

UNIVERZITET UMETNOSTI
U BEOGRADU



Fakultet primenjenih umetnosti
Doktorske umetničke studije
Studijski program: Primenjene umetnosti i dizajn

Doktorska disertacija

***U očima zvijezde nosi, na
dlanovima ruže***

Reprodukovanje reprodukcije
u odsustvu originala;
grafički dizajner u ulozi konzervatora
i restauratora

Autor: **Elda Stanković** 29 / 2013.
Mentor: **Zoran Blažina**, redovni profesor

Beograd, septembar, 2016.

Mentor:

Zoran Blažina, red. prof, Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu

Članovi komisije za ocenu i odbranu doktorskog umetničkog projekta:

Slobodan Manojlović, red. prof, Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu

Ljiljana Petrović, red. prof, Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu

Daniela Fulgosi, red. prof, Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu

Božidar Đurović, red. prof, Akademija lepih umetnosti i multimedija

SADRŽAJ

Rezime / i

Summary / ii

I UVOD

1. Odnos originala i reprodukcije / 1
2. O tapiseriji / 3

II TEORIJSKO POLAZIŠTE

1. Društvo ekrana / 6
2. Simulakrum / 7
3. Proces razmene / 9
4. Dobra kopija / 12

III CILJEVI RADA

1. Predmet i umetnički cilj rada / 16
2. Osnovne postavke rada / 17

IV MATERIJALI I METODE

1. Projekcija / 18
2. Projekciono platno – čoja / 20
3. *Ubi* hardver i softver / 23
4. Uređaj za skeniranje boje – *Pallete Cube* / 24
5. Digitalni, tehnički crtež / 26
6. Vizuelizacija istraživanja / 29
 - Početak / 33
 - Stećak / 34
 - Pirotski ćilim / 36
 - Manastir Mileševa / 42
 - Uzdignute ruke / 49
 - Radost / 53
 - Pisma / 55

V OČEKIVANI REZULTATI ISTRAŽIVANJA / 56

VI UMETNIČKO ISTRAŽIVAČKI DOPRINOS / 57

Literatura / 59

Prilozi / 61

1. Primer *mešane* realnosti / 61
2. Račun dimenzija projektovane slike / 63
3. Čoja – detalji / 65
4. Čoja – dimenzije / 66
5. Čoja – izgled / 67
6. Tehnički crtež konstrukcije A / 68
7. Tehnički crtež konstrukcije B / 69
8. Delovi konstrukcije A / 70
9. Delovi konstrukcije B / 72
10. Izgled konstrukcija A i B / 74
11. Postavka konstrukcija A i B / 76
12. Reči Vanje Žanko / 77
13. Pirotski ćilim – ornamentika / 80
14. Obrazloženje Vanje Žanko za idejnu skicu / 81
15. Slika *Blagovesti* / 83
16. Motivacija Vanje Žanko / 84
17. Pesma *Radost* / 85
18. Fotografije konstrukcije i projekcije / 88

Biografski podaci o autoru / 90

Izjave o:

Autorstvu / 92

Istovetnosti / 93

Korišćenju / 94

REZIME

U doktorskom umetničkom projektu „U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže – Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala; grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora“ bavila sam se problemom reprodukovanja reprodukcije u odsustvu originala na konkretnom primeru – tapiseriji Vanje Žanko, *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže*. Na osnovu crno-belih i kolor fotografija lošeg kvaliteta, originalnih crteža umetnice, sećanja i znanja njene porodice i moje intuicije, koja se gradila odrastanjem uz radove Vanje Žanko, nisam pravila očekivanu, već netipičnu reprodukciju pomenutog dela. Reprodukција se sastoji iz dva dela. U prvom delu dajem primer na koji način se oštećena ili uništena umetnička dela pomoću novih tehnologija mogu sačuvati – ili makar sačuvati sećanje na njih. Takođe, dajem primer kako se može stvoriti poruka – digitalna poruka koja u teoriji ima sve atribute beskonačnog putovanja kroz prostor i vreme, a ta nova poruka – za razliku od poruke originalnog dela – može se beskonačno reprodukovati tako da svaka kopija nosi sve osobine originala. U drugom delu projekta bavim se umetničkim dokumentovanjem, stvarajući mapu na kojoj se mogu videti umetničko-istraživačke metode koje sam koristila u svom projektu.

Ključne reči:

Original, reprodukcija, tapiserija, digitalna umetnost, vektor, simulacija, projekcija, grafički dizajner, restaurator, konzervator

Umetnička oblast:

Primenjena umetnost i dizajn

Uža umetnička oblast:

Grafički dizajn

SUMMARY

In the PhD art project “*Stars in the eyes, roses on the palms* – Reproducing reproduction in the absence of the original; graphic designer in the role of conservator and restorer“ I was dealing with the problem of reproducing reproduction in the absence of the original on a specific case - the tapestry made by Vanja Žanko, “*Stars in the eyes, roses on the palms*”. On the basis of black and white and colour photographs of poor quality, original drawings of the artist, memories and knowledge of her family and my intuition, which was shaped by the growing up with the works of Vanja Žanko, I didn't create an expected, but atypical reproduction of the said work. The reproduction consists of two parts. In the first part I give an example of how the damaged or destroyed works of art can be preserved using new technologies – or at least how to preserve the memory of them. I also give an example of how a message can be created – a digital message that in theory has all the attributes of the infinite journey through space and time, and this new message – unlike the message of the original work – can be infinitely reproduced, so that each copy bears all the characteristics of the original. In the second part of the project I deal with art documentation, by creating a map where one can follow artistic-research methods that I have used in my project.

Key words:

Original, reproductions, tapestry, digital art, vector, simulation, projection, graphic designer, restorer, conservator

Art Field:

Applied Arts and Design

Immediate Art Field:

Graphic Design

I UVOD

1. Odnos originala i reprodukcije

Umetničko delo se u načelu uvek moglo reprodukovati. Zahvaljujući reprodukcijama, između ostalog, poruci originalnog umetničkog dela data je mogućnost da lakše i brže putuje kroz prostor i vreme. Granice tog putovanja zavise od razumevanja ili nerazumevanja poruke, odnosno njenog prihvatanja ili neprihvatanja u datom trenutku. Vrednost originala opada srazmerno rastu broja njegovih reprodukcija, ali da li se vrednost reprodukcije menja ako se original ošteti, izgubi ili uništi? U slučaju da ostanemo bez originala, a da njegova reprodukcija ne predstavlja, ne prikazuje na pravi način originalno umetničko delo – šta bi trebalo činiti? Reprodukcijom te reprodukcije ne dovodi se samo u pitanje održavanje nepotpune poruke originala, već se nameće i dilema da li je bolje održavati u životu postojeću poruku i podržavati njeno dalje reprodukovanje ili prekinuti bilo kakvo dalje reprodukovanje reprodukcije, makar tim postupkom ubili, uništili i nepotpunu (staru) poruku, ali i svako sećanje na originalno umetničko delo.

U projektu „*U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže* – Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala; grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora“ bavila sam se problemom reprodukovanja reprodukcije u odsustvu originala na konkretnom primeru – tapiseriji Vanje Žanko *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže* (3,54×5,57 m). Tapiserija je urađena po pozivu (konkursu) Odbora za izgradnju kulturnih objekata iz Prijepolja 1979. godine. Te godine izgrađen je Dom revolucije u Prijepolju sa idejom promovisanja i razvijanja kulturno-umetničkog stvaralaštva. Enterijere ovog zdanja oplemenili su umetnici različitih struka; tapiserija Vanje Žanko nalazila se u svečanoj dvorani Doma. Danas, skoro četrdeset godina kasnije, tapiserije više nema. Raspoložemo sa par crno-belih reprodukcija (fotografija) koje nisu dobrog kvaliteta. Sa njih ne samo da se ne mogu iščitati boje, već ni detalji

tapiserije. Samim tim, poruka originalnog dela bila bi izgubljena u potpunosti da u arhivi porodice Žanko nisu ostali: crteži, sveske, pisma, fotografije u boji, vuna, ali i sećanja svih članova porodice. Brojna porodica Vanje Žanko igrala je bitnu ulogu u njenom stvaralaštvu.

Kroz eksperimentalno istraživanje pokušala sam da očuvam, nadogradim, nepotpunu postojeću poruku (koju nose crno-bele fotografije), a tim postupkom sam zapravo napravila još jednu, novu poruku, koja ima za cilj da čuva sećanje na izgubljenu originalnu poruku – tapiseriju. Nova poruka, za razliku od originalne, jeste digitalna i samim tim, u teoriji, ima mogućnost besmrtnosti odnosno beskonačnog reprodukovanja, u kojem svaka kopija nosi sve osobine (novog) originala. Imajući u vidu da, za razliku od tradicionalne poruke, digitalna još piše svoju istoriju – tek će se pokazati da li takva vrsta poruke zaista može neprekidno da putuje kroz prostor i vreme. Oliver Grau, u knjizi *Virtuelna umetnost*, skreće pažnju na to kako dela digitalne umetnosti u poređenju sa delima klasične (tradicionalne) umetnosti, nemaju čulnu prisutnost materijalnog umetničkog dela. Samim tim, za razliku od materijalnih umetničkih dela, koja su nepromenljiva i dugo mogu da čuvaju poruke pojedinaca ili čitavih epoha, poruke nematerijalnih (digitalnih) umetničkih dela su izmenljive, neponovljive – u pitanju su digitalne slike koje posmatrači istražuju u vidu igre. Posmatrači postaju igrači. Dalje, Oliver Grau izvodi dva zaključka: prvi je da digitalne slike *gube svoju sposobnost da postanu istorijska uspomena i svedočanstvo*¹ (prevashodno zbog svoje nematerijalnosti i promenljivosti, jer u zavisnosti od toga koliko slobodu imaju posmatrači-igrači u tolikoj meri će se menjati digitalna slika); a drugi zaključak je da su *računari možda najbolja skladišta za informacije svih vremena – dok operativni sistem i nosač informacija ne zastare*.²

1 Grau Oliver, *Virtuelna umetnost* (prev. Ksenija Todorović), Klio, Beograd, 2008, 208.

2 Isto, 208.

2. O tapiseriji

Na prethodnoj strani bilo je reči o materijalnom umetničkom delu. Polazište mog istraživanja je upravo takvo delo – tapiserija:

Tapiserija (od franc. *tapisserie*; engl. *tapestry*, nem. *Wandteppich*, *Bildteppich*, *Gobelinwirkerei*, ital. *arazzo*), tkanje sa figuralnim, biljnim i drugim motivima – ručni rad na razboju, izrađen vunom, često uz dodatak svilenih, ponekad i zlatnih i srebrnih niti. Velikih je dimenzija; prvobitna svrha mu je bila da prekriva zidove enterijera zbog zaštite od hladnoće, a s vremenom postaje izraziti predmet čiste dekoracije.³

Postoje dva načina tkanja tapiserije: vertikalni i horizontalni razboj. Razlika je u tome što su niti osnove napete uspravno (franc. *haute lisse*) odnosno vodoravno (*base lisse*). Iza niti osnove postavlja se predložak, koji može biti karton ili slika. Tapiserija se tka tehnikom *point de tapisserie*, to je zapravo tehnika klečanja (stara tehnika tkanja). Opis ove klasične tehnike tkanja tapiserije preuzet je iz *Enciklopedije likovnih umetnosti: Potka određene boje, namotana na poseban štapić, provlači se rukom između napetih niti osnove, samo u širini dela motiva te boje, prelazeći jednu nit odozgo, drugu nit odozdo, a pri povratku, u sledeći red, obrnuto. Redovi se nabijaju posebnim češljem tako da potka potpuno prekriva niti osnove.*⁴

Prve prave tapiserije pojavile su se u Evropi krajem XII veka. Pretpostavlja se da je tehnika tkanja preneti sa Istoka na Zapad u vreme Krstaških ratova (XII–XIII vek). I pre toga, kako navodi *Enciklopedija likovnih umetnosti*, dela izrađena gotovo istim tehničkim sredstvima i postupcima postojala su u Egiptu, antičkoj

3 Krlježa Miroslav (direktor), *Enciklopedija likovnih umjetnosti 4*, Izdanje i naklada Jugoslovenskog leksikografskog zavoda, Zagreb, 1966, 394.

4 Isto, 394.

Grčkoj, Rimu i Kini, ali se ne ubrajaju u tapiserije. Najstarije poznate evropske tapiserije su tkane u samostalnim nemačkim radionicama, rađene pod uticajem romaničkog monumentalnog zidnog slikarstva. U knjizi se ističe da tapiserije nisu prekrivale samo zidne površine velikih enterijera, već i krevete, sedišta, vladarske prestole; služile su i kao zavese, odnosno kačene su na prozore, vrata i oko kreveta ili su prostirane na pod umesto ćilima; u vreme velikih svečanosti njima su ukrašavane kuće, ulice i trgovi, a na putovanjima su od njih podizani šatori; u sakralnim objektima tapiserije su imale i dekorativnu, ali i poučnu ulogu – ulogu biblije siromašnih (*biblia pauperum*) – slikovne biblije. Drugim rečima, potražnja za tapiserijom postaje sve veća, a teme koje su obrađivale bile su raznolike: od literature, istorije, basni, itd., do svakodnevnog života. Autori tapiserija najčešće su ostajali anonimni. Vremenom su se tehnike tkanja razvijale. Dela iz doba gotike tkana su debljim vunanim nitima nežnih boja; dela francuskih autora odlikuju tople boje i pregledne i jasne kompozicije, za razliku od kompozicija flandrijskih majstora. Početkom XIV veka, zahvaljujući mnogobrojnim narudžbinama vladara, Pariz postaje centar tapiserije. Kasnije, nakon što je Engleska zauzela Pariz (1420), prestonica tapiserije je Aras (Arras), da bi u XVI veku došlo do *zlatnog doba* flamanske tapiserije. Novi stil odlikuju bogatija kompozicija, uvođenje italijanske kolorističke harmonije, perspektive i bordure. Umetnost tapiserije postaje internacionalna, najviše zahvaljujući francuskim i flamanskim izbeglicama. Od XVII veka, pa sve do danas, Francuska je opet centar tapiserije.

Tridesetih godina XX veka tapiserija postaje deo umetničkog stvaralaštva Jugoslavije. U Školi za umjetnost i obrt u Zagrebu, od 1934. godine, Mira Kovačević-Ovčarić i Edo Kovačević obučavaju tehnikama izrade tapiserije – tkanju, crtanju kartona i prenošenju motiva. Po završetku Drugog svetskog rata, tapiserije se izrađuju i na akademijama za primenjenu umetnost u Zagrebu i Beogradu. Otvara se radionica tapiserije *Atelje 61* u Novom Sadu: na inicijativu Boška Petrovića, okupljeno je desetak tkalja iz Pirota koje će pod stručnim vođstvom Eteleke Tobolke izrađivati

dela po kartonima domaćih umetnika. Mnogi umetnici tog vremena traže nov način izražavanja u tapiseriji. Pored tehnike klečanja, koja se najčešće primenjuje, zastupljene su i tehnika platnenog prepletaja, mešane tehnike, vez i aplikacije. Odlike tih tapiserija bile su dekorativnost i originalnost, a inspiracija je pronalazena u narodnom stvaralaštvu, tekstilu i stećcima.

Prvi umetnici tapiserije bili su anonimni. Radionica za tkanje tapiserije bilo je po celoj Evropi: Francuska, Belgija, Italija, Nemačka, Švajcarska, Engleska, Danska, Rusija, Španija, itd... Najpoznatija radionica u Francuskoj bila je Gobelins, zatim Kraljevska manufaktura u Boveu (Beauvaisu) i manufaktura u Abisonu (Aubussonu). Najznačajniji slikari predložaka za tapiserije XVIII veka bili su Žan-Batist Udri (Jean-Baptiste Oudry), Fransa Buše (François Boucher), Klod Odran (Claude Audran), Šarl-Antoan Koapel (Charles-Antoine Coypel). Slikar XX veka Žan Lirsa (Jean Lurçat) zaslužan je za obnovu tapiserije, za njeno odvajanje od slikarstva i povratak tkanju. Istaknuti jugoslovenski umetnici tapiserije XX veka bili su Lazar Vujaklija, Slava Antoljak, Joško Onić, Milica Zorić, Mira Kovačević-Ovčarić i drugi.

U nastavku rada biće reči o kompjuterskim tehnologijama i *digitalnoj* tapiseriji, a zanimljiv podatak je da je u razvoju prvih računara značajnu ulogu imala *Žakarova mašina* – mehanički tkački razboj koji funkcioniše po principu bušenih kartica (danas binarni kôd) koji je početkom XIX veka konstruisao Žozef Mari Žakar (Joseph Marie Jacquard).

II TEORIJSKO POLAZIŠTE

1. Društvo ekrana

Lev Manovič u knjizi *Metamediji* ukazuje da od osamdesetih godina XX veka kultura više ne stremi „stvaranju novog“ već se težište pomera na „prerađivanje, rekombinovanje i analizu prethodno akumuliranog medijskog materijala“⁵. Po njegovom mišljenju, devedesetih godina postojeće društvo spektakla i simulacija postaje društvo ekrana, kompjuterizovano društvo koje hvata groznica digitalizacije u pokušaju da svoje materijale (knjige, fotografije, audio i video-snimke) skenira, pretvori u digitalne formate koji bi bili smeštani u baze podataka kompjutera – univerzalne medijske mašine.

Na taj način ne udvaja se samo egzistencija materijalnog dela, već i osoba koja posmatra novo (virtuelno) delo kao da egzistira u dvojakom prostoru: prostoru svog fizičkog postojanja i virtuelnom prostoru tog dela.

Odrastajući u *društvu ekrana* i ja sam osetila obavezu, ali i želju, da digitalizujem svet koji me okružuje, a koji polako nestaje – svet tapiserija Vanje Žanko⁶. Njen umetnički opus do sada niko nije dokumentovao, mada je umetnica Vanja Žanko nosilac ULUPUDS-ove nagrade za životno delo.

5 Manovič Lev, *Metamediji – izbor tekstova*, priredio Dejan Sretenović, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, 77.

6 Vanja Žanko – kratka biografija: Rođena je 1917. godine u Zadru. Diplomirala je na Visokoj novinarsko-diplomatskoj školi u Beogradu 1952. godine. Počela je da se bavi tapiserijom tokom 60-ih godina; kroz tu umetničku formu iskazuje pobude i smisao svog umetničkog rada, evocirajući i čuvajući sećanje na žene-majke koje su, uz mnogo samoodricanja, podnele najveći teret i najteže patnje u Drugom svetskom ratu. Član ULUPUDS-a postaje 1967. godine. Nagrada ULUPUDSa *Za celokupno stvaralaštvo i doprinos razvoju primenjenih umetnosti i dizajna* dodeljena joj je posthumno 1993. godine.

2. Simulakrum

Proces digitalizacije rada Vanje Žanko je u početku podrazumevao fotografisanje njenih tapiserija i skeniranje crteža i skica koji su nastajali u procesu rada. Kada je trebalo fotografisati najveću tapiseriju Vanje Žanko *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže* (5,57×3,54 m), Dom revolucije u Prijepolju javlja da originala više nema, a da se u arhivi može naći nekoliko crno-belih fotografija koje svedoče da je tapiserija postojala. Crno-bele fotografije svakako ne mogu da nadomeste izgubljeno jedinstveno umetničko delo.

Kada stvarno više nije ono što je bilo, nostalgija dobija svoj puni smisao. Ona je veća ponuda izvornih mitova i znakova stvarnosti. Povećana ponuda drugih izvora istine, objektivnosti i autentičnosti. Eskalacija pravog, doživljenog, oživljavanje figurativnog tamo gde su objekt i supstanca nestali.⁷

U slučaju kada original više ne postoji i kada nije moguće pružiti dokaz o njegovom postojanju – napraviti reprodukciju, nastojala sam da istinu obnovim kao simulakrum, obnavljanjem priče koja je izgubljena. Sama definicija stvarnog je po shvatanju Bodrijara „ono što je moguće ekvivalentno reprodukovati“⁸.

Odrastala sam uz radove Vanje Žanko. Poznajem njen vizuelni jezik, osećaj za kompoziciju i boje. Nisam imala prilike da vidim tapiseriju *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže*, ali posedujem radne skice (crteže) koje je koristila kao predloške za izradu tapiserije. Ako nešto više nije stvarno, onda možemo arbitrarno – po ličnom nađenju, a ne po zakonu (aksiomu), reprodukovati jedan deo, a drugi deo izmisliti, napraviti simulakrum. Bodrijar u knjizi *Simulakrumi i simulacije* navodi

7 Bodrijar Žan, *Simulakrumi i simulacija* (prev. Frida Filipović), Svetovi, Novi Sad, 1991, 9.

8 Isto, 88.

kako se u pokušaju oživljavanja jednog umirućeg pristupa simuliranim skandalom uvek radi o dokazivanju stvarnog putem imaginarnog. Takođe, Bodrijar ističe da predstava, reprezentacija, polazi od principa ekvivalentnosti znaka i stvarnog, čak i ako je ta ekvivalentnost utopijska. Kroz treći red simulakruma – simulaciju, koja je dominantna shema u sadašnjoj fazi kojom vlada kôd, osmišljen je rad na projektu „*U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže* – Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala; grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora“. Ovaj projekat predstavlja treći red simulakruma, pošto nema podražavanja originala kao u prvom redu simulakruma, niti čistih serija kao u drugom, već postoje modeli iz kojih proizlaze sve forme u skladu sa iznijansiranim razlikama.

Podržavanje originala u radu na ovom projektu svakako nije bilo moguće jer originala više nema (ostalo je nekoliko pomenutih crno-belih fotografija tapiserije *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže*, radne skice Vanje Žanko i par naknadno pronađenih kolor fotografija lošeg kvaliteta). Bodrijar i kaže da živimo u svetu koji čudno liči na svoj original; nije reč o imitaciji ili dupliranju, već o zamenjivanju stvarnog njegovim znacima, to jest o *jednoj operaciji odvrćanja od svakog stvarnog procesa njegovim operatornim dvojnikom, metastabilnom, programatskom, nepogrešivom označavajućom mašinom, koja nudi sve oznake stvarnog i ostvaruje kratke spojeve svih njegovih peripetija. Stvarno neće imati nikad više priliku da se proizvede – to je vitalna funkcija modela u jednom sistemu smrti, ili, bolje rečeno, anticipiranog uskrsnuća koje više ne ostavlja nikakvu šansu samom događanju smrti. To nadstvarno sada je već zaštićeno od imaginarnog i od svakog razlikovanja između stvarnog i imaginarnog, ostavljajući još mesto jedino orbitalnom vraćanju modela i simuliranom stvaranju razlika. ... Nama je potrebna vidljiva prošlost, vidljivi kontinuum, vidljiv mit o poreklu, koji nas uspokojava u pogledu naših ciljeva.*⁹

⁹ Bodrijar Žan, *Simulakrumi i simulacija* (prev. Frida Filipović), Svetovi, Novi Sad, 1991, 6, 14, 15.

3. Proces razmene

Posle smrti Vanje Žanko, njen suprug Miloš hronološki je sredio njenu zaostavštinu u formi foto-albuma i dnevnika. Skupljajući i slažući taj materijal u foto-albume i dnevnike, Miloš Žanko je primetio da većinu materijala čine crno-bele fotografije Vanjinih tapiserija i skice rađene hemijskom olovkom. Ne želeći da padnu u zaborav boje Vanjinih tapiserija, Miloš počinje da pravi crteže već realizovanih tapiserija (bojio ih je gledajući u originale – tapiserije). Za razliku od Vanjinih slobodnih skica, krokija, rađenih uglavnom hemijskom olovkom, Miloševi crteži su konstruisani (pomno urađeni) tako da poneki od njih deluju kao fotografije.

Pre nego što bi počela da veze, Vanja Žanko bi prenela svoj crtež na čoju, a zatim bi po tom crtežu vezla. Dodala bih da je Miloš često pomagao Vanji u procesu prenošenja gotovih crteža na čoju. Iako je Miloš u tim trenucima bio takoreći tehničko lice, ovaj podatak daje njegovim crtežima, nastalim posle smrti Vanje Žanko, još jednu vrednost – Miloš je za mnoge tapiserije koje nisu sačuvane konstruisao skice po sećanju. On je zaista znao položaje svih elemenata pošto je pomagao da se oni prenesu na čoju.

