био кључан у мом развоју ликовног посматрања, јер сам тада по први пут схватио колико је сложенији задатак успешно извођење имагинарног бојеног призора, него само бојено решење које се преноси из природе. Наравно да ми је ово искуство помогло и у конкретним задацима, јер сам тада можда стварно заволео сликање и моћ коју овај ликовни медиј поседује. Још један моменат је у време мог припремања за пријемни испит, на

Факултету ликовних уметности, био битан. На самом пријемном испиту није постојало ограничење у формату на којем бисте сликали, што је мени у том периоду неискуства, али и снажне жеље, изузетно погодновало. Све ове околности су довеле до тога да сам осећао сликање као блиску дисциплину мом духу и темпераменту. Све наведено је сигурно било веома важно за моја каснија одређења, па, можда и за мој одлазак у неизвесност безграничне слободе авантуре, која се зове апстрактно, мада бих ја рекао апстраховано-конкретно сликарство. Могуће је да је то био почетак интуитивног пута ка сагледавању мог унутрашњег духовног бића, које се дефинитивно окреће ка ликовности као појму који осветљава одговоре и реакције на околни свет.

Сусрет са сликарством

Сликарство са којим сам се сусретао кроз изложбе, које сам пратио од малих ногу, имајући погодност да сам становао у близини главних галеријских простора, постаје, још од најранијих дана, дисциплина вредна моје пажње и поштовања. Тада сам схватио колико је сликање снажно као духовни израз и колики је демократски потенцијал сликања, јер свако је могао њиме да се бави и да истражује. Због једноставности реализације и постојања мотива свуда око нас, сликање је присутно током читавог животног века човека, чак и пре него што дете проговори, па све до дубоке старости, док физички услови и кондиција то омогућавају. Наравно да се наведено односи на сам чин сликања, а да је сликарство неки други ниво, за који нисам претпостављао да ће за мене бити главна животна преокупација и обележје.

Период средње школе и студија

Током свог истраживачког бављења сликом, морам да се вратим у најранији период рада. Поштовање према слици сеже још до школских дана, када је сваки сликарски задатак био изазован и, за мене као ученика, на одређени начин сложен. У то време међу ученицима (дечацима) било је популарније цртање оловком или тушем, док су девојке више волеле боју и сликање.

Најважнија тековина из тих давних времена, за мене је био континуитет и додир са материјалима и постављеним мотивима, који су углавном били предметни аранжмани, или популарно речено, мртва природа. Данас много пута чујем да је то превазиђен мотив, али мени је „мртва природа“ била од велике помоћи у развоју истраживачког ликовног рада. Гледајући дела сликара из протеклих периода, итекако се може много тога научити из

њихових мртвих природа, али и из садашњих студентских радова. Мртва природа је за мене била основа да уђем у свет фигуре, али и свет поставке мотива, перспективе, боје и проблема светлости.

Сликарство као процес којем сам се озбиљно посветио дошло је касније, можда и стидљиво, јер у току моје средње школе за дизајн, и општег тренда професионалне и практичне оријентисаности младог човека, сликарство је деловало сувише бајковито и нестварно да бих о њему могао да размишљам као о дефинитивном избору за даље високо образовање. Срећом, постоји Факултет ликовних уметности који је са својом конкретном поделом на сликарство, вајарство и графику био магнет за све нас, који смо искрено сањали о ликовном усавршавању, без строгог практичног животног размишљања. Међутим, можда то баш и јесте најпрактичнији пут, јер био је то пут занесености, надања и, изнад свега, љубави према ликовним уметностима.

Ликовно усавршавање после школе за дизајн, за мене је био логичан наставак мог дотадашњег избора, и са искуствима у основама индустријског дизајна, осетио сам да је ликовност најбитнији циљ, који сам, без ометања, желео да достигнем кроз процес перманентног учења. Већ кроз средњошколске радове схватио сам да без праве ликовне идеје нема ни дизајна, који је по природи ствари окренут предметима за употребу. Током саме припреме за пријемни испит, захваљујући добрим професорима и сјајној колегијалној атмосфери, било ми је јасно колико је важна самосталност и проналажење свог ликовног језика. Потпуно су ми се расветлиле визије будућих одлука и хтења у погледу даљег ликовног деловања кроз сопствени образовни процес.

Током каснијег рада на слици, поред припремног периода, морам да се присетим и рада током друге године студија сликарства. Тај моменат је за мене био веома важан у истраживачком смислу. Најпре, због континуираног рада на фигури, као и због сусрета са бојом као феноменом. Знање у раду на студији која је била искључиво цртачка, помогло ми је да се борим са сликаном студијом током друге године. у првом реду због рада са бојом и светлом. Сликана студија давала је слободу у обради, због коришћења боја на воденој бази, па је поред студиозности било могуће лакше експериментисати, јер је процес сушења боје био кратак. Иначе овај задатак, један је од најважнијих и најсложенијих проблема у ликовној уметности и као образовна вежба и као самостални избор аутора.

Студија фигуре

Током тог дела образовног циклуса (друга година студија) био сам суочен са можда најтежим задатком - сликањем фигуре човека у природној величини. Углавном су то били велики формати, изведени темпером или акриликком, и ту сам се сусрео са проблемом боје, валера, дакле, са правим проблемима традиционалне слике. Успео сам да поставим карактер фигуре и осетио сам да ми је одговарао тоналитет смеђих, окера, умбре и сиене, као и печеног окера, док су ми, по препоруци професора, одговарала и решења слике која је грађена у сусрету топлих и хладних обојења. У то време, током краја осамдесетих година прошлог века, међу студентима било је популарно радити „експресивно“, без одређених, условно речено, „академских“ стега. И ја сам осећао да сам део те атмосфере, али сам сматрао да је поставка слике од виталног значаја, са карактером и пропорцијама модела на првом месту. Наравно и племенитост обојења и бојеног наноса се наметала као проблем, али ту је постојала граница која је одређена техничким одликама темпере. Ово помињем, јер сам већ у том периоду осетио да ми одговара пастуозни нанос боје, неподесан за технику темпере. Гледајући радове појединих наших сликара, прве половине двадесетог века, мој афинитет се креће ка начину сликарског размишљања, блиском темпераментнијој употреби боје.

Тај изазов је за мене био пресудан и кренуо сам у слободно време са првим покушајима уљане слике. Тада је моје сликарско тежиште било окренуто ка фигури и први радови су били изразито експресивни и са већим наносом уљане боје. Боје су биле живог тоналитета, као подршка боји инкарната фигура, које су биле доминантне као мотив. То није био мој први контакт са уљаним бојама. Имао сам прилику да покушам да радим неке минијатуре предела још на почетку средње школе, где сам бар мало спознао могућности уљане технике, за коју и данас сматрам да је најизражајнија. Прве уљане слике су настајале у расположењу радозналости и ишчекивању ваљаног резултата, делом и као припрема за трећу преломну годину студија, где почиње лични израз и где је почетак „правог“ бављења сликом током образовног процеса. Касније, када је прошло више времена, схватио сам важност тог периода за мој рад, и сматрам да сам морао да се вратим толико уназад, да би касније фазе мог истраживачког рада на пољу слике биле и мени самом јасније. Духовна одлика тог процеса била је окренута ка осећајности фигуре, у гротескном штимунгу, са андрогеним физиономијама, које су емитовале помало горко-шаљиви, али и емотивни набој. То се најбоље види на слици насловљеној „**Морнари**“. Ту је већ видљив пастуозни рад, мешање боја на самој слици, као и честе радикалне измене решења позадинског обојења.

Пут ка новом опредељењу слике

Током рад на слици „**Морнари**“, чак и у техничком смислу, стекао сам више сазнања у погледу подлоге и наношења боје. Сусрео сам се са проблемом споријег сушења уљане боје, што је било различито искуство у односу на претходна. Можда, најважније постигнуће, везано за овај период, било је упознавање са структурама уљане технике. Такође, развио сам афинитет према гушћем наносу боје, живом колориту и видљивом потезу четке и сликарског ножа. Заједно са корпусом цртежа који је настао у том периоду, прве слике рађене уљаном техником представљале су прву карикату у тражењу сопственог сликарског израза, које ће се наставити током треће године студија и зашто не рећи, одредити мој будући рад.

Сваки процес којим почињете да се бавите у себи има истраживачки елемент. Нарочито ако је та активност окренута уметничкој пракси. У мом случају на самом почетку, главна преокупација, на првом радовима, био је ликовни језик, или, боље да кажем, проналажење сопственог ликовног језика. Требало је после почетног развоја у раду, који је везан за цртеж, направити искорак у свет „озбиљног“ сликарског рада. Тада настаје период веће одговорности у процесу опредељивања за могући правац рада. Прва фаза мог истраживања била је одлука да останем у медију слике. Већ у то време, краја осамдесетих година двадесетог века, сликарска пракса је била суочена са упливом других медија и међу студентима. Мени је одговарала концепција слике, нарочито њена непосредност и слобода коју она пружа. Такође, одговарао ми је медиј слике, јер слику је могуће гледати докле год то посматрач жели. То ми је било нарочито важно у току рада на сликама. То је био паралелни, серијски рад на више носилаца и праћење фаза рада кроз дуго и студиозно посматрање. Некада то посматрање није доносило ништа важно у тренутку, али се увек из тог процеса појављивало неко решење, чак и када је изгледало немогуће пронаћи пут ка новој фази слике.

Материја првих слика

Најважнија одлука која ми се тада наметнула везана је за материју слике. Знао сам да не могу да радим слику која је танко нанета. Жеља ми је била да постигнем пастуознији израз. Та одлука, или потреба, условила је да слика постане посвећена самој бојеној материји и да буде очишћена од фигуралног садржаја. Ткиво боје, које је сачињавало слику, постало је мој главни пут и тадашњи циљ. Ти рани комади били су средњег формата, односно, нису прелазили ширину од једног метра. Обојење је било земљано, црно и употпуњено акцентима старих боја, скиданих са палете, те је слика добијала на једној димензији реди-мејд

концепције. Наравно, све су то били апсолутни почети и напипавање пута, али итекако одређујући и обавезујући за мој даљи рад.

Овај ниво развоја за мене је био важан и у психолошком смислу, јер сам осетио да успевам да се идентификујем са оним што радим и да нађем смисао за унапређење тих почетних покушаја. Сада када анализирам те радове, осећам одређени мир, јер ти радови и сада добро стоје и боље схватам њихов значај. Материја је била доста осетљива, али је обојење било поприлично херметично, без великих продора светлијих партија. У тим моментима, био сам свестан таквог резултата, као и могућности. Интуитивно сам знао да је то само почетна фаза и да ће морати да дође до другачијих помака у слици. Већ тада сам осетио да сам спреман да мењам свој рад и да мој профил постаје такав да се не задовољавам херметичним и наоко сигурним решењима. Ризик изласка у нефигуративни свет слике није био мали. Заокрет је био врло одлучан, али сам захваљујући континуираном цртању света око себе остао „на земљи“, мада са интензивним осећањима према тој сликарској борби са собом.

Препознавање личног израза

Оно што је одредило мој даљи истраживачки пут било је осећање, или боље рећи препознавање, мог могућег израза и остваривања личне поетике. Једноставно по први пут сам осетио да сам ушао у непрегледни свет идеја и стекао осећање да што више радим, тиме само отварам нове нивое у оквиру рада, који дају могућност за широко ликовно деловање у истраживачком процесу. Све што сам до сада навео, довело ме је до сазнања о потпуној одговорности према слици. Већ тада сам увидео да је формални садржај слике небитан у односу на ликовно одређење и да и најрадикалније апстрахована сликана представа мора да буде уравнотежено решена, као и најпрецизнија слика фигуративног призора.

Дакле, најважнији је избор личног ликовног језика. Прихватајући сложеност учињеног избора, морао сам да поштујем правила прилагођена сопственом раду. И тада сам схватио да су расправе о поетикама неважне у односу на оно суштинско у њима, што је, по мом мишљењу, ликовност. Најважније ми је било да пронађем свој аутентични циљ рада и истраживања, кроз који сам могао да филтрирам постигнућа другачијих поетика и да та искуства добро применим. Тај циљ се исказао кроз пут слике, од фигуре до истицања ликовних елемената, као што су: боја, форма и текстура, али не у служби стварања наративног садржаја, већ као стварање ликовне чињенице у облику слике.

После излета у апстрактно сликарство знатно боље сам схватио значај фигуре у ликовном свету. Сажетије речено, успоставио сам комплементарност апстрактне и фигуративне представе у идејном смислу. Такав начин размишљања помогао ми је да избегнем сопствено вештачко затварање у ограђени простор једностраног начина рада.

Почетак апстрактног циклуса

На почетку првог апстрактног циклуса, серија мањих комада била је саздана од уједначене узбуркане бојене масе, са мањим акцентима и давала ми је довољно драматичну атмосферу и озбиљност слике. Схватио сам да је таква врста рада могућа као умножавање и варирање на тему површине слике готово у монохромном штимунгу. Такав утисак ме није задовољио и постао сам свестан да би увећање формата могло да доведе до догађаја који би био садржајно богатији. Једноставно речено током почетка истраживачког процеса, борио сам се и за најмањи помак у слици, што ми сад делује врло необично, али и обавезујуће, у смислу да ниједно достигнуће није само од себе стигло у реалност, већ искључиво кроз ток рада.

Формат слике

Повећање формата је била следећа фаза у раду. Тај формат био је сличних димензија студији са прве и друге године, односно око природне висине човека. У том моменту осетио сам и физичку повезаност са површином толиког формата и појавила се обавеза да се слика гради ликовно оправданим садржајем. Већ тада сам знао да велики формат мора бити другачије решен него слике мањих димензија. Уједначено ткиво површине није могло опстати на великом формату, па сам прибегао сучељавању више површина у склопу слике. То је био потпуно нови почетак у грађењу слике, уз уверење да ми је битнија сликана структура као форма него илузионистички приступ преношења предметних чињеница или призора. Понављам да ми приступ документовања призора не представља проблем, напротив, за мене је врло важна та дисциплина, али као цртеж, а не кроз сликарски медиј.

Рељеф

Посебно битна ствар од почетка овог истраживања, а након увођења рељефне структуре, као примарног слоја слике, било је представљање бојених површина на одређени начин. Нисам осећао да је равна површина платна оно што ми је потребно, већ ме је рељефна структура изазивала својим непредвидивим дејством. Могао сам да добијем различите структуре

постављајући рељеф који је у полуосушеном стању такође давао могућности за утискивање линија, или за одстрањивање делова структуре, за разбијање првог наноса или деколаж.

Већи формат је условио појаву главног облика на слици, подржаног акцентовањем мањих делова различитог обојења. У првим радовима прибегао сам врло хармоничним решењима у погледу употребе боје, али површина није била строго ограничена спољном линијом, већ је имала разуђен облик. Овакво решење ми је изазвало утисак вибрације површине и тада сам у слици препознао покрет. Од тада је третман неких нарочито главних, доминантних површина за мене био врло важан јер је слика добијала на динамици. Површине сам решавао као нанос, који је стварао утисак пулсирања, кроз засићеност површине и често обнављање слојева боје, како бих добио богатство и игру свих захвата. Поред спољног облика површине била ми је важна и њена просторност у оквиру слике, која је, и са малом измештеношћу из строге геометрије, давала осећај уласка или изласка сликане силе која се покреће унутар и у неким деловима „изван“ формата. Током рада врло често сам имао дилему око подлоге и око њене доминантне улоге. Често сам размишљао о томе да подлогу сведем на најмању могућу меру, како бих успео да потезу дам на важности. Чини ми се да је то увек био најважнији део истраживања. Језик тактичности слике био је најважнији проблем, те су са те стране потицале дилеме око коришћења рељефа.

Дрипинг вежба – цурење боје

Кроз праксу истраживања, суочио сам се са следећом занимљивом ситуацијом. Наиме, требало је једноставно просути боју из кофе на усправно постављено платно. Желео сам да разбијем монотонију дотадашњег грађења слике. Десило се да је боја из посуде отишла свуда око слике. Готово да ништа од количине течне нијансе није постало део слике, осим једне мање површине која је изванредно била у функцији рада. Тада ми је тај моменат остао у сећању као битан, јер сам осетио задршку при акцији просипања боје која је довела до прекида у реакцији у последњем тренутку. Тај моменат ме је заинтригирао и упутио на проблем опуштености и слободе у раду. После тога на другим платнима сам свесно „вежбао“ просипање боје и стварање флека. Увек је постојала свест и пажња при оваквом гесту, али стекао сам одређени ниво функционалне слободе у наведеној операцији.

Ефекат цурења течности и флека током процеса сликања, велики је изазов. Акценти су важни, јер у себи носе спонтаност и неспутаност сликарског чина. У ранијим временима

цурење или dripping није било третирано као сликарска вредност, због своје радикалне основе, док је данас то потпуно класично сликарско размишљање. Да ли је то наоко слободан начин израза који је потпуно препуштен самом себи? Одговор је у ликовном резултату. Ако структура и цурење и прскање боје испуњава свој задатак, ако све стоји где треба, ако правци кретања тока и млазева нпр. црвене боје стоје на правом месту, онда је одговор позитиван.

Овај вид рада послужио ми је при брзом савладавању велике површине, како би се формат слике спонтано дефинисао као ликовна ситуација. На овај начин могуће је постизање резултата кроз слободне и одлучне ситуације, максимално контролисане у даљем избору и могућој постпродукцији.

Гест у слици

Незаобилазни део процеса настанка моје слике је градација потеза. Да бих могао да нагласим драматику и самим тим значење слике, потребан је посебан поступак наносења боје. На тај начин могу да прикажем брзину и покрет наноса. Тако слика добија живост и одређену атмосферу. Брзи гест показује и емоцију и нерватуру сликаног слоја, при чему је битна прилагођеност техничког дела рада идеји, али и функционалност самог потеза. Не може свака употреба понеког потеза да постоји као финални резултат. Потпуно је различит потез на слици у односу на цртеж, јер на слици потез постижем четкама, поливањем, и прскањем, док у цртежу прибор преноси директан притисак на папир. Циљ ми је да постигнем функционалну вибрацију на слици. Не мирим се са потпуно равним приказом, те потез помаже слици да проговори, да оствари емотивну везу са посматрачем. Брзи потез ствара узбуркану атмосферу и тако могу да успоставим осећање кроз слику. Та „убрзаност“ кретања у простору слике тражи своју неспутаност и свој прави карактер.

Слика и стварност

Слика је у мом стваралачком опусу нешто више од представе или преношења стварности. Она је за мене унутрашњи израз, или израз мог осећања, које је профилирано техничким поступком и деликатним решавањем, достигло физичку или материјалну димензију. Због значаја емоције у слици, схватио сам да не могу да правим идејни компромис у слици или са сликом, због потпуног поштовања искрености сликарског деловања. Прави резултат је чиста идеја, чисто осећање и јасна техничка изведба, формулисана као потребни циљ рада. Ова специфичност се огледа у одсуству фигуре или предмета као представе у миметичком

смислу. Иако недискурзивна основа слике, она мора имати снагу аутентичности природног процеса, што се постиже функционалном и смисленом употребом свих ликовних елемената. Слика коју сам покушавао да успоставим носила је, као што и данас носи, могућност и циљ да помири одређене контрадикторности. Мора бити апстрактна, али истовремено врло конкретна. Слика којом се бавим је апстрактна у смислу издвојености за мене битног садржаја, а конкретна у смислу ликовне снаге и односа на слици. Слика мора бити рађена спонтано, али мора бити уравнотежена. Мора бити урађена живо и муњевито, али дуго контролисана, да се не би свела на пуко акционо деловање. Слика мора бити довољно драматична, али не затворена и монотона. Битно је да она има рељефну структуру, која, са друге стране, неће бити препрека слободним потезима. Слика мора деловати природно, али је производ свесне одлуке њеног аутора. Због оваквих специфичности мој рад повезан је са пажљивим посматрањем урађеног, ради даље акције у оквиру рада на слици.

Са друге стране поимања слике

Када сам изашао из искључиво фигуративног размишљања и прешао са друге стране поимања слике, осетио сам да је то мој пут. Био сам свестан, колико је тај пут тежак и компликован због своје привидне једноставности. Почетни период рада био је поступан, али са динамичним променама у склопу самог процеса. На тај начин сам, за две до три године рада, дошао до отвореног процеса у погледу употребе материје и колорита, као и варирања формата и облика, који су се у новом светлу појавили на слици.

У том почетном периоду, постао сам свестан одговорности и етичког става, као и доследности у процесу. Схватио сам да ми је битна градња слике као целине, а не стварање пресликане стварности. Слика је за мене постајала нова стварност, стварност која је последица мог осећања, и реализације мотива на ликовни начин. Поново сам дошао до закључка да су сви одговори у раду и да ми је овај сликарски пут, са свим својим сложеностима, отворио многа друга интересовања која се тичу, графике, фотографије и писања.

