

Универзитет уметности у Београду  
Факултет примењених уметности



Мастер рад

ДЕКАДЕНЦИЈА УМЕТНОСТИ = ДЕКАДЕНЦИЈА ДРУШТВА

Студент: Сандра Нинић  
Лазовић  
Модул: Примењено сликарство  
Број индекса: 800

Ментор: Ред. Проф. Мр. Мирослав

Београд, септембар 2021.

## Садржај:

Апстракт .....	2
Увод .....	3
1. Идеја .....	4
1.1 Декаденција.....	5
2. Фигурација .....	8
2.1 Утицаји .....	11
3. Процес рада .....	14
3.1 Цртеж .....	15
3.2 Колаж .....	17
3.3 Слика .....	18
4. Линија, површина, простор .....	21
5. Асоцијативност облика, боје, форме .....	23
6. Апстракција .....	26
6.1 Геометризација .....	27
Коначни изглед и закључак: Одбрана и последњи дани .....	31
Биографија .....	33
Литература .....	34

## Апстракт

Овај рад тематизује проблем карактеризације савременог човека као декадента, покушавајући да одговори да ли је човек могао бити декадент од самог почетка, или како он то постаје са увођењем појма декаденције у ауторову зрелу мисао.

Декаденција је појам који најчешће означава губитак моралних стандарда у друштву, пропадање цивилизације као и нижи уметнички квалитет. Стање колективног духовног клонућа и посртања. Декаденција у најширем смислу значи пропадање културе, што неизбежно узрокује пропадање самог друштва, а то је управо оно што покушавам да кроз метафору прикажем на својим сликама. Апстраховањем фигурације, особе на сликама су искључиво ликови позива, ликови метафоре, смештени у експресивном приказу општег места данашњице.

Студија покушава да објасни везу и прави паралелу између декаденције као свеопштег појма, метафоре, културолошког, митског и историјског приказа са стваралачким процесом креирања слике и актуелним колективним стањем у природи.

У самом циљу контемплира целовитост и слојевитост теме декаденције света и појединца у њему као декадента у колективно (не)свесном.

Такође, излагање инсистира на томе да је немогуће искључиво преко ауторове тематизације друштвеног стања ваљано разумети сам овај појам, чијим развићем ауторових идеја, и његова симболичка функција и схватања у колективној мисли, задобија потпуно ново место и значење.

Студија објашњава и приближава непредметни свет путем предметног сликарства, контраста фундаменталних ликовних елемената – линије, боје, простор, експресија – кроз изворне инспирације и резултате настале спајањем у сведеном ликовном изразу током процеса истраживања.

Кључне речи: декаденција, пропадање, савремени човек, друштво, свест, метафора, експресија, апстракција, фигурација, симболизам, контраст.

## Увод

Сама тематика се превасходно односи и рађа из става и осећања уметника, који своја опажања, незадовољства, разочарења и бес остави на платну. Процес креације непобитно је повезан са временом, местом и раздобљем у коме дело настаје. Због тога приликом истраживања и развоја ове теме за мастер рад незаобилазна је и огромна лична конотација преживљеног и трансформисаног у априорно спознајни појам, изведену метафору алегоричког пута, или путање. Опис спознаје декаденције имаће одлике једног ходочашћа, иницијално духовног акта који садржи у себи имагинарно и јако релативно путовање пуно симболике апструзности коју са собом носи.

Као и сам појам декаденције, тако и слике подразумевају почетак неког новог раздобља када идеје о кризи и урушавању постају доминантне. Стварање суморних и нељудских слика. Ликови постају апстраховани, назире се само као љуштуре људских тела, али празни, кажњени, у сред урушавања општих вредности и система. Слике су рађене на рубу добра и зла, естетика (само)уништења.

Појам декаденције у овом случају се схвата и као стилски атрибут као и глобална карактеристика стања целокупног човечанства, релативна за прошлост, садашњост и будућност. Као метафора религијског приказа Страшног суда или Пада проклетих, спиритуалног путовања човечанства, она представља спону између подсвесног, субјективног у људима као и религијским, митским бићима, која извиру у нашој машти или подсвести повезујући их кроз опис (тремора) које уметник пролази током реализације стварања дела.

Естетски објекат садржи у себи свој нови, унутрашњи живот, тежи самопотврђивању и сопственом самосталном кретању, који доводи до разјашњења схватања дубљих веза духовног живота који се заснива на асоцијативним тј аперцептивним делатностима.

Данас се налазимо у времену којим влада апсурд и бизарност, такве околности стварају одлике једног ствароца као што су егоцентризам, осећај супериорности уметника наспрам осталог света, боемија, окупираност личним искуством и својеврсним борбама што са собом, што са околином.

„Радио сам на све три слике заједно по целој просторији. То је била ствар коју сам урадио за две недеље, када сам био у лошем расположењу због пића, када сам био под страховитим мамурлуком или под дејством алкохола. Понекада сам једва знао шта уопште радим. И то је једина слика коју сам успео да насликам под утицајем пића. Мислим да ми је можда пиће помогло да будем мало слободнији.

Бити потпуно ослобођен у самом процесу рада јако је тешко, потребна је јака воља за ослобођењем, или ћете то урадити коришћењем дроге и алкохола. Али та „воља“ често зна бити само очајање, зато што произилази из апсолутног осећаја да је немогуће учинити неке ствари.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Interviews with Francis Bacon, David Sylvester, Themes and Hundson, London, 1975.*

## 1. Идеја

Крајња идеја названа појмом декаденције, имала је много етапа док није постала дефинитивна. Од првих скица и првих слика велики утицај књижевности имао је удела у песимистичком, превише реалном сагледавању и схватању света, живота, људске психе. Информације добијене у књижевности Ф. Достојевског<sup>2</sup>, Ф. Кафке<sup>3</sup> и Б. Пекића<sup>4</sup> су у том тренутку највише подстакле метафоричне, безличне приказе људских фигура, маски, флуидних промена људских обличја.

Одбрана и последњи дани од Пекића говори о главном јунаку –самцу у коме се, као и у фигурама на сликама, огледају све друштвене и духовне трауме. Покушај превазилажења сопствене судбине неминовно води особеној животnoj драматургији и покреће низ питања о смислу живота и смрти, моралу и судбинској датости. Управо суштина која се провлачи у сликама и говори о апсурдности живота, што је основа преузета из проучавања психолошке речи Достојевског.

Описивање друштва као што су се људи и портрети у реализму описивали одавно престаје да буде битно. У бирократским друштвеним машинама људи су сведени на функцију. Приказ деформација на слици су реалан одраз постојећих деформација живота које још нису продрле до свести народа.

Колективна несвесност би требало да прогледа кроз уметност која представља огледало истине, које је константно у ходу и стално је променљиво, која некада сама свог субјекта уплаши и отера.

Кафка је инспирација у смислу питања самог постојања и процеса од рођења до смрти, сопствених сенки које нас прате кроз живот.

Шта смо ми, ако наша сенка нестане?

Некад нас и сопствена сенка и сопствено лице престраве као да је туђе. Апсурдно је мислити да смо сами у свом телу.



---

<sup>2</sup> Фјодор Достојевски (*Fyodor Dostoevsky*) – „Двојник“, „Коцкар“, „Записи из Подземља“

<sup>3</sup> Франц Кафка (*Franz Kafka*) – „Пролазници који трче“ – Целокупне приповетке

<sup>4</sup> Борислав Пекић – „Одбрана и последњи дани“

Поред књижевности, увек највећи утицај врши музика и њена лиричност. Неизбежно је размишљати ван домена музике коју слушате, као што је неизбежно слушати нешто што није у складу са вашим расположењем и тренутним стањем. Слушањем музике, многе форме, линије, облици, композиције настајале су пуким покушајем визуелизације саме перцепције и констатације тона, мелодије и текста.

Покушај превазилажења сопствене зоне комфора неминовно води особеној животној дилеми и покреће низ питања о смислу живота, протоку времена, моралу и судбинској датости. У годину дана, кроз све радове уметник апсорбује своја искуства и наговештава својеврсну алузију на друштвене дискурсе у свакодневном животу. Предмет централне идеје се манифестује у супротностима, околностима безизлазности и у потрази за решењем проблематике световног и духовног.

Андре Лот је указао на разлике између ликовне и тематске (литерарне) стране уметничког дела. Ликовни карактер подразумева правилну употребу ликовних елемената (Рубенс, Пусен, Вато). Насупрот модерним француским сликарима, који се више интересују, и у фокусу је сам мотив него начин обраде.<sup>5</sup>

## 1.1 Декаденција



„Ganze welt hasst die polizei“ уље на платну, 100x130, 2021.