U radu na projektu „*U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže* – Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala; grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora“ povezujem i pravim priču, odnosno vizuelnu igru od elemenata sa tapiserija Vanje Žanko koje su sačuvane, crno-belih fotografija tapiserije koja nije sačuvana, kolor fotografija lošeg kvaliteta, krokija Vanje Žanko i crteža Miloša Žanka.

DATI VRATITI RAZMENITI – kod primitivnih plemena, sve se odvija u jasnoj kolektivnoj razmeni oko ova tri pojma, kroz rituale i mitove koji im daju oslonac.¹⁰

10 Bodrijar Žan, *Simbolička razmena i smrt* (prev. Miodrag Marković), Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991, 156.

U slučaju dela Vanje Žanko, ona je svojim ritualom, vezom na čoji, *davala* svoje priče. Posle njene smrti, Miloš Žanko je, između ostalog, kroz svoje crteže, *vraćao* boje izgubljenih tapiserija. Povezujući i shvatajući njihove postupke kao *mitove*, nastavljam proces vraćanja koje je Miloš započeo, ali istovremeno stvaram i digitalni svet umetnosti Vanje Žanko i na taj način pokrećem *proces razmene*.

Pozivajući se na tvrdnje Bojane Škorc da su ljudi neprekidni tvorci, iako toga često nisu svesni, naglašavam da je Miloš Žanko svojim *neumetničkim* precrtavanjem, to jest iscrtavanjem i bojenjem tapiserija kopiranih sa crno-belih fotografija napravio svet koji je meni kasnije olakšao da brže i sigurnije digitalizujem i zaokružim stvaranje Vanje Žanko. Ne verujem da je u tom trenutku on mogao da pretpostavi koliko vrednost će za mene imati njegove vizuelne beleške, koje su mnogo više nego puko precrtavanje tapiserija. *Svaka misao je u nekoj proporciji novi konstrukt. Po prirodi čoveka čisto ponavljanje ili replika zapravo ne postoje, kao što u prirodi ne postoje ponovljene mutacije, identični otisci prstiju ili replicirana bića.*¹¹ Udubljuvanjem u njegove crteže primećujem da se detalji ne poklapaju uvek sa detaljima na crno-belim fotografijama tih tapiserija. Ali to ne umanjuje njihovu vrednost. Baš naprotiv, bilo je uzbudljivo istraživati koje delove tapiserije je iscrtavao mehanički, a koje delove je pažljivo izučavao. U jednom trenutku, odvojila sam se od njegovih predložaka, i ponovila isti (njegov) postupak – gledajući u mutnu crno-belu fotografiju tapiserije iscrtala sam njene elemente. Milošev i moj crtež su slični, ali ne identični.

Dalje Bojana Škorc navodi da je svaka informacija u većoj ili manjoj meri drugačija pre nego što uđe u ljudski um i posle prolaska kroz njega. Postoji mnoštvo načina na koje možemo prihvatiti informacije, stvarati veze između novih i starih, ali i uspostavljati veze između njih i našeg sopstvenog životnog plana. To nas vodi ka

11 Škorc Bojana, *Kreativnost u interakciji: psihologija stvaralaštva*, Mostart, Zemun, 2013, 213.

zaključku da *naučno znanje nije samo sistem čvrstih činjenica, nego i proces stvaranja, složena kreacija u kojoj su lično i društveno, unutrašnje i spoljašnje, individualno i kolektivno isprepletani.*¹²

Lev Manovič piše kako se *nova avangarda više ne bavi posmatranjem i reprezentovanjem sveta na nov način, već novim načinima pristupanja i korišćenja prethodno akumuliranih medija. U tom pogledu, novi mediji su postmediji ili metamediji, pošto koriste stare medije kao svoj osnovni materijal.*¹³

Projekat „*U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže – Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala; grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora*“ nije koncipiran da bi podsticao beskonačno citiranje i recikliranje sadržaja iz prošlosti kako bi se gradila i održavala kultura društva, već postavlja pitanje – da li i kako treba pokušati sačuvati izgubljene radove i da li čuvajući ih i inspirišući se inepretiranim reprodukcijama izgubljenih radova kultura može da stremi „stvaranju novog“? Ili će u budućnosti kultura težiti da „oživi“ stare medije, da im da nove odrednice, novi raspored i novo tumačenje. *Shvaćeni na ovakav način, novi mediji ne poništavaju stare, već im dodeljuju novo mesto unutar sistema.*¹⁴

12 Škorc Bojana, *Kreativnost u interakciji: psihologija stvaralaštva*, Mostart, Zemun, 2013, 213.

13 Manovič Lev, *Metamediji – izbor tekstova*, priredio Dejan Sretenović, Centar za savremenu umetnost – Beograd, 2001, 74.

14 Grau Oliver, *Virtuelna umetnost*, Klio, Beograd, 2008, 18.

4. Dobra kopija

U knjizi *Protiv umetnosti – Goran Đorđević: kopije 1979–1985*, Dejan Sretenović u tekstu *Kopistički aproprijacionizam i Goran Đorđević* navodi kako se, zahvaljujući izložbi *Po* (D'après), održanoj 1971. godine u Luganu, kopija umetnika uvodi u svet moderne umetnosti – *kopiranje je veština koja može dovesti do kreativnog ishoda originala*.¹⁵ Malo informacija o toj izložbi se može pronaći; poznato je da su među radovima bili Kurbeova *Kopija po Murilju* (1869), Derenov *Masakr nevinih, po Brojgelu* (1947) i Pikasova varijacija po Maneu. U to vreme su dela predstavljena na izložbi opisivana kao *umetnost po umetnosti* ili *citatološka umetnost*.

Primeri kopija koje su dostizale vrednost originala u prethodnom periodu nema puno, ali se mogu naći. Dejan Sretenović navodi slučaj Don Huana Bautista del Mazo Martineza koji je pravio kopije slika svog tasta Dijega Velaskeza. Te kopije smatrane su autentičnim re-kreacijama, autorizovane su kao osobene individualne tvorevine. U ranijim periodima, recimo u antičkoj Grčkoj, u *Platonovoj metafizi*, *kopija je smatrana bezvrednom i anonimnom zastupničkom slikom koja obitava na marginama sveta umetnosti ili tvori paralelni svet za sebe, a koja služi transmisiji ideja i izgleda originala u njegovoj odsutnosti*.¹⁶

Dejan Sretenović dolazi do zaključka da su u drugoj polovini XX veka umetnici bili inspirisani reproduktivnom ekonomijom, *neoriginalnošću* pop arta i pojavom replika Dišanovih redimejda. Nakon izložbe *Slike* Dagleasa Krimpa *kopistički aproprijacionizam postaje distinktivni fenomen njujorške scene*.¹⁷

15 Đorđević Goran, *Protiv umetnosti. Goran Đorđević: kopije 1979–1985*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2014, 59.

16 Isto, 59.

17 Isto, 60.

Zanimljiva su dva podatka u vezi sa umetnicom Elen Stjurtevant. Prvi je da ona pravi kopije dela Vorhola, Džonsa, Lihtenštajna i drugih umetnika, ali te svoje slike ne naziva *kopijama*, već *ponavljanjima*. Ona ideju originala zamenjuje idejom kopije kao autentične slike koja je višeslojnija i kompleksnija u svom značenju od originala, pošto služi kao komentar za stvaranje mreže novih inskripcija i originala i kopije, navodi u pomenutom tekstu Dejan Sretenović. Druga zanimljivost je da Elen Stjurtevant naglašava da su njena dela nastajala po sećanju na originale, uz korišćenje istih tehnika, a u kataloške reprodukcije je gledala samo da bi proverila dimenzije. U poređenju sa onim što je radio Miloš Žanko, ovaj podatak mi je bio interesantan, jer Elen Stjurtevant, umetnica, pravi *ponavljanja*, po sećanju, koristeći iste tehnike, ali u katalog gleda samo radi proveravanja dimenzija, dok Miloš Žanko, pravnik, želeći da očuva sećanje na radove svoje supruge, koristi, odnosno gleda u reprodukcije tapiserija pomno, ne iscrtava po sećanju, a kopira drugom tehnikom.

Za razliku od Elen Stjurtevant, umetnik Ričard Petibon, svoje kopije radi u srazmerama kataloških reprodukcija – on pravi minijaturne kopije. Svojim radom uspostavlja vezu sa našim svakodnevnim iskustvom gledanja umetnosti, gledanjem utemeljenim na reprodukcijama (internet, enciklopedije, katalozi), drugim rečima poigrava se za vizuelnim iskustvom – drastično smanjujući poznate slike.

Gore navedeno je, između ostalog, tema mog umetničko-istraživačkog rada. Dimenzije originalne tapiserije su bile 354×557 cm, a dimenzije digitalne reprodukcije koju sam napravila su 108×210,3 cm. Dimenzije ove digitalne reprodukcije mogu se menjati, to jest projektor može projektovati sliku dimenzija 354×557 cm, ali imajući u vidu da sam reprodukciju pravila u kućnim uslovima, u sobi u kojoj je zid visok 260 cm, i da softver i hardver, koje sam koristila u realizaciji projekta, najbolje rade na projektovanoj slici dijagonale 203 cm – digitalna reprodukcija je znatno manja od originala, dimenzije su joj 108×210,3 cm.

Da li umetnik Goran Đorđević¹⁸ svojim kopijama daje veću vrednost originalu? Samim tim što postoji kopija original postaje vredniji nego što je bio pre nastajanja kopije, jer kopija potvrđuje vrednost originala. Radom „*U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže* – Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala; grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora“ postavljam pitanje *kopije* koja se pravi u trenutku kada je original oštećen ili ne postoji. Da li nastala *kopija* jeste *kopija* u pravom smislu te reči? Svakako da nije. Ali, u ovom konkretnom slučaju, nastala interpretirana virtuelna slika izgubljenog umetničkog dela vraća sećanja na original i, samim tim, izgubljenom originalu vraća i izgubljenju vrednost.

U skladu sa pojmom *aure* Valtera Benjamina koji se odnosi na autentičnost jedinstvenog originala kojeg je nemoguće kopirati čak i kada je original dostupan, postavljam pitanje – da li reprodukcija ima svoju auru, da li *nosi* auru originala ili *nosi zakržljalu auru* originala? U svakom slučaju, aura postoji i kakva god da je, vredna je, jer vraća sećanje na originalnu *auru*. Ali čije *sećanje*? Moje svakako ne, jer original nisam imala prilike da vidim. Svojim radom prvenstveno čuvam sećanje porodice Žanko na original, ali i svih onih koji su osetili njegovu auru.

Projekat „*U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže* – Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala; grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora“ koncipiran je kao mobilni projekat. Ideja je da virtuelna slika izgubljenog umetničkog dela može da se projektuje na zid dvorane Doma revolucije (danas Doma kulture) u Prijepolju. Digitalna slika za osnovu ima digitalni kôd, što znači da bi projektovana

18 Goran Đorđević – kratka biografija (preuzeto sa sajta Muzeja savremene umetnosti Beograd): Rođen je 1950. godine u Jugoslaviji. Od sredine sedamdesetih aktivan je kao jedan od protagonista takozvane analitičke linije beogradskog konceptualizma. Od 1979. godine u potpunosti se okreće projektima kopiranja koje izvodi sve do 1985, kada prestaje sa autorskim radom na polju umetnosti.

slika mogla paralelno da egzistira i u realnom prostoru – u Domu kulture u Prijepolju, ali i u virtuelnom prostoru – na internetu. Pozivajući se na razmišljanja Valtera Benjamina – da ono što je autentično čuva svoj puni autoritet u odnosu na manuelnu reprodukciju, koju po pravilu žigoše kao falsifikat – započinjem dijalog sa zaključcima Olivera Graua na temu tehničke reprodukcije:

S izuzetkom evolutivnih slikovnih procesa, pojam „originala“ je sasvim stran kompjuteru. S obzirom na podatke, nema razlike između originala i kopije, jer sistem mašine štiti njenu strukturu od svake namerne ili nenamerne izmene. Stoga ne postoji original koji treba zaštititi od kopiranja. Softver, i hardverska konfiguracija koja ga podržava, mogu da se umnožavaju prema želji i ne može se ustanoviti razlika između novog okruženja, kopije i izvornog modela. Štaviše, reprodukcija izvornog dela, ako se prepozna kao kopija, samo povećava auru originala.¹⁹

Umetnički projekat „U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže – Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala; grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora“ u digitalnom je formatu, samim tim njegova aura je digitalna, i bilo da je ona dopuna zakržljaloj postojećoj auri ili staroj – uništenoj, zbog svoje mogućnosti beskonačnog digitalnog kopiranja i očuvanja dobija epitet besmrtnosti; a taj epitet originalna tapiserija nikada nije imala. Čoja (koja je osnova tapiserije) jeste potrošni materijal.

19 Grau Oliver, *Virtuelna umetnost*, Klio, Beograd, 2008, 254.

III CILJEVI RADA

Predmet i umetnički cilj rada

Predmet doktorskog umetničkog projekta „*U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže* – Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala; grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora“ jeste virtuelno oživljavanje uspomene na tapiseriju *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže* kombinacijom starih fotografija, originalnih skica Vanje Žanko i mojih tumačenja, interpretacija. Tim postupkom bih dala još jednu dimenziju izgubljenom radu umetnice – pomogla bih da sećanje na original bude vizuelno javno dostupno, potpunije i jasnije.

Sam razvoj tehnologije nam pokazuje da ni najnoviji softveri ne obećavaju besmrtnost digitalnih formata. Tvrdnja Olivera Graua da „delima virtuelne umetnosti nastalim u proteklih deset godina pretila opasnost da će biti izgubljena jer, uprkos ogromnom uspehu na izložbama, ova umetnost još nije uključena u umetničko tržište, a muzeji još nisu obezbedili neophodna konzervatorska znanja niti tehnološke uslove za sakupljanje i izlaganje ovih dela“²⁰, pokreće dilemu da li ima smisla baviti se virtuelnom umetnošću i njenim očuvanjem. Realizacijom ovog rada želim da pokažem da ima razloga da verujemo u mogućnost očuvanja dela materijalne kulture njihovim prenošenjem u svet novih tehnologija.

Cilj rada jeste da na konkretnom primeru pokažem mogući način digitalizacije predmeta koji su oštećeni ili izgubljeni u metamedijском društvu i postavim pitanje – da li i na koji način se treba baviti takvim umetničkim delima.

20 Grau Oliver, *Virtuelna umetnost*, Klio, Beograd, 2008, 259.

Osnovne postavke rada

Doktorski umetnički projekat „*U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže – Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala; grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora*“ sastoji se iz dva dela. Prvi deo obuhvata pravljenje digitalne vektorske reprodukcije izgubljene tapiserije, odnosno njeno projektovanje na praznu čuju. Tim postupkom istovremeno se dobija, ali i gubi tapiserija. Projektovanjem vektora na čuju, zahvaljujući teksturi čoje, ostvaruje se efekat vezenog crteža. Dok posmatramo ovu reprodukciju, sve dok ne dodirnemo čuju, imamo osećaj da gledamo u *pravu* reprodukciju, realizovanu vezom na čoji. Dodirom, iluzija se ruši. I najmanjim pomeranjem čoje, pomera se (deformiše) slika koju formiraju svetlosni zraci emitovani iz projektora. Na taj način želela sam da skrenem pažnju na činjenicu da je original svakako nepovratno izgubljen, a da je ova digitalna reprodukcija samo prikaz sećanja na njega.

Drugi deo dokorskog umetničkog projekta je umetničko dokumentovanje – pravljenje *Mape*, odnosno vizuelizacija istraživanja koje istovremeno prikazuje:

- postupak pravljenja digitalne reprodukcije;
- postupak pravljenja originalne tapiserije
(istraživanje je sprovedeno na osnovu sačuvanih izjava, beležaka i radnih skica Vanje Žanko);
- tumačenje vizuelnog jezika Vanje Žanko

Mapa se takođe projektuje, ali za razliku od digitalne reprodukcije, projektovana površina, zahvaljujući *Ubi* softveru i hardveru, reaguje na dodir. Pokretom ruke lakše možemo sagledati mapu u celosti, ali i preciznije i detaljnije proučavati njene delove. Realizacija je uključivala i angažovanje programera – Miloša Žanka (unuk Vanje Žanko).

IV MATERIJALI I METODE

1. Projekcija

U projekat sam ušla, između ostalog, i sa idejom da istražujem mogućnosti projektovane slike. U tekstu *Arheologija kompjuterskog ekrana*, u knjizi *Metamediji* (izbor tekstova koji je priredio Dejan Sretenović), Lev Manovič ukazuje kako u paru sa kompjuterom ekran danas postaje osnovno sredstvo pristupa svakom obliku informacije (nepokretne slike, pokretne slike ili tekst). U tekstu *Genealogija ekrana*, Manovič pravi podelu na *klasičan ekran*, *dinamičan ekran* i *virtuelnu realnost*.

Klasičan ekran je ravna, pravougaona površina namenjena frontalnom gledanju. Ekran se nalazi u prostoru u kojem se nalazi i naše telo, ali istovremeno deluje i kao prozor u neki drugi prostor. Zanimljiv je podatak da se proporcije tog prozora nisu menjale vekovima; one su karakteristične kako za tipičnu sliku XV veka, tako i za bioskopsko platno i kompjuterski ekran. Iz istog razloga, logično je i što se nazivi dva osnovna formata kompjuterskog displeja zasnivaju na dva slikarska žanra: horizontalni (pejzažni) i vertikalni (prozorski, odnosno portretni) – ukazuje dalje Lev Manovič. Ovaj *prozor* vlada pažnjom posmatrača u potpunosti. Novi tip ekrana je *dinamičan ekran*. On zadržava sva svojstva klasičnog ekrana, ali mu pridodaje i mogućnost prikazivanja slike koja se vremenom menja. Kompjuterski ekran ima i mogućnost pokazivanja više slika, prozora istovremeno. Nijedan prozor ne vlada pažnjom posmatrača u potpunosti.

Za razliku od klasičnog i dinamičnog ekrana, u virtuelnoj realnosti ekran nestaje. Displej (*kaciga*), koji stavljamo na glavu, pravi slike koje u potpunosti ispunjavaju vizuelno polje posmatrača. Posmatrač više ne gleda u prozor da bi video drugi svet, on ulazi u drugi svet. U knjizi *Virtuelna umetnost* Oliver Grau pravi razliku između realnosti, mešane realnosti i virtuelne realnosti. U mešanoj stvarnosti (realnosti), za razliku od virtuelne realnosti, posmatrač ne mora da nosi displej (*kacigu*) da

bi ušao u novi svet. Obično se u zatamnjeni prostor stavlja ekran (ili projekcija) velikog formata i na taj način se, zahvaljujući novim tehnologijama, postiže da se delimično stvarni i delimično virtuelni prostor stope. Posmatrač, dok putuje realnim prostorom, utiče na promene u virtuelnom prostoru (pomoću novih tehnologija koje su povezane sa projekcijom). Akcenat je na telu i njegovoj materijalnosti, a toga nema u virtuelnoj realnosti.

Radi lakšeg razumevanja mešane stvarnosti, prilažem detaljan opis projekta *Polja žamora* autora Monike Flajšman i Volfganga Štrausa, projekta koji u svojoj knjizi *Virtuelna umetnost* opisuje Oliver Grau (prilog br. 1).

Treba napomenuti da je projekat *Polja žamora* nastao 1999. godine, a da je recimo kulturni projekat iz polja virtuelne realnosti *Osmoza* kanadske umetnice Šarlot Dejvis realizovan već davne 1995. godine. Imajući u vidu te podatke, nije neobično što svoj projekat nisam realizovala gledajući u dinamičan ekran, već u projekciju, koja je od realnog okruženja moje sobe u kojoj sam radila stvorila novo okruženje – mešanu stvarnost.

Ušli smo u XXI vek, a i dalje, uglavnom, u svakodnevnom i profesionalnom životu koristimo horizontalni ekran, uz koji sam i ja navikla da funkcionišem. Ovaj projekat je okrenuo moj pristup za 90 stepeni. Rađen je i realizovan u vertikali. Opremila sam se za ovaj format (vertikalni) iz razumljivog razloga – reprodukovala sam delo koje je bilo vertikalno. Kasnije, u daljem radu, navikla sam se na vertikalnu radnu površinu i nisam je napuštala do kraja projekta.

Rezolucija u kojoj sam radila bila je uslovljena rezolucijom projektora koji koristim – Epson (Epson EB-U04, WUXGA, 3,000 lm) rezolucije 1920×1200 piksela.

Na dimenziju, veličinu projektovane slike, uticala je činjenica da *Ubi* softver i hardver (proizvod koji omogućava da projektovana površina reaguje na dodir) radi najbolje na projektovanoj slici dijagonale 203 cm (80 inča). U prilogu br. 2 može

se videti da sam dimenzije projekcije u realnom svetu dobila primenom Pitagorine teoreme. Sa jedne strane imamo poznate dimenzije rezolucije digitalne slike, a sa druge strane (u realnom svetu) stoji podatak da dijagonala slike treba da iznosi 203 cm. Računicom dolazimo do zaključka da je dijagonala digitalne slike (čije stranice iznose 1920×1200 piksela) 2264 piksela. Izračunavanjem odnosa između dijagonale digitalne i realne slike pomoću proporcionalne jednačine dolazimo do dimenzija realne slike: $172,3 \times 107,7$ cm.

Projektovana slika se ne projektuje na projekciono platno, već na čoju, čije se dimenzije preklapaju sa dimenzijama projektovane slike – $172,3 \times 107,7$ cm. Ulogu projekcionog platna preuzima čoja, tretirana i obrađena kao tapiserija (karakterističan crni okvir i rese koji su krasili tapiserije Vanje Žanko). Kada su svi uređaji uključeni pred nama je tapiserija u boji (digitalna reprodukcija tapiserije *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže*), a kada su isključeni pred nama je tapiserija *U iščekivanju* (pred nama je bela, prazna čoja – tapiserija *U iščekivanju*, o čemu će kasnije biti reči).

2. Projekciono platno – Čoja

Za osnovu svojih tapiserija Vanja Žanko je kao podlogu koristila čoju – vuneno sukno. Sukno se svuda po Balkanu najčešće koristilo za izradu muške i ženske odeće (gunj, gunjić, čakšire, jelek, zubun). Vuneno sukno je izrađivano od prerađene vune dobijene striženjem runa ovaca. To je runo najpre prano, pa raščešljavano i potom ispredano u vunene niti, koje su ponekad i bojene. Zatim bi te vunene niti bile tkane na razbojima, a dorada je rađena u valjavicama (drveni objekti često građeni uz vodenice), gde je uz pomoć vode i drvenih čekića obavljano sabijanje tkanine. Na taj način su postizani čvršća struktura i punoća materijala. Tamo gde

nije bilo valjavica, vuneno tkanje nošeno je na reku gde bi natopljeno bilo udarano prakljačama za veš. Ovako proizvedeno sukno se, pre svega, koristilo za izradu zimskih odevnih predmeta.²¹

Vanja Žanko je koristila belo sukno sa Kosova, širine od oko 45 cm, mada treba napomenuti da su širina i boje sukna varirale, jer je u pitanju proizvod ručnog rada. U zavisnosti od toga šta je nalazila kod abadžija (trgovac tekstilnom robom, krojač seljačkih odela od čoje) i na pijacama u Peći i Đakovici, dužina sukna je bila od 5 do 10 metara. Takva podloga je imala težinu potrebnu za njene tapiserije i odgovarala je njenom načinu rada sa vunom.

U vreme kada je Vanja Žanko stvarala, ručni rad je bio zastupljen i u okviru osnovnoškolskog obrazovanja, u nastavnom predmetu domaćinstvo, tako da su Vanjine kćerke (Marinka, Vanja i Adela) i u školi i u kući ovladale veštinom ručnog rada. Najstarija kćerka, Marinka, i dan-danas, kao član ULUPUDS-a, stvara tapiserije čuvajući te već pomalo zaboravljene veštine.

