

УНИВЕРЗИТЕТ УНИОН У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ СЦЕНСКИХ И ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ
АКАДЕМИЈА ЛЕПИХ УМЕТНОСТИ

НАТАША Ј. ДЕЈАНОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ

**МЕТАФОРА ЗИДНОГ ЗАПИСА –
АМОРФНА СТАЊА ИЛИ МАТЕРИЈАЛНЕ
КОНФИГУРАЦИЈЕ**

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ У ОБЛАСТИ
ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

БЕОГРАД, 2017

UNION UNIVERSITY IN BELGRADE
FACULTY OF APPLIED ARTS AND PERFORMING
ACADEMY OF FINE ARTS

NATAŠA J. DEJANOVIĆ DIMITRIJEVIĆ

**METAPHOR OF THE MURAL RECORD –
AMORPHOUS STATES OR MATERIAL
CONFIGURATIONS**

DOCTORAL ART PROJECT IN THE FIELD OF FINE ARTS

BELGRADE, 2017

Ментор:

Проф. Владимир Величковић, гостујући професор, ужа уметничка област Цртање и сликање Универзитет УНИОН у Београду,

Академија лепих уметности

Чланови комисије за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта:

Проф. мр Гордан Николић, редовни професор, ужа уметничка област Цртање и сликање, Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

Проф. мр Саша Филиповић, редовни професор, ужа уметничка област Цртање и сликање, Универзитет УНИОН у Београду, Академија лепих уметности

Датум одбране: _____, у Београду

Метафора зидног записа – аморфна стања или материјалне конфигурације

Резиме: Основна идеја овог докторског рада јесте визуелна комуникација човека кроз векове путем поруке, са акцентом на савремене облике комуникације људи. Потреба човека да остави поруку на зиду транспонована је на ликовни језик. Овим уметничким пројектом приказују се слике које представљају метафору зидног записа.

У мојим досадашњим истраживањима могу се запазити два основна начела, полазишта: тежња за очувањем народне традиције и мануелних вештина у ликовном изразу, кроз аморфне форме и испитивање материје у сликарству; као и комуникација путем поруке, записа, цртежа.

Користећи се методама и поступцима уметничког истраживања, у овом раду анализирани су материјали који су се вековима и миленијумима уназад користили за цртање и сликање (угљен, земља, песак, пигменти, туткало, креч, камен...) и као такви опстали до данас, упркос временским променама и непогодама. Захваљујући технологији сликарства, која је била мање или више позната ауторима уметничких дела, многа дела су очувана. Упоредо са старим, вршени су и огледи и са новим материјалима, који су у употреби тек пола века, са синтетичким производима (акрилне боје, полимерне емулзије, акрилни кит, еластична маса за фуговање, маса за глетовање, везиво за керамику...), односно са индустријским продуктима 20. и 21. века.

Разлог за одабир оваквих материјала произлази из жеље за обликовањем материје која ће бити чврста и трајна и омогућити ликовном делу да траје. Такође, постоји жеља за демистификацијом уметничког дела које је скупоцено, крхко и недодирљиво. Посматрача треба увести у свет слике, навести га да реагује на слику и осети бар делић одушевљења које је присутно код аутора док ствара, омогућити да додиром осети текстуру слике.

Кључне речи: зидни запис, комуникација, материјали, аморфне форме, текстура, мануелне вештине, слика

Уметничка област: Ликовне уметности

Ужа уметничка област: Цртање и сликање

Metaphor of the mural record – amorphous states or material configurations

Abstract: The main idea of this doctoral work is visual communication of man throughout time, via messages, with an emphasis on modern communication between people. Man's need to leave a message on the wall is transposed to visual language. This artistic project displays images that represent the metaphor of the mural record.

Two basic principles, or starting points, can be seen in my research so far: the tendency to preserve folk traditions and manual skills in artistic expression, through the amorphous form and testing materials in painting; as well as communication via messages, records and drawings.

This research paper analyzes the materials that were used for centuries and millennia in order to draw and paint (charcoal, earth, sand, pigments, glue, lime, stone...) by using the methods and procedures of artistic research, and as such they have survived to this day, despite the weather changes and disasters. Thanks to the technology of painting, which was more or less known to authors of works of art, many works have been preserved. Along with the old, experiments have been carried out with new materials as well, which have been in use for only half a century so far, with synthetic products (acrylic paints, polymer emulsions, acrylic kit, elastic joint sealants, smoothing substance, connective tissue for ceramics...) i.e. the industrial products of the 20th and 21st century.

The reason for choosing these materials stems from a desire for creating materials that will be solid and durable, and allow the work of art to be long lasting. There is also a desire for demystifying the work of art which is very precious, fragile and untouchable. Spectators should be introduced to the world of images, get them to react to the picture and feel at least a small fragment of the ardor present in the author while creating the work of art, allow them to feel the texture of the image by touching it.

Key words: mural record, communication, materials, amorphous forms, texture, manual dexterity, image

Art area: Fine Art

Field of specialty: Drawing and painting

Захвалност

Желим да се захвалим својој породици, пријатељима и сарадницима који су свих ових година били уз мене, трудили се да ми помогну да остварим своје циљеве и својим залагањем показали да ми у потпуности верују.

Захваљујем се свом ментору, проф. Владимиру Величковићу, за време посвећено мом раду; за предлоге, сугестије и смернице које су допринеле успешној реализацији слика за докторски уметнички пројекат; за пажљиво биране речи, које су чиниле сваки сегмент овог важног, дугогодишњег процеса лаким, једноставнијим, лепим, и успешнијим. Овом приликом му се захваљујем и за огромну подршку коју годинама уназад пружа младим уметницима и чини да се осећају важним на ликовој сцени савремене уметности.

Посебно драгим особама проф. мр Гордану Николићу и проф. мр Саши Филиповићу дугујем неизмерну захвалност за доброту, искреност и несебичну подршку и помоћ, од самог почетка докторских студија и израде уметничког пројекта; за препоручену литературу, за детаљну естетску анализу сваке етапе практичног дела мог уметничког пројекта; за огромно педагошко и сликарско искуство и позитивну енергију коју шире далеко.

Захваљујем се Ирени Томић на сугестијама, предлозима и коментарима; на пажљивом читању, и језичко-стилској корекцији текста.

Колегама и професорима са Факултета ликовних уметности у Скопљу, Нишу и Београду, као и свим колегама, професорима и ненаставном особљу на Академији лепих уметности у Београду.

Колегама и директору Високе школе за васпитаче струковних студија из Гњилана, са привременим седиштем у Бујановцу, велико хвала за разумевање, моралну и материјалну подршку.

Својим студентима, за неисцрпну инспирацију, мотивацију и сарадњу.

Захваљујем се пријатељима великог срца, без којих сигурно не би могао да се реализује овај пројекат: Надици Миленковић, Маријани, Луки и Горану Станимировићу, Емилији Арсић, Мерсихи Прушевић Дулић, NAIS PRINT штампарии, Љубодрагу Вукићу; за бескрајно стрпљење, пожртвованост и професионалност, док су за лектуру и превод заслужне проф. др Тања Русимовић и Кристина Соларова.

Мојим јединственим родитељима Љиљани и Јовици, као и браћи, Драгану и Богдану, који ми обасјавају пут којим корачам и који су уједно и моји сапутници у потрази за хармонијом и складом у животу. Посвећени уметности и породици, учинили су за мене све и пружили ми и превише.

Мом вољеном супругу Бојану, за 16 година љубави и подршке, заједничких напора да постигнемо што више и да својој деци пружимо најбоље.

Највећу захвалност дугујем својој изузетној деци, Димитрију и Петру, највећим и најмудријим учитељима мог живота.

САДРЖАЈ

Резиме

Abstract

Захвалност

1.УВОД.....	1
1.1. Опис докторског уметничког пројекта	2
1.2. Образложење теме.....	3
 2. МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР РАДА.....	6
2.1. Предмет уметничког истраживања.....	6
2.2. Задаци и циљеви уметничког истраживања.....	7
2.3. Поетички и теоретски оквир рада	9
2.3.1. Од чулног доживљаја до уметности.....	11
2.3.2. Зид.....	12
2.3.2.1. Зид од блата (земљана архитектура).....	21
2.3.2.2. Записи на зиду.....	25
2.3.2.3. Урбани записи.....	27
 3. МАТЕРИЈАЛНЕ КОНФИГУРАЦИЈЕ	29
3.1. Истраживање материјалног садржаја уметничког медијума	29
3.2. Позиционирање уметности	30
3.3. Текстурологије Жана Дибифеа	31
3.4. Комбиноване слике Роберта Раушенберга	33
3.5. Анселм Кифер	35
3.6. Енформел.....	41

4. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА.....	45
--	-----------

4.1.Тестирање узорака земље	55
-----------------------------------	----

4.2.Технолошки поступак грађења слике	73
---	----

5. ЗАКЉУЧАК	75
--------------------------	-----------

Литература.....	77
-----------------	----

Вебографија	80
-------------------	----

Прилози	82
---------------	----

Биографија.....	137
-----------------	-----

1. УВОД

За основно полазиште докторског уметничког пројекта послужила су ми нека ранија истраживања, укључујући и мој магистарски рад. Проучавање проблема понекад захтева интердисциплинарни приступ. Сва та истраживања појединачно помогла су ми да (заокружим причу) учврстим своје ставове и сагледам тему истраживања са више аспеката. Тема се бави проблематиком савременог друштва, а у самом истраживању издвајају се нове теме, подтеме. Оне се надовезују једна на другу и неизбежно је да се представе заједно, како би ова идеја била јасна.

Уводни део обрађује везу између зида и човека, односно детаљније описује на који све начин зид користи човеку за комуникацију. У овом делу докторског рада налази се опис пројекта и образложење теме. Прича о зиду ликовно је обликована и представљена на изложби „Зидни запис“.

Методолошки део садржи предмет уметничког истраживања, циљеве и задатке рада. Ту су, такође, образложени поетички и теоретски аспекти рада.

У делу „Материјалне конфигурације“ образлаже се истраживање материјалног садржаја уметничког медијума у педесетим, шездесетим и седамдесетим годинама двадесетог века, и утицај појединих сликара из тог периода на сликарство представљено у овом истраживачком раду.

Понекад се циклуси у стваралаштву једног аутора потпуно разликују, а некада се надовезују један на други.

У овом случају, на истраживања са завршне године основних студија, када се први пут појавило интересовање за аморфне форме, надовезао се циклус „Куће које плешу“, а убрзо након тога уследио је и магистарски рад, који је обогаћен и техником мозаика, уз класично, штафелајно сликарство. Одлика последњег циклуса „Зидни запис“ јесте редукција садржаја и представља чисту сликану површину. У делу који представља анализу практичног дела овог истраживања, приказан је технолошки процес настајања слике, од испитивања узорака земље, преко грађења арматуре за слику, до завршног обликовања материје.

1.1.Опис докторског уметничког пројекта

Изложба под називом „Зидни запис“ састоји се од 17 слика рађених у комбинованој техници. Шест слика мањег формата биће представљено у виду два триптиха, а остале слике већег формата биће изложене засебно.

Концепт изложбе је комуникација преко зида, односно потреба човека да некоме остави поруку на зиду. Ова изложба истражује релацију комуникација–отуђење, односно колико је данас глобализација помогла комуникацију међу људима, а колико су они заправо отуђени. Идеја о зидном запису настала је за време претходног истраживања кућа као уточишта, кућа којих више нема јер нарушавају урбанистички план града, и напуштених планинских кућа на југу Србије и у Македонији. На једној од тих напуштених кућа у селу Велестову, на врху планине Галичице изнад Охридског језера, стајао је урезан натпис „На продају“, са бројем телефона. Тај запис на зиду је покренуо ново истраживање о поруци коју људи урезују, записују, лепе или куцају на зиду.

Процесом вишеслојног сликања и употребом природних материјала којима се некад зидало, испитивала сам вредности зида као површине и вредности записа које зидови вековима носе. Истражујући богатство текстура, боја и рељефних, аморфних форми, настали су фрагменти зидова са различитим текстуалним вредностима. Комбиновање техника зидног сликарства са искуствима класичног, штафелајног сликарства, резултирало је рељефним сликама густе фактуре, са сугестивним експресивним масама и дискретним графичким детаљима.

Метафора зидног записа је тежња за очувањем народне традиције, првенствено српског средњовековног фреско сликарства, сликарства као традиционалне вештине, техника зидног сликарства и сликарског наслеђа у Србији.

Аморфна стања или материјалне конфигурације у овом раду представљају сликарско истраживање материје и употребу техника зидног сликарства. Апстрактне форме, обликоване различитим малтерима од природних материјала (земља, слама, песак, креч), као и савремених сликарских и грађевинских материјала (цемент, полимерне емулзије, ПВЦ арматура, стиродур, акрилне и уљане боје, тонери), граде храпаву површину зида која је далеко захвалнија за сликарску интервенцију од равне површине платна. Богатство материје коју нуди један зид доводи до тежње за стварањем зида и сликањем по њему.

1.2.Образложење теме

Запис на зиду, као начин комуникације, односно остављање поруке, егзистира дуго колико и људска заједница. Још пре појаве првог писма, зидни записи праисторијског човека били су цртежи и слике животиња на унутрашњим зидовима пећина. Готово са сигурношћу можемо да тврдимо да тада човек није био свестан уметничке вредности тадашњих примитивних цртежа, нити је себе сматрао уметником. Цртање и сликање на зиду за људе из периода палеолита представљало је комуникацију, са другим припадницима племена, или са вишом силом, односно природом или божанствима. Цртани трагови начињени од биљака, угљенисаног дрвета и животињске масти, били су део култа праисторијског човека и сведочанство његовог веровања у моћ слике.

У напреднијим цивилизацијама, које употребљавају писмо, појављују се записи и у виду графичких симбола (хијероглифи у Египту) и у виду слика и цртежа (Помпеја, Рим, Цариград). Хијероглифи су обично били исцртавани и осликавани на зиду, али и урезивани у зид, налик зидној техници зграфито.

На зидовима ранохришћанских римских катакомби били су сликани симболи које су могли да дешифрирају само верници, јер је њихова вера тада била тајна, односно забрањена. Византијске фреске су средство комуницирања које се служи знацима и симболима у циљу саопштавања основне поруке хришћанске вере.¹

Зидни мозаици у западном и источном римском царству, односно у Риму и Византиону (Цариграду) сведоче о богатству владара и историјских личности, као и о моћи коју је црква тада имала. Слике су саопштавале сложене идеолошке садржаје политике и вере.

У романичком периоду скулптура је тесно била повезана са архитектуром: скулпторални украс на фасадама илустровао је библијске догађаје. Клешући ликове из јеванђења, као и митолошке животиње и флоралне елементе, уметници су остављали поруке на зиду савременицима и будућим нараштајима. Монументалне фреске у периоду ренесансе јесу белешке тадашњих прилика: у 15. и 16. веку ликовна уметност стиче већу самосталност у односу на цркву, јер племићке породице и богати грађани постају мецене. Они наручују палате, статуе и слике којима желе да нагласе сопствену моћ и значај.

Модерно доба такође има „свој зид“ где се остављају поруке, само што су медији другачији. Појаву графита на улицама, поруке бунта и протеста, искористили су и поједини уметници да употпуне свој ликовни израз (Баскијат). На зидовима школа ђаци су одувек урезивали разне поруке, шкработине или цртеже, прва слова или своја имена.

¹М. К. Прете, А. Де Ђорђис, *Историја уметности*, МК Панониа и НС Панонија, Нови Сад, 2006.

Данас се ђачки записи могу приметити и на спољним зидовима школе, много већи, упечатљиви, често рогобатни и вулгарни, исписани интензивним тонерима, ауто-лаковима и фарбама.

Код мале деце предшколског узраста, најчешће још у фази шарања и шкрабања, кад још не владају обликом и појавом, јавља се потреба да цртају на зиду, без претходног искуства о томе да уопште постоје зидне слике и да се на зиду може цртати. Ова фаза јавља се обично око друге године живота, до четврте. Појава цртежа објашњава се потребом детета да се изрази, да се игра, да дефинише себе, провери ритам свог кретања у простору. Дете обично нема намеру да нешто прикаже. Радује се насталим траговима, као и шумовима који при томе настају.²

На самом крају 20. века појављује се интернет као ново средство комуникације. У кратком периоду информатика рапидно напредује и нуди људима разне програме и апликације, како би што брже и квалитетније разменили информације. Друштвене мреже се појављују у облику зида на који људи остављају поруке једни другима. Запис стиже за мање од једне секунде с једног краја света на други. Зидни запис од црног трага угла, преко раскошног орнамента, слике или мозаика, спреја на зиду или урезаног трага длета, постаје куцана информација на зиду корисника интернета.

Интернет је данас прозор у свет, али је, такође, и зид међу људима.

Откриће интернета и употреба компјутера су највећи изуми човечанства. Они су олакшали учење, комуникацију, пословање, а уметност учинили доступном сваком човеку на свету и у сваком тренутку. Информације везане за уметност могу се наћи на интернету: репродукције, текстови, читаве књиге, туторијали и савети, виртуелна посета музеја широм света, актуелна дешавања у свету уметности, а чак се уметничко дело може направити уз помоћ појединих рачунарских програма. Међутим, виртуелним путем се не може додирнути уметничко дело, не може се опипати његова текстура, глатка, хрпава, мека или груба. Не може се осетити његов мирис, нити сагледати реалан формат дела. Уметничко дело обликује човек, својом идејом и својим радом. Зато стваралачки чин мора да буде мануелан. Уметник треба да се бави мануелним радом и да те вештине изучава од најранијег детињства. У појединим земљама, практикује се школа у природи, чак се деца у предшколском узрасту оспособљавају да користе алат, да рукама обликују различите материјале и да осете и упознају природу. Иако се играње видео игрица у децјем узрасту данас не може избећи, увођењем школе у природи деца се несметано развијају, непосредно упознају свет око себе и израстају у свестране и способне људе.

Овим истраживањем прича о зиду преведена је на ликовни језик. Оно што човек, али много више зуб времена, учини од зида, после више година, деценија или векова,

² Б. Карлаварис, *Методика наставе ликовног васпитања*. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1984.

прави је изазов за једно студиозније истраживање материје и текстуре. Савремене вишеспратнице немају такву ликовну вредност као стари, оронули зидови, који су сами по себи енформел. Модерне зграде немају богатство текстуре и могућност да се њихови зидови проучавају у смислу ликовних вредности материје. „За човека који сања о кући просто је немогућа чињеница да небодери немају подрума. Од улице до крова станови су наређани једни над другима, а цео град покривен је шатором неба без хоризонта. Зграде у граду имају само спољашњу висину.“³

Стари зидови се данас руше, јер се не уклапају у концепт савремене архитектуре. Појединачне куће у градовима нарушавају изглед урбане средине. Оне су окружене модерним зградама, од нових материјала – бетона, бљештавог стакла и неуништивог челика. У селима се куће такође руше, али саме од себе, јер одласком људи из села у градове, нема ко да их одржава. Испричане приче које су остале међу зидовима лагано нестају, ишчезавају, заборављају се, као и начин на који су се ти зидови некада зидали.

Зидни запис, остаје на нивоу метафоре, као начин комуникације, коју је наметнуо савремени начин живота, као начин преношења поруке, путем електронских уређаја. Ови појединачни зидови, као фрагменти некадашњих времена, сведоче о ванвременској потреби људи да нешто саопште, комуницирају, пренесу поруку, оставе запис...

³ Г. Башлар, *Поетика простора*, Уметничко друштво Градац, Чачак-Београд, 2005, 46.

2. МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР РАДА

2.1. Предмет уметничког истраживања

„Уметност се не може наћи ни на ком другом путу, до на свом сопственом“

(Конрад Фидлер)

Имајући у виду да је докторска теза у највећој мери оригинални, изворни истраживачки рад, у којем је систематизовање претходних сазнања увод у самостално закључивање, ово истраживање представља синтезу досадашњих сазнања и практичних искустава из области сликарства, са акцентом на зидно сликарство. Извршити синтезу не значи скицирати ликовно дело, или га не довршити, већ проникнути у његове битне ликовне карактеристике. Синтеза техника зидног сликарства и класичног штафелајног сликарства нуди више могућности ликовног обликовања. Приказивање ликовне суштине дела јесте циљ и задатак овог истраживачког рада, проласком кроз различите материјале и технике.

„Да ли се чином ИЗБОРА уметност–појединачно дистанцирала довољно од уметности–уопште, да ли је обезбедила довољну независност за постанак? Да ли ће уметност–појединачно у следећој етапи – ПРОЛАСКУ КРОЗ МАТЕРИЈАЛ – стићи најзад и у једну неконфликтну зону где би уметничко дело настајало „као испод чекића“, и пред такве једноставне занатско-извођачке задатке које би искусан уметник решавао лако. Не! Пре свега, отпор материјала није отпор нижег реда, јер није предвидив. А, затим, баш особиним непредвидивости се отпор материјала укључује у оно што ће одредити суштину уметничког дела – његову непоновљивост“.⁴

Ово истраживање се базира на комбиновању више сликарских техника које као резултат дају један спој традиционалних, природних материјала са синтетичким, савременим материјалима. Дела настала на овај начин имају форму слике-рељефа, односно слојевите слике која је настала грађењем масе од слојева боја, грађевинских материјала, као и елемената мозаика и зграфита. Без обзира на то да ли су рађене уљаним бојама на платну или акрилним на медијпану, ове комбиноване слике су карактеристичне по фактури, слојевима бојене масе, и каменим тесерима који, као фрагменти мозаика, прате сликане потезе.

⁴ М. Поповић, *Исходиште слике*. Нолит, Београд, 1983, 24.