<sup>5</sup> Andre Lhote, *Les artistes francais et la tradition, L'art vivant, Paris, 1929.*; 474-476.

Појам декаденције први пут се спомиње у једном необјављеном Ничеовом фрагменту из 1876., и то у смислу пропадања средњовековне Шпанске културе, где се за слику те декаденције узима Сервентесов Дон Кихот.

Ниче је користио тај појам како би описивао властито лоше стање, а затим и у писмима где повезује Вагнера са декаденцијом, мислећи на његову оперу *Piersifaz* као декадентну.

Ликовни постулат често је потиснут тематским захтевима који уметничка дела стављају у службу разних великовних циљева – религиозних, политичких, пропагандних, документарних). Човек је навикао да у ликовним делима тражи фабулу као његово главно оправдање, од давнина до данашњих дана.<sup>6</sup>

Скоро сваки поглед око себе почиње да носи незадовољство, јер је распадање једина вечна константа у овом друштву. Увек смо на ивици, али се не распадамо. И никад нећемо. Али смо увек били и остаћемо на самој ивици, клацкајући се.

Копајући сукоб филозофије, политике и религије. Либерализам као такав можемо рећи да је потпомогао моралном опадању код појединца и њега као члана заједнице, али у 19. веку, људ већ почињу да користе назив декадент са дозом поноса, јер би наглашавали важност уметности одрицајући се неких моралних вредности. У целом хаосу, општем безумљу, људи постају невидљиви. Сви се деле и етикетирају, нумеришу, док у свим ослободилачким револуцијама људи излазе као робови, парадоксално, а да то ни не примећују. Неумереност у свему и дављење у сопственој самоиницијативној слободи. Уметници су имали потребу да се доказују на неке другачије начине. Постало је подразумевано уживање у алкохолу, бојмији, сексуалној слободи, козметици, наркотицима. Уметност тежи самоанализи, морбидности, перверзији у егзотичним абнормалностима. Једно опште мишљење да постоје и увек се рађају нове границе које треба досегнути, дотаћи и срушити.

Манифест декаденције јесте Бодлеров роман *Цвеће зла*, а симболисти су им били јако блиски у целој суморниј естетици уништавања старих, традиционалних вредности.

Савремен човек пребива заправо на тлу несигурности и њено дејство маскира управо на овај начин – декадентно, неморално срозавање, опијање, нарцисоидност.

Немо стојимо пред властитом сликом пропадања уживајући у сопственом ништавилу свести и чула. Субјективни осећај више нема снагу, и алегоријско, временско заодавање форме представља насиље, акт самоуништења.

---

<sup>6</sup> Др Павле Васић „Увод у ликовне уметности/Елементи ликовног изражавања“, Универзитет уметности у Београду, Београд 1982.; 25

На сликама је представљена имплозија времена у простор, плитка и никаква нада поновног оживљења вредности и морала, хладнокрвно примање спољних наметања жуморног капиталистички настројеног и загрејаног система.

Персонификација и енергија остају у снажним потезима на платну. Они завршеној слици дају чврстину и ознаку индивидуалности новоствореног света у процесу.

Али некада се одређени садржаји слике губе и прихвата се само њихова спољна форма као довољна за естетски приказ, без дубље приче о њиховом правом значењу. Ако се дозволи да се оно суштински битно баци у заборав и безначајност, последица је прекидање сваког даљег покушаја њеног ближег одређења. Дозволи ли се да пука естетика добија на вредности долази се до губитка симболичког значаја који има унутрашњу консеквентност, првобитно због демистификације оног круцијалног у способности да се одређена вредност слике препозна. Преусмеравањем специјализације искључиво на спољашњост поништава се оно што је душевно, а то је овде у центру разматрања. Дуализам у истицању вредности условљава једнообразност. Мутирањем вредности долази до кризе данашње свести која почива на изгубљеним коренима са прошлосту и духовним поретком који тежи моралном савршенству.

Човек је одувек тежио коначног одређењу суштинског – *Imago Dei* (архетип Бога) у себи, приморан је и препуштен да се кроз демистификацију симболички заодевеног, кроз различите приступе, приближи светом тј нуминозном искуству. Појам архетипа овде употребљеног реалитет је Јунговој идеји колективно несвесног, што подразумева форме које су свеприсутне и свуда раширене.

У људској култури појам равнотеже треба означавати укупно стање духа одређеног времена. У свакодневном животу, у политици, често се говори о равнотежи снага, што практично значи да такав однос не обећава ни победника ни побеђеног.

На крају крајева, зар уметност није управо то, уметникова жеља да ствар буде што чињеничнија, и у исто време што сугестивнија или просто дубоко емоционално ослобађајућа, уместо једноставног илустративног представљања предмета?



## 2. Фигурација



Композиција фигура може бити својеврстан приказ субјективног концепта аутопортрета. Напоследку, уметност јесте опсесија животом, а како смо ми сами људска бића, наша највећа опсесија јесмо ми сами. Након тога вероватно животиње и на крају пејзажи.

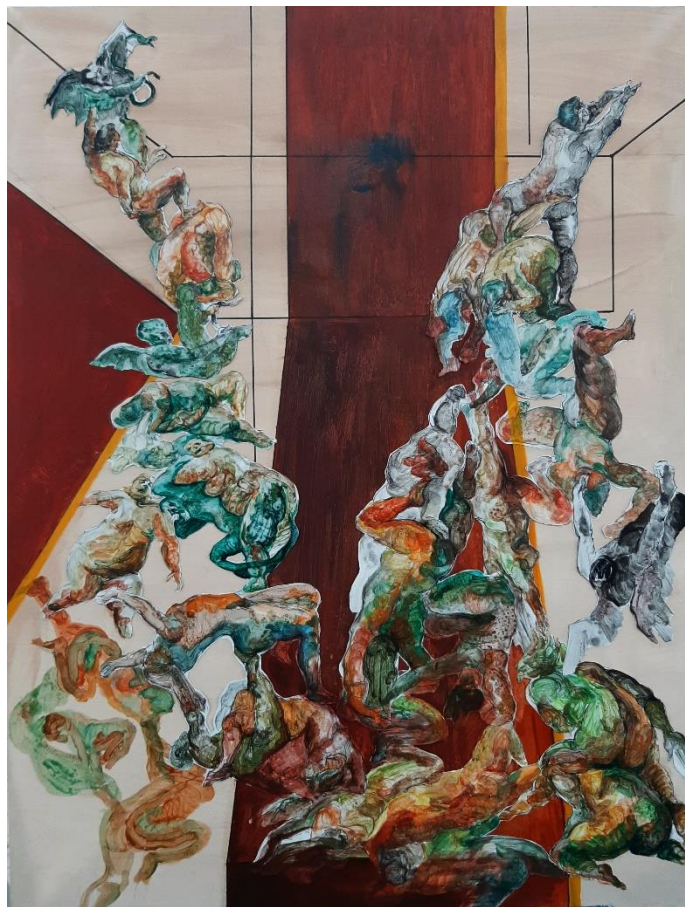
Вечно интересовање за људске фигуре и њихове форме имплицирале су даље развијање фигуралног сликарства. У самом почетку били су реалистични прикази, касније под највећим утицајем Пикаса и Бејкона, њихове органске форме које се односе на људску слику и даље постоје али са све већом дисторзијом. Тежња слободнијем изразу и потезу, осликавање фигура разређеним акрилом унутар реалних контура је дошло сасвим случајно. Грађењем композиција и осликавањем мање-више неконтролисаних органских форми, створила се сасвим другачија слика од оне која је била замишљена на самом почетку. Такав начин рада је изненада предложио стварање из потпуно друге области осећања.

Развија се рад врло специфичних објеката, иако са дозом нерационалног, али који би се стапали и комешали у самој композицији до тешког разазнавања самих људских тела у новонасталој коинциденталној апстракцији.

„Али у фигуративности мотива постоји извештан хуманизам ког апстрактна уметност мора а priori да се одрекне. А хуманизам у овом смислу речи подразумева човекову судбину осликану на овим сликама, тачније садржај који се бави човеком, друштвом, његовим проблемима и његовом улогом у свету уопште.“<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Увод у ликовне уметности – Елементи ликовног изражавања, Др. Павле Васић, Универзитет уметности у Београду, 1982.; 56.



*„Пад Проклетих“ комбинована техника, 100x130, 2020.*

У односу на хаос који настаје преклапањем хрпе људских фигура, расте тежња за рашчишћавањем позадине на којој се налазе. Контраст је јако битан ликовни елемент који извлачи на површину оно што је истински битно. Насупрот самој путањи и паду у амбис, очекујући пакао, простор око њих тежи ширењу и изласку изван граница. Константно ширење, импликација жудње за слободом и покајањем.