Uz moju tektku Marinku, koja je za moj projekat uradila, tehnikom naučenom od svoje majke Vanje Žanko, podlogu od čoje dimenzija 172,3×107,7 cm, upoznala sam se sa detaljima izrade. Podloga se izrađuje od traka sukna na kojima je potrebno izravnati ivice koje su krive zbog gore opisanog načina dobijanja sukna. Trake se ušivaju vunom i tako se međusobno spajaju kako bi se dobila kompaktna podloga. Okvir se pravi aplikacijom nekoliko niti debele crne vune. Uglavnom je korišćena vuna *Teteks* iz Tetova (Makedonija), različitih prepletaja i debljina. Za izradu podloge Marinki bilo je potrebno nekoliko dana. Inspirisana resama, koje su bile neizostavni deo pirotskih ćilima, Vanja Žanko je na svoje tapiserije stavljala rese. Za podlogu ove, digitalne tapiserije rese su pravljene na način na koji ih je Vanja Žanko pravila. Marinka je namotavala vunu oko podlaktica, između dlana i lakta,

21 Pajić Gordana, *Proizvodnja sukna u valjevskom kraju na primeru suknenih predmeta u muzejskim zbirkama narodnog muzeja u Valjevu*, <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/b970825527f94848804588b-dab733714.pdf>, ac. 10. 08. 2016 at 17.00 PM

a zatim ju je sekla sa donje strane, i tako dobijala željenu dužinu resa. Heklicom je potom pravila traku, takođe od crne vune, ušivala je na sukno i kroz traku heklicom provlačila rese. Da bi tapiserija mogla da se izloži, odnosno postavi na željenu površinu, na gornji rub tapiserije ušivane su metalne alke prečnika 2 cm. Vanja Žanko je ponekad te alke presvlačila vunom. Iz istog razloga, za ovu reprodukciju, Marinka ih je takođe presvukla.

Po gornjoj i donjoj ivici tapiserije, sa unutrašnje strane, ušivane su trake debljine 5 cm, otvorene sa obe strane, kako bi se kroz njih provukle metalne šipke, čime se postizalo da tapiserija bolje pada (u priložima br. 3, 4, i 5 mogu se videti crteži i fotografija čoje).

U originalnoj realizaciji su oko čoje dimenzija 3,54×5,57 m dodati delovi pirotskog ćilima koji su imali ulogu okvira, rama tapiserije.



Slika 1. Prikaz kolor fotografije originalne tapiserije u *Očima zvijzde nosi, na dlanovima ruže*; i čoje i dela pirotskog ćilima koji sam koristila u radu na prvom delu projekta – pravljenje digitalne reprodukcije tapiserije u *Očima zvijzde nosi, na dlanovima ruže*.

3. Ubi hardver i softver

Ubi Interaktiv je kompanija osnovana 2011. godine. Prvobitno se razvijala u sklopu Tehničkog univerziteta i Centra za digitalne tehnologije i menadžment u Minhenu, Nemačka. Nakon *Majkrosoftove (Miscrosoft)* selekcije jedanaest najperspektivnijih svetskih kompanija, *Ubi* kompanija se seli u Sijetl, u Ameriku.

Ubi tehnologija, koja se sastoji od softvera i hardvera (*Ubi emiter* i *Ubi kamera*), uz pomoć projektor pretvara bilo koju (projektovanu) površinu u površinu koja reaguje na dodir. Kako bi sve funkcinisalo, sve elemente *Ubi*-ja potrebno je postaviti na tačno određeno mesto: *Ubi kamera* mora da bude iznad projekcije 17,78 cm (7 inča), a od projektovane slike udaljena 83 cm (32,5 inča); *Ubi emiter* takođe mora da bude postavljen precizno iznad projektovane slike – na 7,62 cm (3 inča).

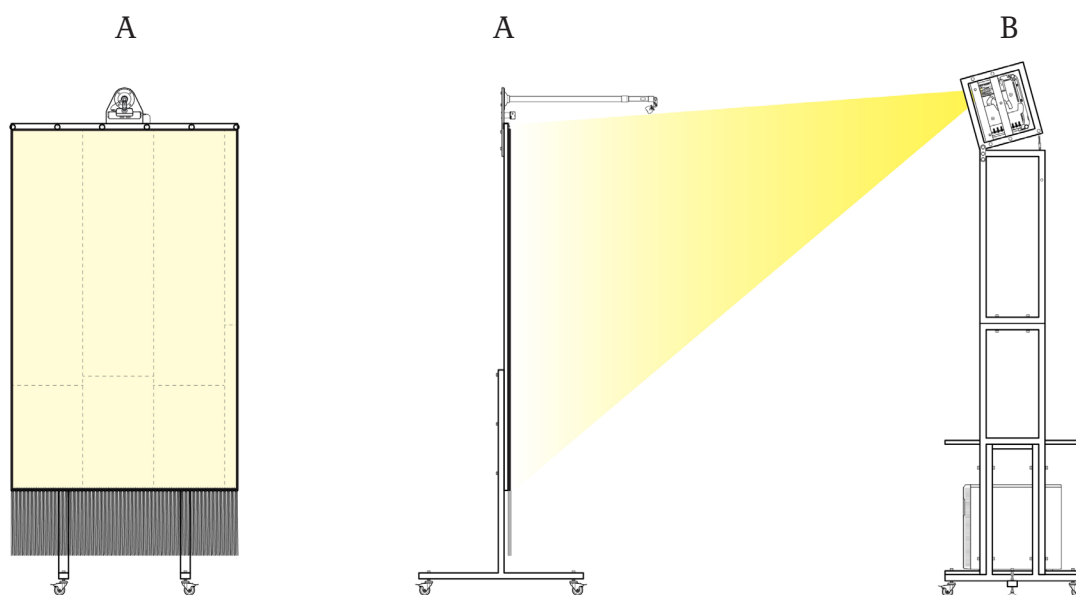
Kad je reč o mom radu projektor treba da bude udaljen od *Ubi kamere* i *Ubi emitera* 300 cm (118 inča).

Nakon što smo postavili sve elemente na njihova unapred određena mesta, preostalo je da uređaje međusobno povežemo kablovima. *Ubi kamera* i projektor se povezuju sa kompjuterom (kućištem), za razliku od *Ubi emitera* koji se direktno uključuje na strujnu utičnicu.

Kako je procedura instalacije, i softverske i hardverske, dosta komplikovana, a u želji da projekat bude mobilan, uz pomoć mog oca, Dušana Stankovića, osmislila sam i realizovala pokretnu čeličnu konstrukciju, koja je dizajnirana tako da na najlakši i najbrži način u svakom prostoru funkcioniše (u svakom drugom slučaju bile bi potrebne intervencije u prostoru u kome se projekat prikazuje, recimo bušenje zidova galerije kako bi se postavili *Ubi* hardver, čoja, itd...).

U priložima: 6, 7, 8, 9, 10 i 11 (na kraju rada), mogu se videti i dimenzije, ali i izgled

konstrukcija. Postoje dve konstrukcije: na prvu je pričvršćena (zašrafljena) tabla na koju se kače *Ubi emiter*, *Ubi kamera* i čoja (A), a druga nosi projektor i kućište (B).



Slika 2. Frontalni prikaz prve konstrukcije i profilni prikaz obe konstrukcije.

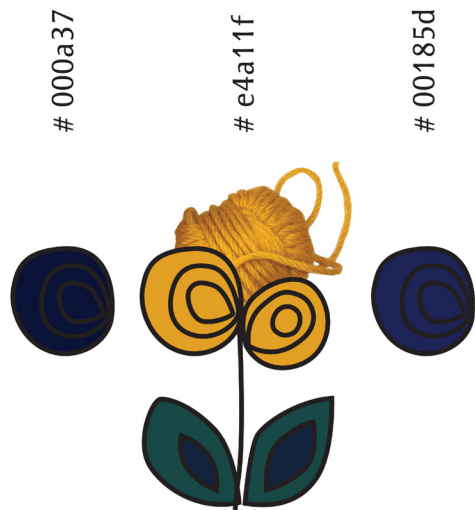
Uređaj za skeniranje boje – *Pallete Cube*

Pallete Cube je prenosivi alat za *hvatanje* boje, jednostavan i praktičan za korišćenje. Funkcioniše tako što se prvo prisloni na površinu čiju boju želite da *digitalizujete* (skenirate), zatim dodiranjem po površini aparata potvrđujete proces skeniranja, a informaciju – kôd skenirane boje, dobijate na uređaj sa kojim ste ga povezali, bilo da je to kompjuter ili pametni telefon. Tim postupkom se u digitalni svet prebacuje upravo ona nijansa boje koja je viđena u realnom svetu.

U mom istraživanju ovaj alat mi je pomogao da prenesem boje vune koje je upotrebljavala umetnica Vanja Žanko. Njena porodica i dan-danas čuva materijal koji je koristila u svom radu. Kodovi skeniranih vuna omogućili su mi da dočaram boje verne onima na originalnoj tapiseriji.



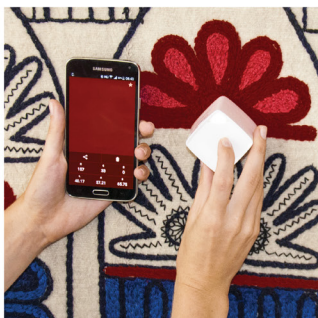
8f1600



000a37

e4a11f

00185d



Slika 3. Proces skeniranja boje sa alatom *Palette Cube*.

Digitalni crtež

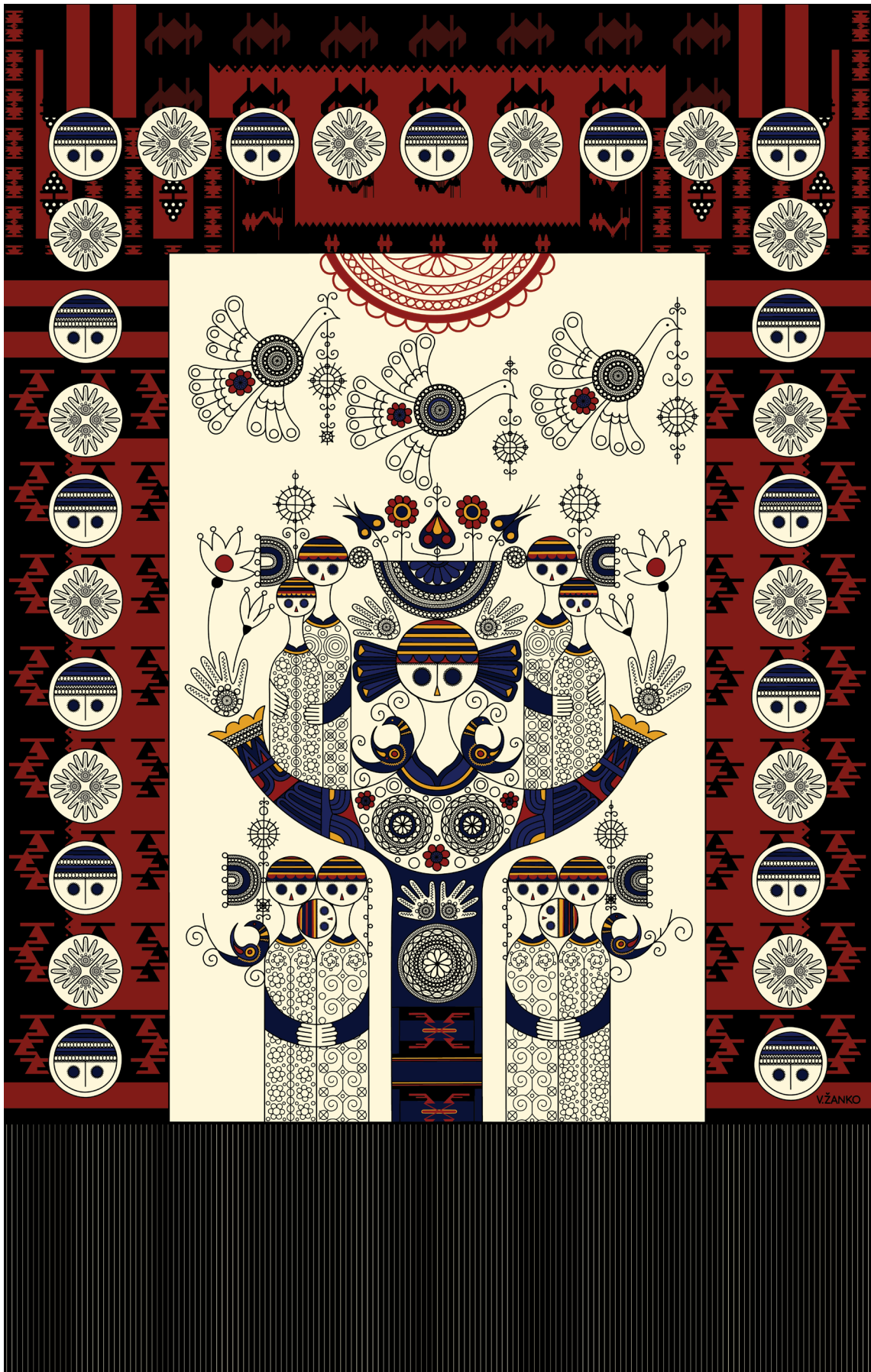
Sledeći, poslednji korak (u prvom delu projekta – pravljenje digitalne reprodukcije tapiserije u *Očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže*) bilo je vektorsko iscrtavanje tapiserije.

Prvo sam na kompjuteru, u *Adobeovom* programu *Illustrator*, nacrtala tehnički crtež tapiserije. Članovi porodice našli su u arhivi originalni crtež koji je Vanja Žanko prenela na podlogu i po njemu vezla. Proučavala sam i digitalizovala pomenuti crtež koji je bez detalja, sadržavao samo obrise osnovnih elemenata tapiserije. Taj digitalni tehnički crtež dopunjavala sam detaljima sa pomenutih crno-belih i kolor fotografija tapiserije.

Po završetku izrade digitalnog tehničkog crteža projektovala sam ga na praznu čoju i zatim *Ubi olovkom* (koja je deo *Ubi* hardver paketa) iscrtala, za razliku od tehničkog crteža, takozvanom slobodnom rukom digitalnu reprodukciju tapiserije po tabli istih dimenzija kao što je čoja (*Ubi olovkom* može se crtati samo po glatkim površinama, a čoja to nije). Tim postupkom dobila sam efekat manuelnog (neponovljivog) rada.

Zahvaljujući mojoj porodici, odnosno porodici Vanje Žanko, uspevam preciznije i potpunije da sagledam celu sliku Vanjinog života i stvaranja, i uticaja odnosno traga koji je ostavila na svakom članu porodice. Skupljajući te tragove, stvaram najbolje uslove za pravljenje reprodukcije originala koji nisam imala prilike da vidim.

Na sledećim stranama se nalaze fotografija originalnog crteža Vanje Žanko (koji je koristila kao predložak za izradu tapiserije u *Očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže*) i digitalne reprodukcije (tehnički crtež i vektorska tapiserija).



Vizuelizacija istraživanja

Prilikom realizacije ovog projekta ispostavilo se da je nemoguće napraviti dobru (digitalnu) reprodukciju gledajući samo fotografije originalnog dela. Monumentalne dimenzije originala nisu dozvoljavale foto-aparatu da zabeleži sve detalje koje je sadržavao. Drugim rečima, da bi kadar obuhvatio celu tapiseriju dimenzija 3,54×5,57 m, snimak je bilo moguće napraviti samo sa udaljenosti od nekoliko metara. Udaljavanjem od tapiserije, međutim, iz kadra su se gubili detalji, a – nažalost – fotografije krupnih kadrova niko nije snimio.

Više neuspelih pokušaja odgonetanja šta na fotografiji predstavljaju crne mrlje na haljini centralne figure na tapiseriji vodili su me ka zaključku da bi najbolje bilo istražiti metode umetničko-istraživačkog rada Vanje Žanko. U zavisnosti od toga koliko informacija skupim, u toj meri će moje pretpostavke šta predstavljaju pomenute crne mrlje biti tačnije. Cilj nije bio pravljenje kopije koja bi bila identična originalu, jer je original toliko složen, gusto rađen ručni rad da bi to zaista bilo nemoguće; cilj je bio prepoznavanje i tumačenje znakova Vanje Žanko.

Pozivajući se na knjigu *Povijest čitanja* autora Alberta Manguela koji, između ostalog, ukazuje na to da čitatelj koji prima tekst nije ograničen na samo jedno tumačenje, dajem sebi i slobodu dodatnih tumačenja, ali i prevođenja Mangelovih zapažanja u razumevanje i čitanje vizuelnog sveta. Na konkretnom primeru, digitalnoj reprodukciji tapiserije *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže*, prikazaću proces svog čitanja odnosno tumačenja znakova Vanje Žanko.

Ona je napravila svoj sistem slika odnosno znakova – vizuelni jezik. Roland Bart u knjizi *Elementi semiologije* piše kako *slike, predmeti, gestovi, itd. mogu da označuju, i to obilno čine, ali nikada samostalno; svaki semiološki sistem se prepliće sa jezikom. Vizuelna supstanca, na primer, potvrđuje svoja značenja, udvajajući se sa lingvističkom*

porukom (što je slučaj sa filmom, sa reklamom, sa crtanim humorom, sa novinskom fotografijom, itd.), tako da bar jedan deo ikoničke poruke stoji prema jezičkom sistemu u strukturalnom odnosu razvijanja ili smenjivanja.²²

Ako tom citatu dodamo i komentar Rolanda Barta *da smo mi, mnogo više nego ranije i uprkos najezdi slika, civilizacija pisma*²³ – dolazimo do zaključka da se vizuelni jezik (razumevanje vizuelnog jezika) jedino može sačuvati ako se paralelno neguje i vizuelna supstanca (u ovom primeru znakovi vizuelnog jezika Vanje Žanko) i jezički sistem, odnosno lingvistička poruka koja ga prati. Roland Bart dalje navodi da uočiti šta nam kazuje neka supstanca, znači neizbežno pribeći jezičkom razlaganju: *postoji samo imenovani smisao, a svet označenih jeste svet jezika.*²⁴

Potom, Roland Bart skreće pažnju da semiološka znanja danas mogu da budu samo kopija lingvističkih znanja, ali isto tako da semiološka znanja treba primeniti, makar i samo u nacrtu, na nelingvističke predmete.

Za ovo semiološko istraživanje koristim Bartove *Elemente*, koji iz lingvistike izdvajaju analitičke pojmove za koje se smatra da su u dovoljnoj meri opšti. Istraživanje ne remeti moguća promena značenja *Elementata* ili pitanje da li će semiologija uvek morati da se drži lingvističkog obrasca; cilj je predložiti i protumačiti izvesnu terminologiju koja će omogućiti uspostavljanje *reda u neredu značenjskih fakata*. Prvi element semiologije je Jezik/Govor; društveni proizvod, koji pojedinac ne može sam ni da stvara ni da menja, već samo da ga poštuje, nauči i služi se njime. Citirajući francuskog kritičara Žaka Deridu, odnosno njegovo delo *De la grammatologie* (Paris, 1976), Alberto Manguel naglašava kako je bilo koji pisani tekst čitljiv, čak i ako mi ne znamo šta je autor svesno nameravao da kaže dok ga je pisao. Drugim rečima, tekst je prepušten sam sebi, a autor (pisac) koji želi da sačuva i nametne značenje prvenstveno mora biti čitalac.

22 Roland Bart, *Elementi semiologije*, (Paris, 1964), prev. Ivan Čolović, Biblioteka XX vek, Beograd, 2015, 6.

23 Isto, 6.

24 Isto, 6.

Vodeći se takvim razmišljanjima, postavljam se ne samo u ulogu autora koji želi da sačuva i na najbolji mogući način pokaže značenja tapiserije *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže*, već i čitaoca. Imajući u vidu da je reč o čitanju vizuelne umetnosti, pravim mapu koja slikovno prikazuje moje istraživanje – čitanje rada Vanje Žanko na pomenutoj tapiseriji. Dijalog između njenih znakova i mojih tumačenja i možda davanja novih značenja njenim znakovima pruža mnoštvo novih mogućnosti iščitavanja, a to bogatstvo informacija samo potvrđuje vrednost ovakve slikovne mape. Kako je prethodno bilo govora o tome kako smo mi ipak civilizacija pisma (a ne slika), ovo vizuelno istraživanje u svakoj celini ima i kratak tekstualni opis namenjen tome da se putnici, posmatrači, lakše snađu na svom putu.

Mapa se sastoji od sedam većih celina:

- (1) Stećak
- (2) Ćilim
- (3) Mileševa
- (4) Madona
- (5) Pobeda
- (6) Radost
- (7) Pismo

Redosled celina nije slučajan; svaka celina se nadovezuje na sledeću odnosno prethodnu. To je postignuto tako što su traženi zajednički vizuelni elementi koji mogu povezivati priče iz svake celine. Recimo celine *Stećak* i *Ćilim* su povezane narodnim šarama; šarama koje se mogu pronaći i na stećcima i na pirotskim ćilimima. Treba napomenuti da je vizuelna mapa dizajnirana sa ciljem da omogući stvaranje veza i međusobno prožimanje što većeg broja celina. Drugim rečima, postoji veza između celina 2 i 3, odnosno *Ćilima* i *Mileševe*: u manastiru Mileševi u medaljonima su sveci, a isti tretman medaljona (ali u kojima su prikazi dece) može

se pronaći na ćilimu koji uokviruje tapiseriju *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže*; a postoji recimo i veza između celina 1 i 5 – *Stećak* i *Pobeda*; njih povezuje (vizuelno) pokret uzdignutih ruku, itd.

Putovanje kroz mapu istovremeno i ima i nema pravi početak i kraj. Mi možemo pratiti sadržaj mape i istraživati po tom redosledu njene celine, ali se takođe možemo kretati slobodno u svim pravcima i sami praviti nove puteve. Radi lakšeg razumevanja daću primer putovanja po karti Evrope. Naše putovanje po karti Evrope, odnosno njenim državama, može biti od zapada ka istoku: Irska, Ujedinjeno Kraljevstvo, Holandija, Belgija, Nemačka, Češka, Slovačka... ili: Portugalija, Španija, Francuska, Ujedinjeno Kraljevstvo, Belgija, itd... a takođe i: Rusija, Ukrajina, Rumunija, Srbija, itd... Nema pogrešnog načina kretanja. Plan putovanja je posetiti sve zemlje Evrope, redosled nije bitan, jer smo svakako na kraju bilo kog od tih putovanja bogatiji za istu količinu informacija, bez obzira na to za koju rutu smo se opredelili.

Imajući u vidu da na putovanjima često zalutamo, moja mapa istraživanja zalutalim putnicima nudi pomoć *ptice*. Mapa je interaktivna, a dodirrom na pticu (koja je uvek uz nas na našem putovanju) prikazaće se spisak *država*, odnosno celina. Dodirnete li bilo koju celinu (stavku u meniju) – naći ćete se baš u toj *državi*, odnosno celini. Mapa je rađena u formi sajta – html stranice. Spisak celina ima ulogu menija sajta. Dimenzije mape su u digitalnom svetu 6800×4166 px, a u projektovanom (realnom) 6,00×3,85 m.

Na sledećim stranama objasniću svaku celinu detaljnije.

Početak mape

Na samom početku nailazimo na sledeći tekst:

VERBA VOLANT, SCRIPTA MANENT.

Reči lete, ono što je napisano ostaje.

Klasična fraza verba volant, scripta manent – koja u naše vrijeme ima značenje, „ono što je napisano ostaje, ono što je izgovoreno iščezava u zrak” – izražavala je upravo suprotno; ona je izmišljena kao pohvala riječi izrečenoj naglas, koja ima krila i može letjeti, u usporedbi s nijemom riječi na stranici koja je nepomična, mrtva. Suočen sa pisanim tekstom, čitatelj je imao dužnost posuditi glas nijemim slovima, scriptama, i omogućiti im da postanu, u profinjenoj biblijskoj distinkciji, verba, izgovorene riječi – duh.²⁵

Ovim citatom želim naglasiti da prvi deo rada – digitalna reprodukcija tapiserije, i drugi deo rada – mapa, gube suštinu svog postojanja ako se o njima ne priča. Delo u digitalnoj formi može postojati (u teoriji) jako dugo (o čemu je bilo reči ranije), ali koja je njegova svrha ako postoji samo za sebe? Ideja je da nas ovaj citat trgne pre našeg putovanja, ne bismo li bili pripravnici da na vreme damo slikama i rečima krila. Ona krila koja je originalna tapiserija izgubila.

