

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

МНЕМОЗИН РЕПРОГРАФИЈА

**– изложба графика изведених у алтернативним техникама фото-трансфера и
ксерокс-литографије –**

Кандидат: Мина Ракићић

Ментор: др ум. Владимир Вељашевић, редовни професор

Београд, 2021.

РЕЗИМЕ

Докторски уметнички пројекат *Мнемозин репрографија - изложба графика изведених у алтернативним техникама фото-трансфера и ксерокс-литографије* кроз практичне – уметничке, теоријско-методолошке и историјско-културолошке аспекте истражује питање графичког израза у времену од трансформисане улоге уметника раног двадесетог века – од занатлије до менаџера – до уметника у доба дигитализације, инстант информације и хибридних техника. Ова транзиција одиграла се на плану усклађивања идеје и формалне конституције уметничког дела, која је даље довела до поистовећивања уметности и живота. Данас овакав императив у уметности оставља максималну слободу у уметничком изражавању.

Хибридне технике у овом случају односе се на методе савремене графичке продукције, која, као ни у пређашњим временима, не заостаје по питању техничко-технолошких достигнућа за уметничком продукцијом уопште. Ово уметничко истраживање за реализацију радова служи се техникама фото-трансфера, док се теоријски оквир дефинише кроз историју и филозофију уметности и то од ослобађања уметности од прости привидности – имитације тродимензионалног света, до нове реалности, најшире схваћене као поистовећивање уметности и живота. Овај процес сагледан је и кроз актуелне културе *уради сам* пројеката и архивирања као фундаменталног процеса уметничког истраживања.

Практични, уметнички вид истраживања базиран је на испитивањима својстава различитих техника фото-трансфера, које су у писаном делу рада побројане и анализирани, и резултирао је изложбама графика *Архетипски амбијенти*, одржаној у Галерији Коларчеве задужбине у новембру 2018. и *How long is now?*, приређеној у Галерији Графичког колектива у октобру 2020.

Графички израз у контексту овог рада кроз призму савременог стваралаштва и актуелних приступа уметничком деловању и даље се тиче сваког сегмента формално и традиционално схваћене графичке продукције, која подразумева појмове: матрица, техника, тираж, дисциплина, цртеж, фотографија, репрографичност и материјална култура.

ABSTRACT

The doctoral artistic project *Mnemosyne reprography - the exhibition of prints made in alternative techniques of photo transferring and xerox lithography* concerns the issue of the evolution of graphic expression over time. This period reflects the early 20th century transition from the transformed role of an artist, meaning *craftsman to manager*, to a digital art practitioner who utilises instant information and hybrid techniques in art. In addition, practical and artistic, theoretical and methodological as well as historical and cultural aspects of this transformation are being explored. The transformation of modern art provided us with the convergence of the idea and its material representation into a singular artistic practice. Art has become life. Today, the aim of art is to offer various methods of aesthetic expression.

In this dissertation, hybrid techniques refer to the today's graphic production methods which as usually do not fall behind general artistic production in terms of technical and technological achievements. Photo transferring techniques are being used for practical realisation of artworks. The theoretical framework is defined through the history and philosophy of art, covering the period from the liberation of the art from copying the real world, to the new reality, including popular movements, the do-it-yourself culture and archiving in art.

The practical artistic aspect of my research is based on examining the features of various photo transferring techniques, which are numbered and analyzed at the ending part of the paper. This research contributed the print exhibitions entitled *Archetypal Settings* that took place at the Gallery of Ilija M. Kolarac endowment in November 2018 and *How Long is Now?* that was shown in Graficki Kolektiv Gallery in October 2020.

In the context of this dissertation and regarding the contemporary art and current approaches to artistic practice, the term *graphic* still concerns every segment of traditionally recognized printmaking production and that definition includes the following terms: matrix, printmaking technique, edition, discipline, drawing, photography, reprography and material culture.

САДРЖАЈ

| | |
|--|----|
| РЕЗИМЕ _____ | 2 |
| ABSTRACT _____ | 3 |
| 1. УВОД _____ | 6 |
| 1.1. Репрографија као Мнемозинин инструмент _____ | 6 |
| 1.2. Приказ основног тока истраживања _____ | 8 |
| 2. ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ ПРЕОБРАЖАЈА УЛОГЕ УМЕТНИКА _____ | 10 |
| 2.1. Ослобађење уметности _____ | 10 |
| 2.2. Везивање идеје и материјалне конституције уметничког рада _____ | 12 |
| 2.3. Уметност је живот – Дада _____ | 15 |
| 2.4. Манипулација фотографским материјалом _____ | 16 |
| 2.5. Фотографија као механизована графика _____ | 17 |
| 2.6. Од занатлије до менаџера – промењена улога уметника _____ | 22 |
| 2.7. Теоријски оквир истраживања _____ | 24 |
| 2.7.1. Репро-техника: репродуковање и умножавање _____ | 24 |
| 2.7.2. Фото-трансфери Роберта Раушенберга – хибридна графика _____ | 27 |
| 2.7.3. Смрт уметности није тужна _____ | 30 |
| 2.7.4. Проширење графичког медија _____ | 33 |
| 3. D.I.Y. _____ | 34 |
| 3.1. Феномен <i>уради сам</i> _____ | 34 |
| 3.2. Панк и <i>уради сам</i> _____ | 38 |
| 4. АРХИВСКИ ПОСТУПАК _____ | 42 |
| 4.1. Појам архива _____ | 42 |
| 4.2. Архивска грађа: Фотографија – <i>memento mori</i> _____ | 47 |
| 4.3. Аби Варбург и Мнемозин Атлас _____ | 52 |
| 4.3.1. Бенјамин и Варбург _____ | 53 |
| 4.3.2. Атлас _____ | 55 |
| 4.4. Архивирање неуспелих покушаја – Тасита Дин _____ | 58 |
| 4.5. Архивирање као привремена посвета – Томас Хиршорн _____ | 65 |
| 4.6. Архив мртвих и нетачних успомена - Кристијан Болтански _____ | 70 |

| | | |
|--------|---|-----|
| 4.7. | Архив вишкова и остатака - Герард Рихтер _____ | 73 |
| 4.8. | Нема ничег пасивног у речи архивски _____ | 75 |
| 5. | ТЕХНИЧКО-ТЕХНОЛОШКИ ПОСТУПАК _____ | 78 |
| 6.1. | Увод – околности _____ | 78 |
| 6.2. | Фото-трансфери на папиру _____ | 80 |
| 6.2.1. | Фото-трансфер гумиарабиком _____ | 79 |
| 6.2.2. | Фото-трансфер ацетоном _____ | 84 |
| 6.2.3. | Фото-трансфер нитро разређивачем _____ | 85 |
| 6.2.4. | Фото-трансфер етеричним уљем _____ | 85 |
| 6.3. | Фото-трансфери на другим подлогама _____ | 87 |
| 6.3.1. | Фото-трансфер на дрвету, металу или другој чврстој подлози _____ | 87 |
| 6.3.2. | Фото-трансфер на глини _____ | 89 |
| 6.3.3. | Фото-трансфер на лепљивој траци _____ | 89 |
| 6. | АРХИВ ЛИЧНИХ ПОЕТСКИХ ФРАГМЕНАТА _____ | 90 |
| 5.1. | Белешке о случају _____ | 94 |
| 5.2. | Архетипски амбијенти _____ | 101 |
| 5.3. | How long is now? _____ | 110 |
| 7. | ЗАКЉУЧАК _____ | 117 |
| 7.1. | Фотографије изложби реализованих у оквиру пројекта _____ | 120 |
| 7.1.1. | Галерија Центра за графику и визуелна истраживања Академија _____ | 120 |
| 7.1.2. | Галерија Коларчеве задужбине _____ | 123 |
| 7.1.3. | Галерија Графички колектив _____ | 125 |
| | ЛИТЕРАТУРА _____ | 128 |
| | Биографија _____ | 136 |
| | Прилози _____ | 139 |

1. УВОД

Кључне речи: репрографија, архив, *уради сам*, фото-монтажа, фото-трансфер, хибридна графика

1.1. Репрографија као Мнемозинин инструмент

На самом почетку писаног дела докторског уметничког пројекта, корисно је образложити појмове у називу тезе.

Репрографија, грч.лат.

1. заједнички назив за умножавања путем фотографске копије оригинала (фото-копија, хелиографска копија и друго)
2. поступак који помоћу светлости, топлоте или друге врсте зрачења омогућава верну репродукцију свих врста докумената (фото-копије, фотографије, микрокопије, електрокопије, термокопије)¹

Ако пођемо од чињенице да је већ сâм визуелни документ светлосни или електронски запис одређене информације на подлози, односно њена репродукција, онда репрографија, као дупликат овог документа, постаје копија копије, образац сугерисан појмом симулакрума по Бодријару (Jean Baudrillard)². Појам репрографије, у ширем смислу, симболично може покрити читаву еру савремене визуелне културе, у којој, презасићени сликовним информацијама, тешко утврђујемо њихово порекло и лоцирамо њихов оригинал.

Конкретан разлог за одабир појма репрографија као централног за овај докторски уметнички пројекат лежи у самом техничко-технолошком аспекту пројекта -

¹ Klajn, Hejjo *Mali leksikon štamparstva i grafike, Od otiska do cilindrične štamparske mašine*, Izdavački zavod Jugoslavija, Beograd, 1979. (стр. 151.)

² Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija* (prev. Frida Filipović), Novi Sad, Svetovi, 1991. Симулација и хиперреалност су централни појмови разматрани у Бодријаровом наведеном делу, као једина стварност преостала у ери масовне културе. Материјална слика која представља одређени појам замењује сâм појам, његову есенцију. Границе између реалног и представљеног нестају и симулакрум остаје једина реалност, хиперреалност, без изворног оригинала.

у извођењу графичког листа. Сви поступци штампања графика који ће бити наведени у писаном делу рада, без обзира на технолошке специфичности, подразумевају коришћење фотокопираног или штампаног материјала, при чему се мисли на електронску штампу. Другим речима, предложак или матрица у овом контексту јесте копија оригиналног документа, био он материјалан (рад на папиру, нпр. стара фотографија, новински исечак, белешка и сл.) или електронски (дигитална фотографија, дигитални цртеж и слично). Тиме графички лист, као крајњи резултат уметничког деловања постаје копија трећег степена.

Mnēmosyne, грч, у хеленској митологији, персонификација памћења (сећања). Богиња Мнемозина је кћерка Неба и Земље (Урана и Геје), мајка девет муза.³

- *mnēmon*, грч, који памти, који се сећа⁴

Наслов пројекта *Мнемозин репрографија* који повезује два поменута појма инспирисан је делом Абија Варбурга (Абу Варбург) названом *Мнемозин Атлас* (*Mnemosyne Bilderatlas*). Ова компилација слика поређаних по панелима, које су документовале дотадашња знања из разних области, постала је препозната као први појам сликовних порука које могу бити преношене кроз различите контексте у фокусу савремених уметника. Начелно, значај Атласа Мнемозин јесте у томе што установљава систем који представља пут слика у различитим ерама и културама на интердисциплинаран начин, у целој својој комплексности.

Појам **архивског поступка** важан је за овај пројекат подједнако као и појмови репрографија и мнемон, јер се директно односи на метод уметничког истраживања, у смислу прикупљања, складиштења и манипулисања документима из ближе или даље прошлости. Појам архива биће детаљно разматран у четвртном поглављу.

Потреба за памћењем изискује потребу за архивирањем. Памћење односно сећање јесте ментално архивирање. У материјалном смислу, грађу једног архива чини репрографски материјал, док су градивни елементи менталног архива асоцијације и успомене.

³ Theoi Project, <https://www.theoi.com/Titan/TitanisMnemosyne.html>

⁴ *Мала енциклопедија Просвета*, група аутора, општа енциклопедија, књига 2 (К-П), Београд, Просвета, 1986.

1.2. Приказ основног тока истраживања

Централна идеја овог докторског уметничког пројекта јесте појам репрографије како у смислу поступка репродуковања и копирања докумената, тако и у њеном симболичном значењу – удела у већ преоптерећеној материјалној култури. Стога је концептуални и теоријски аспект пројекта неодвојив од практичног дела рада. За потребе теоријског разматрања репрографије у контексту културно-уметничких збивања и актуелности, а кроз призму друштвених наука, биће неопходно размотрити неколико важних феномена у друштвено – историјском дискурсу, као што су „ослобађање“ уметности, промена улоге уметника, поистовећивање уметности и живота итд.

Пројекат *Мнемозин репрографија* за циљ има да установи теоријски и понуди могућности формирања практичног оквира уметничког рада у области неконвенционалних начина изражавања у графичком медију. Овим пројектом, настојим да подржим идеју да „висока уметност“⁵, пре свега у контексту графичког медија, не мора настати у условима високе продукције, у специјализованим атељеима и радионицама, већ и у импровизованим условима, помоћу *уради сам* вештина. Уметност и умеће били су одувек сродни појмови, и мада умеће не значи уметност, уметност са друге стране, подразумева умеће.⁶ Врсте овог умећа мењале су се кроз историјски и друштвени контекст, о чему ће бити речи у првом поглављу. Ово истраживање треба да пружи увид у еволуцију улоге уметника од периода од модерне до садашњег тренутка, чиме учествује у обликовању дефиниције уметника и графичара данас. На конкретним примерима референтних уметника, на личном примеру, као и кроз детаљно анализирање технолошког аспекта, у овом пројекту покушаћу да допринесем ширењу подразумеваног опсега графичке уметности и популаризацији хибридних техника.

⁵ Мисли се на уметност уважавану, афирмисану или макар разматрану од стране савремених стручњака у области – актуелних критичара, историчара, теоретичара или уопште публике која негује ставове о уметности.

⁶ Мишко Шуваковић скреће пажњу на порекло појма уметности које је везано за стару грчку реч *texne* која означава умеће, вештину. Шуваковић такође прави паралелу између српске речи *уметност* за коју се везује значење *умети*, *умети направити*, и хрватске речи *умјетност*, чије порекло може бити везано за значење *умјетно* или *вештачко*. Умјетност је ствар производа у оквиру људске културе, она је вештачка. (Šuvaković, Miško, OTVORENI KURS AB-Z SAVREMENE ESTETIKE I TEORIJE UMETNOSTI / Institucionalna kritika umetnosti : INFRASTRUKTURE – AGENCY, predavanje na Fakultetu za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=pDQEsVHYZJw>)

Уради сам покрет, као одговор на актуелну ситуацију преобимног, а некавалитетног тржишта, изнедрио је нови начин размишљања савременог човека, који подстиче на активност и уверава у стицање инстант стручности, чиме охрабрује људе из најразличитијих околности, да се без обзира на искуство, прихвате савладавања нових умећа. Ово доприноси методи учења у пракси и памћења на основу доживљеног, али такође охрабрује површно учење, успон на друштвеној лествици тобожњих експерата и оснивање измишљених занимања. Ипак, деривати ове *уради сам* активности као додатак на формално стечено знање о одређеној области, у овом случају уметности, могу допринети племенитијој структури знања и приступа раду, који коришћењем персонализованих техника интензивирају аутентичност визуелног језика. Сви поменути аспекти *уради сам* културе разматрани су у трећем поглављу.

Методолошки оквир уметничког истраживања базира се на принципима архивирања. У четвртом поглављу, биће анализиран појам архива од филозофског полазишта, преко архивске грађе коју чини репрографски материјал, до референтних примера архивирања у уметничком раду.

Техничко-технолошки аспект уметничког истраживања описан је у петом поглављу које побројава и анализира све хибридне технике коришћене у радовима. Ово поглавље треба да упути читаоца у специфичности техника фото-трансфера што ће допринети јаснијем доживљају уметничког рада *Мнемозин репрографија* и охрабрити на самостално испробавање техника.

Архивски поступак личног уметничког деловања образложен је у три сегмента који су чинили уметнички део пројекта, *Белешке о случају*, *Архетипски амбијенти* и *How long is now?* који су пропраћени фотографијама радова насталим на докторским уметничким студијама.

Закључни део осврће се на ток истраживања, стечена знања и ставове током рада на пројекту. Приказује амбијент изложбених простора током трајања изложби и заокружује теоријски, поетички и критички поглед на истраживање.

2. ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ ПРЕОБРАЖАЈА УЛОГЕ УМЕТНИКА

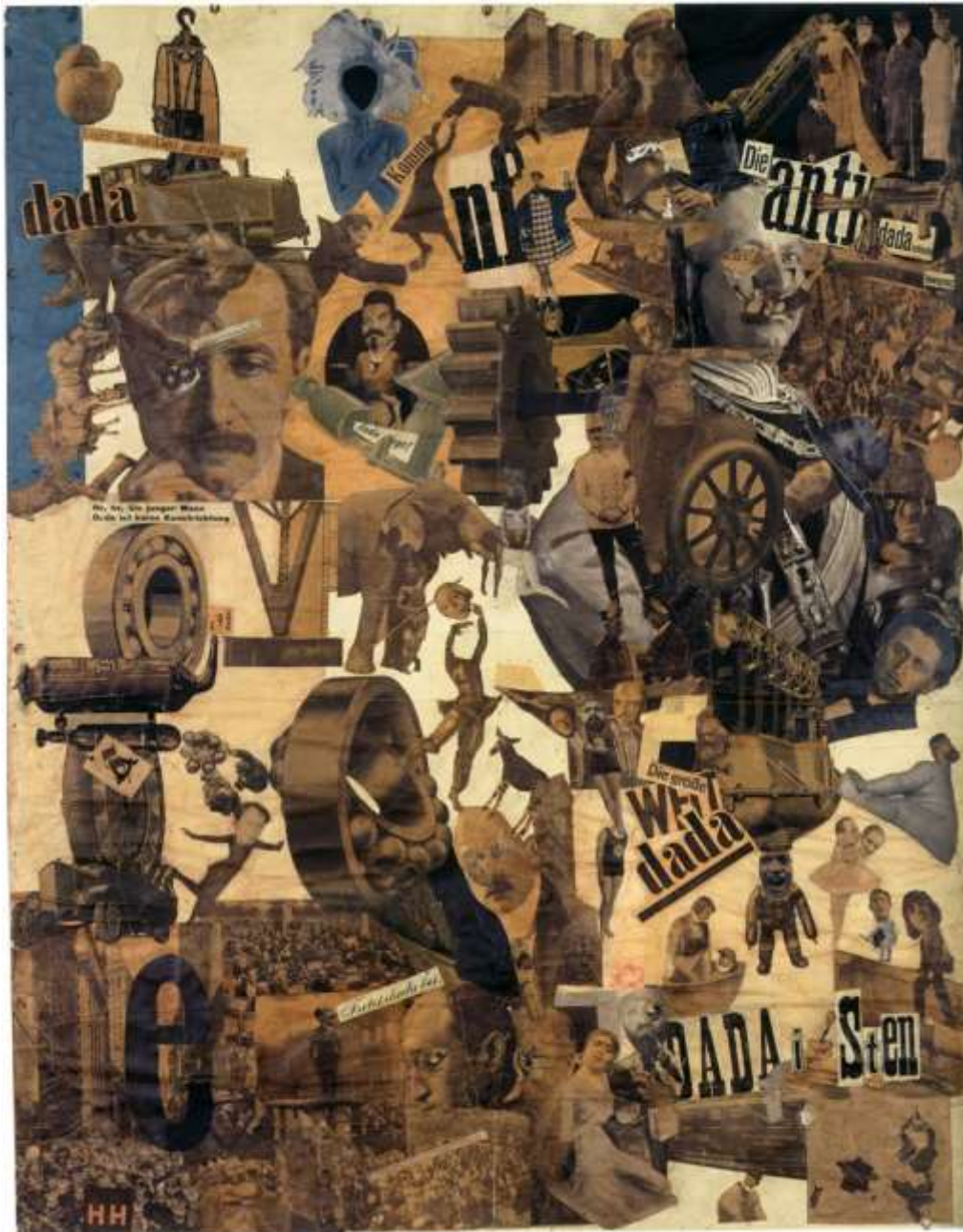
2.1. Ослобађење уметности

У општем развоју и напретку технологије напредовала је и развијала се и графичка дисциплина, а њена улога се знатно променила у односу на почетну. Мултипликована слика, често религијске садржине у раном средњем веку ширила је знање и информацију уместо писане речи. У књизи *Графика данас (Printmaking Today)*⁷ Џулс Хелер (Jules Heller) дефинише модерну графику као мултипликовани оригинал уметничког дела на папиру која настаје строго контролисано од стране уметника, у додиру са припремљеним површинама дрвета, камена, метала или сита, и која је самостални медијум. Графике су биле и остале уметничка дела које се могу приуштити за мање новца, па их је самим тим могуће поседовати више. Са друге стране, слика ће због своје више тржишне цене бити теже доступна. Ипак, комбиновање метода графичке праксе, експериментисање новим технологијама и материјалима, променили су онај сегмент графичке продукције који се односи на тираж и матрицу. До ове нове графичке продукције довешће промена у читавом поимању уметности које, и иначе флуидно, постаје све мање различито од поимања живота и света.