Када говоримо о методологији истраживања, морамо још једном да се осврнемо на интердисциплинарни приступ, обухватајући више области од филозофије уметности, естетике, психологије уметности, преко историје уметности, социологије, етнологије као и технологије сликарства. Да би се истраживала нека нова сликарска дисциплина, која је заправо комбинована техника, неопходан је увид у сликарске опусе бројних уметника, како старије, тако и новије уметности. Даље прикупљање грађе односи се на теоријска промишљања, како историчара уметности и људи који се баве истраживањима психологије и филозофије уметности, тако и исказа самих уметника. Од велике користи јесу и многи видео записи, интервјуи, документарни филмови и сл. Неопходно је било анализирати тај разнолики материјал, заједно са искуствима проистеклих из непосредне праксе. У методологији сликарских истраживања важно место заузима практична верификација, повезивање различитих искустава и међусобна компарација.

2.2. Задаци и циљеви уметничког истраживања

Овај истраживачки пројекат има за циљ грађење структуралне слике попут енформелиста крајем педесетих година, употребом грађевинских материјала, дакле, несликарских поред оних сликарских.

Учећи од великих мајстора као што је Мића Поповић, дошла сам до идеје да „ставим у први план свог креативног поступка, материју којом градим слику и покушам да створим технику која замењује и материју и материјал“.⁵

„Зоран Павловић, теоретичар уметности своје генерације и сам један од најистакнутијих представника енформела код нас, објашњава да је у кругу његових истомишљеника постојала намера да се европском енформелу отворе могућности за нове видове реакције и да се од негације пређе на афирмацију. То је у пракси значило да се структура њиховог дела заснивала на поетском и естетски релевантном карактеру и да није имала анархистичко-деструктивних подстрека, да је тежила хармонији, а не хаосу.“⁶

Задаци овог уметничког истраживања су неговање старих заната и мануелних вештина у савременој ликовној пракси. Традиционалне вештине данас нису више атрактивне и потиснуте су из свакодневног живота наглим развојем информационих система. Многи уметници сада цртају и сликају на рачунару или електронској табли за цртање. Правилан развој моторике веома је важан, како за децу и период детињства, тако и за њихов каснији живот и за нека будућа остварења ликовне уметности. За развој

⁵ Каталог изложбе Мића Поповић, „Од материје до материјала“, Народни музеј, Београд, 1994. Најважнији текстови Зорана Павловића: Поетска основа, Рад, Београд, 26. новембар, 1960.

⁶ Исто.

мишића руку заслужни су писање, цртање, вајање, ређање коцкица, конструисање, сецкање, лепљење (фина моторика).

Стварање уметничког дела не може бити случајност. То је једна промишљена радња, која може бити у потпуности интерпретирана једино синтезом ума и руке. Мануелни рад мора бити подједнако заступљен као и интелектуални и духовни. Једноставност уметниковог израза треба да буде плод студиозног рада. Уметничко дело је аутентично ако је и за идеју и за реализацију заслужан сам аутор, а не неко друго лице.

Да би ликовно дело представљало јединствену, хармоничну целину, мора садржати ликовне елементе. Квалитет линија, боја, текстура и форми у једном ликовном делу, зависи од посвећености и студиозности самог аутора, као и од његових мануелних вештина и развоја фине моторике. Сваки облик уметничког изражавања (код одраслих), у овом случају се то односи на сликање и цртање; као и креативног играња (код деце), захтева вештину руку, прецизне покрете прстију, правилно обликовање форме и оно што је најважније, али и најтеже – прелажење пута од перцепције до реализације.

Грађење слике помоћу бојених слојева, урезивања, гребања, преклапања различитих материјала, прожимање токова, наизменично смењивање текстура и истраживање материје кроз аморфне форме, средства су комуникације посредством записа на зиду, тј. комуникације преко зидног записа.

Медије сам бирала верујући да кроз њих могу најверније визуелизовати метафору зидног записа.

У мом рецентном опусу евидентан је слојевит приступ слици. Уцртане линије, изгребане површине, пастуозни намази малтера и боје, рељефне структуре и динамични токови камених тесера, наговештавају један дуготрајни, студиозни процес истраживања могућности слојевитог сликарства. Кроз истраживање сопствене ликовности тежим да пронађем аутентичну, личну магичну силу, која би транспоновала моју идеју и емоцију директно на дело, а притом била препознатљива и код посматрача.

“Тако се помањала слика као метафора универзума, као језичка супстанца изнад рационалистичких конструкција, која у својој властитој природи истовремено крије сва реална, сва утопијска, морална, естетска и идеолошка одређења епохе коју прати”⁷

⁷ Ђ. Кадијевић, и сар, *Антологија српског сликарства друге половине 20. века*, Мр Живојин Иванишевић, Београд, 2004, 14.

2.3. Поетички и теоретски оквир рада

III Како треба да се понаша онај који хоће да стигне

„Ви које нежност духа носите до љубави према врлини и ви који се опредељујете за уметност, почните тиме што ћете обући ово одело: љубав, веру, послушност и стрпљивост. Најпре што можете ставите се под вођство једног мајстора и учитеља. Напустите га најкасније што можете“ (Ченино Ченини).

Данас је човек социјално, породично и морално спутан. Неоствареност као универзална човекова ситуација, непрекидни је позив за хуманијим животом. Окренутост према уметности и према стваралаштву има смисао непрестајања на људску неоствареност. Ниче је за израз *memento mori*⁸ користио своју верзију - *memento vivere*, чиме је хтео да каже да смо заборавили да живимо. Треба живети, борити се, ићи напред и размишљати позитивно. Данас треба бити нарочито осетљив на лепе ствари, јер је лоших исувише.

Према речима Миће Поповића „Сликар мора да направи слику да би сачувао наду. Можда је ова нада, у ствари, нада у могућност поновљених двоструких тензија, могућност поновљеног стања унутрашњег сукоба; најзад, можда је то нада у живот сам и његову благодатну соковитост“.⁹ Потреба за стварањем, сазнањем, експериментисањем и испробавањем покреће човека већ вековима. Стваралачки чин доприноси квалитетнијем начину живота.

„Нема природније жеље од жеље за сазнањем. Ми испробавамо сва средства која нас оване могу водити. Кад нас разум изда, прибегавамо искуству,

Per varios usus artem experientia fecit:

exemplo monstrante viam... “¹⁰

Човек који размишља позитивно и креативан је, има испуњен и садржајан живот. Многи мислиоци, војсковође, филозофи и уметници говорили су о том узвишеном чину са посебним жаром.

⁸ *Memento mori* – сети се смрти, и ти си само смртник. Латинска пословица која се односи на пролазност живота; она подсећа да ће сви једног дана умрети и да треба искористити сваки дан живота.

⁹ З. Лукић, *Античке пословице*, Бањалука–Стокхолм–Осло, 1068–2000, 32.

¹⁰ М. Поповић, *нав. дело*, 14-15.

¹⁰ „Разноврсним огледима искуство је створило вештину, јер нам пример показује пут.“
Манилије, I, 59, у наводу Јуста Липсија, *О политици или држави*, I, 8.

„Само нас нарочита слабост наводи да се задовољимо оним што су други или што смо ми сами нашли у том лову за сазнањем; мало паметнији човек се неће тиме задовољити. Нема краја нашим истраживањима. Наш крај је на другом свету. Знак је сужености духа кад је човек задовољан, или пак уморан. Ниједан племенити дух не остаје у себи: он увек тежи и тера преко својих снага; његови полети превазилазе његова дела; ако не одмиче и не надире, ако се не пропиње и са собом не сукобљава, он је само напола жив; његова трагања су без исхода и без облика; његова храна је дивљење, потеря, неизвесност“.¹¹

Василиј Кандински описује тај жар као „треперење душе“. Оно што уметник проживљава и ствара, постаје дело, самостално и опипљиво, које посматрачу може, али и не мора да се допадне. Дилема увек постоји, да ли је створено дело довољно добро и да ли код других тиња исти жар када га посматрају. Истинско уметничко дело настаје „из уметника“ на тајанствен, загонетан, мистичан начин, а затим постаје самостални субјект који одише духом, постаје личност, биће.¹² „Уметник у животу није дете среће: он нема право да живи без обавеза, он мора да се побрине за тежак задатак, који је често и његов крст. Он мора да зна да свако од његових дела, осећања, мисли гради фини и неопипљиви, али чврсти материјал, од кога настају његова дела, и да стога он није слободан у животу, већ само у уметности“.¹³

Да би се задовољили естетички оквири једног ликовног циклуса, ово уметничко истраживање једним делом има потврђене, и у пракси верификоване класичне елементе сликарства, научене од великих мајстора византијске уметности, ренесансе и барока, преко импресионизма, апстрактног експресионизма и енформела. Друга страна истраживања је експерименталног карактера и носи печат савременог доба. Уметник се често сусреће са дилемом да ли је његово дело добро или није, да ли може код посматрача да изазове „треперење душе“, али га то не спутава да ствара без обзира на све. Према Ивану Фохту, „уметност је један животни став и животно стање“, што значи да уметничка дела нису случајна, већ су уметников начин живота и стање његовог бића. „Откуд незадовољство делом? Одакле та сумња, недефинисана, и, нарочито, одакле та извесност да је дело несавршено? Да би се констатовало да је несавршено, мора да се упореди с нечим што је савршено. Шта је то с чим уметник упоређује своје несавршено дело? Туђе уметничко дело? Не бих рекао. Уметник не жели да понавља туђе, јер од првог свог уметничког дана схвата да је суштина уметности – непоновљивост!“¹⁴

¹¹ М. Де Монтењ, *Огледи*. Београд, Култура, 1967, 418.

¹² В. Кандински, *О духовном у уметности*. Езотерија, Београд, 1996, 133.

¹³ В. Кандински, *нав. дело*, 137.

¹⁴ М. Поповић, *нав. дело*, 1–2.

2.3.1. Од чулног доживљаја до уметности

„Сваки појединац у току живота, свесно или несвесно шири садржај сопственог менталног склопа мисли, утисака, осећаја и опажаја. На основу ове грађе се обликује јединствено и оригинално мишљење појединца. Од тога колико развијамо сопствену личност зависи и колико ће бити богато наше мисаоно језгро, односно колико ће различитих садржаја познавати и у којој ће мери бити способно да синтезом одређених целина створи нове релације и нове мисаоне компоненте.¹⁵

Према Рудолфу Арнхајму¹⁶ уметничка делатност је форма умовања у којој су опажање и мишљење неодвојиво испреплетани. Човек који слика, пише, компонује, игра, у ствари мисли чулима. Чудесни механизми помоћу којих чула схватају околин у готово су истоветни са радњама о којима говори психологија мишљења.

Уметник покушава да представи оно што проживљава и оно што окупира његове мисли и обузима његова чула. Уметност не може да егзистира уколико она није својство свега што може да се опажа. Уметност је за ствараоце једино сигурно место, тачка сједињавања чула и ума.

„Та ја нисам желео ништа друго до да покушам да проживим оно што је само од себе хтело да избија из мене“ (Херман Хесе).

Игра као психолошки, педагошки, социолошки и естетички принцип заступљена је у сваком сегменту живота. Игра као комплексан чулни доживљај може бити начин настајања уметничког дела. Дечја игра има битну улогу у развоју личности и социјализацији детета. У васпитању и образовању деце цртање, сликање и мозаик се уче кроз игру. Дечји радови, а нарочити дечји цртеж, многим ауторима послужили су као област истраживања. Код одраслих, игра може бити суштинска одлика човека. За некога је игра извор културе и уметности, за неког је живот игра која има правила и ограничења, а некоме ће игра послужити да заборави на сурову реалност данашњице.

Са психолошког аспекта ово истраживање се темељи на игри, од прикупљања каменчића, земље, песка и сламе у природи, разних материјала и предмета који се могу још једном употребити уместо да се баце, преко испитивања разних савремених, индустријских материјала, до организовања сликаних сегмената, отпора који пружа материјал, и најзад, реализације комбиноване структуре слике.

¹⁵ Д. Лазић, *Креативни ступањ изградње визуелне слике – уметничког дела*, Часопис за друштвене науке, културу и уметност; Доступно на сајту: <http://www.journal.casca.org.rs> (преглед 04.05.2016.)

¹⁶ Р. Арнхајм, *Визуелно мишљење*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1985, 9.

2.4. Зид

Да бисмо објаснили појам „зид“, морамо га анализирати са више аспеката. У архитектури и грађевинарству, зид је основни конструкцијски елемент зиданих објеката.¹⁷ Зид представља један одређени, ограничени простор, који може бити затворен (кућа, зграда) или отворен (амфитеатар, тврђава). Зид може бити носећи или преградни. За зидање се могу користити различити материјали. У првобитној људској заједници, најчешће су употребљавани камен, дрво или опека, док је данас то бетон.¹⁸ „Најстарији остаци камених зиданих кућа потичу из раздобља око 9.000 п.н.е, а пронађени су на обалама језера Хулен у Израелу“.¹⁹

Египатске пирамиде су такође зидане од камена, Партенон на Акропољу, као и већина храмова, театара и других грађевина у античкој Грчкој и Риму.

Осим од камена, за подизање зидова најчешће се користи земља, односно блато. „Елементи за зидање од сушеног блата (претече данашње опеке) коришћени су пре више од 10.000 година. У Јериху у Палестини пронађени су остаци овалних кућа изграђених у периоду од 8.350. до 7.350. год. п.н.е, са елементима за зидање од сушеног блата. Ови елементи имали су зарезе да би се повећала повезаност са „малтером“. У старом Египту је 5.000 год. п.н.е. коришћена опека од блата са додатком суве траве која је спречавала настанак пукотина при скупљању на сунцу“.²⁰

¹⁷ М. Мурављов, Б. Стевановић, *Зидане и дрвене конструкције зграда*. Грађевински факултет Универзитета у Београду, Београд, 2003.

¹⁸ Исти аутори наводе дефиниције зида у поменутој књизи:

ЗИД: Вертикална конструкција, обично од опеке, камена, бетона и сл. подигнута ради затварања простора, као нпр. собе, која често носи оптерећење од виших спратова и таваница, као и од крова изнад себе. (ЛЕКСИКОН ГРАЂЕВИНАРСТВА, „Грађевинска књига“ – Београд, 1962).

ЗИД: Скуп на одређен начин сложених елемената међусобно повезаних малтером. (ЕВРОКОД 6 – „Прорачун зиданих конструкција“, фебруар 1995).

¹⁹ Б. Стевановић, *Зидане конструкције*. Генерални извештаји и приказ радова, УДК: 691.07-405+692.07.004.1“312“=861, 2005.

²⁰ Исто.



1) Зид од камена



2) Зид од дрвета



3) Зид од опеке



4) Зид од бетона

На основу археолошких налазишта може се закључити да су и стари азијски народи, нарочито Асирци, Вавилонци и Персијанци, градили своје објекте од печене глине. Утврђено је да је за зидање Вавилонске куле, висине 90m, која је сматрана за једно од светских чуда, употребљено око 85 милиона опека. Опека од печене глине користила се и у старој Кини, Индији и Тајланду. Највећа грађевина на свету изведена од зиданих елемената је Кинески зид. Његова дужина је око 2450 km, ширина 9m, а просечна висина 12m. Зид је грађен неколико векова, од 7. века пре нове ере до 1368. године, у периоду између династија Танг и Минг. И зидови Колосеума грађени су од опеке, као и многе значајне грађевине у средњем веку: манастири, цркве, тврђаве итд.²¹

²¹ Исто.

Зидови не морају бити од чврстог материјала, нити зидани. Зид може бити и платно, параван, конопач, или папир. У последње време приметан је повратак старим, провереним, природним материјалима, који су уједно и еколошки; с друге стране све је већа потреба за експериментисањем, за уникатним производом, за јединственим дизајном. Данас, зато, можемо видети зидове од блата и сламе, грађене на класичан, традиционалан начин. Исто тако, могу се видети зидови од пластичних или стаклених флаша, папирних кеса, леда. У једном њујоршком локалу (Owen, New York) дизајнер Цереми Барбур (Jeremy Barbour) сачинио је зид од 25.000 папирних кеса.

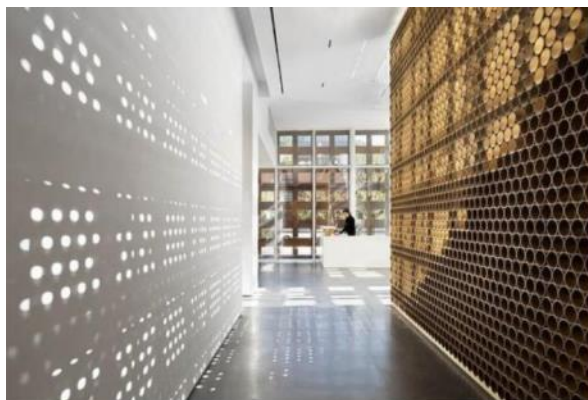


5) „Owen“, New York



6) Зид од папирних кеса

Инсталација јапанског дизајнера Цуцумија (Yoshimasa Tsutsumi) која се налази у галерији Дизел (Diesel Art Gallery) у Јапану, представља зид од преко 10.000 четвртастих картонских цеви, које се отварају попут кутија. На тај начин зид пружа неограничене могућности мануелне конфигурације према потреби корисника.²²



7) Aspen Art Museum



8) Yoshimasa Tsutsumi, Diesel Art Gallery

²² <http://www.yellowtrace.com.au/3d-walls-made-from-timber-dowels-and-paper-pipes/> (Преглед 19.01.2017)

У музеју у Аспену (Aspen Art Museum), један зид је урађен од округлих картонских цеви. Позициониран је тако да пропушта дневну светлост, и рефлектује је на супротан зид.

Једна кућа у Аргентини у потпуности је саграђена од пластичних флаша. Познатија као Casa de las Botellas, коју је дизајнирао Alfredo Alberto Santa Cruz, показује пример очувања природе и рециклаже отпадног материјала.²³



9) Alfredo Alberto Santa Cruz, Casa de las Botellas



10) Зид од пластичних флаша

У луксузном ресторану Моримото у Њујорку (Morimoto, New York), зид од пластичних флаша пуних минералне воде, додатно је осветљен ЛЕД сијалицама, тако да амбијент чини још светлијим и отменијим.²⁴



11) Зид од пластичних флаша испуњених водом, Morimoto, New York

Још атрактивније изгледају зидови од стаклених флаша. Осим са еколошког, овакви зидови се могу разматрати и са естетског аспекта, зато што представљају праву визуелну сензацију. Стакло пропушта светлост, а флаше у боји, попут витража, дају боју сунчевој светлости која се прелама и ствара лумино ефекат.

²³ <http://www.beagleybrown.com/house-made-of-1200-plastic-bottles/> (Преглед 19.01.2017.)

²⁴ <http://morimotonyc.me/>



12) Зид од стаклених флаша

Чувени висећи вртови Вавилона (604–562. год.п.н.е.) јесу, можемо са правом рећи, претеча зелених зидова, данас познатих и као вертикални зелени зидови или вертикални вртови. Како легенда каже, Вавилонске вртове подигао је цар Набукодоносор за вољену жену Семирамиду, мидијску принцезу, која је навикла на зелене брежуљке и шуме своје домовине.²⁵ У савременом уређењу ентеријера и пејзажној архитектури, зелени зидови заузимају значајно место, пре свега са еколошког аспекта, а свакако и естетског. У прилог иде чињеница да се лако поставља и да је отпоран на UV зрачење и воду.²⁶ Могу се применити у различитим типовима ентеријера и екстеријера, баштама, фасадама зграда, ресторанима и кафићима, базенима, аеродромима, хотелима итд. Представљају велики изазов и у рукама креативних тимова постају права уметничка дела.



13) Зид од биљака



13) Зелени зид

²⁵ <http://greencentar.com/zeleni-zid/> (Преглед 02.02.2017.)

²⁶ Исто.



15) Вертикални врт, зид од биљака

Бамбусова трска је јак и отпоран материјал од којег се може направити параван који има улогу зида у ентеријеру или екстеријеру. А у савременом дизајну ентеријера нема ограничења иновацијама, па се широм света могу видети зидови од чачкалица, дрвених клинова, комадића дрвета и сл.



16) Параван од бамбусове трске



17) Зид од дрвених клинова

Ескимии граде зидове од снежних блокова, односно, ветром сабијеног снега. „Једна од најпрепознатљивијих аутохтоних грађевина јесте игло – дом Индијанаца са крајњег севера америчког континента, Канаде и Гренланда. Од јединог материјала који се налази у кругу од неколико стотина километара – снега, они користе конструктивно решење спиралне куполе, какво је примењивано и у античкој архитектури Рима. Захваљујући доброј кохезији снежних блокова, топлотна изолованост унутрашњег простора је обезбеђена, а у иглоу је видљивост добра зато што снег обезбеђује дифузно светло, док на месту спојница заптивених ледом због мање количине заробљеног ваздуха пробија доста светла.“²⁷



18) Игло



19) Зид иглоа

Зид од леда има искључиво декоративну намену, због непостојаности. У Лондону су творци оваквих ледених зидова отишли корак даље, па су наменили неколико таквих зидова за графите. И сама публика могла је да остави неки запис на леду.



20) Зид од леда



21) Зид од леда, Лондон

²⁷ <http://www.gradjevinarstvo.rs/tekstovi/699/820/iglo-vestina-gradjenja-spiralne-kupole-blokovima-od-snega> (Преглед 19.01.2017.)