25 Manguel Alberto, *Povijest čitanja* (prev. Živan Filipi), Prometej, Zagreb, 2001, 57.

1. Stećak

U julu, na radionici *City of Art 2015*, održanoj u Počitelju 2015. godine, započela sam svoje istraživanje na temu *Stećak*. Saznala sam da postoje različita tumačenja vrednosti i značaja srednjovekovnih stećaka u Bosni i Hercegovini. Tekst kritičara umetnosti Oto Bihalji-Merina, u knjizi *Stećci*, u kome povezuje modernu umetnost sa arhaičnom i primitivnom, bio mi je od velike koristi u daljem radu.

Oto Bihalji-Merin nas uvodi u priču o stećcima ukazivanjem da neshvatljiva i stravična tajna smrti spada u najstarije krugove umetničkih motiva. Interesantan je podatak da se u Evropi mogu pronaći grobovi iz poznog kamenog doba, ali ne i gradovi u kojima su živeli ljudi sahranjeni u tim grobovima. Deluje kao da spomenici mrtvima uspevaju da prevaziđu prolaznost života. Ta neobična mesta kulta smrti, srednjovekovna groblja Bosne i Hercegovine, shvatana su i kao *jedna iz rodnog tla izrasla, ostrvski izdvojena umetnost, čiji su oblici u svojoj izrazitoj upečatljivosti nastali bez ikakve paralele.*²⁶

Ovaj kameni likovni svet poslužiće kao inspiracija mnogim umetnicima Jugoslavije XX veka, ali i ranije. Možda na veličinu te inspiracije utiče i činjenica da je prilično zamršeno svako tumačenje simbolike na stećcima. Kiša, sneg i sunce vekovima su nagrivali urezane simbole koji se danas teško mogu razabrati i pročitati. Dodirivanje preostalih obrisa simbola na stećcima uzbuđivalo je maštu umetnika. Proučavajući, u okviru radionice, na licu mesta – u Radimlji – likove, ambleme, heraldičke motive i ornamentike površinski urezane, zamišljam Vanju Žanko koja posmatra *predimenzionirane uzdignute ruke koje zrače snagom na stećcima*²⁷:

26 Bihalji-Merin Oto i Benac Alojz, *Stećci*, Izdavački zavod Jugoslavija, Beograd, 1962, 7.

27 Isto, str. 11.



Slika 6. Deo Mape – Stećak, kolaž od fotografija snimljenih u Radimlji, na radionici *City of Art 2015*, u Počitelju.

Ahetipski stav figure – uzdignute ruke, obraćanje višim silama, karakteristika je ljudskog izražavanja još iz daleke prošlosti. Taj pokret ruke (ili ruku) može se protumačiti kao gest zaklinjanja, ali i komuniciranja sa višim silama. Bihalji-Merin navodi kako se na jednom stećku ispod uzdignutih ruku nalaze deca. Na priloženoj slici (stećak u sredini), crnom linijom sam po stećku podebljala elemente koje analizira Bihalji-Merin. Sa desne strane nalazi se sin, nalakćen, a sa leve kćerka, rukom naslonjena na oca. Takve uzdignute ruke sigurno imaju i ulogu zaštite. Tu ulogu zaštite je kasnije Vanja Žanko svesno ili nesvesno dodelila centralnoj figuri svoje tapiserije – Majci. Na slici sam takođe, u pozadini, analizirala samu anatomiju figura Vanje Žanko. Bez sumnje, figure sa tapiserije i stećaka su povezane.

Stil oblikovanja ovih kamenih reljefa pripada magično-arhaičnoj, slovenskoj narodnoj umetnosti. Figurativno geometrizovane predstave i apstraktni ukrasi koji se međusobno prepliću i urastaju jedni u druge, u ovom pisanom radu nude najbolji prelaz sa jedne celine na drugu – ćilim.

2. Pirotski ćilim

Vanja Žanko je svojevremeno napisala kako se za narodno stvaralaštvo vezala još u mladosti. Skupljala je, kako kaže, *vezene deliće narodne nošnje* koje je brižno čuvala i često zagledavala dok nisu postali deo nje ili su to možda oduvek i bili. Za vreme rata, Vanja Žanko je u Dalmatinskoj zagori upoznala seljanke koje su te *čarobne vezove vezle* ne bi li u tim teškim vremenima vezenim prslucima pokrile smrznute borce. U početku, Vanja Žanko je ono što je doživljavala opisivala rečima, jer je bila novinar. Kasnije, ona prestaje da piše i počinje da veze, kao i seljanke, na šarenim komadićima čoje. Vezla je priče i likove osoba koje je imala prilike da upozna, ali i onih o kojima je samo slušala. Kako su priče²⁸ bile mučne i tragične, prelazak sa slova i reči, odnosno sa olovke i papira na vunu i čoju, pridao je novu dimenziju njenom stvaralaštvu. Toplinu vune. Vanja Žanko piše:

*Pokušala sam da ta lica, ta bolna, okamenjena lica zagrijem vunom, ogrnem istom toplinom kojom su mene grijala. Nastojala sam im dati mir koji su godinama tražile, sačuvati uspomenu koju su životima platile.*²⁹

Figure sa tapiserije, kao i figure sa stećaka u Radimlji, imaju okamenjena lica. Ali moguće je da tu sva sličnost prestaje. S jedne strane su okamenjena lica kojima je osnova kamen, a sa druge strane lica na čoji koja su okamenjena zbog patnje što su je proživela. Vanja Žanko svojim radom nije želela da samo sačuva figure i njihove priče od zaborava, ona je takođe želela da sačuva i njihov ručni rad (vez).

Svoje figure oblačila je u vez – isti onaj koji je čuvala i sakupljala od rane mladosti.

28 Vanja Žanko je objavila zbirku istinitih kazivanja, knjigu pripovedaka *Suze*, Znanje, Zagreb, 1961.

29 Žanko Vanja, *Zaostavština: foto-albumi i dnevnic* [Porodična arhiva u vlasništvu naslednika]. Izjava u celosti može da se pročita u prilogu br. 12 na kraju rada.

Zaokružim ih njihovim selom, obranim ih rukama, dodam komadić veza, eto, tako, da im bude blizu, jer i njima pripada. Ne režem što su one stvorile, izgleda mi da bi' ih ranila. Zamišljam da nekako radim na tome da se baš taj njihov rad sačuva, da dođe do očiju mnogih, da ih i drugi zapaze i zavole. ... Nanižem figure na veliki njihov ćilim ili stari prekrivač i onda radim uz njihovu pomoć.³⁰

Na tapiseriji u *Očima zvijezde nosi*, na dlanovima ruže figure nisu nanizane na veliki ćilim, već su uokvirene velikim (pirotskim) ćilimom. U knjizi *Pirotski ćilim*, na samom početku, Milena Vitković-Žikić opisuje kako je Piro, grad u jugoistočnoj Srbiji, postao poznat po ćilimima. Tkanjem ćilima u prošlosti su se bavile pretežno siromašne i nepismene, ali umetnički nadarene žene. Kasnije, ćilim od jednostavnog tkačkog proizvoda (proizvoda kućne radinosti) prerasta u produkt organizovane proizvodnje, ali prerasta i u pravo umetničko delo, čiji su autori ponekad bili anonimni, a ponekad i poznati. Pirotski ćilimi nalazili su svoje mesto u bogomoljama, džamijama, crkvama, kneževskim i kraljevskim rezidencijama širom Balkana, ali i u odajama sultana na Bosforu. Tkani su tehnikom klečanja. U Pirotu se tka isključivo na vertikalnom razboju. Milena Vitković-Žikić opisuje kako se raznobojnim nitima potke izvode šare koje su uže od celokupne širine tkanja. Čvrstim utkivanjem potke postiže se da pirotski ćilimi budu identični s lica i naličja. Svaki ćilim ima rese, koje su obično u boji osnove. Iako se za tehniku tkanja klečanjem na Balkanu znalo mnogo pre dolaska Turaka (tkačke tehnike bile su poznate još praistorijskim balkanskim narodima), reč *ćilim* (tur. kilim) kod nas se koristi od XVI veka, tako da Milena Vitković-Žikić zaključuje da je reč ušla u upotrebu posle dolaska Turaka i širenja orijentalnog načina života. Početke pirotskog ćilimarstva predstavljaju šarenice i čerge iz okoline Pirota; pod uticajem Turaka, šarenice i čerge se menjaju,

30 Žanko Vanja, *Zaostavština: foto-albumi i dnevnic* [Porodična arhiva u vlasništvu naslednika]. Izjava u celosti može da se pročita u prilogu br. 12 na kraju rada.

postepeno se razvija drugačiji stil, sa ornamentikom i kompozicijom uobičajenom za ćilime. Tokom XVIII veka formirana je grupa koju čine ćilimi sa površinom izdeljenom na tri polja:

- 1 – ivica (spoljašnji ćenar)
- 2 – ploča (unutrašnji ćenar)
- 3 – polje

Osnovna razlika između ova tri polja je u boji, a u zavisnosti od rasporeda boja ćilim dobija na lepoti.

Spoljašnji ćenar je uvek jednobojan i nema nikakvih šara; to je spoljašnja ivica koja ide oko celog ćilima, obično je šira dužinom ćilima, a uža njegovom širinom. Sa unutrašnje strane najčešće je završena zupčasto.

Ploča je obično jednobojna (bela), ali može biti i dvobojna. Od spoljašnjeg ćenara izdvaja se i bojom i oblikom šara po kojima dobija ime (Rašićeva ploča, bardak ploča, anadolska ploča, kraljičin rukav i dr).³¹ Ploča bordura takođe ide oko celog ćilima, kao i ivica (spoljašnji ćenar), a u zavisnosti od veličine ćilima široka je od 10 do 60 cm. Unutrašnji ćenar može biti širok koliko i spoljašnji, a često je i širi. Na većim ćilimima postoje dva i tri unutrašnja ćenara, koja liče na ploču, pa se iz tog razloga ovo polje (unutrašnji ćenar) naziva pločom.

Polje sa glavnim elementima i simetrično raspoređenim (manjim) šarama je sredina i najširi deo ćilima. Kompozicija šara može biti vertikalna, horizontalna ili dijagonalna. Najčešći primer ponavljanja jedne šare istog oblika je *drvo života* (stablo sa granama pretvoreno u šaru – *kubetija na direci*, *đulovi na lanci*, *đulovi na sindžiri* i *narovi*). Celo polje može biti prekriveno *sofricama* ili *kostenicama*, *vraškim kolenima*, *amajlikama* ili *bibicama*. Glave šare na polju su *venci (ili lanci) od devet kubetija* (primeri ornamenata mogu se videti u prilogu br. 13). Obično je na sredini

31 Primeri Rašićeve ploče, anadolske ploče, nemačke kutije, itd... mogu se videti u prilogu br. 13.

ćilima jedan veći venac, a u uglovima po jedan manji. Milena Vitković-Žikić potom opisuje šare: *venci od nemačkih kutija, soveljku*, itd... ali za naše istraživanje nema potrebe zalaziti toliko detaljno u opise šara. Do sada je bilo reči o grupi ćilima čija se površina deli na polja (ivica, ploča i polje), a postoji i podela ćilima po nameni i veličini:

1. batal – 400×350 cm
prekrivaju podove u kućama, u crkvama i džamijama
2. šestak – 200×140 cm
njime su prekrivane postelje i ukrašavani zidovi (kao podloga slikama i oružju)
3. smetenjak – 270×200 cm
korišćen je za zastiranje manjih soba i prekrivanje viših zidova
4. merka – 200×150 cm ili po meri
korišćena je za podove, naslone na prozorima ili za prekrivanje zidova
5. sidžade – 150×100 cm
služile su kao molitvena prostirke muslimanima
6. jan – širine oko 150 cm, dužine po potrebi
prekrivao je minderluke (vrsta dugačkog otomana za odmaranje, sa jastucima razbacanim okolo radi udobnosti)
7. zavese i draper – 75 cm širine, dužine po potrebi
8. jastučić – 40×40 cm
9. jastuk – 50×100 cm
10. šustikla – 50×50 cm
prekrivale su stolice, a danas imaju širu primenu
11. čaršav – 120×120 cm

Takođe, postoji i treća podela ćilima – prema njihovom nastanku, razvoju. Prva grupa se odnosi na ćilime koji su nastali u Pirotu i ukrašeni su tipičnim geometrizovanim

pirotskim šarama; u drugoj grupi su ćilimi koji su takođe nastali u Pirotu, ali su tkani po uzoru na inostrane – istočnjačke i zapadnjačke ćilime; u treću grupu se svrstavaju ćilimi koji imaju tipične pirotske šare, ali su nastali izvan Pirotu.

Na osnovu ove tri velike podele ćilima koje su preuzete iz knjige *Pirotski ćilim* Milene Vitković-Žikić, može se izvesti zaključak da je Vanja Žanko verovatno koristila draper za okvir (ram) na svojoj tapiseriji *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže*. Sam okvir tapiserije je dizajnirala po ugledu na *anatomiju* pirotskog ćilima. Drugim rečima, možemo prepoznati kombinaciju spoljašnjeg ćenara (sa unutrašnje strane je završen zupčasto) i unutrašnjeg ćenara koji se tretiraju kao *prozor* ili *vrata* što otvaraju pogled na tapiseriju, i polje (u njenom slučaju to je tapiserija). Svom delu Vanja Žanko je dodala i neizostavni deo svakog ćilima – rese, ali ih je dodala samo sa donje strane (ne i sa gornje):



Slika 7. Prikaz rekonstrukcije ćilima koji je bio deo, odnosno okvir tapiserije *U očima zvijezde nosi na dlanovima ruže*, na osnovu proučavanja crno-bele fotografije (boljeg kvaliteta) i fotografije u boji (lošijeg kvaliteta).



Slika 8. Vektorski prikaz rekonstrukcije ćilima rađen na osnovu ćilima koji i danas krasi dom porodice Žanko, a jako podseća na ćilim koji je u svom radu koristila Vanja Žanko.

Na pitanje od kada se ćilimi tkaju u Pirotu nema odgovora. Tekstil brzo propada, glavni uzrok je vlaga, a u Pirotu je često vlažno vreme. Na osnovu proučavanja ornamentike Milena Vitković-Žikić skreće pažnju na to da se može uspostaviti veza između ornamentike koju nalazimo na ćilimima, pregačama i drugim tkanim i vezenim predmetima sa ornamentikom na našem srednjovekovnom živopisu. *Na stubovima i lukovima koji uokviruju pojedine scene, kao i na odeždama srednjovekovnih vladara u nemanjićkim zadužbinama nalazimo motive sastavljene od romba, kvadrata ili trougla. Najverovatnije je da su ovi motivi prešli u našu narodnu, ali i vizantijsku, romansku i islamsku umetnost iz istog praizvora – praistorijske tradicije koja je neprestano uvirala u istorijske stilove.*³²

Manastir Mileševa

Manastir Mileševa zadužbina je kralja Stefana Vladislava, drugog sina Stefana Prvovenčanog (prva polovina XIII veka – sagrađen je oko 1235. godine). U manastiru je i sahranjen, grob se nalazi u zapadnom delu naosa, uz južni zid. Kralj Vladislav je 1235. godine dogradio pripratu u koju je položio mošti svog strica – Svetog Save. Nakon skoro 360 godina, 1594. godine, Turci, u pokušaju da slome srpski duh, prenose mošti Svetog Save u Beograd (na Vračar), gde ih spaljuju.

Zahvaljujući svom geografskom položaju (udaljen je šest kilometara od Prijepolja, pod obroncima Zlatara, pored rečica Kosatice i Mileševke), manastir Mileševa je i kao umetnički i kao crkveno-politički centar vekovima igrao bitnu ulogu na polju umetnosti, religije, ekonomije i politike – piše u knjizi *Mileševa* autora Svetozara Radojčića. Čak i sama *arhitektura mileševske glavne crkve Hristovog Vaznesenja*

32 Vitković-Žikić Milena, *Pirotski ćilim*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2001, 18.

predstavljala je prvu jasno sprovedenu simbiozu vizantijskih i romanskih elemenata u staroj srpskoj umetnosti³³.

Veliko slikarstvo mileševskog hrama prikazuje sazrevanje domaćih majstora, ali i učešće potpuno oformljenih ličnosti najviših umetničkih kvaliteta, koji su pripadali vizantijskim krugovima, navodi se u knjizi *Umetničko blago Jugoslavije*, u tekstu Dušana Tasića, istoričara umetnosti. Zahvaljujući njima, mileševski živopis ubraja se među najbolja evropska ostvarenja XIII veka.

Od prvobitne dekoracije mileševske crkve danas je dobro očuvana samo jedna trećina. U centralnom delu hrama to su kompozicije:

Skidanja s krsta, Blagovesti, Vaskrsenje (Mironosnice na Hristovom grobu), deo Uspenja Bogorodičnog i ktitorska kompozicija – veći broj figura i medaljona pojedinačnih svetitelja;

u priprati su najbolje očuvane kompozicije na zapadnom zidu:

Molitva u Getsimaniji i Judino izdajstvo, figure pustinjaka i druga ktitorska kompozicija sa likovima kraljeva Vladislava, Radoslava i Stefana Prvovenčanog, Sv. Save i Simeona Nemanje.

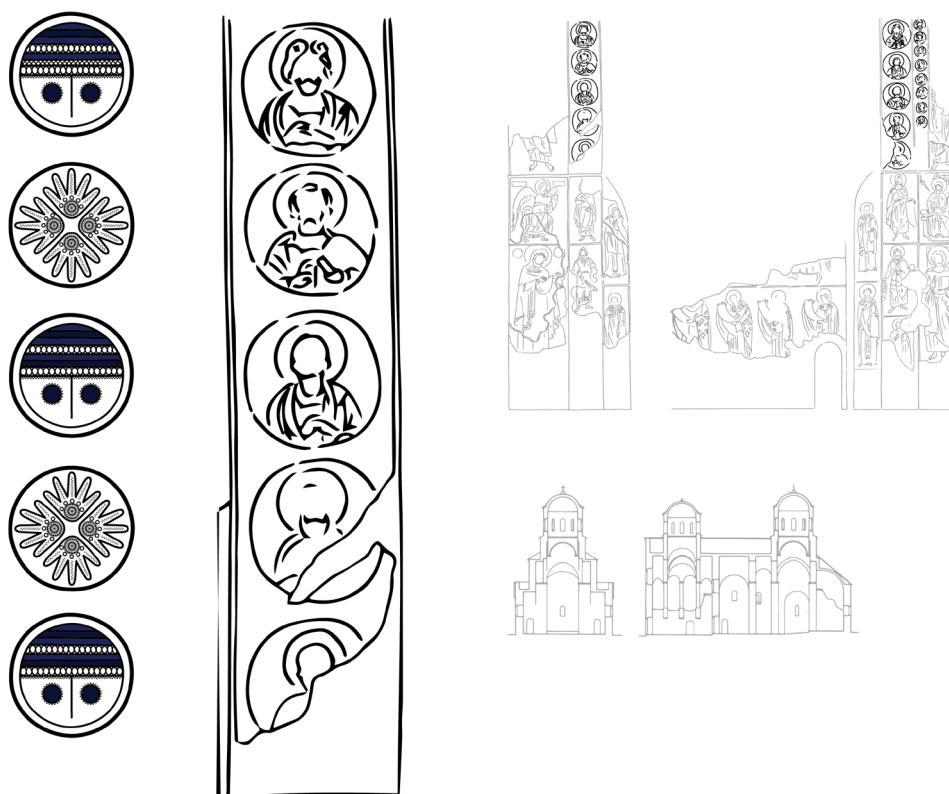
Kako ovo istraživanje ima za cilj povezivanje i istraživanje metoda umetničko-istraživačkog rada Vanje Žanko, u daljem tekstu analiziraću medaljone u kojima se nalaze svetitelji, kao i kompozicije *Strašni sud* i *Blagovesti*.

Proroci i sveci (ukupno njih 97) nižu se u medaljonima potkupolnog prostora. Kao najlepši ističu se medaljoni iznad stare oltarske pregrade na kojima su predstavljeni Sv. Nikola i Sv. Ahilije iz Larise.

33 Radojčić Svetozar, *Umetnički spomenici Jugoslavije – Mileševa*, Srpska književna zadruga i Prosveta, Beograd, 1963, 10.

Vanja Žanko u obrazloženju idejne skice za Dom revolucije u Prijepolju piše:

Kompoziciju ritmički uokviruje niz glava i ruku u medaljonima, koji kompozicijski podsjećaju na likovne elemente iz crkve u Mileševi. Ti elementi pored toga imaju svoju simboliku (ruke – stvaralački element u čovjeku, i glave – kao sjećanje u danima radosti na one kojih više nema).³⁴



Slika 9. Prikaz medaljona sa tapiserije i medaljona iz manastira Mileševa (crtež jugozapadnog pilastra sa delovima južnog i zapadnog luka i južni zid zapadnog traveja naosa uključujući i severni zid zapadnog traveja, severozapadni pilastar i severnu polovinu zapadnog luka, preuzeti su iz Radojčić Svetozar, *Umetnički spomenici Jugoslavije – Mileševa*, Srpska književna zadruga i Prosveta, Beograd, 1963, 74, 75. str).

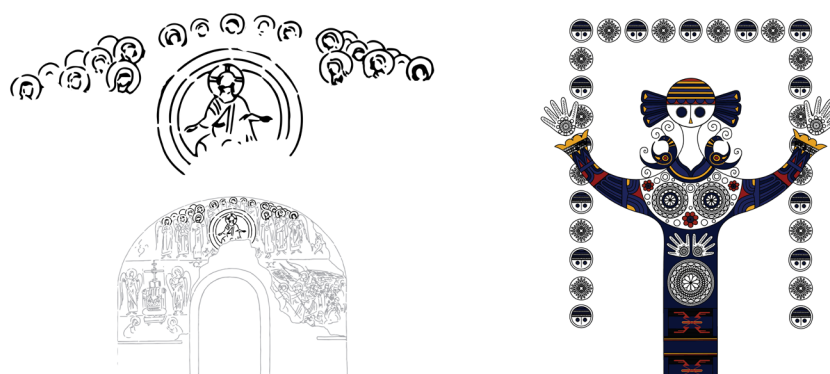
³⁴ Žanko Vanja, *Zaostavština: foto-albumi i dnevnic* [Porodična arhiva u vlasništvu naslednika]. Izjava u celosti može se pročitati u prilogu br. 14 na kraju rada.

Mileševski *Strašni sud* je najneobičniji *Strašni sud* u staroj srpskoj umetnosti. Rezultat je inspiracije mileševskih majstora besedom Sv. Jefrema Sirskog o *Drugom dolasku*. Opis *Strašnog suda* precizno je dat u knjizi *Mileševa* autora Svetozara Radojčića. Na istočnom zidu, oko portala koji vodi u unutrašnju pripratu, prikazane su glavne ličnosti tribunala. U plavom krugu, na dugi, sedi Hristos – Pravedni sudija. Levo od njega stoji Bogorodica, a desno Jovan Preteča. Najinteresantniji deo *Strašnog suda*, za ovo istraživanje, naslikan je na svodu iza Bogorodice i Preteče. Iza njih su simetrično raspoređeni apostoli na prestolima, a iza prestola, u dva reda, nalaze se glave nebeske vojske anđela. Iako teme nisu povezane, vizuelno je jako zanimljivo bilo upoređivati položaj ruku Hrista i glave nebeske vojske anđela sa Majkom (sa tapiserije Vanje Žanko), odnosno položajem njenih ruku, i glavama voljenih kojih više nema. Hrist svoje glave kao da drži na okupu, dok Majka svoje glave zaštitnički čuva. Takođe, zanimljivo je da se Hristos nalazi iznad portala koji vodi u unutrašnju pripratu, a glave oko Majke prave okvir koji podseća na vrata (portal). Trećeg februara 1981. godine, u čitaonici biblioteke „Bora Stanković”, u Beogradu, održana je tribina, odnosno večer Vanje Žanko pod nazivom *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže*. Tom prilikom nisu samo čitani odlomci iz njene knjige *Suze*, već je i izložbu njenih tapiserija otvorila Ljiljana Kovačević – citatom Ive Andrića:

*Žena stoji kao kapija na izlazu kao i na ulazu ovog sveta.*³⁵

Imajući u vidu da je večer bilo naslovljeno kao i tapiserija rađena za Dom revolucije u Prijepolju, nameće mi se zaključak da je svesno ili nesvesno, godinama pre toga, u radu na tapiseriji *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže*, Vanja Žanko vizuelno iskazala citat Ive Andrića.

35 Andrić Ivo, *Odabrane pripovetke I (Smrt u Sinanovoj tekiji)*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1954, 52.