Из тамних, замућених, димних тонова родила се жеља за јачим, светлијим и вибрантнијим тоналитетом, чија се снага, такође повећава контрастом тонова и нијансирањем, толико да буди агресију субјекта који ствара а касније пренесе тај разорни осећај посматрачима.

Фигуре су инспирисане и преузете из религијских слика старих мајстора, представљају сам акт људског савременог понашања у односу на ток живота данашњице, иако за вернике могу имати апсолутно другачије конотације. Покушај поистовећивања истог акта из различитих перцепција пружа шири спектар повезивања и дубљег поимања одређеног појма и представљеног на слици.

У једном тренутку, реконструисањем Рубensoвих и Микеланђелових фигура и композиција, преправља се цео изглед слике као и сам осећај аутора за којим он уствари

стрепа. Расте потреба да се створи што више нивоа емоција у приказу. Тај тренутак означава прелазак баријере између емоционалног нагона и чисте илустративности истог. Можемо поистоветити ово тврђење са Бејконовом фасцинацијом Веласкезовим портретима и аутопортретима:

„...Код Веласкеза је све контролисаније, и наравно, верујем, чудесније. Зато што је он успео да их држи тако близу онога што називамо илустрацијом и у исто време тако дубоко откључава највеће и најдубље емоције које се могу осетити. Што га чини тако невероватно мистериозним сликаром.“<sup>8</sup>

Сама фигура је везана за одређену форму и боју, које се очекују, на супрот чему се јављају елементи хорора и трагедије у овим осликаним телима. Делују повређено, кажњено, намучено, крваво, без почетне намере за истим, али када гледате у њихове боје, форме и кретање, схватате сам хорор живота.

Бејкон говори о лепоти сликања меса и посети месарама:

„Када одете у једну од тих великих продавница, где само прођете кроз те велике дворане смрти, можете видети месо, рибу, птице и све остало како само леже мртве ту. И, наравно, као сликар се мора запамтити да ту постоји та велика лепота боје меса.“<sup>9</sup>

Оно што ствара неупитну реакцију на фигурално сликарство јесте то што се као људским бићима, начињеним од меса, ствара дубља конекција, јер смо и сами потенцијални лешеви.

Распоред делова тела указује на јединство значења покрета, како појединачно, тако и у збиру покрета. То је последица стилизације фигуралне форме којом је представљена борба. Ритам у покретима тела у појединим групацијама компонован је као фрагмент а замишљен као целина тока радње. Налазимо динамични и неусиљени распоред међусобно повезаних маса, игру прелива и прозачност потеза.

Стављањем више тих ритмичних фигура или њихових групација на платно, сугерише се одређени наратив, прича коју стварају фигуре својим међусобним односом. Сама транспозиција фигура, наративност која алудира неку кризу, опасност од предстојеће пропасти, буди осећај смртности и морбидности у сликама која изазива публику, буди у њима дубље емоције и тера их да упамте рад што дуже. У тој стихији, мноштво усковитланих тела понесено је вртлогом чија је драмска снага изражена са једном дозом виртуозности.

Битно је имати осећај смртности све време. Битно је да смо свесни ње колико и живота, свесни смо је као секунде неког преокрета новчића између живота и смрти. Посматрачи гледајући у ове фигуре треба да виде себе у тренуцима кризних момената акутне несвесности њихове смртности, моментима акутне свести о својој животињској природи

---

<sup>8</sup> *Interviews with Francis Bacon, David Sylvester, Themes and Hudson, London, 1975.;* 28.

<sup>9</sup> *Исто ; стр 46.*

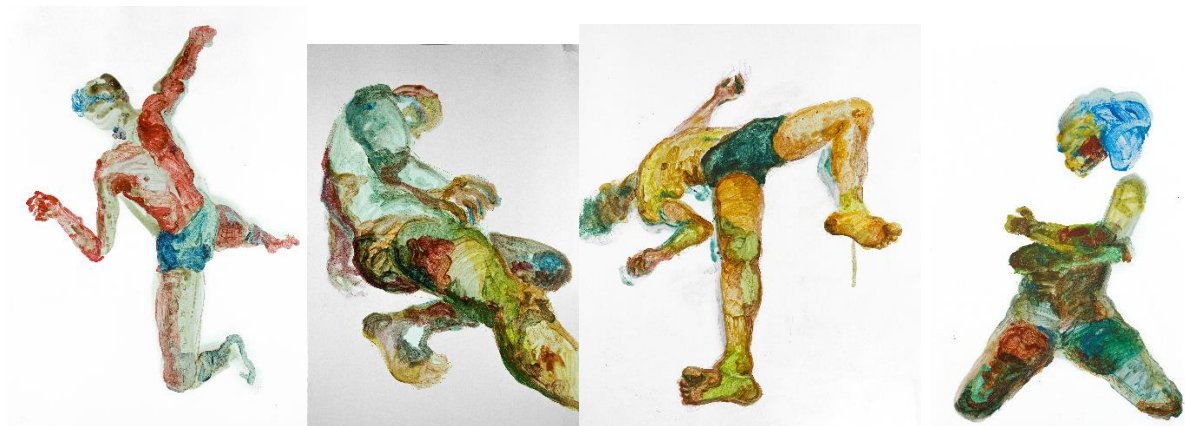
и пореклу, моментима препознавања онога што би се могло назвати елементарним истинама о њима самима.

Када су креиране дефинисане скулптуралне форме у почетним скицама, оне се квалификују кроз нијансе и боје које стварају многе могуће предлоге и нејасноће. Без обзира на то, те фигуре имају изразиту пластичност.

У току скицирања и припремања фигура, добродошло је посматрање фотографија како људских тела тако и животиња, јер су њихови и наши покрети стално везани у општем поимању људског кретања – што можемо повезати и са оним животињским, приземним нагоном у самом човеку.

Брзина је доживљај дејства сугерисане енергије усмерене у покренути део форме а којом се онда објављује и њена покренута целина, покренуто сугерише одређену брзину, енергију и правац, који је у основу вертикалан, али долази до комешања у свим правцима код изласка из формата, што даље сугерише хаос и будућу путању.

Људско тело постаје област истраживања масе и површине, свих могућности да се искаже сугестивност покрета. Довољна је гола сугестија унете или латентне енергије у маси дате форме.



## 2.1 Утицаји

Пре свега Ф. Бејкон<sup>10</sup> је можда и највише утицао на ток мог сликарства и размишљања о простору, људским формама и њиховом узајамном односу као о антагонизму те две ствари. А уметник који је много значао и самом Бејкону – Пикасо, је подстакао на дивергентност и мишљење о обликовању дисторзивних појава у сликарству.

---

<sup>10</sup> *Francis Bacon (1909 – 1992)*

Микеланђело<sup>11</sup> увек има посебно место када је у питању размишљање о формама, превасходно о цртежу, њиховој обилности и величини форме. Он је један од највећих цртача, ако не и највећи. Имао је најсладострасније, како каже Бејкон, мушке актове рађене у пластичној уметности. Његово осећање за пластичност масе, покрет, контрасте, композицију уопште. Снага покрета спојена са психолошким изразом у јединствену целину, динамика маса – одос глава – труп – удови – које артикулишу простор унутар и изван њих. На неки начин упоређујем своје сликане фигуре од скица до коначног изгледа са Микеланђеловим реализмом широких и снажних маса које се супротстављају, сударају и удружују у целину која кипти уздржаним животом и снагом, како на примеру његових слика тако и на скулптурама „Робова“.

Највећи утицај и основа мојих фигура и саме композиције јесте Питер Паул Рубенс<sup>12</sup>. Рубенс са познавањем симболичког значења теме – *exemplum* – посветио је слике морално-теолошким идејама, описивању стања духа и мисли о искупљењу, што директно утиче на целокупну тематику декаденције савременог човека, његове пропасти и потребом за покајањем. Рубенсов барокни стил, праћен у сачуваним цртежима и моделима показује барокна својства као што су фантазија, смела скраћења, покрет, попуштање контуре и малаксали цртачки траг; широк, одлучан потез и плавичасте сенке.<sup>13</sup>

Инспиративни призори његових промена које је увео у свој рад – слободним потезом и колоритом, које карактеришу монументалне слике, где се држао алегоричког апарата и симбола профаног и религиозног смисла у служби апотеозне иконографије.