Идеја слике - асоцијативна представа

Идеја на слици бива трансформисана у асоцијативну представу, која је носилац догађаја, и првобитно асоцира на простор, предео, поглед ка хоризонту, на даљи или крупнији план. При томе долази до изражаја важност односа у покривању делова слике. Схватио сам кроз рад, да

једна велика површина може да савлада велики формат брзо и ефикасно. Нисам следио хладно програмско размишљање, већ сам на слици желео да достигнем праву ликовну трансформацију емоције.

Овакав садржај слике, био је изазван унутрашњим рефлексима на доживљаје из околине, као и рефлексима или реакцијама на одређена стања у реалном животу. Слика је за мене толико важна да није могла да постане аранжман и буквални документ. Постала је документ личних доживљаја и емоција, које су отворене и неомеђене садржајем из реалности, већ су вођене ликовним вредностима. Мој сликарски циљ био је евоцирање и постављање нове природе - природе осећајности. Слика је медиј за путовање у даљину и заустављање на одређеном месту. Сlike су след амбијента који су успостављени на формату и чине целину склопа стања и тренутних пресека простора и догађаја. Отуда је и настала потреба за постављањем слика у излагачком простору. Тако сам јасније сагледавао односе између радова и стицао нове утиске о будућем раду.

Улазак у колорит слике

Догађај слике је успостављен путем односа између главне површине подржане околним акцентованим захватима. У моменту сам осетио да сам ушао у непресушни извор идеја и могућих решења, али са склоношћу ка већим променама сижеа, од слике до слике. Једноставно, борио сам се за што већу отвореност у оквиру једног система конкретне апстраховане серије сликарских захвата.

Поред саме материје, за фазу мог уласка у свет почетног сликарског тренутка, био је карактеристичан земљани, са асоцијацијом на „праисторијски“, колорит. Имао сам отклон од великих контраста и од основних боја, са изузетком црвених пигмената који су се појављивали као акценти или мање површине. Површину слике решавао сам хармонично. Са ове временске раздаљине, начин рада који сам усвојио могу да протумачим као свесно враћање коренима природе, бојама земље као фундамента и ткива слике као праповршине. Сада још јаче верујем у везу своје слике са природом, без обзира на апстраховани, сведени садржај, који је асоцијативан и директан. Посебно ми је тада била страна употреба беле боје или некакве друге светле нијансе, која је била веза са индустријским бојама слике. То је био сам почетак и развио сам став да, баш због те одлике процеса у повоју, пут слике мора бити јасан и чист, због отвореног безграничног садржаја. Био сам свестан тежине захвата који сам

морао да применим из обавезе и поштовања нове идејне слободе у слици и одлучног садржајног заокрета који би могао да буде контрапродуктиван у поетичком смислу.

Период и време настанка слике

Време у којем сам почео свој сликарски рад било је занимљиво у погледу општих друштвених дешавања. Осећање према историјским стањима тог времена, можда су ме покренула ка слици која не објашњава, не промовише, која није социјална порука. Слика постаје нови приказ без симбола, довољна као ликовна чињеница. То време, као и сваки историјски период, има своју тежину и своју осећајност, које се могу пренети на ликовни план. Пре бих рекао да су моји радови нови интимизам, који може бити сугестиван и бити истовремено и тих и гласан. Када кажем интимизам, мислим на окренутост ка изразу личног осећања и унутрашњег света, који постаје спољашња сликарска акција и резултат. Занимљиве су ми контрадикторности као што су апстрактно - конкретно, као и интимистичко - импресионистичко и експресивно осећање слике. Сматрам да су сви ови појмови равноправна истина у слици и да су итекако комплементарни. То је тачка размишљања које је било мој пут против затворености деловања, које доводи до обавезујуће и делотворне слободе у слици.

Веза слике и несликарских материјала

Повезивање мог сликарског рада са енформелом, није ми сметало, напротив, у енформелу сам пронашао много тога битног за мој рад. Поред тога, програмски или историјски енформел имао је своја правила у погледу колорита или одређених материјала, што је мене упућивало на сопствени пут. Ограничења или особине таквог начина рада, мени нису била довољна сама по себи. Привлачила ме је рељефност слике, мада сам касније радио радове који су били грађени најпре од геста или наноса сликарске боје, чак без употребе несликарских материјала. Није ме привлачило радикално уграђивање сувише високих металних делова. Примаран ми није био ни сам рељеф, већ ми је била битнија вибрација маса и површина у слици и осећај кретања. Потез је био важнији од аплициране жице као материјала, парчета лима и сличног. Ипак, хтео сам да задржим контролу и да избегнем захват који нарушава суштину слике као ликовне форме. Такво размишљање ме је водило током свих фаза рада. Знао сам да свака слобода мора да има ликовност као резултат. Хтео сам да реакција буде што спонтанија и да буде смислена и на правом месту. Одувек сам био

свестан да је управо такав захтев, најтежи задатак. Али, то и јесте сврха оваквог истраживања.

Унутрашње осећање

У свом сликарству, током настанка рада, дубоко сам окренут ка себи, од почетка до краја. Схватио сам да је деловање на раду током кратких акција и дугог посматрања главна карактеристика настанка моје слике. Подела би могла да се формира од почетне припреме платна и подлоге (увек ми је била дража моја припрема него готово платно), до постизања вишеслојности слике путем низа кратких, сугестивних акција, преко дугог посматрања тих међуфаза и на крају до финалних довођења у ред чинилаца слике, кроз корекцију или промену стања. Овакав рад је за мене спој загледаности у унутрашњу емоцију и давања одговора на ту емоцију, која се појављује као стварност и добија могућност да стигне до посматрача. Наглашавам, цео процес није валидан без потпуне техничке суверености захвата и прилагођености ликовним одликама.

Емоција сама по себи није довољна, већ ми је важнија успешна трансформација емоције у ликовну чињеницу. Технички део је потпуно повезан са форматом слике. Осећао сам потребу да прилагодим процес и средства за рад финалном резултату слике. Мали формат за мене има своје интригантне изазове. Ту је потребна друга врста осетљивости и пажљивог рада, чиме се интимни формат слике уједињује са сугестивним садржајем, који, и на малој површини, мора да има смисао и ликовну снагу. Понекад је теже доћи до решења на малој површини, али вреди се борити за тај ликовни циљ. Мали формат руши предрасуду да је апстрактно сликарство, са својим акционим моментом, само енергетски чин и да је акција самој себи циљ. Ако велики формат може посматрача да одведе до таквог суда, мали формат враћа ствари на мирнији сликарски чин и осетљивији и интимнији ликовни импулс. Занимљиви су ми монументалност и ликовна снага мањег формата, било као предах од великих формата или као повлачење у интимни сликарски простор и размишљање.

Испоставило се да мањи формати, које сам излагао, имају изузетну комплементарност са великим форматима и да у оквиру поставке делују као врло снажни чиниоци целине. Једном приликом сам направио поставку малих формата. Осетио сам да је таква поставка итекако могућа, као релевантна целина, на свој начин интересантна, у односу на поставку већег формата. На поставци практичног дела докторског уметничког пројекта је само једна слика мањих димензија, и веома добро је деловала, у садејству са великим форматима слика.

2.2. Цртеж у истраживању

Цртеж као део истраживања повезујем са својим радом и односом према слици и апстрахованом материјализацијом идеје, од фигуре до слободног састава. Отуда следи објашњење о мом процесу цртања кроз сво време мог бављења ликовним радом. Важност цртежа у мом истраживачком процесу, незаобилазна је.

Утилитарни цртеж

Цртеж је дисциплина која је једна од најважнијих духовних акција људског развоја. Поред своје несумњиве утилитарне сврхе, цртеж има и онај други значај, једнако важан за човека, оличен у везаности цртежа за човеково естетско биће. Када се каже „цртеж“, увек се мисли на неки ликовни сплет или идеју. Наравно, цртеж може бити и нацрт или технички цртеж, али то је његов примењени део, који је везан за настанак свега онога што је човек морао да замисли и створи као стварни предмет, од настанка писма, па све до архитектуре и обликовања предмета за људску употребу. Цртеж морамо сагледати и као део система образовања. Цртеж директније од других дисциплина, има потпуни континуитет и сврху у учењу од предшколског доба, па све, закључно са докторским студијама.

Први кораци са цртежом

Цртежом се бавим од најранијег детињства. Имао сам увек посебан однос према овом ликовном медију. Од првих дечјих радова, па све до данас, успоставио сам контакт са цртежом, који је постао природни део моје животне активности и ликовног изражавања. У мом случају ликовно бављење је постало мој животни позив и цртеж, као начин мишљења, остаје важан и добија нове облике. Подједнаку одговорност осећам и према мањој и према већој форми цртежа. Битно ми је да и најмања забелешка у малом блокчићу или свесци, буде ликовно оправдана и јасна. Свеска, са цртежима, као форма која се листа, има посебну личну поруку и осећање. Тај приступ захтева стално преиспитивање искуства кроз нове радове, као и упоређивање са већ насталим радовима. Цртеж сам увек доживљавао као изазов и као лепоту форме, али увек са жељом за усавршавањем, ради брушења и идејног и техничког дела. Тај процес траје од најранијих свесних покушаја да нешто цртачки уобличим, па до данашњих радова. Значај цртежа је за мене још већи данас, када је велико присуство

дигиталних медија, који својом суштином умањују директни контакт са радом у материјалу (папир и прибор за цртање).

Младост и цртеж

Да бих јасније објаснио свој цртачки развој, потребно је да се вратим у период средње школе. Током тог четворогодишњег процеса, догодила се промена која ме је одвела у систематско изучавање цртежаа. У другој години школе тадашњег усмереног образовања, постојала је припрема за школу за дизајн, која се огледала у томе да је један дан недељно био посвећен раду на мртвој природи, током оба полугодишта. Припрема за пријемни испит за школу за дизајн, била је део наставе. У првом полугодишту је рађен цртеж поставке предмета угљем на пак папиру, док се у другом делу године радила сликарска поставка мртве природе, рађена темпером на картону. Овај период сматрам правим уласком у свет реалне припреме и формирања у цртачком погледу. Цртеж угљем ме је упутио у свест о композицији и повезао и са праисторијским цртачима, који су, захваљујући задивљујућој једноставности угља за цртање, стварали облике непревазиђене ликовне суштине. У контакту са професором и колегама, током часова, постајало ми је јасно колико је значајна поставка цртежа, кроз пропорције и карактер предмета. То је било опраштање од естетике илустрације, стрипа и сличних утицаја, којима су изложена многа деца, која напосто воле да цртају. Тај школски рад ме је суочио са озбиљношћу задате теме – мртве природе у природној величини. Важност школског рада је за мене пресудна, јер сам наставио са вољом да изводим прве цртеже. Додуше, и током периода основне школе, узимао сам свеске од својих другова, чије сам цртеже волео, како бих те исте цртеже анализирао и евентуално унапредио свој рад. Занимала ме је компарација, однос мог рада, према радовима других. Радећи прве мртве природе, на поменути часовима, памтим лепоту технике угља за цртање и његовог трага на папиру. Памтим лепу природну топлу боју пак папира, како постаје погодна подлога за црnilo линије угља за цртање. Морам признати да сам лепоту цртежа више запажао код других ђака, што је за мој рад било веома подтицајно. Тада сам почео да схватам значај рада у групи, кроз интеракцију различитих осетљивости других ђака. Контакт са радовима колега био ми је веома значајан.

Школски цртеж и проналажење форме

Добробит од цртачког рада у школи за дизајн, била је вишеструка. На првом месту, изводио се технички цртеж, кроз задатке нацртне геометрије и пројектовања, у служби индустријског

дизајна. Веома брзо сам осетио посвећеност техничком цртању. Резултат те, за мене неочекиване промене, били су први радови на дизајнирању једноставних предмета. Поред цртежа у служби конструкције, имао сам намеру да цртежи изгледају занимљиво, што сам постигао коришћењем разних рапидографа. Радови старијих ученика били су за мене невероватно подстицајни. То су били радови на дизајну предмета за употребу, од бушилица, брусница, па до лампи, кухињских предмета и компјутера, у зависности од афинитета ученика. И идејни пројекти и изведени радови деловали су врло озбиљно, тако да су понекад квалитетом превазилазили средњошколски узраст. Ученици су у сарадњи са професором бирали који ће предмет дизајнирати и тако имали слободу, али и велику одговорност у раду.

Истраживање сваког ученика, почињало је од листања разних публикација посвећених продукт дизајну, па до израде првих скица. Скицирање је било веома занимљив део, пресудан за почетак рада на пројекту. За мене је тај део временом постајао све важнији, јер су скице постајале занимљивије у цртачком погледу. Трудио сам се да што јасније изведем цртеже будућег предмета. Радио сам пројекте за ручну бушилицу, а било је и кухињских миксера, ручних компресора за фарбање, кухињских вага, све до кућног телефонског апарата у оквиру мог дипломског рада. Управо тај део рада, снажно је био окренут ликовној проблематици по свом изгледу и осећању. Слободно сам могао да варирам углове изгледа предмета, перспективу и обојеност. Усвојио сам методу бирања решења из обиља скица. Једноставност тих цртежа је постојала, делом и због тога што се у највећем броју примера радило о редизајну, те сам могао више да импровизујем на постојећим решењима предмета. Нажалост, ови радови нису сачувани, али сачувано је осећање, да су тадашњи цртежи утицали на мој даљи пут у раду. Пре свега, јавио се слободнији, конкретнији приступ мотиву, отворило се пространство чисте цртачке ликовне проблематике, која је потиснула моју првобитну пасионираност ка примењеном раду у дизајну. Све више сам осећао да ме највише испуњава чисти ликовни рад, кроз бављење цртежом.

Поред рада на пројектним цртежима о којима сам говорио, морам да поменем још један од начина уласка у проблем цртежа. Наиме у оквиру наставе моделовања, радиле су се скице за мање скулптуре од глине које су биле углавном апстрактног, сведеног облика. Поново се јавило исто осећање, осетио сам важност скице и њен набој, док је финални рад ишао својим током са мање или више успеха. Скице су биле мој први корак ка обради апстрактне идеје. Углавном сам цртеже радио линијски, без анализе светлости и без боје. Овај приступ цртежу је указивао на две особине мог цртачког рада које постоје и данас. То је љубав према пуном засићеном цртежу, као и љубав према осетљивијем, тањем, линијском цртежу. Сећајући се

почетних момената, уласка у свет ликовне проблематике, памтим да сам осећао велику решеност да кренем даље у ликовно усавршавање кроз следећу фазу школовања. Цртеж, долазак до решења путем обиља скица, апстрактни приступ у скицама за скулптуру, сложеност техничког цртежа, фактори су које сам понео из средње школе за дизајн. Настава сликања је тада била мање заступљена у фонду часова, (четири часа недељно), што је било мало за озбиљнију припрему за пријемни испит за високе школе. Морам да поменем часове теорије форме, који су такође били изванредни. И сада када наводим све одлике тадашњег образовног процеса, види се да су неки предмети били важнији за моје формирање, него само сликање или цртање као конкретни део наставе. Наравно, не умањујем значај тих часова, они су апсолутно били главни и неопходни део рада, али у мом случају, активности које сам навео остају веома битне за мој ликовни, као и општи духовни развој. У то време школу за дизајн су многи оспоравали, али са ове временске дистанце, у још већој мери увиђам позитивни значај систематског ликовног образовања. То је била школа коју желите да похађате. За младе људе, врло је било важно да осете позитиван мотив, да се припреме за школу која их стварно интересује и то на основу сопственог ликовног талента.

Цртеж као одраз стварности

Свака ликовна активност увек бива повезана са цртежом. Апстраховање, долажење до суштине и расветљење идеје, управо јесу циљеви цртања и сагледавања будуће форме. Свака ствар која чини амбијент (простор) човековог деловања постаје од цртежа и ликовне обраде форме која ће постати конкретна. Поред практичног постоји и духовни циљ цртежа. Цртеж стоји као материјални доказ човековог апстрактног размишљања и његове запитаности о свету који га окружује. Цртеж зато постаје одраз стварности која бива сведена на одраз, који ту стварност превазилази својом лепотом и интригантношћу. Зато, цртеж поред својих примењених вредности носи емоционалну и сазнајну структуру свога аутора, у зависности од циља и резултата рада. Временом су постојала два паралелна тока цртачког деловања који су међусобно у потпуности повезани. Један је технички аспект, док је други трагање за лепотом. Оба резултата су усклађена са осећањем њихових аутора и са реакцијом посматрача. Наравно, потребно је знање и аутора и посматрача, континуитет процеса рада и померање граница у дисциплини цртежа. Кроз анализу, бавим се изворном врстом цртежа, која се јавља у свим фазама духовног и телесног развоја човека. То може да буде спонтани цртеж који је одраз личности и жеље аутора за сопственим креативним изразом.

Цртеж - забелешка као почетак

Приликом рада на малом цртежу, током припремног периода, главна карактеристика била је савлађивање композиције и карактера модела. Осећао сам да је постизање карактера и пропорција модела, нарочито у портрету за мене пресудан циљ. Сматрао сам да је убедљивост цртежа људске фигуре главни задатак и проблем који се не сме запоставити или мењати за „лепоту“ или „стил“. Највећа тековина тог периода била је вредност сазнања да се мотив може нацртати и да се може постићи извесан напредак у раду. То сазнање је имало значајног удела у развијању мог самопоуздању. Цртеж је помогао да постигнем одређену сигурност, као и да заволим ту дисциплину. То је био и задатак за пријемни испит, али и моја стална преокупација. Добра пракса малих цртежа је проширивање визуре ка новим истраживањима. Сматрао сам да је потребно да будем у цртачкој форми, што сам и покушавао са постигнем путем цртежа и скица које сам радио у служби дизајна (обликовања), као школског задатка. Фасцинација живим моделом и рад на овом ликовном проблему код мене изазивају позитивно осећање и бољу организацију студије. Цртеж малог формата ми је послужио да боље сагледам свет око себе, ентеријер своје собе, људе из своје околине, родитеље, пријатеље... Видео сам да је избор мотива врло битан, да је цртачки изазов ту око нас и да су ти, наоко „обични“ мотиви, ризница могућности да се постигне самосвојност и убедљивост цртежа. На значај цртежа малог формата вратићу се у више наврата, због његове важности за мој рад. Поред сагледавања карактера модела и призора, цртеж је погодан за испробавање различитих цртачких техника. Осећао сам афинитет према цртежу пером, путем линије, као и према цртежу у светло-тамном маниру. Снага линије и шрафираних површина постала ми је блиска и постигао сам почетни ниво, који је могао да буде добра основа за даљи рад. У то време сам имао два приступа малом цртежу. Један приступ био је окренут цртежу као студији фигуре или портрета, док сам у другом приступу покушавао да радим слободније и непосредније у избору мотива и поступака. Ова два приступа нисам осећао као сукоб две стране цртачког размишљања, већ као шири приступ, који може да доведе до напретка. Овакав систем размишљања о цртежу задржао сам и данас. Пишући о овом периоду, све више увиђам вредност тих почетака, узимајући у обзир почетнички ниво и искреност радова. Са ове временске дистанце неки од тих раних радова и данас имају свежину и вредност у документарном смислу. Од тог времена остала је моја фасцинираност портретом и фигуром у простору. Нисам био поборник цртежа фигуре где је фотографија била предлог као ни цртежа фигуре која би се радила „из главе“, како се тада говорило. Млади људи у том периоду тражења пролазе и кроз такве фазе рада. У мом случају

мали цртеж ме упућује на непосредно трагање за ликовним циљевима видљивог живог света. Наравно, не мислим да је имагинарни свет мање занимљив, али за процесе учења цртање непосредне околине и утисака доживљених из аутентичног миљеа, најбољи је пут да се стигне до личног приступа у цртању. Цртеж мањег формата могу представити као главно средство у намери да стигнем до личног израза и ликовности.

У то време, схватио сам везу „малог“ цртежа и велике студије. Код студије у природној величини постоји део цртежа где глава модела заузима површину папира величине формата папира А4, тако да тај замишљени исечак можемо изједначити са цртежом из блока. Тако се може сагледати битан однос и међузависност студије и радова малог формата као сродних цртачких форми.

Цртеж малог формата – наставак мисли

Поједине групе цртежа које сам радио у раном периоду за мене имају снажну документарну, али и емотивну вредност. Одређени цртеж малог формата непогрешиво ме враћа у моменат и простор места где је цртеж настао. То је врло битна особина мог рада. Врло је важно кадрирање цртежа. Императив је да се добро организује формат у цртачком смислу, путем добре искоришћености белине папира. Највише ми је одговарао папир који није класичног А4 формата, мада сам и такав папир доста користио. Памтим посебан однос према техници туш и перо, или према црном крејону или графитним оловкама на папиру. Како се формирао већи број малих радова, тако се и цртачка сигурност повећавала. Покушао сам и са цртањем животиња у зоолошком парку и то је за мене такође било врло занимљиво искуство, поготову што је моје главно интересовање било окренуто ентеријеру и предметима. Радове који су везани за предмет, радио сам под утицајем задатака из школе за дизајн. То су били комади везани за обраду будућег изгледа предмета и његове структуре. Ове радове сам изводио са намером да покажем падање светла на предмет, да материјализујем наборе и текстуру форме своје школске торбе или делова одеће у ентеријеру. Чест мотив који сам гледао и цртао био је приказ из моје блиске околине, попут радног стола са стварима на њему. Сада неки од тих радова, за мене имају изузетно јак документарни набој.