Ослобађање уметности у тренутку почетка њене ере модерности заједно са политичким и друштвеним збивањима у свету око Првог светског рата узроковали су брзу смену уметничких покрета, „изама“, али и бучне анти-уметничке покрете попут Даде. Управо Дада направила је пресудан корак када је у питању промена улоге уметника и радикално поистовећивање уметности и живота на рачун дотадашње узвишености и недодирљивости академизма. Од тог тренутка у уметност улази све и уметност постаје све, а технике уметничког рада се шире, преплићу и вишеструко множавају толико да данас ове границе између поступака постају замагљене. Начини спровођења уметничке праксе су сасвим индивидуални, различити од појединца до појединца и њихових уметничких концепата. Модерна култура популаризовала је појмове као што су „комбинована техника“ и „интермедијалност“ који директно

⁷ Heller, Jules, *Printmaking Today*, New York, Henry Holt and Company, 1958, стр.14

сугеришу агилност нове улоге уметника. У том мору приступа, метода и формула, догодило се везивање технике за одређени, конкретан концепт, и сада су ови аспекти неодвојиви један од другог те се морају видети као целина. Рад се мора разматрати као материјализација идеје, при чему су и идеја и материјализација једна суштина.



Хана Хох, *Културна епоха у Немачкој прободена дадаистичким кухињским ножем кроз последњи вајмарски пивски стомак (Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands)*, 1919.

2.2. Везивање идеје и материјалне конституције уметничког рада

Преиспитивање повезаности идејне и физичке димензије уметничког рада јавља се са модерном уметношћу, односно крајем XIX века, у тада новим условима младог европског капитализма. Како Џон Робертс (John Roberts) наводи у свом есеју *Уметност након деспецијализације (Art after deskilling)*⁸, буржоаска, академска средина и званична култура, захтевала је од уметника ликовни језик чистог натурализма и неокласицизма, у коме уметнички рад, у том тренутку пре свега штафелајна слика – доминантна врста ликовне буржоаске уметности, има прозаичну, декоративну улогу и потпуну социјалну ирелевантност.

Уметници одувек имају својеврсан статус „пророка“, који чита језик спољног света и у свом надахнућу предосећа промене окружења.⁹ Поменута официјелна култура кроз прописан устаљен систем уметничког изражавања, брише ову историјску уметникову улогу као интуитивног бића и спушта уметност на ниво професије. То је тренутак када прогресивна природа капитализма постаје непријатељска и регресивна према уметности.¹⁰ У овој ситуацији, уметник постаје жртва владајућег система, уместо да систем буде подвргнут његовом критичком мишљењу.

Свесни свог маргиналног статуса у култури, први модернисти поступају противно законима званичне културе, Академије и Салона¹¹. Њихово сликарство поведено истраживањем светла и сенке, и фасцинација оптиком као новом науком која се рађа са појавом фотографије, концентрише се сада на дводимензионалност сликарског платна, уместо на опонашање тродимензионалности спољног света. Као такво, ово сликарство је кроз призму званичних канона било несумњиво ружно, технички ослабљено и фрагментирано.¹² Уметник је стављен у позицију да бира између

⁸ Roberts, John, *Art After Deskilling, Historical Materialism* 18 (2010), стр. 77-96.

⁹ Mekluan, Maršal, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti* (prev. Miloš Trifunović i Miljana Protić), Karpos. 2018.

¹⁰ Tajge, Karel, *Vašar umetnosti*, NIP Mladost, Beograd, 1977.

¹¹ Мисли се на термин академије у савременом смислу, од 17. века до данас, као институције које подижу значење појма уметности са техничке вештине на вишу интелектуалну озбиљност. Академска пракса подразумевала је копирање класичних дела што је стајало у супротности са индивидуалним генијем. Салон је оригинално био велика годишња изложба у Лувру чији су учесници морали бити чланови Академије. Учешће на Салону било је од престижног значаја. (Извор: Арнасон, Харвард Х, *Историја модерне уметности: сликарство, скулптура, архитектура, фотографија*, прир. Петер Калб, прев. Владислава Јаничић, Београд, Орион арт, 2008.)

¹² Roberts, John, наведено дело

официјелне културе и њене традиције са једне стране, при чему би уметност губила на квалитету, а са друге стране би био независтан рад на малом, једва постојећем приватном тржишту, при чему би уметност наставила да ниже достигнућа као у прошлости. Међутим, управо бирајући да настави успехе из прошлости, модернизам увиђа да је не сме продужавати и опонашати и уместо тога брише везу са традицијом.

Раскид са традицијом, убрзо се показало, морао се догодити на свим пољима уметничког деловања. Он више неће излагати на салонима, јер неће сликати по академским правилима и самим тим, изражајни језик академских ауторитета, дакле, штафелајно сликарство, постаће неадекватан за нову форму уметничке идеје. Овај ток мисли довешће до потребе за негацијом прошлости и традиције, коју Ниче (Fridrich Nietzsche) темељно разрађује.

...Савремена уметност не деструира свој објект, Свет, она га само дешифрује и превреднује, преокреће његову вредносну хијерархију. Она је преокренути Свет. Зато и да хоће, (а често је хтела) уметност не може да буде адекватна, репрезентативна слика слике Света. Она је судбински окренута деконструкцији, а то на првом месту значи: интервенцији којом се скреће од репресивне логике Истога, у правцу другог и другости..¹³

Оно што следи и прожима радове Курбеа (Gustav Curbe), Манеа (Eduard Manet) и ослобађа се још храбрије кроз дела Сезана (Paul Cézanne), Ван Гога (Vincent van Gogh), Дерена (Andrés Derrain), Пикаса (Pablo Picasso), Брака (George Braque), Мироа (Juan Miro), Ротка (Mark Rothko), Полока (Jackson Pollock) јесте денатурализација, апстракција и формализација слике. А истовремено, прво у траговима, а потом све интензивније, назире се одбацивање посвећености сликарској форми и сликарској техници.¹⁴

Графичка уметност, као до тада мање непосредна уметност, више је пратила токове који су били одређивани сликарском и скулпторском модом. Међутим, у периоду који следи, графички медиј такође ће доживети револуцију. Њена првобитна улога информисања, наставиће то да буде у другом облику описмењавања – упућивањем широких маса у политичка збивања путем новина, плаката, реклама, јавних позива и

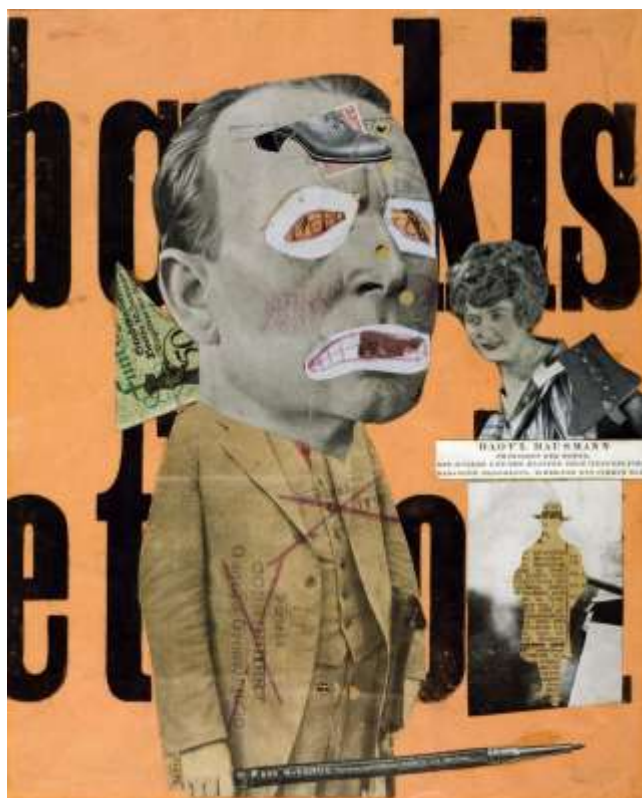
¹³ Belančić, Milorad, *Utopija umetnosti*, Karpos, Beograd, 2014, стр. 21, ред 8, о Нићеовом *preokretanju platonizma*

¹⁴ Roberts, John, наведено дело

слично. Иако између тог тренутка и данашњег стоји читав век, деривати графичке продукције XXI века потомци су револуционарних ослобађања уметности са почетка XX века. А први значајан корак начинила је Дада.

2.3. Уметност је живот - Дада

Као побуна против друштва вођеног економским фатализмом и рационалношћу за које је веровала да су својом монструозношћу одвели свет у светски рат – настала је Дада. Док Ниче говори о смрти Бога, Кандински (Wassily Kandinsky) тражи спиритуално у уметности, Фројд (Sigmund Freud) и Јунг (Carl Jung) установљују психоанализу, а Ајнштајн (Albert Einstein) теорију релативитета, док Лењин (Vladimir Lenin) ради на концепту руске револуције, јавља се анти-авангардни покрет у уметности који из стила прелази у радикалну негацију уметности, односно у став. Настанак Даде везан је за Цирих, а у сваком граду у коме се примила њена клица, изникла је посебна манифестација покрета. Тако је у Њујорку уметност доживела револуцију кроз реди-мејд (ready-made), у Паризу Дада је била провокација, а у Берлину пропаганда.



Раул Хаусман, *Ликовни критичар (The art critique)*, 1919-1920.

„Сликали смо маказама, лепком, глином, цаковима, папиром и другима алаткама и материјалима; правили смо колаже и монтаже“¹⁵ пише Ханс Рихтер (Hans Richter) у делу *Dada: Art and Anti-Art*. Уметност је доведена у раван са свакодневним животом и са индивидуалним искуством. Одбачен је академизам као озбиљан и тежак емоционални надражај и сентиментална трагедија, а искуство и радост живљења дошли су у први план. Случајност постаје база, а метод њене разраде је слободна асоцијација. *Значај случајности...може бити схваћен само потпуном предајом несвесном.*¹⁶ Дада бежи из школе и одбија вредности и рутину.

¹⁵ Richter, Hans, *Dada, Art and Anti-Art*, London, Thames & Hudson, 1997.

¹⁶ Richter, Hans, наведено дело

2.4. Манипулација фотографским материјалом

Њујоршка Дада изворе налази у ангажману Алфреда Штиглица (Alfred Stieglitz) да фотографија постане прихваћена и слободна уметничка форма и да учествује у креирању новог света. Штиглиц се питао зар не може људска рука и око, користећи фотографске плоче и папир, постићи резултате тако нежне и експресивне као ове које су постигли иста рука и око бојом и платном.¹⁷ Управо у берлинској школи он бива охрабрен да третира фотографију као више од обичне репродукције. Фотографија у Америци почиње да ревидира дефиниције лепог и ружног, примећује и Сузан Сонтаг у *Есеју о фотографији*. „Фотографисати значи придати важност.“¹⁸



Алфред Штиглиц, *Снимци (Camera work)*, фото журнал; скениране странице Музеја Викторије и Алберта у Лондону (1912)

Немачка Дада која је утицала не само на уметност него и на друштвене и политичке сфере изродила је уметнике које не можемо заобићи када говоримо о првим фото-монтажама и колажирању фото материјала. Хана Хох (Hannah Höch), Раул Хаусман (Raoul Hausmann), Џон Хартфилд (John Heartfield), Кристијан Шад (Christian Schad), Курт Швитерс (Kurt Schwitters) и Макс Ернст (Max Ernst), само су нека од имена за која се везује манипулација фото материјалом у најранијој форми. Као таква она је била “експлозивни микс различитих тачака гледишта и нивоа, екстремнијих у својој

¹⁷ Richter, Hans, наведено дело, стр. 81-85.

¹⁸ Sontag, Suzan, *O fotografiji*, Beograd, Kulturni centar Beograda, 2009, стр. 36.

комплексности него футуристичка слика”.¹⁹ Провокативни садржај постизан је исецањем фотографија, додавањем цртежа, исечака из новина, старих писама.

2.5. Фотографија као механизована графика

Карел Тајге у есеју *Задачи модерне фотографије* из 1931. примећује да у првој четвртини XX века, тзв. уметничка фотографија позајмљује од сликарства.²⁰ Овај период копирања, фото-монтаже и негативне копије Тајге оцењује као назадан за саму фотографију. „Авангардна фотографија вене у недужном ларпурлартизму“ и „модернистичка фотографија јавља се из незапослености фотомана“ неке су од Тајгеових примедби. Ипак, у есеју *О фотомонтажи* из 1932. Тајге анализира појаву фото-монтаже од времена доста пре рата, у један мах чак примећујући да је фото-монтажа старија од саме фотографије, чиме алудира на начин извођења првих



Хенри Талбот, *Храстово дрво зими (An oak tree in winter)*, 1842-1843.

фотографија. Наиме, Дагеров (Louis Daguerre) изум из 1839, откриће фотографије, представљао је дагеротипије, хемијски фиксиране слике какве прави camera obscura,

¹⁹ Richter, Hans, наведено дело

²⁰ Тајге, Karel, наведено дело

истините силуете, чије је умножавање немогуће. Истовремено у Британији Талботове (Henry Fox Talbot) калотипије, фотографије на папиру третиране раствором сребра, омогућиле су копирање слике. Одмах по свом постанку, фотографски материјал позивао је уметнике на манипулацију истим, па је тако Оскар Рејландер (Oscar Rejlander), један од првих експерата фото-монтаже спајао различите негативе у један сложени наратив, чиме је правио предлог за слику.

Тајге фото-монтажу назива новом облашћу графичког рада и врстом механизоване графике. Као самосталну графичку област он је ослобађа од некадашње подређености фотографији у претходном тексту, наводећи:

Фото-монтажа као сликовни састав фотографских елемената и фрагмената, који полази од претпоставки сликарства (слика), фотографије и типографије и настаје, у одређеној ситуацији развоја ликовне уметности, као последица одређених сазнања посткубистичког сликарства у којем су закони површине слике схваћени на нов начин, а када је, на другој страни, фотографија постала свесна своје суштине и ослободила се погубних утицаја такозване уметничке фотографије.²¹



Оскар Рејландер, *Два начина живота* (*The two ways of life*), 1857.

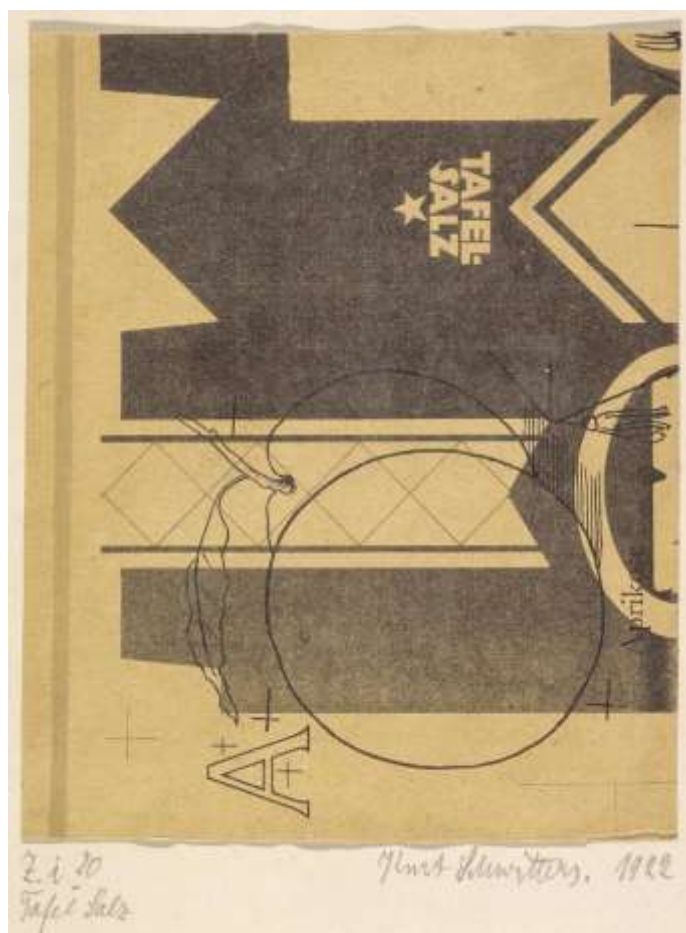
Фото-монтажа у данашњим развијеним формама представља резултат како аналитичког периода сликарства, тако и потреба модерне

²¹ Тајге, Karel, наведено дело, стр. 144.

рекламе и политичке пропаганде, која је у повезивању сликовног са вербалним саопштењем фотографије и текста, нашла веома ефикасно и изражајно средство.²²

На примеру Курта Швитерса Тајге објашњава да је главни принцип фото-монтаже укупност композиције, целина дела, док су фрагменти од којих је дело састављено естетски равнодушни и безвредни. Сам Швитерс представља читаву серију својих колажа као насталу из нађених, штампаних и погрешно штампаних материјала, при чему истиче да су идеја, материјал и уметничко дело иста ствар.²³ Ова мисао је најави манифеста Сола Левита (Sol LeWitt) *Ставови о савременој уметности (Paragraphs on Conceptual Art)*²⁴ који дефинише нову уметност, савремену, у којој идеја има предност над финалним продуктом.

Курт Швитерс, *Кухињска со (Tafel Salz)*,
1922.



²² Tajge, Karel, наведено дело, стр. 144.

²³ Tate: Artworks, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-table-salt-t12391>

²⁴ LeWitt, Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, New York, Artforum, 1969.

Када говоримо о типографији у фото-монтажи, која сада долази у раван визуелног, а не чисто информативног (слично као што фотографија излази из сенке репрезентативног) кубисти, а Брак међу првима, учрпао је у слику слова и натписе тиме што је налепио новинске исечке на платно. У кубистичким сликама и првим дадистичким радовима слова и натписи који су аплицирани на слику немају комуникативну вредност већ чисто графичку. Реалним фрагментима, какав је језик, појачавана је лирска и емоционална страна слике. Насупрот језику као визуелном материјалу, у плакатима и рекламама текст је био доследно повезиван са сликом, чиме је предност давана ефекту информације, а не цртежу.

Совјетски конструктивизам као резултат беспредметног сликарства и супрематизма Маљевића (Kazimir Malevich) и Родченка (Aleksander Rodchenko) даје борбену, пропагандну и технички развијену уметност у форми плаката, илустрације књиге, журнала и слично. Фото-монтажа у конструктивизму постала је утилитарно опште власништво, анонимно и универзално средство изражавања. Она је сликарство *епохе машине* и ствар масовне потребе и производње. Родченко успоставља комуникацију са масом, не само кроз постере са гласним вербалним порукама, већ и кроз фотографије које карактеришу оштри углови, кадрови из птичје и жабље перспективе који визуелно наглашавају димензије архитектуре, узбуђују и драматизују сцене чинећи их привлачним и енергичним посматрачу.



Александар Родченко (с лева) Без назива (1927); *Борови* (*Pine trees*), 1926; *Колонида Музеја Револуције* (*Columns of the Museum of the Revolution*), 1926.

Наведене околности за циљ имају да пронађу почетак ономе што је данас ослобођен медиј, хибридна графика и фото-трансфер. Спонтани и аутоматски процеси, који су се користили било чиме што им је пало под руку, учинили су да границе између уметности постану илузорне. У њима можемо да препознамо припрему терена за хибридну графику као легитимну уметност данашњице.

2.6. Од занатлије до менаџера – промењена улога уметника

Творци колажа и асамблажа су, лепивши штампани материјал у виду исечака из новина на платно, поставили темељ дишановског (Marcel Duchamp) редимејда (ready-made). Са овом реоријентацијом уметничке делатности са сликарства на, у почетку, колажирање, а потом и одважнију инкорпорацију било каквог објекта у уметничко дело, проширио се и спектар умећа и вештина уметника.

Фото-монтажа поништава уметнички професионализам. Овде се могу, као и у фотографији, реализовати лаици и самоуци. Фото-монтажа и фотографија дозвољавају и »безруким Рафаелима« да стварају са новим материјалом; њихове технике су тако једноставне да их у начелу свако може савладати. И овде је потребан мајсторски, сврховит, дисциплинован и »fair« рад. Без њега нема доброг и квалитетног дела. Квалитет рада, експеримента, тражења, мења се у квалитет резултата.²⁵

Више није било примарно да ли уметник зна да слика, јер су у експанзији биле несликарске технике. Уметник више није сликар, он је сада уредник, директор, менаџер, он поставља и аранжира унапред дате елементе и даје им ново значење. Уметникова улога се мења, он не мора да има вештину и знање, већ само идеју. Али ако и има вештину, она не мора бити сликарска (нити скулпторска, нити графичка). Уметников рад може бити минималан, он може унајмити подршку која ће му помоћи у извођењу дела. У деценијама које следе, ово остаје база концептуалне уметности и уопште уметности данашњице.