Са више истраживања и рађења репродукција Рубенсових слика, тежња је расла за већим форматима платна. Такви грандуозни прикази и теме захтевали су већу слободу потеза, не само потеза четком, већ целог покрета тела у процесу сликања. И сам Рубенс је једном рекао:

„Признајем да, по својим природним склоностима, имам више смисла за велике радове него за слике мањих формата.“<sup>14</sup>

Неколико потеза четкицом било је довољно да се већ укажу контуре неке фигуре, неколико намаза боје, па да ова већ добије рељефност и израз. Чак и тамо где четкица само овлаш додирне подлогу, форме већ оживљавају и атмосфера се ствара. Невероватно скромним сликарским средствима Рубенс је постигао највећу драматичност и изванредну лепоту.<sup>15</sup> Као на слици „Битка Амазонки“. Флуидно и динамично јединство, које повезује све елементе композиције а светле нијансе наговештавају касније олтарске слике .

---

<sup>11</sup> *Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475 - 1564)*

<sup>12</sup> *Peter Paul Rubens (1577 - 1640)*

<sup>13</sup> *Rubens i njegovo stoleće, Frans Boduen, Jugoslovenska revija, Beograd, 1977.; 11.*

<sup>14</sup> *Rooses-Ruelens, II; 286.*

<sup>15</sup> *Rubens i njegovo stoleće, Frans Boduen, Jugoslovenska revija, Beograd, 1977.; 26.*

Размишљајући о значењу, психолошком и визуелном, масе и форме тела и израза, у цртежу и у скулптури значајни утицај има Хенри Мур<sup>16</sup>, који не тражи лепоту претходних епоха, Грчке, ни ренесансе. Он прави разлику између *лепоте израза* и *снаге израза*.<sup>17</sup> Хенри није присталица апстрактних облика, он тражи форме које проистичи из непосредног посматрања природе и своје околине, што представља заједничку инспирацију у самој суштини.

У фокусу, у целој серији радова, јесте сам израз и експресија којом се подразумева манифестација унутрашњих осећања човека, самог аутора као и унутрашње стање модела – у овом случају човечанства генерално. Сва та душевна, психичка и емоционална стања, испољава се ликовним елементима и самом поставком фигура у односу на позадину него осликавањем појединачних израза лица. Самом мимиком и покретом фигура се наговештава прикривена експресија, и наводе на претпоставку шта ће се десити ван слике или шта јој је претходило.

Највећу снагу даје психолошком изразу Оноре Домије<sup>18</sup>. Домијеа одликују тако лаки, широки потези и прозирне, ваздушасте површине које говоре све. Његова серија слика на тему Дон Кихота јако инспирише, како због саме суштине јурења за ветрењачама, тако и због тога што је својевремено то дело означавано као декадентно.

Урезане слике Џорџа Гроса<sup>19</sup> такође инспиришу на задату тему, са мотивима рата и политике тадашње Немачке. Његове композиције и људске приказе су савремени приказ друштва. Те осликане сцене, перцепција догађаја и дух којим су прожете говоре гледаоцу о ужасу политизације свега и њене последице. По његовом мишљењу сликар никада није био довољно обезбеђен од штетних утицаја времена на сликарство.

У самом почетку стваралачког процеса жури се да се покрије основа платна, да се одстране белине које сметају. Овакав брзи процес помагао је уобичајено нестрпљење; назначавалу се центри опозиције боје и великих маса не инсистирајући на прелазима између њих. Одржава се свежина сваког слоја и звучни колорит. Планови се ређају прозачним површинама које дају посебну живост. Такав став је од домаћих сликара имао Мило Милуновић.

Стваралачки процес сликања могла бих упоредити са Антоаном Ватоом, ком су управо замерали што је сликао са превише уља. Када би настављао рад, прелио би цело платно уљем па настављао да слика преко тога. Можда је то и грешка, али постоје неке предности уља и њеног везива како бисе остварила жеља и потреба да се било која замисао брзо баци на платно.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> *Henry Spencer Moore (1898 – 1986)*

<sup>17</sup> *Herbert Read, Henri Moure, Paris, 1949. (предговор каталогу)*

<sup>18</sup> *Honoré-Victorin Daumier (1808 – 1879)*

<sup>19</sup> *George Grosz (1893 – 1959)*

<sup>20</sup> *Edmond et Jules de Concourt, L'art du dix-huitieme sickle, I. Paris; 35.*



### 3. Процес рада

Сам процес рада и израђивања скица почео је много раније него што мислим. Заправо, под израдом скица се може сматрати целокупни опус и серије цртежа, колажа и слика које су рађене симултано у истом распону времена, повезујући све три дисциплине психолошким стањем тог одређеног периода, од најмање годину дана. Несвесно слагање и кретање у сличном правцу у различитим материјалима, али са потешкоћом доведених у контакт, постепено је рађало идеје и развијале теорије о даљем напредовању. Својеврсна еманација субјекта наводи на забринутост психе субјекта за своју врсту, што је тема мање-више сваког рада где субјекат преводи ту емоцију на папир цртежом, прављењем колажа или слике на платну.

Серија слика на исту тему проистичу делимично зато што сваку слику, тј скицу, идеју, стално видим на другачији начин и готово у променљивим секвенцама. Тако да се може из онога што се види као фигурација одвести до веома далеке, поједностављене тачке гледишта. Од фигурације временом сегментацијом се стизало до аптрахованих облика и минималистичких композиција. У таквом развоју имали су великог удела и колажи који су просто форсирани и нагонили на стварање поједностављених односа у раду. У својим скицама, цео покрет и емоцију одлучује темпо, који је насликан ширим четкама, са пуно боје акрила разређене акрилним везивом, нанесене брзим, снажним гестом што одговара темпу *pesto* или чак *furioso*.

Одређене целине и елементи у скицама и припремним сликама привлаче тежњу, фиксирају се у памћењу и остварују изванредан визуелни утисак који садрже својство естетичке појаве, и терају на понављања и испробавања њихових дивергенција до завршног рада.

Много пута ствари делују као да немају смисла и да је све ужасно лоше. Али сасвим је могуће да, када ствари крену лоше, уметници постану слободнији у начину на који 'забрљају' слику, стављајући боју преко слике која је већ створена, и да то раде са већим поштовањем него кад би ствари ишле по реду у његову корист. С тога је могуће да је тај тренутак очаја кориснији јер би из очаја затекли себе у стварању слике на радикалнији начин преузимањем већих ризика.

„По свему судећи. Уметник се понаша као медијско биће које из лавиринта изван времена и простора тражи пут до чистине.“

Ако наведемо атрибуте медија уметнику, морамо му онда ускратити стање свести на естетском плану о томе шта ради или зашто то ради. Све његове одлуке у уметничком извођењу дела почивају на чистој интуицији и не могу се превести у самоанализу, изговорену или написану.

Уметник у стваралачком чину иде од намере до реализације кроз ланац потпуно објективних реакција. Његова борба за остварење је низ напора. Болови, задовољство, одбијање, одлуке, које такође не могу и не смеју бити потпуно самосвесне, макар на естетском плану.<sup>21</sup>

У даљем раду план је радити на спајању својих досадашњих колажа, али примењених у материјалу – отпадном, кроз процес преобликовања, у односу са сликаним површинама. Долазимо до савременог производног и обликовног правила:

Што мање енергије у што мањој запремини, без отпада и загађивања средине – то више корисног производног учинка.<sup>22</sup>

Између осталог, дизање еколошке свести је неопходно у било ком сегменту наших живота, може се употребити овде као контраст свеобухватној теми декаденције друштва, и његовог декадентног опхођења према планети.

Одређене целине и елементи у скицама

### 3.1 Цртеж



---

<sup>21</sup> *Interviews with Francis Bacon, David Sylvester, Thames and Hudson, London, 1975.; 102-103*

<sup>22</sup> *Теорија форме, К, Богдановић, Б. Бурић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.; 8*



Цртеж јесте основа свега. Цртање представља подлогу за сваки коначан рад, али цртеж који је некада био контролисан, који је описивао реалне форме, облике, сенке, односе, најчешће људског тела, почео је да се убрзава, да бива све неконтролисанији. Описујући више унутрашње стање субјекта, цртеж осим скице постаје неки вид терапије, или свакодневног загревања пре сликања. Такозвани Дубински цртеж помаже и провоцира све емоције и подсвести да изађу на површину, што даље кулминира у самом процесу стварања слика на великим платнима. Ти цртежи су обично малих формата, који се могу брзо испунити линијама. Линијама ствараним ослобађајућим покретима, у неконтролисаном правцу, смеру, без икакве почетне идеје. Процес цртања траје пар сати. Требало би да траје од три до шест сати, па се некада деси да се један цртеж ради данима. Ту серију цртежа могу повезати са самом декаденцијом академске уметности и постојећих општих правила у ликовној уметности. Али уметност тежи слободи, она је покретач најснажнијих стваралачких нагона.