У физичком смислу, зид асоцира на поделу простора, на барикаду, на ограничавање и затварање. Осим за зидање стамбеног простора, људи су користили зидове као одбрамбени штит од непријатеља (утврђења око дворца, манастира, града). Честа је појава зидова међаша између комшија, као и зидова између две државе. Најпознатији такав зид био је Берлински зид, који је делио град Берлин на источни и западни.²⁸ Целом дужином зида налазили су се графити, али искључиво на западној страни. Након пада Берлинског зида, постоје делови зида који нису срушени, па су неки графити сачувани. Мишљења су подељена, па неки сматрају да је након рушења зида Берлин симбол слободе; да је пало много зидова, не само онај бетонски, те да је Берлин сада уточиште за све субкултурне сцене. Други сматрају да је у „епохи модерне изграђена култура зидова, а постмодерна није поставила темеље културе без зидова. Постојеће техничке претпоставке (нпр. Интернет и ТВ) могу деловати и као потпора учвршћивању културе зидова...Зид је срушен, а је ли пао? Пао је један зид, а остали су бројни други зидови, или се, нажалост, граде нови!“²⁹



22) Берлински зид

Рушење зида у себи садржи процес отварања граница. Данас, након више година од пада Берлинског зида, у Немачкој још увек постоје културолошке разлике између Источних и Западних Немаца које називају „Зид у глави“ (Mauer im Kopf).

28 Берлински зид је изграђен 1961, а срушен је 1989. године. Био је симбол Хладног рата и Гвоздене завесе. Представљао је чврсту границу између Источног и Западног Берлина пуних 28 година. Идеју о изградњи зида донела је источнонемачка влада Валтера Улбрихта и одобрио совјетски вођа Никита Хрушчов, у намери да смање одлив радне снаге и становника у Западни Берлин. Било је осам граничних прелаза, а граница се могла прећи само уз посебну документацију. Даномоћно су га чували војска и полиција и пуцали на људе, када је неко желео да прескочи на другу страну.

http://www.znanje.org/i/i27/07iv08/07iv0824/Berlin_Page_files/berlinски_zid.htm (Преузето 18.01.2017)
<http://balkans.aljazeera.net/vijesti/berlinски-zid-kao-simbol-mira-i-slobode> (Преузето 04.05.2017)

29 И.Цифрић, *Култура зидова – прошлост или континуитет? Доље зид! Живио зид! – 20 година после*, Филозофски факултет Свеучилишта у Загребу, 2009. <http://hrcak.srce.hr/45135> (Преузето 18.01.2017)

Осим у физичком смислу, зид може бити имагинарна, виртуелна препрека, када је човек у ситуацији да нешто нема снаге да уради, да превазиђе препреке, бриге и проблеме. Са том тврдњом могу се повезати изреке „Ударати главом о зид“ или „Зид руши влага, а човека брига“. Зид има сасвим конкретну социокултурну улогу, у зависности од циља и контекста у којем се употребљава. То значи да зидови временски, односно историјски посматрано, имају различита значења, па могу представљати и ограничење у начину мишљења, препреку и забрану приступа (табуизирање простора), као и физичку ограду од утицаја других култура (Кинески зид).

Народни обичај приношења жртве, један је од најстаријих обичаја код људи, а среће се и данас у појединим крајевима наше земље. И даље је присутно веровање да приликом подизања темеља неке куће или објекта, треба да се закоље животиња (петао или јагње). Понекад је морао да се жртвује и људски живот. У драматичној епској народној песми преткосовског циклуса *Зидање Скадра*,³⁰ сликовито су описани детаљи жртвовања младе жене, како би браћа могла да подигну зидове града Скадра. Песма описује најсуровији начин жртвовања, језиво узидавање живог створа у темеље града, како би се његови темељи одржали; сурово жртвовање најбоље жене најпоштенијег брата.



23) Гојковица,
скулптура на улазу у Скадар



24) Скадар на Бојани

³⁰ <http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=595.0> (Преузето 26.01.2017)

2.3.2.1. Зид од блата (земљана архитектура)

Малтери представљају вештачке камене материјале који се добијају као резултат очвршћавања тзв. малтерских смеса – хомогенизованих мешавина ситног агрегата и везивних супстанци.³¹ Сходно томе, малтери се могу делити према врсти везива и према намени. У зависности од намене, разликујемо малтере за зидање, малтере за малтерисање, инјекционе малтере, декоративне малтере и др.

Подела малтера према везиву је следећа: цементни малтер, кречни малтер, гипсани, кречно-цементни (продужни) и блатни малтер. Када употребљено везиво очврсне, завршава се процес очвршћавања малтера. Везива која се најчешће користе су цемент, гашени креч и гипс, а користи се и земља, која са водом и сламом прави чврсту везу. Малтер се најчешће прави помоћу једног везива. Има случајева када се користе два или више везива, тада говоримо о сложеним малтерима.

Зидање **блатним малтерима** је метода стара више хиљада година. У свету се и данас земља много користи као грађевински материјал, али се и код нас враћа употреба природних, еколошких материјала. Земља се користи за спајање елемената приликом израде зида (черпић), за малтерисање и за декорацију. Завршни слој зида има важну улогу у очувању површине, век трајања се продужава, зид је заштићен од природних непогода, а учествује и у корекцији изгледа зида уколико има недостатака приликом извођења грубих радова. Када се површина припреми, завршни слој се наноси једном или више пута. Он треба да буде еластичан и да лепо приања за подлогу, како не би дошло до пуцања малтера. Блатни малтер има пријатну, природну боју, али се такође може и бојити, додавањем пигмената. Изузетне карактеристике блатног малтера доприносе томе да се завршни слој не третира, због племенитог, топлог ефекта који има, али се на више начина може обликовати и нагласити његова декоративност. Постоје разне технике попут зграфита, које се могу применити, коришћењем више слојева различите боје, који се после уклањају урезивањем, гребањем и одсецањем. Моделовањем и разним рељефима, може се обликовати форма и однос светла и сенке. Алат који се може употребити за финалну обраду декоративних елемената су ножићи за графику и вајање, мале сликарске шпактле, шило и сл. Након завршног слоја блатног малтера, зид се може премазати кречом.

Блатни малтери се све чешће користе због органског порекла, због термоизолационих карактеристика и због економичности. У свету глобалних модела и образаца представљају један од начина очувања локалних вредности³². Земља, осим као

³¹ М, Мурављов, *Грађевински материјали*, ГК, Београд, 2000.

³² <http://www.kucacuvarkuca.com/?p=825> (преглед 19.07.2016)

грађевински материјал, код појединих уметника, проналази пут до њиховог уметничког израза као елемент уметничког дела (Анселм Кифер).

Креч штити земљу и дезинфикује површину. Малтер од креча и цемента повећава отпорност зида на притисак и штити од непогода. Креч је компатибилан са земљом, и омогућава јој да „дише“, јер је паропропусан³³. Раније је кречење свеже малтерисаног зида било обавезно, јер се није радило глетовање, па се кречом радила корекција неравнина. Други разлог била је боља калцификација, јер зрна песка из малтера обезбеђују бољи продор ваздуха и контакт са кречним млеком које се обавија око зрна песка. На тај начин се добија чвршћи и компактнији слој.

За разлику од креча који пропушта ваздух, директно наношење **цементног малтера** на зид од земље може правити проблем, нарочито ако се зид малтерише и са унутрашње и спољашње стране, цементни малтер тада пуца. Влага се скупља у самом зиду, на споју ова два материјала, па се може оштетити читав зид. Да би се избегла оштећења зида, може се користити рабиц мрежа, па се тек онда малтерише цементом. За арматуру се користе разни природни материјали који садрже влакна, као што су слама, плева, гране, трска, конопља, лан, трнови четинара, влакна папира, кучина.

Конопља (лат: Cannabis) је једногодишња биљка, која сазрева брзо, од пролећа до јесени и апсолутно сваки њен део је употребљив, било у индустрији, медицини или исхрани. Индустријска конопља, која можда има најширу примену, двоструко је исплативија од пшенице.³⁴

Конопља је традиционална, једна од најстаријих култивисаних биљака. Она се користи за израду конопца, тканине, платна, хартије, одеће, горива, грађевинских материјала и сл.

У Србији је ова биљка позната као **кучина** или **кудеља**. У нашој земљи производња и трговина овом биљком обављала се у многим градовима, чак се Југославија средином 20. века убрајала међу најзначајније произвођаче ове индустријске биљке.³⁵

Кучину или кудељу данас користе углавном водоинсталатери, за заптивање цеви. Мало је познато колико је различитих предмета раније од ње израђивано. Све до појаве памука, конопља је била коришћена за израду одеће, завеса, постељина, платна. Сlike Рембранта, Томаса Геинсбороуа, Ван Гога и многих других сликара биле су често рађене на платну од канабиса.³⁶

³³ <http://www.kucacuvarkuca.com/?p=825> (преглед 19.07.2016)

³⁴ <http://www.starizanatisrbije.rs/> (Преглед 10.09.2016.)

³⁵ Исто.

³⁶ Исто.

Слама се као материјал за грађење кућа користио хиљадама година уназад. Куће од сламе и блата постојане су и безбедне, иако слама делује као недовољно издржљив материјал да носи било какав терет. Она има улогу арматуре и када се добро сједини са блатом, постаје компактна маса, веома чврст вид малтера.

Слама се балира и тако складишти, у разним димензијама и облицима. Балирана слама се још и додатно пресује, па се она, осим за изолацију, користи и као основни грађевински материјал зидова.³⁷



25) Балирана слама



26) Зид од сламе и блата

Један од најзаступљенијих типова кућа, који се користио у грађевинарству у нашем крајевима, је **чатмара**. Куће овог типа грађене су у брдско-планинским пределима, а у Србији има очуваних углавном у јужној и источној Србији, у околини Лебана, Књажевца, Пирота, Враћа, Бруса итд. Неке од њих старе су и више од сто година. Чатмаре су људи правили на специфичан начин, без ексера и клинова, спајањем дрвене грађе засецањем и преплитањем прућа, градећи скелет куће који су затим облагали мешавином блата и сламе.³⁸ Када би се направио скелет од прућа, наносило би се блато. Такав малтер од блата правио се од земље, воде и сламе. Приликом грађења већих здања, учествовало је више људи, који су се међусобно помагали. Земља и вода се замесе, тако да то постане компактна маса. Затим се додаје плева или ситно сецкана слама, која заправо има улогу арматуре. Таква маса се меси, док се не сједини, а када је велика количина у питању, тада се гази ногама. Онда се она рукама наноси на дрвену конструкцију и на тај начин се гради зид.

³⁷ <http://www.ekokuce.com/materijali/slama> (Преглед 17.12.2016.)

³⁸ <http://www.srpskijezikiknjizevnost1.wordpress.com> (Преглед 15.09.2016)



27) Кућа типа чатмара



28) Зид чатмаре, Кнез-село

Други начин зидања је коришћење цигли од блата, које се називају тугле. **Тугла** се добија тако што се земља, вода и ситно сецкана слама или плева сипају у дрвени калуп и када се осуше, добијају се блатне цигле које се ређају једна на другу и спајају малтером, који опет чине земља и слама.³⁹

Основе ових кућа чине камени зидови, тако да су куће стабилне и јаке. Оне одолевају зубу времена и пркосе својим верандама, доклатима и тремовима; сведоче о начину живота, култури, људима и њиховим обичајима.

³⁹ <http://www.brusonline.com/o-brusu/istorija-i-tradicija/78-tradicionalno-narodno-graditeljstvo-na-padinama-istocnog-kopaonika> (Преглед 17.12.2016.)
<http://www.atlas.heritage.gov.rs/taxonomy/term/59?page=3> (Преглед 17.12.2016.)
<http://www.starizanatsrbije.rs/konoplja-kudolja-kucina-etnosrbija-etno-radnja-narodnaradinost/>
(Преглед 17.12.2016.)

2.3.2. Записи на зиду

„Ако човек не остави иза себе једно сина и не посади једно дрво, као да није ни живео.“ (Кинеска народна пословица)

Кроз све периоде цивилизације, човек је имао потребу да остави нешто иза себе, да створи нешто што ће остати да живи, да остави део себе који ће бити бесмртан.

У уметности долази до засићења и бесконачног понављања већ виђеног, тако да се од уметника очекује да користи више средстава изражавања, да споји досад неспојено, да комбинује технике.

У свету убрзане размене информација јавља се потреба и за другачијим системом креирања, стварања дела, начином презентовања, маркетингом, континуираном сарадњом са јавношћу, кокетирањем са медијима. Док још увек преиспитујемо традиционална схватања историје уметности, другачији начин посматрања је одавно присутан и опомиње да свако има право на своју процену друштвених и уметничких вредности. Различите културе се прожимају и међусобно допуњују, од настанка света до данас и то је сасвим природно. Такође је веома логично да долази до разилажења мишљења у друштву због сусрета уметности и науке у веку рачунара. Појавом рачунара, интернета, оптичко-техничких справа, различитих вештачких материјала, настају дела за које је тешко рећи да ли припадају сликарству, вајарству или уопште уметности.⁴⁰

Не може се са прецизношћу одредити време настанка првих човекових уметничких исказа. Цртежи и слике на зидовима пећина Ласко и Алтамира датирају из периода између 10.000 и 20.000 г. п.н.е. и сматра се да су за праисторијског човека имали магијско и обредно значење. С обзиром на то да људи тада још нису познавали писмо, није нам остала никаква порука помоћу које бисмо могли да протумачимо њихову потребу за остављањем оваквог записа.⁴¹



29) Пећина Ласко, Француска, око 20.000 год.п.н.е.

⁴⁰ О. Бихаљи Мерин, *Јединство света у визији уметности*, Нолит, Београд, 1974.

⁴¹ М. К. Прете, и А. Де Ђорђис, *нав. дело*, 6–11.

Зидни записи праисторијског човека били су цртежи и слике животиња на унутрашњим зидовима пећина. Цртали су животиње из свог окружења, које су ловили, или планирали да улове: бизоне, јелене, коње. Неке од нацртаних животиња биле су рањене или убијене, како би човек представио своју моћ над њима. Цртани и сликани трагови били су начињени од биљака, угљенисаних комада дрвета из ватре и животињске масти, крви, земље и сл. Такви зидни записи представљали су паганско веровање да ће такве животиње бити уловљене. Готово са сигурношћу можемо да тврдимо да у то време човек није био свестан уметничке вредности тадашњих примитивних цртежа, нити је себе сматрао уметником. С обзиром на то да тада још нису познавали писмо, цртање и сликање на зиду за људе из периода палеолита представљало је једини начин комуникације. На тај начин комуницирали су са другим припадницима племена, или са вишом силом, односно природом или божанствима. У напреднијим цивилизацијама, које употребљавају писмо, појављују се записи и у виду графичких симбола (хијероглифи у Египту) и у виду слика и цртежа (Помпеја, Рим, Цариград). Хијероглифи су обично били исцртавани и осликавани на зиду, али и урезивани у зид, налик зидној техници зграфито.

На зидовима ранохришћанских римских катакомби били су сликани симболи које су могли да дешифрирају само верници, јер је њихова вера тада била тајна, односно забрањена. То су били записи који су означавали веру у Исуса Христа (еухаристијски хлеб и вино, фигура доброг пастира, риба, голубица са са маслиновом граном и монограмом Христа). Цртани су и сликани на зидовима катакомби, подземних тајних просторија⁴². Византијске фреске су средство комуницирања које се служи знацима и симболима у циљу саопштавања основне поруке хришћанске вере. Сликане су на унутрашњим зидовима цркава и манастира (понекад и на спољним зидовима), тамо где се окупљају верници и где могу да приме поруку.

Зидни мозаици у западном и источном римском царству, односно у Риму и Византиону (Цариграду) сведоче о богатству владара и историјских личности, као и о моћи коју је црква тада имала. Сlike су саопштавале сложене идеолошке садржаје политике и вере. На подним мозаицима су углавном рађени геометријски орнаменти, а зидни мозаици су носили ликове из хришћанске иконографије, ктиторе манастира и владаре.

У романичком периоду скулптура је тесно била повезана са архитектуром: скулпторални украс на фасадама илустровао је библијске догађаје. Клешући ликове из јеванђења, као и митолошке животиње и флоралне елементе, уметник оставља поруке на зиду будућим нараштајима. Монументалне фреске у периоду ренесансе јесу белешке тадашњих прилика: у 15. и 16. веку ликовна уметност стиче већу самосталност у односу на цркву, јер племићке породице и богати грађани постају велике мецене. Они наручују палате, статуе и слике којима желе да нагласе сопствену моћ и значај.

⁴²М.К.Прете и А. Де Ђорђис, *нав. дело*, 78–79.

2.4.2. Урбани записи

На зидовима школа ђаци су одувек урезивали разне поруке, шкработине или цртеже, прва слова или своја имена. Данас се ђачки записи могу приметити и на спољним зидовима школе, много већи, упечатљиви, често рогобатни и вулгарни, исписани интензивним тонерима, ауто-лаковима и фарбама. Зидови се користе за разне огласе и представљају један вид јавног гласила. Такође, многи користе зид да би написали љубавну поруку. На зиду се могу прочитати и разни афоризми, шаљиве поруке, политичка размишљања, претње.

Код мале деце предшколског узраста, најчешће још у фази шарања и шкрабања, кад још не владају обликом и појавом, јавља се потреба да цртају на зиду, без претходног искуства о томе да уопште постоје зидне слике и да се на зиду може цртати. Ова фаза јавља се обично око друге године живота, и траје до четврте. Појава цртежа објашњава се потребом детета да се изрази, да се игра, да дефинише себе, провери ритам свог кретања у простору. Дете обично нема намеру да нешто прикаже. Радује се насталим траговима, као и шумовима који при томе настају.⁴³

Модерно доба такође има „свој зид“ где се остављају поруке, само што су медији другачији. Појаву графита на улицама, поруке бунта и протеста, искористили су и поједини уметници да употпуне свој ликовни израз. Жан-Мишел Баскијат (Jean-Michel Basquiat) седамдесетих и осамдесетих година 20. века, радећи графите и преносећи такво искуство на папир и платно, као сликарски израз, постао је део *mainstream*-а и био признат и веома цењен уметник.

Графити се још увек сматрају бесмисленим шарањем зидова, недозвољеним цртањем, писањем или сликањем на зиду неког јавног објекта. Подељена су мишљења у вези са графитима; неки сматрају да су графити само један облик вандализма чија појава нарушава изглед окружења и да су одраз хулигана, проституције, наркоманије и сличних маргиналних група. Са друге стране, постоји супротно мишљење да графити представљају субкултуру; да су одраз једног модерног доба. Велики проценат графита раде веома талентовани људи и могу се сматрати правим ремек-делима. Они могу представљати текстуалну поруку, а могу бити чисто ликовно решени, попут слике на платну. Графит баштини бунт, он може да носи снажну поруку незадовољства, похвале, ироније и сарказма. Графити обично представљају искрена размишљања младих људи о животу, њиховом положају у друштву, ситуацији у земљи, пријатељству, љубави, музици.

⁴³ Б. Карлаварис, *нав. дело*.

Корени модерних графита могу се пронаћи у северноисточном делу САД, тачније у Филаделфији и Њујорку, где су шездесетих и седамдесетих година постали главни метод обележавања урбане омладине, која је остављала ознаке или идентификацију по свом комшилуку. Овај процес остављања потписа или иницијала, на што је више могуће места, постало је познато као „означавање“, које се на крају претворило у такмичење међу појединцима или бандама.⁴⁴

Чињеница да су људи још у палеолиту користили пећину, зид и друге површине како би цртањем и сликањем јавно изразили неко своје осећање, означили границу територије и пренели поруку некоме, оправдава постојање графита као природну потребу, као део људске егзистенције. Због тога би графити требало да имају своје место у данашњем друштву, као део урбане културе, без обзира на то да ли носе политички став, уметничку поруку или неки други вид комуникације. Како би своје поруке послали што даље, уметници графита су отишли корак напред: од зидова улица, зграда, подземних пролаза и јавних грађевина почели су своје идеје да израђују на вагонима возова, како би њихова порука путовала од града до града, од државе до државе.⁴⁵

На самом крају 20. века појављује се интернет као ново средство комуникације. У кратком периоду информатика рапидно напредује и нуди људима разне програме и апликације, како би што брже и квалитетније разменили информације. Друштвене мреже се појављују у облику зида на који људи остављају поруке једни другима. Запис стиже за мање од једне секунде с једног краја света на други. Зидни запис од црног трага угла, преко раскошног орнамента, слике или мозаика, спреја на зиду или урезаног трага длета, постаје куцана информација на зиду корисника интернета. Потребе човека су исте вековима, само се форма комуникације мења. Мења се и језик; све више се користе скраћенице и речи страног порекла, тако да се на зидовима друштвених мрежа, у виду поруке на зиду, могу остављати „постови“. Интернет је данас прозор у свет, али је такође зид међу људима. Откриће интернета и употреба компјутера су највећи изуми човечанства. Они су олакшали учење, комуникацију, пословање, а уметност учинили доступном сваком човеку на свету и у сваком тренутку. Све већим коришћењем електронских начина комуникације, људи се, међутим, све више удаљавају и отуђују. Никада није било лакше послати поруку и комуницирати са другима, а људи никада нису били усамљенији и отуђенији.

⁴⁴ R.Gastman, and C. Neelon. *The History of American Graffiti*. New York: Harper, 2010.