Slika 10 i 11. Mileševski Strašni sud (crtež je preuzeti iz Radojčić Svetozar, *Umetnički spomenici Jugoslavije – Mileševa*, Srpska književna zadruga i Prosveta, Beograd, 1963, 84, 85. str) i *Majka* uzdignutih ruku; **Na slici 11**, prikazan je portret *Majke*.

Žena, Majka, koja stoji u zaštitničkom ali i pobedničkom stavu, nosi i duhovne atribute. Prema Čarlsu Sandersu Persu znak je ono na osnovu čega, ako ga znamo, znamo nešto više. Opšte je prihvaćena Persova definicija da su svojstva znakova definisana njihovim odnosom s onim što predstavljaju. Pers u temeljima predstavljanja i značenja razlikuje indeksne, ikoničke i simboličke znakove, odnosno indekse, ikone i simbole. Kod indeksa je na delu uzročno-posledični odnos između predmeta i znaka, pri čemu znak nastaje kao reakcija. Simboli nisu vezani za svoj predmet, niti su njemu slični i baziraju se na ustanovljenim konvencijama. Ikonički znakovi temelje se na svojoj sličnosti sa predmetom. Portret Majke je svakako ikonički znak. Zanimljiva je veza reči koja se stvara između *ikoničkog znaka* i *ikone* (kao religijske slike), jer će me dalje istraživanje navesti na zaključak da portret Majke, iako krajnje stilizovan i sveden, ima sličnosti sa predstavom Bogorodice:



U knjizi *Umetničko blago Jugoslavije* navedeno je kako se u mileševskim portretima mogu naći lepota antičkih glava, plemenit crtež, epski način izražavanja boja, ali i prefinjen izbor boja...

Iako na obrazima i usnama Majke nema blagog rumenila, zahvaljujući pokrivenoj glavi do izražaja će doći njene oči i nos. Za zlatnu pozadinu Bogorodice može se reći da istovremeno i odvaja i spaja forme, što je slučaj i sa Majkom. Zlatan nos i detalji na kapi, u kombinaciji sa čojom, zaokružuju, odnosno povezuju priču. I tu sličnosti ne prestaju. U svojoj knjizi *Povijest čitanja* autor Alberto Manguel, u poglavlju *Simbolički čitatelj*, analizira oltar koji prikazuje scenu *Blagovesti presvete Bogorodice* (Duomo, Siena, Italija). Slikanje središnje ploče oltarne slike, započeo je Lipo Memi (Lippo Memmi), a završio Simone Martini 1333. godine.

Ispod desnog luka, na pozlaćenu prijestolju ukrašenu slonovačom, sjedi Djevica u grimiznu ogrtaču koji je obrubljen zlatom. Do nje je, u sredini plohe, vaza s ljiljanima. Bezgrešno bijelo cvijeće, u svom bespolnom cvatu i nedostatku prašnika, poslužilo je kao savršeni Marijin znamen, a sv. Bernard baš je uporedio Marijinu čistoću s neoskrvnjenom čistoćom ljiljana. ... Svaki predmet i svaka boja imali su konkretno značenje. Iako je plavo postalo kasnije Djevičina boja (boja nebeske ljubavi, boja istine koja se vidi kada se rasprše oblaci), ljubičasta (grimizna) boja autoriteta, ali i bola i skrušenosti, značila je u Martinijevo vrijeme podsjećanje na Djevičinu nadolazeću tugu.³⁶

Svi portreti Vanje Žanko do te mere su stilizovani da su postali depersonalizovani. Time je tapiserija dobila svoju univerzalnost. Svaka majka može da prepozna svoje dete u medaljonu; i svako dete može da prepozna svoju majku u ulozi Majke Božje ili nekoj drugoj ulozi (o kojima će kasnije biti reči).

36 Manguel, Alberto, *Povijest čitanja* (prev. Živan Filippi), Prometej, Zagreb, 2001, 227–229; U prilogu br. 15 može se videti slika *Uznesenje* (Simone Martini, 1333. god.)

Istražujući dalje prikaz Bogorodica, odnosno italijanskih Madona, nailazim na interesantne činjenice koje potvrđuju pravilo. Madona je skoro uvek obučena u plavu haljinu, okružena je belim ljiljanima, a u zavisnosti od teme, drži ili ne drži u naručju malog Isusa. U nastavku napraviću poređenje sa tondom *Madona i dete sa osam anđela* (1478) firentinskog renesanskog slikara Sandra Botičelija. On Madonu oblači u plavu haljinu, iza nje stavlja bele ljiljane; iznad glave joj je kruna, a u naručju dete:



Slika 12. Analiza mileševske Bogorodice, Botičelijeve Madone i Majke sa tapiserije Vanje Žanko.

Majka sa tapiserije Vanje Žanko takođe ima plavu haljinu obrubljenu zlatom; za razliku od Madonine, ona je puna detalja, narodnog veza. Ako se udubimo, na rukavima možemo videti šare – geometrijske oblike, koji se mogu čitati i kao pera. Iznad Majke nalaze se tri bela goluba. Pera na njihovim krilima su po obliku vrlo slična šarama na rukavima haljine. To pridaje još jedan nivo iščitavanju haljine. Raširene ruke se mogu iščitavati i kao raširena krila. Raširena krila belog goluba su simbol slobode; raširena *plava krila* (krila boje nebeske ljubavi, ali i bola) predstavljaju slobodu koju je Majka dobila, a za uzvrat je, u ratu, izgubila svoje voljene.

Uzdignute ruke

„Specifična aktivnost” uzdignutih ruku bez sumnje je religiozna, shvatili je mi kao molitvenu i prizivačku, ili kao magijski zaklinjačku. Primarno je, najverovatnije, „magijsko značenje” držanja ruku, koje je docnije zadržano kao molitveni stav, pri čemu je gotovo u svakoj molitvi još sačuvana prvobitna magijska namera da se više sile pokrenu i na njih utiče. Lik boginje uzdignutih ruku javlja se gotovo svuda gde se uopšte sreće arhetipska figura Velike Majke. Nalazimo ga već na najranijim paleolitskim „skraćenjima”.

Erih Nojman, Velika Majka

U tekstu u knjizi *Re-vizija umetnosti*, autora Oto Bihalji-Merina data je detaljna analiza pokreta *uzdignutih ruku*. Bez zapažanja i neverovatnih povezivanja ovog autora ne bih uspela da iščitam sva moguća značenja koja nose majke Vanje Žanko. Čitajući njegove tekstove, gradila sam veze sa mojim istraživanjem i otkrivala nova tumačenja figura Vanje Žanko koja šire granice Mape vizuelnog istraživanja.

Pozivajući se na tekstove Oto Bihalji-Merina, u daljem istraživanju iščitavam kako Vanja Žanko svojim majkama uzdiže ruke pridajući im na taj način i duhovna i svetovna univerzalna značenja. U nekom trenutku one se povezuju sa žalosno uzdignutim rukama pramajke Rahile koja oplakuje smrt svoje dece. U crkvi Markovog manastira, u Makedoniji, Rahila je prikazana kako u izlivu užasa i očajanja diže ruke put neba. U tom trenutku one poprimaju atribute ruku egipatske boginje Nut. Vertikalno uzdignute ruke nebeske boginje Nut predstavljaju isceljenje i zaštitu; to su podupirači nebeskog svoda. Sa lebdećim telom ove boginje penju se mrtvi kraljevi u nebo. A u slučaju majke na tapiserijama Vanje Žanko to su – mrtva deca. Vanjine majke ne samo da imaju uzdignute ruke, već i raširene prste. Tako ceo gest zadobija još jednu dimenziju. Uz uzdignute ruke raširenih prstiju vezujemo pojmove „obuhvatiti” i „okružiti” – nagoveštava se snaga zaštite i obnove što proističe iz božanskog: to je iskonski gest zračenja, energije i posvećenja. Simbolizuje neprolaznu snagu duše u telu. U Indiji ruke sa vrhovima prstiju ispruženim uvis predstavljaju obožavanje. Takođe, raširene ruke ne samo da označavaju prihvatanje i zadržavanje, nego i pozdrav pun strahopoštovanja.

Dom revolucije je podignut u spomen borcima iz I i II svetskog rata, borcima koje oplakuju sve Vanjine majke. U svom radu Vanja Žanko je povezala bol iz pomenutog duhovnog i svetovnog života. Bol majki. Majki koje su izgubile svoje sinove, muževe i braću u ratovima.

U istoriji umetnosti poznat je prikaz hrabrog seljaka sa slike Franciska Goje, *3. maj 1808*. Njegove raširene ruke dovode se u vezu sa gestom optužbe i protesta protiv francuske vojne okupacije. Možemo reći da pokreti majki na tapiserijama Vanje Žanko takođe predstavljaju pobednički *ratni* gest, iako majke nemaju izraz lica koje recimo ima Stjepan Filipović na skulpturi Vojina Bakića. Majke Vanje Žanko imaju mušku energiju i snagu da se izbore sa bolom, ali one nisu superheroji.

*Arhetipski gest uzdignutih ruku, kao simbol životnog obećanja, spada u elementarno obeležje ženstvenog. Kao da otkriva skrivene snage.*³⁷

One su i dalje samo majke – pogled ih odaje. Takođe, taj isti pogled čini da njihove raširene ruke ne bivaju samo asocijacija na snažni ratnički pokret ruku; uspele su da sačuvaju i prvobitnu ulogu: zagrljaj. Majčin zagrljaj.

Izborom da majke predstavi u tehnici tapiserije (kombinacija vune i čoje) Vanja Žanko daje taktilnu dimenziju svom radu – toplotu, toplotu majčinog zagrljaja. Teške ratne priče ne dočaravaju se samo tehnikom, bojom, oblikom, kompozicijom, simbolima, već i dimenzijama same tapiserije. Monumentalna površina tapiserije na pravi način izražava veličinu tog majčinskog bola. Naravno da to ne znači da dimenzije umetničkog dela utiču na jačinu poruke koju ono prenosi, ali treba skrenuti pažnju da je potrebna neverovatna energija da se izveze priča na čoji dimenzija 3,54×5,57 m.

Pre četiri godine imala sam čast da sarađujem sa umetnikom Ivanom Fijolićem. Njegova skulptura *Venera* na pravi način zaokružuje priču o kojoj je do sada bilo reči u ovom istraživanju. Prilažem tekst kako njegovu *Modernu majku* analizira Boris Dežulović:

Sve mi se samo i sasvim jasno kazalo kad sam ugledao njegovu dojmljivu skulpturu Drugarice Venere, snažne žene jedrih dojki koja drskom, pobjedničkom (muškom?) gestom širi u zrak stisnute pesnice, dižući ruke od nevidljivog korita s prljavim rubljem, od lonca, pegle, usisivača, čega god. Podižući u lijepom paradoksu revoluciju tako što zapravo diže ruke od svega, Venera se pretvara u Drugaricu, Majka Dužnost postaje Majka Hrabrost. Sve i da nije riječ o jednom od sedam eksponata iz ciklusa NEO N.O.B, odmah bih prepoznao ikonografski ključ iz

37 Bihalji-Merin Oto, *Re-vizija umetnosti*, Izdavački zavod Jugoslavija, Beograd, 1979, 12.

kojega je mladi kipar oblikovao svoju monumentalnu Willendorfsku Drugaricu.³⁸

Vanjinim majkama možemo pripisati mnoge uloge. Mogu se tumačiti i kao majke-boginje, majke Božje, moderne majke, ratni heroji, ali i kao simbol opomene (Oto Bihalji-Merin piše kako uzdignute ruke mogu biti i opomena – prikaz očajničke slutnje na izdaju što je čovek može počiniti prema samom sebi) da *nikada više ne poteku, bolom i tugom ispunjene, ratom izazvane, majčine suze*.³⁹



Slika 13. Skulptura *Venera* Ivana Fijolića (2012); skulptura *Stjepan Filipović* Vojina Bakića (1960); Fotografija *Radost – Vanjina Majka i ja* (1993).

38 Boris Dežulović, *Poznati počinitelj*, tekst povodom otvaranja izložbe Ivana Fijolića, Neo N.O.B. 1/5 — 26/5/2012; Lauba – Kuća za ljude i umjetnost; Zagreb, Hrvatska

39 Vanja Žanko, *Suze*, Znanje, Zagreb, 1961, 1. str; U prilogu br. 16 nalazi se izjava Vanje Žanko novinarima i javnosti, u kojoj iznosi šta ju je motivisalo na bavljenje književnošću (zbirka pripovedaka *Suze*) i primenjenom umetnošću (tapiserije).

Radost

Na mapi istraživanja, poslednja velika analiza, *kontinent*, jeste tema Radost. Posle primera uzdignutih ruku, dolazimo do fotografije mojih spuštenih ruku. Fotografiju je napravila moja mama, Adela Žanko, 1993. godine. Vanja Žanko je preminula upravo te godine.

Iako smo do sada u istraživanju analizirali uzdignute (zaštitničke) ruke, na primeru mojih ruku, koje stoje *naopačke*, takođe se, bez sumnje, iščitava zaštitnički pokret. Kao mala nisam znala priču koju nose figure Vanje Žanko, ali sam sigurno osećala energiju koja je povezivala rad autorke (njenih figura) sa njenom porodicom. Zato i ne čudi što sam instinktivno, zauzela baš taj položaj.

U obrazloženju idejne skice za tapiseriju u Domu revolucije u Prijepolju Vanja Žanko piše:

Svojom tapiserijom – kako sadržajem tako i likovnom obradom: bojom, linijama, kompozicijom – želim da izrazim poetičnim izrazom, a ne deskriptivnom naracijom: radost novog života, radost pobjede naše Revolucije, mladost i proljeće naše zemlje, što je ona omogućila. Tu radost, mladost i proljeće novog života izrazila bih simbolikom likova (majke, djece, cvijeća, ptica), razigranom kompozicijom, rascvjetanim bojama i igrom obojenih površina. Želim da likovnim jezikom tapiserije sažeto izrazim poetičnost trenutka radosti pobjede i oslobođenja zemlje, koju je Vladimir Nazor izrazio u pjesmi „Radost“⁴⁰:

RADOST

O djeco zemlje naše! — Vi, koje sunce grije;

40 Obrazloženje idejne skice i pesma *Radost* mogu se u celini pročitati u prilogima 14, odnosno 17.

Vi, koje mrak već hvata; vi, koje grob već krije,
Čujte me, čujte! — Tavnu
Otvor'te kuću svoju i ustajte iz groba.
— Ja gorim k'o lomača na pragu novog doba
I vijest vam nosim slavnu

3

Čujte me, čujte, djeco te naše drevne zemlje;
Dan pobjede nek bude dan ljubavi! — Nek drijemlje
Osvete duh! U tavnu
Noć pada mržnja stara. Strah leži na dnu groba.
— Ja gorim k'o lomača na pragu novog doba
I vijest vam nosim slavnu.

U osvit novog dana, planine na vrhuncu,
U podsmjehu se zore, na proljetnome suncu,
Božanstvo mlado rodi.
U oč'ma zvijezde nosi, na dlanovima ruže,
I silazi. I jata Veselja, što ga kruže,
U susret nama vodi.

Pisma

Vizuelna mapa se završava pismima koja okružuju fotografiju originalne tapiserije *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže*, a koja se nadovezuju na pesmu *Radost*. Iznad fotografije tapiserije nalazi se pismo koje mi je poslala ujakova prva supruga Branka Roter. Kada je čula za temu mog doktorskog umetničkog projekta, ona je u svojoj arhivi potražila katalog sa izložbe Vanje Žanko u *Galeriji Singidunum* (*Kazivanje starih pregača*, 3–10. novembar 1987. godine). Katalog mi je poslala uz reči da je porodično nasleđe veliko; da je svako od nas sačuvao neki deo, a da ja, zahvaljujući novim tehnologijama, imam mogućnost da sastavim slagalicu od tih delova kako bi se sačuvale pisane i vezene poruke Vanje Žanko. Privatno istraživanje tako postaje javno, jer ono, uz digitalnu reprodukciju tapiserije *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže* na najbolji mogući način čuva poruku izgubljenog originala.

Drugo pismo zaokružuje ovo vizuelno istraživanje. Kao i geografska mapa planete Zemlje, koja je projektovana u jednoj ravni, a oslikava sferni oblik – i ova moja Mapa, iako u 2D prikazu, je slika kružne kompozicije gde se početak i kraj preklapaju, odnosno identični su. Istraživanje je počelo od bele, prazne čoje, a završava se rečenicom u kojoj Vanja Žanko opisuje svojoj najmlađoj kćerki Adeli rad na tapiseriji za *Oktobarski salon* (1988. god):

Inače sam je već obrubila i stavila rese (tapiseriji), pa djeluje dosta simpatično, i tako bijela bez ičega. Doći ću do toga, jednom, možda za Oktobarski salon. „U iščekivanju” bi se zvala.

U iščekivanju ćemo biti, i dok posmatrača, čitatelji ovog vizuelnog istraživanja ne pozajme glas nemim slovima i slikama⁴¹ (izraz preuzet od Alberta Manguela) i na

41 Manguel Alberto, *Povijest čitanja* (prev. Živan Filippi), Prometej, Zagreb, 2001, 57.

taj način održe u životu novu poruku koja je izgrađena na delovima stare.

Novim tehnologijama uspela sam (u teoriji) da novoj poruci pružim atribut besmrtnosti, ali ona će živeti, u pravom smislu te reči, dokle god joj ljudi budu pozajmljivali glas.

V OČEKIVANI REZULTATI ISTRAŽIVANJA

Realizacijom ovog projekta nastojala sam da pokažem da ima razloga da verujemo u mogućnost očuvanja dela materijalne kulture prenoseći ih u svet novih tehnologija.

Cilj umetničkog projekta „*U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže* – Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala; grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora“ jeste da se na konkretnom primeru pokaže mogući način digitalizacije predmeta koji su oštećeni ili izgubljeni u metamedijskom društvu, a samim tim postavi i pitanje da li i kako se treba baviti takvim umetničkim delima.

Očekivani rezultat bi bio i da se na mestu gde je nekada bila postavljena tapiserija *U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže* u Domu revolucije u Prijepolju sada projektuje interpretirana virtuelna slika ovog umetničkog dela zajedno sa mapom istraživanja. Ali, to nije neophodno. Na primer, za četiri skulpture konja u bronzi, poznate pod nazivom *Konji Svetog Marka* (pretpostavlja se da su izvajane u IV veku, međutim, njihova postojbina nikada nije utvrđena), zna se da su prvobitno bile izložene na hipodromu u Konstantinopolisu (Vizantija), da bi nakon pljačke ove prestonice 1204. godine postale simbol Italije (Venecija), zatim se sele u Francusku (Napoleon ih je 1798. godine prebacio u Pariz, *Arc du Carrousele*), potom su ponovo bile vraćene u Veneciju 1815. godine, a 1970. godine prebačene sa lođe crkve Svetog Marka u muzej kako bi se zaštitile od posledica vazdušnog zagađenja. U

knjizi *Vizantijski internet* Radoslav Petković zapaža da Konji Svetog Marka *ne mogu da se vrate tamo odakle su potekli – ne znamo gde – niti će se vratiti u Konstantinopolis, u Vizantiju jer ona odavno više ne postoji.*⁴² Kao što ni Vizantija ne postoji, ne postoji više ni Dom revolucije u Prijepolju. Sada je to Dom kulture. Naravno da figura Majke u revolucionarnom stavu može da krasi i dvoranu Doma kulture, ali znajući da strukturu novonastale digitalne reprodukcije čini kôd, putem interneta ona može biti projektovana na bilo koju površinu, bilo kojih dimenzija, na ma kom prostoru gde ima struje, kompjutera, projektora i interneta. Mapa istraživanja, drugi deo projekta, ne može tako lako putovati internetom, jer je vezana za *Ubi* softver i hardver koji omogućavaju da projekcija reaguje na dodir; ali, u svakom slučaju, transport Mape istraživanja neuporedivo je lakše izvesti od transporta *Konja Svetog Marka*.

VI UMETNIČKO-ISTRAŽIVAČKI DOPRINOS

Umetničko-istraživački doprinos projekta „*U očima zvezde nosi, na dlanovima ruže – Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala; grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora*“ zamislila sam kao primer kako se novim tehnologijama mogu *oživeti* izgubljena ili uništena dela različitih grana umetnosti, ali i kao primer umetničkog dokumentovanja.

Boris Grojs u tekstu *Od umetničkog dela do umetničkog dokumentovanja* iznosi zapažanje da se krajem XX veka sve češće skreće pažnja sa umetničkog dela na umetničko dokumentovanje. Umetnička dela (slike, skulpture, fotografije, video-filmovi, redimejdovi ili instalacije) upućuju na nešto što ona sama nisu, jer umetnička dela ne mogu da upućivati na umetnost – pošto su ona sama umetnost;

42 Petković Radoslav, *Vizantijski internet*, Stubovi kulture, Beograd, 2007, 7.

za razliku od umetničkog dokumentovanja koje ima iste oblike i medije (slika, crtež, fotografija, video-filmovi, tekstovi, instalacije), ali upućuje na umetnost.

Za one koji se posvete umetničkom dokumentiranju, a ne stvaranju umetničkih dela, umetnost je identična životu, budući da je život u bitnome čista aktivnost koja ne vodi nikakvom konačnom rezultatu. Presentovati neki takav konačni rezultat, na primer u vidu umetničkog dela, značilo bi razumevanje života kao puko funkcionalno zbivanje čiji je vlastiti vek negiran i zaustavljen nastankom konačnog produkta – što je jednako smrti.⁴³

Drugim rečima, Mapa, drugi deo doktorskog umetničkog projekta, između ostalog predstavlja narativni vid umetničkog dokumentovanja, a u životu ga održavaju oni koji njegovim slikama i tekstu *daju glas*. Ono se uvek može dopunjavati, a umetničko-istraživački doprinos je i taj što sam iz pozicije grafičkog dizajnera, na osnovu odabrane literature, napravila tumačenje i prikaz vizuelnog sveta u kome sam odrasla – u okruženju tapiserija Vanje Žanko.

43 Grojs Boris, *Umjetnost u doba biopolitike – Od umjetničkog djela do umjetničkog dokumentiranja* (prev. Petra Bielen), ČEMU (časopis studenata filozofije), Zagreb, 2004, 141–147.

Literatura

- ANDRIĆ IVO, *Odabrane pripovetke I (Smrt u Sinanovoj tekiji)*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1954.
- BART, ROLAN, *Elementi semiologije* (prev. Ivan Čolović), Biblioteka XX vek, Beograd, 2015.
- BART, ROLAN, *Carstvo znakova* (prev. Ksenija Jančin), August Cesarec, Zagreb, 1989.
- BART, ROLAN, *Književnost mitologija semiologija* (prev. Ivan Čolović), Nolit, Beograd, 1971.
- BENJAMIN, VALTER, Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, u: *Studije kulture, zbornik*, ur. Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd, 2008.
- BIHALJI-MERIN, OTO (priredio i predgovor napisao), *Umetničko blago Jugoslavije*, Izdavački zavod Jugoslavija, Beograd, 1974.
- BIHALJI-MERIN, OTO, *Re-vizija umetnosti*, Jugoslavija, Beograd, 1979.
- BIHALJI-MERIN, OTO i ALOJZ BENAC, *Stećci*, Jugoslavija, Beograd, 1962.
- BODRIJAR, ŽAN, *Simulakrumi i simulacija* (prev. Frida Filipović), Svetovi, Novi Sad, 1991.
- ĐORĐEVIĆ, GORAN, *Protiv umetnosti. Goran Đorđević: kopije 1979–1985*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2014.
- GRAU, OLIVER, *Virtuelna umetnost* (prev. Ksenija Todorović), Klio, Beograd, 2008.
- KRLEŽA MIROSLAV (direktor), *Enciklopedija likovnih umjetnosti 4*, Izdanje i naklada Jugoslovenskog leksikografskog zavoda, Zagreb, 1966.
- MANGUEL, ALBERTO, *Povijest čitanja* (prev. Živan Filippi), Prometej, Zagreb, 2001.
- MANOVIĆ, LEV, *Metamediji – izbor tekstova*, priredio Dejan Sretenović, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001.
- PETKOVIĆ, RADOŠLAV, *Vizantijski internet*, Stubovi kulture, Beograd, 2007.
- RADOJČIĆ, SVETOZAR, *Umetnički spomenici Jugoslavije – Mileševa*, Srpska književna zadruga i Prosveta, Beograd, 1963.
- ŠKORC, BOJANA, *Kreativnost u interakciji: psihologija stvaralaštva*, Mostart, Zemun, 2013.
- VITKOVIĆ-ŽIKIĆ, MILENA, *Pirotski ćilim*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2001.
- ŽANKO, VANJA, *Suze, Znanje*, Zagreb, 1961.