*„Вртлог мира“ угљен на платну, 100x130, 2020.*

## 3.2 Колаж



Колаж као медиј је присутан одувек, кроз школовање као један од најзанимљивијих. Колаж, као и цртеж, постаје да буде неки вид терапије и припреме за завршни рад. У почетку су искључиво аналогно, тј ручно рађени, као и сви други медији који се овде помињу. Обзиром да је то такође дужи процес, за време док се стварају рађају се идеје за слике, композиције, односе боје, облика, текстуре. Поред емотивне припреме обрађујући теме као што су религија, политика, екологија, медицина или општи утицаји на живот појединца у друштву, мисли се и о свеопштем прихватању неких идеала, правила као и о угњетавањима, о управљању нашим животима суптилним потезима. Сечењем фрагмената из часописа претендују своју коагулацију у симболистичке, нереалне, дисторзиране целине.

Колажи се деле, као и цртежи, на оне који описују ствари, ликове и догађаје из реалног света, док друга група подразумева колаже који се баве истраживањем и експериментисањем ликовним елементима, њихове односе, стварање апстрактних, минималистичких композиција, које немају дубље поруке сем чистог естетског, визуелног задовољства.

О значају композиције неки сматрају да је она ствар субјективног осећања и при њеном стварању, уметник није везан ни за каква правила.<sup>23</sup> По другима, правила постоје, али су догматичке природе и представљају само кочење стваралачке снаге, полета и лиризма. (Поређење Ђ. Јакшића<sup>24</sup> и П. Јовановића<sup>25</sup>)

<sup>23</sup> *Louis Corinth, Das Erlernen der Malerei, Munchen, 1922.;* 92.

<sup>24</sup> Георгије „Ђура“ Јакшић (1832 - 1878)

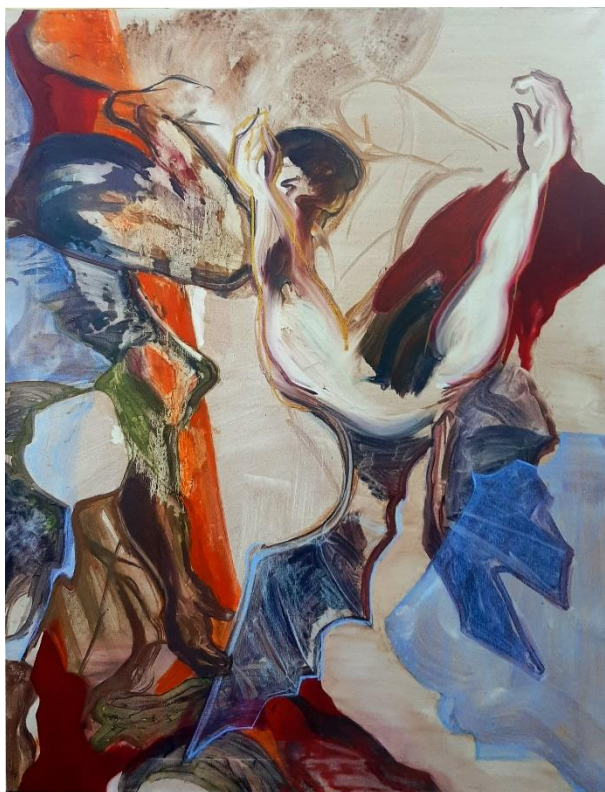
<sup>25</sup> Павле Паја Јовановић (1859 - 1957)



### 3.3 Слика

Кроз континуирани рад, после одређеног времена, слика почиње да се ствара путем случајности. Иако се ради по конкретној скици, она се мења сама самим чином сликања. Коришћењем широких четки, са платном положеним на под и прскањем боје директно из канте или тегле, чин је ослобађања и никад се не зна где ће тај процес одвести, а много тога бољег створи него што би контролисано сликање. Да ли је то онда уметност случајности?

Можда и није, јер то постаје селективан процес који је делимичан део случајности али који бира да се сачува. Битно је знати сачувати виталност те игре случаја, и ипак задржати планирани континуитет процеса стварања.



Прецизност данас је јако тешко достижна, поготово уметницима који су апсорбовани у субјективној или фигуративној уметности. Они само желе да буду што прецизнији, али на веома двосмислен начин.<sup>26</sup> Достизање прецизности у ритму данашњице и не чини се тако битним. Све је импулсивније, али најбитније је радити константно. Свака слика има свој посебан ритам и ритам елемената унутар ње, у зависности и сажимању уметника са радом и самог његовог унутрашњег ритма психичког и емотивног, јер на крају читав живот пулсира у одређеном ритму који диктира тренутно стваралаштво.

Први потези су увек положај платна на поду, цеђење боја и, можда, претераног коришћења уља, употреба крпе. Коришћење било чега што је при руци. Све што може створити неки нови траг, површину, текстуру; четке за рибање, жице за рибање, метле, крпе, ваљци, све те неке ствари које сигурно многи уметници користе. Сликари су одувек користили све. Верујем да је и Рембрант користио гомилу сличних ствари у свом сликарству...Можда кључна ствар за сликање уљаним бојама јесте то што се једна

---

<sup>26</sup> *Interviews with Francis Bacon, David Sylvester, Themes and Hudson, London, 1975.; 12-13*

‘случајност’ може пресликати и ‘уништити’ другом случајности. Код уљаних боја тај суптилни тон, један комад боје, који премешта једну ствар у другу, потпуно мења импликације целе слике.

Лазурност подслика, и тих првих најслободнијих потеза оставља простора за стално надограђивање и мењање, или тотално уништење. Компликовано је одредити зашто неке површине долазе директно из дубине нашег нервног система, док друге говоре из суштине ума. Постоји одређено стање налик трансу у који уметници уђу док сликају. Сезан<sup>27</sup> је причао о томе да, “ако би кренуо да мисли док слика, све би било изгубљено.” Говоримо о инстинктивном сликању, али инстинкт који је укорењен у култивацији, вежбању и образовању. Стално се дешавају и смењују многе различите ствари и мисли и тешко је направити разлику између свесног и несвесног рада или инстинктивног рада, јер опасност увек игра тако чудне трикове, никад се не зна.

Процес стварања слике као и сам живот јесте један рулет осећања и познат нам је осећај као да имамо контролу увек над воланом, да се ништа лоше не може догодити. Постоји јака веза те тврдње са процесом сликања. На крају крајева, Пикасо је једном рекао „I don’t need to play games of chance, I’m always working with it myself“<sup>28</sup>

Такође је увек безнадежно говорити о слици – јер, ако можете објаснити своју слику, објаснили бисте свој инстинкт.<sup>29</sup>

Једна од ствари које се морају волети је – да ће се у свесној активности сликања - у сваком случају сликања уљем, које је јако флуидан и динамичан медиј - често ће се тензија потпуно променити само начином на који потез четке прелази преко платна. Само један потез може да ствара други облик који форма коју стварате може да поднесе. Радећи уљем, један потез може бити надограђен или потпуно поништен следећим. Има нешто мистериозно у сликању уљем, јер чак и несвесно кретање четке, она ће свакако, ако не на планиран, а онда на скроз неочекиван начин изнети неизбежан ток слике – импликације слике.

То на пример може бити начин на који један крај четке може бити испуњен другом бојом и притиском на њу, случајно, настаје траг који даје резонанцу осталим траговима четке, а то води до даљег развоја слике. То је заиста континуирано питање борбе између случајности или ‘несреће’ и самосвесне критике. Тако да се ваша критичка способност одвија у исто време као неки полу-несвесна манипулација или потпуно несвесна, ако уопште може тако да функционише.

Разливленост боје по површини посредством уметника ствара призор овековеченог виђења или сенку сећања на постојеће, најчешће на сам начин постојања.

---

<sup>27</sup> *Paul Cézanne (1839 - 1906)*

<sup>28</sup> *Исто, стр 98*

<sup>29</sup> *Исто, стр 100*

Након подслика следећи слојеви постају контролисанији и слика добија своју дефиницију. Неке површине постају геометријски ограничене док се неки аморфни облици губе у сфумату наредних слојева боје. Сви ритмови током процеса рада дају енергију и особеност завршеној слици.

Колико трагови четке и кретање боје на платну могу да нам се обраћају директно?