⁴⁵ <http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?sid=e38a12eb-aeb2-48e0-8651-d6ed19874b%40sessionmgr4010&vid=10&hid=4213&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%2d#AN=95342879&db=ers>
(Преглед 06.02.2017)

3. МАТЕРИЈАЛНЕ КОНФИГУРАЦИЈЕ

3.1. Истраживање материјалног садржаја уметничког медијума

У савременој уметности све ређе проналазимо аутономне уметничке предмете/објекте, јер су замењени информацијама, подацима и документацијама. Због доступности података и због обиља информација, уметничка идеја данас се заснива на систему података и документовању уметничког рада. „У оквиру традиционалне естетике, појам документације као уметничког медија не постоји: у класичном контексту категорије информације и документације припадају пре техничким наукама / знањима него уметности.“⁴⁶ Кључна промена десила се појавом концептуалне уметности шездесетих година. Документ, односно информација, постао је основни материјал уметничког стваралаштва концептуалног уметника. У концептуализму конкретан рад, концепт или акција могу бити представљени искључиво путем белешки, мапа, карти, односно фотографија; концептуализам, такође, коришћењем језика (теоријских поставки) одређене концепте, пропозиције или уметничка истраживања презентује у форми речи/информација. Са концептуализмом је уметност у правом смислу речи постала информациона.⁴⁷

Појам „дематеријализација уметничког предмета“ везује се за период концептуализма и означава промене које су се десиле у уметности крајем шездесетих, а односи се на напуштање традиционалних медија сликарства, вајарства, графике и цртежа. Идеја постаје доминантна у односу на реализацију уметничког дела, а само дело често остаје недовршено, са циљем да посматрач сам учествује у исходишту дела. Завршени естетски објекат заправо није крајњи циљ уметности. Уместо класичних основа уметничког обликовања, материјал стварања је идеја, а средства да би се та идеја изразила су перформанс, боди арт, инсталација и видео арт. Другим речима, са појавом концептуализма отвара се и обилато користи могућност да рад у уметности постане „нематеријалан“⁴⁸. Овај преокрет у уметности довео је и до тога да уместо дотадашњег индивидуалног приступа уметност прерасте у колективни процес. Значај уметника као појединца више није исти и све је чешћа појава вишеструког ауторства. С једне стране, уметници се удружују и обједињују сопствене идеје/информације, бомбардујући својим звучним називима, провокативним идејама, смелим ставовима ширећи мрежу, да би верније дочарали слику данашњице својим актуелним темама.

⁴⁶ Н. Дедић, *Утопијски простори уметности и теорије после 1960*, Вујичић колекција, Београд, 2009, 241

⁴⁷ Исто, 242.

⁴⁸ Исто.

С друге стране, циљеви изложбе и уметника често бивају детерминисани интересима, ставовима и сугестијама фондације, наручиоца, уметничке институције и сл. који такође деле ауторску и уметничку одговорност за коначни резултат пројекта. „Изложба је постала пре резултат административног регулисања, координирања и комуницирања него индивидуално стварање“⁴⁹. У савременој уметности заправо је дошло до тога да се индивидуални мануелни рад више не цени, већ се вреднују заједничко делање и језичко-симболичка интеракција.

3.2. Позиционирање уметности

Шездесетих година уочава се једна битна промена у процесу настајања и критичког сагледавања уметничког дела. Ова појава је значајно одвојила дотадашњу модернистичку сликовну праксу од актуелне уметности шездесетих година. О томе говори амерички критичар и историчар уметности Лио Стајнберг (Leo Steinberg) у својој књизи „Другачија мерила“ (Other Criteria, 1972), који каже да слика заузима људски положај док је посматрамо: горњи део слике се поистовећује са главом човека, а доњи део слике са ногама. Вертикални, односно усправни модел гледања, уочава се чак и у кубизму и апстрактном експресионизму (Пикасови колажи који разарају сваку концепцију слике као представу света или природе, подсећају на вертикални, усправни модел посматрања, и Полокове слике које цуре и сливају се, каче се на зид након сушења и вертикално посматрају).

Стајнберг сматра да велика промена настаје у делу Дибифеа (Jean Dubuffet, „Текстурологије“, 1958) и Раушенберга, (Robert Rauschenberg, „Overdraw“, 1962. и „Bed“, 1955) где долази до померања вертикалних слика у хоризонталне плоче. Сликарство код њих више није виђено искуство природе, већ размена информација, скуп обавештења. По Стајнбергу ово је круцијални моменат када се уметност дефинише као прелаз са природе на културу. Стајнберг такође наводи прве знаке промене која ће поделити савремену уметност од дотадашње, у делу Марсела Дишана (Marcel Duchamp), нарочито у „Великом стаклу“ (или „Млада коју су разголитиле њене младожење“ 1915–1923). Термин *Flatbed*, или штампарска плоча, означава метафору промене начина на који уметници доживљавају савремену уметничку праксу, као својеврсну дискурзивну формацију (Фостер). Анализирајући тврдње Харта и Негрија, Никола Дедић, у својој књизи „Утопијски простори уметности и теорије после 1960“, ту појаву објашњава на следећи начин: „Савремена производња, уместо по вертикалном (фабричком) моделу, организована је по мрежном, хоризонталном моделу (комуникацијска мрежа је заменила текућу траку као

⁴⁹ Исто, 243.

организациски модел производње). Другим речима, у процесу производње мануелност је замењена комуникацијом⁵⁰.

Хал Фостер обрађује две тачке: позиционирање савремене уметности и функцију рефлексивности унутар ње. Када говори о начину сагледавања уметничког дела, он наводи да многи уметници поједина стања, као што су жеља или болест, доживљавају као места за рад. Такав тип уметника сагледава дело углавном хоризонтално. Фостер каже да се уметник „креће синхронично од једног до другог друштвеног питања, од једне до друге политичке расправе“, мање вертикално „дијахроничним укључивањем у дисциплинарне форме датог жанра или медијума“⁵¹. Наводећи Стајбергове опсервације Раушенберговог раног рада, померање са вертикалног на хоризонтално, или „заокрет од вертикалног модела слике-као-прозора према хоризонталном моделу слике-као-текста, од „природне“ парадигме слике као урамљеног пејзажа, до „културалне“ парадигме слике као информационе мреже“⁵². Да би се широм света и од стране масовних медија прихватило ово померање сагледавања уметничког дела, неопходна је промена нашег схватања о томе шта је култура.⁵³ Прелаз на хоризонтални начин рада се подржава и наставља и данас, у студијама културе. Хоризонтална, просторна и вертикална, временска осовина се врло често прате, пресецају, надопуњују. Хоризонтални начин рада поистовећује се са етнографским заокретом у уметности и критици.“ Да би проширили естетско поље, уметници су заронили у историјско време и пређашње моделе вратили у садашњост на начин који отвара нове просторе за рад“⁵⁴.

3.3. Текстурилогије Жана Дибифеа

За стваралаштво Жана Дибифеа, као и за оснивање уметничког правца АРТ БРУТ, од пресудног значаја било је откриће књиге “Уметност ментално оболелих”, коју је написао др Ханс Принцхорн (Hans Prinzhorn)⁵⁵. У тој књизи Дибифе је открио сирову снагу израза, која му је била далеко јача од оне коју емитују школовани поборници академизма, чак и од оне којом је пленила иновативна, експериментална уметност. Његов даљи рад базирао се на проучавању дела маргинализованих група људи и појединаца, на стваралаштву ментално оболелих и деце, он је на тај начин покренуо лавину нових уметничких израза. Дела тих људи, који никада нису учили да цртају, омогућила су Дибифеу да изгради сопствени приступ уметности.⁵⁶ Као оснивач правца Арт Брут, Дибифе је сматрао да та дела садрже аутентичност, оригиналност, страст, па чак и лудило.

⁵⁰ Исто, 244.

⁵¹ Х. Фостер, *Повратак реалног*, Орион арт, Београд, 2012, 202.

⁵² Исто.

⁵³ L.Alloway, *The Long Front of Culture*, Cambridge Opinion 17, 1959.

⁵⁴ Исто.

⁵⁵ Х. Х. Арнасон, *Историја модерне уметности*, Орион Арт, Београд, 2008, 453.

⁵⁶ Исто, 455.

Под појмом Арт Брут подразумевао је јединствену, небрушену уметност оних људи који су због тога што су болесни – одбачени, маргинализовани, искључени из друштва. Данас се овај израз често помиње у стручним круговима као “скривено лице савремене уметности”⁵⁷.

Дибифе је дуго радио на својим циклусима, истражујући једну или више сличних тема дужи временски период. “Током педесетих се бавио пејзажима, али његови пејзажи се тешко могу назвати конвенционалним погледом на природу. То су пре представе тла, саме земље и личе на увеличане снимке геолошких формација, лишених вегетације.”⁵⁸ Својом серијом “Текстурологије” Дибифе је изучавао разне технике којима је приказивао тло. Служећи се разним сликарским и несликарским материјалима, користио је различите поступке: употреба суве четке, прскање, капање, размазивање, осликавање. Његове текстуре подсећају на падање кише, жубор воде, метеж људи, кретање црва, просуто семе, кретање нечег живог. Његова намера била је да представи тло, али се у његовим делима може наћи асоцијација на неодређене теме, галаксије и небуле.⁵⁹

Без обзира на то да ли је у питању пејзаж, портрет или апстрактна композиција, Дибифе се доста бавио комбиновањем материјала, грађењем различитих текстуралних површина. Проучавајући графите и текстуре које су настајале на зидовима Париза након цепања више слојева плаката, Дибифе је и сам сачињавао изгребане и изобличене површине у свом атељеу, од папира, боје и песка.”Хауте пате” техника, карактеристична за Дибифеа, заснивала се на дебелој подлози направљеној од песка, земље, фиксатива и других елемената које је додавао у пигменте. У ову подлогу је Дибифе урезивао фигуре, радо прихватајући ефекте који су се случајно јављали током процеса. Овакав поступак је слици давао опипљиву, снажну материјалност. Дибифе је слике правио и од лишћа, станиола и крила лептира, а скулптуре обликовао од шљаке, дрвета које је река избацила, сунђера и других нађених материјала”⁶⁰. Његово најзначајније дело из тог циклуса је “Душа Морвана”, сачињена од винове лозе, канапа, жице и шљаке. У његовом делу је свеприсутан живот, пулсирање, кретање неких организама, струјање, проток енергије, миголњење. То је општа карактеристика и за његов циклус цртежа, слика и скулптура под називом Урлуп (Hourloupe), настао у период од 1962. до 1974. године. “Полуаутоматске и независне, урлуп форме пролазе и мењају се као амебе, у њима је увек присутна асоцијација на живе организме, а понекада подсећају и на људске фигуре.”⁶¹

⁵⁷ <http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Skriveno-lice-umetnosti.lt.html> (преглед 02.04.2014)

⁵⁸ Х. Х. Арнасон, *нав. дело*, 454.

⁵⁹ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-the-exemplary-life-of-the-soil-texturology-lxiii-t00868> (преглед 07.04.2014)

⁶⁰ Х. Х. Арнасон, *нав. дело*, 454.

⁶¹ *Исто*, 455.

3.4. Комбиноване слике Роберта Раушенберга

Раушенберг је један од уметника који је комбиновао више уметничких израза, стварајући богате форме које су обухватале више различитих медија.⁶² У сарадњи са другим уметницима, учествовао је у заједничким перформансима, заједно са Џоном Кејџом (*John Cage*) и Мерсијем Канингем (*Mercier Philip Cunningham*),⁶³ у дизајнирању сценографије, костима и осветљења. “Раушенберг се користио светом као својом палетом, радећи у скоро свим деловима света и прихватајући дословце сваки материјал као “храну” за своју уметност. Овај елемент пробраног пастиша, типичан је за постмодернистички приступ култури. Разликује се од појединачне тежње модернизма, али много дугује модернистички одређеном ширењу медија и тема доступних уметности”⁶⁴. Раушенберг је, поштујући начела технологије сликарства, био отворен за експерименте. Код њега није било ограничења у коришћењу различитих материјала, његова уметност се заснивала на давању неког новог живота обичним, одбаченим стварима, на уздизању наизглед баналних предмета и производа свакодневног живота. Његов циљ био је да обичне ствари интегрише у уметност. Прикупљао је сировине на разним стовариштима и отпадима, од кутија до гума и делова кола⁶⁵ израђујући од тога колаже, конструкције, слике и скулптуре у комбинованој техници. Његова изјава “Сликарство се односи и на уметност и на живот. Ниједно се не може створити. (Трудим се да делујем у процепу између ова два)”⁶⁶ потврђује како уметност може бити лепа и једноставна; како један свестрани уметник који се активно бави разним стварима, може ићи у корак с временом, можда и испред њега, бити један од водећих светских уметника, а остати скроман и доследан.

Један од највећих изума Роберта Раушенберга биле су тзв. комбиноване слике, у којима проналазимо разне предмете у комбинацији са сликаним потезима. Боја у његовим делима игра велику улогу, а основни постулати сликарства су свеprisутни, и без обзира на то што експериментише са медијима, боја и четка су његов примарни медиј. Његова најзначајније комбиновано дело је “Монограм” (1959), који представља препарирану козу провучену кроз аутомобилску гуму; она стоји на слици која се хоризонтално простира по поду. Сматра се да је дадаизам извршио велики утицај на овог харизматичног уметника, нарочито Дишан (*Marcel Duchamp*) и Швитерс (*Kurt Schwitters*), па је Раушенберг називан неодадаистом. Његово дело “не само да тежи да се шири у простору, него, за разлику од Даде, која одражава антиуметнички став, оно покушава да пређе границе самих дефиниција уметности”⁶⁷. Код комбинованих слика нагласак није био толико на употреби готових, а не направљених ствари, већ жестоки напад на идеју да постоји одређена хијерархија материјала – нпр. да се слике морају стварати искључиво помоћу платна,

⁶² Исто, 484.

⁶³ Џон Кејџ, композитор и писац; Мерсиј Канингем, кореограф и плесач.

⁶⁴ Х. Х. Арнасон, *нав. дело*, 484.

⁶⁵ В. О’Доерти, *Kunst in Amerika*. Belser Verlag, Stuttgart, Zurich, 1988, 188–225.

⁶⁶ Х. Х. Арнасон, *нав. дело*, 484.

⁶⁷ Исто.

четкеи боје. По Раушенберговом мишљењу, слика се може направити од свега што нам дође под руку.⁶⁸

Уметници попут Раушенберга, неуморни, плодни, стално имају потребу за стварањем нечег новог, уништавањем нечег што је већ урађено, да се не би поновило. Био је укључен у широки спектар активности, попут перформанса, плеса и фотографије. Подједнако успешан у свим сферама, заправо је пропагирао континуирани мануелни рад, као јединствен начин да се остваре завидни резултати на светском нивоу: “Моје слике се рађају слободне да би живеле, али оне изражавају интересовање, љубав коју гајим према другима. То су љубавни гестови. Волим човечанство ма како оно грозно изгледало, и верујем да је сваки човек дужан да се бори са грешкама.”⁶⁹

Раушенберг се креће по напуштеном, разрушеном, контаминираном, затрованом, тражећи место где ће да никне нова уметничка идеја, чиста и јасна, убедљива и видљива, као резултат свог вишегодишњег истраживања.

⁶⁸ Е. Л. Смит, *Визуалне умјетности двадесетог стољећа*, Голден Маркетинг –Техничка књига, Загреб, 2003, 232.

⁶⁹ Више аутора, *Ликовне свеске, вол.4*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1975, 31.

Анселм Кифер

Кифер припада послератној генерацији уметника. Рођен 1945. године у Немачкој, пред сам крај Другог светског рата, у периоду не баш тако охрабрујућем, када се Немци нису баш поносили домовином и идеологијом своје државе. За нову генерацију која је долазила, Други светски рат и рушевине које су остале после њега, деловали су потпуно поражавајуће. Након Хитлеровог терора и пустошења, све је деловало безнадежно, чак ни уметност није могла да улије нову наду. Чувена изјава Теодора Адорна (Theodor Adorno) „После Аушвица, написати поему, то је варварски“, постала је велики изазов свим послератним уметницима, који би радије јурили за „лажном утопијом“, него се сећали недавне, мрачне прошлости.⁷⁰ Као и други уметници послератне генерације, Анселм Кифер је кртстарио тешким, непроходним тереном између могућности трансценденције и неопходности сећања. Он је носио тешко бреме историје Немачке и заправо, веровао у боље сутра и имао наду, али увек са дозом ироније и скептицизма. Пратио је разне трагове у потрази за својом идентитетом, и као Немац, и као уметник; који су га довели до једне синтезе уметности, права и књижевности. Проучавајући филозофију, како филозофе из ранијих епоха, тако и савременике, а такође и религију и езотеричне традиције и тајна друштва, попут Гностицизма, Масонерије, Јеврејске кабале и др, Кифер долази до дилеме која касније постаје његов лајтмотив – релација између моћи владајућег слоја и моћи Бога, односно разапетост човека између политике и духовности.⁷¹ Интригантне теме везане за тајне универзума, смисао живота, однос Бога и човека, однос добра и зла, алхемију и сл. Кифер изучава у наредним деценијама и улаже огроман духовни напор. Свако његово дело прожето је студиозним проучавањем разних аспеката одређеног проблема.

Сусрети са Јозефом Бојсом који су уследили, учврстили су многе Киферове идеје о проширивању садржаја уметничког дела. Бојсово стваралаштво и његова широка схватања, обогатили су Киферова сазнања. Кифер је ценио Бојсов широк спектар гледишта, у којем су историја, митологија, религија и уметност формирали матрикс. Док је Бојс имао визију уметности која осветљава поглед на свет, Киферова визија је била мање утопијска. За разлику од Бојса који се експонирао и постао јавна личност, професор на Универзитету у Дизелдорфу, Кифер се држао по страни, у приватности, доследан својој мрачној и скептичној визији уметности.⁷²

Анселм Кифер у свом импозантном опусу има много циклуса и широк спектар интересовања. Један од његових ранијих радова је *Звездано небо*. У њему аутор

⁷⁰ T. Adorno, *Cultural Criticism in Society*. In Prisms, Samuel and Sherry Weber, trans. Neville Spearman, London, 1967, 34, cit. u: Kiefer, Anselm, *Heaven and Earth*. (Organized by Michael Auping), Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, 200, 50.

⁷¹ A. Kiefer, *Heaven and Earth*. (Organized by Michael Auping), Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, 2005, 28.

⁷² Исто.

представља уметника као неугледног, запушеног анђела у спаваћници, како држи палету на срцу. Он стоји на змији под небом пуним звезда. Исписане речи на слици припадају немачком филозофу Канту, који је проучавао границе између разумног и метафизичког: “Звездано небо изнад мене, морални закон у мени“ (*Über uns der gestirnte Himmel, in uns das moralische Gesetz*)⁷³.



30) Анселм Кифер,
“Звездано небо“, 63x82cm

„Употребљив сам себе као хероја измишљеног мита или револуције. Комично је и патетично, али је важан део истраживања о томе ко смо ми у универзуму. Ми смо способни да размишљамо веома дубоко, и веома плитко. Да се сместимо између неба и земље, много је теже“.⁷⁴

Киферово стваралаштво је веома важно за савремену уметност због употребе различитих материјала и студиозну анализу сваког од њих. Он сасвим промишљено користи пепео, земљу, сламу, метал, бетон, дрво, на својим цртежима, сликама или инсталацијама. Дрвеће и биљке имају значајну улогу у његовим сликама, као симболи животног циклуса; због њиховог лековитог својства и моћи исцељења, због нежности и крхкости. Кроз различите медије, укључујући акварел, уље, графику, скулптуру и архитектонску инсталацију, књига је била саставни и централни део његовог стваралаштва. Окружен књигама, инспирисан многим ауторима, Кифер књигу употребљава као моћно средство изражавања. За њега, као и за многе Немце, књиге имају другачију конотацију, јер је штампање прве књиге (Гутенберг)⁷⁵ као и њихово спаљивање

⁷³ Исто, 35.

⁷⁴ Исто.

⁷⁵ Гутенбергова Библија је прва штампана књига у историји човечанства. Јоханес Гутенберг био је проналазач штампарије и отац модерне књиге. Прву књигу коју је штампао била је Библија. Тај процес трајао је од 1452. до 1455. године. Укупно је одштампао 180 примерака Библије, од којих је данас очувано 49. Оне се налазе у библиотекама светских метропола, а најлепши и најочуванији примерак налази се у Берлину. <http://hrcak.srce.hr/27967> (Преузето 27.01.2017)

на улицама Берлина⁷⁶ део немачке националне свести. Огромне оловне књиге, полице са књигама, тешке и по неколико тона, симболички означавају важност књиге. Странице су понекад празне, а понекад се појављује запис, реч, фраза (имена, локације, догађаји из прошлости). Кифер често на странице књига наноси земљу, подсећајући нас на то да су прве књиге биле глинене плоче. Земља асоцира и на библијске пустиње и пећине у Ласкоу, враћајући нас назад на почетак имагинације о светом. Понекад се на страницама појављује цвеће, које се на крају претвара у звезде, и тако ствара суморни дијалог између земље и неба. Древни текстови заправо опусују свемир као бескрајну књигу.⁷⁷



31) Анселм Кифер,
“Тајни живот биљака“, 2011.



32) Анселм Кифер,
“Висока свештеница“, 1985–1989

И ватра је средство изражавања Анселма Кифера још један моћни симбол који повезује небо и земљу. На небу, као муња или пламен звезда, као извор живота; а на земљи, у рукама човека, ватра може да осветљава његов пут, а може да буде и извор велике деструкције (ватрено оружје). Кифер је у свом стваралачком чину користио ватру да би топио метал, спаљивао површину слике, изазивајући тако пукотине и ломљење њених делова: „За мене је креација и деструкција једно те исто“⁷⁸.

⁷⁶ <http://www.dw.com/sr/dan-kada-su-gorele-knjige/a-16801158> (Преглед 27.01.2017).

⁷⁷ А. Kiefer, *нав. дело*, 40.

⁷⁸ *Исто*, 35.