Кад уметник користи концептуалну форму уметности, то значи да се целокупно планирање и одлуке доносе унапред, а егзекуција је значајна ствар. Идеја постаје машина која прави уметност...[овај вид уметности] обично је независтан од вештине уметника као занатлије.²⁶

²⁵ Тајге, Karel, наведено дело, стр. 157.

²⁶ Lewitt, Sol, наведено дело, стр. 1, ред 7.

Дишановски уметник ²⁷ са једне стране није обавезан да поседује вештину да спроведе своју идеју у дело, али са друге стране, спектар његових улога и компетенција се шири. Отвара се прилика за интеграцију оних облика изражавања који су до тада сматрани за неуметничке: фотографија, филм, архитектура, позориште, литература, филозофија, наука итд. Уметност може бити направљена од било чега. Међутим онај ко ту грађу препознаје као уметнички потенцијал и ставља је у одређени контекст јесте уметник сâм. Према институционалној теорији уметности, посебно аутору Џорџу Дикију (George Dickie) све на свету доступно има естетски карактер. Међутим уметност није својство нити карактер, она је статус додељен од стране компетентних институција. Дакле уметник пласира производ свог деловања након чега у концензусу групе стручњака који имају друштвену компетенцију тај производ добија или не добија статус уметничког дела.²⁸



Марсел Дишан (с лева) *Писоар (Fountain)*, 1917. и *Точак од бицикла (Bicycle wheel)* 1913.

²⁷ *Duchampian artist* – у наведеном делу Џона Робертса (John Roberts), аутор често употребљава овај израз алудирајући на уметнике који су се бавили формама редимејда (ready-made), чије деловање, попут многих, сматра за круцијално када је у питању реконтекстуализација уметничког дела. Ова појава је кроз модерну и постмодерну извршила снажан утицај на уметност и умногоме је присутна и у савременој уметности .

²⁸ Šuvaković, Miško, *OTVORENI KURS AB-Z SAVREMENE ESTETIKE I TEORIJE UMETNOSTI / Institucionalna kritika umetnosti : INFRASTRUKTURE – AGENCY*, predavanje na Fakultetu za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=pDQEsVHYZJw>

2.7. Теоријски оквир истраживања

2.7.1. Репро-техника: репродуковање и умножавање

Када је графика у питању, јасно је да се оваква коренита промена није могла одиграти на плану графичког медија на исти начин, јер он по себи јесте специфичан када је изражајни језик у питању. Једно од могућих приступа теорији графичког медија може бити схватање графике као последње у ланцу од идеје до егзекуције, као униформисани сажетак, остварив у ограниченем техничком спектру. Графика је публикација идеје која кроз историју опстаје прилично доследно у свом оригиналном облику и, мада активно учествује у културним и друштвеним збивањима захваљујући својој древној моћи информације и пропаганде, она промене прати углавном тематски, ретко нарушавајући своју изворну форму. Класичне графичке технике попут дрвореза, бакрописа, литографије мајсторски савладава генерација Пикаса, а ситоштампа, као најмлађа међу (академски признатим) графичким техникама устоличује се шездесетих година у Европи, након што је у Америци препозната у јарким бојама поп-арт и оп-арт стила. Ипак, графичари су током историје, више него остали уметници²⁹ били подвргнути спекулацији о подели рада. Најпре се подела рада одигравала између уметника и штампара, односно сликара (цртача) и резбара по занату у XVI и XVII веку.³⁰ Касније се овај јаз преместио на однос индустријске технике и ручне израде.

Због жеље за умножавањем графика 19. и 20. стољећа прелази често из руку графичара у руке обртника, па и стројева. У том

²⁹Говорећи управо о подели рада, важно је нагласити да у данашњем тренутку ова подела уметника (на графичаре, сликаре, вајаре итд.) није потребна, с обзиром да је уметност постала у ширем смислу трансмедиијално и вишемедиијално истраживање (велика већина уметника користи предности модерне технологије, макар се она сводила на камеру мобилног телефона) и да је приступ уметности углавном вишеструко интердисциплинаран. Ипак, у културно-уметничком, друштвеном и образовном поретку, какав је од свог оснивања до данас непромењен на овим просторима, образовање уметника на високошколским установама углавном је и даље усмеравано на неколико медија – сликарство, скулптура, графика, и мултимедиијална истраживања. Из оваквог едукативног система, али и уређења унутар званичних институција као што су уметничка удружења, даље се може трасирати продужетак потребе да се уметник специфично изјасни, или од стране публике окарактерише као *сликар, вајар, графичар*, док на декларацију визуелни уметник наилазимо ређе, најчешће међу оним уметницима који се баве вишемедиијским истраживањем у ужем смислу.

³⁰ Клајн, Нејџо, наведено дело

временском раздобљу долази и до подјеле графике. Она која остаје и даље везана уз руке графичара зове се оригинална графика, док се она која се умножава фотокемичким путем, зове репродуктивна графика.³¹

Графичка дисциплина у свакој епохи од почетка свог постојања, више него и један медиј, била је рефлексија датог времена. Приступачност графичког листа користила се за ширење информација, најпре религијских тема, а потом и вести о збивањима у непосредном и даљем окружењу. Ако би неко желео да поседује уметнички рад, графика је била јефтинија варијанта од слике, али убрзо њена сврха престала је да буде искључиво репродуктивна, већ је на основу своје најцењеније особине – умножавања оригинала, освојила аутономну територију на пољу уметности. Графика се од давнина препознаје као занат, и тако се углавном полемика око графичког медија води на тему *како се прави а не зашто се прави.*³² *Техника као садржај* је неизбежан пратилац графичког медија, и пре него друге уметничке дисциплине, она иде раме уз раме са садржајем који се кроз технику испољава.

Тајгеов поменути есеј *О фотомонтажи* који монтажу препознаје као графичку уметност какавом ће се она у долазећим деценијама потврдити, објаснио је да фото-монтажер није виртоуз него високо квалификовани радник – инжењер. Он савршено разуме фотографију, њену структуру и њен квалитет, композицију, он има смисла за црно-беле односе и валере, он уме да артикулише плочу. Оваква фото-монтажа или графика није хармонија боја нити је предмет контемплације као слика, она је саопштење, објашњење, документ који интелектуално и емоционално утиче на психу гледаоца.

Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) пише у свом делу *Уметничко дело у доба механичке репродукције*³³ о томе да је техничка репродуктивност одвојила уметност од њеног култног³⁴ темеља и тиме је промењена функција уметности – уместо у служби ритуала, она је данас у служби политике. Вредност дела према Бенјамину, данас је изложбена, што ослабљује његову ауру, његово „овде и сада“.

³¹ Krizman, Tomislav, *O grafičkim vještinama*, Zagreb, 1952, стр. 8

³² Pettersson, Jan (priredio) *Printmaking in the expanded field*, Oslo national academy of the arts, Oslo, 2017.

³³ Benjamin, Walter, *Уметничко дело у дома механичке репродукције, Есеји*, Nolit, Beograd 1974.

³⁴ Бенјамин у четвртном поглављу наведеног дела говори о настанку уметничких дела у служби ритуала, култа, што означава као прву и почетну употребну вредност предмета. Секуларизацијом ритуала данас ово својство препознајемо као аутентичност.

Па ипак, управо репродуктивност временом постаје саставни део уметничке идеје. И не само то, већ и саставни део живота. Бенјаминова запажања о масовности културних добара данас рапидно одлазе у историју како друштво на дневном нивоу, одавно не размишљајући дубље о томе, употребљава производе савремене технологије. Бенјамин је приметио да се техничка репродукција кроз историју јавља у интервалима, али сваки пут са све већим интензитетом. Маршал Меклуан (Marshall McLuhan) у интервјуу објављеном у књизи *Електронски медији и крај културе писмености* наводи да је ова последња електронска револуција муњевито брзо ушла у све поре друштва толико да га коренито мења, а да притом, у тој брзини промена, људи остају потпуно несвесни нових околности. Он предочава да онда када окружење медијем постане свепрожимајуће оно постане и неприметно, као што риба плива у води, несвесна воде. Он такође истиче да она неколицина која примећује ову транзицију то показује кроз критику и одбојност, покушај да се одупре, или кроз, како он то назива, „ретровизорски“ поглед на свет. Пошто за полазиште у новим истраживањима увек узимамо претходна знања, ми заправо јасно видимо само појаву која је претходила садашњој. Садашњост међутим остаје невидљива, јер је део окружења. Уметник је према Меклуану, једини који је „биће интегралне стварности“, док сви остали живе у јучерашњици.³⁵

³⁵ Mckluan, Maršal, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, Beograd, Karpos, 2018.

2.7.2. Фото-трансфери Роберта Раушенберга – хибридна графика

Дишанов и Швитерсов наследник у Америци, неодадаиста Роберт Раушенберг (Robert Rauschenberg) након посете атељеу Ендија Ворхола (Andy Warhol) између 1962. и 1964. интегрише поступак ситоштампе у своје радове. Фотографије из часописа и новина комбиноване, преклапане у процесу штампе на платну су повезиване експресивним наносима боје. Раушенберг је ситоштанпу наручивао у студију да би у атељеу преко ње интервенисао.³⁶ Између 1974. и 1976. Раушенберг усавршава технике трансфера штампаног материјала на платно и тканине и тако настаје серија *Иње*.³⁷ За доба Раушенберга фото-трансфер је виђен као иновација.



Роберт Раушенберг *Линија плиме* (*Tideline*), 1963.



Роберт Раушенберг, радови из серије *Иње* (*Hoarfrost*), 1974 – 1976.

³⁶ Robert Rauschenberg Foundation, <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/silkscreen-paintings-1962%E2%80%931964>

³⁷ Guggenheim Collection Online, <https://www.guggenheim.org/artwork/3553>

Визуелна решења моје серије графика *Белешке о случају* према својој структури одговарају Раушенберговој *Лотус серији (Lotus Series)*, насталој на основу фотографског материјала прикупљеног током уметничког боравка у Кини 1982. године. Раушенбергове фотографије, бројеви и слова само су елементи, симболи променљивог значења. Он охрабрује посматрача да искористи моћи повезивања властите меморије и слободну асоцијацију, како би протумачио рад.³⁸



Роберт Раушенберг, *Лотус серија*, 2008. (лево: *Лотус I*, десно: *Лотус III*)

Данас, мада од Раушенбергових експеримената бројимо више од пет деценија, овај поступак у традиционалним поставкама често је виђен као помоћни, додатни алат у „сликарском“ приступу графици, као цитат који захтева „озбиљну“ технику као оправдавајући ослонац. Ипак, од седамдесетих година, кроз панк субкултуру заживеће хибридна графика. Како сама реч открива, хибридна графика подразумева технолошки нестабилан експеримент чији резултат не можемо предвидети, али овај фактор ризика управо подстиче усхићење у уметничком истраживању.³⁹ Хибридна графика, стога, графичку дисциплину приближава стваралачком, креативном, односно примарно уметничком деловању, које није само продукција и публикација, већ интерактивни медијум пун изненађења и разочарења.

Мишко Шуваковић у *Дискурзивној анализи*⁴⁰ објашњава појам *хибридног* у уметности почевши од његовог оригиналног дискурса – биологије, а потом преносећи

³⁸ Thompson, Mimi, *Hanging Around the World, The Lotus Series by Robert Rauschenberg*, 2010. <http://0337004.netsolhost.com/files/rauschenberg2.pdf>

³⁹ Младеновић, Александар, *Рани панк и хибридна графика*, докторски уметнички пројекат, Факултет ликовних уметности, 2014.

⁴⁰ Шуваковић, Мишко, *Дискурзивна анализа*, Београд, Орион арт, 2010, стр. 325 – 326.

га на дискурс других природних и друштвених наука. Деветнаестовековни расизам *хибридно* је видео као нежељено мешање раса, док га је интердисциплинарни приступ науци претворио у чисто позитиван термин.

*Хибридизација није само позитиван појам већ појам и пракса кроз коју се дијалектички преламају друштвени односи, тј. односи моћи у овладавању животом и у ослобођењу живота.*⁴¹

Арнасон (Harvard Arnason) у *Историји модерне уметности*⁴² осамдесете године назива ретроспективним. Прогласивши постмодернистичку еру, уметници осамдесетих покушавају да преформулишу историју комбиновањем различитих стилова, позајмљивањем из традиције и стављањем у нови контекст. Ово преношење позајмљеног садржаја из контекста у контекст, или апропријација, носи велику моћ, јер ослобађа преузето од прве иконографије и покреће аналитички процес, деконструкцију. Арнасон подсећа да реконтекстуализација на софистициран начин приказује како медији нама управљају.⁴³

Када говоримо о манипулацији штампане ствари, Реј Џонсон (Ray Johnson) шездесетих и седамдесетих година успоставља културу мејл арта (*mail art*,



енгл.) која функционише на принципу размене уметнина међу ауторима, путем поште или, у новије време, интернета. Коверта или и-мејл постаје музеј и галерија. Мејл арт антиципира уметност на Инстаграму, блоговима, и другим друштвеним и уметничким интернет платформама.

Реј Џонсон, мејл арт (1991)

⁴¹ Исто

⁴² Арнасон, Харвард Х, *Историја модерне уметности: сликарство, скулптура, архитектура, фотографија* (прир. Петер Калб, прев. Владислава Јаничић), Београд, Орион арт, 2008.

⁴³ Мисли се на коришћење баналне компилације уметничких дела, препознатљивих свима, подилажење потрошачу, дајући му привид образованог и самосвесног појединца који се издваја из масе “неуких“ и који тиме зна да одабере праву вредност – управо ону сервирану.

2.7.3. Смрт уметности није тужна

Фредерик Џејмсон у делу *Постмодернизам и потрошачко друштво (Postmodernism and Consumer Society)*⁴⁴ објашњава послератну ситуацију у којој се јавља ерозија раније разлике између високе и масовне, популарне културе. Са академске тачке гледишта, наступио је можда до тада најстреснији моменат – елитна уметност је пригрлила кич, шунд, рекламе, масовне медије. Наступио је и губитак индивидуалности који је некада у класично доба такмичарског капитализма постојао. У условима корпоративног капитализма, организационе шеме, бирократије и бизниса, индивидуа више не постоји. Нови тип потрошачког друштва условио је брзи ритам моде, мноштво реклама и медија свуда, превазиђене разлике између центра и периферије, села и града, наступила је универзална стандардизација. Осећај за историју је нестао, јер медији све што се дешава претварају у историју муњевитом брзином. Не памтимо догађаје од прошле недеље, јер смо од јуче чули безброј нових вести. У уметности је у неком тренутку враћен фотореализам, примећује Џејмсон. Али то није онај фото-реализам који би значао повратак репрезентативности у смислу опонашања, на који је апстрактни модернизам одреаговао. Ово је нови реализам, слика по фотографији, односно слика фотографије - уметност о другој уметности.

Нешто касније, 1999, Борис Гројс ће у свом делу *Уметник као пример потрошачког друштва (The Artist as an Exemplary Art Consumer)*⁴⁵ говорити о новој улози уметника. Дискурс о крају уметности, наследство филозофије Артура Дантоа, не изазива више одбојност и тугу као у доба шездесетих и седамдесетих, већ ове вести узбуђују и провоцирају уметничко друштво, које ову референцу гледа са фасцинацијом. Филозофија одувек говори о смрти уметности, о уметности у прошлости, уметности које више нема. Њено отеловљење били су музеји и библиотеке, па је тако Гетеов (Goethe) Фауст склопио пакт са ђаволом да би побегао из библиотеке. Маљевич је у свом есеју *О музеју* протествовао против чувања дела од стране Совјетске власти⁴⁶, јер је веровао да

⁴⁴ Jameson, Frederick, *Postmodernism and Consumer Society*, London, Pluto Press, 1985.

⁴⁵ Groys, Boris, *The Artist as an Exemplary Art Consumer*, Ljubljana, Filozofski vestnik, 1999.

⁴⁶ “У то време нова Совјетска влада плашила се да ће стари руски музеји и уметничке колекције бити уништени током грађанског рата и колапса државних институција и економије, па се Партија трудила да осигура и сачува ове колекције.” (прев. аутор), Groys, Boris, *The Artist as an Exemplary Art Consumer*, Ljubljana, Filozofski vestnik, 1999.

деструкција старих дела отвара пут новој уметности. Другим речима, спаљивање уметности довешће до нове уметности. Шта више, спаљивање уметности постаће нова уметност. А та деструкција уметности као уметнички чин, боља је од оне претходне уметности, јер је бесконачна и немогуће је уништити је. Дакле, апсолутна уметност јесте негација саме уметности. Данто примећује да теорију уметности чини сама уметност, да она поставља питања и даје одговоре. Самим тим, ако уметник поставља и одговара на питања, он престаје да буде само *креатор*, он постаје *корисник*.

Теоретичари закључују да нема начина да се јасно одреди принцип ауторства у савременим условима, јер је немогуће одредити по јединственој формули разлику између продукције и репродукције, креативности и репетитивности. У традиционалном уметничком систему, уметник производи уметност, а публика је конзумира. Данас, уметник је пример потрошача уметности, он не упражњава производњу, он има идеју коју посматра из угла њене физичке представе, из угла конзумента. Он дакле демонстрира конзумирање уметности уместо њене некадашње производње. Разлика између уметника и посматрача постаје неважна.

А уметност сама, постала је отворена, она подразумева данас много више од ограниченог простора музеја. Ипак, нови музеји се отварају, а из угла авангарде, они су потребни тек толико да би дали представу о томе шта је жртвовано авангардом. На константно отварање музеја савремене уметности и на интеграцију новог, вишемедијског садржаја у музејске збирке, публика је још од постмодерниста до данас гледала различито. Неки су то схватили као отварање музеја ка иновацији и уклапање у *мејнстрим медија пејзаж*, а неки су то видели као *Дизниленд за образованије*, као пад и губитак аутономије музеја.⁴⁷ Гројс даље тему развија закључујући да, пошто уметничко дело може бити све, нема разлике између уметности и неуметности све док се рад не нађе у музеју. Музеј је институција која обичан, неважан, тривијалан предмет диже на ниво уметности. Колико је традиционално сликарство подразумевало интимну везу творца и рада, толико је уметник постиндустријског периода преместио своје деловање у менаџмент, планирање и потрошњу. Физички рад на слици замењен је свесним, стратешким, контролисаним одлукама о томе како финални продукт уметничког дела треба да изгледа. Пошто уметник бира и комбинује, он има план и организацију и самим тим, омогућено је понављање процеса. Ова формула репетиције доступна је свима и

⁴⁷ Groys, Boris, наведено дело

уметник је само идејом издвојен из публике, а публика његов модел може поновити и тиме видети метод, идеју и у њој препознати његов уметнички квалитет. Дакле, закључује Гројс, музеј више није место неповратне историје, већ је архив визуелних стратегија које могу бити поновно употребљене. Некада, инвестиција огромног времена и енергије за извођење дела била је у диспропорцији са пажњом коју публика посвети конзумирању дела, што је публику чинило супериорном. Сада је ситуација окренута и уметник и публика дошли су на исту раван. Уметник даје пример опсервације и употребе дела.

2.7.4 Проширење графичког медија

Проширивши визуру овако опсежно на читав данашњи ритам човечанства, подела рада, у оном пређашњем значењу, једноставно губи смисао. Медији су обузели свакидашњицу и кроз медије данас функционишемо, кроз њих се изражавамо. Било да ових форми изражавања има много, или да су пак униформисане у једну платформу, докле год је у првом плану идеја, егзекуција је секундарна ставка. Ма колико се чинило као да је комуникација преко друштвених мрежа и свепрожимање медија нека безглава рутина, а то тако сигурно делује из перспективе прошлости, ово не мора нужно бити смрт усмене и личне комуникације какву познајемо. Из перспективе садашњег тренутка, управо је тај садашњи тренутак, онај који је најбољи до сада, и у коме ми јесмо владари медија, а медији нису владари појединца. Са тим у вези, а ипак у датим условима тренутно фокусирајући уметничко деловање у оквир графичке продукције, чини ми се да графика може и треба, не само да поднесе већ и да пригрли све друге видове израза који за основу имају принцип отискивања (физичког или електронског). Рекла бих да појам „графика“ често бива праћен асоцијацијом на тираж или тврду матрицу, што не би требало да представља њен најпрепознатљивији квалитет. Развијање уметничког дела кроз индиректне процедуре, чији резултат није видљив одмах, захтева посебан вид мишљења, способност антиципације и јасну естетску намеру, што је специфична логика овог медија.