Пример је Рембрантов<sup>30</sup> аутопортрет 1659., ако га анализирате, видећете да скоро уопште нема очних дупљи, да је готово у потпуности анти-илустративан, реалан и детаљан. Мистерија чињеничног стања на слици се преноси нерационалним траговима и знацима четке. То је разлог зашто тзв случајности морају постојати у процесу стварања, јер онда када знате шта радите, правите само још једну илустрацију. Као и на овом Рембрантовом аутопортрету, десила се коагулација свих тих нерационалних трагова које су довеле до коначног резултата ове велике слике.

Апстрактни експресионизам има корене у радовима Рембранта, али је он то радио са покушајем да забележи чињенице, да створи нешто узбудљивије, са дубљом суштином. Један од разлога зашто моје композиције не преточим у потпуну апстракцију је то што сматрам да је она чиста естетичност слике, без даљих намера. Чак и са тим нерационалним, слободним траговима треба стварати из свести, чињеничног стања, са сугестијом својим кретања и спајања.

„Тежња за апстраховањем и преобличавањем уско је повезана са космосом и самим нашим настанком.“<sup>31</sup>

Постоје разлике између ликовне и примењене функције боје (плакатске површине), које покушавам да сјединим зарад одређеног визуелног задовољства пре свега. Концепција колорита уопште зависи од циља који се жели постићи. Кубизам је највише утицао на схватање визије широких слојева. Геометризоване и упрошћене површине широке колористичке масе, које делују плакатски, поседују ту добру страну да се одмах уочавају и често се примењују у данашњем сликарству, јер данашњи начин живота диктира темпо и захтева најчешће синтетичку визију ствари и боја.<sup>32</sup>

Тумачење декаденције као теме и обраду исте на сликама можемо упоредити са Пикасовом Герником, која је настала поводом немачког бомбардовања Гернике. Он је уместо пластичког приказа разарања, симболиком приказао опште зло и трагедију. Сви ликови сугестивно изражавају патњу и очај. Пикасо је користио тамно-светле контрасте да изрази драматику, јер валер ублажава снагу израза.

---

<sup>30</sup> *Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606. – 1669.)*

<sup>31</sup> *Василиј Кандински „Плави јахач“, Логос, Београд, 2015.*

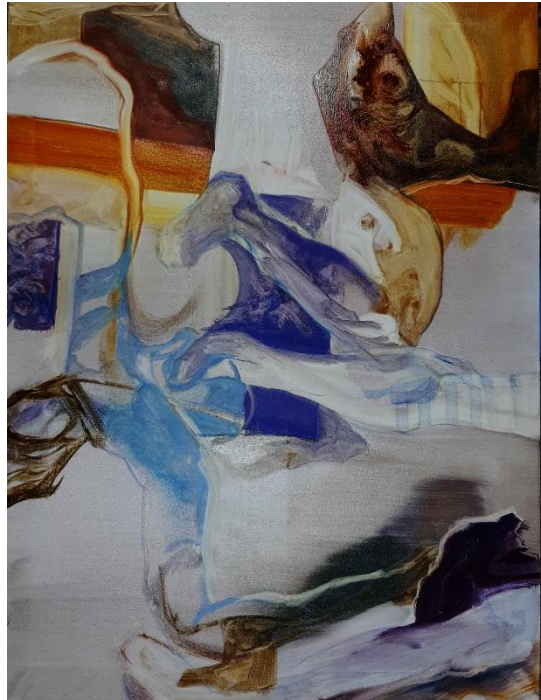
<sup>32</sup> *Др Павле Васић „Увод у ликовне уметности/Елементи ликовног изражавања“, Универзитет уметности у Београду, Београд 1982.; 122*

Контраст је овде једина могућност да се створи историјска веза општег значења у појединачном изразу форме.<sup>33</sup>

Симболизам и алегорија су константно присутни и неизоставни елементи у поимању једне овако комплексне тематике. Вредновање алегорије зависи од историјске епохе стварања и индивидуалне свести аутора који је моделује. Њено постојање није гаранција увек исправног и рационалног тумачења, обзиром на различите варијације и модификације које може попримити, те постоји извесно удаљавање од основе и неразумевање својстава.

#### 4. Линија, површина, простор

Линија је фундаментални уметнички изражајни елемент цртежа и слике, и симболична, илузорна метафора за ствараоца. Линија је главни и једини елемент у овим цртежима јер има могућност да изрази сваку емоцију, она је форма за себе, граница, контура, сама по себи је ритмичко кретање који води мисао уметника, иако би требало да је обрнуто. Линија је свеприсутни креативни елемент који подржава све остале касније на сликама. Могу је нерационално користити јер је она истовремено и правац и кретање и конкретна димензија и квалитет постојања, степен осветљености у цртежу и одређена боја у сликама.



Вилијам Хогарт<sup>34</sup> је сматрао да свим ликовним уметностима влада један њина својствен принцип који се састоји у томе да све њихове форме морају да се управљају по једној линији – која је по његовом мишљењу ‘змијаста линија’ – линија лепоте, грације, јер “права линија није лепа”. Међутим, сматрам да грешу у стварању тог уског оквира, јер многа остварења условљавају постулате лепоте и без његовог ускогрудог става и неподесног у жељи да се дође до истине. Такву улогу

---

<sup>33</sup> К. Богдановић, Б. Бурић „Теорија форме“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.; 48

<sup>34</sup> William Hogarth (1697 — 1764)

може да има свака линија под извесним околностима у визуелној целини, била она права, крива или коса.<sup>35</sup>

Али, да ли сва ова значења линија могу уопште да нам користе данас у сликарству и у гранама примењених уметности? Када ми оперишемо линијом на једној површини, онда нас не интересује ни као геометријски елемент ни као асоцијативни нити симболички појам, него само као средство ликовног изражавања. Када повлачимо линије оне нас узбуђују пре свега визуелно, уживамо у њима и не помишљамо о њиховом дубљем значењу. Скуп линија као целина даје одређени утисак драматизације, без обзира на мотив који је сликан, у доносу са другим ликовним елементима, без обзира на садржај.

*Адитивни елемент* у сликарству долази до изражаја карактеристичним коришћењем равне и закривљене линије.<sup>36</sup> Та равна, оштра, геометријска линија структурише простор слике дајући му осећај просторности. Адитивни елемент дефинише оне појаве у околини које делују на нас, оне чине тај елемент и доводе до промене у уобичајеном однос између елемената свести и елемената подсвести, оно што се налази изван нормалности искључује се као разоран елемент живота.<sup>37</sup>

Површине и линије често настају неартикулисањем, стварајући одређени ритам и динамику која наводи на даљи правац тока мисли. Оне тим путем конструишу просторе подсвесног.

Својим хоризонталним и вертикалним појавама даје утисак кретања у различитим правцима, осећај хладног и топлог. На њу делују силе и њихова разноврсност, она зависи од тих сила према Кандинском, а напон праве која настаје померањем тачке у једном правцу представља најмању форму бесконачне могућности кретања.<sup>38</sup>

У последњим сликама, по угледу на Бејкона, увођењем правих линија, хоризонтала и вертикала ствара се динамичност фигурама, а увођењем његових „стаклених кутија“ симболично се говори о једнообразности живота и покушају бекства из унапред одређених граница живота сваког човека. Та линија постављена у простору чини и означава стање повезаних х тачака а смер сугерише дејство енергије у датој форми према простору.<sup>39</sup>

Посебан значај у поимању просторности и односа елемената у њему има Микеланђело. Његово усаглашавање елемената/облика њихових димензија према задатом простору, целине и детаља, успешно остварену монументалност која носи драматику контраста

---

<sup>35</sup> Др Павле Васић „Увод у ликовне уметности/Елементи ликовног изражавања“, Универзитет уметности у Београду, Београд 1982.; 47-49

<sup>36</sup> Казимир Маљевић „Напредни свет“, Центар за културну дјелатност, Галерија Нова, Загреб, 1981.; 26

<sup>37</sup> Исто, стр 10

<sup>38</sup> Василиј Кандински „Плави јахач“, Логос, Београд, 2015.; 335

<sup>39</sup> К. Богдановић, Б. Бурић „Теорија форме“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.; 51



светлости и сенke. Неке његове архитектонске подвиге могу упоредити и спојити са Бејконовим иновативним решењима простора, који се такође своди на драматику добијене контрастима вибрантних боја, црно – белих широких површина.