33) Анселм Кифер



34) Анселм Кифер

Киферов приступ уметности, крајње иновативан и неконвенционалан, специфичан је по употреби различитих материјала, које пажљиво бира и комбинује. Олово је веома заступљен материјал у његовом раду, у чврстом стању или отопљено, самостално или у комбинацији са другим материјалима.



33) Анселм Кифер „Die grosse fracht“, 2005.



33) Анселм Кифер „Margarete“, 1981.

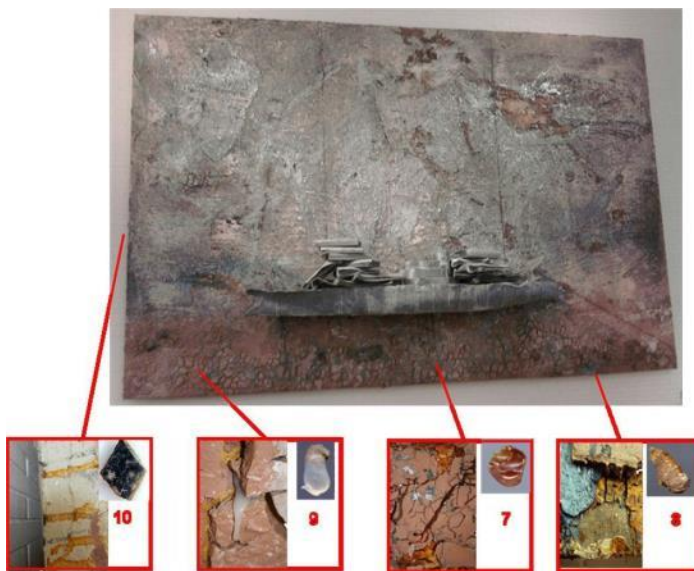
Он користи и фотографије, као подлогу за слику; вулканску земљу и песак, пепео, спаљено дрво, металну жицу, суве биљке и цвеће, сламу, разна везива, лакове, емулзије, пигменте, уљане и акрилне боје.

Пукотине на његовим сликама су намерно произведене, и то специфичном технолошком методом. Кифер је правио емулзију од уљаних боја и целулозне пасте, коју је наносио на празну површину слике у танком слоју и остављао да се суши најмање годину дана. На овај начин површина добија пукотине, типичне за његов рад, преко којих после може да се слика, тако да боја која се наноси неће касније испуцати. Он не брине о

томе колико ће дуго његова дела трајати и колико ће бити постојана, да ли ће неки слојеви отпасти и створити другачије стање слике или инсталације. Напротив, он нека дела намерно оставља напољу, да под утицајем атмосферских утицаја постану старија, истрошенија, да добију патину. Према речима конзерватора и рестауратора, Киферова дела је јако тешко рестаурирати, најпре због мноштва материјала које користи и због њихових неуобичајених комбинација, али и због огромних димензија, које су својствене аутору. Тим италијанских стручњака је анализирао три Киферове слике и објавио студију о његовим уметничким материјалима.⁷⁹

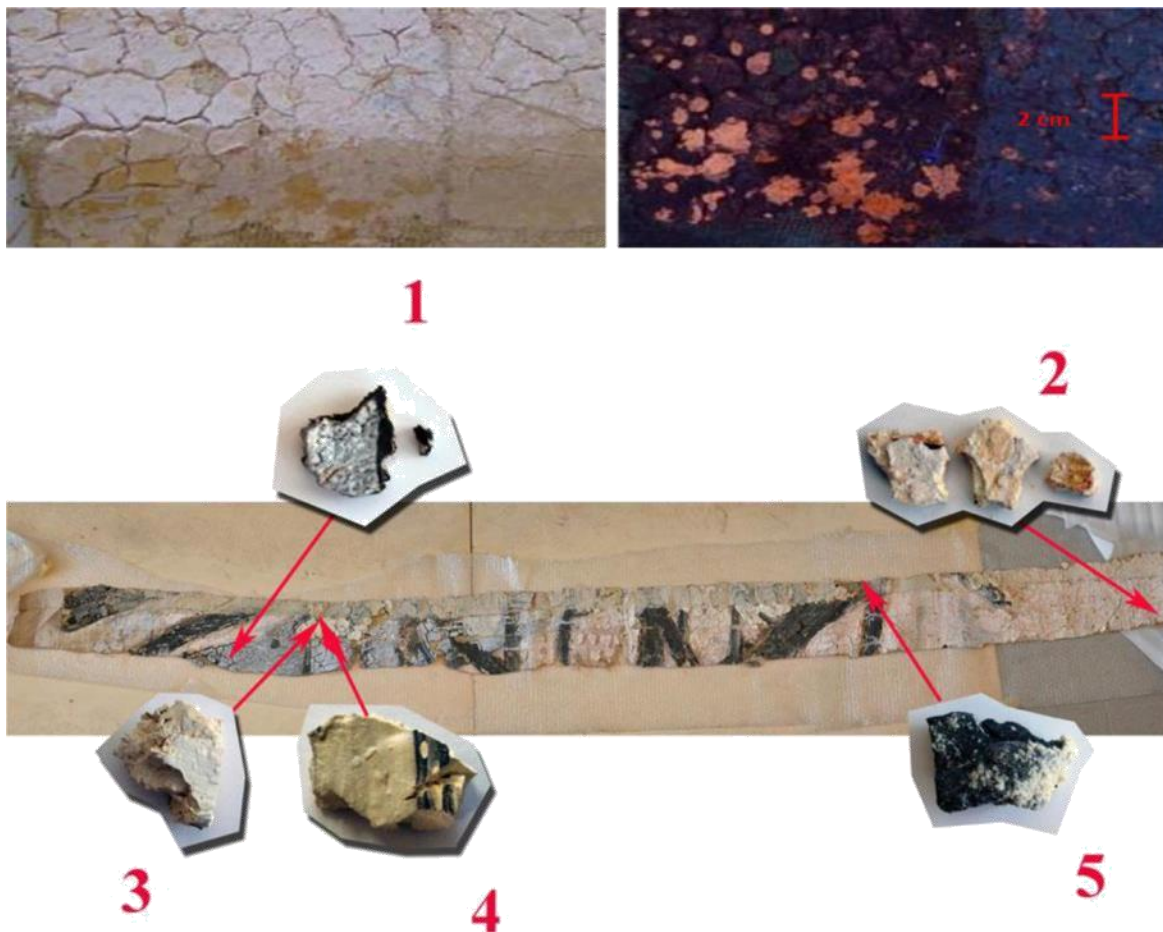


34) Детаљ слике



34) Анселм Кифер, детаљи са рестаурације

⁷⁹ G. Bartolozzi, M. Picollo, V. Marchiafava, S. A. Centeno, I. Duvernois, F. Di Girolamo, F. Modugno, J. La Nasa, M. P. Colombini, A. Rava, *Anselm Kiefer: a study of his artistic materials*, 2015. <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs12520-015-0238-3> (Преглед 27.01.2017)



35) Анселм Кифер, детаљи са рестаурације

Откривен је шелак, негде у виду капи, а негде у слојевима. Улога шелака код Кифера је емблематична (то је један од материјала које он користи да би добио светлуцаве ефекте и боју ћилибара), а такође и ради боље адхезије материјала. Он је користио шелак у течном стању тако што би га постепено сипао на површину слике, док не продре до одговарајућих бојених слојева (на сличан начин као што је користио топљени метал). Познато је да шелак временом постаје крт и да пуца, а на тај начин полако слаби и његова везивна моћ. Такође, шелак после извесног времена тамни и може променити боју слике. За Кифера то не представља никакав проблем, за њега је таква промена чак и добродошла. Да би се бојени слојеви брже сушили, он користи сикатив, ланено семе и друга сушећа уља, у комбинацији са синтетичким полимерима, као што је акрилни лак.⁸⁰

⁸⁰ Исто.

3.5. Енформел

Иако се енформел код нас појавио почетком шездесетих година, према Лазару Трифуновићу, овај правац припада седамдесетим годинама. У Европи се енформел појавио у првим послератним годинама, али како објашњава Трифуновић, није пресудно временско ситуирање енформела, већ разлог његове појаве, а то је пре реакција на претходне догађаје у свету непосредно после Другог светског рата („социјалистички естетизам“), него антиципирање будућих догађаја и уметничких праваца (поп-арт, нова фигурација, неоконструктивизам).⁸¹

У нашој земљи су се уметници удруживали и групно представљали свој енформел на изложбама, а од великог значаја је било и отварање Музеја савремене уметности у Београду, 1965. Године.⁸² Најзначајнији представници код нас су Бранко Протић, Лазар Трифуновић, Мића Поповић, Вера Божичковић Поповић, Зоран Павловић, Владислав Тодоровић, Живојин Турински, Лазар Возаревић, Бранко Филиповић Фило и други.

Према наводима Јерка Денегрија, зачетник и најзначајнији представник енформела Тапиес (Tàpies), представљао је енформел као „сликарство густих слојева, најчешће црне и беле боје мешане са разним изван-сликарским материјалима, сликарство које текстуром и знаковним својствима упућује симболику зида“.⁸³



36) Антони Тапиес,
„Сиво зелена слика“, 1957.

Од енформела се очекивало да представља другу уметност (Un art autre)⁸⁴, да подразумева процес разградње, редукције садржаја. Тапиес је енформел у књижи

⁸¹ Ј. Денегри, *Педесете: теме српске уметности*, Светови, Нови Сад, 1993, 152.

⁸² <http://www.msub.org.rs/> (преглед 06.12.2016)

⁸³ Ј. Денегри, *нав. дело*, 159.

⁸⁴ „Un art autre“, друга уметност, или другачија уметност, књига водећег теоретичара енформела, француског критичара Michael Tapié-а.

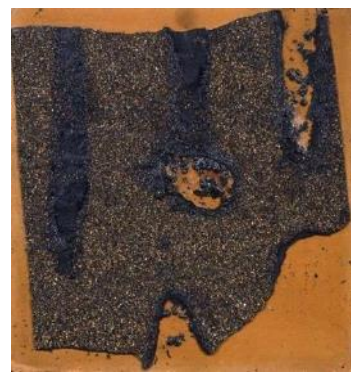
„Другачија уметност“ дефинисао као доминантни тренд апстрактне уметности четрдесетих и педесетих година прошлог века, окарактерисан као један импровизаторски приступ и крајње гестуална техника. Уметници послератног европског сликарства имали су тенденцију да радикално раскину са традиционалним постулатима реда и композиције. И сам назив енформел потиче од француске речи *Informe* што значи одсуство форме.⁸⁵



37) Алберто Бури



38) Црвена пластика, 1963



39) Пламен, 1957.

⁸⁵ <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/art-autre> (Посећено 06.12.2016)

У нашој земљи је ипак превелики утицај имало сликарство интимизма⁸⁶, међуратне „београдске школе“, тако да се уместо радикалног напуштања лиричног приступа слици, ипак појављују неке пиктуралне особине у сликама наших енформелиста. Према Трифуновићу, то указује на могућност помирења константних склоности средине ка „доброј слици“, с једне, са иманентним тежњама енформела ка „анти-слици“, са друге стране.⁸⁷



40) Вера Божичковић Поповић,
„Светли кањон“, 1978.



41) Мића Поповић,
„Основа“, 1963.

Оба правца, енформел и интимизам, као и апстрактни експресионизам, утицали су на формирање мог сликарског израза. Иако различити и наизглед неспојиви, уметници који су стварали на разним просторима и у другачије време, својим опусима пружили су могућност да од сваког узмем оно најбоље и уобличим свој приступ сликарству.

⁸⁶ Интимизам је сликарски правац који су подржавали уметници у периоду између два светска рата. Најзначајнији представници српског интимизма су Недељко Гвозденовић, Љубица-Цуца Сокић, Марко Челебоновић, Пеђа Милосављевић, Иван Радовић и други. До појаве модерне уметности сликари су бирали тзв. “велике” теме (историјске и митолошке приче, портрете владара, племства и угледних представника грађанске класе). Интимизам је био посвећен преношењу личног доживљаја живота и представљао је живот обичних људи и њихове приватне, интимне тренутке, а боја, којом су тежили да преставе различите текстуре, била је главно средство изражавања. Српски сликари били су надахнути делима париских интимиста Пјера Бонара и Едуара Вијара. <http://www.msub.org.rs/100-dela-msub-tematsko-vodjenje-intimizam-u-srpskom-slikarstvu-mij-30514-u-13h> (Преглед 02.02.2017)

<http://kulturkokoska.rs/intimisti/> (Преглед 02.02.2017)

⁸⁷ Ј. Денегри, *нав. дело*, 157.

На завршној години студија настала је слика „Скопље“, инспирисана сликарством Недељка Гвозденовића, као и целокупним ликовним стваралаштвом београдског интимистичког сликарства између два рата. У том периоду је од круцијалног значаја било и стваралаштво Петра Лубарде и Мила Милуновића. Слика „Скопље“ настала је у прелазном периоду између студентског експериментисања под менторством професора и самосталног бављења сликарством, тако да се она сматра прекретницом у мом сликарству. Након те слике јавља се интересовање за испитивањем текстуре, површина зида и аморфних форми у сликарству.



42) Наташа Дејановић Димитријевић
„Скопље“, 2004.



43) Недељко Гвозденовић,
„Бели зид са лествицама“, 1965.



44) Петар Лубарда,
„Lamento за песника“ (Његошу), 1970.



45) Петар Лубарда,
„Златна стена“

4. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

Уметник који ствара ношен интензитетом доживљаја и који о стваралаштву узбуђен сведочи, настоји да пренесе на публику макар делић свог узбуђења. „Дело, обogaђено уметниковим сном, израз је његовог доживљаја, а не потребе да стварност пресликава. Исходиште слике је увек у сликаној површини; чистој ликовној грађи и њеној властитој реалности.“⁸⁸ У сликарству Миће Поповића постоји константна потрага за чистом сликаном површином, у свакој фази његовог стваралаштва: од ранијих варијетета експресивне фигурације, енформела или сликарства призора. Без обзира на различита полазишта, циљеви у сликарству су исти, као и уметников рукопис. Веома је важна идеја, али је још важнија реализација и читав процес настајања уметничког дела.

Према Гвозденовићу, тајна слике – њен прави смисао, оно чиме она може једино да освоји – крије се у тајнама процеса њеног настанка: „За мене је и садржај такође сликана површина, али не могу да кажем ни да ми је представљени предмет безначајан. Он за мене има свој значај, јер свом својом тежином лежи на одређеној површини. Не гледам на предмет да бих му се подчинио. Предмет је само повод, побуда! Јер, он тек кроз обраду такву и такву добија подсмисао који га чини узбудљивим за оне који имају развијену осетљивост те врсте.“⁸⁹

Џони Велч наводи како људи маштају да живе на врху планине, али не схватају да заправо истинска срећа лежи у начину пењања.⁹⁰ У уметности долази до засићења и бесконачног понављања већ виђеног, тако да се од уметника очекује да користи више средстава изражавања, више медија, да споји досад неспојено, да комбинује технике.

У периоду израде магистарског рада, настала је једна комбинована техника која подразумева употребу мозаичких тесера и боје, заједно са свежим малтером, који је у исто време грунд, везиво и бојени слој.

Идеја о комбиновању мозаика и класичног сликарства, настала је за време боравка у мозаичкој радионици у Струмици, у организацији Културног центра, коју дуги низ година води истакнути македонски мозаичар Газанфер Бајрам. Захваљујући огромном искуству овог уметника, као и значајном опусу који је остварио стварајући мозаик, за кратко време створили су се услови за једно потпуно ново истраживање. Идеја је даље сазревала и коначно била обликована на светском Конгресу мозаичара,⁹¹ који се сваке

⁸⁸ М. Поповић, *нав. дело*.

⁸⁹ Н. Гвозденовић, *Монографија*. Универзитет уметности у Београду, Београд, 1987.

⁹⁰ Џ. Велч (J. Welch), мексички књижевник који је велику наклоност публике стекао након објављивања своје поеме „Марионета“, која се заправо приписује нобеловцу Гарсији Маркесу (García Márquez).

⁹¹ L'Associazione Internazionale Mosaicisti Contemporanei је интернационално удружење савремених мозаичара, основано 1980. у Равени, Италија. Циљ удружења је да промовише савремени мозаик широм света. Сваке друге године одржава конференције и изложбе и увек мења локацију широм света.
<http://www.aimcinternational.org/> (преглед 14.11.2016)

друге године организује у некој другој држави, а те, 2006. године је организован у Скопљу (Македонија), у Музеју савремене уметности. Организатор је био Газанфер Бајрам, а сусрет са учесницима овог Конгреса, најзначајнијим мозаичарима света, био је од огромног значаја за моје даље истраживање поменуте комбиноване технике.

Милун Гарчевић (Хрватска), академски сликар и мозаичар, аутор је књиге о мозаику, која је најпотпунији преглед светског мозаичког наслеђа, у нашем региону.⁹² Професор на Академији ликовних уметности у Загребу, овај свестрани уметник је често у нашој земљи као учесник на значајним изложбама мозаика. На конгресу је, осим овог значајног хрватског уметника, учествовао Исаија Загар (Isaiah Zagar), истакнути амерички мозаичар, који је познат по својим огромним муралима у Филадельфији. Овај уметник подржава рециклажу и очување планете, тако што уграђује разне одбачене ствари у своје мозаике, као што су керамика, точкови бицикала, стаклене флаше, као и разне традиционалне ствари народне уметности, које је доносио из земаља широм света са својих пропутовања, као и бачене, непотребне ствари из окружења.



46) Исаија Загар,
„Магична башта“, Филадельфија, 1994.



47) Исаија Загар, детаљ зида

⁹² М. Гарчевић, *Мозаик: повијест и изведба*, Академија ликовних умјетности Свеучилишта у Загребу, Загреб, 2009.

Илиа Илиев (Бугарска), почасни члан АИМС, аутор више књига о свом мозаичком опусу⁹³ излази ван традиционалних оквира мозаика и улази у домен скулптуре, објекта. Својим софистицираним ткањем од камених тесера гради несвакидашње форме. О томе шта за њега представља геометрија и како се бавио истраживањем орнамента, Илиев говори у својој књизи „Орнамент“, а о свом мозаичком стваралаштву и свом богатом опусу говори у књизи „My way“.



48) Илиа Илиев,
„Лист у фази распадања“, 2013.



50) Илиа Илиев,
„Знак узвика“, 2014.

⁹³ И. Илиев, *Орнамент*. Архимед, Софија, 2014; И. Илиев, *My way*, Архимед, Софија, 2015.

Тема магистарског рада је такође произишла из назива овог скупа мозаичара 2016. у Музеју савремене уметности у Скопљу, „Мозаичко наслеђе Балкана. Релација исток–запад од антике до данас“

Идеја о интеграцији сликаних потеза на малтеру (fresco и secco), са елементима мозаика, настала је као резултат вишегодишњег истраживања ове предивне технике зидног сликарства. Када говоримо о докторском раду, од непроцењиве је вредности претходни практичан рад, животно искуство и непосредан контакт са другим уметницима и њиховим делима.

Циклус који је претходио магистарској изложби под називом „Куће које плешу“, добио је назив по архитектонској грађевини у Прагу.⁹⁴



51) Кућа која плеше, Праг

⁹⁴ Кућа која плеше је зграда модерног дизајна која се налази на обали Влтаве у Прагу. Окружена историјском архитектуром, истиче се, али без сукобљавања са необарокним, неоготичким и сецесијским зградама по којима је Праг познат. Кућу која плеше су пројектовали хрватско-чешки архитекта Владо Милунић и канадско-амерички архитекта Френк Гери. Изградња је трајала од 1994. до 1996. године. У стилу куће која плеше су приметне одлике деконструктивистичке архитектуре и естетике. Састоји се од 99 бетонских плоча различитих облика и димензија. На врху зграде је велика савијена метална структура звана Медуза.

<http://www.artnit.net/razglednica/item/1196-ku%C4%87a-koja-ple%C5%A1e-prag.html> (преглед 13.11.2016)

photo © Matteo Piotto | CC BY-SA 2.0 (see information), via Flickr – See more at: http://www.architravel.com/architravel/building/dancing-house/dancing-house_3/#sthash.OMnWx5l8.dpuf

За разлику од велелепне прашке куће која сва трепери у свом сјају, куће које су обрађиване у овом циклусу су старе од блата и сламе, камена или дрвета. То су криве и нахерене куће, које се урушавају и пропадају под зубом времена. Оне које се налазе у граду представљају сметњу урбанизацији и непожељне су у близини грађевина савремене архитектуре. Оне куће које се налазе на селу, пропадају јер је и њима потребно одржавање, а многе од њих су напуштене, јер власници одлазе у велике градове или у иностранство. Тако полако нестају куће које су некада можда биле најлепше и најмодерније у крају, куће у којима су некада живели људи, у којима је мирисало на храну, у којима се смејало и плакало, у којима су се слушале разне приче. Управо то затечено стање кућа је било полазиште за овај период стваралаштва, јер су старе куће као такве, биле идеалне за истраживање неправилне, аморфне форме, текстуре и боје.



52) Наташа Дејановић Димитријевић
„Куће које плешу“, 2005.

„Куће које плешу“ излагане су више пута у галеријским просторима. Изучавање аморфних форми кроз различите текстуре бојених слојева, било је предмет истраживања, како у овом тако и у свим наредним циклусима.



53) Наташа Дејановић Димитријевић
„Скопље“, 2005.



54) Наташа Дејановић Димитријевић
„Св.Софија, Охрид“, 2004.