Меклуан истиче да је најважнији квалитет штампе њена поновљивост. Ипак, ово можемо тумачити као поновљивост која не значи едицију, она значи могућност едиције колико год она била апстрактна. Чак и ако говоримо о монотипији или монопринту, који подразумева постојање само једног отиска са једне матрице, зашто је монотипија један квалитет, а цртеж или слика други? Ако претпоставимо да на папиру можемо добити идентичан садржај цртачким медијем, зашто бисмо се мучили да исто одштапамо? Управо је одговор у дистанци коју захтева графички лист у односу на посматрача. За разлику од цртежа који је завршен онда када уметник то одлучи, а он се може и предомислити, и цртеж бити дорађен, графика по својој природи има недодирљиви квалитет коначности. Она је дефинитивна одлука, чињеница, став наспрам цртежа и слике које одликује недавна непосредност геста. Графику одликује посредност матрице. И мада графички лист садржи мање слојева, мање историје, мање трагова него платно, она често буде доживљена као тежа и даља. У својој униформности и једноставности она је мистичнија и апстрактнија него слика.

3. D.I.Y.

3.1. Феномен уради сам

Медији су омогућили инстант доступност информација свих врста па тако и другачије конзумирање естетике. У складу са ритмом данашњице, а у основи надовезујући се на поменуте трендове који се развијају од постмодернистичког конзумеризма, недавна историја запажа и појаву и популаризацију D.I.Y. (*do it yourself*, енгл. *уради сам*) феномена. На тржишту које нуди све што се може и не може замислити за углавном велику цену и лош квалитет, јавља се потреба да се производ додатно прилагоди кориснику.

Комфор никада неће бити довољно комфоран за људе који траже оно чега нема на тржишту пише Ги Дебор (Guy Debord) 1965. у књизи *Опадање и пропаст робне економије спектакла*.⁴⁸

У једном чланку на тему *уради сам* културе објављеном 2011. године, двојица професора и стручњака из области маркетинга и бизниса, Марко Волф (Marco Wolf) и Шон Меквити (Shaun McQuitty) дефинишу и објашњавају важност *уради сам* понашања.⁴⁹

Уради сам је активност која подразумева да појединци користе сирови или полусирови материјал или компоненте да произведу, трансформишу или реконструишу материјално добро. Ово значи да појединац, потрошач више није само пасивни конзумент, купац, већ активни учесник у производњи продуката. Степен умешаности у крајњи исход пројекта варира, некада се купе делови, а некада се читав пројекат гради од сировина. Многе савремене теорије маркетинга препознају важност укључености потрошача у креирање вредности производа.

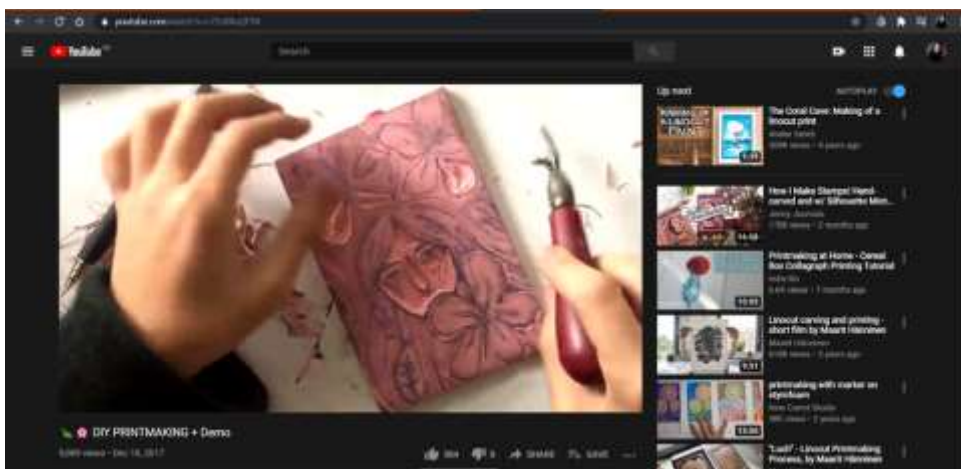
Уради сам активност захтева ручни рад. Да би пројекат успео, потрошач мора да употреби знање и умеће, вештину. Разлози из којих се појединац одлучује на *уради сам* активност препознају се углавном у следећим ставкама: недостатак

⁴⁸ Debord, Guy, *Opadanje i propast robne ekonomije spektakla*, 1965, стр. 9.

⁴⁹ Wolf, Marco, McQuitty, Shaun, *Understanding the do-it-yourself consumer: DIY motivations and outcomes*, Academy of Marketing Science Review, 2011.

доступности продукта на тржишту, nedostatak kvaliteta produkata koji postoje, ekonomski benefit, odnosno redukcija troškova, i neophodnost prilagođavanja produkta sopstvenim potrebama. Ipak, *uradi sam* aktivnost ne dolazi samo iz pobuda чисто материјалних. Незаобилазан је онај нематеријални аспект овог понашања, а он се састоји из: осећања испуњености, моћи, из жеље за социјализацијом и за посебношћу. На основу свега поменутог, појединац ће изабрати материјал и план по коме ће извести *uradi sam* активност након чега очекује да ће се нематеријални односно емоционални аспект пројекта остварити. *Uradi sam* активност шири поље и значење конзумеризма, закључују аутори.

У чланку објављеном у часопису *Дневник конзумерске културе (Journal of Consumer Culture)* Метју Вотсон (Matthew Watson) и Елизабет Шоув (Elizabeth Shove) баве се везом пројеката и праксе у дискурсу *uradi sam* активности. Из разних навода, аутори закључују да социјални поредак и индивидуалност проистичу из личних пракси појединаца, начина и метода који су својствени особи, а који су употребљени да би се одређени пројекат извео. *Uradi sam* је поље у којем је веза између алатки, материјала и компетенције веома значајна. Пројекат се често активно мења током израде и повезаност умећа и материјала и њихова међусобна прилагодљивост је динамична. *Uradi sam* је активност која је спојила слободно време, забаву и продуктиван рад, као и продукцију са конзумацијом, а умеће људи и прилагођавање материјала овде стиче евидентну важност.⁵⁰



Uradi sam
графика,
снимак екрана

⁵⁰ Watson, M., Shove, Elisabeth, *Product, competence, project and practice: DIY and the dynamics of craft consumption*, *Journal of Consumer Culture*, 8 (1), стр. 69-89, 2008.

Пол Аткинсон (Paul Atkinson) у чланку објављеном 2006. године под називом *Уради сам: демократија и дизајн (Do It yourself: Democracy and Design)*, на почетку направивши разлику између дизајна као активности и функције и дизајна као рада професионалца, дефинише *уради сам* активност као његову антитезу. *Уради сам* је процес који је демократски и самодиригован, самиздат, аматерски дизајн за потребе блиске кориснику.⁵¹ У зависности од тога колико вештине има особа, процес ће бити мање или више креативан, а овај креативни аспект приказује идентитет особе, закључује Аткинсон. Он такође разликује неколико врста *уради сам* понашања. Проактивни *уради сам* је самовођени дизајнерски поступак, при чему се мисли на умешну манипулацију сировим материјалом или на оригиналну комбинацију постојећих компоненти. Овај поступак доноси и лично задовољство и материјалну добробит или уштеду. Реактивни *уради сам* је хоби. У ову групу спада полуготов производ који долази у компонентама које треба склопити пратећи дату шему. Есенцијални *уради сам* има економску нужност и недоступност професионалне помоћи као узрок. *Уради сам* као животни стил је Аткинсон регистровао као избор, а не потребу.

Уради сам је самостална активност карактеристично смештена код куће, а не у опремљеном, контролисаном окружењу и условима, и без професионалне помоћи. Аткинсон објашњава да је први пут на инвентиван начин употребљена у 19. веку када је служила прављењу играчака, а после II светског рата, када су се људи сусрели са недостатком професионалног рада, то је постао покретач бројних *уради сам* предузећа. Педесете године бележе пораст конзумеризма. Економија глобалне масовне продукције ставља потрошаче у позицију где су потрепштине попут скуване хране, одеће, намештаја доступне за мање новца него што би материјал за њихово креирање коштао.⁵² Стога није изненађујуће што је *уради сам* данас животни стил и лични одабир, а не нужност било какве врсте. Ова активност испоставила се као демократизујући агент – људска независност, ослањање на себе, ослобађање од професионалне помоћи, усвајање модерних принципа дизајна, креирање више личног значења производа, неке су од главних потврда ове нове улоге *уради сам* понашања. Када нешто радимо сами, креирамо, користимо вештину, тада имамо иницијативу и одговорност. Аткинсон је закључио да је *уради сам* култура кључан аспект материјалне културе свакодневног живота и да је ова демократизација радног процеса донела охрабрење самосталном

⁵¹ Atkinson, Paul, *Do It Yourself: Democracy and Design*, *Journal of Design History* Vol 19. No.1, Oxford, Oxford University Press, 2006.

⁵² Atkinson, Paul, наведено дело

доношењу одлука, и слободу од супервизије.⁵³ Самим тим, ова активност гради индивидуалност као што то чини уметност.

Често се може наићи на повезивање *уради сам* активности са позитивном психологијом, пре свега *психологијом тока*, коју дефинише мађарско-амерички психолог Михаљ Шиксентмихаљи (Mihaly Csikszentmihaly). Овај психолог са својим тимом бележио је осећање задовољства људи док обављају своје послове и на основу овог и сличних истраживања он је испитивао шта је оно што особу чини најзадовољнијом. Резултати његових анализа показали су да човек није најсрећнији када је опуштен и пасиван, већ када учествује у активности која у потпуности обузима његов ум и тело, када активно ради на постизању неког далеког, али јасног циља, при чему му је пажња неподељена, а осећај контроле велики, и свест о времену или физичким потребама не постоји. С обзиром да је у уметности овакав ток лакше постићи него у другим делатностима, под претпоставком да је креирање акција која захтева умеће, контролу, план, имагинацију, визуализацију и слично, али и велику креативност, *уради сам* понашање може изазвати овакво искуство код не-уметника.

[Ток]⁵⁴ је стање у коме смо у потпуности обузети неком радњом, зарад те саме радње. Ослобођени смо владавине ега, време лети, све што чинимо, сваки покрет и мисао неизбежно проистичу из претходног покрета и мисли. Читаво наше биће је укључено, а своје вештине максимално користимо.⁵⁵

⁵³ Atkinson, Paul, наведено дело

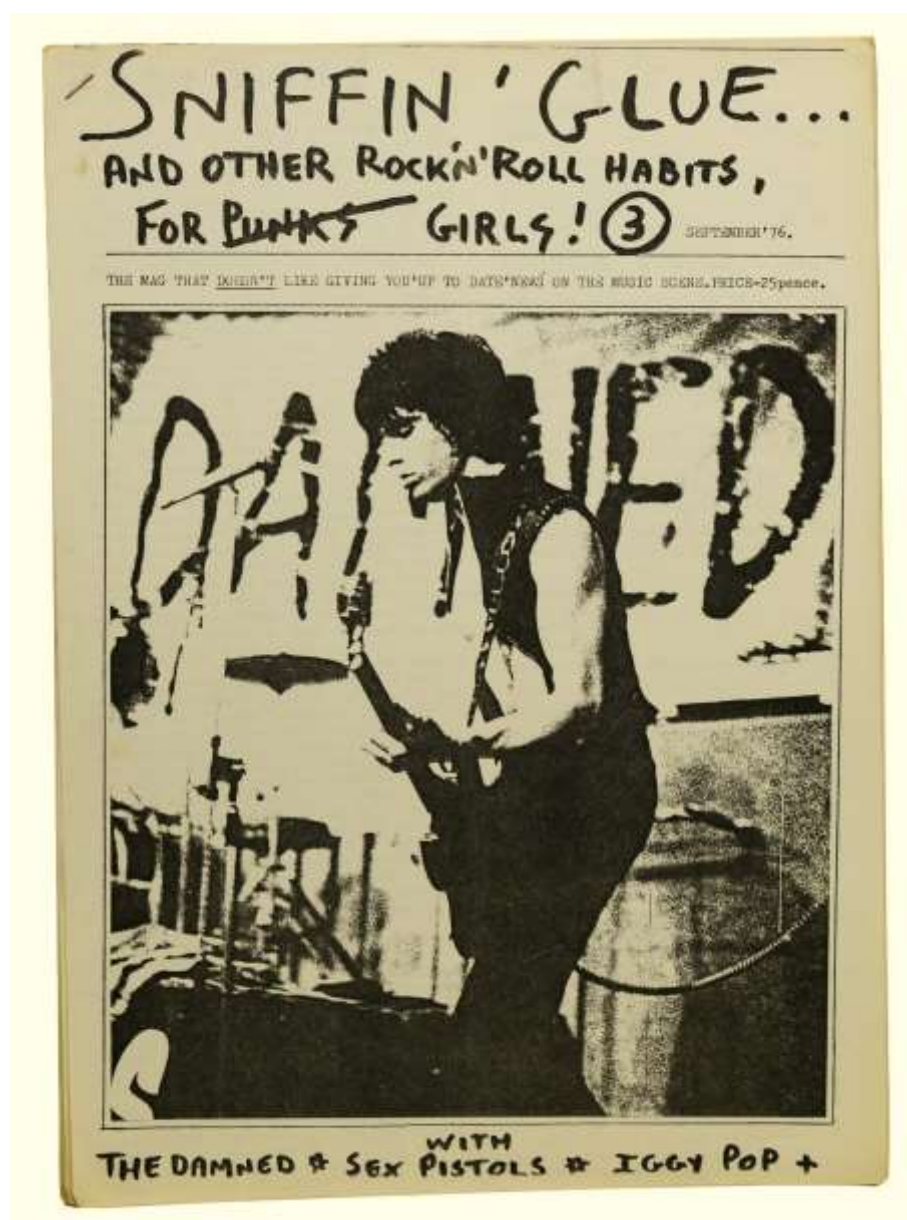
⁵⁴ *flow*, енгл; Шиксентмихаљи употребљава овај израз за стање оптималног искуства

⁵⁵ Csikszentmihaly, Mihaly, <https://samoobrazovanje.rs/pojam-flow-u-modernoј-psihologiji/>

3.2. Панк и уради сам

Дужну пажњу када је *DIY* феномен у питању треба посветити панк покрету. Из угла данашњег проширеног појма графичке продукције, приступ штампаној ствари у панк субкултури је у својој примењеној, бучној и упечатљивој верзији подржао је поменути успон хибридног графичког медија.

Појам *уради сам* популаризован је са појавом панк субкултуре седамдесетих година прошлог века, нарочито у првом таласу панка у Британији између 1976. и 1979. године.



Насловна страна
фанзина *Sniffin' Glue* (1976)

Међу првим носиоцима *уради сам* културе били су такозвани *фанзини* (*fanzines*, енгл.), односно форма незваничне публикације слична магазину, произведена од стране фанова и ентузијаста одређеног бенда, покрета или културног феномена уопште. *Уради сам* покрет кроз своје фанзине критикује масовну продукцију кроз ручни рад, мануелни поступак колажирања и апропријације материјала преузетих из популарне културе и медија.⁵⁶ Језички аспект овог покрета, графички садржај фанзина, означавао је бунтовништво и отпор и ови ставови јасно су изражавани техником „cut-n-paste“ (енгл. *исеци и залепи*), где се манипулацијом фонтовима и величинама слова наглашавао неформални, жаргонски и насилан језик, неретко пун псовки. Овај поступак за циљ је имао да шокира припаднике популарне и „мејнстрим“ (енгл. *main stream – главни ток*) већине. Насупрот професионално уређених публикација, фанзини су били категорија између приватног писма и магазина. Карактеристична форма фанзина је канцеларијски А4 формат папира са рукописаним или куцаним текстом. Они су били пуни неспретних, нестручних и граматички неисправних детаља, често прецртаних и видно исправљаних, који су носили поруку независности, слободе и комуникације живе енергије, узбуђења и ентузијазма. Фанзини су углавном штампани кришом на позајмљеним канцеларијским штампачима. *Уради сам* култура почиње фанзинима, али ту се не зауставља већ истовремено прожима све аспекте друштвеног живота једног панкера. Оснивају се клубови, спонтане свирке и мале независне музичке куће захваљујући мрежи коју фанзини установљују. Они дистрибуишу информације о распоредима свирки, о интервјуима са бендовима, критикују и промовишу нове албуме и коментаришу политичка збивања.

Заправо, у природи самог покрета лежала је снажна политичка порука. „Шта је више политично него одбијање конгломерације доминантних медија и ширење сопствене уметности?“⁵⁷ Један од сарадника на фанзину *Снифин Глу* (*Sniffin' Glue*) (1976-1977) Стив Мик (Steve Mick) каже: *...панкери нам говоре да имамо најбољи часопис. Па, наравно да имамо, јер смо шворци, примамо социјалну помоћ, живимо у досадним додељеним становима, тако да очигледно знамо шта се дешава!*⁵⁸ Велика

⁵⁶ Triggs, Teal, *Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic*, Journal of Design History Vol.19 No.1, 2006.

⁵⁷ Moran, Ian P, *Punk: The Do-It-Yourself Subculture*, Social Sciences Journal: Vol.10 :Iss. 1, Article 13

⁵⁸ *... punks have been telling us we've got the best mag around. Well, of course we have 'cause we're broke, on the dole and live at home in boring council flats, so obviously we know what's goin' on!* (прев. аутор) Triggs, Teal, *Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic*, Journal of Design History Vol.19 No.1, стр. 72, 2006.

економска криза захватила је Велику Британију касних седамдесетих година. Британски класни систем, незапосленост и сиромаштво били су покретачи бендова као што су *Секс Пистолс* (*Sex Pistols*) и *Клеш* (*The Clash*) да промовишу културу која је захтевала улагање само у креативном и енергетском смислу, која је ослобађала и била уточиште незадовољним људима, док новчано није коштала ништа. DIY култура изродила је идеологију анти-уређења, или анархије. Политичност панка је једна од његових фундаменталних одлика, а *уради сам* покрет је управо поље манифестовања ове политичности. Критика капиталистичког друштвено-економског уређења изражена је кроз антиконзументички принцип, који заговара одбацивање куповне робе и тиме независност појединих друштвених структура.⁵⁹ *Робна вредност робе произведене на DIY начин не улази у размену и вишак рада не присваја капиталиста већ се он враћа малом произвођачу. Тако се раскида ланац произвођач - роба (вишак вредности рада) - капиталиста и редефинишу се односи снага. Одбацују се институције државе и капитала.*⁶⁰

Са друштвене тачке гледишта, у истраживању које је објавио Иан Моран (Ian P. Moran) 2010. године интервјуишући неколицину припадника панк покрета који су били сведоци формирања, раста и одржања панк сцене од седамдесетих година, можемо видети да је иницијална каписла за прикључивање покрету била његова друштвена димензија. Неки су навели чак да је та врста социјализације била важнија и од саме музике. Већина интервјуисаних људи сложила се да их је панку и *уради сам* понашању довео осећај отуђености и неприпадања мејнстриму. Бојење косе у јарке нијансе, ручно прављена одећа, гласна и хаотична музика и слобода израза на сваки начин трансформисала је пасивне и незадовољне потрошаче у активне учеснике у продукцији. *Етички домен уради сам панк културе може се дефинисати као нешто фундаментално створено од стране фанова, за фанове.*⁶¹ Активност учесника у стварању ове културе, социјализација и производња продукта дала је актерима осећај испуњености и припадања.

Кроз панк покрет показало се да је *уради сам* етика настала на потреби да се производе и дистрибуишу идеје без интеракције са великим корпорацијама. Уместо тога креирање сопственог идентитета и стварање мреже истомишљеника учврстили су

⁵⁹ Младеновић, Александар, *Рани панк и хибридна графика*, докторски уметнички пројекат, Факултет ликовних уметности, 2014, стр. 44.

⁶⁰ исто, стр. 46.

⁶¹ Moran, Ian P, *Punk: The Do-It-Yourself Subculture*, Social Sciences Journal: Vol.10 :Iss. 1, Article 13, 2006.

позицију *уради сам* феномена. Водећи порекло из ових услова неопходности, а истовремено несташице новца, *уради сам* понашање шири се у наредним деценијама далеко изван панк субкултуре. Прави, оригинални *уради сам* покрет је неухватљив и тешко се може категорисати у савременој култури. Са друге стране, он је на више начина погрешно цитиран у популарној култури, где у искривљеном облику суделује у новом мејнстриму. Друштвене мреже препуне су савета и упутстава како да направимо, преправимо, унапредимо или прилагодимо материјална добра својим потребама. Примарни мотив ових активности јесте уштеда новца, али у данашњем тренутку читава нова индустрија је развијена на овом темељу и она служи, као и било која друга корпоративна делатност, тржишној популарности одређених брендова. Шире гледано, иновација више не потиче од препознавања потреба потрошача, већ је она изнешена из фабрике и дата потрошачима, као онима који одлучују о крајњем производу. Ипак, у свом изворном облику, *уради сам* делатност и даље се одвија далеко од корпоративног, плаћеног или спонзорисаног маркетинга, већ у сопственој режији, захваљујући само личној активности појединаца.