Цртеж малог формата као непосредни запис

Зашто је важно цртање у блоковима и свескама? Поред цртежа великих формата који су део мог истраживања, веома ми је важно испитивање цртежа малог формата. Цртежи у свескама

или блоковима су потпуно равноправни део мог процеса цртања. Овакав начин рада помаже истраживачком процесу, јер је такав цртеж погодан за перманентни рад, због својих физичких одлика. Цртеж могу да радим свуда. Разрада идеје је директна, а потребан је минимум материјала да би се дошло до резултата. Неретко, наоко једноставан цртеж има своју сложеност и важност. Управо је цртеж малог формата она покретачка снага која касније доводи до много сложенијих истраживачких ликовних процеса. Када радим цртеже у свесци имам потребу да сваки од тих записа буде потпуно ликовно занимљив. Немам обичај да сматрам такав цртеж небитним или да га сматрам само скицом или брзим „кроки“ цртежом. У свесци мањег формата могуће је урадити део људског лица у крупном плану. Лист свеске постаје исечак призора. Могуће је да се приказ у потпуности, само што се задатак мора поједноставити због малог формата носиоца. Постоји још један важан део суштине малих цртежа. Тај део је могућност да испитујете разне ликовне преокупације. У мојим свескама могу се наћи и портрети и апстрактне и конкретне забелешке и пејзажи, или ентеријери из околине, или цртежи аутомобила као остатак цртачких снова из дечачких дана. Занимљиво ми је било и компоновање тих малих радова. Неки од њих су у средини листа свеске, омеђени цртаним оквиром чију величину сам одређујем. Тако сам могао да „побегнем“ од наметнутог формата свеске и да постигнем разноврсност. Такође, могу да се користе и обе отворене стране свеске, које могу различито да се обоје, а цртеж може да се постави на ширину или висину блока. Када се свеска или блок испуне, тада постају формиране целине, којима се често враћам, ради контроле и преиспитивања, или због подсећања и инспирације за друге радове. Сви радови имају датум и тако добијају и временску и документарну одређеност. То је ликовни дневник и дневник рада, који ме непогрешиво враћа у време и простор настајања тих радова. Ови радови су за мене велика инспирација, тако да убрзо почињем са новом свешчицом цртежа. Морам признати да понекад то делује као тежак задатак, као да пишете књигу, међутим, упорност се исплати.

Када сагледам почетни период бављења цртежом, препознајем своју намеру да цртеж буде што убедљивији. То се манифестовало мојом великом потребом за цртањем, као и отвореношћу ка радовима других колега. Већ у то време препознајем жељу за истраживањем кроз тежњу ка бољим решењима у цртежу. Гледао сам радове неких својих другова, јер су за мене њихови радови били врло занимљиви и подстицајни. Моје посматрање и анализа туђих радова, увећавали су ми жељу да пронађем нешто ново и по могућству боље у својим радовима. Кроз готово све нивое свог школовања имао сам увек понеког друга у чијем је цртању постојало нешто занимљиво. Сећам се изложби ђачких радова у холу основне школе.

Тада сам видео много занимљивих и чак врло зрелих дечјих радова. То су били радови из наставе ликовног васпитања и ту се виде важност и лепота овог наставног процеса.

Када се вратим у тај период, сећам се да је сваки нови рад био ново истраживање у оквиру редовне наставе, мада сам радио велики број радова и ван школе. Радове који су настајали у слободно време, нисам радио по живом моделу. Други цртежи били су утисци предела са неког путовања. Најчешће сам користио оловке у боји као технику рада. Цртачки рад који сам изводио код куће био је под утицајем медија, попут књиге и стрипа. Сећам се доброг примера са часова музичког васпитања где смо имали задатак да илуструјемо класично музичко дело. Формат блока за скице и оловке у боји су коришћени за ове радове. Ти задаци су били за мене врло инспиративни и више се сећам тог осећања добрих вибрација сусрета музике и цртања, него самих цртежа. Главна тековина тог првог периода било је моје осећање препознавања цртежа и његовог битног утицаја на период мог одрастања. То могу повезати са тадашњим мирним периодом у којем су сви важни животни процеси, па и формирања младих људи, били устаљени и без потреса. Било је то време мотивације и жеље за сазнањем у погледу ликовне уметности. У то време почео сам активно да посећујем изложбе које су осликавале одлике тадашње ликовне сцене.

Деловање кроз цртеж

Ако бих морао да направим поделу свог цртачког деловања она би изгледала овако. На првом месту по важности налазе се цртежи већег формата, који су окренути свету нефигуралног садржаја. У ужем смислу, ови цртежи немају за мотив познате садржаје, као што су људске фигуре, предели или предмети у одређеним односима. Радови имају форму другачијег света, на њима је доминантан потез, површина, понекад и боја и по садржају апстрактна форма. Моје схватање је да су то емотивни цртежи и да су толико апстрактни колико и људско биће. Пре бих рекао да су то цртежи „апстраховане“ стварности, која је стварна колико и људско осећање. За ову групу радова карактеристично је моје бављење ликовним елементима, као главним мотивима, у светлу постизања ефекта покрета и утиска драматичног приступа. То би могли да буду утисци призора кретања потеза и површина. Потези на папиру имају неспутани ток, који уводи посматрача у догађај. Циљ ми је да постигнем природну равнотежу линеарних склопова, кроз осећај несметаног вибрирања маса на цртежу. Призори могу да асоцирају на неки догађај, који није уско везан за свет око нас. Могуће је да су ти цртежи одраз мог унутрашњег доживљаја, као аутора, што бих могао да повежем са доживљајем музичког ствараоца при компоновању инструменталне музике. Интересује ме

богатство потеза и засићеност површине која омогућује појаву планова на цртежу. Веома су битни усмереност линије и одговарајућа градња и густина. Тако постижем утисак планова и асоцијације на предео или на атмосферу која је обележила неки догађај. Рад са оловкама или крејонима омогућио ми је да искажем свој цртачки темперамент кроз успостављање асоцијативних односа на цртежу. Било ми је интересантно савладавање формата и постизање атмосфере кроз засићеност површина и њихов однос са чистим деловима белине папира. И на цртежима, као и на сликама градио сам неку нову стварност, сопствени ликовни доживљај. Није било представе људских бића, али је постојало обиље ликовних форми. То су биле светлије партије заједно са тамним засићеним формама у контрастним односима. На другим радовима постављао сам бојене односе у разичите комбинације, али је увек била доминантна засићеност површине и живост цртачког потеза. У серијама цртежа, могле су се видети и асоцијације на измаштани предео, на сусрете сунца и сенке, или, мени занимљиви, геометријски распореди површина.

Фигура и цртеж

На другом месту су цртежи који су у почетку били доминантни, а то су они везани за фигуралне мотиве. Поред образовног циклуса где је ова врста цртежа била главни вид рада, рад на фигури наставио сам и у каснијем периоду, све до данашњих дана. Делом, то је и радна навика грађена још у школским и студентским данима, која је остала врло битан део мог цртачког корпуса. Уласком у апстрактно размишљање, појачала ми се свест о фигури, као према живој забелешци. Поједностављивањем размишљања у нефигуралном раду са друге стране, осетио сам боље препознавање проблема у фигури, нарочито карактера и светлости, као и кадрирања композиције. Нисам желео да подлегнем затварању у одређени систем рада. Таква појава је изражена посебно онда када се формира одређена лична ликовна реченица у оквиру апстрактног рада. Многи аутори тада запостављају преданост фигури као нешто што је, према њиховом осећању, сувише школски, или традиционално и незанимљиво. Оба приступа, у мом случају, имају одређену комплементарност, на начин да сваки приступ унапређује један другог. Апстрактни приступ је довољно изазован због тога што је он плод промишљања и емоција и потпуно је одвојен од свакидашњице (у смислу препознатљивих предмета). Самим тим, и трошење ресурса имагинативних процеса, као и технолошка прилагођеност код „измишљеног“ процеса рада могу имати јачи интензитет. У овом моменту рад на фигури постаје делотворан. У стварном свету је све видљиво, јер ако добро посматрате, имате цртачко решење испред себе. Додуше, потребно је направити добар избор мотива и предузети мере да композиција, осветљеност и карактерологија буду у складу. То је

повратак у „базу“ школског знања, па тако цео процес бива конкретнији. Главна предност класичног типа цртежа је у посебном односу аутора према околини и живом моделу. Када бих се нашао у природи, изводио сам радове на лицу места, док ми је фотографски предлог користити само ако нисам био у могућности да директно цртам предео или његов део. Фотографију користим као посебну дисциплину, док цртеж желим да радим потпуно непосредно. Најјачи утисак остављају цртежи који су настали непосредно у амбијенту. Исто важи и за портрет људске фигуре. Најубедљивији је непосредни људски карактер (модел у простору), који постаје мотив за бржи или студиознији цртеж, у зависности од времена. По мом убеђењу, садашњи ликовни тренутак је изузетан за савремено истраживање у цртежу, Заступљеност електронских медија, кроз тастатуру, миша или додиром екрана, веома је корисна и занимљива, али постоји проблем са директним контактом аутора и идеје. Спој оловке и папира незаменљив је по лепоти и могућностима. Повратак и очување традиционалног цртежа у садашњем моменту и амбијенту за мене има итекако важан и сазнајни и емотивни значај. Истраживање у оквиру цртежа, занимљиво ми је, с једне стране, због његове једноставности као медија, а с друге стране, због његове сложености у погледу постизања резултата. Мада, прилично тога зависи од критеријума које аутор постави. Мени је сваки, па и најмањи, запис важан, јер покушавам да рад сагледам из визуре гледаоца, тојест да што је могуће више сваки рад буде ликовно оправдан и тако буде довољно интригантан.

Емоција цртежа и музике

Када разматрам значење мојих цртежа, долазим до закључка да је ликовни аспект важан колико и садржај. На првом месту су живост геста, густина грађене површине и нефигуративни садржај. Сматрам да су ови радови окренути више ка унутрашњој емоцији, која се трансформише на дату цртачку замисао. Затим, у оквиру рада потпуну пажњу поклањам ликовном распореду. Од пресудне важности су планови и дубина простора као и разноврсност линије. Асоцијација ових радова упућује највише на ликовни простор сила које пролазе кроз призор. Утисак покретања простора у цртежу градим честом употребом дијагоналних положаја потеза. Одсуство фигуре и фигуралног аксесоара из околине је евидентно, услед моје жеље да постигнем слободу кретања линије, а делом и због покушаја стварања утиска личне природе цртежа. Желео сам да кроз цртеж стигнем до места на које људи нису још стигли, или су са тог места давно отишли.

Могуће је да све ово моја жеља да се неки други свет из маште оствари на реалном материјалном цртежу. Такав рад може да се окарактерише као бекство од стварности, али ја

осећам да је такав рад стваран, јер тежи ка ликовно обликованој емотивној слици. Технички део може да покаже моју одлуку да јасно разграничим ствари у раду. Цртеже сам радио на метарским форматима, искључиво цртачким техникама као што су туш, перо и четка, или крејони и оловке у боји. Та техничка одређеност носи корен у директном контакту крејона и подлоге папира. Притиском и дужином геста савлађујем белину подлоге и правим догађај који је засићен у великој мери. Цртеж гледам као чисту и јасну дисциплину која је за мене изразито значајна као дефинитивни показатељ могућности човековог апстрактног мишљења. Можда је то и најаутентичнији траг човековог мисаоног постојања. Код слике је то другачије, поставком само две површине можемо добити асоцијацију на небо и земљу. Цртеж другачије ради на асоцијативности. Стога на мојим цртежима посматрач може да сагледа велики број асоцијација и одредница. У истраживачком смислу желим да померим границе схватања цртежа. Ова дисциплина је углавном представљена кроз приказ предметног света и кроз објашњење или долажење до одређеног решења или идеје. Ја сам желео да цртеж буде средство за приказ емоција, могућност за објашњење неке друге стварности, личног света, који само тако може бити видљив. Није ми био циљ да у серијама радова користим дату стварност. Желео сам да зауставим моменат и да вибрацијом потеза и засићеним површинама, прво себе, па потом посматрача, увучем у своју цртачку сцену. Речима се не описује инструментал у музици, већ се једноставно, одсвира. Тако се и моји нефигуративни, апстрактни цртежи могу повезати са музичким принципом. Музика је апстрактна, до ње се стигло конкретним средствима као у цртежу. У музици је пресудна емоција и начин њеног приказа, као и у цртежу. Занимљиво је да је чак у математичком смислу повезаност ове две дисциплине потпуна, мада је у музици одређенија нотним системом. И на цртежу ништа не сме да мањка или да нечега буде превише, да би постојао склад.

Значење цртежа и мишљење

Прво питање код рада на цртежу могло бити везано за његово значење. Комплексност цртежа је немерљива и моје мишљење је да је цртеж апстрактна дисциплина духа. Хтео бих да разграничим појам апстрактног цртачког виђења. Мишљења сам да је и најконкретнији цртеж апстрактан, због своје једноставности и промишљености. Једном линијом може да се представи форма или читава идеја, а површином формираном од линије (црте) може да се добије просторна представа мотива у две димензије. Разлика између цртежа и слике, на овом месту, долази до изражаја. У слици, сусрет две површине, попут, на пример, плаве и окер боје, већ може да емитује резултат, који се изједначава са представом предела, док само једна линија у цртежу може показати то исто. Управо је то и највећа важност цртежа, као духовне

активности човека. Цртеж је дисциплина која почиње у најранијим фазама развоја човека, што се види и на цртежима деце најмлађих узраста. Сасвим мала деца раде спонтано, фасцинирана писаљком која оставља траг. По правилу, такви цртежи су само скупови потеза, али итекако су симпатични. Када видите такве записе остављене по књигама или предметима, они вас топло подсећају на присуство малог детета, или вас подсећају да сте и сами некада били мали. Што је још битније, ови дечји цртежи су настали пре рационалног сећања, они нису научени и немају ниједан други циљ осим личног израза. Зато треба поштовати цртеж, јер је његова појава присутна и пре него што дете почне да користи говор као средство комуникације.

Наравно, цртеж је занимљив због још једне посебности, која се огледа у томе да снага линије, ставља боју или обојеност у други план. Замислимо колика је моћ цртачког рада, када боја као елемент уопште не недостаје, када је сасвим довољан црно-бели однос, или однос црног крејона или сиве оловке са подлогом папира или зида. Линијом у цртежу се потпуно суверено приказује форма мотива, осветљеност и његово место у простору. Поред суштинске једноставности цртежа, морам да поменем и техничку једноставност цртежа, као и његову применљивост у свакодневном животу. Анализом цртежа долазимо до тога да је цртеж свеприсутан у целокупном људском деловању и да је, можда, и најкориснија духовна дисциплина. Чак и музика зависи од цртежа (облици инструмената су нацртани, нотни систем је нацртан). Музику наводим као још једну апстрактну дисциплину, као и примену цртежа у формирању писма бројева и свих техничких ствари које су икада настале. Цртеж је привилегија и идејна обавеза (пројекти, осмишљавање предмета) људи, јер он постоји као производ људске свеколике активности. У природи можете наћи призоре као на слици, музику можете чути и у хујању ветра или поју птице, али цртеж човек мора да изгради као асоцијацију и рефлекс околине. Најпростију праву линију коју човек изводи лењиром у природи можете наћи када видите хоризонт мора, али ту линију не можете ухватити. Идеално права линија у природи постоји само на нивоу утиска. Да би она постала реална и да би била корисна, човек је морао да произведе вештачки предмет који исправља линију, јер човек је немоћан да је изведе својом руком.

Апстрактни цртеж

Моји почеци у цртању везани су за конкретне мотиве из сопствене околине и то на два паралелна пута. Један цртачки пут је био онај инспирисан маштом и утицајима из спољног света и тај пут је почео у најранијем добу мог живота. Боље речено цртеж је дисциплина која

је почела и пре мог сећања и говора. Из тог спонтаног и природног везивања за цртеж, јавила ми се и свест и одговорност према урађеном резултату. Схватио сам врло рано да је цртање за мене јако битно и желео сам да будем што успешнији у том медију да бих задовољио неке своје критеријуме. Из тог начина размишљања родила се идеја да цртање усавршим кроз школовање. Већ у младалачком животном добу за мене је то било врло изазовно опредељење. Тако се десио и други пут, паралелан са описаним, пут изучавања цртежа и моје „озбиљно“ бављење њиме, које је у непрекидном току до данас. Први контакт са суштином цртежа био је на студијама фигуре као и малим цртежима који су за мене остали најбитнији и у садашњем периоду. Паралелно са уласком у свет слике апстрактног ликовног проседеа у смислу садржаја, почео сам са цртачком разрадом очишћених садржаја без омеђености фигуром. Сматрам да је та врста цртежа на свој начин конкретна иако спада у „апстрактно“ деловање. Значио је ми је тај говор чистих ликовних елемената. Ликовним елементима дајем предност у раду у односу на преношење стварности. Бојом, материјом и потезом, био сам фасциниран као и њиховим директним обликом. Таквим схватањем сликања могао сам директније да изразим своје осећање. Са почетком рада на тим апстрактним радовима осећао сам важност потеза, којима сам могао да постигнем осећај покрета и брзине. Цртеж више није био статичан, на папиру се појавила градња вибрантних, најчешће црних површина које су биле засићене и пулсирале због своје исцртане структуре. Био ми је важан судар црних, белих и сивих површина које су давале извесну драматику у цртежима. Тако је почела серија радова од малих формата до метарских, па и двоетарских цртежа. Држао сам се технички доследне концепције, радови су углавном били у једној основној техници са минималним комбинацијама материјала. Црни крејони су били врло издашни због своје дебљине и зацрњења, те сам могао да притиснем папир већом снагом, него обичним оловкама графитне структуре. Осећао сам испуњеност у савлађивању белог папира тамним записима који су некада били у геометризваном распореду, а некад слободније формиран. Готово на свим радовима доминантни тамни сплет линија имао је дијагонално простирање, тако сам добијао на вредности и живости масе линија. Ранији подстицај да дођем до таквих решења били су велики цртежи бизона или јакова рађених према спонтаним студијама животиња из зоолошког врта. Та количина линија и обавеза да се савлада велика површина тела животиње помоћу крејона била је увод и предрадња за моје окретање ка апстраховању мотива. Цртеж је постао маса у простору без формалног асоцирања на биће, већ на призор. Довољно је да погледам концепцију радова и да препознам асоцијацију на доњи план и светлију површину у облику предела или великих сенки. Неки радови су асоцирали на олује и вртлоге ветра или воде. За разлику од сликарских радова пуних рељефа, моји цртежи су били очишћени, без колажних делова и са честим брисањима, помоћу којих сам добијао битне сиве вредности и

продоре светла до беле подлоге хартије. Захваљујући оваквом начину рада могао сам да добијем приказе планова и да добијем на светлосном богатству и дубини амбијента. Мада, неки почетни радови галеријског формата били су готово потпуно црни са изузетно малим продорима светла. Ту појаву бих објаснио као своје тражење смисла, смањивање осећања неизвесности везане за ликовни свет у који сам закорачио. Отуда императивно зацрњивање површине папира, густо грађење површина, понекад до пуцања крејона или папира. Зато сам бирао лепенке које су биле погодне за тешку интервенцију у потрази за црним површинама.

Појава овог начина размишљања, подарила ми је осећај да сам на свом путу, осећање да је тај рад у складу са мојом ликовном потрагом. Нисам био везан описним радом на мотиву у ликовном смислу. Нисам желео да „прикупљам“ призоре као у својим документарним цртежима, о којима сам говорио, већ сам желео да створим свој измишљени амбијент на цртежу. То се поклапало са тамним визијама будућности наше тадашње земље, те се можда и то опште осећање може узети у обзир. Сматрам да је у том периоду била пресудна моја „глад“ за цртањем и улагањем великог позитивног напора у крајњи резултат. Можда могу своје цртачко осећање да упоредим са романтиком сивог облачног дана или ноћи, насупротив лепом сунчаном дану. У то време, ближа ми је била драматика оловне и црне обојености. Током тог периода, цртајући, дошао сам до циклуса графика метарских формата у техници суве игле, која је идеално била повезана са поменутим цртежима. Ово моје опредељење за такву врсту цртежа могу посматрати и као реакцију према дешавањима у друштву, али не кроз буквалну "ангажованост", већ кроз савлађивање осећања тежине и драматике времена на емотивној психолошкој равни. Желео сам да се вратим природном емотивном процесу цртања који је био изазов „обичном“ цртању, али и да покажем да акциони, жустрији рад има своју ликовну основу и потребну племенитост. Свестан сам да је то висок захтев, али баш због тога осећам мотивацију да истрајем у томе.