Časopisi

1. GROJS BORIS, *Umjetnost u doba biopolitike – Od umjetničkog djela do umjetničkog dokumentiranja* (prev. Petra Bielen), ČEMU (časopis studenata filozofije), Zagreb, 2004, 141–147. str.
2. PUŠONJIĆ, BOŠKO, Događaji na ušću Mileševke, *Politika, Kultura-umetnost-nauka*, subota, 28. jul, 1979, 13.
3. RELJIN, VOJIN, Grad – Mecena umetnosti, *Politika, Kultura-umetnost-nauka*, subota, 28.jul,1979, 13.

Izložbeni katalozi

1. DEŽULović, BORIS, *Poznati počinitelj* – tekst povodom otvaranja izložbe Ivana Fijolića, Neo N.O.B, 1 – 26.5.2012; Lauba – Kuća za ljude i umjetnost, Zagreb, Hrvatska, 2012.
2. ĐORĐEVIĆ, GORAN, *Protiv umetnosti. Goran Đorđević: kopije 1979-1985*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2014.

Vebografija

1. PAJIĆ GORDANA, *Proizvodnja sukna u valjevskom kraju na primeru suknenih predmeta u muzejskim zbirkama narodnog muzeja u Valjevu*, <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/b970825527f94848804588bdab733714.pdf>, ac. 10. 08. 2016 at 17.00 PM

Drugi mediji

ŽANKO, VANJA, Zaostavština: fotoalbumi i dnevnicu [Porodična arhiva u vlasništvu naslednika]

PRILOG 1.

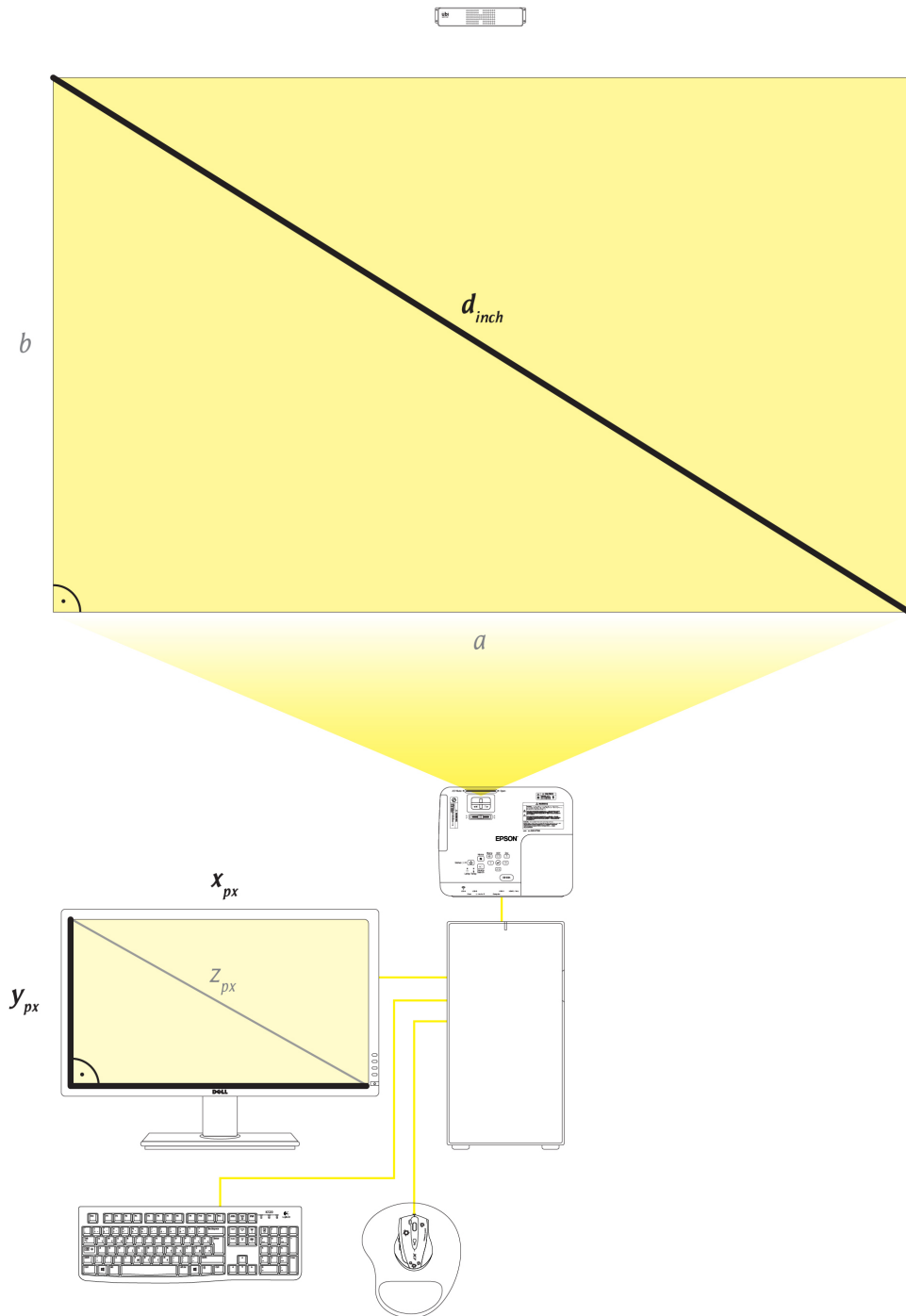
Opis projekta *Polja žamora* autora Monike Flajšman i Wolfganga Štrausa, projekta koji u svojoj knjizi *Virtuelna umetnost* opisuje Oliver Grau (str. 250).

Crno-bela kamera postavljena na tavanicu stvarnog prostora instalacije snima ono što (najviše) dva posetioca rade i kuda se kreću i zapisuje ih kao pokretne, tamne oblike na svetloj pozadini poda. To se upisuje u slike virtuelnog prostora, gde su posetioci otelotvoreni kao rudimentarni avatari, predstavljeni tragovima bojjenih tačaka koje se kreću u dvodimenzionalnom slikovnom prostoru u zavisnosti od pokreta ili koraka samih posetilaca. Za *Polja žamora* korišćen je *eMUSE* sistem razvijen u laboratoriji MARS – spoj VRML i *Java* tehnologije – koji teorijski omogućava korisnicima Interneta da se umešaju u proces rada i daju svoj doprinos stvaranju mizanscena. Pozornica, audiovizuelno igralište, u *Poljima žamora* sasvim je prazno, i čuje se jedino žamor koji prati korake posetilaca. Posetioci pronalaze put do izvora zvuka pipanjem, kao da su slepi, i posetepno stvaraju sopstvenu ideju o tome kako izgleda virtuelni prostor podataka. Na drugom nivou zvukovi su prikazani kao likovni simboli i projektovani na pod da bi posetioci mogli lakše da se orijentišu. Do sada se pokazalo da ti grafički simboli u suštini dezorijentišu neke posetioce, ali većina smatra da je likovno rešenje podsticajno uprkos malom broju slika u sekundi. Kada posetilac putuje tim zvučnim prostorom, tragovi njegovog kretanja pohranjuju se u računar da bi izgradili i prikazali prostorni plan njegovih postupaka. Na postoji unapred data „priča” već dinamički ciklus delanja i zapažanja. Na primer, dok se kreće kroz polje apstraktnih skica na ekranu koje predstavljaju delić misaonog prostora *Prebivališta mozga*, posetilac može da aktivira odgovarajuće polje sa zvučnim elementima. To je osnova pojma pozornice mešanih stvarnosti: virtuelni prostor pun informacija, koje se aktiviraju, otkrivaju, preuređuju i prespajaju, dopunjuju i preobražavaju dok korisnik putuje realnim prostorom. Zvučni prostor pospešuje estetski i nagonski odnos prema okruženju,

koji naročito zavisi od „prirodnog“ interfejsa – gde je celo telo interfejs – i koji se ne može ni videti, niti dodirnuti. Cilj je da se pojača svest o sopstvenom telu i da se razvije koncept avatara kao kanala za opštenje kretanjem i pokretima koji su produžetak korisnikovog tela.

PRILOG 2.

Prikaz odnosa ekrana i projektovane slike, sa računicom (na sledećoj strani):



$$d = 80 \text{ inch} = 203,2 \text{ cm}$$

$$x = 1920 \text{ px}$$

$$y = 1200 \text{ px}$$

$$z = ?$$

$$a = ?$$

$$b = ?$$

$$z^2 = x^2 + y^2$$

$$z^2 = 1920^2 + 1200^2$$

$$z^2 = 3\,686\,400 + 1\,440\,000$$

$$z^2 = 5\,126\,400$$

$$z = \sqrt{5\,126\,400}$$

$$z = 2\,264,1554 \text{ (px)}$$

$$2\,264,1554 \text{ (px)} : 203,2 \text{ (cm)} = x \text{ (px)} : 1 \text{ (cm)}$$

$$203,2 * x = 2\,264,1554$$

$$x = 11,1424$$

$$a \text{ (cm)} = ?$$

$$1920 : a = 11,1424 : 1$$

$$11,1424 * a = 1920$$

$$\mathbf{a = 172,3147 \text{ (cm)}}$$

$$b \text{ (cm)} = ?$$

$$1200 : b = 11,1424 : 1$$

$$11,1424 * b = 1200$$

$$\mathbf{b = 107,6967 \text{ (cm)}}$$

provera:

$$d \text{ (cm)} = ?$$

$$d^2 = a^2 + b^2$$

$$d^2 = 172,3147^2 + 107,6967^2$$

$$d^2 = 29\,692,3558 + 11\,598,5791$$

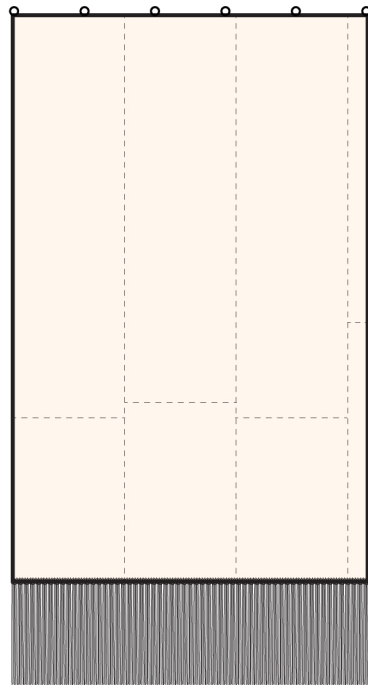
$$d^2 = 41\,290,9349$$

$$d = \sqrt{41\,290,9349}$$

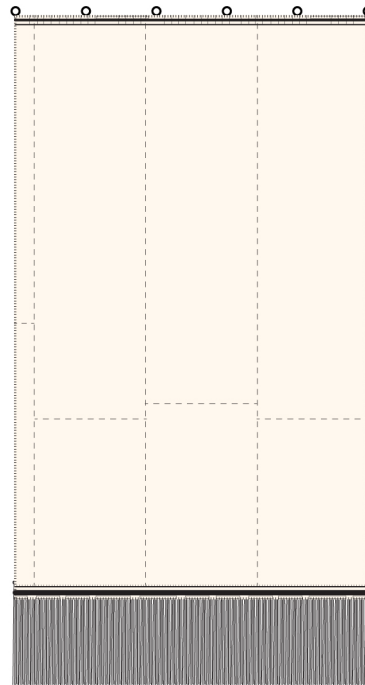
$$d = 203,201 \text{ (cm)}$$

PRILOG 3.

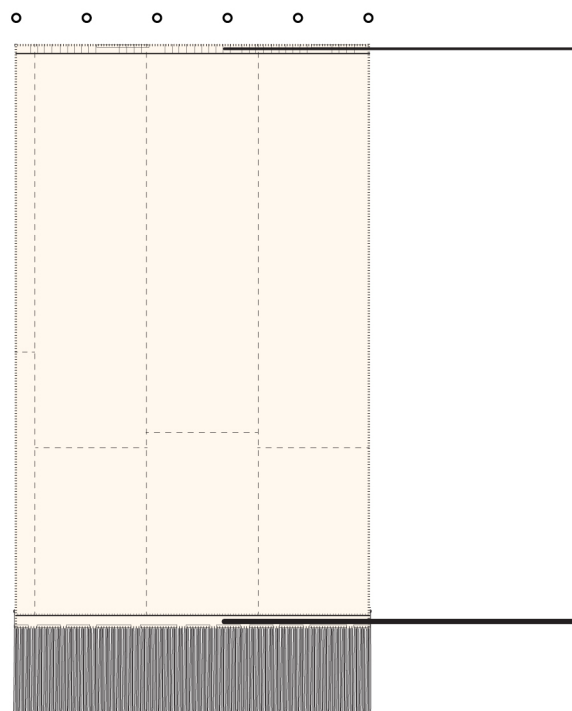
Prikaz: (1) lice čoje; (2), naličje čoje i (3) delovi – alkice i šipke:



1.



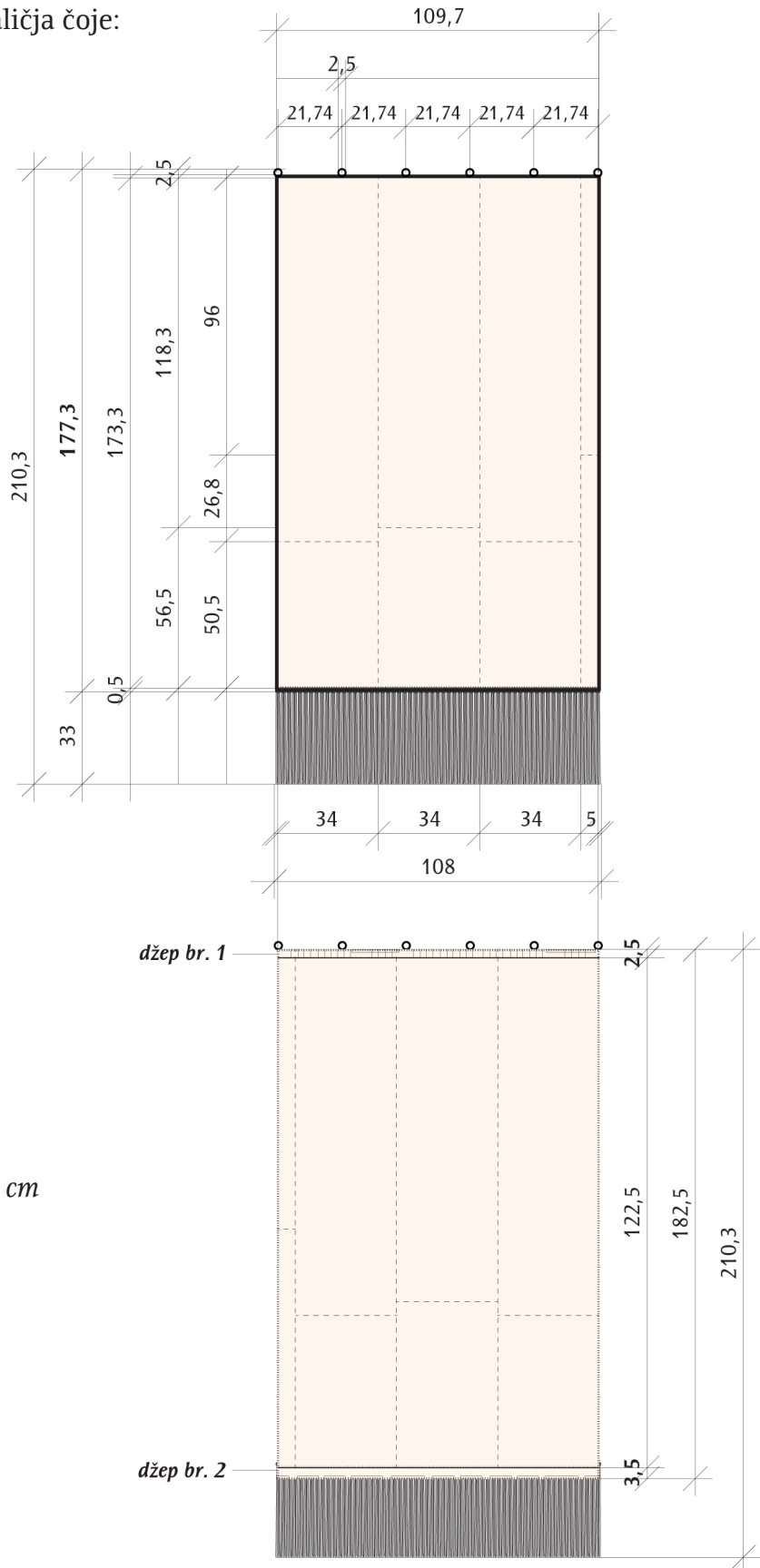
2.



3.

PRILOG 4.

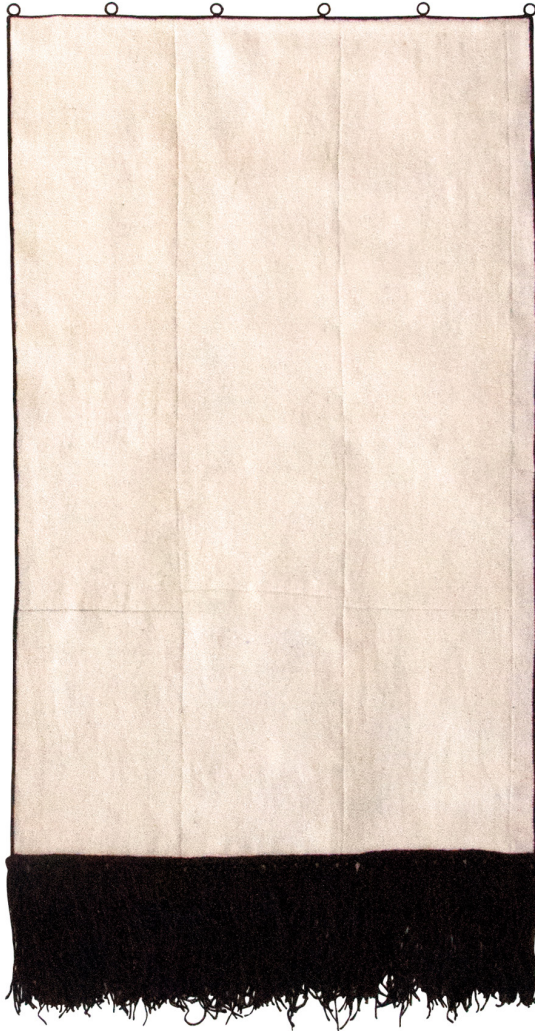
Dimenzije lica i naličja čoje:



*
sve dimenzije
izražene su u cm

PRILOG 5.

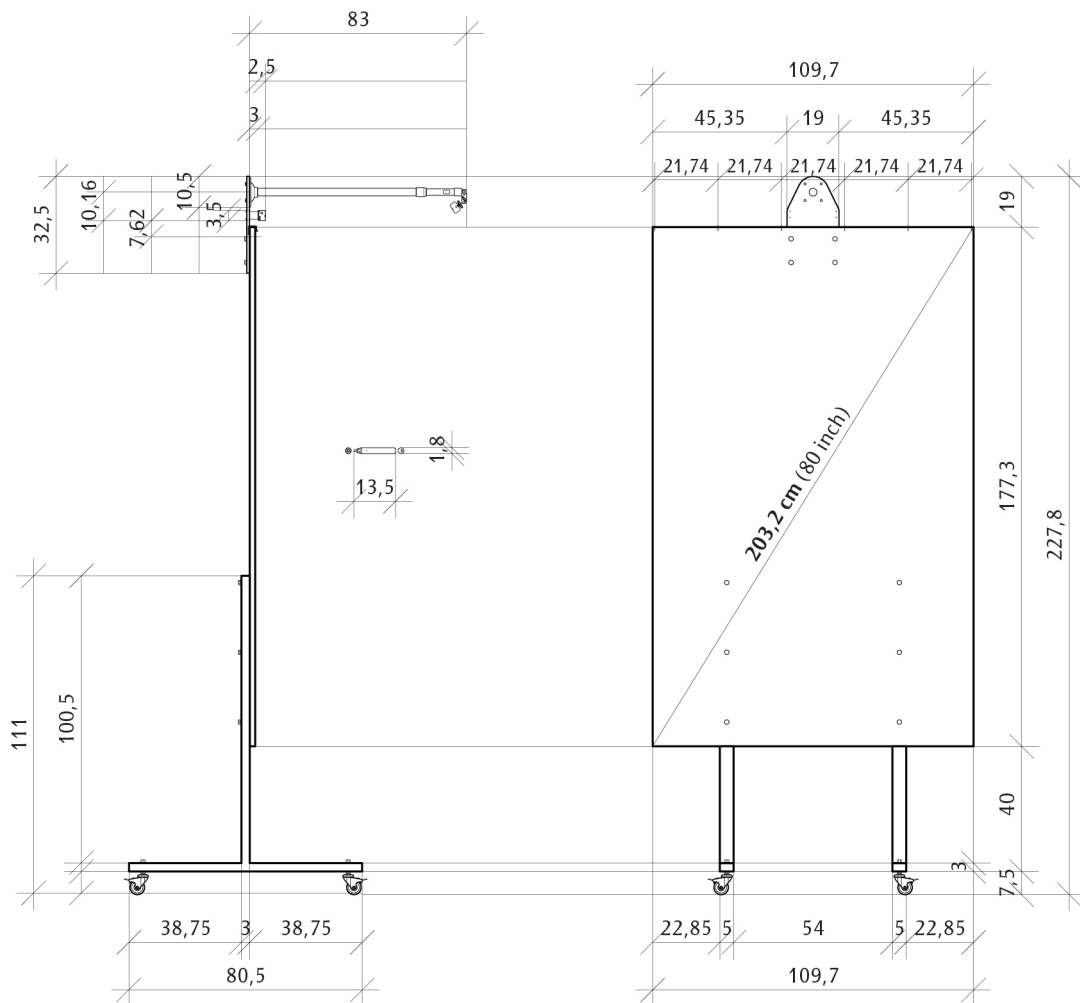
Fotografije lica, naličja čoje i detalja (rese):



PRILOG 6.

Tehnički crtež konstrukcije (A) koja nosi čuju, *Ubi kameru* i *Ubi emiter*.

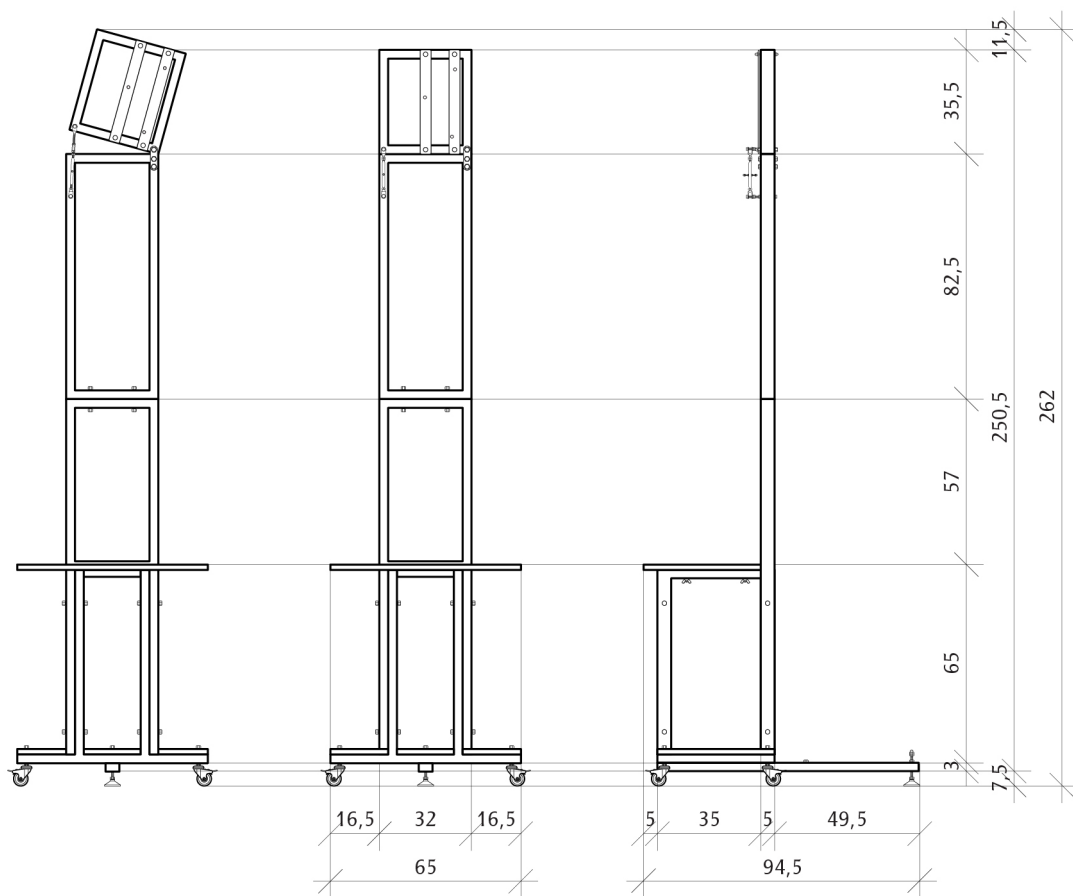
Razmera = 1 : 25, kotirano u cm



PRILOG 7.