На изложби слика и мозаика у Скопљу, у галерији Дома војске, представљено је 9 уља на платну и 9 мозаика.⁹⁵ Та изложба је обележила 15 година од мог првог сусрета са Скопљем, македонском културом и првим стеченим знањем на Факултету уметности у Скопљу, у класи коју је водио професор Симон Шемов. У галерији која поносно носи једну од најмонументалнијих слика Петра Лубарде⁹⁶, изложена су дела из циклуса „Куће које плешу“, као и поједина дела са магистарске изложбе, које се тематски допуњују.



55) Изложба слика и мозаика, Галерија Дома војске, Скопље

Мекедонија има богато мозаичко наслеђе, као и Србија, па је у Македонији мозаик радо виђена техника на изложбама и публика зна да цени дела израђена у овој сликарској техници. Антички и ранохришћански локалитети на територији Србије и Македоније били су предмет истраживања магистарског рада под називом „Мозаичко наслеђе Балкана. Релација исток–запад од антике до данас“. Мозаици рађени у периоду од 2004. до 2008. били су такође изложени на овој изложби, јер су настали након обиласка археолошких локалитета Стоби, Хераклеја, Феликс Ромулијана, Медијана, Јустинијана Прима.

⁹⁵ Изложба слика и мозаика, Галерија Дома војске, Скопље, Македонија, одржана у периоду 25.05–05.06.2013.

⁹⁶ Петар Лубарда, *Рађање језера*, 1971. Дом војске Скопље.

У недавно отвореном Легату Петра Лубарде, који је иначе кућа у којој је живео са својом супругом Вером, налази се стална поставка која је доступна посетиоцима. Осим слика, од којих су неке сада први пут доступне јавности, налазе се и личне ствари овог великог сликара, попут писама, фотографија, докумената. Међу њима се налази и његова бележница у којој је Лубарда детаљно објаснио како је дошао до једне од најмонументалнијих композиција. Реч је о полиптиху „Рађање језера“ из 1971. године, који је рађен за Дом војске у Скопљу. У свесци је радио појединачне скице, обележавао бројевима и слагао попут слагалице, до коначног распореда.

<http://www.politika.rs/sr/clanak/367071/Sta-otkriva-beleznica-Petra-Lubarde> (преглед 29.11.2016)

http://www.maticasrpska.org.rs/stariSajt/biografije/biografije_sbr5.pdf



56) Наташа Дејановић Димитријевић
„Берам“, 2006.



57) Наташа Дејановић Димитријевић
„Залазак Сунца“, 2006.

Магистарска изложба одржана је у Галерији ФЛУ, у Београду, 2008. године. Тада су била изложена дела настала у периоду 2005–2008. године. Акценат је, том приликом, стављен на експерименталне комбиноване слике-мозаике.



58) Наташа Дејановић Димитријевић,
“Охрид“, 2008.

Од мотива су још увек биле заступљене „Куће које плешу“, али се појављују и пејзажи. Форма је разбијена каменим тесерима. Камени токови продиру у свеж малтер и интегришу се са њим. Зидови кућа постају само обриси, а малтер по којем је касније интервенисано бојом, постаје аморфна, рељефна маса. Густо наноси малтера прелазе преко камених токова, и нема строгих придржавања правила израде мозаика. Осим природног камена (мермера, гранита, кречњака, пешчара), на сликама из овог циклуса коришћени су и материјали као што су стакло, керамика, венецијанска паста).



58) Наташа Дејановић Димитријевић,
„Зима“, 2008.

Према речима Љиљане Суботић, пејзаж се у овим сликама појављује са статусом повода, а не циља: „Било да га представља у мозаику или кроз уљану слику, за њу је пејзаж само лелујава представа духовног присуства објекта. Он је изгубио своју реалну конзистенцију и укључио се у колоплет светлосне игре и вртложног кретања у дубини огољених контура. Објекти се разбијају на облике које уметница добија кроз ритмично гирање масе и слаже их по осећају за меру и склад. Ишчежавањем чврстих форми и оквирних материјалних одређења, предмети губе своју пластичност али уз најразличитије чулне сензације она нам не наговештава, него сугерише. Мозаик овде слику обогаћује посебном фактуром те долази до занимљивих решења, а да нимало не ремети уметничку функцију. Спој ове две технике карактерише међусобна равнотежа и тај склад одише топлином и сликарском ненаметљивошћу и резултира плодноним обогаћењем у стваралаштву“.⁹⁷

На изложби слика и мозаика у Охриду 2013. године, изложено је 30 дела. Изложба се састојала из два сегмента. Први сегмент, постављен у малој сали Галерије музеја, састојао се од 10 слика на платну, из циклуса „Куће које плешу“.⁹⁸ Други сегмент ове

⁹⁷ Из текста Љиљане Суботић за каталог ове магистарске изложбе, Београд, 2008.

⁹⁸ Музеј кућа „Робевци“ (Кућа Робевих) је један од најзначајнијих објеката македонске архитектуре. Објект је заштићени споменик културе и данас је интегрисани део Завода за заштиту споменика. У приземном делу

изложбе обухватао је 13 слика мањег формата и 7 мозаика, изложених у великој сали. Том приликом, посебно су биле истакнуте слике малог формата, јер су представљале зачетак новог циклуса, односно новог истраживања.



59) Галерија музеја „Робевци“, Охрид, 2013. год.

На тим минијатурама долази до даље редукције садржаја, и куће се још више свODE на лелујаво, аморфно кретање масе, да би на неким сликама садржај постао потпуно сведен. Оне су, заправо, следећи корак према наредном, великом истраживању; другим речима, оне су увод у докторски уметнички пројекат.



59) Наташа Дејановић Димитријевић,
„Куће“, 2013.

изложени су епиграфски споменици Охрида и околине, као и вредни експонати : „Миљоказ“ (пронађен на путу Via Egnatia), два попрсја богиње Изиде и др. Ахеолошки експонати који датирају од праисторије до средњег века изложени су на другом и трећем спрату. Један од најзначајнијих сегмената ове институције је Галерија икона из периода од 12. до 14. века. Стална поставка велике сале музеја, коју чине археолошке ископине, заједно са каменим подом, чини овај амбијент јединственим. У таквом окружењу изложба мозаика делује веома аутентично.

<http://www.ohrid.gov.mk/index.asp?novostiID=132> (Преглед 06.04.2017)

Докторски уметнички пројекат под називом „Метафора зидног записа – аморфна стања или материјалне конфигурације“ представља сублимацију свих досадашњих остварења из области сликарства, поменутих у овом раду, као и многобројних који нису поменути. Сlike настале у периоду 2013–2016. логичан су след размишљања и практичног рада након свих досадашњих истраживања. Након кућа и предела, поље интересовања сведено је на површину зида, која метафорично представља разне облике људске комуникације, и потребу да се порука пренесе даље, посредством зида. Јасно је видљива тенденција за редукцијом садржаја и за обликовањем материје, помоћу разних материјала и алата. Неправилне, уморене форме, којих има на сваком старијем зиду, наликују данашњем стању свести, код већине људи, и на западу и на истоку. Аморфно стање, како код старих, тако и код младих и деце, присутно је у сваком сегменту друштва.

У овом пројекту учљив је покушај да се спасу оне лепе ствари, стари систем вредности, лепе успомене, стари занати, традиционалне вештине и квалитетни, проверени материјали (песак, земља, креч, слама); и да се помоћу сензација које нуди садашњост (широк спектар индустријских материјала, електронско комуницирање) – створи и обликује чиста сликана површина.

Проучавање прошлости, фотографисање старих фасада, кадрирање апстрактних композиција уочених на зидовима старих кућа, скицирање ољуштених слојева, изгребаних површина, рупа, уочавање урезаних порука, разрађивање техничких и технолошких могућности израде дела разних текстуалних вредности – јесу сегменти овог истраживачког рада који су се одвијали у континуитету, годинама уназад.

Оно што је рађено управо због ове изложбе, са циљем да се још детаљније приступи овом задатку, јесте испитивање земље и употреба блата у ликовном стваралаштву. Земљана архитектура се све чешће користи у свету и на нашим просторима и људи се опет враћају некадашњим вредностима и заборављеним занатима и материјалима. С обзиром на то да су блато, слама и креч еколошки материјали, они пропуштају влагу, дозвољавају зидовима да „дишу“, лако су доступни и економични, врло декоративни, како за спољашњу, тако и за унутрашњу декорацију и све се више срећу у архитектури. Због племените палете и природног пигмента, блато је врло интригантно за разне сликарске подухвате. Веза између правих зидова и сликаних површина зидова у овом пројекту јесу управо земља, слама и креч.

У сликама насталим у овом циклусу, блато и слама коришћени су у сегментима, након тестирања узорака, које је показало да је нека рецептура трајнија, а нека није погодна за обраду веће површине, која касније треба да се транспотрује (за потребе изложбе).

4.1. Тестирање узорака земље

У раду са земљом, неопходно је најпре урадити неке основне тестове, како би се провериле њене карактеристике. Када се земља користи за зидање, врше се теренски и лабораторијски тестови. Када је сликање у питању, довољно је урадити само теренске провере земље, које су брзе и једноставне.



60) Тестирање узорака земље

Готово свака земља је погодна за грађење. Пожељно је да не буде из органског слоја, већ да се ископа са мало веће дубине, један метар испод земље.

Земља се прво посматра и одсртајују се каменчићи и гранчице, уколико их има. Тестирање мириса нам помаже да утврдимо да ли има присуства огранских материја. Пожељно је да земља не садржи превише глине, јер ће се приликом рада лепити, а при сушењу испуцати. Након мешања малтера рукама, руке се перу да би се утврдило присуство глине: ако се вода тешко спира са руку, то значи да земља садржи муљ.

Да земља не би пуцала, важна је и количина сламе или плевe и начин на који се умеси пре него што се нанесе на подлогу. Тестови везива рађени су са посебном пажњом и подразумевали су испитивање више узорака земље у разним размерама и више различитих рецептура, односно комбинације различитих материјала за справљање малтера.⁹⁹

За ово истраживање коришћене су три врсте земље:

1. Црвеница, земља црвене боје из околине Ниша, село Азбресница;
2. Хумусна, земља браон боје из околине Ниша, Кнез-село;
3. Бела, земља беле боје, налик песку, из околине Ниша, село Азбресница.

Све три врсте земље тестиране су најпре само са водом и сламом, а затим су справљани малтери у које су додавани креч, песак, глина, кварцни песак, туткало или акрилно везиво. Ови материјали употребљавани су у раличитим размерама. Након сушења, неки од узорака показали су се као веома чврсти, а неки нису имали задовољавајућу кохезиону моћ и испуцали су.

⁹⁹ <http://www.kucacuvarkuca.com/?p=825>

Тест 1

1 црвена земља

1 слама



Тест 2

2 црвена земља

2 слама

1 песак



Тест 3

2 бела земља

2 слама

1 акрилно везиво



ТЕСТ 4

1 бела земља

1 слама

1 глина



Тест 5

1 црвена земља

1 песак

2 слама

1 акрилно везиво



Тест 6

1 браон земља

1 слама

1 акрилно везиво



Тест 7

3 браон земља

3 слама

1 песак

1 креч

1 акрилно везиво



Тест 8

3 браон земља

4 плева

3 песак, 1 креч



Тест 9

3 браон земља

4 слама

4 песак

1 глина



Тест 10

1 бела земља

2 песак

1 креч

1 плева



Тест 11

1 бела земља

1 песак

1 креч

1 слама



Тест 12

1 бела земља

2 песак

1 слама

1 креч

1 акрилно везиво



Тест 13

1 црвена земља

2 песок

1 кварцни песок

2 слама



Тест 14

2 црвена земља

2 песок

1 цемент

2 слама



Тест 15

1 црвена земља

1 бела земља

1 слама

1 туткало 8%



Тест 16

2 цвена земља

2 бела земља

1 песак

2 слама

1 кварцни песак

2 туткало 8%



4.2. Технолошки поступак грађења слике

Слике из овог циклуса рађене су на три различите подлоге: платно, медијанпан и стиродур. Свака подлога има своје карактеристике, предности и мане, па се свакој од њих треба прилагодити и употребити другачију сликарску технологију. Материјали који су коришћени у готово свим сликама су земља, слама и креч, али су медијуми другачији. Слика „Зид“, 140 x 200 cm из 2009. године сликана је уљаним бојама. То је прва слика која обрађује тему зидног записа и којом започиње овај циклус. Била је изложена на изложби “Ниш *Art Foundation*“, 2009. године, у Нишу, Београду и Новом Саду, када је ушла у најужи избор за 40 најбољих младих аутора у Србији.

Слике „Зид II“, „Зид III“ и „Зид IV“ сликане су на платну димензија 100 x 150 cm. Том приликом, коришћене су акрилне и уљане боје. Као арматура постављена је газа, која држи сламу и кучину, а као везиво коришћен је лепак за дрво. У наредним слојевима налази се паста од акрилног везива и лепка за дрво, која има улогу пуниоца, након чега следе бојени слојеви.



61) Детаљ слике „Зид II“



62) Детаљ слике „Зид III“

„Запис I“ и „Запис II“ рађени су на стиродуру. Овај материјал није много постојан, и као носилац слике није најзахвалнији, али његова предност је у маси, јер је веома лаган. Он је накнадно фиксиран за лесонит и дрвени рам, и на тај начин довољно ојачан. Да би могао да носи терет слике, неопходна је јача арматура, па је у овом случају одабрана рабиц мрежа, додатно ојачана ексерима. Кучина је аплицирана уз помоћ лепка за дрво, а затим нанешена маса за фуговање. Бојени слојеви су изведени помоћу акрилних боја, земље и креча.



63) Детаљ слике „Запис I“



64) Детаљ слике „Запис II“

Наредне четири слике истих су димензија као и претходне две (60 x 120 cm), имају чврсту подлогу, која је најзахвалнија за овај начин сликања, зато што може да издржи много више слојева и разноврсније материјале. Недостатак медијапана је у томе што су саме плоче доста тешке, па након интервенције постају још теже, и за транспорт и за излагање. Импрегнација је обавезна јер је површина медијапана веома глатка, па је неопходно створити храпаву везу која ће носити слојеве малтера. За тај поступај користи се песак и лепак за дрво. Осим што омогућава бољу кохезију подлоге и слојева малтера, лепак за дрво истовремено изолује плочу од влаге, односно спречава воду из малтера и бојених слојева да допру до медијапана, који од воде може да набубри или се искриви. Сlike имају више слојева малтера који је сачињен од везива за керамику, масе за глетовање и масе за фуговање. Неки од слојева су бојени, како би омогућили елементе зграфита, а наноси акрилних боја су коришћени упоредо са елементима зграфита. Кварцни песак, слама, плева, глина и земља везани су акрилним везивом, а уместо беле и сијене акрилне боје коришћени су креч и блато.

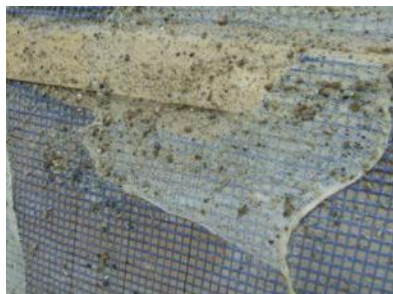


65) Припрема материјала



66) Детаљ слике „Запис II“

Слика „Зид V“, формата 200 x 150 cm, сликана је на медијапану. Због великог формата плоча има попречне греде, које имају улогу додатне арматуре, али такође и опонашају греде које се постављају приликом грађења зида куће од блата, како би се простор између попунио блатом и сламом. Табла је импрегнирана пре постављања арматуре од рабиц мреже. На појединим деловима аплицирана је газа, а преко ње земља, везана раствором туткала. Малтер који је коришћен да учврсти блато је лепак за керамику, у тамнијим и светлијим тоновима, а завршни слој је сликан кречом.



67) Припрема подлоге за слику



68) Импрегнација подлоге за слику

Два триптиха димензија 70 x 210 cm разликују се од осталих слика због употребе камених тесера и имају елементе мозаика. На таблама медијапана рађен је исти поступак импрегнирања као код претходних слика (песак и дрвофикс), а као малтер коришћен је лепак за керамику. Приликом импрегнације додат је шљунак, како би се постигла груба текстура која је негде покривена малтером, а негде је послужила као подлога за сликање.

5. ЗАКЉУЧАК

Основна идеја докторског уметничког пројекта „Метафора зидног записа –аморфна стања или материјалне конфигурације“ јесте визуализација комуникације човека путем зидног записа, која је универзални и ванвременски феномен. У овом раду су присутна два полазишта: једно се односи на моћ записа, поруке, цртежа, графичког симбола на површини зида, у циљу преношења неке поруке. Друго полазиште је тежња за очувањем народне традиције и мануелних вештина у сликарству, у ликовном стваралаштву, у уметничком изразу. Осим на теоријским претпоставкама и историјским чињеницама, ово истраживање се највећим делом заснива на практичном испитивању, анализирању и реализовању материјализације ликовног дела. У одељку *Прилози* најпре се могу видети слике из циклуса „Зидни запис“, а након њих, класификоване фотографије зидова и зидних записа.

Иако је фотографија саставни део овог уметничког пројекта, она је само помоћно средство; да забележи приказ, који је, заправо, полазиште. Даљи ток слике зависи од имагинације уметника. Бодлер доживљава однос фотографије и сликарства на следећи начин: „Из дана у дан опада поштовање уметности према себи, клања се пред спољашњом стварношћу, а сликар је све склонији да слика не оно што снела, него оно што види...нека фотографија брзо обогати албум путника и његовим очима прида прецизност која је недостајала његовом памћењу...нека од заборава спасава трошне рушевине, књиге, отиске и рукописе, које време једе, ствари драгоцене чија ће форма ишчезнути, а које изискују место у архивама нашег памћења, па ћемо јој захваљивати и аплаудирати. Али, дозволимо ли јој да крочи у подручје неопипљивог и имагинарног, у све оно што вреди само зато што му човек додаје од своје душе, онда јаој нама!“¹⁰⁰ Обиље фотографија које је настало

¹⁰⁰ Ш. Бодлер, *Модерна публика и фотографија*, Париз, 1859, додаток је Бењаминовом есеју *О фотографији и уметности*. „Модерна публика и фотографија“ (Le public, moderne et la photographie), заправо је други део увода у рад „Салон 1859“, који је Шарл Бодлер (1821–1867) написао о париској ликовној изложби која се сваке године одржавала под називом „Салон“ и који је од њега наручила *Revue française*. Први део споменутог увода био је о модерном уметнику. После увода следиле су делови под насловима „Краљица способности“ и „Владавина имагинације“, у којима песник разматра и излаже начела сопствене естетике. В.Бењамин, *Изabrана дела 1* (Прев. Јовица Аћин), Службени гласник, Београд, 2011, 339.

дугогодишњим бележењем призора и кадрова, послужило је и обогатило овај пројекат. Направљени су посебни архиви фотографија који представљају текстуре зидова и записе на зидовима. У одељку *Прилози* налазе се и фотографије са интернета, које такође приказују зидни запис (али нису ауторске). Оне допуњују причу о зидном запису, који се може срести у разним институцијама, на отвореном или затвореном простору, у различитим временским епохама.

Овај пројекат представља наставак уметничког деловања заснованог на резултатима досадашњег уметничког, емпиријског, теоријског, истраживачког рада на магистарским студијама у периоду од 2005. до 2008. године, као и истраживања током докторских студија од 2013. до 2017. године. Интердисциплинарним приступом, на основу чињеница, теорије, искуства и праксе, обрађене су сасвим обичне, свакодневне и универзалне теме, које су увек актуелне и више пута обрађиване. Посматрано са више аспеката и комбиновањем више дисциплина, пронађене су везе које доводе до нових, или бар другачијих тумачења тема везаних за комуникацију људи путем зидног записа. Тема пројекта диктирала је одлуку о избору технике рада, о избору материјала (класичних и савремених) као и о форматима слика. Акценат у уметничком раду је на текстури слике која се постиже употребом разноврсних материјала. Иако су неке слике готово ахроматске, колорит такође игра важну улогу у постизању јединства и хармоније једног уметничког дела. Поступак грађења слике је слојевит, организован по сегментима и комбинован. У традиционалним сликарским поступцима рефлектују се нове техничке могућности, које се допуњују и дају једну унапређену верзију сликарства. Синтеза традиционалних и нових поступака као и експерименти са материјалима, подлогама и бојом резултирали су сликама које се позивају на пећинско сликарство, византијске фреске, сликарство енформела, интимизма и апстрактног експресионизма, као и урбаних зидних записа, од графита до постова на зидовима интернет профила.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арган, Ђулио Карло и Акиле Бонито Олива, *Модерна уметност: 1770–1970–2000*, 1–3 (прев. Милена Марјановић), СЛЮ, Београд, 2004.
2. Арнасон, Х.Х, *Историја модерне уметности*. Орион Арт, Београд, 2008.
3. Арнхајм, Рудолф, *Визуелно мишљење*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1995.
4. Арнхајм, Рудолф, *Уметност и визуелно опажање*, Универзитет у Београду, Београд, 1987.
5. Багнал, Брајан, *Цртање и сликање*, Југословенска књига, Београд, 1995.
6. Бајрам, Газанфер, *Каталог изложбе*, Музеј савремене уметности, Скопље, 2006.
7. Банђур, Вељко и Поткоњак, Никола, *Методологија педагогије*. Савез педагошких друштава Србије, Београд, 1999.
8. Башлар, Гастон, *Поетика простора*, Уметничко друштво Градац, Чачак–Београд, 2005.
9. Бењамин, Валтер, *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011.
10. Бихаљи Мерин, Ото, *Јединство света у визији уметности*, Нолит, Београд, 1974.
11. Богдановић, Коста, *Поетика визибилног*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.
12. Бркић, Немања, *Технологија сликарства, вајарства и иконографије*. Универзитет уметности у Београду, Београд, 1973.
13. Васић, Павле, *Увод у ликовне уметности*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1988.
14. Више аутора, *Ликовне свеске*, Вол.4, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1973, 31.
15. Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1980.
16. Гарчевић, Милун, *Мозаик: повијест и изведба*, Академија ликовних умјетности Свеучилишта у Загребу, Загреб, 2009.
17. Денегри, Јерко, *Педесете, теме српске уметности*, Светови, Нови Сад, 1993.
18. Денегри, Јерко, *Шездесете, теме српске уметности*, Светови, Нови Сад, 1995.
19. Денегри, Јерко, *Осамдесете, теме српске уметности*, Светови, Нови Сад, 1997.
20. Де Монтењ, Мишел, *Огледи*, Култура, Београд, 1967.
21. Doerner, Max, *The materials of the artist*, Harcourt, Brace & World, Inc, New York, 1962.