4. АРХИВСКИ ПОСТУПАК

4.1. Појам архива

- *Arche*, грч.
 1. почетак, оригинална позиција, извор
 2. команда, ауторитет, ред (ума или супериорног), заповест
- *archeion*, грч – кућа, резиденција, место боравка⁶²

Традиционално, архив је складиште материјала документарне природе. Од успона перформанса, као и ленд арта у постмодерној уметности, документ постаје важан као снимак и сведок рада, а убрзо концептуална уметност почиње да инкорпорира архивирање као уметничку праксу за себе. Фотографија, видео, мапа, текст стичу статус уметничког дела.

Архив је пре свега закон онога што може бити речено, систем који уређује појаву исказа као сингуларних догађаја. Архив је исто тако оно што чини да се све те речене ствари не гомилају бескрајно у неко безоблично мноштво, не уписују се у непрекидни низ, и не ишчежавају само захваљујући случајном стицају спољашњих околности. Речене ствари се групишу у посебне ликове, укритају се једне с другима кроз многоструке односе, одржавају се или ишчежавају према различитим правилностима. [...] Између традиције и заборавља, он показује правила једне праксе која допушта да искази истовремено опстају и правилно се модификују. Он је опити систем образовања и преображаја исказа. [...] Архив је неописив у своме тоталитету и незаобилазан у својој актуелности. Он се појављује у одломцима, областима и нивоима, несумњиво утолико боље и јасније уколико нас време од њега раздваја: у крајњем случају реткости докумената, било би потребно највеће временско одстојање да би се он анализирао. [...] Анализа архива садржи, дакле, и једну привилеговану област: у исти мах блиску нама, али различиту од наше актуелности. То је обруб времена који окружује нашу

⁶² Derrida, Jacques, Eric Prenowitz, *Archive Fever: A Freudian Impression y Diacritics*, Vol. 25, No. 2, стр. 9-

садашност, надноси се над њу и показује је у њеној другости, оно што нас, изван нас, омеђује.⁶³



Кристијан Болтански, *Куле од кутија са насмејаним портретима душа које су нас напустиле* (*Towers of boxes containing smiling portraits of souls departed*), 1964.

Према Фукоу (Michel Foucault), архив је учење о прошлости кроз њене материјалне остатке.⁶⁴ Овај процес он назива археологијом знања. За Фукоа, архив је пре активни метод бирања и трансформације информација којима баратамо него пасивно место одлагања истих. Он бира специфична знања, а не сва сазнања која постоје. Архив никад није коначан и никада није потпун. Фуко даје архиву функцију експанзивнију него Фројд, јер Фукоов архив не разматра само забележено и незабележено, меморисано и заборављено, већ системе по којима се такав архив у својој укупности креира. Историја која ће бити написана зависи од изгледа архива.

Кључно дело које анализира улогу архива у савременој уметности јесте текст Жака Дериде (Jacques Derrida) из 2004. године чији је назив „Архивска грозница:

⁶³ Фуко, Мишел, *Археологија знања* (прев. Младен Козомара), Београд, Плато, 1998, стр. 140.

⁶⁴ Фуко, Мишел, наведено дело

Фројдов отисак“ (*Archive Fever: A Freudian Impression*)⁶⁵, а који кроз Фројдово учење и психоанализу преиспитује архив и памћење. Фројд је поставио питање зашто памтимо, и ово је на више различитих нивоа Дерида анализирао у свом делу. Разматрајући појам архива и порекло речи, њено првобитно значење примењено на ондашње околности, Дерида замишља архив базиран на Фројдовом принципу.

Архив и архивирање тичу се бројних питања селекције, припадања, поседовања, класификације као и простора памћења. Архив је екстернализација меморије, и управо зато, према Дерида, он није сличан меморији, јер је она спонтано, унутрашње искуство. Архив постоји само у структуралном разбијању испричане меморије. Нешто улази у селекцију архива, а нешто не, и у овом контексту обрађен је појам *archeion* – шта улази у збирку, шта је корисно, шта је одабрано, одобрено, шта је прескочено и шта недостаје, шта не улази у избор и тиме бива заборављено. Дерида сугерише да из архива увек нешто бива изостављено, а све, и оно што је у архив ушло и оно што није, јесте довело до одређеног тренутка и ни једна секвенца није мање важна од друге. Ипак архив на основу одређеног, сопственог или датог закона бира оно што ће бити његов садржај, стога, сви архиви јесу само острва свесног, средина ствари, док је све остало заборављено, баш као што о свесном и несвесном говори Фројд. Паралела између архива и психоанализе за Дерида стоји у жељи да се опораве моменти инцепције, дакле почечи и порекла за које верујемо да су истина. Памћење је потиснуто сопственим архивирањем, и ово је пример како архив деструира самог себе. Деструктивни нагон је у контрадикцији са нагоном конзервације, односно са нагоном архивирања, међутим, не би постојала жеља да се архив створи када не би било свести о коначности, о могућности заборава. Ипак, архив се не мора нужно тицати само прошлости и одлагања. Техничка структура архивирања значајна је јер говори о томе шта би могло у будућности бити архивирано и како. У контексту дела *Архивска грозница* релација психоанализе и архива резимира се Деридином претпоставком да је будућност психоанализе будућност науке уопште. Наука, у сваком свом покрету, састоји се од трансформација техника архивирања.

У Борхесовим (Jorge Luis Borges) *Мањтаријама* (*Ficciones*) можемо наићи на причу *Фунес или памћење* (*Funes el memorioso*)⁶⁶ о младом човеку који је пре једног несрећног догађаја, када је пао са коња и онесвестио се, био „слеп, глув,

⁶⁵ Derrida, Jacques, наведено дело

⁶⁶ Borhes, Horhe Luis, *Funes ili pamćenje u Maštarije*, Beograd, Nolit, 1978.

бесловесан, забораван“, али након што се пробудио, његов свет постаје вртоглаво претрпан памћењем. Борхес подећа да „мислити значи занемаривати разлике, уопштавати, апстраховати“, а Фунесова судбина неумитног памћења је притисак неуморне стварности у својој пуној жестини. Фројд је тврдио да људи оздрављају сећајући се, али и заборављање је од велике важности за здравље индивидуе, јер је оно средство одбране од болних сећања.

Често се сусрећемо са непријатним осећањем праћеним носталгијом када пролазимо кроз личне успомене, а радо мислимо о новодобијеним стварима као о будућим успоменама. Чувамо са настојањем да се радо сетимо, а када тај тренутак дође, специфичан бол нас спречава да дуго контемплирамо нађени предмет. Не поседовати успомене значи ићи даље, али значи и потискивати и гајити потенцијално опасно оружје у споственом уму. Енди Ворхол (Andy Warhol) пише у *Филозофији Ендија Ворхола (The Philosophy of Andy Warhol)*⁶⁷ како налази у конфликту две опречне побуде – једну да се све сачува и другу да се ствар баци чим се добије. ...*Дубоко у себи се надам да ће се све оне [ствари] изгубити и да више никада нећу морати да их видим.*⁶⁸

Хал Фостер (Hal Foster) у *Архивском импулсу (An Archival Impulse)* фокусира се на улогу архива у уметности. Архивска уметност чини историјску информацију често изгубљену и премештену физички присутном. Уметници који се баве архивом елаборирају о нађеном документу и пре свега бирају формат инсталације. Архив често може да, уместо ревизије или евокације прошлости доведе до другог екстрема – да се посматрач пронађе у датом представљеном објекту, генерализујући његово значење. Већ поменута индустријска продукција и масовна потрошња испраћена је од стране дигиталне информације и кроз ову промену поново се мења статус уметника. Данас и виртуелна информација функционише као реди-мејд: уметници инвентаришу, „семплују“ и „деле“ инфомације. Идеални медиј архивске уметности заправо постаје мегаархива интернета. Али ипак, у пракси, с обзиром на то да још увек уметност вуче заоставштину постмодерне и опипљивости, можда и даље неспремне да закораче сасвим у дигиталну еру, већина изложби и даље се састоји из пре свега тактилног материјала. Архиви су материјални, фрагментирани и траже људску интерпретацију, а не механичко процесирање. Често архив може садржати повод неког новог архива, па је тако архивска форма како постпродукција тако и препродукција. Уметници су одувек привучени

⁶⁷ Warhol, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol*, Irvine, Harvest, 1977.

⁶⁸ Warhol, Andy, наведено дело, стр. 145.

непотпуним почецима, недовршеним причама које нуде шансу за нов пројекат, па су тако више окупирани обскурним траговима него апсолутним пореклом. Архивска уметност разликује се од музејског архива или интернет архива, јер архивисту, за разлику од кустоса, не брине тоталитет репрезентоване слике, нити неки институционални интегритет. Архив у уметности вођен је субјективном причом која се формално води начелима архивирања, али нема институционални циљ као архив друге врсте. Фостер описује рад као архивски уколико он исуњава следеће критеријуме:

1. производи неформалне архиве
2. увршћује све архивске материјале, како нађене тако и направљене, како реалне тако и фиктивне, како јавне тако и приватне
3. уметник ређа све материјале према квази-архивској логици изграђеној из матрица и цитата или претпоставки и представљених у квази-архивској архитектури – у комплексном систему текста и објеката, платформи и станица.

Фостер закључује да је архив простор за бесконачно мишљење, а сваки архив настаје тако што конекције мутирају и дисконектују.

Очигледно је да се архив једног друштва, културе, цивилизације или пак епохе, не може исцрпно описати. С друге стране, не можемо описати ни наш сопствени архив, пошто говоримо унутар његових правила, и пошто оно што можемо одредити као предмет нашег дискурса - од њега добија своје начине појављивања, своје облике егзистенције и коегзистенције, свој систем гомилања, историчности и нестајања.⁶⁹

⁶⁹ Фуко, Мишел, наведено дело

4.2. Архивска грађа: Фотографија – *memento mori*

Мада је о фотографији било речи у вези са спомињањем првих фото-монтажа и дадаистичким ослобађањем уметности, након што је обрађен појам архива у ширем и у ужем уметничком смислу, добро би било ревидирати функцију фотографског материјала како би се употпунио дискурс којим се бави пројекат *Мнемозин репрографија*.

Већ поменута збирка *Ваишар уметности* Карела Тајгеа у есеју *Задаци модерне фотографије* сада већ давне 1931. године велича утилитарну и документарну фотографију која служи одређеној сврси и не заслепљује се уметничким вредностима, већ чисто фотохемијским квалитетима. Тајге је био противник фотографије која се јавила на почетку XX века и која је хтела да буде слободна игра светлости, сенке и облика. Он је сматрао да је тиме фотографски апарат обезвређен као машина чије се величанствене могућности употребљавају за остварење нејасних циљева. Према његовим речима лаици долазе до изражаја, јер је фотографска апаратура толико једноставна за употребу. Социјалистичка револуција, према Тајгеу, вратила је фотографију на право место, не тражећи сладуњаве мртве природе већ информативни материјал, непретенциозну документацију која презире естетику и уметност. Он је сматрао да *линију поштеног рада...настављају репортажна и документарна фотографија*. Управо у следећем поглављу, у есеју *О фотомонтажи*, Тајге ће повезати фотомонтажу као резултат аналитичког периода у сликарству и потреба модерне рекламе и политичке пропаганде са ослобађањем фотографије од непогодних утицаја уметничке фотографије.

У контексту архивирања, Сузан Сонтаг (Susan Sontag) и почиње свој *Есеј о фотографији (On Photography)* примедбом да је “инвентарисање започело 1839. (мислећи на прву дагеротипију⁷⁰) и од тада је фотографисано готово све. Фотографије су граматика гледања и етика виђења према Сонтаговој. Поставити себе у одређени однос према свету, и направити од фотографија антологију тог света и јесте онај вид архивирања којим се данас масовно бавимо. У моменту када настаје и шири се, фотографија мора бити потпуно фасцинантна с обзиром на то да, за разлику од текста,

⁷⁰ Према Тајгеу, дагеротипија није „нагрђена“ уметношћу, није дорађивана руком према сопственом уметничком нахођењу, не дугује ништа сликарству нити графици, већ је чист рад.

слика и цртежа, она представља мини стварност. Ипак, прве збирке фотографија, први архиви, биле су књиге. Колико год да је ово давало димензију палпабилности, толико је и несрећна околност архивирања фотографија та, што је наметнут одређени редослед, и тиме, и контекст датих фотографија. Ово је наравно предност архива, иако мана када је у питању интегритет појединачне фотографије. Фотографије су сведочанства и докази одређене ситуације и одређеног времена. Као такве, Сонтаг примећује, оне су изузетно оруђе надзора и контроле – још једна актуелност чији смо сведоци. Фотографија је агресивна у својој свеprisутности, и ова обимност је тачка коју сликарство никада није могло да досегне. Већина људи се не бави фотографијом као уметношћу, то је данас друштвена потреба и обред који се подразумева. Сви ће поседовати фотографије породице, превасходно деце док су мала, па онда, у свим важним животним тренуцима – дипломирања, венчања, добијања потомака, фотографије породичних окупљања, затим туристичке фотографије и слично. Данас је фотографија повод друштвених мрежа, а сви телефони опремљени су фотографским апаратом, који ради и без претходног образовања корисника у домену фотографије, који прави фотографије по провереним рецептима, програмирано. Фотографија омогућује имагинарно поседовање прошлости. Исто тако, она омогућује доказ да смо присуствовали нечему где остали, који су нама од значаја, нису, па на тај начин фотографија постаје *оверавање* доживљаја, како то назива Сонтагова. Често слободно време и одмор постају трагање за фотогеничним призором који би се могао претворити у сувенир у форми фотографије и овиме се постиже осећај разумевања света и припадања. *Сам наш осећај за неку ситуацију сада се артикулише помоћу интервенција камере.*⁷¹ Све фотографије промовишу носталгију, што се може проширити на читав појам архива. Фотографија као елегична уметност, учинила је многе ствари додирнуте патосом само зато што су фотографисане и ово је преваспитало човеково виђење. И без камере, човек данашњице гледа на свет као кроз објектив, размишљајући о тренутку у коме је, са носталгијом, као да је већ прошли. Прошлост је према Бенјамину надреалистичнија од свих садржаја. Човек замишља и себе и ситуацију из друге перспективе, постаје посматрач свог живота. *Данас све постоји да би завршило на фотографији*⁷² – Сонтаг оцењује да је фотографија јача и од покретне слике, јер је јединствен замрзнути тренутак, чист исечак времена. Она подстиче на сањарење и

⁷¹ Sontag, Suzan, наведено дело, стр. 20.

⁷² исто, стр. 31.

призива другу стварност. Стварност потврђена фотографијама је императив потрошачког друштва.

Сузан Сонтаг фотографа сматра колекционарем. Жеља колекционара је да обнови стари свет, који се не може обновити, што је *донкихотски* вид фотографског подухвата. Борис Гројс објашњава промену улоге уметника кроз пример фотографа – његове технике су бирократске и административне. Фотограф као стваралац архивске грађе бира, увршћује, модификује, едитује, мења, комбинује, репродукује, аранжира, прави серије, излаже или склања, он манипулише, као менаџер, подацима. Фотограф је у својој страсти за фотографијом повезан са прошлошћу, тј. осећајем за прошлост, чак и онда када су његове фотографије слика садашњости. Фотограф као и архивист и колекционар има несистематичан приступ садржајима, за разлику од традиционалних уметности које негују историјску свест, тиме што разликују иновативно од ретроградног и централно од маргиналног. Колекционару ће све теме бити од једнаке важности. Андре Бретон и надреалисти претвориће одлазак на бувљак и прикупљање старих докумената у естетско ходошачће. Сонтагова сликовито закључује да у оку камере суморне зграде фабрике и авеније претрпане огласима изгледају једнако лепо као и цркве и пасторални пејзажи, односно, по модерном укусу још лепше. Фотографија интригантним налази све, а Гројс подсећа да када причамо о раду фотографа ми разматрамо управо садржај, идеју, везу уметника са делом.



Албум из породичног архива који садржи фотографије Зрењанина 1940. године када је град страдао у поплави. Овај албум био је полазиште за графике из серије *Белешке о случају*.

Фотографије старењем не губе вредност, оне је чак и добијају. Када се потклобуче од влаге, избледе, испуцају, поприме мирис старине, оне изгледају још увек добро, па чак и боље, оцењује Сонтагова у поглављу названом *Меланхолични предмети*.⁷³ Као и архитектура која подлеже неумитном протицању времена, фотографија тиме бива унапређена – рушевине су предмет и почетак контемплације многих стваралаца кроз векове. Запажајући наведено, Сонтагова фотографију назива чак модерним панданом романтичарским вештачким руинама.

*У прошлости, незадовољство стварношћу изражавало се као чежња за другим светом. У модерном друштву, незадовољство стварношћу изражава се силовито и најчешће кроз чежњу да се репродукује овај свет овде. Као да само посматрањем стварности у облику једног предмета – сређивањем у виду фотографије – она постаје стварно реална то јест надреална.*⁷⁴

Ни један тренутак у животу не може остати заувек фиксиран, а управо фотографија то омогућава. Примамљивост фотографије лежи у томе што она нуди разумевање света које иначе није могуће. Осим што људско око у физиолошком смислу региструје мање него оптички механизам фото-апарата, људско памћење је у односу на објективност фотографског записа, компромитовано, подложно променама и утицајима надолазећих мисли и искустава. Прикупљањем фотографија стиче се утисак да се свет разумео. Од бележења стварности, фотографије су постале норма за то како нам ствари изгледају. *Фотографије су мерило лепог више него свет.*⁷⁵

Говорећи о архиву као поступку објективизације стварности, фотографија још једном прати ову паралелу. У фотографији се губи траг личног, лично се сакрива из мотива да бележи, дијагностикује, информише итд.

Контрасним путем Ролан Барт (Roland Barthes) у делу *Светла комора (Camera Lucida)*⁷⁶ доноси сасвим другачије закључке о фотографији у односу на Сузан Сонтаг. Ипак, њихови погледи на фотографију се међусобно не искључују. Док Сонтагова посматра фотографију у социолошкој димензији, Барт жели да се ослободи фокуса на *референта* (онога што је на фотографији приказано) и да се усредсреди на

⁷³ Sontag, Suzan, наведено дело, стр. 81.

⁷⁴ исто

⁷⁵ исто, стр. 87.

⁷⁶ Барт, Ролан, *Светла комора: белешка о фотографији* (прев. Славица Милетић), Београд, Културни центар Београда, 2011.

Фотографију⁷⁷, на суштину. Он фотографију анализира из угла личног афинитета према свега неколико одабраних слика. Метод своје студије фотографије развија почевши од поделе на три праксе које је чине: *оператора* (фотографа), *спектатора* (публике) и *спектрума* („мете“ или референта). Тема је даље разматрана из угла спектатора, чија је субјективност неизоставан елемент рецепције фотографије. Аутор настоји да ову субјективност образложи и да из ње издвоји суштину и универзалност. Од поређења фотографије са авантуром, преко феноменолошког свођења фотографије на афекат, Барт стиже до ултимативне карактеристике Фотографије, а то је дуалност, саприсуство двају елемената: *студијума* (*studium*) и *пунктума* (*punctum*). Студијум или „протежност“ је поље културе из ког је фотографија пажљиво посматрана, примаће фотографије, учествовање, док је пунктум тачка, случајност, која потреса посматрача. *Пунктум је додаток, оно што посматрач додаје фотографији и што је већ у њој.*⁷⁸ За ову прилику, најзначајније опажање које Барт изводи, јесте да се фотографија разликује од свих начина подражавања, по томе што се никада не може порећи да је њен објекат био ту.⁷⁹ Фотографија, закључује Барт, није ни уметност, ни комуникација, већ двоструко и истовремено постављање реалности и прошлости, она је референција. Самим тим, фотографија је предмет који сам по себи може чинити јединицу архива, као анестезирани тренутак који је апсолутно постојао, али је одмах одвојен.

Према Бенјамину, ни једна фотографија не може бити оригинал, јер је она већ копија изворног присуства. Док је традиционална уметност била елитистичка, медији савременог доба су демократски. Они, и са њима фотографија, слабе улогу специјализованог произвођача, користећи поступке засноване на случајности или механичке технике које свако може да научи, а читав свет посматрају као материјал.

⁷⁷ Барт у наведеном делу разликује *било коју* фотографију од *Фотографије* као суштине и/или универзалности.

⁷⁸ Барт, Ролан, наведено дело, стр. 55.

⁷⁹ *Сликар може да представи реалност коју није видео* (исто, стр. 73.)