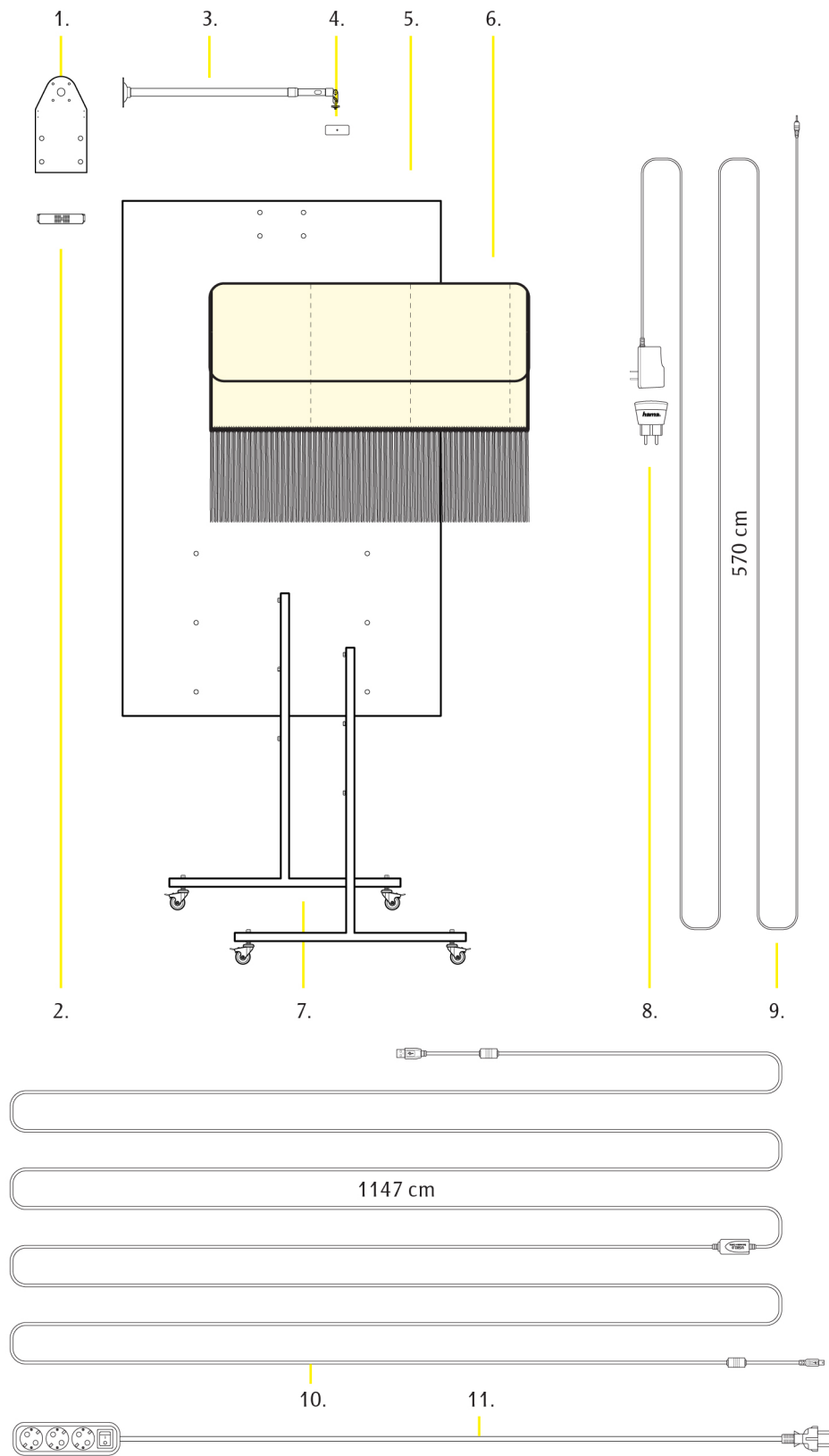
Tehnički crtež konstrukcije (B) koja nosi projektor i kućište.

Razmera = 1 : 25, kotirano u cm



PRILOG 8.

Delovi kosntrukcije A:

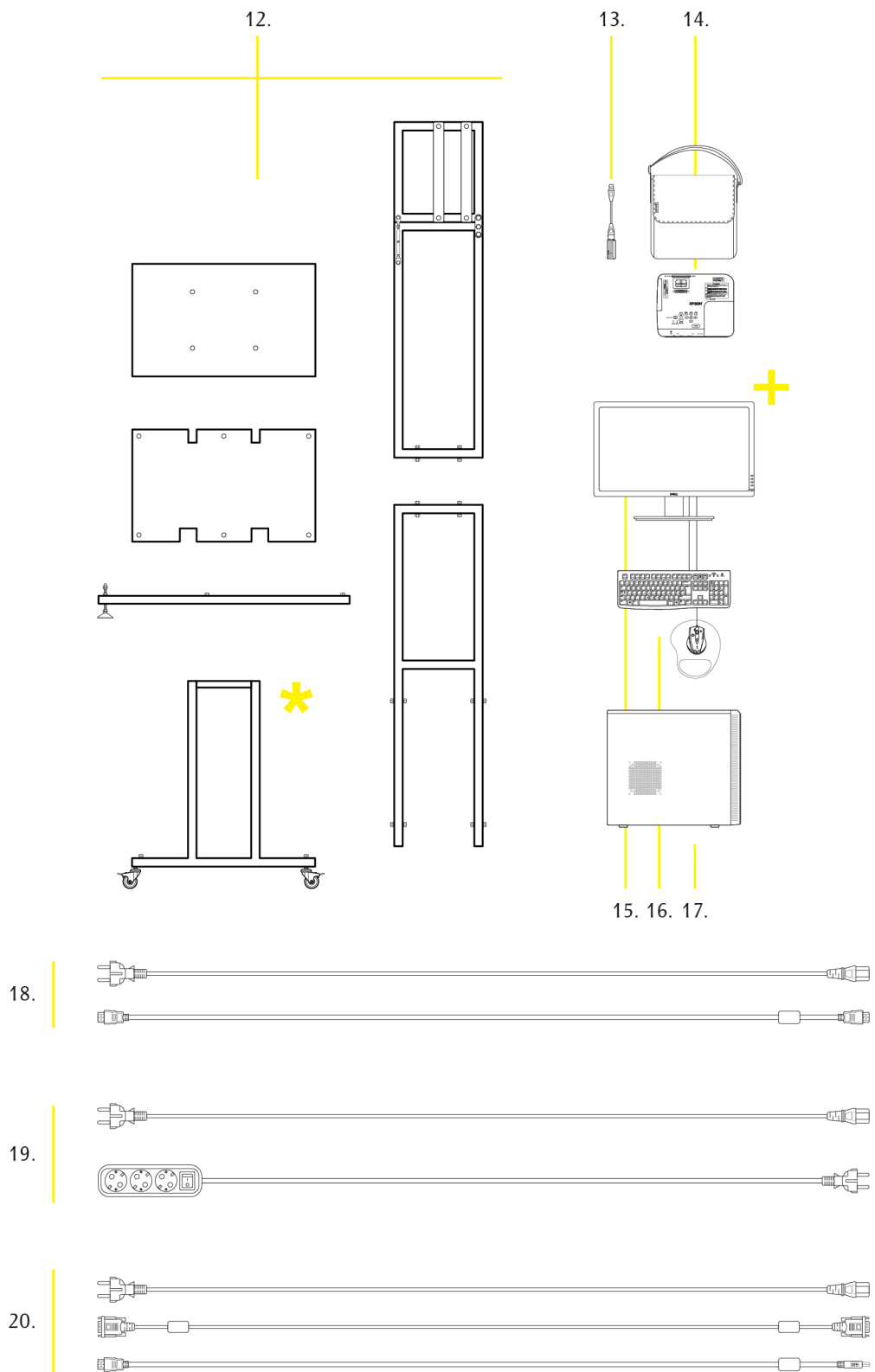


Delovi konstrukcije A:

1. Čelična ploča koja nosi *Ubi emiter* i aluminijumsku šipku sa *Ubi kamerom*
(32,5×19×0,3 cm)
2. *Ubi emiter*
3. Nosač *Ubi kamere* (aluminijumska šipka); 71~128 cm (na razvlačenje)
4. *Ubi kamera*
5. Bela tabla od iverice (177,3×109,7×2 cm)
6. Čoja
7. Konstrukcija od čeličnih kutijastih profila 30/50 mm (konstrukcija za nošenje table)
8. Adapter sa američkog (110V) sistema na evropski (250V)
9. Kabl / *Ubi emiter* i struja
10. Kabl / *Ubi kamera* i kučište
11. Produžni kabl (300 cm)

PRILOG 9.

Delovi kosntrukcije B:

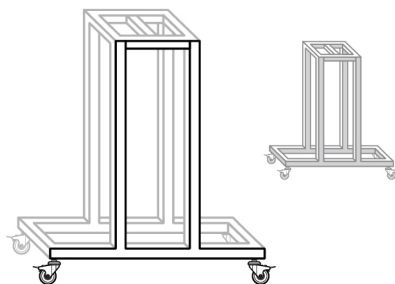


Delovi konstrukcije B:

12. Konstrukcija od čeličnih kutijastih profila 30/50 mm (konstrukcija za kućište i projektor)
13. Bežični adapter *ASUS USB WL-167G V3*, 150Mbps, integrisana antena
14. Projektor, *Epson EB-U04*, WUXGA, 3 000 lm
15. Monitor, *Dell U2713HM 27-Inch Screen LED-lit Monitor*
16. Tastatura i miš
17. Kućište, *Define R5 Black - Fractal Design*
18. Kablovi – Projektor (struja, kućište)
19. Kablovi – Kućište (struja, produžni)
20. Kablovi – Monitor (kućište, kućište, struja)

+ *Projekat funkcioniše i bez monitora, odnosno stavki 15. i 20. U tom slučaju ulogu monitora preuzima projektor (projekcija).*

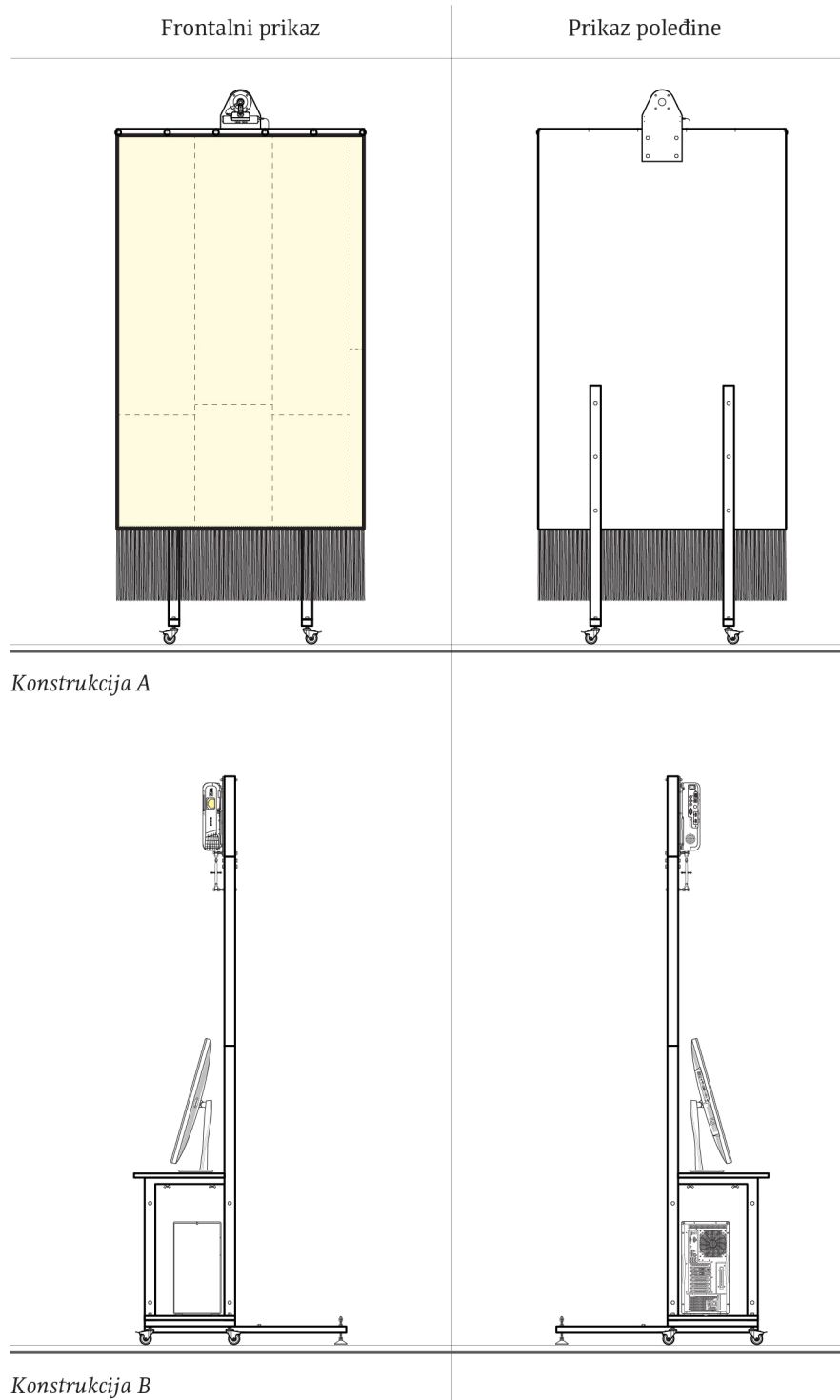
***** *3D prikaz – Sro (prostor za kućište)*



PRILOG 10.

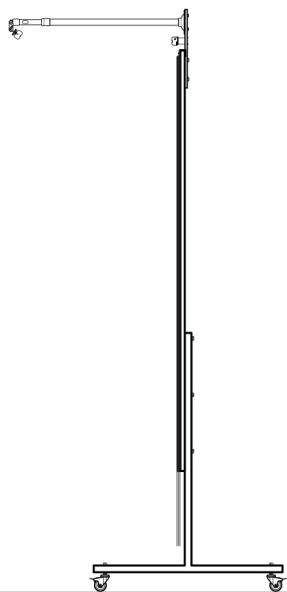
Izglede konstrukcija A i B.

Frontalni prikaz i prikaz poledina konstrukcija A i B:

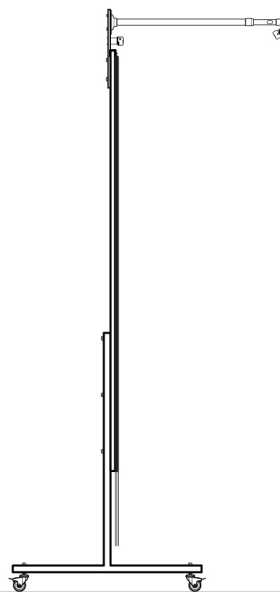


Desni i levi profilni prikaz konstrukcija A i B:

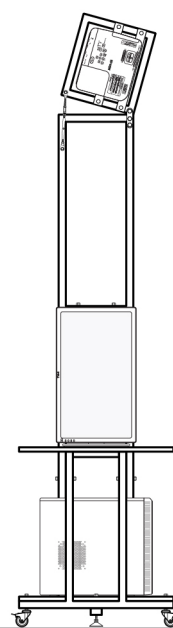
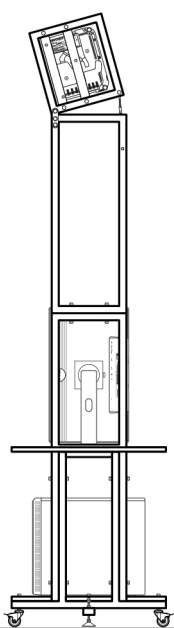
Desni profilni prikaz



Levi profilni prikaz



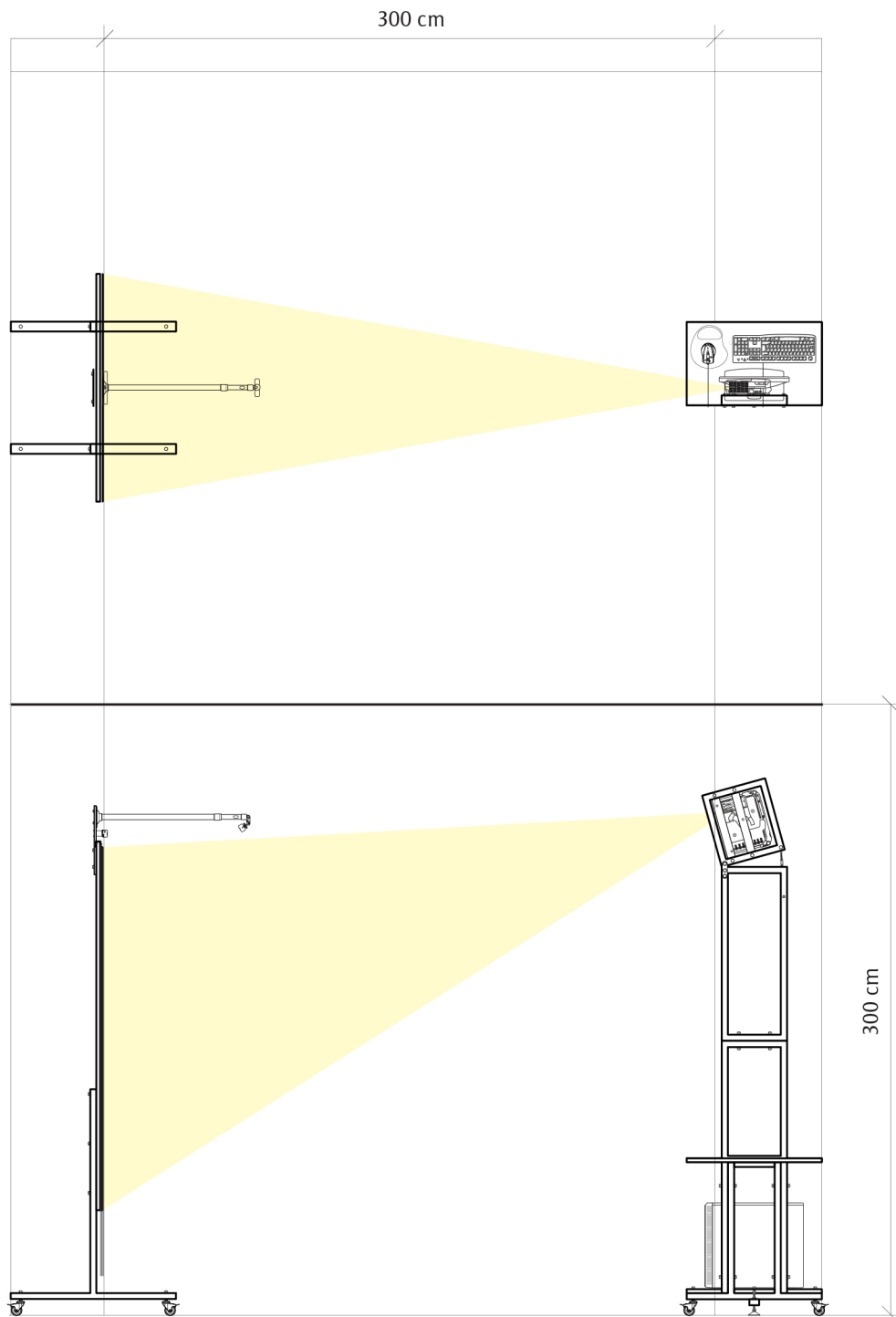
Konstrukcija A



Konstrukcija B

PRILOG 11.

Postavka konstrukcija A i B:



PRILOG 12.

ŽANKO, Vanja, Zaostavština: fotoalbumi i dnevnici [Porodična arhiva u vlasništvu nasljednika]

Vezala sam se za narodno stvaralaštvo još iz rane mladosti. Sakupljala sam vezene djeliće narodne nošnje, brižno ih čuvala i često zagledavala.

Kad sam godinu dana u ratu provela u Dalmatinskoj zagori, onda sam se s ljubavlju i bolom zbližila sa seljankama koje su te čarobne vezove vezle, a koje su bile uvijek spremne da sa svojim mukotrpnim utkanim pregačama, vezenim prslucima pokriju smrznutog borca, da mu poklone išarane čarape, da ga obdare šarenom torbom. Majke su znale da isprazne djevojačku škrinju i sve poklone borcima. Prstima sam prelazila preko tog najsitnijeg veza i očima ga upijala i postao je nekako sastavni dio mene. Radila sam godinama kao novinar i pisala o tim seljankama, o njihovom životu, patnjama, smrti. I jednom, kad sam prestala da pišem, počela sam da vezem sitno i čvrsto, na šarenim komadićima čoje, kako su i one vezle. Ohrabrila me u radu tadašnji sekretar Udruženja Jovanka Lazarević, krila mi dala. Posavjetovala me je da svoja maštanja uradim desetostruko veća. Vezla sam na bijeloj čoji likove zaokružene crnom vunom. I nametnula mi se potreba, kao da ti sami likovi traže, da ih ukasim njihovim motivima, da im vratim što sam godinama očima upijala, rukom gladila, da im vratim darovanu pregaču, zamjenjeni koporan za vojnički kaput, vezenu maramu za partizanku. Pokušala sam da ta lica, ta bolna, okamenjena lica zagrijem vunom, ogrnem istom toplinom kojom su mene grijala. Nastojala sam im dati mir koji su godinama tražile, sačuvati uspomenu koju su životima platile.

Često uradim i male tapiserije, torbu ili još dodam nešto na već vezenu čarapu. Dodam što im pripada, nešto što bi one poželile da ih mogu pitati. Zaokružim ih njihovim selom, obranim ih rukama, dodam komadić veza, eto, tako, da im bude blizu, jer i njima pripada. Ne režem što su one stvorile, izgleda mi da bi ih ranila. Zamišljam da nekako radim na tome da se baš taj njihov rad sačuva, da dođe do očiju mnogih, da ih i drugi zapaze i zavole. Pokušala sam da poneki komadić vezenog sukna sačuvam pod staklo, da ga vrijeme ne istroši. Onda okolo nasložim figure, kuće, stabla. Ili na djevojačkim pregačama izvezem ljubavnu priču. Porebna mi je njihova šarena podloga. Već sam na početku tako potpomognuta njihovim radom, njihovim učestvovanjem, njihovim prilogom mojoj mašti. Nanižem figure na veliki njihov ćilim ili stari prekrivač i onda radim uz njihovu pomoć.

Tezala sam se za narodnu stranalaštv
još iz rane mladosti. Sakupljalo sam
većine djeliće narodne nošnje, brčnu ili
čunalo i često ogledalo.

Kad sam godinu dana u ratu proveo
u Salustinskoj Zagori, malo sam se
s ljiljavci i bolom zbližio sa seljankama
koje su te čarobne vjere vjere, a koje su
bile uvijek spremne da se svojim molitvama
ulnarim pregacama, vječnim prslucima
pokriju suzrenutog lica, da mu poklone
isaranu čarapu, da ga obdare šarenim torbom.
Majke su znale da isparne djevojačtu
škrinju i sve poklone lorcama. ~~Rubana~~
Prstima sam prebarile prilo tog najstarijeg
veze, očnu go upijala i pitala je mlađo
sastami dio mene.