Са развојем композиција и позадинских решења у овој серији слика нестаје перспективност као таква, боје, алтернација фигура и бојени сфумато могу само навестити постојање перспективе у самом подслику. Перспектива је добијена алтернацијом слојева – различитих медијума, слика, колажа (триплекс – флуks), преклапањем се ствара (само осећај) дубине. Ритмовани потези у (не)контролисаним

правцима и тражених интензитета и брзине доношења боје на сликаној површини сугерише исечак неког већег простора, где нема хоризонта. Сви правци доношења боје као да су у пролазу и хрле да изађу из оквира датих димензија.

У нефигуралног уметности, где нема препознатљивих објеката, најчешће нема ни планова, према дубини, па су сви визуелни чиниоци у предњем плану ‘створени одједном’, те и сама слика делује као да је *тренутно настала*, а не током неког дужег времена. На сликама је све подређено тој илузорности простора, нарочито оног који треба да представља ‘небеско пространство’ или ‘пакао’, тј неземаљски свет.

Један вид визуелне илузије површине постиже се третирањем појединачног облика независно од врсте и величине самог простора.

## 5. Асоцијативност облика, боје, форме

Стварањем асоцијативних облика, линија и форми ствара се имагинарна слика субјективне целовитости. Као што је то сазвежђе Лав – оно је добило назив према распореду изразито видљивих звезда. Њиховим повезивањем добија се контура лава. У машти данашњег човека би то тешко био лав, али некада је човекова машта лакше ‘дозивала’ облик у могуће личење него данас. То потврђују митови, легенде, религија и поезија.

Они облици који се подразумевају и појављују на сликама као неједнаке форме, везане су са појмом аморфно (оно што као облик нема обележја правилности), и са појмом



ентропија (оно што тежи распадању). Облици који настају и мењају се кроз радове, али одржавају међусобну сличност или сличност (асоцијативност) на реалне појаве, се иначе налазе у скоро свим областима сазнања, разумевања и уобразиље. Слично – је чест предмет поетског виђења, где је могућност поређења практично неограничена. У тој врсти поређења може се чак изгубити само значење виђеног (материје, облика, простора, времена), као што је чест случај у уметности надреализма.<sup>40</sup>

„Форму не одређују само физичка својства материјала него и стил представљања.“  
Rudolf Arnheim

Преображај – трансформација представљених форми у визуелном представљању нарочито је значајан у уметности XX века. То се најчешће односи на примере где уметник уопште није полазио од посматрања онога што је пред њим, већ је представљао оно доживљено у себи. Изражајност тих трансформација форми се може постићи понављањем, тј репетицијом елемената када се они стваралачки распореде тако да њихово понављање истиче оно што се желело изразити и варира га. Принцип понављања у стварању ствара утисак густине материје која зрачи одређеним изразом, препознаваним као снага, здравље, драма или трагедија – што је кључно за репетицију коју имамо на овим радовима (репетиција истих фигура и трансформацију њихових форми, величина..)

За визуелну културу веома је важан „додир погледом“, што значи да се самим виђењем доживљавају својства материјала и његове форме, односно површине.

У нешто каснијим мотивима по уметниковом личном избору боја јасна је велика присутност молског валера – меки, нежни, мукли, у поређењу са експлозивним колоритом који је заступљен у неким другим радовима (инспирација Бејконовим комплементарним, вибрантним колоритом) што опет говори о битности општих контраста у целој серији радова. Контраст је овде битан визуелни доживљај који проистиче најпре из нашег осећаја за опречност и супротстављеност. Он дакле није само разлика него и последица доживљавања те разлике.

На тим каснијим сликама претежно су неутралније, топлије нијансе, по угледу на пећински колорит, преко целе површине платна, додајући им хладне рафинованије акценте.

Користи се различитим техникама ради стварања већег богатства валера – јер различита хемијска и физичка својства боје имају специфичне тонске интензитете. Тако један тон у уљаној боји није једнак истој врсти тона у пастелу или акрилу.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> К. Богдановић, Б. Бурић „Теорија форме“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.; 22-23

<sup>41</sup> К. Богдановић, Б. Бурић „Теорија форме“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.; 96-97



*„Пролазници који трче“ комбинована техника, 180x140, 2021.*

За разлику од већине интензивних тонова и боја које су заступљене у модерном сликарству – што бисмо могли повезати са све бржим темпом живљења – овим тоновима се призива савремен човек да застане, да се заинтересује у нешто мекше, суптилније и да ипак издвоји време за читање дугих порука између редова једне слике.

Свака средина у којој човек живи има свој колорит који уметник усваја у свом раду, и преноси (свесно или подсвесно). Боје у њиховој уметности осликавају и могу истаћи онај најважнији колорит који буди субјективни осећај једног поднебља. Слика бојом није копија оног што се види, већ оно што уметник жели да види у својој околини. Зато боја у уметности, у животу људи уопште, није само оно што природа даје као својство обојености својих облика већ и неки вид комуникације вишег реда међу људима, јер – боја постаје главно средство изражавања а не описивања.

Однос топло-хладно, који је најзастуљенији у осликавању најпре фигура, је био омиљени контраст у средњем веку у осликавању витража. У већини радова може се приметити та поларизација најтоплије црвено-наранџасте и плаво-љубичасте или плаво-зелене, најчешће у сенкама. Хармонија која ту постоји може будити и агресивност, али има нечег задовољавајућег у копању сопственог ума и емоција.

„ Хармонија је битан квалитет неке скупине која нас несвесно задовољава.“ – Анри Фајфер ( Henri Pfeiffer)

## 6. Аптракција

Е. Делакроа је сматрао да гледалац пре него што буде разабрао мотив једне слике треба да буде узбуђен трагедијом која се у њој одиграва само на основу распореда главних маса.<sup>42</sup>

Слике Мондријана и Маљевича представљају тежње визуелног узбуђења без икаквог мотива, анегдоте, илустрације, имају само своју експресивну моћ.<sup>43</sup>

Постоји контраст у смислу поређења са Озанфановим и Жанреовим мишљењем да постојање апстрактних (декоративних) целина имају линије и боје које говоре искључиво сопственим језиком, али их управо сматрају инфериорним у поређењу са фигуративном (предметном) уметности, и места где заправо у својим сликама сукобљавам позадинске површине са представом форми из човековог свакодневног живота, дакле фигурацију.<sup>44</sup>

Са сваком сликом наилази нова фактура. Она је слободна, наизглед нехатна. Све неодређене форме на дистанци почињу да се организују, добијају субјективни смисао посматрача, да сугеришу стварне појаве и предмете, материју, структуру. Форме се расплињавају, неке постају тврђе, неке мекше и флуидније, мешају се са ваздухом међупростора и тако стварају целокупну атмосферу. Облици су супротстављени један другом, а управо име добијају своје значење и оправдање. Важно је гледати како један безначајни тон у суседству другог одједном добија нову улогу и нову активност.

Два-три потеза постављена на право место сугеришу материју, живот и психологију. Сви елементи се смењују на време, без досаде, понављања и замора, алтернацијом топлог и хладног, стварајући својеврсну визију судбине.

---

<sup>42</sup> *Prinet, n.d., 18*

<sup>43</sup> *V.Dictionnaire de la peinture modern, Paris, 1954.;1-2, 192-193, 281*

<sup>44</sup> *Ozenfant & Jeanneret, n. d.; 155-157.*



*„Бес је највећи стимуланс“ комбинована техника, 200x130, 2021.*

## 6.1 Геометризација простора

По Озанфану и Жанреу, природа нас узбуђује естетички у уређеном тренутку када нам се случај прикаже у изузетном поретку. Овај поредак у природи, који нас импресионира, одговара потреби организовања, својственој човеку.<sup>45</sup>