4.3. Аби Варбург и Мнемозин Атлас

Један од најважнијих примера тенденције за архивирањем налазимо око 1925. године када Аби Варбург, историчар уметности из богате и хамбуршке јеврејске породице банкара, установљава Атлас Мнемозин. Абију Варбургу следовало је да наследи породични бизнис који он у договору са братом одбија у братовљеву корист. У замену за то, он преузима формирање породичне библиотеке, за коју се брат обавезује да ће снабдевати свим књигама које Аби пожели. Библиотека Варбург пресељена је у Лондон у страху пред нацистичком Немачком. Данас је ова библиотека претворена у Институт Варбург и садржи 300 000 књига. Ови подаци који се тичу породичне историје Варбурга важни су за његов, испоставиће се, животни пројекат, јер откривају ауторову едукативну поткованост. У формирање Атласа Аби Варбург се упушта након опширно студирани историје уметности, а посебно класичне антике. Он примећује како се прикази велике симболике, интелектуалне и емоционалне моћи појављују у западној античкој култури и поновно оживљавају у каснијим временима кроз уметност или космологију, као на пример у ренесанси. Његов Атлас прошао је кроз три верзије. Прва верзија фотографисана је 1926, а до 1928. завршио је 43 панела. Финалну верзију сачињава 63 панела испуњених вишеструко организованим и реорганизованим црно-белим фотографијама из области историје уметности и космографије, али аутор умире 1929. године пре него што успева да заврши пројекат.



Аби Варбург, *Мнемозин Атлас*, пано 45,
последња верзија (1929)

Мнемозин Атлас променио је начин гледања слика, препознавши да оне немају само естетски квалитет, већ и информативни. Оне су кутије знања, историја уметности без текста. Како је Варбург објашњавао у својим дневницима, овај атлас имао је за циљ да конструише свеобухватни модел западноевропске хуманистичке мисли у коме би она могла да препозна своје порекло. Његова конструкција колективног сећања почивала је на тврдњи о вези између мнемоничног и трауматичног. Настојање да креира историјско памћење и континуитет искуства по можда последњи пут пред нацистичком немачком влашћу, било је истовремено и покушај да се конструише и једно социолошко памћење. Конструкција Атласа почива на материјалистичком концепту да од сакупљених фотографија никне јединствена репрезентација знања читљива међу фотографијама заједно. Варбург овом колекцијом претпоставља једно универзално познавање и разумевање визуелних приказа као еманципаторску функцију техничке репродукције. Курт Форстер (Kurt Forster), тумач Варбургових списа на енглеском језику, пореди монтажне процедуре Варбурга са Швитерсом и Лисицким (El Lissitzky). Ова аналогија има за циљ да редифинише графичку монтажу као конструкцију значења, а не уређење форми.⁸⁰

4.3.1. Бенјамин и Варбург

Намерно искључивање свих интерпретација које доводи антисубјективизам до кулминације констатовао је Теодор Адорно (Theodore Adorno) пишући о Бенјаминовим *Пасажима* (*The Arcades Project*). Епистемолошка уметничка пракса коју је својим Атласом основао Аби Варбург повезала га је са надреалистичким колажирањем цитата у пројекту *Пасажи*. У делу *Сећање на прошле ствари* (*Remembrance of Things Past*)⁸¹ Ремпли (Matthew Rampley) по више тачака повезује дело два аутора. Мимезис и искуство, концепт опонашања, Бенјамину служи методолошки: уместо традиционалне историјске анализе, он се користи неометаном презентацијом. Варбург мапира људско искуство кроз визуелне знаке. Обојица разматрају питање дистанце, просторности између утврђених елемената, јер је асоцијација која се јавља при

⁸⁰ Forster, Kurt, https://www.youtube.com/watch?v=80PvxSKA_Hk

⁸¹ Rampley, Matthew, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harassowitz Verlag, 2000.

доживљају оба дела остављена слободна. За Бенјамина, циркулација слика обезвређује појединачне приказе чинећи оно што Ремпли назива перцептуалним слепилом. Варбург са друге стране исту појаву дефинише као хипер-инфлацију симбола, које у таквом стању губе конекцију са значењем. Оба аутора извршила су снажан утицај на питања модерности, улоге традиције и културне меморије, а оно што их је издвојило је иновативност у односу на савременике. Варбургово незадовољство тадашњом обичном категоризацијом историје уметности и читањем ренесансних тековина, резултирало је реконструкцијом базе продукције и рецепције уметничког дела, па самим тим и значења историје уметности. Он је нарушио устаљене границе академског дискурса и променио начин гледања на слике. Оба аутора скептично су приступили до тада линеарном моделу модерне културе. Они су својим деловањем истакли да се значење прошлости мења у односу на садашњост. Ова поновна инскрипција прошлости може да резултира регресивним опонашањем историје или прогресивном и креативном прерадом културног наслеђа.



Аби Варбург,
Мнемозин Атлас,
Пано 33, финална
верзија (1929)

4.3.2. Атлас

Мнемозин Атлас добија име по богињи памћења Мнемозини и Атласу, заштитнику астронома и географа. Јасно, појам *атлас* је демонстративна форма знања, компилација било географских планова, било констелација слика које систематски повезују поља науке. Интердисциплинарност Мнемозин Атласа је кључ савременог приступа науци и уметности. Нова перспектива и избегавање конотација суштински је унапредило образовање као и методе истраживања, како научног тако и уметничког. Улога аутора пример је улоге уметника који креира свој рад, он је монтажер који сугерише сликом, али оставља простор слободне интерпретације.



Изложба
*Мнемозин
атласа* Абија
Варбурга у
Берлину (Haus
der Kulturen
der Welt),
2020.

Мнемозин Атлас није уметничко дело, али оно јесте обновило поглед на историју уметности и самим тим и на уметничке радове. Одузимајући слици вербални контекст, Варбург оставља међупросторима и интервалима у сликама да дају смисао. Он повлачи иконологију интервала у истом тренутку када Џига Вертов (Dziga Vertov), руски редитељ, један од оснивача филмске монтаже, говори о монтажи интервала. Филм *Човек са филмском камером* (*Man with a movie camera*) из 1929. покушај је синематографске дифузије визуелних доживљаја урбаног живота совјетских градова. Дупла експозиција,

убрзани и успорени покрети (fast motion, slow motion. енгл.), екстремно зумирање (close-up, енгл.), само су неки од иновација које ће заувек изменити свет филма. Варбург је користећи се истим квалитетима конструисао кинематографску структуру атласа.

Пример сличне праксе едукативног, архивског карактера у савременој уметности је Хокнијев (David Hockney) *Велики зид* (*The Great Wall*) из 2000. године. Након посете Енгровој (Jean-Auguste-Dominique Ingres) ретроспективној изложби у Националној галерији у Лондону, Хокни примећује сигурност цртаних линија и верност приказаних портрета необичних за цртеж слободном руком, без оптичких помагала. Хокни потом, у великој студији историје западне уметности, проучава сликарску апаратуру великих мајстора. Његова студија резултоваће збирком од више стотина репродукција познатих слика у високој резолуцији. Оне, хронолошки и географски поређане, откривају да су око 1420. године постали приметни фотографски квалитети у сликама уметника, што упућује на коришћење неких оптичких помагала, а ова сазнања Хокни објављује годину дана касније у књизи *Тајно знање: поновно откривање изгубљених техника старих мајстора* (*Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*).⁸²



Дејвид Хокни, *Велики зид* (2000); горе: цела поставка, доле: детаљ.



⁸² текст о изложби Дејвида Хокнија у Ди Јанг (De Young) музеју, *David Hockney: A Bigger Exhibition* (October 26, 2013-January 20, 2014), <https://deyoung.famsf.org/archive/hockney/hockney-facts.html>

4.4. Архивирање неуспелих покушаја – Тасита Дин

Користећи средства некада модерних техничких тековина, као што је шеснаестомилиметарски филм, Тасита Дин (Tasita Dean) скреће пажњу на безобзирну темпоралност. Поведена историјским темама катастрофа, било личних и колективних или природних, она приповеда разне догађаје чија је заједничка тема застарели случај или окончања судбина. Фостер, пишући о Диновој, каже да је то уметница која “призива изгубљене душе”⁸³.

Средства израза Тасите Дин варирају од фотографије, филма, кратког филма, преко аудио радова до цртежа на црној табли. Она реконструише догађаје, места и објекте у жељи да *претвори закашњење у постајање*⁸⁴. Шенон Метерн (Shanon Mattern) говорећи о раду Динове, закључује да архивирање ових неуспеха допушта да поправимо ток историје користећи архив као активну алатку уместо статичну колекцију информација.

Велику инспирацију за ову уметницу представља море, и према неким критичарима, начин на који се она њиме у свом раду бави, води нас назад до осамнаестовековних појмова о елементарним силама виђеним као обележја турбулентне и необуздане људске емоције. Посебно дирнута трагичним покушајем Доналда Кроухурста (Donald Crowhurst) да лажира пут око света који се завршио губитком разума а потом и живота на мору, она је снимила четрнаестоминутни филм *Нестанак на мору* (*Disappearance at the Sea*, 1996) за Бервик-Рампартс пројекат (Berwick Ramparts Project), који је позвао уметнике да на различите начине одговоре на Бервик на Твиду, град на крајњем североистоку Енглеске. Кроухурст био је енглески морнар аматер, чија је амбиција била да учествује у трци самонавигационог пута око света 1968. Након несрећних околности које су се десиле на броду, Кроухурст одлучује да се не врати већ да на превару, јављајући лажне локације напретка његове пловнице, ипак заврши трку. Међутим, потпуно сам, без људи и било каквог система подршке, он упада у психолошку тортуру и самоубиством завршава причу о људском неуспеху. Филм прати увећање ротирајуће машинерије светионика кроз коју посматрамо како се сутон дана, у смени топлих жутих, црвених и љубичастих тонова претвара у таму. Назив *Нестанак у мору*

⁸³ Foster, Hal, *An Archival Impulse*, у *October*, Vol.110, Cambridge, MIT Press, 2004, стр.11

⁸⁴ Mattern, Shannon, <http://www.wordsinspace.net/lib-arch-data/2014-fall/?p=131>

истовремено означава и Кроухрстову смрт, али и залазак сунца. Ротација светионика и време трајања филма које не одговара реалном временском периоду, симболично илуструју Кроухрстову временску дезоријентацију, због које је центричност често пријављивао нове локације сувише брзо, што га је коначно и одало.



Тасита Дин, *Нестанак на мору*, инсерт (1996)

Чести су кадрови радова о мору у којима тло сусреће море, а море небо и на којима је присутан светионик, понекад као централни мотив, а понекад као важан детаљ. Кроз историју ове зграде одиграле су важну улогу. Говорећи о сопственом раду, Тасита Дин истиче како су оне помагале маринцима да прецизно лоцирају поморске објекте, да рачунају дистанцу, брзину и курс. Симболично, светионик је форма навођења, он пружа помоћ у сналажењу, спас. Ова структура начињена човековом руком која остаје изолована у недокучивом природном окружењу метафора је човекове судбине – тихог сведока трагедије и губитка, али и спаса и искупљења.

Изморени (Fatigues), још један пројекат Тасите Дин, који овога пута садржи цртане инсталације, представљен је 2013. у Њујорку. Након неуспелог покушаја да сними филм у Авганистану, она се, после десет година паузе у цртању, враћа таблама синемаскопских димензија. У питању је серија великих драматичних цртежа, рађених кредом и гвашем на црним површинама вишеметарских размера који у облику наратива представља консеквентне догађаје. У горњим деловима, бели ледени врхови планина Хинду Куша обрушавају се у спустовима реке Кабул према дну, где се снег топи и вода набујава поплављујући Кабул. Назив серије је референца песми Радјарда Киплинга (Rudyard Kipling), која је додатно инспирисала уметницу, али и њеном осећању након што је завршила ову велику наруџбину за Турбин Хол (Turbin Hall) галерије Тејт (ТАТЕ). Епска представа моћи природе истовремено изазива жељно ишчекивано олакшање, као и страх од деструктивне вероватноће. Кородирајућа и обрушавајућа снага природе која

брише за собом све трагове људске делатности наставља на својеврсан начин романтичку концепцију естетике руине.



Тасита Дин, *Изморени* (2012)

Серија фотогравура и фотографија *Руски завршетак* (*The Russian Ending*) конкретније говоре о руинама и деструкцији, приказујући сцене природних катастрофа или ратног пустошења. Фотогравура, као процес који је популаризован у 19. веку, спаја у себи камеру и оловку, што резултира изгледом који је негде између фотографије и цртежа, немиран ефекат „духа“. Разгледнице са фотографија, које су јој биле полазни материјал, уметница је сакупљала годинама по разним европским бувљацима. Назив *Руски завршетак* серија је добила по некадашњим биоскопским конвенцијама, где су пуштане две верзије филма: једна са срећним крајем за америчко и друга са трагичним крајем за руско тржиште.

Као и остале из серије, ова фотогравура садржи рукопис уметнице, којим она бележи упутства за снимање филма, инструкције за осветљење, звук и покрете камере, сугеришући тиме да је свака фотогравура заправо радна верзија предлошка за филм. Ова интервенција охрабрује посматрача да сопственом имагинацијом креира развој ситуације који је довео до трагичног догађаја који видимо на слици, чиме укључује публику у креативни процес. Фотографија искоришћена за *Олућину пристаништа Вортинг* (*The Wreck of Worthing Pier*) приказује последицу олује која је задесила ово место 1913. године. Својим белешкама, компоњујући фиктивни филм, Динова сугерише да камера, почевши од увећања концентрисаног на павиљон, постепеним умањивањем до пуног фрејма, омогући сагледавање читаве слике и разореног призора на обали иза које се сада павиљон назире у даљини. Две фигуре које

су рукописом означене као „градоначелник“ и „његов заменик“, сведоци су овог *руског краја*.



Тасита Дин *Олутина Пристаништа Вортинг* (2001)

Битка у Арасу (La bataille d'Arras) је фотогравура из исте серије. Приказујући улицу у којој се нижу испражњене, урушене зграде над којима доминира огроман димњак нагнут у десну страну, Динова даје упутства за камеру „поштар пролази улицом и излази из кадра“, „панорамски кадар обухвата димњак“, „димњак пада“, а потом и за звук „тишина па тресак“. Она такође коментарише и безразложне деструкције рата, цитирајући песника Едварда Томаса (Edward Thomas), који је умро у овој бици у Француској 1916.

До још једног *руског краја* Тасита Дин долази сликом вулкана Везув пре ерупције. Густ дим се диже изнад планине и затамњује небо док пепео фарба земљу у светло сиву. Она описује слику као савремену верзију приче о Помпејима, а у називу јој додаје (*италијански*) руски крај.

1999. године Тасита Дин прави седмоминутни филм назван *Звучна огледала (Sound Mirrors)* о грађевинама подигнутим за потребе I светског рата у

Данцнесу, рту у Кенту. Њихова намена је била регистровање авиона који полећу из Француске, детектовањем акустичних вибрација. Међутим, очекивано, велике уши на обали Кента хватале су и разне друге звукове и убрзо су замењене изумом радара. Избегавши рушење током многобројних смена власти, ови монолити остали су да стоје и прислушкују звуке Данцнеса свих ових година.



Тасита Дин *Звучна огледала* (1999)



Тасита Дин (горе) *Битка у Арасу* (2001) и *Везув* (2001)



Радови Тасите Дин могућ су портал између недовршене прошлости и поновно отворене будућности. Она пружа нејасно расветљавање минулог доба, али том оживљеном бившем тренутку увек изостане она енергична револуционарна промена, која баца патос на радове Динове.⁸⁵

⁸⁵ Mattern, Shannon, *Tacita Dean, Against the Grain of the Archive*, 2014. <https://www.wordsinspace.net/lib-arch-data/2014-fall/?p=131>

4.5. Архивирање као привремена посвета – Томас Хиршорн

Оно што радове Томаса Хиршорна (Thomas Hirschhorn) чини најинтригантнијим је што овај аутор мења улогу посматрача. Његова публика није одсутна, нити им је пажњу могуће пореметити и одвратити, они су укључени у активну дискусију. Овај уметник различиту публику излаже алтернативним архивима. Ови архиви често су интервенције у јавном простору, а све се могу сврстати у неколико група: *споменици* (monuments), *директне скулптуре* (direct sculptures), *олтари* (altars) и *киосци* (kiosks). Колаж је суштински принцип метода уметничког истраживања. О самом колажу Хиршорн говори као о интерпретацији и непрофесионалној техници коју сви могу да користе. Колаж се бори против гламура и моде, увек је сумњив и није озбиљно схваћен од стране елитне уметности. Он у својим изјавама често објашњава да је његова мисија као уметника да постави заједно нешто што не може бити постављено заједно, три димензије у једној равни, изломљене углове и несразмерне елементе, а то је управо оно што постиже колажирањем. Он истиче да је против партикулације, информације и комуникације, против чињеница и мишљења, посвећен искључиво универзалности. Жели да суочи хаос и нејсноћу, а криви историју. Он заступа енергију, а одбацује квалитет.

Хиршорн критикује споменике. Споменик је одређен, продуциран и инструкуран одозго – од стране моћи. Од људи се очекује да се споменику диве, а тиме се дивљење преноси и на доминантну идеологију. Уметник верује да нешто демагошко постоји у споменицима и настоји да се бори против демагогије и извора моћи.

Директне скулптуре смештене су унутар изложбених простора. Њихово значење је конфузија. Оне немају потпис, али нису ни реди-мејд. Оне су тродимензионалне форме настале од дводимензионалног мишљења, и ова форма постоји да би примала поруке које доносе њену апропријацију. Хиршорн објашњава да је прва директна скулптура настала на месту где је у аутомобилској несрећи настрадала принцеза Дајана. На овом месту, подигнут је споменик који представља пламен слободе. Због принцезине смрти, споменик је годинама стајао непримећен и током времена он добија нову поруку – људи га користе за израз љубави Дајани, они га трансформишу. Уметник инсистира управо на овој трансформацији: скулптура која доживљава апропријацију околине, она је потписана, обележена, промењена, не представља моћ „одозго“, него енергију „одоздо“. Сличан пример је скулптура ко-оснивачу Немачке

комунистичке партије, Ернсту Телману (*Ernst Thälmann*) у Берлину. Дванаест метара висок споменик ишаран је графитима у доњем делу, и као такав он припада младима који су направили интервенцију.



Споменик Слободи на месту где је погинула принцеза Дајана, Париз

Споменик Ернсту Телману у Берлину



Олтари су личне уметничке посвете којима Хиршорн обележава сопствене хероје. Ови олтари имају облик успомене на мртве који су били вољени, нешто што би код нас били крајпуташа. Ове инсталације су веома локалног карактера, оне се не налазе ни на каквим специјалним местима, прометним скверовима или у парковима, већ било где, „као што људи могу умрети било где“, наводи уметник. „Смрт се не дешава на стратешкој локацији.“ Сви олтари су слични, свеће, цвеће, поруке љубави исечене у облику срца или у другим симболима. Уметник примећује да су овакве поруке изведене без било какве естетске бриге – и та лична посвета је оно што га фасцинира. Жива и чиста енергија, саздана од потребе да се човек изрази поводом догађаја. Форма и локација су неизвесни, јер су настали из неопходности и хитности. Неспектакуларност ових објеката чини их имуним и недодирљивим од пролазника или комуналаца. Хиршорн је правио олтаре за Пита Мондријана (Piet Mondrian), Ота Фројндлиха (Otto Freundlich), Индеборга Бахмана (Indeborg Bachmann) и Рејмонда Карвера (Raymond Carver).



Томас Хиршорн *Олтар Питу Мондријану* 1997. (лево)
и *Олтар Индеборгу Бахману* у Цириху 1998. (десно)

Споменици покушај су да уметник направи нови вид споменика, несталан и несигуран, на одређено време. Ови објекти посвећени су филозофима, јер, како каже Хиршорн, они данас имају нешто да кажу, они дају храброст да се мисли и задовољство да се говори. Хиршорн објашњава да воли снажан смисао филозофских текстова, непрестано размишљање, етичка питања, воли да размишља о људском постојању и о томе како људи мисле, занима га логичко и политичко мишљење. За разлику од олтара, који су личне посвете уметника, ово су посвете читаве заједнице. Подстичући заједничко мишљење, групну рефлексију, прављење Хиршорнових споменика ангажује локалце и становништво. У изради пројекта учествују сви, и необразовани и високообразовани. Сâм објекат састоји се из класичног дела, статуе, која одговара на питање *ко?*, а она је

конструкција. Други део је информативни, где се може наћи материјал као што су књиге, видео касете, дискови и опрема за учење и читање о филозофима. Конструкција је направљена од трошног материјала, од картона, трака, шпер-плоча, кеса за ђубре и најлона, све што јасно говори да објекат неће вечно бити ту. Али исто тако, та његова форма објашњава да је ово споменик који није застрашујућ и недоступан, не долази одозго. Учењем о овим личностима, људи сазнају о њима, цене их и диве им се и то даје споменику нов почетак, који полази *одоздо*.