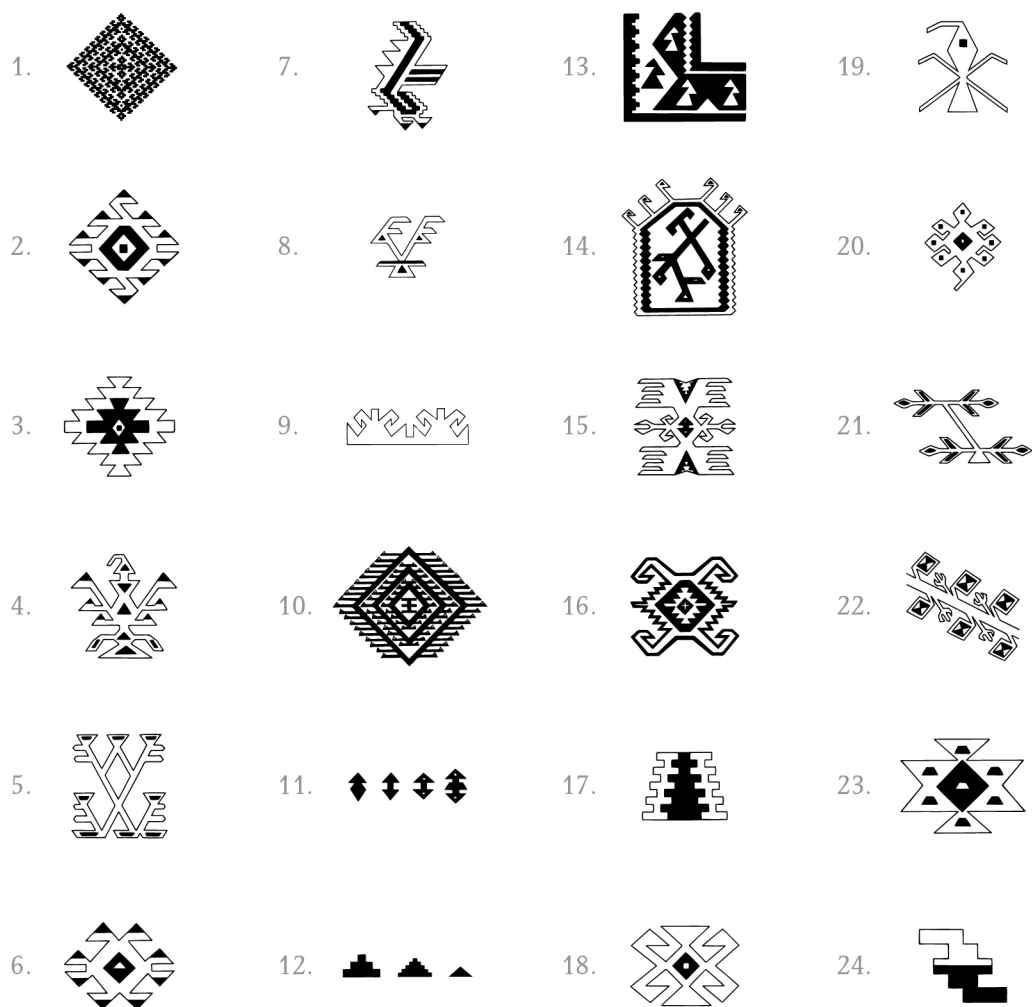
Kadko sam godinama kao novinar i pisalo
o tim seljankama, o njihovom životu, patnja-
ma, snuti. I jedinom, kad sam pitala
da pišem, počelo sam da virem sitni i
čvrsto, no šarenim kumalicama čoji, kako
su i one vjere. Ohrabilo me u radu tačnije
seljaka udruženje. Jovanke Lazarović, kile
mi dala. Posvojtonale me je da svoje nastave
maclini okretostu ho veća. Teško sam
no kilevoj čoji kileve zaokružene crnom
"umom", I nametnula mi se potreba, kao da
ti samu kilevi traže, da ih ulvasia njihov
vni molitvama, da im vratim što sam godinama

većme upjalo, rukom glatilo, do sin
vratim darovani pregaču, zamje rjevi
koporan za vejni čli koput, vezem uvaranu
zo partivanu, Poluisalo sam do te lice,
te loma, obamenuje lice zagrijevi
vunom, ogreem istom toplinom lezovi
su mene gijalo. Nastojalo sam in dati
mir leoji su godinama tražile, sačuvati
uspomenu leoji su zivotimo platilo,
Često radim i male tapiserije, terlu ili
još dođam mesto ne veđ vezanu čarapu.
Dođam što ih pripade, mesto što li one
puzelile do ih mogu pitati. Laokurzin
ih njihovim selom, obranim ih rukama,
dođam lionadić veta, eto, tako, do
in brade blizu, je i rje me pripade.
Ne veem što su me stvarale, izgleda mi da
li ih namila. Zamisliam do velike radim
no tome do se las taj njihov rad sačuvati
do dođe do veji ruznih, do ih i drugi
zapace i ravle. Poluisalo sam do poneki
lionadić vezevi sukna sačuvati pod
slabli, do go vrijeme ne istuži. Udale
obole naslovim figure, ludo, stable. Ili no
djevotačim pregačama i vezem ljubavu
pica. Potrebno mi je njihove šarene podloge.
Teđ sam no pitalu tako potpuno gube
njihovim radim, njihovim učestronajem,
njihovim pilogom moji masti. Nanižem
figure no veliki njihov čelici, ili stari
prekurac i male radim no njihovom pramo.

PRILOG 13.

Ornamentika

Slika preuzeta iz VITKOVIĆ-ŽIKIĆ Milena, *Pirotski ćilim*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2001, 93–97. str.



1. soveljka (čunak); 2. vraško koleno; 3. sofrā; 4. tiče; 5. stolica; 6. plamenovi;
7. oktapod; 8. gugutke; 9. kuke; 10. litije (ripide); 11. bibica; 12. amajlike, 13.
Anadolska ploča; 14. ogledalo; 15. Rašićeva ploča; 16. kornjača; 17. kaca; 18.
čendeli; 19. nizamčiči, 20. devet kubeta; 21. lale; 22. nemačke kutije; 23. čurilnjak
(varjača), 24: bademčiči.

PRILOG 14.

Prepis obrazloženja uz idejnu skicu, koje je Vanja Žanko uputila Upravi Doma povodom odluke Uprave da joj dodeli izradu tapiserije.

Obrazloženje idejne skice za tapiseriju u Domu Revolucije u Prijepolju:

1. Svojom tapiserijom – kako sadržajem tako i likovnom obradom: bojom, linijama, kompozicijom – želim da izrazim poetičnim izrazom, a ne deskriptivnom naracijom: radost novog života, radost pobjede naše Revolucije, mladost i proljeće naše zemlje, što je ona omogućila. Tu radost, mladost i proljeće novog života izrazila bih simbolikom likova (majke, djece, cvijeća, ptica), razigranom kompozicijom, rascvijetanim bojama i igrom obojenih površina. Želim da likovnim jezikom tapiserije sažeto izrazim poetičnost trenutka radosti pobjede i oslobođenja zemlje, koju je Vladimir Nazor izrazio u pjesmi „Radost“:

U osvit novog dana, planine na vrhuncu,
U posmjehu se zore, na proljetnome suncu,
Božanstvo mlado rodi.
U oč' ma zvijezde nosi, na dlanovima ruže,
I silazi. I jata Veselja, što ga kruže,
U susret nama vodi.

I to je boštvo: Radost. — Nju mi još znali nismo,
A bez nje zvjerad bijedna na oboj zemlji svi smo.

Oh, Radost! Radost! Radost!
Otvorite sva srca, sva vrata duše vaše!
Drugovi, tek je danas počelo žiće naše
I naša prva mladost.

Kompoziciju ritmički uokviruje niz glava i ruku u medaljonima, koji kompozicijski podsjećaju na likovne elemente iz crkve u Mileševu. Ti elementi pored toga imaju svoju simboliku (ruke – stvaralački element u čovjeku, i glave – kao sjećanje u danima radosti na one kojih više nema.)

2. Prilažem samo nabacanu skicu da vidite pristup ideji. Stoga možete u malo

mjeri adekvatno dočarati samo obrise i kompoziciju, a ne bitne elemente tapiserije: razigranost (nijanse crvenog, plavog, žutog, žuto-zlatnog, crnog) i toplinu koja daje materija tapiserije (čoja, vuna, vez). Skicu prilažem samo da vidite u kom pravcu se kreće moja likovna zamisao i estetske težnje u traženju rešenja da oplemenim prostor gdje bi tapiserija stajala. Istovremeno skica pokazuje opseg, karakter, težinu i složenost posla, ukoliko se s tim složite.

3. Tehnika izvedbe tapiserije i dimenzije: Tapiserija bi prekrila čitav zid dimenzija: visina 5.57 m × širina 3.54 metra.

a) centralni dio tapiserije bio bi vez na bijeloj, mliječnoj čoji

b) u ostalom ovirenju na toplo crvenom ćilimu crni ornament i vezom obrađeni medaljoni na bijeloj čoji aplicirani na toj podlozi.

PRILOG 15.

Scena *Blagovesti* (1333), delo slikara Lipo Memija (Lippo Memmi) i Simone Martinija preuzeta je sa Wikipedije, slobodne enciklopedije (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Simone_Martini_and_Lippo_Memmi_-_The_Annunciation_and_Two_Saints_-_WGA15010.jpg).



PRILOG 16.

Vanja Žanko iznosi za novinare i javnost motivaciju svog pristupanja književnosti (zbirke pripovedaka „Suze“ objavljene 1961) i primenjenoj umetnosti (tapiserije):

Rođena sam u Zadru, 1917. godine. Učila sam, studirala i radila u Splitu, Zagrebu i Beogradu. Završila sam Novinarsku visoku školu u Beogradu. Želila sam, čeznula, mogla bih reći – duboko težila, da zabilježim istinite ratne priče o majkama čija su djeca poginula u Oslobodilačkom ratu. Htjela sam da nikada više ne poteku, bolom i tugom ispunjene, ratom izazvane, majčine suze. Složila sam malu zbirku istinitih kazivanja. Vjerovala sam da iznoseći ta prebolna kazivanja, sakupljajući u moje dlanove njihove suze, bilježeći njihova pričanja, ispunjavam svoju obavezu prema živima i mrtvima, da stapajući se s njihovim patnjama pomažem njima da ih bar za čas lakše podnesem, donoseći imena njihove djece, herojskog životnog puta do tragične smrti, da im iskazujem pokušaj da ih zaborav ne zahvati. Godine su prošle. Svakidašnji rad me stalno odvodio na druge obaveze. Željeni susreti s majkama bili su sve rjeđi. Onda sam pokušala vezom da izrazim svu tugu koju od rata nosim i koju neće nikada izbrisati ni jedno sunce.

PRILOG 17.

RISTANOVIĆ, Danilo (korektor), *Zbornik «Jugoslovenska poezija»*, [Vladimir Nazor, pesma *Radost*], izdanje Saveza književnika Jugoslavije, Beograd, 1949, 181–184.

RADOST

O djeco zemlje naše! — Vi, koje sunce grije;
Vi, koje mrak već hvata; vi, koje grob već krije,
Čujte me, čujte! — Tavnu
Otvor'te kuću svoju i istajte iz groba.
— Ja gorim k'o lomača na pragu novog doba
I vijest vam nosim slavnu

1

Čujte me, čujte, djeco te naše zemlje! — Vi ste
Još puni mraka; i sad vi odnijeli niste
Iz doma svog mrtvaca.
Al' ne bojte se! On je sto puta mrtav, — ne će
K'o avet da se noćna pod našim krovom šeće
I za nam' da korača:

Jer mi ćemo sad proći na onu stranu vode,
I srušiti za sobom sve mostove i brode,
Zapaliti sve lađe;
Iz mračnog ćemo doca na visove se peti
I šator ćemo bijeli pod suncem razapeti,
Što se može da zađe.

Dok na dnu duša ljudskih mraz i led drevni kopne,
Duh moj će da se danas k'o talas uvis propne,
A grlo da se nadme;
I ja ću zapjevati, dok dni se gase sivi,

Peanu sreće naše. — Svi mrtvi i svi živi,
O čujte, čujte, sad me!

2

Ja htjedoh proklet dane stradanja našeg; htjedoh
Da u svijet mržnju viknem, što dosad je ne smjedoh
No šapatom kazivat;
Al' u čas, kad sam na žal spasenja našeg stig'o
I zgrčenu sam šaku nad lešinom već dig'o
Ja moram — blagoslivat.

Blagoslovene nek su sve boli naših pređa,
I krv, i znoj, i suze; i strah, i glad, i žeđa;
I tuge i gorčine!

Jer od svih naših patnja i od svih naših jada,
Što bjehu i što jesu, med ćemo praviti sada
Pun vonja i slatčine.

Blagoslovene nek su sve kuće zapaljene
I rake oskvrnute, i zipke raspletene
I srušeni oltari!
Jer hrana nama bješe prah naše strte sreće,
A njegovo se trunje još našim žilama kreće,
I kola, vri i pali.

Blagoslovene nek su sve mržnje i sve ljutnje
I noći pune strepnje, dni puni crne slutnje!
Blagoslovena da je
I ona neman grdna, i ona crna sila,
Što rvasmo se s njome, jer za let sad nam krila
I za skok zamah daje!

Tko nije pelin gut'o, taj ne zna, što je sladost;
Tko nije tužan bio, taj ne zna, što je radost,
Kad kroz nju snaga sjekne.
Po ljestvici nevolja visoko smo se peli,
Pa sada, prošlost naša, koju smo dugo kleli,
Blagoslovena nek je!

3

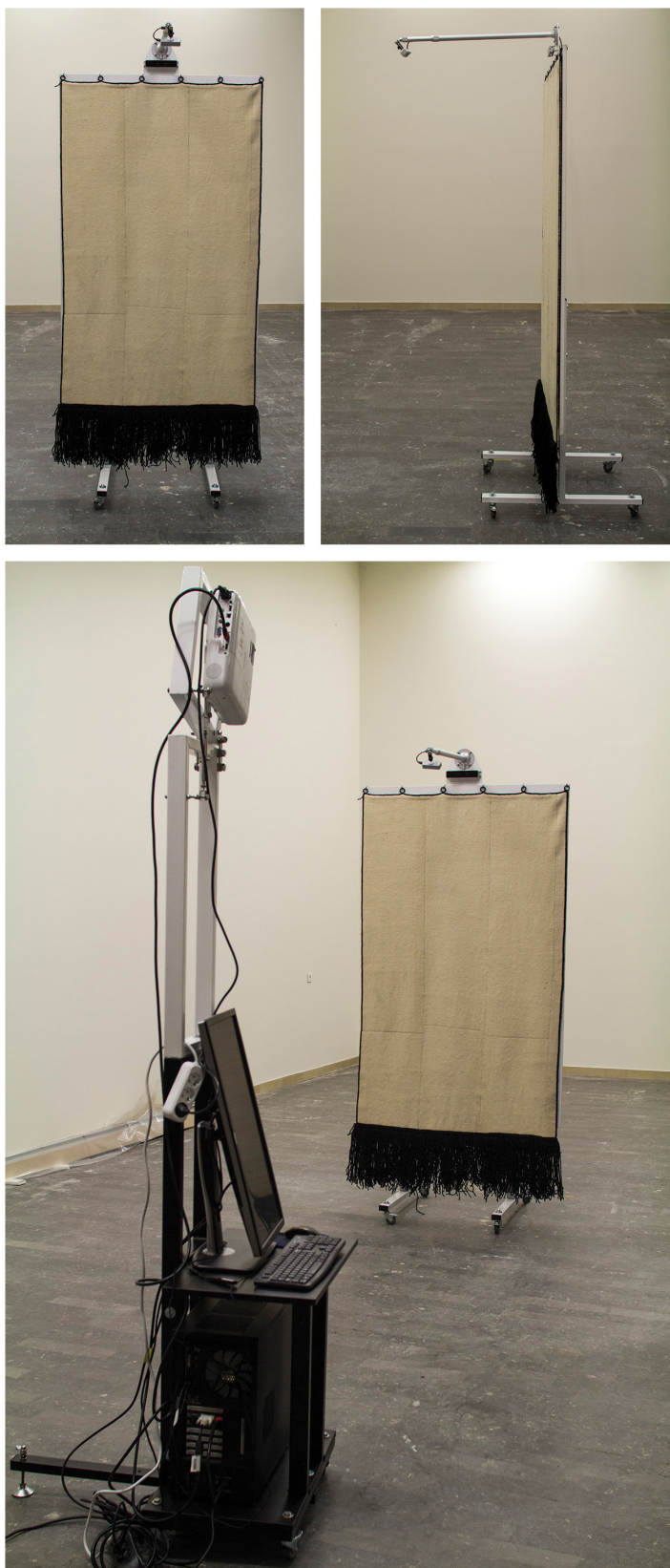
Čujte me, čujte, djeco te naše drevne zemlje;
Dan pobjede nek bude dan ljubavi! — Nek drijemlje
Osvete duh! U tavnju
Noć pada mržnja stara. Strah leži na dnu groba.
— Ja gorim k'o lomača na pragu novog doba
I vijest vam nosim slavnu.

U osvit novog dana, planine na vrhuncu,
U posmjehu se zore, na proljetnome suncu,
Božanstvo mlado rodi.
U oč'ma zvijezde nosi, na dlanovima ruže,
I silazi. I jata Veselja, što ga kruže,
U susret nama vodi.

I to je boštvo: Radost. — Nju mi još znali nismo,
A bez nje zvjerad bijedna na oboj zemlji svi smo.
Oh, Radost! Radost! Radost!
Otvorite sva srca, sva vrata duše vaše!
Drugovi, tek je danas počelo žiće naše
I naša prva mladost.

PRILOG 18.

Fotografije konstrukcije i projekcije:





Biografski podaci o autoru

Elda Stanković je rođena 1989. godine u Beogradu. Završila je Desetu beogradsku gimnaziju „Mihajlo Pupin“ u Beogradu. Za maturski rad iz likovnog obrazovanja *Moja baka Vanja Žanko* dobila je specijalnu nagradu grada Beograda. Visoko obrazovanje prvog stepena akademskih studija stekla je na Akademiji lepih umetnosti u Beogradu (diplomirani grafički dizajner) 2012. godine. Master studije grafičkog dizajna završila je na Fakultetu primenjenih umetnosti 2013. godine. Dobitnik je nagrade iz fonda Miloš Ćirić za najbolji studentski rad na master studijama iz oblasti grafičkih komunikacija na temu *Vizuelni bedeker Vanje Žanko* (mentor redovni profesor Zoran Blažina). Iste godine upisuje doktorske studije na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu, smer Primenjena umetnost i dizajn. U školskoj 2014/15. i 2015/16. godini angažovana je kao student saradnik redovnog profesora Zorana Blažine na predmetu Grafičke komunikacije. Član je Udruženja likovnih umetnika primenjene umetnosti i dizajna Srbije (ULUPUDS) od 2015. godine. Na radionici Pismo u Letnjoj umetničkoj školi u Tršiću, koju je organizovao Univerzitet umetnosti u Beogradu, u julu 2013. godine realizovala je projekat *Vukove zagonetke-odgonetke*. Sledeće godine, u maju, na samostalnoj izložbi u Muzeju jezika i pisma u Tršiću predstavljen je njen projekat nastao na radionici. Na samostalnoj izložbi u Kulturnom centru Šabac, u novembru 2015. godine, takođe je predstavljen taj projekat, a na Međunarodni dan maternjeg jezika, 21. februara 2016. godine, na centralnoj proslavi u Kovačici pod pokroviteljstvom Uneska, pozvana je da izloži svoj pomenuti rad.

Autor je dizajna vizuelnog identiteta izložbe *Neo NOB – (ne)popularna kultura sećanja* vajara Ivana Fijolića (Muzej istorije Jugoslavije u Beogradu, novembar–januar 2014) i s tim projektom učestvovala je na konkursu i izložbi GRIFON – najbolja autorska dela grafičkog dizajna iz Srbije, Republike Srpske i Crne Gore nastala u protekle dve godine (Grafički kolektiv, Beograd, jun 2014). U julu, na radionici *City of Art 2015*, održanoj u Počitelju, realizovala je projekat *Počitelj – Grad stećak*. Učesnik je 13. međunarodnog bijenala ilustracije – 48. *Zlatno pero Beograda*

(izložbeni hol Narodne banke Srbije u Beogradu, novembar–decembar 2015). Dobitnik je sertifikata za doprinos realizaciji radionice *First+³*, koja je nastala u saradnji Univerziteta umetnosti *Mimar Sinan* iz Istanbula i Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu, održane u aprilu 2016. godine. Dizajnirala je katalog i propratni materijal za izložbu *Gunj* na kojoj su predstavljeni radovi studenata Fakulteta primenjenih umetnosti, odseka Kostim, modula Scenski kostim i odseka Dizajn tekstila (Etnografski muzej u Beogradu, april, 2016). Njena saradnja je zapažena na realizaciji izložbe *Velike ličnosti u malim očima* koju su organizovale ambasade Višegradske četvorke u saradnji sa Dečjim kulturnim centrom Beograd (maj, 2016).

Petomesečnu praksu imala je u dizajn studiju *April studio* – dizajn inkubator Nova Iskra, Beograd (avgust–decembar 2013). Od 2012. do 2015. godine sarađivala je sa organizatorima manifestacija *Noć istraživača*, *Festival nauke* i *Noć muzeja*. Bila je dizajner *Bosifesta 2015* (Beogradski internacionalni filmski festival osoba sa invaliditetom).

Učesnik je više grupnih izložbi: *Vizuelni identitet za brend Serbomilk – Udruženje mlekara* (Kombank Art hol, zgrada „Politike”, 2016); *Foto-dokument / knjige – umetnički objekti* (Radionica Lega(r)t, Legat Petra Lubarde, Beograd, 2015); *23. Pisma* (Studentski kulturni centar, Srećna galerija, Beograd, 2014); *Što je nebo da je list hartije...* (Galerija Fakulteta likovnih umetnosti, Beograd, 2014); *Beograd grad čuda* (Gete institut/Goethe-Institut, Beograd, 2014); *Umetnost do kraja* (Internationalni prolećni Laserski samit jeftine grafike, 2012); *Festival Mikser* (izložba studenata Akademije lepih umetnosti iz Beograda, grafički dizajn – vizuelne komunikacije / EDU zona / Žitomlin magacini, Beograd, 2012); *Menjaža* (izložba u okviru konferencije (*Grafički*) dizajner: *Autor ili univerzalni vojnik*, KC GRAD, Beograd, 2012); *REMADE – art service 2* (Mala galerija ULUPUDS-a, Uzun Mirkova 12, Beograd, 2009).

Izjava o autorstvu

Potpisani-a **Elda Stanković**

Broj indeksa: **29 / 2013**

Izjavljujem,

da je doktorska disertacija / doktorski umetnički projekat pod naslovom:

U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže –

Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala;
grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora

- rezultat sopstvenog istraživačkog / umetničkog istraživačkog rada,
- da predložena doktorska teza / doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bila / bio predložena / predložen za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio/la autorska prava i koristio intelektualnu svojinu drugih lica.

U Beogradu,
septembar, 2016. god.

Potpis doktoranda

Elda Stanković

Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta

Ime i prezime autora: **Elda Stanković**

Broj indeksa: **29 / 2013**

Doktorski studijski program: **Primenjena umetnost i dizajn**

Naslov doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta:

U očima zvijezde nosi, na dlanovima ruže –

Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala;
grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora

Mentor: **Zoran Blažina**, red. prof, Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu

Potpisani (ime i prezime autora) **Elda Stanković**

izjavljujem da je štampana verzija moje doktorske disertacije / dokorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predala za objavljivanje na portalu **Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora nauka / doktora umetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti Beogradu.

U Beogradu,
septembar, 2016. god.

Potpis doktoranda

Elda Stanković

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti unese moju doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat pod nazivom:

U očima zvezde nosi, na dlanovima ruže –

Reprodukovanje reprodukcije u odsustvu originala;
grafički dizajner u ulozi konzervatora i restauratora

koja / i je moje autorsko delo.

Doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat predala sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno deponovanje.

U Beogradu,
septembar, 2016. god.

Potpis doktoranda

Elda Stanković