22. Dumbadze, Alexander and Hudson, Suzanne, *Contemporary Art:1989 to the present*. John Wiley&Sons, Inc. 2013.
23. Живковић, Драгољуб, *Од поетике до онтологије уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996.
24. Илиев, Илия, *My way*, Архимед, Софија, 2015.
25. Кадијевић, Ђорђе и сар, *Антологија српског сликарства друге половине 20. века*. Мр Живојин Иванишевић, Београд, 2004.
26. Кандински, Василиј, *О духовном у уметности*, Езотерија, Београд, 1996.
27. Карлаварис, Богомил, *Методика наставе ликовног васпитања*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1984.
28. Kiefer, Anselm, *Heaven and Earth* (Organized by Michael Auping), Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, 2005.
29. Клајн, Иван и Шипка, Милан, *Велики речник страних речи и израза*. 4.изд, Прометеј, Нови Сад, 2008.
30. Кон, Жан, *Естетика комуникације*. Клио, Београд, 2001.
31. Cormack, Robin, *Byzantine Art*, Oxford University Press, London, 2000.
32. Крајгер-Хозо, Метка, *Сликарство/Методе сликања и материјали*, Свјетлост, Сарајево, 1991.
33. Кундачина, Миленко и Банђур, Вељко, *Академско писање*, Ужице, Учитељски факултет Ужице, 2007.
34. Кусовац, Никола и Харашић Гордана, *Недељко Гвозденовић – монографија*. Универзитет уметности Београд, Београд, 1987.
35. Перовић, Олга, *Лубарда – монографија*, Галерија Тиодоровић, Подгорица, 2004.
36. Lucie-Smith, Edward, *Визуалне умјетности двадесетог столећа*. Golden marketing-Техничка књига, Загреб, 2003.
37. Межински-Антић, Варвара, *Правим мозаик*, Завод за уџбенике, Београд, 2010.
38. Мурављов, Михаило, *Грађевински материјали*, ГК, Београд, 2000.
39. O'Doherty, Brian, *Kunst in Amerika*, Belser Verlag, Stuttgart/Zurich, 1988.
40. Панић, Владислав, *Речник психологије уметничког стваралаштва*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.

41. Поповић, Мића, *Каталог изложбе „Од материје до материјала“*, Народни музеј, Београд, 1994.
42. Поповић, Мића, *Исходиште слике*, Нолит, Београд, 1983.
43. Поповић, Мића, *Цртежи*, Мрљеш, Београд, 1994.
44. Прете, Марија Карла и Де Ђорђис, Алфонсо, *Историја уметности*. МК Панонија и НС Панонија, Нови Сад, 2006.
45. Протић, Миодраг, Б. *Облик и време*, Нолит, Београд, 1979.
46. Saltzman, Lisa, Anselm Kiefer and Art after Auschwitz, Book Reviews, HOFAR Spring 2001. Vol.19, No 3, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 173.
47. Sonolet, Daglind, *Reflections on the Work of Anselm Kiefer*, Cultural Values ISSN 1362–5179, Vol. 3 No 1, Université Bordeaux III, 1999, 28–53.
48. Трифуновић, Лазар, *Од импресионизма до енформела*, Нолит, Београд, 1982.
49. Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци двадесетог века*, Просвета, Београд, 1994.
50. Ћелић, Стојан, *Између света и слике*, Нолит, Београд, 1981.
51. Ћосић, Добрица, *Мића Поповић, време, пријатељи*. РО Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1988.
52. Челебоновић, Алекса, *Иза облика*, Нолит, Београд, 1987.
53. Ченини, Ченино, *Трактат о сликарству*, Штампано као рукопис, Београд, 1950.
54. Фидлер, Конрад, *О просуђивању дела ликовне уметности*, Бигз, Београд, 1980.
55. Haxthausen, Charles W, *The World, the Book, and Anselm Kiefer*, The Burlington Magazine, Vol.133, No. 1065. University of Minnesota, 1991, 846–851.
56. Hopkins, David, *After Modern Art 1945–2000*. Oxford University Press, USA, 2000.
57. Шамић, Мидхат, *Како настаје умјетничко дјело*. Свјетлост, Сарајево, 2003.
58. Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, Орион Арт, Београд, 2011.

1. Giovanni Bartolozzi, Marcelo Picollo, Veronica Marchiafava, Silvia A. Centeno, Isabelle Duvernois, Francesca Di Girolamo, Francesca Modugno, Jacopo La Nasa, Maria Perla Colombini, antonio Rava, *Anselm Kiefer: a study of his artistic materials*, 2015. <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs12520-015-0238-3> (Преглед 27.01.2017)
2. Guggenheim Bilbao, *Anselm Kiefer, Sunflowers*, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/sunflowers/> (Преглед 20.01.2017)
3. <http://www.aimcinternational.com/> (Преглед 15.01.2014)
4. Christian Wikop, *Reverberation of Heroic Symbols in Later Works*, <http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-keifer/reutilisation-reverberation-later-works> (Преглед 20.01.2017)
5. <http://ibis.mi.sanu.ac.rs/> (Преглед 29.08.2016)
6. <https://www.royalacademy.org.uk/article/anselms-alchemy> (Преглед 29.08.2016)
7. Адалберт Ребић, Гутенбергова Библија, <http://hrcak.srce.hr/27967> (Преглед 27.01.2017)
8. <http://www.gradjevinarstvo.rs/tekstovi/699/820/iglo-vestina-gradjenja-spiralne-kupole-blokovima-od-snega> (Преглед 20.01.2017)
9. <http://www.starizanatissrbije.rs/> (Преглед 10.09.2016)
10. <http://www.link-elearning.com/> (Преглед 10.09.2016)
11. <http://morimotonyc.me/> (Преглед 20.01.2017)
12. Марк фон Липке-Шварц и Дарко Јањевић, *Дан када су гореле књиге*, <http://www.dw.com/sr/dan-kada-su-gorele-knjige/a-16801158> (Преглед 27.01.2017)
13. <https://littlecommas.wordpress.com/tag/paper-bag/> (Преглед 20.01.2017)
14. <http://agentpeachk.tumblr.com/post/4410956558/homes-made-from-plastic-bottles-um-rad> (Преглед 20.01.2017)
15. <http://fearnoice.com/graffiti-ice-walls.html> (Преглед 20.01.2017)
16. <http://www.massrealtor.com/blog/?p=114> (Преглед 20.01.2017)
17. <http://www.certifiedconstruction.com/restaurants/morimoto> (Преглед 20.01.2017)
18. www.bisazza.com (pregled 10.01.2014)
19. <http://iranews.net/http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/when-heineken-bottles-were-square-621> (Преглед 20.01.2017)
20. <https://www.allmodern.com/gateway.php?image=23158155&refid=GX146368791837.7%2Bminimalist%20%2Bdesigns~b&position=1t1&network=g&pccid=146368791837&device=c&targetid=kwd-153892991764&url=https://www.allmodern.com/&gclid=Cj0KEQiAzsvEBRDEluzk>

- [96e4rqABEiQAezEOoIoWoEgI_vM7u7g21Q8N5EjSGVZPzYMiJFhnsKCJjt8aAtca8P8HAQ&gateway=1](http://www.msub.org.rs/100-dela-msub-tematsko-vodjenje-intimizam-u-srpskom-slikarstvu-mij-30514-u-13h) (Преглед 02.02.2017)
21. <http://srbski.weebly.com/105710821072107610721088-10851072-104110861112107210851080.html> (Преглед 02.02.2017)
22. Музеј савремене уметности Београд, *100 дела МСУБ/ Тематско вођење: Интимизам у српском сликарству*, 2014. <http://www.msub.org.rs/100-dela-msub-tematsko-vodjenje-intimizam-u-srpskom-slikarstvu-mij-30514-u-13h> (Преглед 02.02.2017)
23. Гордана Милановић, *Свакодневица окупана бојом: сликари интимних момената*, 2016. <http://kulturkokoska.rs/intimisti/> (Преглед 05.02.2017)
24. Bridget Gleeson, *Trash to treasure: The mosaics of Isaiah Zagar*, BBC, 2011. <http://www.bbc.com/travel/story/20111222-trash-to-treasure-the-mosaics-of-isaiah-zagar> (Преглед 05.02.2017)
25. Emily Smith Photos, Isaiah-Zagar. <http://adroyt.com/discovering-magic-in-philadelphia> (Преглед 05.02.2017)
26. <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&sid=047b151d-ed2f-4023-8843-98632cfa390a%40sessionmgr101&hid=120>

Прилог бр. 1.

Слике из циклуса „Зидни запис“



"Зид V", 150 x 200 cm, 2017.



„Зидни запис I“, 60x120cm, 2016. год.



„Зидни запис II“, 60x120cm, 2016. год.



„Зидни запис III“, 60x120cm, 2016. год.



„Зидни запис IV“, 60x120cm, 2016. год.



„Зидни запис V“, 60x120cm, 2016. год.



„Зидни запис VI“, 60x120cm, 2016. год.



„Зид I“, 140x200см, 2009. год.



„Зид II“, 100x150см, 2016. год.



„Зид III“, 100x150cm, 2016. год.



„Зид IV“, 100x150см, 2016. год.



„Триптих 1“, 70x210см, 2016. год.



„Триптих 2“, 70x210см, 2016. год.

Прилог бр. 2

Фотографије зидова. Архив текстуре зидова (ауторске фотографије)

Зидови старих кућа, Врање, Србија



Слика 69



Слика 70



Слика 71



Слика 72



Слика 73



Слика 74



Слика 75



Слика 76



Слика 77



Слика 78



Слика 79



Слика 80



Слика 81



Слика 82



Слика 83



Слика 84



Слика 85



Слика 86



Слика 87



Слика 88



Слика 89



Слика 90



Слика 91



Слика 92



Слика 93



Слика 94



Слика 95



Слика 96



Слика 97



Слика 98



Слика 99



Слика 100



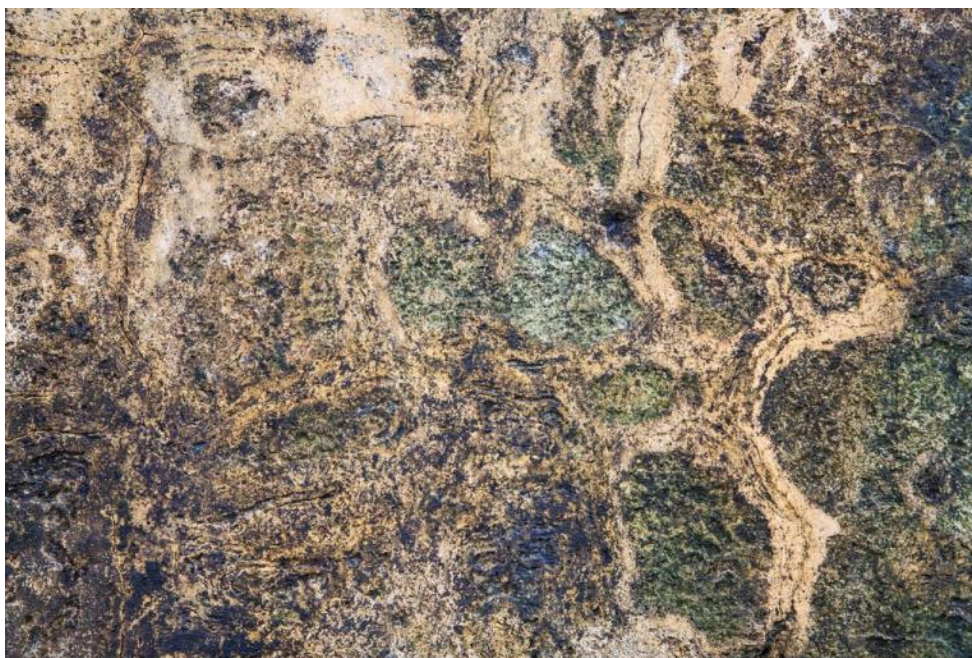
Слика 101



Слика 102



Слика 103



Слика 104



Слика 105



Слика 106



Слика 107



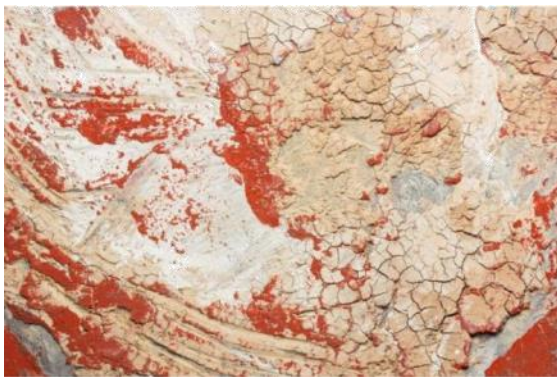
Слика 108



Слика 109



Слика 110



Слика 111



Слика 112



Слика 113



Слика 114



Слика 115



Слика 116



Слика 117



Слика 118



Слика 119



Слика 120



Слика 121



Слика 122



Слика 123



Слика 124



Слика 125



Слика 126



Слика 127



Слика 128



Слика 129



Слика 130



Слика 131



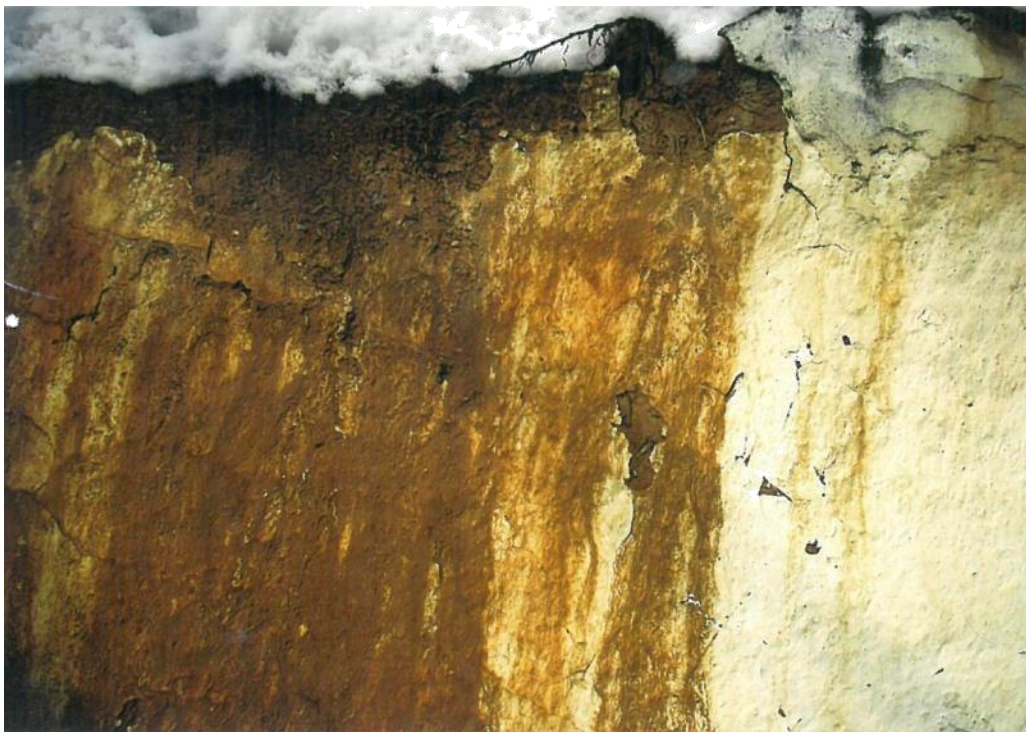
Слика 132



Слика 133



Слика 134



Слика 135



Слика 136



Слика 137



Слика 138

Зид звоника Св.Саве, Манастир Студеница, Србија



Слика 139



Слика 140



Слика 141



Слика 142

Зид манастира Хиландар, Света Гора



Слика 143



Слика 144



Слика 145



Слика 146



Слика 147, зид старе куће, Кладово, Србија



Слика 148, зид старе куће, Кладово, Србија



Слика 149, зид старе куће, Кнез-село, Ниш

Прилог бр. 3

Фотографије зидова. Архив зидних записа (ауторске фотографије)