2.3. Графика као истраживање

Графичка дисциплина је ликовни медиј који има посебно место у мом истраживачком процесу. Рад на графици је готово магична ликовна акција, која ми је проширила поље интересовања у ликовном раду. Још у почецима образовног процеса у основној школи, присећам се линореза и непосредности те графичке технике. То су били црно-бели линорези, који су својим садржајем одударали од осталих дечјих радова, првенствено својом зрелошћу. Изражајни, црно бели односи, техничка одређеност, окренутост ка суштини мотива, красили

су те излагачке целине. Наравно, не говорим о својим радовима, већ више о радовима других ученика.

Током времена, нисам имао контакт са графиком, све до поласка на факултет где сам се поново сусрео са техником линореза. И ту настаје прави моменат. Осмишљене вежбе, које су ишле од прве вежбе зване "три линије", и дан данас су за мене показатељ да се суштина крије у једноставности решења, и да је долажење до графичке једноставности врло сложен процес. Избор технике линореза за прву годину студија итекако је важан због своје непосредности и једноставности и треба се сетити тог обиља добрих резултата на завршним изложбама Факултета ликовних уметности. Графика у техници линореза функционалан је програмски задатак, који се погодно уклапа са цртежом студије на првој години, тако да студенти прве године, заједно са вајањем портрета, добијају шансу да науче више повезаних ликовних дисциплина. Линорез као ликовна графичка техника својом структуром носи, можда, најважнију одлику једноставности извођења, која студентима даје самопоуздање и непосредност при раду. Стога линорез или дрворез сматрам битном кариком ликовног истраживачког процеса. Размишљање о тој техници високе штампе повезујем са ликовним апстраховањем мотива у којем, из црне површине, резањем долазим до мотива, што је веома повезано са апстраховањем идеје у мом раду на сликарском пољу.

Сагледавањем сопственог процеса рада, враћам се на образовни процес током студија. Са временском дистанцом боље сагледавам све оне важне моменте за формирање мог ликовног деловања. Рад на дубокој штампи, током друге године студије, сушта је супротност линорезу због своје прецизности, због танке линије бакрописа, али и осетљиве скале површине акватинте. Свака од година студија, укључујући и трећу годину, када смо изучавали и штампали отиске у техници литографије, једногодишњи су периоди, али су итекако оставили траг на сваком студенту који је наставио да се бави графиком и после обавезног школовања. Мој однос према графици био је испуњен великим интересовањем, посебно као додатку ликовном деловању у сликарским радовима. Код графике се морало уложити стрпљење, концентрација на одређено идејно решење, као и велика истрајност и техничка вештина. Наравно, да су за мене, као и за остале студенте, ово били веома високи захтеви који су се без великог труда тешко постизали.

Због таквих посебности графике, многи студенти прелазе пут од велике љубави према графици (нарочито када је реч о линорезу), па до мањег ентузијазма, јер је тешко доћи до жељеног циља. Графика треба да буде идеја „круна“ идеје, ликовно унапређење мотива или

скице. Током тог периода воља код студената опадала је са континуираним радом на скицама за сваки задатак. Поред овог дела рада на графици, такође и сам технички процес био је, и остао, компликован, те је графика ипак дисциплина која је намењена само правим заљубљеницима у њене тајне. Ово запажање о графици, везано за студенте, значајно ми је као показатељ тога да је техника графике можда најважнији „тест издржљивости“ за будуће ликовне ствараоце.

Графика је богата сазнањима која су битна за образовни процес, а такође је и духовни покретач правих посвећеника у уметничком раду. Зато је графичара у образовном опредељивању нешто мање него сликара. Из тог разлога, успех професора са нашег графичког одсека можемо препознати и у мноштву племенито изведених студентских графика. Надаље, графика као мајсторство, своје представнике награђује сопственим ликовним тајнама и местом на ликовној сцени. У свету се графика показује на великом броју изложби, цени се као уметност класичних и савремених техника. Бавећи се графиком могуће је опстајати на уметничкој графичкој сцени и радом на различитим форматима који се лако шаљу на изложбе и размењују.

Што се мог рада тиче, моја радозналост на пољу графике је била изражена током студија. Био сам пасионирано везан за дисциплине са којима сам се сусрео. Био сам надахнут задацима, али признајем да није увек било једноставно, напротив. Током бављења графиком, научио сам се стрпљењу и поштовању техничког процеса, са свим пратећим тешкоћама. Графика је, с једне стране, дисциплина која је погодна за сопствено преиспитивање, а с друге стране је и егзактна. Као да вам стално поставља питање: од каквог сте духовног и психолошког материјала? Када се ти одговори укажу, онда можете да се мирно борите и побеђујете себе у оквиру графичке акције. За мој рад, суштина и директност графике, биле су од пресудног значаја у смислу ослобађања темперамента. Техника суве игле била је погодна са мој рад. Директан контакт игле и плоче и контрола цртежа, као и непосредна техника, одговарала ми је у потпуности. Резултат сам постигао брзо и ефикасно. Могао сам да пренесем идеје које сам остварио у великим цртежима у тушу. Формат цртежа је био близак метарским форматима будућих графика. Прибегао сам раду на већој серији графика која се појавила као плод таложена цртачких идеја.

Током завршних година студија сликарства паузирао сам са активним радом у графици, али се током магистарских студија та потреба за графичким изразом код мене изнова појавила. Једноставно, као да је дошао тренутак да тај процес крене својим правим током. После

дипломирања и освајања сликарског процеса, који је за мене у том моменту већ био јасан, у смислу правца и опредељења, па и неких излагачких акција, у мом размишљању је настала потреба за проширењем активности на ликовном плану. Нисам волео затварање у одређени калуп и такву врсту прибежишта. Напротив, расла ми је потреба да се опробам у разним дисциплинама, да бих употпунио и осмислио своја истраживања на ликовном пољу.

Идеје и резултати у сликарству, које ме је највише заокупљивало, отварале су ми интересовање за графику. Цртеж је такође био дисциплина којом сам се одувек бавио, док је графика остала на сазнањима које сам стекао током студирања. Тада се десио прави моменат препознавања и жеље да озбиљно уђем у свет графике. Као да је сазрео тај тренутак, десио се почетак једног важног периода који и данас траје.

Почетна акција коју бих могао означити као први моменат мог озбиљног рада на графици био је рад на једном малом графичком раду, који је рађен у техници бакрописа, акватинте, и утискивања структуре тканине у плочу цинка. Тај рад који се зове „**Пролаз**“, био је идејни наставак цртежа које сам тада радио, али и слика на које сам такође постављао разне структуре тканина. Откриће графике као медија, којим се од тог периода стално бавим, за мене је одмах било од изузетне важности. Научио сам се дисциплини и поштовању процеса рада и први пут сам применио знање које сам стекао током студија. Иначе, током рада на студијама, тек на крају наставног циклуса одређене технике, говорили смо међусобно, ми студенти „да би тек сада када је готова година могло озбиљно да се ради“. Тај тренутак је настао када сам урадио прву графику из потребе и радозналости и отишао на ниво изнад студентског рада, у смислу циља, намере и поступка у изради. Следећа графика је била иста комбинација техника, али сам увео и боју као елемент. Настала је графика рађена у окер и црвеној боји, са финалном црном бојом са другог клишеа. Овај графички лист био је поетички сличан решењу слике. Схватио сам да је дубока штампа можда најфункционалнија графичка техника у погледу мог израза.

Првобитни излети у графику убрзали су моје приближавање тој дисциплини и то кроз технику коју дотада нисам испробао. То је била директна и компликована техника суве игле. Касније се испоставило, да је сува игла била графичка техника кроз коју сам се највише представљао као графичар. Све је почело паралелно са великим цртачким радовима, које сам желео да пренесем у графику. Једноставност поступка који претходи штампању, потпуно ми је била блиска, јер се у тој методи све своди на цртеж и његове особине. Нема техничког процеса који би додатно утицао, осим природности физичких особина гравирања иглом у

бакарној, цинканој, или алуминијумској плочи. Игла делује на плочу притиском руке и различитим дубинама или угловима гравирања, па сам тако могао да добијем нове вредности у раду са линијом. Сува игла је техника која има посебан изглед због бридова на изгравираној линији која прави бразду на плочи. Што је притисак већи, добија се врло јака и сугестивна линија,. Ова одлика се веома добро уклопила у моја виђења снажног и енергичног цртежа, који је постао графичка матрица за отисак. Могао сам врло лако и ефикасно да добијем крупну црну или сиву површину, које су из отиска у отисак, у складу са белим површинама папира, стварале ритмоване ликовне догађаје.

Поред идејних и техничких одлика које графика носи, посебно ми је била интересантна методолошка прецизност фаза рада, као и дисциплина која се од аутора очекује. Једноставно свака фаза захтева професионални приступ и то је оно што ми је било најважније у процесу графике. Као да вас техника графике тестира и упућује на преиспитивање и наводи на потпун приступ без пропуштања или уштеде на времену. Уштеда на било ком делу процеса, кошта вас више на крају, и то све може да умањи резултат. Графика је изразито истраживачка техника, чинилац радозналости је врло изражен, резултат је готово невидљив док се отисак не појави у одштампаном облику. Тај тренутак је „магичан“ и то је бљесак који графику чини драгоценом дисциплином у ликовним уметностима.

Техника суве игле којом сам почео да испитујем моћи графике, била је врло погодна за мој темперамент и намере. Материјал у виду бакарних или алуминијумских плоча био је релативно приступачан по цени, игле су могле да буду од приручних материјала, папир је чак и почетком сиромашних деведесетих година некако могао да се прибави. Једном речју створили су се услови да урадим прве метарске суве игле. Пре тога сам извео пар мањих комада и вероватно због невелике димензије и почетничке среће, ти радови су били добро изведени и чак врло запажено прошли на изложбама графике. Тај замах ми је био додатни мотив, поготово што су графичари у мањини у односу на сликаре, па је свака нова појава са те стране била интересантна и критици и публици. Сви ови чиниоци увели су ме у поље графике, у првом реду суве игле, која остаје највећи део мог укупног графичког рада.

Приредио сам више изложби где сам тежиште усмерио ка техници суве игле и радио сам на графици врло интензивно. Понекад се идеја реализовала веома брзо и готово у еуфорији је услеђивала штампа, да бих видео финални резултат. Овакав темпо процеса је обликовао једну серију углавном црно белих сувих игала, са искорак у отиске са бојеним додацима. То је био продужени акт цртачког размишљања, понекад и преношење већ нацртане идеје која је

бивала блиска по формату са графиком. Опробао сам се и у малом формату суве игле, па чак и у примењеној форми у виду екс-либриса. Схватио сам особине технике и суптилност мале графичке форме и открио лепоту интимног рада, као суштинске стране ове дисциплине.

Вишегодишњи рад на сувој игли, веома је био интензиван по свему, од мојих почетака, истраживања и померања граница, до излагачке активности. Све ово ме је подстицало и у цртежу и у сликарству, где је резултат одмах видљив и непосредан. Поред позитивне стране мог бављења сувом иглом, због тежине и интензитета рада, дошло је до идејног и техничког засићења, што ме је надаље упутило ка другим правцима. Засићење је донело нови дах и открића која ће касније уследити.

Графика има посебан однос са мојим цртачким радом. Линија и изражајност графике бива продужени и унапређени смисао цртежа. Могућност да на графичкој плочи успоставим линију кроз потез који може да траје дуго „док се рука током извођења не замори“ била ми је посебно драгоценост. Дужина линије није лимитирана трајањем тока сливања туша са пера, као ни трајањем графита у оловци. Једноставно линија је могла да траје онолико колико сам хтео, или могао да делујем на плочу. Ово се види и у бакропису и у техници суве игле која је изразито „цртачка „техника“. Поента и крајњи циљ графике био је отисак као бољи ликовни резултат у односу на цртеж, који је предлог за реализацију. Тога сам се придржавао током рада. Графика је погодна за градњу површине јаког тамног засићења и погодна је за градњу осетљивих сивих површина. Зато је моје тежиште на графичкој акцији било везано за суву иглу, као подесан начин реализације цртачких идеја. Суве игле сам често изводио по већ урађеним, дефинитивним цртежима формата око један метар ширине. Цртежи су рађени да опстану као самостална ликовна решења. Путем графичке обраде ови цртежи су добили свој нови трансформисани вид, где сам напетијим кадрирањем подизао интензитет доживљаја на графици. Та графичка решења су била везана за технику суве игле, док се касније моје интересовање ширило и на циклусе бакрописа, акватинте, линореза, дрвореза, меке превлаке, дигиталне и сито штампе. Поред ових експеримената бавио сам се и примењеном страном графике кроз припреме за штампу графичких мотива на мајицама.

2.4. О фотографији као помоћном средству

Писање о мом истраживању у оквиру моје ликовне активности не би било потпуно без осврта на рад на пољу фотографије. Моје бављење фотографијом није активност која ме

доминантно занима у излагачком смислу. Највећим делом фотографију користим у служби ликовног рада и документарног рада. Фотографија ми служи као средство бележења атмосфере рада у атељеу, и фаза настанка радова. Снимао сам пределе којима сам се кретао и бележио сећања на људе које сусрећем.

Фотографија је поред цртања била дисциплина коју сам сусрео у најранијем детињству. То је била породична фотографија намењена чувању успомена, најчешће са излета, шетњи или путовања. Друга врста фотографије је била она из медија и из околине, која ми је као и свим људима неизбежно постала веома интересантна. Занимљивост је, да сам имао свој фотоапарат још у предшколском узрасту, који је и данас интересантан фотографима који се баве „ломографијом“. Отац ми је великодушно поверио ношење фотоапарата на свим турама где је апарат био потребан, и наравно да сам и ја тада бележио понеки снимак. Још тада сам приметио да ме интересују необичнији углови или атрактивнији садржај, али, због незнања, све је остало само на жељи и запажању. У тим временима фотоапарати су били скупи и прилично мистична и компликована направа, те су људи пригрлили разне инстант камере које су имале и блиц, док су резултати били варљиви.

Током основне школе у додиру са фотографском литературом, стекао сам нека основна знања. Фасцинантно ме је привлачио лабораторијски рад, јер су моји другови развијали негативе и повећавали позитиве у својим кућним лабораторијама. Ипак, у свему томе сам учествовао као посматрач, или као неко ко је само снимао. Моје амбиције су се окренуле фотографској литератури и посматрању тог медија, са малом задршком због компликованости фотографских процеса у том времену. Током средњошколског периода готово да се уопште нисам бавио фотографијом, осим у виду понеког тривијалног бележења догађаја, што и није вредно помена. Али, упркос томе имао сам осећај да ту није крај и да ће се догодити даља активност везана за фотографију.

За време студија, током једног пута у иностранство, успео сам да набавим камеру. И даље је за мене то све био стран процес, али био сам веома заинтригиран и желео сам да уђем озбиљније у бављење фотографијом. Како то обично бива, на једној летњој ликовној школи, упознао сам једног искусног филмског сниматеља и фотографа који ме је подстакао својим радом и саветима. То је била тачка после које више није било повратка. Пре тога сам за потребе неког конкурса приложио дијапозитиве са својим радовима, које је за мене урадио мој друг фотограф. Конкретна потреба за документацијом била је за мене мотив да храбро отпочнем свој пут ка фотографији. Кажем, храбро, јер одувек сам имао жељу, али је почетна

реакција уследила доста касније. Дакле, храбро у односу на моја сопствена преиспитивања и потребе.

Тако је отпочело моје перманентно испитивање камере, објектива, светла и других могућности. Те фотографије су углавном биле призори из атељеа, снимци радова или њихових фаза у циљу побољшања доживљаја сликарских радова. То је био добар пут, јер нисам осећао оптерећење императива „уметничке фотографије“, већ сам више био у сфери испитивања. Међутим и поред тих околности, мој немир је почео да расте и нисам више могао да се задовољим само таквим коришћењем фотографије. Желео сам да, када већ радим, постигнем бољи резултат кроз фотографије различитих мотива, који би били визуелно и ликовно квалитетни. То је био моменат мог правог уласка у свет фотографског медија.

Поред ликовног деловања фотографије, то је за мене био медиј сталног визуелног тренинга и изазова. Много је од тог размишљења и рада помагало у разрешењу питања везаних за основне ликовне проблеме којима сам се бавио. То је била и остала активност која је постала незаобилазна и због своје лепоте саме по себи. Брзи резултат, стални изазов и покретљивост, учинили су много тога доброг у мом предању, у даљини од слике, графике или цртежа. Почетком деведесетих година компјутери су полако постајали незаобилазни фактор радних окружења, али и средство комуникације. Мој рад, био је везан за фотографију која се бележи на филму, а истовремено сам био и сведок ширења дигиталне технологије у фотографији. Паралелно са фотографијом, почео сам да увиђам да је коришћење компјутера важно, у складу са порастом његових могућности.

Поред рада са класичним корисничким програмима, компјутери су постали моћно средство за обраду и штампање фотографија, као и за дизајн публикација. Једном речју бављење фотографијом и стварање фото-документације, усмерило ме је ка компјутеру, као помоћном средству. Нисам се задовољавао виртуелном сликом, већ сам имао изражену потребу да је материјализујем у физичком смислу. Половином деведесетих година аналогна фотографија је била неприкосновена у односу на дигиталне камере слабих техничких могућности (осим за интернет),. Тада су и публикације биле најављиване као цд издања (цд се појавио као носилац и других података, осим музике), са интенцијом да се књига трансформише у дигитални облик. Наравно, екран уређаја није могао да замени стварни осећај читања књиге, тако да су штампане ствари опстале у потпуности.

Фотографија је, с друге стране, добила огромне могућности повећавањем квалитета дигиталне фото опреме. Моје бављење фотографијом се поклапало са борбом филма и пиксела, док је дигитална технологија полако добијала битку са филмом. И сада понекад комбинујем ове две технологије кроз дигитализацију филмова, који носе своју посебност у атмосфери. У време владавине филма велики проблем је био што се одмах не види резултат. Компликован је приказ позитива у зависности од машинског или ручног рада. Тада сам радио дијапозитиве својих радова за ликовне конкурсе, па је остало пар снимака које сам потрошио на градске пределе. Тек када сам добио приказ на великом формату (формат пројекције на зиду), имао сам прави осећај призора, који ме је заинтригирао и подстакао у раду у погледу слике и цртежа.

Мањкавост слајда у односу на папирно повећање била је трајност и виртуелност приказа, слично дигиталној слици на екрану која је касније завладала. Али, веродостојност дијапозитива, за мене је била магична, па сам се доста бавио тим видом рада.

Испитивање фотографског класичног медија трајало је упоредо са појавом дигиталне фотографије, која је и код нас добила замах. Почео сам да користим, што чиним и данас, све могућности ове врсте медија и то у различите сврхе: ради израде документарне фотографије, бележења тока рада, снимања радова за своје каталогe и остале видове презентације. Чистоћа дигиталне фотографије, њена брза реализација и бројност, велика су подршка мом истраживачком раду у ликовним медијима.

3. МЕТОДЕ МАТЕРИЈАЛИЗАЦИЈЕ РАДА

Рад кроз седам ликовних елемената

Најпре, реч је о раду који има оријентацију ка сликаном изразу апстрактне поетике. Појам „апстрактно“ треба узети са резервом, више као синоним за нефигурално сликарство (нема људске фигуре и наравије везане за човека, као ни описа предмета), у складу са актуелном терминологијом. Ово сликарство, у мом случају, има корена у школским знањима из области цртања и сликања студија људске фигуре, амбијенталне поставке и мртве природе. Искористио сам знање композиције и ликовне аналитике у постизању резултата. Ова сликарска акција јесте мој истраживачки процес. Циљ је да се оформи и траје фондус радова који би указао на испитивање ликовних поставки у оквиру саме поетике. Процес је такав да сваки нови циклус, отвара нови проблем и тако се догађају радови који, као визуелно ликовне представе, показују своју структуру и профил мог ауторског истраживања. Сажето, циљ је континуитет у раду, који ће кроз своје фазе показати развојни пут, разуђеност, али и заокруженост једне сликарске појаве. Наравно, овде није реч само о уско сликарским радовима. Ту је и осврт на рад на цртачком пољу и рад у оквиру графичког и фото медија. Све што је претходно наведено, део је једног деловања који покушава да буде део конкретне појаве и ауторског обележја. Пројекат је изложба сликарских радова, већег галеријског формата, са пропратном документацијом. Ови радови остају у домену сликарства које је ослоњено на сликану материју, на чврсту поставку рељефних структура, које постају подлога за сликарску акцију појачаног темперамента. Зашто апстрактна поетика? Одлика овог сликарства јесте да, кроз отворенији систем поставке површина, постави нагласак на основне ликовне вредности, са максимумом асоцијативности, што ствара отворенији пут ка посматрачу и његовој могућности емотивног и когнитивног доживљаја. Мој избор нефигуралних маса које, са друге стране, бивају врло конкретне, с обзиром да такви облици могу бити слични онима који се налазе у природи, има за циљ комуникацију, сугестивност и наглашену везу аутора и природе и посматрача. Зато се и поставља питање појмовне мере апстрактног и конкретног. Овде је циљ вишезначно посматрање којим се укида омеђеност ова два појма. Отуда се наглашава веза са природним одликама оваквог начина сликања кроз појаву свих ликовних елемената, који су итекако природно засновани. Због тога би се даља анализа наведеног сликарског рада могла одредити кроз везу и заступљеност свих седам ликовних елемената.