Томас Хиршорн *Споменик Грамшију (Gramsci Monument)*, Њујорк (2013)

Киосци су привремене конструкције, које уметник прави од истог, потрошног материјала у јавним просторима, попут оних на аеродромима, железничким и аутобуским станицама. Ови објекти су често контрастни велелепној архитектури у којој су смештени. Хиршорнови киосци су испуњени фотокопираним и штампаним материјалом о писцу или уметнику коме су посвећени. Све што се налази унутар киоска за циљ има да одведе појединца из публике у свет особе у чију је част киоск направљен.



Томас Хиршорн *Киоск Роберта Валзера (Robert Walser)*, Универзитет у Цириху (1999)

Сви гротескни пројекти Томаса Хиршорна су у свакодневној форми маргиналне размене добара, закључује Фостер. Обично их све карактерише домаћа и локална производња и импровизација. Његови објекти су примењени екстревртни архиви, ексцентрични и езотерични. Често овакав архив стоји међу неупућеном публиком која се на овај начин информише, ангажује и едукује да и сама учествује у пројекту. Личности које Хиршорн помиње веома су различите и неповезиве, па се тако враћамо на његов став о колажима и жељи да веже неповезиво. Он у томе и успева – у његовом свету не примењују се старе разлике између органског и неорганског, продукције и остатка, његов свет је „ђубриште“ (*junkspace*, енгл.) презасићен и окупиран гомилом информација.

4.6. Архив мртвих и нетачних успомена - Кристијан Болтански

Француски уметник Кристијан Болтански (Christian Boltanski) у својим радовима као централни мотив користи архив често замагљујући границе између стварности и фикције. Архив код Болтанског има централни али и парадоксални значај. Опседнут смрћу, рушењем и губитком, он својим радовима показује како искуство стално бива свођено на фрагментиране и нетачне успомене. Архиви у његовим радовима често су иронични, ограничавајући и воде на странпутицу. Ипак спектар обухваћених тема варира од тривијалне свакодневнице до озбиљности холокауста, како његов рад описује Ричард Хобс (Richard Hobbs)⁸⁶. Болтански инсистира на нестабилном статусу медија. Пре свега фотографија за њега је непоуздана, она је више икона него документ. Икона, уместо чињенице, подвлачи спиритуалну димензију за којом човек слепо трага у потрази за патетичном везом са прошлошћу.

Складиште (*The Store House*) из 1988. инсталација је која се састоји из редова посланих претинаца налик на фиоке, који евоцирају архивске или реликвијске кутије. Њихов изглед сугерише старину, те се стога њихов садржај „мора поштовати“ због сентименталног или историјског значаја. Болтански активно користи језик архивирања и документовања да креира „обману“. Он призива аутентичност искуства лажним изгледом антикварног, старинског и пропалог. Његове инсталације су



Кристијан
Болтански
Складиште (1988)

⁸⁶ Hobbs, Richard, *Boltanski's visual archives, y History of Human Sciences*, London, Thousand Oaks and New Delhi, SAGE, 1998.

меморијалне, али те меморије никада нису експлицитне. Сугерисан је један специфичан архив о коме ништа осим дате презентације није познато. Кутије су остарене физичким и хемијским процесом, а не временом, а материјал који садрже нема никакву нарочиту вредност. Болтански преиспитује моћ препознатљивих метода каталогизације. Он се иронично поиграва са аутентификацијом представљених информација као чињеничних.

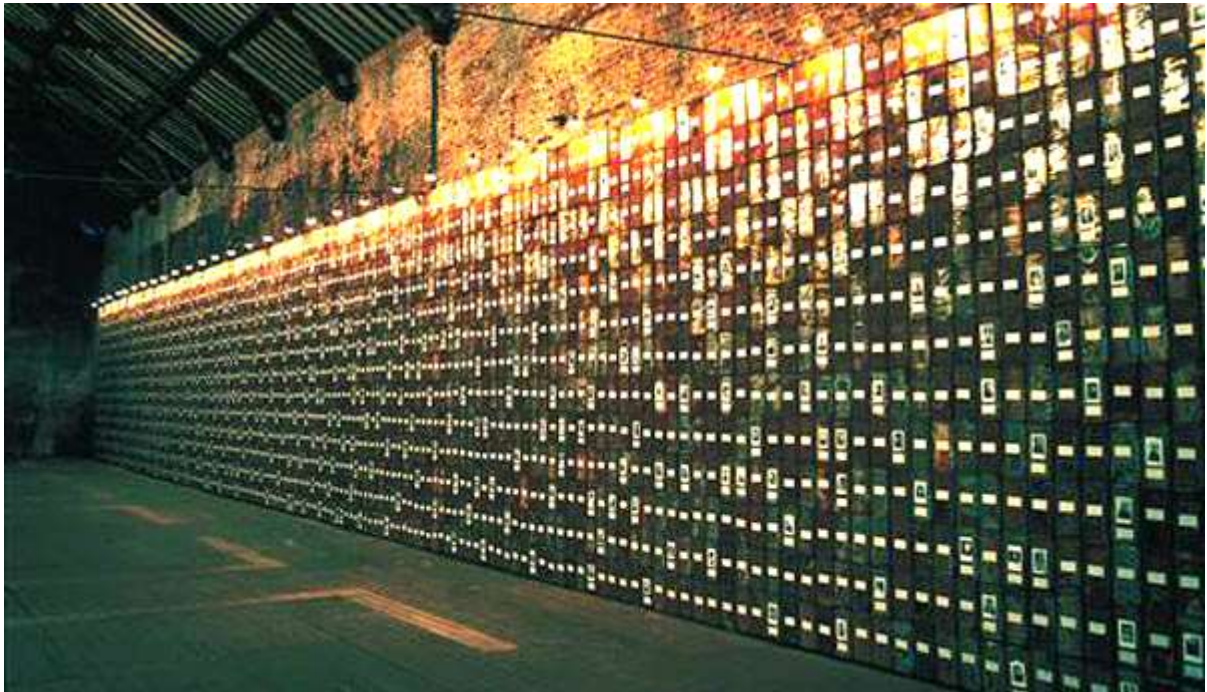
Позван да направи рад на ненасељеном јапанском острву Ташима 2005. године, Болтански користи експеримент снимања откуцаја срца, пре свега својих, у намери да направи колекцију која би била попут албума за слике. Уместо да видимо успомене о некоме, у могућности смо да тог неког „чујемо“. План да се откуцаји сместе у музеју на острву донео је нову димензију овом раду. Пут на острво да се чују неки одређени откуцаји срца овај догађај чине делом уметничког рада, а читаво путовање подсећа на ходочашће, меморијално и ванвременско. Сам уметник објашњава да често, када чујемо откуцаје срца, своје или туђе, осетимо тај страх да ће стати.⁸⁷ Увек се плашимо да видимо или чујемо нешто што је у нама. Једна од разрада овог пројекта била



Кристијан Болтански *Реликвијар*
(*Reliquaire*), 1990.

⁸⁷Archives Creative Practice, Birmingham City University Arts, Design & Media Archives.
<http://www.archivesandcreativepractice.com/christian-boltanski>

је повезивање звука откуцаја са слабом сијалицом која губећи контакт и трепераво и несигурно светлећи стално сугерише фрагилност и могућност гашења. Болтански је овај рад представио као аутопортрет. Сам пут на острво, подвукао је инсистирајући на значају одласка до места. Читава реалност овог догађаја, навео је аутор, подсећа на почетак романа: *негде у Јапанском мору постоји острво са свим светским откуцајима срца*. Он је истакао да управо овај ефекат даје раду још већи значај. Фиктивност и реалност у овом раду достижу врхунску синтезу и једна другу појачавају.



Кристијан Болтански *Архива срца (Les Archives du Cœur)*, 2005. на Тешима острву у Јапану



Кристијан Болтански *Излог референци (Vitrine de référence)*, 1971.

4.7. Архив вишкова и остатака - Герард Рихтер



Герард Рихтер 17.13.1991.

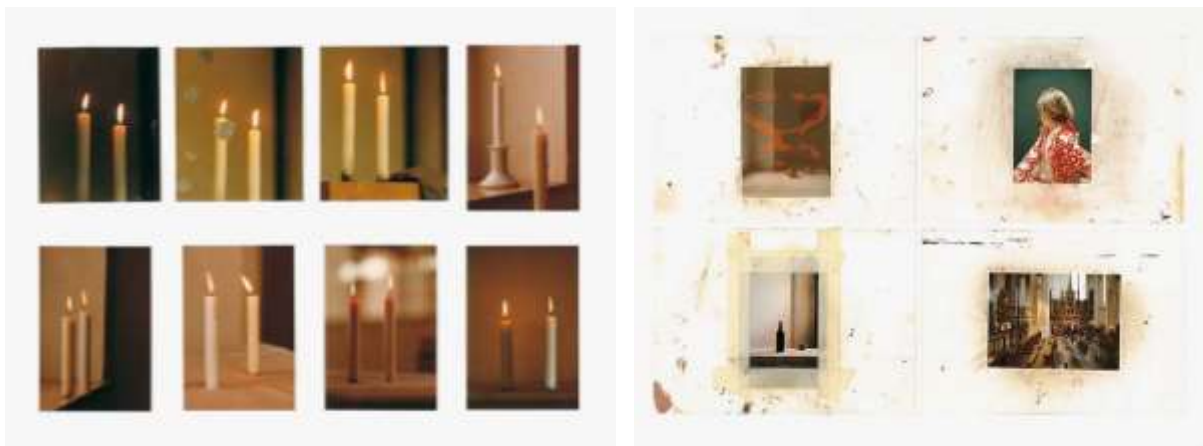
Рихтер (Gerhard Richter) испитује границе између сликарства и фотографије. Рихтеров приступ је у начелу економичан, јер се заснива на реупотреби материјала. Ова реупотреба има две компоненте, фотографију и сликарску боју. Прва компонента су фотографије које никада нису стигле до албума, дупликати, маргиналне композиције, мутне, преекспониране, осветљене, црвене, одбачене фотографије. Друга компонента су остаци боје, помешане боје, упрљани вишкови задржани на шпахтли којом их уметник наноси преко фотографија. Процент случаја је огроман, а фотографије се гурају испод наноса боје и једноставног геста без четке. Резултат је хибридни рад, мистериозан и спектакуларног контраста који посматрача наводи да се мучи покушавајући да надомести део који недостаје.



Gerard Rihter *Биркенау (Birkenau)*, 2014.

Наноси боје, сами по себи довољни у својој богатој текстури, намећу визуелно узбуђење и идеју о процесу креирања. Рихтер својим гестуалним интервенцијама сакрива део меморије, истине, снажном апстрактном буком. Посебно у серији слика *Биркенау (Birkenau)*, Рихтер прекрива узнемирујуће фотографије холокауста, чиме, како пише Ива Глишић о уметниковој изложби *Живот слика (Life of Images)* у Квинсленд галерији модерне уметности (Queensland Gallery of Modern Art) у Бризбејну 2017/2018 године, он контемплира трауматичне догађаје, успомене које је немогуће схватити.⁸⁸

Рихтеров и дан-данас текући пројекат назван Атлас (Atlas) садржи више од 800 панела фотографија и цртежа које уметник сакупља од 1962. године. У Атласу постоје фотографије веома различитог садржаја, од породичних, из детињства преко реклама, пејзажа, мртвих природа, портрета, апстрактних композиција до белешки и цртежа.⁸⁹ Атлас је пројекат који не може имати крај, и док његове слике представљају исечену успомену, недовршену и нејасну, са друге стране његова фотографска колекција је пажљиво исплетена мрежа асоцијација и сећања.



Герард Рихтер *Атлас (Atlas)*, од 1962, лево *Мртве природе (Свеће)*, десно *Разни мотиви*

⁸⁸ Glisic, Iva S, *Gerhard Richter: The Life of Images*, Queensland Gallery of Modern Art, Brisbane, 14 October 2017 – 4 February 2018, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti br.46, Novi Sad, Matica srpska, 2018.

⁸⁹ *The order of Memory: Gerhard Richter's 'Atlas'*, Blog Qagoma, <https://blog.qagoma.qld.gov.au/the-order-of-memory-gerhard-richters-atlas/>

4.8. *Нема ничег пасивног у речи „архивски“*⁹⁰

Серија *Аутопортрети Тебе + Мене (Self-Portraits of You+Me)* Дагласа Гордона (Douglas Gordon), представља колекцију фотографија са бруталним интервенцијама - исеченим и спаљеним папиром фотографије. Испод уништене фотографије је површина огледала, која рефлектује лице посматрача и изложбени простор. Овим радом Гордон критикује систем стварања успомена, па тако серија обухвата између осталог и колекцију свих женских улога које су играле у филмовима о Џејмсу Бонду (James Bond), чиме нарушава усвојени модел памћења холивудских идола.



Даглас Гордон, радови из серије
*Аутопортрети Тебе + Мене (Self-Portraits of
You+Me) Bond Girls, Sophia Loren* (лево, 2006) и
Empire State Building (десно, 2008)

Да велике митолошке и историјске догађаје преприча у дневничком приказу монументалних димензија као да су део његовог сопственог доживљаја била је

⁹⁰ "There is nothing passive about the word archival", Foster, Hal, *An Archival Impulse*, u October, Vol.110, Cambridge, MIT Press, 2004. str 6.

специјалност Саја Твомблија (Cy Twombly). Многе су перспективе постављене у односу на рад овог уметника и не може се рећи да он припада групи побројаних стваралаца који се баве тематиком архива као примарном. Ипак, наводећи референце које су у многоме одредиле мој ликовни укус и приступ визуелном материјалу, не могу да заобиђем Твомблијева сликарска, цртачка, али ни фотографска достигнућа. Раније помињана типографска димензија дела модерне уметности фото-монтаже и графике доживљава своју кулминацију у сликарском и цртачком опусу овог аутора. Речи су и појам и ритам, његова жврљотина је запис и приче и музике, и боје и такта. Иако Твомбли својим радом додирује архивски поступак на начин на који сваки уметник то чини – кроз контемплацију садржаја који га покрећу и инспиришу, резултат његовог рада достиже још један дуалитет, који сагледавам у истовременом значењу специфичног визуелног надражаја – саме слике и извесној документарности на коју шематски асоцира његов ликовни запис. Ово се најбоље може приметити у серији *Песме мору* (*Poems to the Sea*), али и у гридованим композицијама Трактата о велу (*Treatise on the Veil*). Гридовање, или мрежаста, испарцелисана структура композиције упућују на наратив и на линију времена.



Сај Твомбли (лево) *Песме мору I-IV* (*Poems to the Sea I-IV*), 1959; (десно) *Трактат о велу* (*Treatise on the Veil*), 1970.

У контексту проширеног појма архивирања као уметничког поступка, споменула бих уметника чије стваралаштво одликује фигурација и који наизглед нема додира са поменутом селекцијом. Ипак, доживљени као изнова причани узнемирујући садржаји који се нижу у разним мистичним амбијентима пригушеног светла, ови радови могу се сагледати као колекције амбивалентних призора. Иако су они увек музејски представљени посматрачу, често остаје нејасно које значење призора преовладава.

Михаел Бореманс (Michael Borremans) сликар и филмски уметник, аутор је слика чудне атмосфере и конфликтног расположења. Његови ликови на тренутке изгледају носталгично, а на тренутке мрачно или гротескно. Бореманс кроз своје неконвенционалне композиције води дијалог са историјом уметности али и са сценским дизајном. Његови радови пуни су бележака о сценама и ово са осталим детаљима, који истичу истрошеност папира и дводимензионалност подлоге, враћају његове живо сликане призоре у раван документарног и архивског.



Михаел Бореманс,

горе: *Немац (The German)*, 2002;

доле: *Млеко (Milk)*, 2003.



5. ТЕХНИЧКО-ТЕХНОЛОШКИ ПОСТУПАК

5.1. Увод - околности

У протеклих неколико година практични истраживачки део рада пратио је кроз више алтернативних, хибридних графичких техника, могућност практиковања графике у условима ван радионице, као и на разним подлогама, уместо на папиру. Почетни разлози за кретање истраживања у овом смеру били су практичне природе. Немогућност коришћења радионице у било ком тренутку, и уместо тога прописано радно време које је подразумевало заједничко коришћење радног простора великог броја људи истовремено, често је било подстицајно и изузетно корисно за развој индивидуалних уметничких пракси, али је исто тако умело да омете рутину појединца. У оваквој ситуацији, на самом крају мастер академских студија, а у жељу припрема за докторске уметничке студије, отворила ми се прилика похађања Летње академије уметности у Салцбургу⁹¹. Овај моменат био је почетак мог докторског уметничког пројекта.

Курс *Графичке стратегије (Printmaking strategies)* који сам похађала на Академији у Салцбургу, водила је аустријска уметница Елизабет Шмирл (Elisabet Schirl, 1980. Аустрија), која се бави пре свега графичким медијем. Први пут у иностраној и овако интензивној размени искустава са професионалцем из струке, наишла сам на питања на која, испоставља се, савремена уметничка продукција мора да одговори. Фундаментални разлози за избор графичког медија као средства уметничког израза постају суштински покретач мог даљег размишљања о овом медију. ⁹² *Зашто графика? Зашто тираж?*

⁹¹ Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg – школа основана 1953. године од стране експресионистичког сликара Оскара Кокошке (Oskar Kokoschka) у тврђави Хоенсалцбург (Festung Hohensalzburg) у Аустрији. Школа данас подразумева интензивне курсеве у трајању до четири недеље, вођених од стране признатих уметника из Европе и света. Курсеви, као и професори се сваке године мењају, покривају области од теорије уметности, преко кустоских делатности до свих уметничких медија, а сви се тичу продукције уметничког дела.

⁹² Може се приметити да овде до изражаја долазе разлике у образовним системима различитих земаља. Док је нпр. на Факултету ликовних уметности у Београду студирање разврстано на четири усмерења (Сликарство, Вајање, Графика и Трансмедијска истраживања), при чему комбиновање различитих медија није званично програмом подржано (већ је више ствар самосталног ангажмана), на европским академијама попут оних у Аустрији, Немачкој, Француској, студије уметности изражајније су обједињене. Колико

Јасно је да је уметност одређеног периода огледало датог времена, важи подједнако и за графику. Па тако, није необично што је бакропис своју велику популарност и широку употребу стекао почетком XVI века, када је уметност била високо цењена као занат и техничка виртуозност. Исто тако данас, у моменту порива за концептуалним изразом, уметник може одабрати да се бави графичким медијем, рецимо бакрописом, а даље одлучити да ли ће му приступити из историјског угла, опонашајући традицију или из садашњег тренутка, када ће актуелну информацију рећи на традиционалан начин – кроз древну технику бакрописа. Осим када су у питању фотографски процеси, бакропис је престао да постоји као медиј који има неку улогу у свету данас – запажање је Вилијема Ајвинса (William M. Ivins) у књизи *Графика и визуелна комуникација (Prints and Visual Communication)*⁹³, које је из данашњег угла превазиђено. Графика је данас прожела све сфере комуникације, скулптуру, перформанс, модну индустрију, инсталацију, комерцијални аспект, уметникове књиге, 3Д штампу, новине итд. и носи се са свиме од традиције до хај-тека. Могућности и приступи графици данас су толики да су некадашње поделе у оквиру самог медија неприменљиве у истом контексту. Ипак, избор одређене технике, била она традиционална или нека од новијих, може бити став уметника или део неког концепта. Замагљивањем граница између техника, начини израза се умножавају и управо ова ситуација рефлектује одређене актуелности у уметничком изражавању, чији сам сведок. Према Мајклу Кимелману (Michael Kimmelman), графика се на лествици пење захваљујући околностима потпуно супротним од оних које Валтер Бенјамин слуги – са умножавањем дела, њена вредност расте. Животни стил заснован на визуелној култури црпи своју енергију из доступног, из *модерног*, а модерно је данас оно што често видимо.

Заобилазећи традиционалан приступ литографији, а користећи нека њена својства, професорка Шмирл упутила ме је у трансфер гуми-арабиком.

Све технике штампе које овај докторски уметнички пројекат узима у разматрање могу се поделити у две основне групе: фото-трансфери на папиру, који задржавају класичну форму графичког листа и фото-трансфери на другим подлогама, који представљају графички медиј у проширеном пољу.

уметничке академије у земљи и региону негују традицију и полазиште виде у традиционалним вредностима цртања, сликања и вајања по моделу, толико неке европске академије подстичу концептуално размишљање и најмлађе студенте наводе на формирање јасног става о избору медија адекватног идеји која се жели изразити кроз праксу.

⁹³ Ivins, William M, *Prints And Visual Communication*, Cambridge, Harvard University Press, 1953.