Слика 150, зид основне школе, планинско село Голо брдо, Кладово, Србија



Слика 151



Слика 152



Слика 153



Слика 154



Слика 155



Слика 156



Слика 157



Слика 158



Слика 159



Слика 160



Слика 161



Слика 162



Слика 163



Слика 164



Слика 165



Слика 166



Слика 167



Слика 168



Слика 169



Слика 170



Слика 171



Слика 172



Слика 173



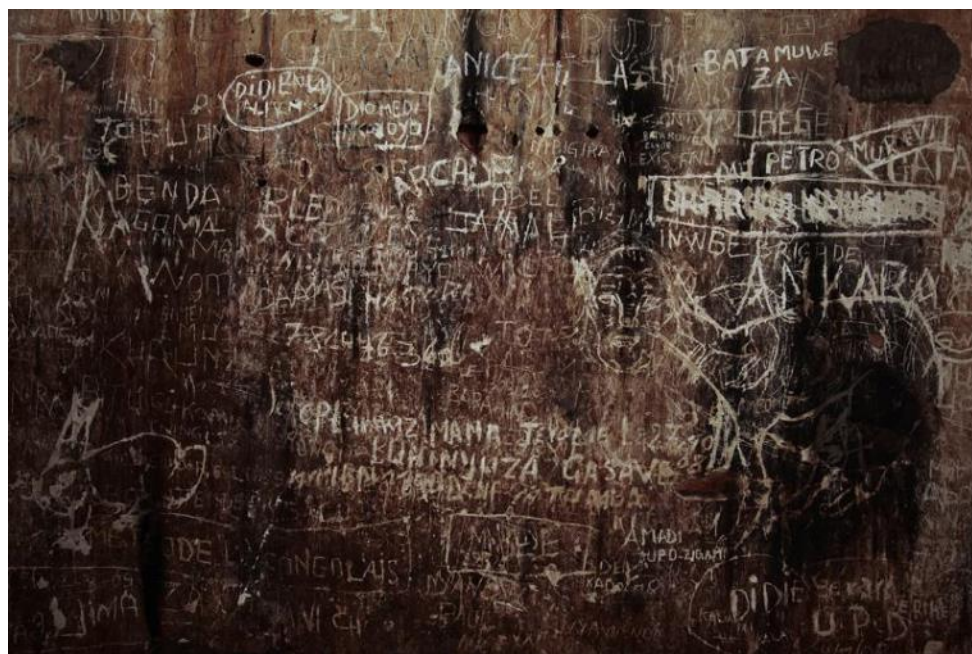
Слика 174



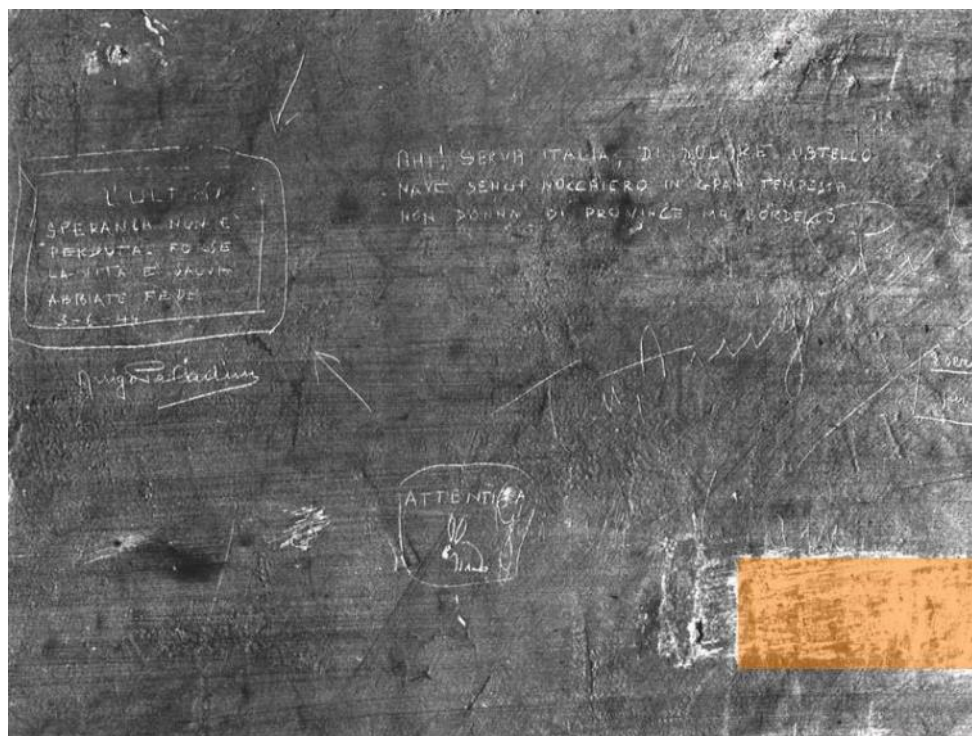
Слика 175

Прилог бр. 4

Зидови затвора



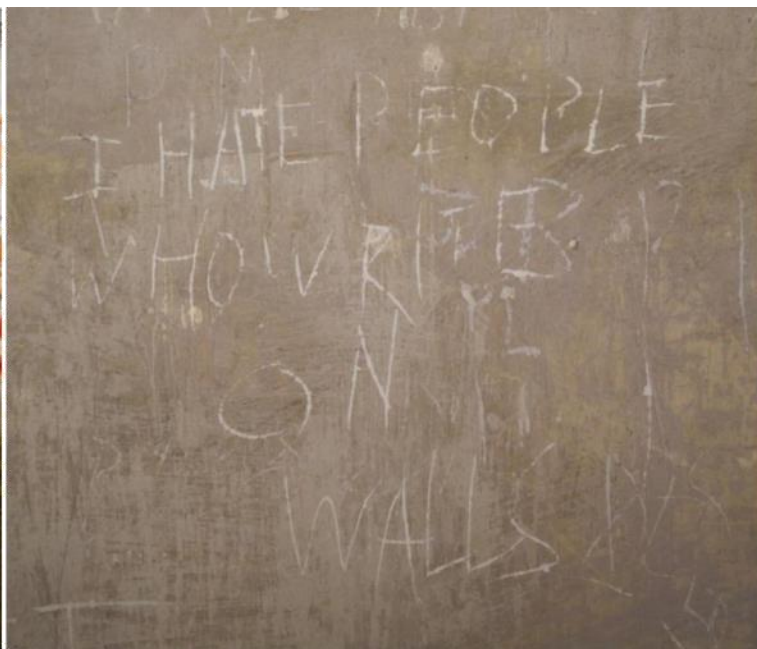
Слика 176



Слика 177



Слика 178



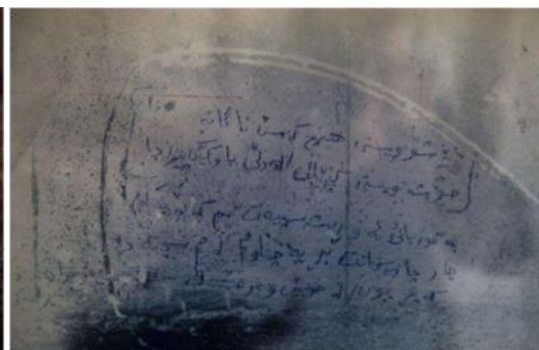
Слика 179



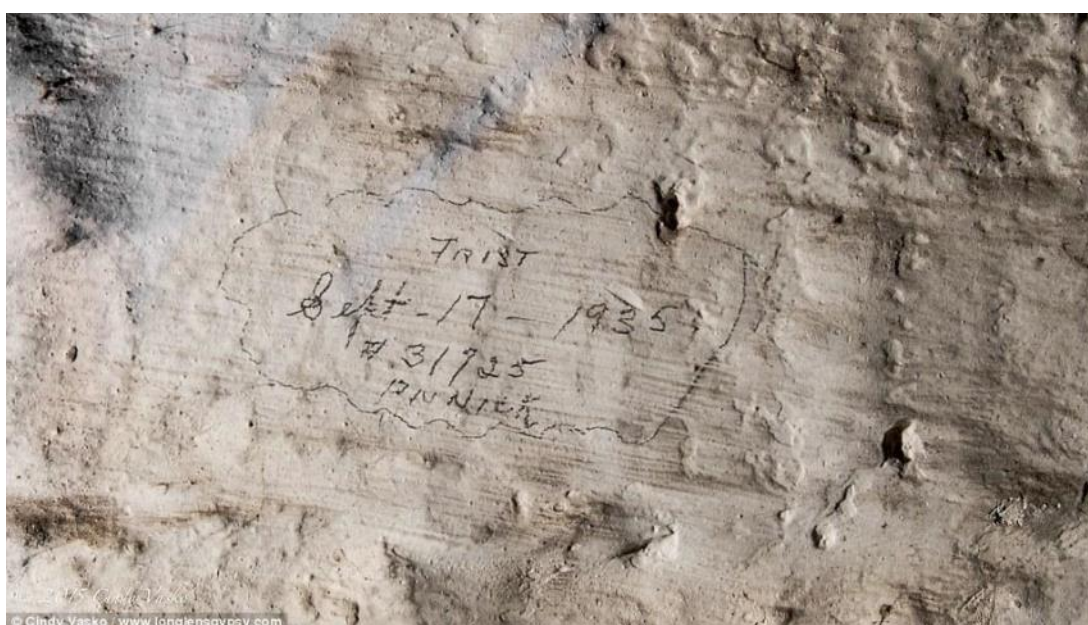
Слика 180



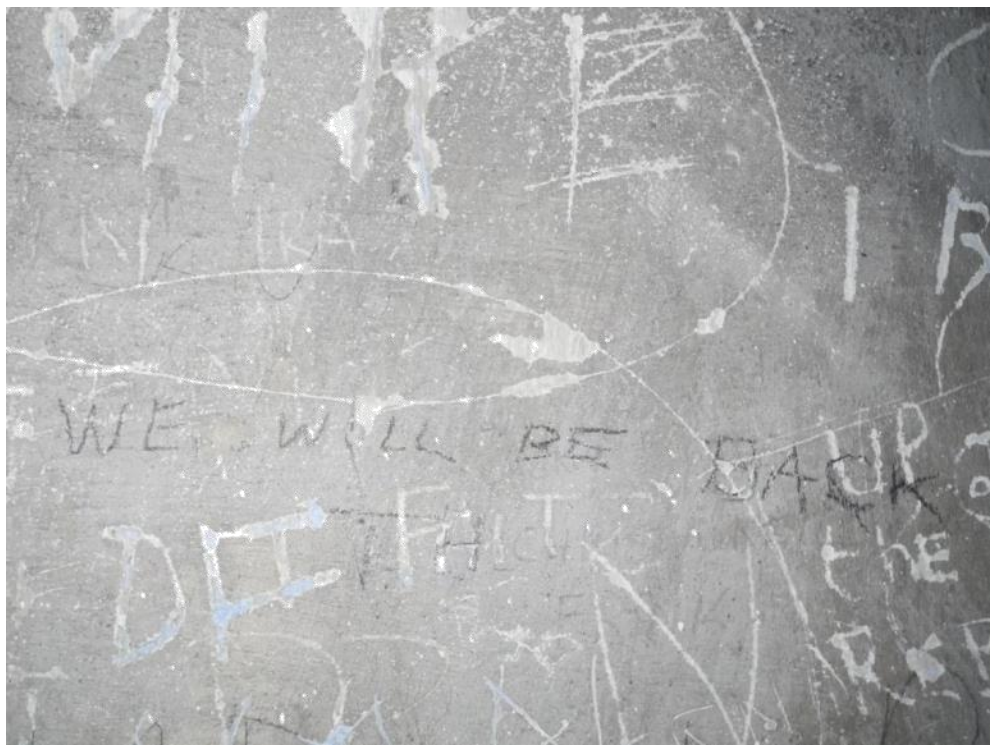
Слика 181



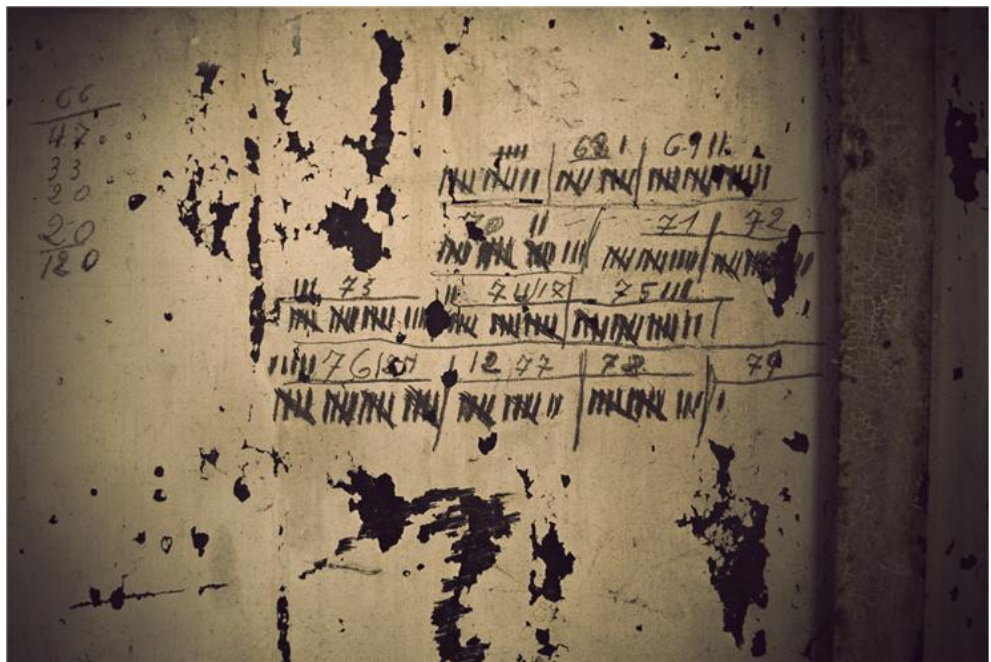
Слика 182



Слика 183



Слика 184



Слика 185

Прилог бр. 5

Зидови напуштених психијатријских болница



Слика 186



Слика 187



Слика 188



Слика 189



Слика 190

Прилог бр.6

Огледи



Слика 191



Слика 192



Слика 193



Слика 194



Слика 195



Слика 196



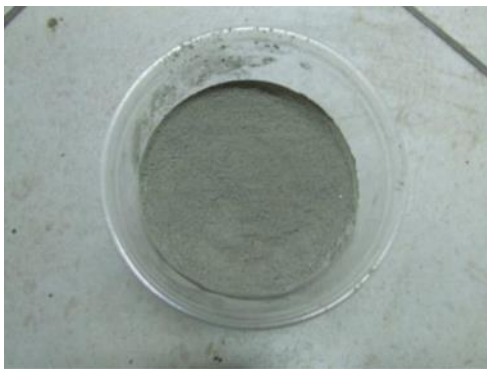
Слика 197



Слика 198



Слика 199



Слика 200



Слика 201



Слика 202



Слика 203



Слика 204



Слика 205



Слика 206 Испитивање структуре зида. Фрагменти зида куће зидане од блата
1922.године



Слика 207 Испитивање структуре зида. Фрагменти зида куће зидане од блата
1922. године

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а: Наташа Зејановић Зимиријевић
број индекса: 05/III 2013

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом:

Метафора зидног записа - аморфна стања
или материјалне конфигурације

- ☒ резултат сопственог истраживачког рада,
- ☒ да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- ☒ да су резултати коректно наведени и
- ☒ да нисам кршио/ла ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанта



У Београду,

10.02.2017.

Прилог 2.

**Изјава о истовестности штампане и електронске верзије
докторског рада**

Име и презиме аутора: Наташа Зејановић Алимпијевић
Број индекса: 05/III 2013
Студијски програм: сликарство
Наслов рада: Исцртавања зидној записи: аморфна стања или материјалне конфигурације
Ментор: проф. Владимир Великовић

Потписани/а: 

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истовестна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета УНИОН у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

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

У Београду, 10.02.2017.

Потпис докторанта



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета УНИОН у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Метафора зидног записа - аморфна стања
или материјалне конфигурације
која је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Мој докторски уметнички пројекат похрањен у Дигитални репозиторијум Универзитета УНИОН у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
- ☒ 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду,

10.02.2017.

Потпис докторанта



БИОГРАФИЈА

Наташа Дејановић Димитријевић, рођена у Врању, 1979. године.

Дипломирала сликарство 2004. на Факултету ликовних уметности у Београду у класи проф. Слободана Роксандића.

Магистрирала зидно сликарство 2008. на Факултету ликовних уметности у Београду, у класи проф. Ђура Радловића

Уписала докторске студије сликарства 2013. на Академији лепих уметности, у класи проф. Владимира Величковића

Радно искуство

Од 2005. радила као наставник цртања и сликања и реализатор пројекта „Мултиетничка ликовна радионица“ у Црвеном крсту, у Врању;

Од 2005. до 2009. радила у Средњој уметничкој школи у Нишу као професор цртања, сликања и техника зидног сликарства, на одређено време. Такође радила у тиму професора за припремну наставу ђака за полагање пријемног испита за средњу уметничку школу.

Од 2009. до 2015. на Факултету уметности Интернационалног Универзитета Нови Пазар, депарتمان у Нишурадила као асистент на предметима Сликање, Методика наставе ликовне културе и Сликање ентеријера. Од 2013. године је у звању доцента.

Од 2015. на Високој школи струковних студија за васпитаче, у Бујановцу ради као предавач на предметима: Методика ликовног васпитања предшколске деце, Ликовна култура и Увод у визуелне уметности.

Самосталне изложбе

2008. Београд, Галерија ФЛУ, Магистарска изложба

2008. Врање, Галерија Народног музеја, изложба слика и мозаика

2008. Ниш, Галерија „Вечити тркач“, изложба слика и мозаика

2013. Сурдулица, Галерија Културног центра

2013. Скопље, Галерија Дома војске

2013. Кавадарци, Музеј-галерија

2013. Охрид, Музеј-галерија „Робевци“

Групне изложбе

1998. Врање, Галерија дома културе

2001. Врање, Галерија музеја, „120 година врањске гимназије“

2003. Врање, 7. Новогодишњи салон

2004. Београд, Деканат медицинског факултета, студентска продајна изложба

2004. Београд, Дом омладине, 33. изложба студентског цртежа и скулптура малог формата

2005. Катерини (Грчка), међународна ликовна колонија

2004. Врање, галерија Дома културе, ”Дани Врања”

2006. Струмица, Центар за култура “Антон Панов”, међународна ликовна колонија

2005. Скопље, Чифте Амам, међународна колонија Струмица

2007. Ниш, Београд, Нови Сад, НИШ АРТ ФОНДАЦИЈА

2007. Пирот, Галерија дома културе, изложба мозаика и цртежа уметничке групе Аметист

2007. Врање, Галерија Народног музеја, изложба мозаика и цртежа уметничке групе Аметист

2007. Београд, Београдски сајам, изложба слика

2007. Београд, галерија Феникс, 2. изложба мозаика малог формата

2007. Врање, Галерија Народног музеја, изложба фотографија, “Made in Vranje”

2007. Врање, Галерија Народног музеја, Бијенале уметника Врања

2008. Београд, Музеј 25.мај, Изложба мозаика и цртежа Апстрактно-конкретно, уметничке групе АМЕТИСТ

2008. Врање, Галерија Народног музеја, “Ноћ музеја” –демонстрација мозаика

2008. Београд, Галерија СКЦ, Нови Београд, 3. Бијенале мозаика

2008. Струмица, Велес, Куманово, Скопје, 15 година мозаичке радионице у Струмици

2008. Београд, Галерија Фениц, 3. изложба мозаика малог формата

2009. Врање, “Ноћ музеја”

2009. Ниш, Београд, Нови Сад, “НИШ АРТ ФОНДАЦИЈА”

2009. Београд, Галерија Магацин, ”Ноћ музеја”

2009. Београд, Галерија Феникс, 4. изложба мозаика малог формата

2009. Ниш, Галерија Нишког културног центра, изложба уметника Врања

2010. Београд, Галерија Феникс, 5. изложба мозаика малог формата

2010. Ниш, Галерија савремене уметности, “Нишки цртеж”

2010. Београд, Галерија СКЦ Нови Београд, 4. Бијенале мозаика

2011. Београд, Галерија Феникс, 6. изложба мозаика малог формата

2011. Крагујевац, Шумадија сајам, Изложба мозаика “Кораци времена”

2011. Ниш, Галерија савремене уметности, “Нишки цртеж”

2011. Врање, Галерија Народног музеја, Бијенале уметника Врања

2012. Београд, Галерија СКЦ, В Бијенале мозаика

2012. Крагујевац, Шумадија сајам, Изложба мозаика

2012. Димитровград, Културни центар, “Нишки цртеж”

2012. Врање, Галерија Народног музеја, 130 година Гимназије “Бора Станковић”

2012. Ниш, Галерија НКЦ;

Врање, Галерија Народног Универзитета, Изложба професора и асистената Интернационалног Универзитета у Новом Пазару

2012. Охрид, Галерија Воска Амам Кавадарци, Музеј-галерија,

Изложба мозаика, скулптуре и керамике

2012. Врање, Галерија Народног Универзитета, хуманитарна изложба за обнову позоришта “Бора Станковић”

2012. Београд, Галерија Завода за проучавање културног развоја, изложба мозаика малог формата

2012. Ниш, Павиљон у Тврђави, изложба “Нишки цртеж”

2013. Београд, Павиљон Цвијета Зузорић, изложба новопримљених чланова УЛУС-а

2013. Београд, Универзитетска библиотека, изложба мозаика и скулптура

2013. Крагујевац, Шумадија сајам, “Камен у архитектури и уметности”

2013. Београд, Галерија СКЦ Нови Београд, 3. Бијенале акварела малог формата

2013. Београд, Галерија СУЛУЈ, изложба новопримљених чланова УЛУПУДС-а

2013. Мајданпек, Центар за културу, XII изложба “Жене сликари”

2013. Ниш, Галерија НКЦ, изложба мозаика “Ктизма Теу 2”

2013. Нови Пазар, Галерија Универзитета, међународна изложба малог формата

2013. Алексинац, Центар за културу и уметност, “Heil Kunst”
2013. Приједор, Музеј Козаре, 3. Бијенале акварела малог формата
2013. Врање, Галерија Народног Музеја, Бијенале уметника Врања
2014. Београд, Универзитетска библиотека, изложба мозаика и скулптура
2014. Београд, Академија лепих уметности, изложба доктораната
2015. Ниш, Галерија Србија, изложба чланова УЛУПУДС-а
2015. Врање, Галерија Народног музеја, Бијенале уметника Врања
2016. Манастир Прохор Пчињски, Изложба учесника међународне ликовне колоније
2016. Београд, Кућа легата, Београдски фестивал мозаика

Остале уметничке активности

2000. Међународна ликовна колонија, Манастир св.Никола, Кавадарци, Македонија
2003. Међународна ликовна колонија, Алкалоид, Дојран, Македонија
2003. Међународна ликовна колонија, Кавадарци, Македонија
2004. Међународна ликовна колонија, Кавадарци, Македонија
2005. Међународна ликовна колонија, Катерини, Грчка
2006. Мозаичка радионица међународне ликовне колоније, Струмица, Македонија
2006. Учесвовала на X светском конгресу мозаичара АИМС у Скопљу, у Музеју Савремене уметности
2006. Придружила се групи мозаичара АМЕТИСТ и излагала на више групних изложби
2008. Учествовала у манифестацији „Ноћ музеја“ у галерији Народног музеја у Врању, као демонстратор мозаика.
2012. Ликовна колонија, Сајам камена, Крагујевац, Србија
- Више пута учествовала као члан жирија у одабиру најбољих радова на разним дечјим ликовним конкурсима.

2012. Аутор и организатор изложбе професора и асистената нишког Департмана уметности Универзитета у Новом Пазару, у: Врању, Галерија Народног Универзитета и Нишу, Галерија Нишког културног центра.

2009–2016. Организовала више студентских изложби у галеријским просторима (Нишки културни центар, Дом војске, Европска кућа) као и на Факултету уметности Интернационалног Универзитета Нови Пазар.

2016. Међународна ликовна колонија, Манастир Прохор Пчињски

Награде и признања

2007. Стипендија Националне службе за запошљавање за најбоље постдипломце

2013. Награда за мозаик, међународна колонија „Камен у архитектури и уметности“, Крагујевац

2013. Похвала за сликарство, међународна изложба „Жене сликари“, Мајданпек

Чланства

2001. „ГЕНЕРАТОР“, невладина организација за културну деконтаминацију у мултиетничкој средини на југу Србије.

Као члан учествовала у организацији више концерата, изложби, предавања, дечјих акција.

2012. УЛУС (Удружење ликовних уметника Србије)

2013. УЛУПУДС (Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије)

2013. АИМС (Associazione Internazionale Mosaicisti Contemporanei- Међународно удружење савремених мозаичара), Равена, Италија

Библиографија

Прилози у серијским публикацијама:

- Панић З. „Изложба ликовне групе „Аметист“ у Пироту“, Блиц, 10. октобар 2007, С8.
- Миленковић, Валентина, „Покреће ме стварање“, Врањске, 8. новембар 2007, 31.
- Сујић Б., Василије, „Ликовна критика: Слобода Приступа“, Вечерње новости, 16.април 2008, 22.
- Вукмировић, Јелена, „Апстрактно–конкретно у Музеју „25.мај“, Европа, 24. јануар 2008, 67.
- „Магистарска изложба мозаика Наташе Димитријевић“, Yellow cab, Април 2008, 98.
- „Галерија ФЛУ: Наташа Димитријевић,мозаик и слика“, Арт ФАМА, април 2008, 58.
- Миленковић, Валентина, „Ликовни живот – изложба Наташе Димитријевић“, Врањске, 24. април, 2008, 54.
- Култура: Слики и мозаици во Дом на АРМ, Дневник, 25.мај, 2013, 21.

Монографска публикација:

- Гаврић Павић, Оливера, *Мозаик у Србији 1950–2015*. Београд, 2016, 135, 136, 189, 210, 212, 222, 223, 235.

Адреса: Радоја Дакића 41/18, Ниш

Тел: 063/ 84 57 549

E-mail: natashadejanovic@gmail.com

Facebook Page: „Dejanovic“ gallery

www.dejanovicgallery.com