Линија

Ликовни елемент који има првенство у теорији форме може бити линија. Ако бисмо посматрали уопштено, ниједно ликовно дело не може постојати без линије. Као перјаница ликовног израза, линија формира целине и конструкције, као и финални изглед рада. Како би се у мом сликарском раду, који је састављен од површина, линија могла појавити као незаобилазна појава? Најприближније објашњење долази из правца конструкције имприматуре слике на платну. Честа употреба тканина исечених у геометријским облицима и аплицираним на платно, доводи до појава граничних линија саме тканине. Ове истакнуте линије, које прелазе у трећу димензију кроз апликацију, праве арабеску или праву линију која помоћу правца (као следећег ликовног елемента који ће бити касније објашњен) свог кретања доприноси обликовању линија сила на слици. Линије сила могу да успоставим кроз простирање тканина у одређеним правцима, који асоцирају на омеђеност, покрет или својим преклапањима праве умекшану линију која даје другачији набој површини. Овако схваћена употреба линије кроз коришћење реалних материјала доприноси природности процеса, јер има физичку одлику и тактилну вредност која се може осетити поред визуелног утиска. Линија у овом случају није „насликана” и добија посебну снагу. Она такође може бити формирана кроз интервенцију на рељефној подлози, у виду урезивања, гребња, чиме се уводи цртачки контакт у сликарски рад. Наравно, овакво виђење појаве линије, као и њене улоге у овом „апстрактном” амбијенту слике, не би било могуће без претходног цртачког рада на идеји и формирању документарног материјала. Линија, као симбол ликовне мисли, долази до изражаја својом дужином и правцем, јер формира геометријске целине које дају могућност арматуре, али и изненађења које долази у даљем раду. Поред интервенције аплицирањем тканине и други начин наношења основног слоја слике кроз формирање пастуозних рељефа, погодују настанку линије. Омеђеност самог простирања рељефа слично као у претходном опису даје спонтаније могућности, формирањем кривих неспутаних линијских спојева између површина слике. И на крају, линијски сплетови повишеног набоја могу се добити и цурењем течности боја, које опет својим правцима формирају равнотежу и динамику композиције у првим, али и финалним слојевима. Овакво опажање линије, кроз границу површине, опет бива повезано са цртачким делом, приликом рада тушем или кроз лавирунг. Улога и посебност линије у мом сликарском процесу, објашњавају кретање аутора ка ослобођеном ликовном изразу, где линија није у функцији описивања појаве, већ кроз асоцијативну раван и утисак покрета упућује на отвореност визуелног система. Овај ликовни елемент остаје присутан у сталном садејству са осталим ликовним елементима.

Форма - облик

После линије, на потезу је форма или облик као ликовни елемент. Улога форме на први поглед делује као да се она подразумева, али она, ипак, захтева посебну пажњу. Форма добија посебно значење у оквиру сликарског процеса који бива историјски класификован као процес „без форме“. Наравно, реч је о појму „енформел“, који је био знак за одсуство сликарских решења из ранијих периода. Раније усвојени модели израза више нису били заступљени у сликарству које се бавило материјом и спонтаним сликарским чином. Овде се форма као ликовни елемент не доводи у питање јер она постоји, ако постоји ликовно дело. Такође се поново може поменути појава апстрактног у вези са формом. Ако ликовни рад постоји онда је он итекако конкретан, постоји кроз своју форму, макар она била рађена на основу утиска који се може назвати „апстракцијом“.

Шта форма значи за мој сликарски рад? Појава облика на овом месту је окренута ка основним облицима, који могу бити постављени као круг или облик велике флеке, затим као неправилни геометријски распореди аплицираних фабричких тканина. Запажам да су форме конкретне. Намера ми је да оне буду сличне формама из природе, као, на пример: Сунце, сенка, неправилна површина камена или земљишта. Важност овако постављених облика је пресудна. Начин „слагања“ тих дефинисаних форми образује мој језик ликовности и одређује поетику. Од конкретних форми ствара се „апстрактни“ амбијент, који има за циљ асоцијативност, али не и појмовну одређеност и ограниченост. Структура форме је уједно и профил самог рада који, својим рефлексом изазива назив рада (вербално изражен) и тиме форма бива заокружена ставка, која путује од аутора ка публици и кроз појам имена, које је изазвано формом, без наметања само једног значења.

Боја

Поред наведених ликовних елемената, боја је неодвојиви део целине. Боја као сензација такође има своју улогу која је незаобилазна. Колорит који је заступљен у овом сликарском раду ослања се на палету која има живост и динамичност. Често је присуство основних боја које имају функцију у остваривању комуникације и показивању осећајности. Лепота и богатство боје имају своју датост и постају инструмент поруке. Боја никада није чиста. Нанос је увек третиран различитим нивоом лазура који ублажавају интензитет, али са друге стране разбијају директност и једноличност обојења. Високо изражени контраст може бити присутан, али је и прилична заступљеност ахроматских боја, у првом реду црне, мат и сјајне

или прљаво беле као акцента или носеће површине. Поставка бојених распореда увек има своју динамику, јер је само на тај начин могуће остварити склад између елемената, посебно у простору слике која нема одређену наративно-реалистичну поруку. Боја мора остварити чисту везу помоћу одговарајућег односа. Основне боје као и земљане, асоцирају на боје постанка света и могу се бесконачно варирати. Већи број комбинација изазива нове уласке у композиције, кроз мултипликацију радова, али као засебне целине.

Не треба заборавити улогу црне боје која својом јачином делује као завршни печат кроз јасноћу, аналогну снази црног слова на белом папиру. Она даје коначност и снагу, али и нову количину светла које пада на рељефасте црне површине, које могу варирати кроз мат и сјајну структуру.

Текстура или фактура

После линије, форме и боје на ред долази ликовни елемент текстура или фактура. Значај овог ликовног елемента за анализу мог сликарског рада такође је пресудан. Без истицања фактуре као подлоге, атмосфера мог начина рада, не би постојала у оваквој разуђености као што је то сада одређено. Богатство рељефасте имприматуре слике омогућује комплексност рада и доприноси природности процеса, на којој инсистирам. Подлога састављена од материјала, којима основна намена није сликарски рад, постаје нова структура платна, пуна изненађења и случајности, који ће бити предност у каснијим фазама слике. Структура пешчаног наноса, који има своју висину и омеђеност, може на више начина да оправда његово коришћење. На један начин та зрнаста структура, која може да иде и до облика просуте житке масе у полуосушеном облику, може бити повољна основа за гестуалне и на цртачки начин изведене потезе, као што може, због свог обојења, да буде самодовољна бојена структура. Нагласак је на нарушавању површине голог препарираног платна, кроз утисак зида или узбурканог рељефног рада, који поседује многоструко богатство структуре. У комбинацији са линијом, формом, нанетом бојом или као обојење за себе текстура и мој рад на њој чине главни корпус слике. Она добија на тежини и спонтаности, као и на тактилној особини, постаје имагинарни предео и поприште енергије каснијих бојених наноса, који, и кроз племениту структуру сликарске боје, чине контрапункт грубљем рељефном интервенисању. Рад са подлогом је за мене од највећег значаја, јер од ликовне заснованости подлоге зависи исход слике и сложеност доласка до решења. Наравно, узбуркана подлога некада може бити и фактор који има своју дефинитивност, јер може да се превише наметне и засмета при бржим потезима,

који имају свој ток и дужину. Са друге стране, добар и промишљен рад са подлогом може да доведе до утиска да је први слој слике добио снагу и изражајност финализованог утиска.

Валер - светло

Прва четири ликовна елемента, као заокружени систем решења, иду ка светлу или валеру као додатном елементу. Како светло или валер „раде“ у окружењу апстрактне слике контрастног или хармоничног обојења? Сам одговор је дат у питању. Постоје два начина употребе светла у слици. Оно није сликано као илузија осветљености предмета, већ се појављује као последица распореда површина. На неким местима је драгоцено „дисање“ слике кроз, бојом и рељефом, мање оптерећене површине. Ако су те површине остале у светлијем обојењу саме препаратуре, оне, насупрот тамним и засићеним површинама, формирају „процепе светла“, налик на небо које вири између две литице, што указује на контраст. Насупрот контрастним утисцима, постоји и хармонична примена светла, кроз уједначеније нијансирање и финије прелазе. Овакав третман валера може да се види на лазурираним светлим ахроматским или хроматским површинама, пре свега кроз њихову структуру. Постоји и продор светла од рефлексије рељефа, који је окупиран мат или сјајним тамним површинама и долази до изражаја при спољној атмосфери окружења (галеријско или студијско осветљење). Обравивши пажњу на овај феномен долазим до утиска да, светлост или валерска осветљеност граде представу као незаобилазни природни и визуелни фактор слике. Чак и у црним сјајним површинама осветљеност игра своју улогу кроз осећање материје и узбурканости сликане површине.

Правац и величина

Како би се могла сагледати још два ликовна елемента - правац и величина? На одређени начин они су повезани, јер су надградња досада описаним елементима, те их стога спајам у једну равну посматрања. Правац се у оквиру сликарства, препознаје у начину простирања маса у слици. Било да су то површине или сликани акценти, они својим правцима наглашавају покрет или напетост маса, у циљу скретања пажње и повећавања динамичних вредности. Врло је чест покрет десне дијагонале којом дајем могућност представе кретања унутар слике. Овакво пулсирање чини да слика не буде монотона и доприноси повезаности више радова у простору који чине низ који дише, покреће се, иде од или ка посматрачу. Висина материје је усмерена у правцу ка посматрачу и тиме додатно, скреће пажњу на себе. Потребно је рећи да ми је правац као елемент, битан од почетка, кроз

избор формата вертикале или хоризонтале. Вертикални формат добија на асоцијацији на стојећи положај, на објекте у природи, који стреме ка висини, што, у складу са сижеом слике, постаје веома битно. Истовремено, хоризонтала даје осећај фронталног простирања, повлачи асоцијацију на ширину и просторност композиције, која би могла да буде носилац сила у оквиру амбијента који подсећа на предео, на тло или сусрет тла и неба на хоризонту. Ова проблематика правца се преклапа са појмом величине као ликовног елемента, јер је реч о радовима већег галеријског формата, који су виши од просечне природне висине човека. Овај аспект је важан и у самом чину мог рада, где се сусрећем са површином платна директно и која ми постаје блиска. Овакво размишљање има корене у академском цртању студије људске фигуре у природној величини. Ако сам се одредио ка физичкој величини носиоца, или више њих у оквиру поставке, морам подвући и проблем величине сликаних делова у оквиру самог рада. Сликане масе сам поделио на оне које доминирају својом величином и на оне мање или средње, које формирам као акценте, ради односа са главним обликом. У другом случају величина површине платна може бити једноставније решена рељефна раван, која држи облике који стварају ликовни догађај.

Овај преглед сликарског процеса, путем одредница класификованих кроз ликовне елементе, представља покушај да се кроз конкретне стандарде за дефиницију форме, одреди сопствени рад, препознају намере аутора и олакшају питања које поставља посматрач.

4. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ ДЕЛА ПРОЈЕКТА

Приликом анализе практичног дела пројекта приказаћу, писаним путем, поставку изложбе одржане после прихватања предлога теме.

У наставку поред поставке, пажњу посвећујем сваком чиниоцу пројекта, дакле начинићу пресек свих тринаест слика изложених на јавној презентацији кроз изложбу радова.

4.1. Изложба у Павиљону нишке тврђаве – мај 2012. године

(приказ ликовног дела докторског уметничког пројекта)

После прихватања теме од стране Наставно-уметничког већа Факултета и Сената Универзитета, ликовни део докторског уметничког пројекта одржао сам у Павиљону у нишкој тврђави, током маја 2012. године. Термин који сам стекао и заказао на конкурс, добро се уклопио за приказ радова у оквиру докторског уметничког пројекта.

Павиљон у оквиру нишке тврђаве један је од репрезентативних простора за излагање у Нишу. То је део историјског локалитета тврђаве и амбијента, који у свом склопу има поред галерије и друге садржаје намењене културним и друштвеним дешавањима.

Сам галеријски простор је иза великих тешких врата и директно се улази у целину простора који је правоугаоног облика и велике висине и површине. При првом контакту са павиљоном био сам свестан колико је то велики простор. Централни зид је дуг деветнаест метара, док је висина зида скоро четири и по метра. Размишљајући о изложби, био сам суочен са питањем како савладати простор. Од сазнања и заказивања термина до изложбе моја размишљања и преиспитивања су ишла увек у правцу разрешења идеје изложбе. Галеријски простор је једноставан, док кубатура делује врло сугестивно. Видео сам неке изложбе у том простору и тиме сам стекао одређени утисак, који ће имати своје заокружење у стварности. Пре реализације, као аутор, био сам изложен даноноћном призивању утиска и прогнозирању решења.

Нисам желео да компјутерском симулацијом разрешавам варијанте могуће поставке. Хтео сам да без вештачких представа уђем у будућу поставку. Тај период од непуних годину дана

од захтева за изложбу до дана поставке, био је испуњен великом тензијом и припремним радовима. Радови су били избор из фонда слика које сам изводио у периоду од 2002. године до маја 2012. године када је после прихваћене теме дошло до реализације ликовног дела докторског уметничког пројекта. У моменту заказивања и добијања термина изложбе, главни део радова је био изабран. Остварио сам два рада непосредно почетком године када је одржана изложба, тако да је временски ток рада био заустављен самом поставком. Простор тврђаве се указао као погодан за ову изложбу из више разлога.

На првом месту због величине простора и његове монументалности, као и због историјског контекста при чему веома стари, објекат намењен чувању оружја (арсенал), сада постаје амбијент културног садржаја. Овај след ствари, где простор који је окупациона сила створила за војне потребе, постаје место ликовних и других културних акција, јесте веома инспиративан. Сама рељефна структура камена којим су објекти у оквиру тврђаве грађени, повезана је са рељефном структуром мојих радова. Рељефом сам хтео да постигнем слојевитост времена, дешавања у природи, што је опет веза са структуром галеријског простора који је изграђен на старински начин. Поред техничких особина и веза простора и радова, идеја измештања поставке из центра ликовних збивања (град Београд) посебно је занимљива. То је прва, а можда и за сада једина поставка, везана за докторски уметнички пројекат у овом простору, а чини се и у граду Нишу.

Сама поставка радова је врло једноставна и састоји се од једанаест вертикалних формата 200 x 165 сантиметара, од једног формата хоризонтале 140 x 180 сантиметара и једног платна 50 x 50 сантиметара.

Централни зид који је дужи од бочних зидова постао је носилац четири вертикале и најмањег платна. При поставци на централном зиду кренуо сам од средине, тако да је прва слика постављена наспрамно улазним вратима и када су врата отворена слика се види и споља, из велике даљине. Када је та веза успостављена поставка је била сама по себи једноставна. Стубови који постоје у простору као носећи елемент, на први поглед праве тешкоћу. Међутим у односу на њих радови могу да се добро истакну. По принципу важности поставке централног зида изабрао сам радове који су били централне тачке на средини бочних зидова, тако да средина путање између стубова буде уклопљена са симетралом слике. На тај начин сам искористио простор за усмеравање пажње на рад, када већ то допушта конфигурација амбијента.

Поставку сам правио по принципу допуњавања радова различитог колорита и структуре, да бих добио ритам и равнотежу целе поставке. Једини искорак је мали рад, који је био у десном делу централног зида и послужио да премости централни и десни бочни зид. Тако је угао главног зида добио акценат који је попунио неутралан простор и разбио, на добар начин путању истих формата. Вертикалност радова је добра околност, јер је простор висок готово четири и по метра добро савладан. Радови су добро попунили кубатуру галерије, али без претрпаности коју увек желим да избегнем.

Дакле, на централном зиду сам поставио четири велика вертикална рада, а на десном крајњем делу зида мали рад. На два бочна зида, уклопио сам по три рада, да би на просторе зида на којем је улаз у простор, поставио по један рад чиме је добро повезан цео круг поставке. Водио сам рачуна о утиску и уклапању радова по приоритету централних тачака зидова, где сам постављао најподесније радове ради наглашавања најбољег утиска.

Финални утисак је био добар и простор је био решен, тако да су радови добили прави значај, а велики простор је сада постао прави носилац поставке. Кубатура не угрожава садржај својом величином.

Бели зидови су били подесна подлога за радове који су интензивније обојености, али и за оне смиренијег колорита. Интересантно је упоређивање првобитног осећања док сам планирао поставку и завршни утисак, када су радови били на зидовима. Готово увек постоји неизвесност да ли ћете попунити простор. На крају се неки рад и одбаци, што је по мишљењу корисно, јер нисам присталица претрпане поставке.

Ова изложба је плод моје намере да остварим чисту и концепцијски јасну поставку, без сувишних елемената.

Поставка је пропраћена официјелним каталогом са колор репродукцијама и са називом теме мог докторског уметничког пројекта. Направљена је фото и видео документација изложбе, као и медијско представљање у локалним телевизијским и штампаним медијима. На улазу у галерију био је постављен велики плакат који је био уводни акценат ка изложби.

4.2. Опис тринаест слика са јавне презентације пројекта

Прва слика са леве стране од улазних врата је рад под именом „**Нова кула**“, димензија 140 са 180 сантиметара. То је реализована идеја, поновног издања слике која је настала за време мојих студија. Стари рад који је послужио као почетна идеја за поновљено извођење, по много чему имао је важност за структуру мог сликарског процеса. Догодиле су се тада, битне ствари у мом начину грађења слике. У првом реду, био је то почетак и отварање палете у земљаном и црном обојењу, са тракастим хоризонталним распоредима. Конструкција слике је састављена од црне хоризонтале на дну, од рђаво-црвене изнад, да би се површина положеног формата на крају завршила са већом површином окер пигмента. Све наведене површине ишле су од почетка до краја слике са малим пробојима првобитног, подсликаног слоја. Пре доношења површине, састављене од ова три бојена пигмента (црно, рђаво-црвено, светли окер), поставио сам рељефну структуру од песка и пигмента, тако да је слика имала потребну тактилну вредност.

Приликом рада на првобитној слици догодила се једна занимљива ситуација. При почетној поставци површина црног пигмента била је на врху слике, док је окер површина била на доњем делу. Тежина црног дела је притискала доњи део платна. Слика никако није ишла ка разрешењу. Тај моменат у истраживању, остаје ми у сећању, јер сам у једном тренутку у потрази за решењем окренуо слику за 180 степени, тако да је црна површина прешла на доњи део слике, док је окер површина отворила целину платна у горњем делу. Неизвесност и моћ тренутка решења, потпуно ми је изменила гледање на могућности материјализације идеје. Слика се касније отворила, подела површина на три дела слике коригована је у следећем односу. Црна и црвена су се простирале скоро до пола висине платна, док је највећа површина остала у окер обојењу. Крајњи акценат био је излаз црне дијагонале из тамне плохе која се кретала кроз остале две површине, слабећи и сужавајући се ка десном делу формата.

Сви ови фактори првобитног рада, заинтригирани су моју пажњу. Новим радом на већем формату, хтео сам да дам посебан значај идеји и раду који је настао десет година пре тог момента.

Рад „**Нова Кула**“ био је један од ретких радова које сам радио по унапред припремљеној скици или предлошку, те је због тога веома битан као карика у процесу истраживања. Јасна идеја при градњи слике давала је извесну предност, временски фактор био је сужен, извођење је било врло брзо, са одређеним периодом вредновања урађеног. Финални рад је био великих

димензија, распоред површина био је сличан првој идеји у погледу величине, па и обојења. Овај рад није био директан пренос већ урађеног рада, већ је стари рад служио као оквирна конструкција. Нова слика није била пука копија, већ варијација на тему са новим осећањем.

Задржао сам однос три површине, као и рељефну структуру, те је стара идеја наставила да живи на још једном носиоцу, овог пута већег формата. Првобитни рад био је мањег формата и није имао јасан назив. У то време ауторско означавање који је дефинисано и називом рада, није довољно сазрело у оквиру мог истраживања. Осећао сам да постоји потреба за идентификацијом слике кроз вербално одређење.

Због изостанка назива у првобитној варијанти рада, новонастали рад је добио свој назив **„Нова кула“**. Име рада се наметнуло кроз моје посматрање облика на слици, који ме је кроз положај црног дела асоцирао на сенку која пада на земљиште. Сенка ме је подсећала на сенку грађевине или стуба или мегалита која пада преко остале две површине, где се губи њена обојеност и оштрина. Та асоцијација ме је одвела ка представи сенке грађевине налик кули. Из разлога понављања моје претходне идеје појму куле сам додао реч „нова“, јер постојао је изворни рад са таквом конструкцијом.

Због даха прошлости и рефлекса на прошле фазе у истраживању слика **„Нова Кула“** деловала је различито у односу на остале делове пројекта изложбе. То је једна од слика које су рађене у отвореном простору у недостатку атељеа у то време. Слика је својевремено први пут била у затвореном простору када је била део изложбе остварене непосредно по њеном настанку.