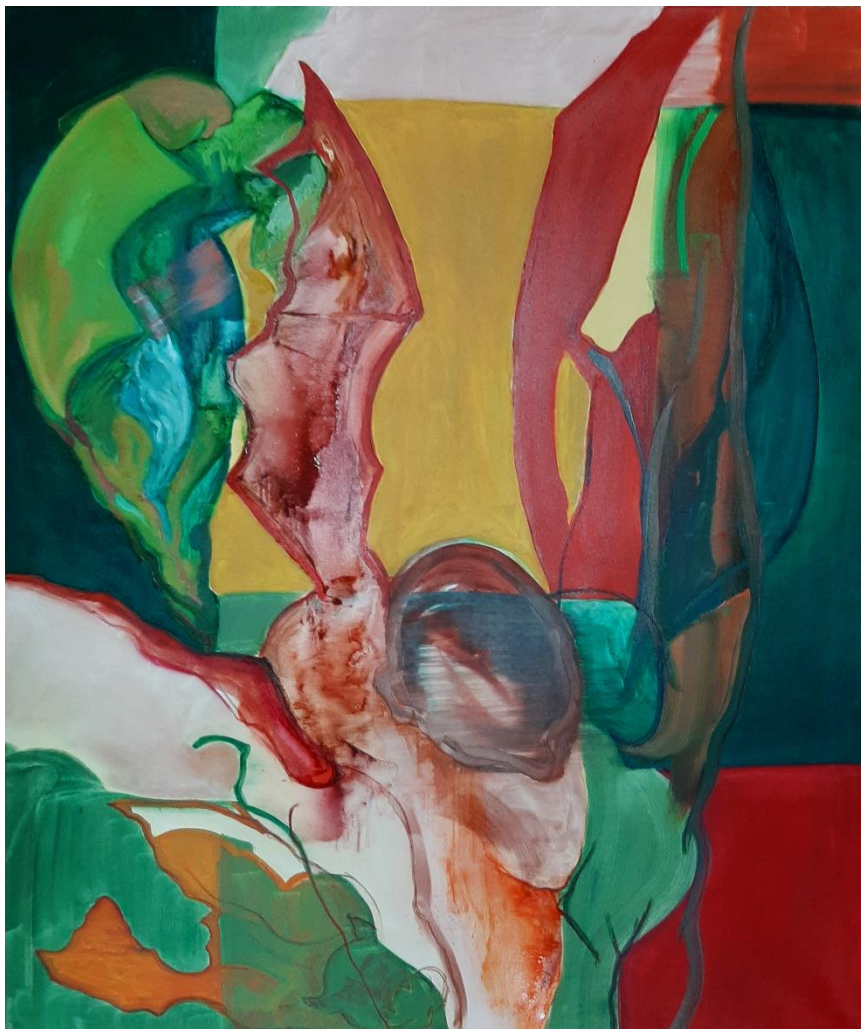
„Видљива делимично природа је неуређеног изгледа. Ако је наша наука открила законе њеног поретка, то је само после вековног испитивања и без сумње само пројекцијом нашег духа – који је уређивачки и геометријски на стварни или привидни хаос света...Природа је лепа само у односу на уметност. Кад је ‘случајно уређена’ она нам изгледа лепа; тада је као уметничко дело.“<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Isto, 155-157

<sup>46</sup> Les editions G.Gres and Cie, Paris, I-II (Preface)





*„Пали анђео“ комбинована техника 130x150, 2021.*

Наша сазнања о спољном свету се заснивају на геометријском систему који је само творевина људског духа. Њу кубисти нису измислили, већ су је само (искључиво) јако вешто применили. По Озанфану и Жанреу, човек је “геометријска животињапрожета геометријским духом“.

Геометрија се користи као средство којим се остварују ликовни резултати и она се не може заобићи, иако може изгледати да има и противаргумената – можда бојене мрље на пример у првом апстрактном акварелу В. Кандинског (1910.) или чак географске карте, можда ове масе могу да се ослободе геометријског духа.

Естетичко посматрање састоји се у осећавању (Einführung), у подражавању онога што видимо чулима. То важи за дела кроз чију равнотежу и ми сами постајемо уравнотежени као уметници или само публика. Дакле, крајње схватање је да стварамо одређене симетрије у раду које одговарају симетрији сопственог тела у чула.

Треба истаћи да у овој серији слика целина је неправилна. Али као накнада за то у њој се налазе јасне, прегледне форме које поред асиметричног утиска целине омогућују одмах визуелну перцепцију јасног мотива. Геометрија је овде главно средство перцепције, оруђе преко којег препричавамо утиске спољног света који представљају подстрек за стварање, и према њему се уобличавају хаотичне форме, даје им се прегледност, ред и смисао.



## 6.2 Коначни изглед и закључак: Одбрана и последњи дани

### Завршни рад:

Коначни изглед завршног рада садржи иронично светлу и вибрантну палету. Ако узмемо у обзир тематику али и циљ овог монументалног приказа незаобилазна је потребна доза општеприхваћености, а поред својственог симболизма и лакоћу читања између редова.

У новијој уметности експресија је често сложено осећање а не однос појединца ка околини. Наш век је изградио посебну херојску као пример развоја осећања од појединца ка колективном дајући акценат монументалном жанру. Гушеће те индивидуе и слобода унапред предсказана симулираном слободом препрека је истинитој спознаји стварности у журби ка духовном и моралном уздузању.

Да ли је за уметничко дело битније да се заснива на рационалним или осећајним побудама? Оба служе као одличан подстрек за стварање. Али у одређеним околностима оба чиниоца излазе из оквира индивидуалности да би се описало обележје једне епохе и њен конфузни координатни систем. У уметнику постоји одређена градација између ове две стране – строгости и уздржаности, и мери за лиризмом, необузданошћу и полетом.

Одраз декаденције као теме може бити покушај нарушавања јединства стила у раду, намерна дисторзија и нарушавање склада свих елемената које треба да прожимају исти принципи сликања и обраде. Тачка између рафинисања декоративног и ликовног схватања, раскида са одређеним формулама и правилима, разарање новонасталих оквира савременог друштва.

Тешка су дела ангажованих уметника. У сложеној констелацији противуречности последњих година, деценија, у којој се супротстављају капитализам, комунизам, социјализам и несврстаност, уметност није могла остати у “кули од слонове кости“...





Монументална употреба у екстеријеру и коначни изглед завршног рада.



## Биографија

Сандра Нинић

Рођена 2.5.1997. у Новом Пазару  
0649658707  
sndr.nnc.97@gmail.com

### Образовање:

2012. уписала Средњу Уметничку школу у Краљеву, смер графички дизајн.  
2016. уписала основне студије на Факултету примењених уметности, смер Примењено сликарство у класи Мирослава Лазовића.  
Од 2020. На мастер студијама Факултета примењених уметности, смер Примењено сликарство, такође под менторством Мирослава Лазовића.



### Самосталне изложбе:

2010. Самостална изложба, Културни центар Градац, Рашка  
2017. “Disomnia”, галерија клуба Синкопа, Београд  
2018. “Спавати, можда сањати”, Оставинска галерија, Београд  
2018. “Портрети”, Омладински клуб Рашка

### Групе изложбе:

2006. - 2012. “Изложба клуба ликовних уметности Рашка” Културни центар Градац, Рашка  
2011., 2012. “Годишња изложба младих”, Културни центар Рибница, Краљево  
2012. “Слике и цртежи”, Културни центар Градац, Рашка  
2016. “Иницијатива”, Културни центар Рибница, Краљево  
2017. “13. Годишњи салон КЛУ Рашка”, Културни центар Градац, Рашка  
2018. “Портрет”, годишња изложба цртежа студената ФПУ, галерија ‘Стамбол капија’, Београд  
2018. “17. Интернационална ликовна колонија Јелена Анжујска”, Културни центар Градац, Рашка  
2019. “Зграфито”, галерија Маржик, Краљево  
2019. “Изложба радова са предмета акт”, Лозница  
2019. “Витраж”, Фестивал музике и цртежа, Галерија Сретен Стојановић, Приједор  
2019. „Где видите себе за 10 година?”, Базар рециклаже, галерија X Vitamin, Београд  
2020. “Плод сусрета”, УК Пароброд, Београд  
2021. “Ликовни салон младих 2021.”, Галерија ММЦ, Нови Пазар

**Остало:** Члан “Клуба ликовних уметника Рашка” од 2005

## Литература

- ✚ Казимир Маљевич, *Напредни свет*, Центар за културну дјелатност, Галерија Нова, Загреб, 1981.
- ✚ David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Themes and Hudson, London, 1975.
- ✚ Frederick Hartt, *Michelangelo*, Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York
- ✚ Frans Boduen, *Rubens i njegovo stoleće*, Vuk Karadžić/Jugoslovenska revija, Beograd, 1977.
- ✚ Robert Goldwater, *Gauguin*, Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York
- ✚ Василиј Кандински, *Плави јахач*, Логос, Београд, 2015.
- ✚ Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1947.
- ✚ Сигмунд Фројд, *Комплетан увод у психоанализу*, Матица српска, Нови Сад, 1979.
- ✚ Др Павле Васић, *Увод у ликовне уметности/Елементи ликовног изражавања*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1982.
- ✚ К. Богдановић, Б. Бурић, *Теорија форме*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.
- ✚ Herbert Read, *Henri Moure*, Paris, 1949. (предговор каталогу)
- ✚ *V.Dictionnaire de la peinture modern*, Edité par Paris, Hazan, Paris, 1954.
- ✚ Louis Corinth, *Das erlernen der alerei*, Munchen, 1922.
- ✚ Edmond et Jules de Concourt, *L'art du dix-huitieme sickle*, I. Paris