Све у свему **„Нова Кула“** била је добра уводна тачка у низ радова који су изложени у нишком Павиљону у тврђави. Занимљиво је да је овај назив настао две године пре него што сам успоставио рад у свом атељеу у централној кули на Старом сајмишту, на коју назив слике може да подсећа.

Следећи рад који је био део поставке је **„Градски зид“**, слика формата 200 са 165 сантиметара. Овај рад је у вертикалном положају као и највећи број мојих радова на овој поставци. Рад је изведен 2006. године и био је међу првим већим радовима који је изведен у мом тада новом, атељеу на Старом сајмишту. Техника коју сам користио била је окренута ка материјалу у виду рељефа, преко којег сам бројним лазурним слојевима градио вишеслојно

ткиво слике. То је био почетак рада у новом простору и требало ми је времена да простор усвојим, па је процес рада био мало спорији у временском смислу.

Трудио сам се да сачувам свежину сликаног слоја, који је био пун потеза четком у разним правцима, са појединим записима укрштених или кружних потеза ширине неколико сантиметара. Преко рељефа који сам формирао од налепљених тканина, десио се примарни слој који је послужио као основа за велику црну флеку која је постала доминанта слике. Кретање флеке сам приказао кроз формирање површине неправилног кружног облика која захвата део слике од горње позиције ка доле, у дијагоналном правцу. Накнадно сам додавао акценте живих боја. Истовремено сам чувао спонтаност квадратног записа окер боје на левој страни слике, који је био производ спонтане акције у почетним фазама рада. Финални захват, био је контрапункт белих потеза уљане боје који су улазили из средњег горњег дела слике ка доњем десном правцу. Овај потез комбинован са прсканим деловима у истој боји, освежио је, помало, равну атмосферу слике.

Сви ови захвати довели су до zasiћења сликане површине и до, готово, потпуног разрешења које сам тражио. Међутим, резултат није био прави, нисам имао осећање да је рад готов, те сам морао да приступим преиспитивању урађеног. Појединачно сви делови рада, изгледали су добро, али целина са дистанце није давала потребни склад. Приликом посматрања које је потрајало, схватио сам да је у доњем делу слике дошло до конфликта површина, њихове обојености и кретања. Решење је дошло у виду брзе акције пресликавања доњег десног угла слике белим лазуром и поставком флекастог крупног црвеног лазура, који је био противтежа доминантној црној површини. Тако је дошло до усклађивања свих компоненти сликаног ткива и рад је био готов. Због сличности са зидом урбаног простора или асоцијације на записе нечитљивих графита на великој површини од скоро четири квадратна метра платна, овом раду сам дао назив „Градски зид“.

Централна слика на левом бочном зиду галерије била је једна од тада најновијих радова. То је била слика „Град НБГД“ из 2012. године. Овај рад сам радио у другачијем маниру од старијих радова. Овде ми је била примарна конструкција слике која није презентовала моју намеру да материјал подлоге буде доминантни ликовни елемент. Почео сам са конструкцијом црног портала на белом платну. Тај црни део сам насликао као пуни правоугаоник ширине двадесетак сантиметара. Испод је остала бела боја препаратуре, оставио сам слику да дише. Нисам желео да потпуно затворим први део слике.

Следећи акценат била је велика скоро лазурна црвена површина, мат акрилног обојења. Ове две површине са потезима широке четке и са сливањима водених токова биле су довољне да постану главна конструкција слике. Имао сам идеју да обогатим платно дебљим слојем материје рељефа, али ипак сам оставио рад, да одстоји неко време. Сукоб освојених површина и белине платна био ми је занимљив. Захватима унутар и преко конструкције слике убацио сам систем потеза напуљско-жуте бојене материје која је отворила амбијент слике. Слој боје је био висок, па сам полуосушеној боји дао нови карактер, радећи преко ње сувим алатом. Добио сам сплет линија и његово простирање у оквиру бојене, слојевите површине.

Сво време током рада пратио сам процес да не бих угушио слику, јер у противном би то постао нови рад, који би морао да иде у другом правцу. Попуњавајући доживљај слике, осетио сам потребу за сучељавањем боја које сам поставио, па сам преко црвене површине, која се налази на левом делу вертикале слике додао једну арабеску плаве боје. Ова плава површина је својим кривудањем нарушила могући строги геометријски изглед црног оквира и црвеног поља. Ту сам пустио потез да уради своје. Добио сам ритам који ми је одговарао. Решење које се наметнуло био је жути акценат у доњем центру слике који је успоставио добар спој основних боја са првобитним ахроматским и црвеним поставкама. Боје сам наносио мокро на мокро. Добио сам fine случајности мешања боја на платну, с тим да доминанта остаје присутна у основном колориту. Наравно, рад је добијајући завршни облик претрпео још неколико мањих интервенција, у виду мањих наноса зелене на левој страни заједно са пар корекција неких ситних детаља. Рад ме је асоцирао на градски пејзаж са којим се често сусрећем нарочито у поподневним сатима када је сунце ниско и при заласку. Угласте површине су ме подсећале на силуете вишеспратница у контра светлу ниског сунца, али не као буквална представа, већ више на бази мог доживљаја те атмосфере. Поред тога била ми је жеља да, ако већ постоји таква назнака, слику ставим у реални контекст простора и времена и да на тај начин поменем део града у којем живим и да га означим као могућу тачку духовног утицаја на сопствени рад. Слика формата 200 x 165 сантиметара из 2012. изведена у комбинованој техници тако добија назив „Град НБГД“ (град Нови Београд)

Трећи по реду, рад на левом бочном зиду галерије био је последњи рад на левом боку и логичан увод у радове на централном зиду. Рад је, такође, вертикала висине два метра и припадао је периоду лета 2009. године. Ту сам процес истраживања изменио у односу на друге радове. Кренуо сам од црног обојења целе слике. Претходно сам поставио рељеф од лепљених тканина, који је унутар накнадне црне површине правио линијски ритам. Тада сам размишљао о раду који креће из црне, која носи акценте и облике живих боја. Та слика

рађена је основном акрилном обрадом, што ми је допуштало да због брзине сушења боје мењам ток истраживачког процеса. Кретање од црне или пребојавање целог формата другом бојом, увек је за мене била корисна радња. Тако сам савлађивао велику белину платна, додавајући још један „временски“ слој слике који је под собом носио утисак видљивих делова претходних захвата. То је слици давало одређену природност, утисак протока времена и утисак скупа акција с циљем оживљавања слике и чинилаца догађаја. Слика је кроз такве акције добијала своју „историју“, што је за мене увек било важно, јер при оваквом начину израза, вишеслојност је врло битна. Процес је текао на други начин. Преко црне подлоге ишли су светлији облици. У доњем делу слике остали су делови из почетне фазе са сивкастим интервенцијама. Основни облик је настао на левој горњој четврти платна. Био је то крупни жути облик који је асоцирао на делтоид. Тим обликом сам успоставио основни однос на слици. У каснијим фазама сам поставио апликације од тканине и спровео интервенције на горњем десном делу слике. Одговарало ми је природно обојење „американ“ платна, које сам задржао на супрот бљесковима живих акцената основних боја, жуте, плаве и црвене. Да бих добио живост масе на платну и утисак кретања сви облици рађени су директним потезима са пажљивим избором правца, док је основни жути облик претрпео вишеслојне наносе са интервенцијама у маниру „дрипинга“. Тако сам добио утисак који није статичан. Догађај на слици имао је своју атмосферу која је за мене била коректна. Овај рад је био другачији од осталих из серије по црној основи као почетној партији, али и појавом основног облика који није био до тада заступљен у тој мери и важности. Асоцијација жутог делтоида упућивала ме је на представу летећег змаја који деца пуштају ка небу, па је слика добила управо назив - „**Змај**“. Слика је заокружила поставку бочног зида као последњи рад и отворила је пут ка радовима на централном зиду.

Почетна слика на левој страни централног зида галерије дугачког скоро двадесет метара била је слика вертикалног формата 200 x 165 сантиметара из 2007. године. Овај рад је веома важан јер сам увео већу заступљеност рељефа, који је својом структуром добио нови значај. Рад је рађен према идеји једне од старијих мањих слика, али потпуно је другачији резултат остао на новом платну. Још једном сам применио сличан процес рада, при већ утврђеној идеји. Имао сам подстицај, само у мери конструкције, док је препознатљивост почетног мотива доста измењена. На слици сам направио хоризонтални појас који је заузео готово целу горњу површину слике и у сивом рељефу сам направио крупне линијске интервенције. Тако сам добио занимљиву сиву површину која је давала контрапункт вертикалним тамним простирањима која су израњала испод рељефне конструкције. Као и на осталим сликама поред честог сивог или црног акцентовања, желео сам да помоћу пасажа основних боја

подигнем динамику доживљаја на слици.. Овај рад је прича за себе, различит од осталих и ову идеју сматрам битним у процесу рада. Овом приликом сам се суочио са отвореним структурама слике. Дакле, нисам тежио затварању комплетне површине слике. Оставио сам одређене партије као свежије решење у виду мањег наноса. На слици су се током рада издефинисала решења. Бојени акценти црвене, плаве и жуте учинили су оно што сам хтео да постигнем. Сви слојеви живих боја нису третирани као чисте површине, већ сам лазурима и интервенцијама преко њих нарушавао сировост чистих пигмената. Овај рад је ослоњен на доминантан колорит материјала. Битан моменат било је ритмовање, проблем хоризонталних и вертикалних простирања, као и рад на цртачкој структури рељефа. Површина која је носилац структуре доносила је асоцијацију на мост као симбол или премошћивања супротности, те је због те асоцијације и „патинираног“ изгледа услед рада са сувим лазурима, овај рад добио назив „Стари мост“.

Друга слика на централном зиду са лева на десно, а укупно шеста у поставци била је идентичног формата као претходне вертикале. Настала је са сликом „Змај“, али је потпуно другачији био њен пут обликовања. На том раду сам препознао вредности првих слојева, који су били плод спонтаног подсликавања. Атмосферу слике сам држао у белом светлом осећању, па је требало да се нешто радикално догоди на слици. Прибегао сам густим црним потезима који су извирали из горњег десног дела вертикале са дијагоналним простирањима ка доњем левом правцу. Горњи делови слике су подржани материјалима од тканине у виду апликација, те су својим набраним структурним деловањем појачали слој слике. Комбинацијом беле основе и тамнијих лазурних наноса, формирао сам ткиво слике, које је имало смисао и одређену драматику. Црне потезе сам претворио у флеку, из које сугестивно излазе гестови који наглашавају покрет. Тако сам добио тачку удара која ми је била потребна. „Дрипинг“ и цурење ликида појачали су дејство слике којој сам на десној страни, испод црне, додао нешто од смеђих површина, које су ме асоцирале на „стара решења из енформела“. Иако сам успоставио генералну равнотежу беле основе и црног контраста са смеђим тоновима, интервенисао сам са спонтаним жутим кругом на левој страни слике. Постојала је и црвена површина која је дала одређени оптимизам помало бруталном ахроматским колориту. Иако је „бело“ основно обојење имало у себи и топлину обојености памучне тканине, ова површина била је носилац бројних прснутих потеза и натапања лазурима. Акцентима црвене и поменутог неправилног круга жуте боје, слика је добро држала равнотежу са црном доминантном акцијом. Црни део је био као сенка или „сунцобран“ који као да је штитио чистоћу беле основе, састављене од поменутих осетљивијих лазура и спонтаних наноса. Црвена површина са жутим кругом величине шаке и црна површина из

које су излетали потези који наглашавају покрет, добро су стајали у свом сазвучју. Међутим, спонтано решење потпуно је случајно нашло своје место на слици. На доњем делу слике догодио се отисак моје леве шаке умочен у плаву боју који је постао финални акценат. Недостајала је нијанса кобалтно плаве боје и постављена је кроз тај контакт шаке и платна. Као да сам тиме завршио разговор са сликом и назвао је „Поздрав“. То је био поздрав решењима у слици, давање одушка и остављање личног трага аутора, као и искрено пружена рука добронамерном посматрачу рада.

Централни рад на најдужем зиду, заузео је место на средишњој линији која води од средине десног крила улазних врата галерије. Оријентација платна била је вертикална као и исти двометарски формат. Као и претходне слике процес је био комбинација рада са рељефима и бојеним наносом. И овај рад сам извео из неколико краћих акција. То је један од радова који се „сам завршио“. Током процеса рада, пауза у сликању је стицајем околности била дужа, али је до тада слика претрпела неколико радикалних захвата. После постављених тракастих тканина наставио сам са бојеним апликацијама у жутој и плавој боји по средини и по ивицама слике. Ти акценти ће касније опстати, окружио сам их тамнијим партијама. Доња трећина слике је била место сивој акцији коју сам добио мешајући боје у свежем стању. Направио сам сиви штимунг од црне и беле, али и жуте, тако да су се јасно видели трагови четке и осетило се богатство бојеног потеза.

Простор слике је помало био разједињен, те сам реаговао јаким наносом црне и то од врха слике, остављајући занимљиве партије у позадини. Са десне стране морао сам поново да отворим атмосферу, па сам поставио бели скуп потеза широм четком, који је ишао у правцима са десна ка доњем левом правцу. Слика је била у том моменту остављена, радио сам друге радове. Чак је била окренута ка зиду да бих је касније објективније сагледао.

По доласку у атеље, видео сам да је слика ту, близу разрешења, На великој површини црне у горњем делу морао сам да поставим вертикални скуп црвених потеза који је формирао површину која је добро разбила таму и обогатила бојени регистар слике. Ти потези су ишли вертикално и нагласили су вертикалност кретања и направили добар увод у централни догађај слике. Овим методом рада кроз мешање боје на платну, добио сам доста непланираних вредности, које су потпуно у функцији слике, а могу се и накнадно кориговати. Отворени делови рада који нису прекривени бојом доносе утисак дубине и планова. Тако се повећава утисак просторности дешавања на слици и упућује на асоцијацију на амбијент замишљеног предела. Током рада на овој слици анализу сам вршио и кроз посматрање у

нормалном, усправном положају слике, али и током рада на поду док сам из просуте боје праврио контролисану површину. Слика делује мања него што јесте и имам утисак да је лако решити проблем на положеној површини. Други и најбитнији практични моменат рада у положеној хоризонтали јесте контрола течнијих рељефа или боја које тако морају да се просуше да се не би нарушио облик који сам желео да постигнем. Овај рад је један од оних које сам више пунио садржајем и који носи другачију енергију од „светлијих“ слика. Због планова и косих падова наноса, асоцијација коју сам видео на овој слици одредила је назив рада „**Црна планина**“ настала 2011. године.

Поставка централног зида наставља се још једним радом вертикалног положаја идентичног формата (200 са 165 цм). Код овог рада имао сам идеју да дам значај бојеном распореду првог слоја. Интересовао ме је сликани распоред са три хоризонталне површине једнаког тракастог простирања, као што сам већ радио на неким ранијим радовима. Асоцијација је кренула ка утиску заставе и то наших традиционалних боја црвених, плавих и белих пигмената. Горња трећина вертикале била је јарко црвена, друга трећина била је плава, док је последњи део заузела бела боја, која је практично остала од препаратуре. Овај маневар са тробојним односом примарне површине, мени изгледа делотворно, јер се тако веома брзо савлада бела површина платна. Тада имам слободу да испробавам разне идеје на слици. Једноставне првобитне поставке, често ми служе као експеримент сам по себи, без обзира на финални резултат. Мада, када анализирам своје радове, први слојеви су и даље имали посебан значај за крајњи резултат. Прве површине сам нанео доста слободно, али без претходног постављања подлоге у виду рељефа. И на овом раду процес је ишао обрнуто у односу на радове где сам прво подлогом решавао почетну фазу рада. Овде сам употребио тканине које су имале и натписе, али сам искористио само делове тканина на којима су одштампана слова. Формат слова био је велики, око четрдесетак сантиметара, те сам користио исечене делове тканине са делом слова. Аплицирао сам део тканине при врху слике који је на себи имао део црвеног слова „с“. То је био акценат који је добио облик српа и више није имао значај слова. Дошло је до разбијања сликане целине тим детаљем. Тиме сам отворио пут за још апликација од тканина које су имале облик са „оригами“ штимунгом. Ове акценте сам поставио на неколико делова слике како би се остварила равнотежа и осећај рада у материјалу, а затим сам бојом и лазурима истретирао сваку од тих поставки. Следећи корак је ишао у смеру оплемењивања структуре слике, тако што сам поставио једну количину сиве материје која је ишла преко свих доњих слојева. Недостајала ми је пуноћа слике и тиме сам добио другачији догађај на слици. Успео сам да нарушим првобитну тробојну основу, али и да је сачувам у довољном облику да се јасно види као носилац слике, али не и као доминанта. Најновија

апликација сивог рељефа заузела је средњи део слике у четири правца и има фигурални облик тела са раширеним рукама. Сиво обојење рељефа сам обрадио црним сувим лазуром, тако да сам истакао структуру материје, помоћу новонасталог контраста. Ова монохромна целина, била је комплементарна са основним обојењима на слици и била је подесна за успостављање равнотеже између снажнијих црвених и плавих боја, акцената материје и жућкастих нијанси. Преко доње трећине слике, која је остала у белој боји, појављивали су се спонтани токови цурења и ситније интервенције које су разбијале једноличност беле површине. Углавном, све површине сам хтео да учиним разноврснијим, да свакој дам сопствену структуру, која је имала доста различитих чинилаца у циљу богатства слике. То је општи циљ који на различите начине желим да успоставим на свим радовима, у складу са датом идејом. С обзиром да моји радови имају посебне разлике у идеји, онда је овај општи циљ прилагођен сваком појединачном решењу ликовне ситуације. Рад је настао током 2009. године и због асоцијације на „историјски штимунг“ са бојама које личе на боје заставе, назив се наметнуо сам по себи и настао је рад под именом „**Живи мит**“.

Како је текла поставка централног зида осетио сам да су четири вертикале биле сасвим довољне, док би пети рад овог формата (200x165цм), био сувишан. Због тога сам се определио за други од тринаест радова који су били различити по формату. Реч је о раду који је био величине 50 x 50 сантиметара и тај рад је добио своје место у угаоном делу централног зида, као тачка завршетка тог низа и као увод ка десном бочном зиду. Интересовало ме је сучељавање малог формата са великим сликама. То је било добро решење и због мало тамнијег осветљења на том месту, тако да се мањи рад сасвим уклопио. Овај рад има своју снагу јер је на њему доминантна јарко црвена површина, која је дошла преко сивих, црних и белих акцената који се појављују на бочним деловима слике. Црвена површина је ујединила и истакла подлогу као и жуте акценте који су остали једним делом, испод. И једна и друга захватања подржавала су се међусобно и чинила добар спој на слици. Из округласте флеке остали су токови сливања боје, па је тиме истакнута вертикалност и створена је квадратна оријентација слике. Иначе, квадратни формат често употребљавам у мањим радовима, због уједначености висине и ширине. Колико ми на већим радовима значи та усправна оријентација, толико ми је снага квадрата привлачна на мањем и средњем формату. Подлога на овој слици је имала наглашену земљану структуру која је дошла до изражаја у поставци финалне црвене, карактеристичног сјаја уљане боје. Касније благо лазурирање са смеђим обојењем дало је црвеној површини интригантнији тон, који се одвојио од свог директног обојења. Главна црвена површина слике била је својом величином једнака акцентима на много већим радовима па је на изложби, ова слика имала свој значај и као пауза

и као занимљива тачка у поставци. Однос површине и остатка слике иде у корист главне површине као централног дела. Слика је добила назив „Споменик“ и за мене постала добар пример сучељавања различитих компоненти у поставци. Увек сам преферирао поставку изложбе где су различити радови подржани међусобно и у ликовном па и у литерарном смислу, осим ако није реч о некој врсти хронолошке поставке. Овај покушај је био моје преиспитивање места малог формата и његовог могућег ликовног деловања заједно са физички много већим захватима. Овога пута се показало да је та могућност била оправдана.

После поставке левог, затим, левог бочног и централног зида на ред је дошло решење десног бочног зида. Поставка је ишла другачијим редом, али опис сам направио после дефинитивне поставке, са лева на десно, када бисмо замислили да је то један фриз радова. Први рад на десном боку био је рад из 2006, под називом „Око висине“. Реч је поново, о вертикалном двоетарском раду као што су и остали описани радови са два изузетка које сам већ појаснио. Ова слика је једна од првих које су настале у тада новом атељеу и увек се сетим тих момената гледајући је. Слика је настала по ранијем мањем раду „Небо и земља“ из 1999. Године. Хтео сам да брзо покренем нови циклус радова и зато сам искористио раније остварену идеју слике. Наравно и овога пута ранији рад је био само повод, тако да се финални резултат ипак знатно разликује од првобитног „идејног рада“.

Кренуо сам са обликовањем две црне масе које су се кретале од горњег ка доњем делу слике. Рељеф је био постављен на целој површини слике и био је различите густине и структуре. Основа слике била је црна и сива. Маса која је по средини била подељена на два дела оставила је средњи део слике у виду почетног акцента и својим црним обојењем сливала се преко сиво обојене рељефне подлоге. По утврђеном распореду на левој и десној ивици у горњим деловима рада додао сам два бела неправилна правоугаоника, који су отворили слику. Они нису били потпуно обојени, већ су били бели само по ободима, тако да су се видели и слојеви који су настајали од почетка. После те интервенције, постављања два бела „упада“ са обе стране успоставио сам кретање, једне доста неправилне масе, златног окера. Тај слој окер боје се протезао се од врха слике и „путовао“ је ка доњем делу рада. Деловао је као финални план у односу на претходно постављене односе. На овај начин сам добио дубину планова и ритам слике. Све постављене делове, третирао сам и лазурима и сувим интервенцијама да бих истакао бридове рељефа и оживео трагове четки којима сам наносио структуру боје. Трудио сам се да главну двоструку црну површину разбијем благом геометријом белих акцената који су својим положајем отварали приказ ка излазу из формата и својим углом поново асоцирали на покрет. И код овог рада била ми је битна уравнотежена

снага кретања вертикалних и хоризонталних захвата територије слике. Доминантни окер којим сам оформио првобитну подлогу слике (која би у неком другом решењу могла да опстане и самостално) својим широким постављењем на врху слике поново је истицала силе које „шире“ форму и не допуштају једнозначност вертикалне поставке ствари. Како сам гледао слику, тај „средњи“ захват окер пигментације, сужавао се и остављао довољну количину сиве боје у доњој трећини слике. Сива боја је била носилац завршетака црних цурења у која су се стапали врхови две јаке црне површине које су се левкасто завршавале. Та концентрација енергије у два уска грла црне, потенцирала је различиту динамику засићеног горњег, насупрот мање оптерећеног доњег дела слике и показује моју намеру да истакнем комплеметарност у третирању делова сликарског захвата. Осећао сам потребу за таквом врстом материјализације која не би била монотона, већ разноврсна у ритмовању. То би могло да важи и за остале радове, као и за овај. Овде је био на делу дужи рад, са више сликаних слојева и можда је овај рад за мене више „сликарски“, јер доста времена сам посветио свакој партији на слици. То не значи да на осталим радовима то нисам радио, али овде сам више био заокупљен баш сликарским обрадама појединих делова са честим пресликавањем и успостављањем система лазурних прелаза ради постизања бољег резултата. Асоцијативност слике се појачала додавањем плавих потеза на врху платна, те се „географска“ атмосфера сама по себи наметнула. Једним делом је све изазвано претходном идејом („Небо и земља“), тако да сам због присуства окера који је као земљана боја асоцирао на чврсту подлогу тла и парчета плаве боје као неба имао осећај да се ради о имагинарном „високом“ пределу. Тако је и дошао назив који нисам хтео да поновим, већ да појмове небо и земља спојим кроз појам висине. Назив овог рада „**Око висине**“ успоставио сам као двоструко значење. Може да се схвати као око (орган вида) које посматра ту висину или као утисак да се као посматрачи налазимо високо, у сред те висине. И једно и друго значење се потпуно уклапа у моју визију рада и назив потпуно опстаје кроз временско растојање.

Средина десног бочног зида галерије била је намењена још једној вертикалној слици истог двоетарског формата. То је једна од слика која је настајала непосредно пред реализацију докторског уметничког пројекта. Овај рад је део серије радова које сам више изводио бојом, него помоћу рељефне материје. На белини платна поставио сам велику црну овалну форму која се кретала од горњег десног ка доњем левом делу слике. Црна форма је имала на доњем делу чврсто омеђено заобљење које је било као елипса коју је формирало померање уписаног круга у ширину слике. Нагнута форма која је у свом горњем делу била сужена, давала је утисак масе која је заустављена у покрету. Формат је само помоћу те површине био готово савладан. Хтео сам да нарушим строгост границе црне површине и белог платна, па сам

додавао бојене акценте који су формирали планове. На левој страни црне обле форме додао сам смеђу површину која је била пасаж који је преко леве стране отпочео нарушавање прецизне оштрине прве форме. Кључни план била је црвена површина која је заузела две трећине висине формата на десном центру. Ову површину сам поставио као рељеф али и као „полудрипинг“ мат црвеног обојења. Црвена површина је као бојени акценат остала у финалном плану „преко“ свих слојева. На тај начин црвена количина боје постајала је маса којом сам успоставио вертикалу дешавања.

У горњим деловима сам интервенисао напуљско жутим пољима која су се завршавала полукружним потезима којима сам желео да успоставим динамику покрета. Применио сам мешање боје на слици, тако да сам нарушио сировост чистог пигмента кроз богатији нанос у коме су садржани трагови четке са више боја. Леви и десни скупови потеза светлијих партија „стегли“ су доминантну црну форму и успоставили равнотежу између дијагоналног црног кретања и супротних праваца наведених партија. Тако је слика добила потребну равнотежу „кретања“ маса, а опет се тај покрет међусобно сучељавао и остао довољно значајан у ликовном смислу. Обојење ми се тада учинило недовољно динамичним, па сам на крају доњег дела црне обле форме поставио један акценат жуте боје, величине шаке. Тако је овај акценат и настао, директно са длана и са присуством друге нијансе. Спонтано наношење овог жутог потеза довело је до непосредности и богатства потеза, овог острвца боје. И тај захват спојио је белину платна и црну форму тако што је већи део жуте остао на главном облику, а остатак се расуо ка белом платну у доњем левом углу слике. Без обзира на ове захвате утисак у колористичком смислу није био потпуно задовољавајући. Ситуацију сам решио употребом плаве флеке која је употпунила присуство жуте и црвене. Примећујем да ми у овом делу пројекта итекако значи присуство основних боја, црвене, жуте и плаве, чак и кроз најмањи акценат. Спој црних, белих и сивих, био је ми је врло битна инспирација и враћање на неки основни ниво размишљања. Овај рад је због својих разиграних партија био подесан за централни део зида и добро се слагао са наспрамном централном тачком оличеном у слици „Град НБГД“, која је настајала негде у слично време. Због ове „разиграности“ неких делова слике које сам радио на тај слободнији начин (мислим на форме живих боја), слика ме је асоцирала на измишљени предео изнад којег се појављују одблесци у виду посебне атмосфере. У тој асоцијацији наметнуо се и назив слике „Празник“, који је носио велику количину живих акцената на тамном фону, али са позадинским плановима нетакнутог белила препарираног платна, који су давали слику са једном дозом лакоће, на наведеним деловима.

Финални рад на десном зиду била је слика „**Коло**“ из 2008. Године. То је рад који сам радио у расположењу црвеног обојења. Тада сам имао потребу да кренем од једнобојне геме, али је при првој поставци рељефа и главне црвене боје дошло до изненађења која су била ликовно оправдана. Центар слике је остао у топлом обојењу, жутих и наранџастих лазура који се преливају преко храпавог рељефа умерене висине. Овај „зид“ црвене био је доминантна површина на којој сам забележио брзе беле акценте који су формирали флеке на последњем плану слике. Те беле флеке су чиниле целину налик на сазвежђе, тако да је тај скоро кружни скуп контрастан црвеној подлози, давао посебан утисак кретања у круг. Дуго сам посматрао тај рад, који је био једна од спонтаних слика, које сам радио без утврђене идеје. Овај рад сам радио хеуристичким поступком и решења су се наметала сама од себе. Рад је већ био на свом путу, али недостајало ми је одређено ојачање облика, што сам извео опцртавањем белих потеза црним наносима. Ове црне интервенције су чак почеле да указују на асоцијацију на фигуру, на групу лица, што ми није сметало. Поново сам осетио да недостаје нешто од хладнијег обојења, те сам после проглашавања слике завршеном и дужег посматрања ипак на горњем делу поставио неколико плавих покукржних потеза који су лучно ишли из горње средине слике ширећи се ка доњем плану. Ова топло-хладна равнотежа је довела то тога да је слика могла да буде завршена. Била је потребна једна, врло кратка акција да дођем до разрешења. То је био један од радова где сам одузео примат црној боји, јер нисам желео да црна увек буде главни акценат који решава ситуацију. Кроз овај рад, борио сам се против готових решења у слици. Нисам волео да прибегавам решењима која су указивала на неке пречице које нису биле за мене право испуњење. То је био посебан проблем, али анализирајући радове сећам се тих тренутака у истраживачком процесу. Покрет је остварен и кроз назив рада „**Коло**“, где се осећа та игра имагинарних прилика које су биле у кружењу на преовлађујућој црвеној основи. Основа слике имала је своју интригантност и праву асоцијативност на догађај у простору, који је доносио осећај игре и обличја емоције кроз ликовну ситуацију.

Последња слика која затвара овај круг од тринаест делова поставке-пројекта, добила је место на десном зиду галерије, као једини рад. Ова вертикала истог формата као и све друге вертикале на изложби, била је логичан крај низа и са сликом „**Нова Кула**“ која је сама стајала на левом зиду, чинивши целину и завршну тачку.

Ради се о слици која је као и неколико наведених радова рађена по раније изведеној идеји. Црвена подлога слике захватала је готово целу вертикалу слике са изузетком доње петине слике која је остала у боји препаратуре. У том периоду, све радове сам радио у природи, на

отвореном, због недостатка радног простора. То је за мене било занимљиво искуство, кроз рељеф, кроз црвену боју у поређењу са плавом бојом неба и зеленилом врхова дрвећа. Тај утисак ми се урезао у сећање. Ситуација није у тој мери забележена на слици, мада има неких момената који ме асоцирају на ту представу. Сliku сам конципирао врло једноставно. Слој рељефа био је средње висине са бројним утискивањима, белешкама линија које сам изводио разним алаткама у свежем и полуосушеном стању. То је моменат када сам могао да се препустим игрању са рељефом, знајући да је још рада остало до краја слике (често се дешавало да су опстали разни моменти из почетног рада на слици, као ликовно поуздани). Рељеф сам хтео да смирим и савладам, тако што сам прибегао наносу црвене у многобројним слојевима. Добио сам густину површине и рељеф је избијао из црвене партије као структура, нарочито под утицајем светлости. Следећи захват био је стуб црне, вретенастог облика који је носио кружну форму окер боје. Круг је био најсветлија површина горњег дела слике, а црна форма је уоквиривала окер круг, у виду широког „ореола“. Испод круга црна форма добија „струк“, сужава се и тече ка доњем делу слике, где се завршава цурењима и сноповима прснутих капи који истичу из формата. Црни стуб је заузео место разграничења друге и треће трећине вертикале формата 200 x 165 сантиметара, док је круг пречника око 60 сантиметара био на горњем десном центру слике.

Представа је била добро решена у складу са цртаним радом те идеје и ликовне концепције, али је оштра граница окер круга и црне околне форме била неподесно решење. Нисам осећао праву природност форме, јер форма је морала да постане чврста и јасна. После периода евалуације процеса материјализације овог облика ситуацију сам решио белим брзим потезима којима сам покушао да нагласим кружно кретање окер кружнице. Бели потези су били у правцима тангенте у односу на круг. Било их је неколико, извео сам их најбржим могућим гестовима. Тако сам на нови начин „завртео“ део догађаја и добио потребну динамику на слици и асоцијација је добила коначни облик на слици под називом „Светионик“

Опис појединачних радова заснован је као документарни пресек ситуације и као покушај приближавања приказане поставке из угла мојих утисака као аутора.

5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Главна одлика овог рада јесте посебан осврт на континуитет процеса мог рада на ликовном плану. Сам уметнички пројекат део је моје вишедеценијске сликарске праксе и тренутни је пресек свега онога што сам изводио током више од две деценије рада након дипломирања на Факултету. Околност да се вербално систематизује сама пројектна изложба, врло је важна, јер сам покушао да сачиним документ којим се из прве руке објашњавају делови процеса и материјализације рада. Радови које сам извео доказ су и продукт процеса, а добра околност је што је сам рад пресек актуелног стања. Дакле, радови нису искључиво намењени пројекту, већ је пројекат настао у садејству са мојом свакодневном праксом.

Пошто је реч о апстрактном сликарству, моји циљеви су били да се изборим са правим и суштинским објашњењима свога рада, баш због ненаративног и недискурзивног садржаја сликарских захвата. Како је током стварања циклуса слика, суштина окренута ка стварном, материјалном постојању слике као предмета, тако је и писани део плод моје намере да материјализујем мисли о раду у конкретни текстуални запис. Моја намера је била да успоставим ликовну и мисаону константу која ће моћи да осветли овај радни процес.

Сликарским радовима дајем значај због слободе данашњег тренутка на ликовној сцени као и због изражајних могућности медија. На почетку би то могло да буде моје препуштање поетици која ми открива све више идејног простора, не толико у програмском, колико у највећој мери, у личном смислу. Медијска слобода коју допушта концепт белог носиоца рада, грађеног од природних материјала (платно, тканина, дрво за рам), одговара ми као начин обликовања емоције у ликовни резултат. Жеља да се у виртуелном свету екрана остане на конкретном носиоцу такође је покретач мог рада, јер тако имам утисак да чувам одређену вредност којој тежим на трајно забележеном садржају који могу показати. Мој истраживачки пут се и данас креће у сферама фигуративног рада у цртежу, па до успостављања апстрактног садржаја на слици. Континуитет рада са ликовним елементима, настављам и даље кроз нове трансформације идеје, која се обнавља са сваком новом серијом радова у готово неограниченом броју варијација. Процес остаје отворен и подложен променама чиме добија на свежини и новој димензији компарације и читања ликовне форме. Овде говорим о слици, али и о цртежу и графици, као и о фотографији.

Моји духовни доживљаји и радозналост одувек су окренути ка наведеним дисциплинама, с тим што бих могао да додам и текстуални израз, који је најчешће у функцији објашњавања одређених ликовних појава. Дакле, текст користим у намери да објасним што боље оно што видим и осећам, да речима пренесем своје утиске о раду и да посматрач све то схвати на одговарајући начин.

Ето, паралеле у оквиру докторског уметничког пројекта који закључујем. И у сликама и у тексту тежим испитивању и објашњавању ликовних вредности. Дакле, игра речима или ликовним материјалима не своди се на описивање, већ на испитивање и досезање истине у ликовном и животном смислу.

Главни закључак је да овај пресек рада усмерава на даља испитивања у новом светлу и да и после изведеног ликовног дела пројекта, текст рада остаје као сведочанство и траг мог облика апстрактне слике из прве руке, намењен свима које овакве авантуре људског духа интересују.

6. ЛИТЕРАТУРА

Abstract Art & Rediscovery of the Spiritual (temat), Art&Design, Academy Group LTD, London, 1987.

Рудолф Арнхајм, *Уметност и визуелно опажање - психологија стваралачког гледања*, Универзитет уметности и Студентски културни центар, Београд, 1998

Валтер Бењамин, *О фотографији и уметности*, Културни центар Београда, 2006.

Жан Бодријар, *Симулакруми и Симулација*, Светови, Нови Сад, 1991.

Dora Vallier, *L'ART ABSTRAIT, Le Livre de Poche*, Librairie Generale Francaise, 1967.

Пол Гзел, *Огист Роден о уметности*, Метафизика, Београд, 2004.

Јерко Денегри, *Педесете: теме српске уметности (1950-1960)*, Светови, Нови Сад, 1993.

Јерко Денегри, *Појам и ситуација након енформела*, из: *Континуитет уметности конструктивног приступа у Југославији 1951-1973*, Свеска 2, *Нове тенденције 1961-73*, Београд, 1987

Јован Деспотовић, *Нова слика*, Клио, Београд, 2006.

Милена Драгићевић Шешић, Бранимир Стојковић, *Култура, менаџмент, анимација, маркетинг*, Клио, Београд, 2000.

Радослав Ђокић, *Знак и симбол*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003

Умберто Еко, *Култура информација комуникација*, Нолит, Београд, 1973.

Дениел Еризон, *Граматика филмског језика*, Универзитет уметности, Београд, 1998.

Ернст Касирер, *Филозофија симболичких облика*, Дневник, Нови Сад, 1985.

Michael Clarke, Deborah Clarke, *The Concise dictionary of Art Terms*, Oxford University Press,

Oxford 2001.

Стенли Милграм, *Послушност ауторитету*, Нолит, Београд, 1990.

Милун Митровић, *Форма и обликовање*, Научна књига, Београд 1990.

Раденко Мишевић, (приређ.), *Избор текстова за изучавање предмета теорија форме*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1989.

Акиле Бонито Олива, Ђулио Карло Арган, *Модерна уметност*, Клио, Београд, 2006.

Зоран Павловић, *Уметност тумачења уметности*, Факултет ликовних уметности, Плато, Београд, 2009.

Владислав Панић, *Речник психологије уметничког стваралаштва*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.

Момчило Стевановић, *Студије, огледи, критике*, Музеј савремене уметности, Београд, 1988.

Лазар Трифуновић, *Студије, огледи, критике 4*, Музеј савремене уметности, Београд, 1990.

Лазар Трифуновић, *Студије, огледи, критике 3*, Музеј савремене уметности, Београд, 1990.

Лазар Трифуновић, *Од импресионизма до енформела*, Нолит, Београд, 1982.

Ian Chilvers, (ed), *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Рјечник симбола, митови, сни, обичаји, гесте, облици, ликови, боје, бројеви*, Романов, Бања Лука, 2003.

Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, Универзитет уметности и Београду, Београд, 2006.

Мишко Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*, Српска академија наука и уметности, Прометеј, Београд-Нови Сад, 1999.

Мишко Шуваковић, *Естетика апстрактног сликарства*, Народна Књига/Алфа, Београд, 1998.

7. БИОГРАФИЈА АУТОРА

БРАНКО РАКОВИЋ

Рођен 1967. године у Београду.

Средњу школу за индустријско обликовање завршио 1985. године.

Дипломирао на Факултету ликовних уметности у Београду 1991. године, у класи професора Момчила Антоновића.

Члан Удружења ликовних уметника Србије од 1992. године

Од 1992. до 1997. ради као водитељ програма „Нове школе цртања“ при Центру за културу „Стари град“ у Београду

У статусу самосталног уметника до 1994. године, када почиње да ради као асистент на Факултету ликовних уметности у Београду.

Биран у звање доцента 2000. и 2005. године.

У звање ванредног професора ФЛУ изабран 2010. године.

У периоду од 2002. до 2004. био је шеф Сликарског одсека ФЛУ

У периоду од 2007. до 2010. обављао функцију продекана за финансије ФЛУ.

Члан Савета ФЛУ у више наврата, као и члан Савета Универзитета уметности у Београду у два мандата до 2007. Године, када постаје продекан.

Активно учествује у Акредитационој комисији ФЛУ.

Радио је као рецензент у акредитацији сродних студијских програма.

Члан организационих одбора Бијенала цртежа и ситне пластике 1995. и Међународног бијенала графике 1996.

Члан Уметничког савета Центра за графику и визуелна истраживања, Графичког колектива и Продајне галерије „Београд“

Узео је учешће на бројним међународним бијеналима и тријеналима (Токио, Сеул, Осака, Шамалијер, Будимпешта, Канагава, Праг, Ужице, Београд, Ђиор..)

Добитник више награда из области сликарства и графике

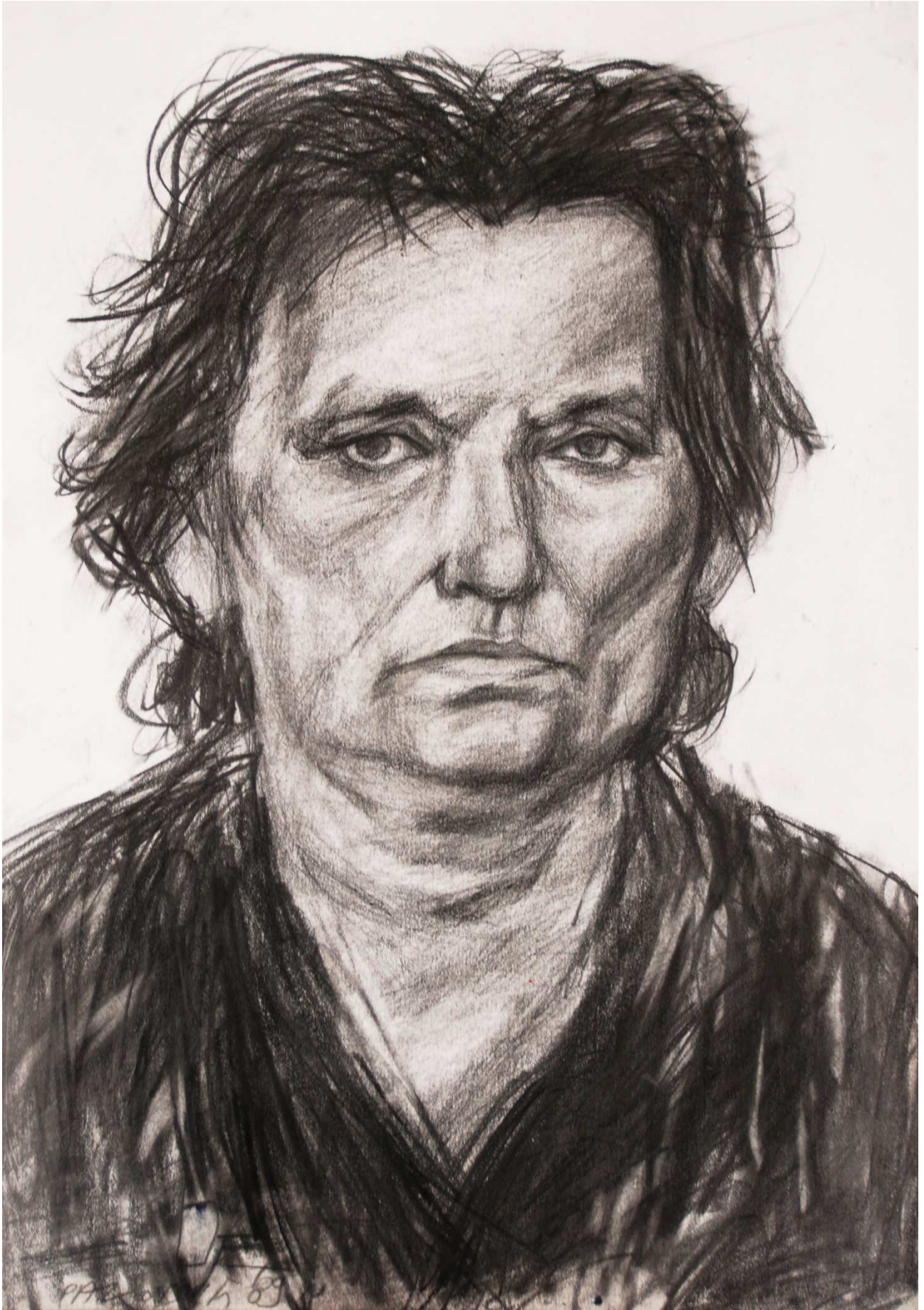
САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ:

1988. ЦРТЕЖИ, Галерија Центра за културу „Стари град“, Београд

1990. СЛИКЕ И ЦРТЕЖИ, Галерија Центра за културу „Стари град“, Београд

1990. СЛИКЕ И ЦРТЕЖИ, Галерија „Студентски град“, Нови Београд
1992. СЛИКЕ, Галерија Задужбине Илије Милосављевића Коларца, Београд
1993. СЛИКЕ И ЦРТЕЖИ (Магистарска изложба), Галерија ФЛУ, Београд
1995. ЦРТЕЖИ, Галерија Културног центра Београда, Београд
1996. ГРАФИКЕ, Галерија Графичког колектива, Београд
1997. ГРАФИКЕ, Галерија Дома културе, Старчево
1997. СЛИКЕ, Савремена галерија, Зрењанин
1998. ГРАФИКЕ, Галерија „Меандер“ Апатин
1998. ГРАФИКЕ, Галерија Алтес Амт, Шенекен, Немачка
1998. ГРАФИКЕ, Галерије дер јунге Кунст, Трир, Немачка
1998. СЛИКЕ, Салон Музеја савремене уметности, Београд
2000. ЦРТЕЖИ, Галерија „Јован Поповић“, Опово
2001. ГРАФИКЕ, Градска галерија, Пожега
2001. СЛИКЕ, Галерија Центра за културу, Деспотовац
2002. ГРАФИКЕ, (са Александром Леком Младеновићем) Галерија „Рисим“, Чачак
2002. ГРАФИКЕ, (са Александром Леком Младеновићем), Народни музеј, Краљево
2003. СЛИКЕ, Галерија УЛУС, Београд
2006. ЦРТЕЖИ, Галерија „Јован Поповић“, Опово
2006. ЦРТЕЖИ, Галерија Центра за културу, Ковин
2006. ФОТОГРАФИЈЕ, Галерија „Студио 21“, Панчево (са Митром Трнинићем)
2007. ФОТОГРАФИЈЕ, Галерија „Јован Поповић“, Опово, (са Митром Трнинићем)
2007. ФОТОГРАФИЈЕ, Галерија „ЖИСЕЛ“, Омољица, (са Митром Трнинићем)
2007. СЛИКЕ, Галерија „Лаза Костић“, Сомбор
2008. СЛИКЕ, Модерна галерија, Лазаревац
2008. ГРАФИКЕ, Галерија „БЛОК“, Нови Београд
2009. СЛИКЕ, Народни музеј, Крагујевац
2009. СЛИКЕ, „Галерија 107“, Земун
2011. СЛИКЕ, Галерија Дома културе, Чачак
2012. СЛИКЕ, Павиљон у тврђави, ГСЛУ, Ниш
2012. СЛИКЕ, Ликовни салон Културни центар, Нови Сад
2014. СЛИКЕ, Галерија савремене уметности, Панчево

8. ПРИЛОЗИ





„Из старог атељеа“, 20 x 30cm, оловка на папиру, 1993.



„Морнари“, 65 x 50cm, уље на лесониту, 1988.



„Из зоолошког парка“, 25 x 35cm, црна креда, 1987.



Графике у техници дубоке штампе, формат А5.



BR. SUVA IGLA

"ПОРТАЛ"

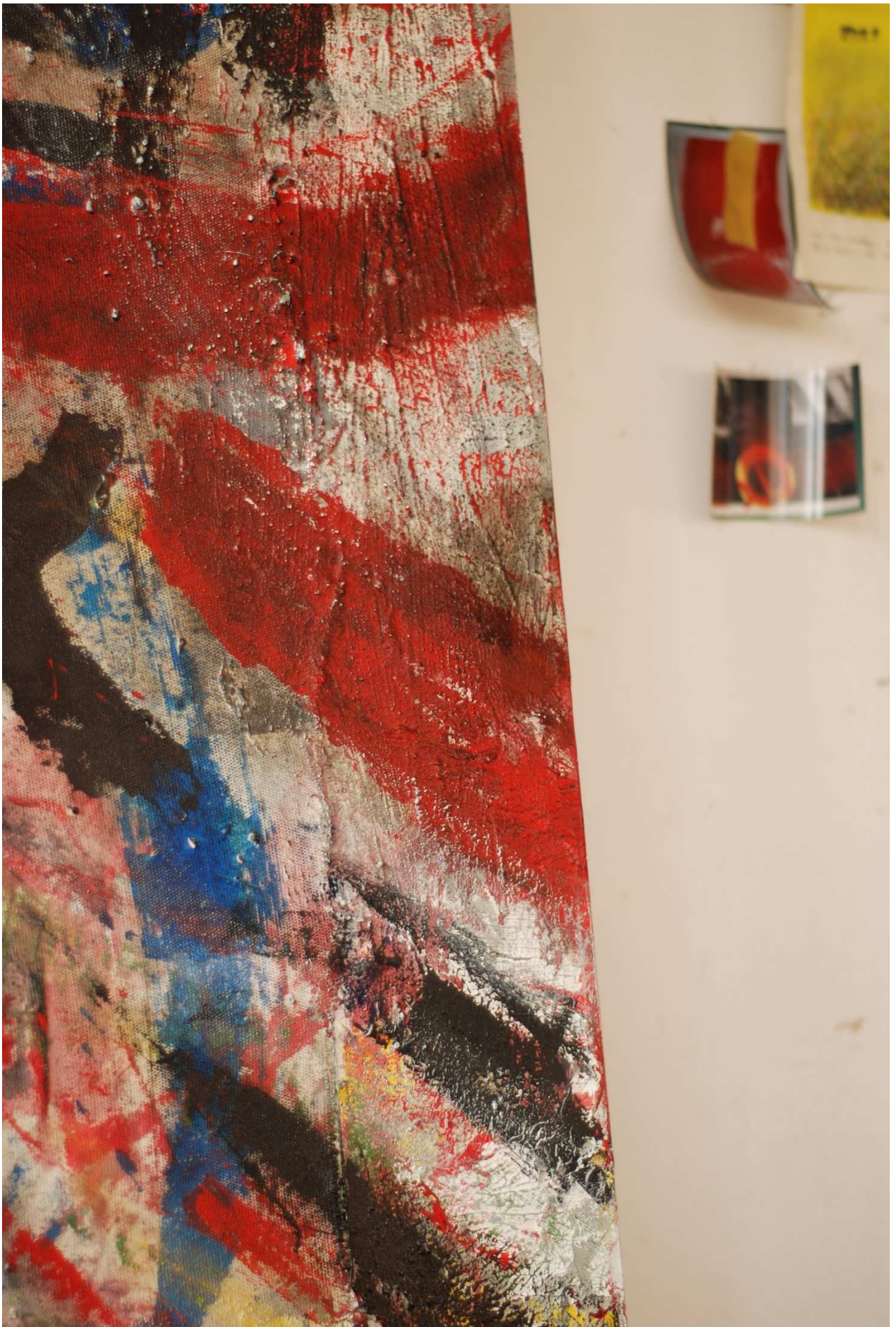
ГАНДСКЕ ВОДИ

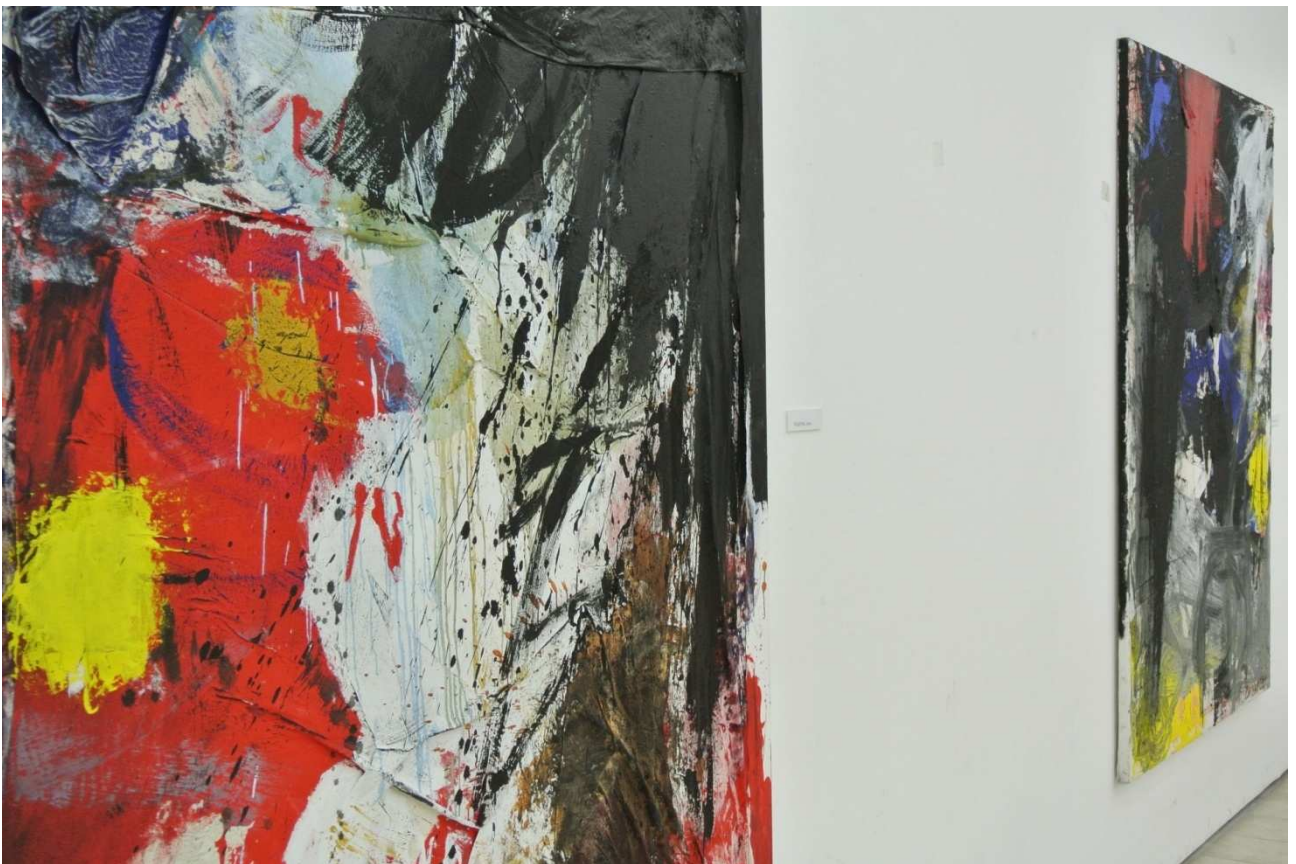
Бранко Раковић
ПОРТАЛ
сува игла
90 x 60 цм
2011.



„Дуга“, 76 x 56см, цртеж, 2010.





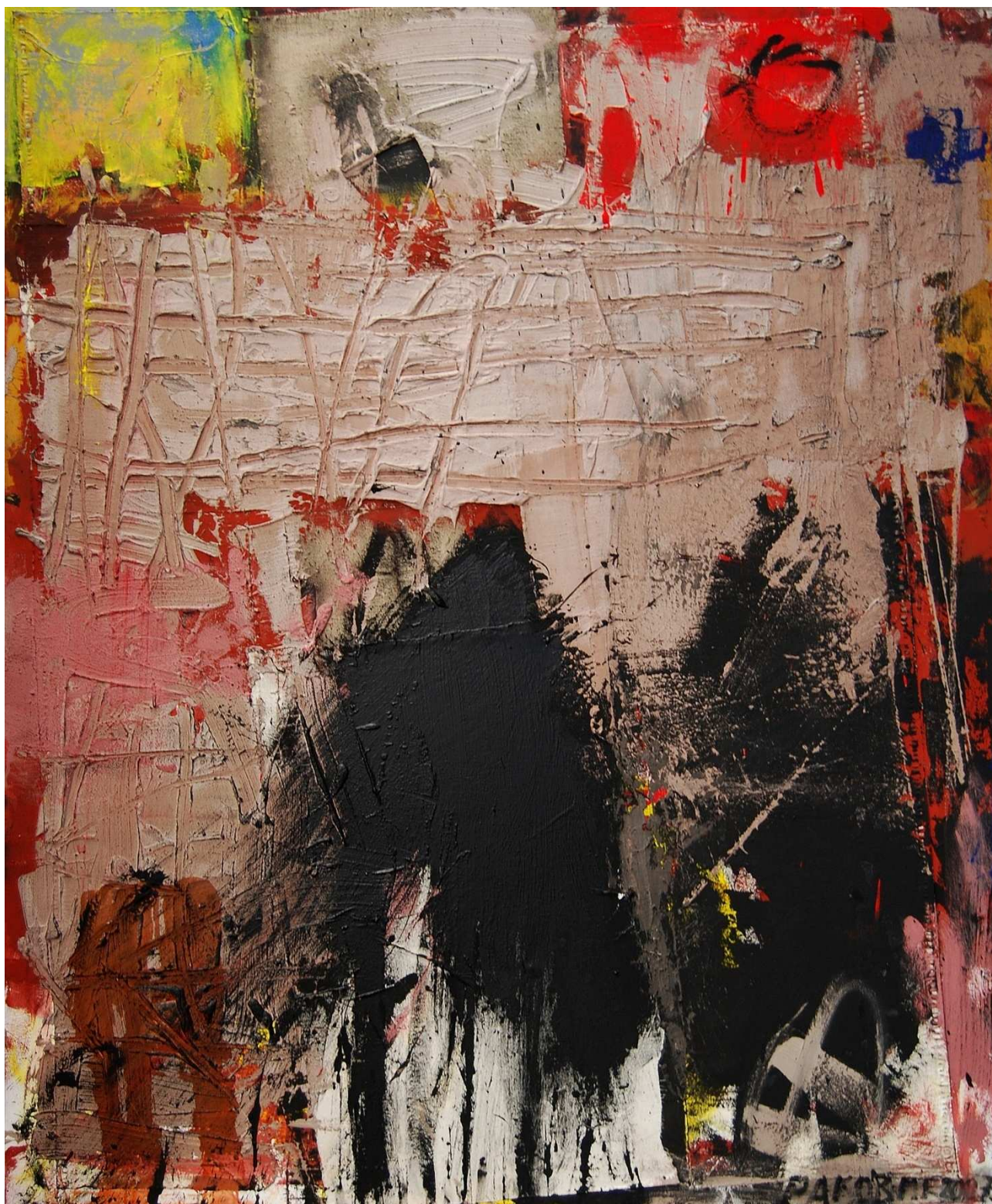




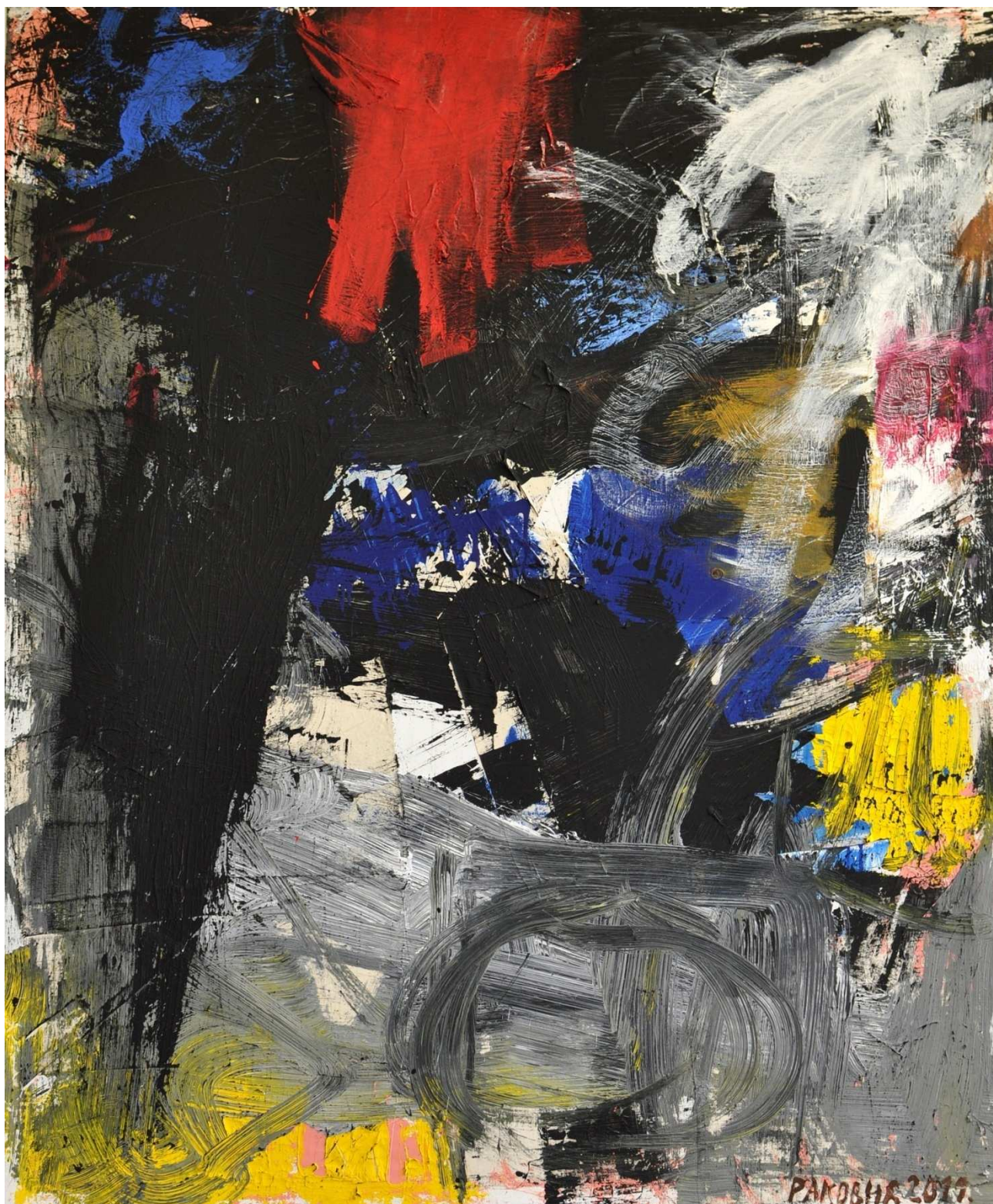
„Живи мит“, 200 x 165cm, уље и материјали на платну, 2009.



„Град НБГД“, 200 x 165cm, уље и материјали на платну, 2012.



„Стари мост“, 200 x 165цм, уље и материјали на платну, 2007.



„Црна планина“, 200 x 165cm, 2011.



Поставка у Павиљону у тврђави, Ниш, мај 2012.



Поставка у Павиљону у тврђави, Ниш, мај 2012.



Поставка и јавно излагање пројекта, Павиљон у тврђави, Ниш, мај 2012.

9. КОМИСИЈА

Чланови комисије:

1. мр Димитрије Печић, редовни професор, Факултет ликовних уметности, Београд – ментор
-

2. мр Слободан Роксандић, редовни професор, Факултет ликовних уметности, Београд
-

3. мр Гордан Николић, редовни професор, Факултет ликовних уметности, Београд
-

4. др Јасмина Калић Кумануди, вјеродни професор, Факултет ликовних уметности, Београд
-

5. мр Мирко Огњановић, редовни професор, Факултет примењених уметности, Београд
-

Докторски уметнички пројекат „Структура и процес материјализације једног облика апстрактне слике - идеја, значење, извођење“ одбрањен је дана_____.