5.2. Фото-трансфери на папиру

5.2.1. Фото-трансфер гумиарабиком

Трансфер гумиарабиком је техника штампе која омогућава веома брзе резултате најчешће сличне финалном производу фото-литографског поступка. У наставку је детаљан опис поступка у корацима.

1. Израда матрице састоји се у једноставном фотокопирању било ког материјала који може бити фотокопиран. Ископиране новине, књиге, часописи, цртежи, слике, колажи или одштампана дигитална слика могу бити припрема за ову технику. Матрица је у овом случају мекана – она је сâм фотокопирани папир. Матрица је увек црно-бела, без обзира на то да ли се отисак изводи црном или у боји. Матрица мора бити свеже одштампана и то на ласерском штампачу, будући да боја са такве фото-копије везује касније аплицирану графичку боју.⁹⁴
2. Будући да читав поступак подразумева осетљиву манипулацију папирима, неопходно је да постоји чиста тврда и равна подлога попут стакла или мермерног фундамента на коме ће папир моћи да буде третиран и одложен.
3. Након што је матрица, тј. фото-копија, постављена на фундамент, ретко растворена гумиарабика се апликатором равномерно наноси на матрицу.
4. Матрица се потом оставља да се потпуно осуши, при чему ће се услед претходне влаге она згужвати и постати крта.
5. Потом се чистом водом и туфером пажљиво уклања вишак осушене гумиарабике.

⁹⁴ Ласерска штампа, користи тонер у праху, који се загревањем и притиском сједињује са површином папира. Инк-џет (ink-jet, енгл.) штампа са друге стране користи водо-растворљиву боју што онемогућава овакав поступак.

6. Овако водом поновно поквашени папир је врло осетљив за манипулацију. Сунђерастим ваљком боја се наноси на матрицу, уз повремено брисање белина папира. Сунђер ваљка истовремено наноси боју и скупља вишак воде са папира. Графичка боја са ваљка везује се за делове папира где већ постоји црна информација добијена копирањем, а „бежи“ са белине папира. Када је довољно засићена бојом, матрица се пажљиво поставља на папир за штампу и провлачи се кроз пресу. За ову и све друге технике трансфера које укључују коришћење графичке боје, најбољи резултати постижу се коришћењем боје за дубоку штампу због њене оптималне масноће и конзистенције.

Предности и мане фото-трансфера гумиарабиком:

- Фото-трансфер гумиарабиком изузетно је брза техника чији крајњи производ одликује неочекивана племенитост која подсећа на литографски лист. У односу на литографски поступак, могуће је једнако прецизно или чак прецизније пренети фото-материјал на отисак. Разлог томе је прескакање корака ецовања камена приликом кога се валери често промене.

- **Тираж:**

Фото-трансфер се врши са матрице која је „мекана“ односно непостојана. Ова техника је експериментална и нестабилна у смислу тиража. Тираж у класичном смислу штампања више отисака са исте матрице могућ је понекад, уколико је фото-копија квалитетна и то само у неколико примерака, али они никада нису идентични. Са друге стране за потребе више примерака исте графике могуће је фотокопирати неограничен број истих матрица и штампати сваки отисак са друге матрице. Питање тиража стога остаје релативно. Иако физички постоји више матрица оне су по свим спољашњим параметрима идентичне што значи да ће штампани отисци бити сличнији него приликом штампања више отисака са јединствене потрошне матрице.

- **Квалитет репродукције високе резолуције:**

Фото-трансфер гумирабиком показао се успешан за репродуковање фото-материјала, док се мање успешно показао у репродуковању цртежа и слика. Разлог томе је губитак детаља и племенитости цртежа, односно губитак валера у црно-белој репродукцији слике, на рачун појачавања контраста до чега спонтано долази у овом мануелном репрографском поступку. Током овог „прештампавања“ фото-копије, графичка боја која се користи везује се за површине већ бојене штампарском бојом у процесу фотокопирања, али степен везивања и засићености бојом није могуће контролисати. Под претпоставком да штампамо црном бојом, светли валери брисањем изједначиће се у једну светлу сиву а тамнији валери заситиће се бојом до тамно сиве нијансе. Уколико смо на фото-копији разликовали десетак нијанси сиве, на отиску ћемо разликовати дупло мање.

- **Квалитет репродукције великог контраста:**

Везано за горе наведене карактеристике отиска, овај поступак фото-трансфера сврсисходнији је за извођење репродукција које су саме по себи контрастније. На овај начин резултат је врло близак фотокопираном предлошку. Најквалитетније одштампан материјал добија се из матрице која садржи само црне информације у великим површинама без много детаља. У том случају може се очекивати 100% тачности отиска у односу на матрицу.

- **Димензије графичког листа:**

Формат фотокопираног материјала може бити препрека за спровођење одређене идеје. Стандардни ласерски штампачи који су доступни у фотокопирницама израђују црно-бели отисак искључиво црном бојом до А3 формата, док за веће формате углавном користе инк-џет штампач. Осим слабије доступности већег формата ове врсте фото-копије, манипулација је тежа уколико је матрица већа. Највећу препреку када је у питању велика матрица представља сушење папира. Док се један део површине обрађује други се суши. Мали сунђерасти ваљак може оставити трагове на већим површинама, а велики ваљци претешки су и сувише агресивни за материјал као што је мокар папир.

- **Штампа у боји:**

Отисци у боји су изводљиви исто као и црно-бели. Матрица је увек црно-бела, али било којом бојом могуће је штампати графику као и у другим техникама. У

случају колор-сепарације, приликом штампања неколико боја које у преклопима дају друге боје, није могуће прецизно претпоставити проценат удела боја приликом мешања. Прецизна колор-сепарација није изводљива у овој техници.

- **Место извођења технике:**

У односу на друге технике фото-трансфера које овај докторски уметнички пројекат обрађује, фото-трансфер гумиарабиком, мада не користи стандардне графичке процедуре, ослања се на коришћење графичке пресе као и на дисциплину графичке радионице због своје осетљивости и нестабилности. Стога, он не може бити изведен у условима ван радионице опремљене пресом.

- **Време трајања поступка:**

Два битна фактора утичу на квалитет крајњег продукта ове технике, а тичу се времена. Прво је свежина фотокопираног или штампаног материјала. Препоручљиво је да се штампани материјал припреми непосредно пре почетка извођења ове технике. Што је копија свежија, боја са копије је мање тврда и лакше везује графичку боју приликом штампе. Такође, на овај начин могуће је добити већу разлику у валерима на графичком листу. Други фактор је брзина извођења целокупног поступка. Изузев периода сушења матрице након што је нанета гумиарабика, поступак треба извести што је брже могуће. Разлози за то су очигледни из праксе: лепак и везива у штампарском папиру попуштају његовим дуготрајним квашењем и влакна се раздвајају. Ово чини да се бојена информација мења, бледи и нестаје, а папир се цепа. Велике површине натопљене водом одбијају масну графичку боју и она се неконтролисано нагомилава на другим деловима матрице и матрица пропада.

Овај поступак комбинација је *уради сам* хибридне технике и традиционалног метода штампања и зато стоји за адекватан увод у остале врсте фото-трансфера.

5.2.2. Фото-трансфер ацетоном

Ацетон-трансфер није новост у свету *уради сам* културе. На скали конзумната штетних и агресивних растварача, ова техника би се нашла на средини као не нарочито агресивна, али потенцијално опасна због брзог испарења јаког мириса које може изазвати благу алергијску реакцију и због својства велике запаљивости. Ацетон је растварач који улази у састав бројних боја и лакова као испарљива компонента. Изузетно је добар одмашћивач. Ове карактеристике чине га погодним за преношење слика са једне подлоге на другу.

1. Матрица за овај графички поступак јесте, као и у случају фото-трансфера гумиарабиком – фотокопирана или штампана ствар. Оваква припрема, као и у претходном случају треба да буде свежа.

2. Поступак је изузетно брз, и своди се на саму штампу без потребе претходног припремања матрице. На пресу се постави папир за штампу, преко њега се постави матрица лицем ка папиру, а на матрицу папир натопљен ацетоном. Преко овог папира дода се још два-три листа танког папира који упијају вишак ацетона и све се прекрива фолијом која за задатак има успоравање испарења ацетона. Овако припремљен „сендвич“ иде кроз пресу. Ацетон раствара боју штампане ствари и пресликава је на папир за штампу. Услед хитрог испарења, боја овде остаје запечена.

Предности ове технике су брзина и тачност ове репрографије. Отисак је бледа верзија фото-копије, окренута у огледалу. Ова техника не нуди племенитост графичке технике, и осим за специјалне потребе одређеног концепта, гледано кроз призму устаљених погледа на графички медиј, она није довољна сама по себи и није самостална као техника. Често, ипак, она може да послужи као један од корака у неком стандардизованом поступку. Рецимо, овај трансфер може се направити на камену, па се камен може даље третирати стандардним литографским поступком. Осим пресом, ацетон-трансфер могуће је, мада и веома захтевно, штампати ручно - заобљеним предметом. Мана технике јесте видљив црвенкасти траг ацетоном растворене штампарске црне боје са фото-копије.

5.2.3. Фото-трансфер нитро-разређивачем

Ова техника има врло слична својства техници фото-трансфера ацетоном. Разлика и уједно највећа мана овог поступка је штетност испарења нитро разређивача. Удисање овог разређивача није препоручљиво ни у најмањим количинама а дуготрајно излагање испарењима може озбиљно угрозити здравље. Поступак је готово исти као и приликом ацетон-трансфера. Након што је матрица са полеђине третирана нитро-разређивачем и постављена на графички папир који је већ на преси, полеђина матрице се прекрива алуминијумском фолијом. Када је још неки комад тањег папира постављен преко, све пролази кроз пресу. Отисак добијен овим поступком нешто је прецизнији и јачи у боји од ацетон-трансфера, јер нитро-разређивач има и масна својства. Управо из тог разлога овај трансфер није могуће користити на другим подлогама јер се не би одржао.

5.2.4. Фото-трансфер етеричним уљем

Фото-трансфер етеричним уљем, за разлику од ацетон-трансфера и нитро-трансфера потпуно је безопасан и еколошки исправан поступак. Најновија *уради сам* техника преношења фото припреме подразумева како црно-беле копије из ласерског штампача, тако и оне у боји. Припремљена копија се прислони уз папир за штампу лицем на доле. Етерично уље се сипа у малој количини, парцијално, на папир а затим се притискајући чврстим заобљеним предметом (кашиком, слоновој кости или дрвеним јајетом итд.) прелази замашћена површина папира. Ако се папир причврсти са једне стране док се друга страна штампа, постоји могућност да се често провери квалитет одштапаног подизањем папира и гледањем трага. Након што је отисак направљен, папир се оставља да се осуши – етерично уље испарава и на папиру не остаје масан траг.

Предности ове технике су непосредност и могућност контролисања сваког потеза. За припрему није потребно ништа друго осим етарског уља, копије и алатке којом штампамо. Ова техника може бити изведена у свим условима, где год имамо слободан део равне радне површине. Не захтева радионицу нити било какве специјалне услове. Може се одабрати да се штампа само део копије, може се колажирати или манипулисати копијом на лицу места, током самог процеса штампе. Могу се постићи различити ефекти у зависности од тога какав алат се користи и какав резултат се тражи:

нпр. ако за штампу користимо нешто врло танко, као штапић за уши, ефекат штампане информације имаће изглед цртежа, сви потези биће видљиви. Наравно, ако узмемо у обзир и пријатан мирис и умирујућ ефекат етеричног уља, схватићемо да овај вид штампе може деловати позитивно на нервни систем.

Мана ове технике је пре свега њена нестабилност у смислу немогућности извођења тиража из једне копије. Друго, идентичне отиске из различитих копија можемо добити само ако истим алатом на исти начин увек штампамо, што је тешко, али није неизводљиво. Сви ризици расту са величином копије коју желимо да изведемо. Мање копије успевају готово увек, и врло су сличне међусобно, док је штампање великог формата веома захтевно. За ово је наравно потребна и велика количина уља, која онда уместо благотворног дејства може постати иритирајућа, а разливање уља може да претвори копију у флеку и учини отисак размазаним и нејасним. Оно на шта треба рачунати јесте да и ова техника, као и трансфер ацетоном, користи боју из ласерске копије. Дакле, квалитет отиска умногоме зависи од квалитета копије. Али и најбоља копија даје нешто блеђу слику на отиску. Закључак је да је најбоље употребљавати ову технику за минијатуре, као и да је она погоднија за додатак другој техници штампе више него за самосталан рад.

5.3. Фото-трансфери на другим подлогама

5.3.1. Фото-трансфер на дрвету, металу или другој чврстој подлози

Постоје многе врсте трансфера фото материјала на тврду подлогу и неки од поменутих трансфера на папиру, као ацетон-трансфер или ксерокс-трансфер могући су и на другим подлогама. Ипак, овде ће бити наведена и објашњена једна техника која даје врло предвидиве и постојане резултате.

Да бисмо на чврстој подлози добили трансфер који је довољно стабилан, потребно је користити јачи медијум од течних (попут ацетона, нитро разређивача, уља и слично). У мојој пракси, као медијум добро се показао лепак за декупаж, или моц поц (*modge podge* или *modge pod*, енгл.) као и разне врсте лакова за финиширање приликом обраде чврстих дрвених и других површина. Сви наведени медијуми понашају се врло слично, па ће техника бити представљена примеру моц-поца јер је ово најјефтинији поступак. Моц-поц је лепак за декупаж, али једноставније је направити га, него тражити га у продаји. Најједноставнија верзија моц-поца је обичан дрвофикс разблажен са 50% воде.

Подлога може бити дрво, метал, камен, стакло или било која друга чврста подлога. У опису ове технике биће коришћен пример дрвене подлоге.

1. Дрвена подлога мора бити фино обрађена и ишмирглана до потпуне глаткоће. Врста дрвета није важна, али треба имати у виду да ће мање квалитетно дрво или чамовина подлећи благом кривљењу услед контакта са водом, што је неизбежан корак.

2. Припремљену фото-копију, која може бити и црно-бела и у колору, с лица премазати равномерним тањим слојем лепка.

3. Премазану страну приљубити уз подлогу и било којом алатком, попут ваљка или ракела, или најобичнијом дашчицом заобљене ивице прећи преко целе позадине папира, тако да се истисну сви мехурићи ваздуха и да читава копија буде фино залепљена за подлогу.

4. Време сушења је најмање 12 сати а пожељно је да овако припремљена подлога одстоји и један дан.

5. Након што се залепљена копија потпуно осушила и сва вода из медијума испарила, сунђером или крпом и водом кваси се и скида папир са подлоге. Ово је процес који захтева време, за веће формате и неколико сати, јер се мора радити споро и пажљиво. Мада је слика чврсто фиксирана за подлогу, агресивном манипулацијом могуће је ољуштити део слике заједно са папиром, јер је дрво све време наквашено и стога његова површина постаје мекана.

6. Неколико пута током одстрањивања папира пожељно је оставити дрвену подлогу да се одмори и осуши јер једино када је сува видљиви су сви трагови преосталог папира који треба скинути.

7. Након што је сав папир скинут са дрвета, даска се мора просушити и тада ћемо вероватно приметити да се подлога незнатно искривила, јер је квашена са једне стране дуже време. Ово се, наравно, не дешава са другим подлогама, већ само са дрветом, али чињеница је и да ова врста медијума најбоље функционише са дрветом, док на металу, стаклу и другим идеално глатким површинама, моц-поц може да остави видљив траг или да се учини помало неуредно. Стога је за ове друге материјале боље користити финије лакове.

8. Када је дрвена подлога коначно сува, добро је премазати читаву слику истим раствором лепка, што ће јој повратити свежину и заштитити је попут лака.

Предности и мане: ова врста трансфера је врло дуготрајна и отпорна, а квалитет отиска је веома висок. Овако одштампана слика тешко се скида, скинуло би је дејство неког разређивача или агресивније механичко деловање. Ипак, треба рачунати на делимично кривљење дрвета или на видљивије трагове лепка ако користимо метал или стакло.

5.3.2. Фото-трансфер на глини

Трансфер фото-материјала могућ је и на полимерној глини као што је Беолин који налазимо у домаћој понуди. Полимерна глина је маса за моделовање на бази полимера поливинил хлорида и њена структура подсећа на глину. Њена хемијска својства омогућавају везивање мастила из копије ласерског штампача. Поступак овог трансфера је једноставан, није потребно ништа друго до комада глине који се може развући или изравнати оклагијом. Лицем ка глини копија се притисне и везиво из глине ће благо залепити копију. Потом се водом и сунђером врло пажљиво скида папир као и у претходном случају. На глини би требало да остане само бојена информација. Да бисмо слику фиксирани и учврстили подлогу, Беолин је потребно запећи на 110 степени у рерни чиме добијамо стабилан отисак на чврстом материјалу. Овај трансфер је вероватно погоднији за мање формате осим ако немамо услове и пећнице за велике радове. Могуће је након преношења слике глину формирати у неком облику и тако је запећи. Незахвално је у овом случају говорити о предностима и манама, јер је ова техника врло специфична. Ефекат је јединствен и осетљивост поступка као и фрагилност коначног производа је нешто на шта треба рачунати као на квалитет, као што на то рачунамо када баратамо са порцеланским или глиненим накитом.

6.3.3. Фото-трансфер на лепљивој траци

Трансфер на селотејпу је пример технике која се може користити као додатак колажу или асамблажу, ретко самостално јер захтева чврсту подлогу. Овај трансфер је врло једноставан, али материјал који овако можемо користити јесте само слика штампана на масном папиру, попут оног из магазина. Трака се залепи за исечак масног папира, а потом се задња страна залепљеног папира скида водом и сунђером. Штампана информација остаје пренешена на селотејп траку. Трака се накнадно може аплицирати на другу подлогу.

6. АРХИВ ЛИЧНИХ ПОЕТСКИХ ФРАГМЕНАТА

Пројекат Мнемозине репрографија је збир и закључак досадашњих студијских истраживања спровођених од почетка мог самосталног ликовног деловања, чији се први трагови прате од треће године основних студија. Мастер студије на Факултету ликовних уметности у Београду, у мом случају, обележила је вишегодишња фасцинација архитектонском руином, која је била повод многих радова насталих у том периоду. У датом моменту Београд је био место успомена на НАТО бомбардовање 1999. године, које је већина из моје генерације, тада ђака-првака, осетила, али не са пуном свешћу о ратном стању и трагедији. Ипак, у годинама на факултету, у потрази са мотивом за цртање који је за мене, још од тих почетака, морао да има одређену историјску или значењску тежину, провела сам много времена у посматрању, цртању и фотографисању уништених здања старог МУП-а, Генералштаба и РТС-а. Ово невелико истраживање које је било превасходно ликовно, а не ангажовано, водило је у једну посвећенију студију рушевина, како архитектонских тако и распадања материјалне културе уопште. Сваки документ је некомплетни остатак некаквог прошлог момента, што наводи на закључак да се рушевина и архив одједном сусрећу у сличној мисаоној категорији. Мада је наизглед тема мастер радова била далеко различита од централног мотива мојих графика данас, тек резимирајући сав досадашњи рад, увиђам да је то пре била еволутивна линија него дисконтинуирана варијабилност. Потреба за цртачком анализом и трансформацијом руинираних објеката била је вођена истом оном потребом за учењем, подвлачењем битног, бирањем, класификацијом и преображавањем, које одликује и графике из серија *Белешке о случају* и *Архетипски амбијенти*.

Посматрање архитектноске руине изродило је специфично ликовно размишљање о приступу цртежу и графици који негујем и дан-данас. Овај приступ подразумева да је полазиште ретко чиста, бела површина подлоге. Много чешће за базу је узет неки материјал, било фотографски, било претходно грубо обрађена или „запрљана“ површина. Постепено, зидањем и компликовањем наноса, али и истовременим брисањем, дакле сталним додавањем и одузимањем, грађен је ефекат разрушене архитектуре. Нестабилност и несигурност линија и форми сами по себи су за задатак имали да значе деструкцију и деконструкцију. Овакав метод, одузимања и додавања, интервенисања, задржали су и моји каснији радови.

Говорећи о почецима и разлозима, о архивском поступку као методу истраживања, о документима и успоменама, сматрам да је неопходно уважити и оне чињенице које се тичу субјективног, животних околности и ситуација које су ме навеле да на одређен начин доживљавам и организујем свој уметнички рад. Овај аспект личног битан је за сваки истраживачки рад, јер једино он егзактно мапира логику истраживачког или уметничког процеса, он диктира његов ток и закључке, ма колико премисе биле конкретне, објективне па чак и научне. Искуство доживљавања уметности једно је од најранијих искустава које памтим, с обзиром на чињеницу да сам одрасла у породици једног сликара, чија је посвећеност и активност на сцени њему самом одувек била централни животни догађај. Његово ликовно деловање увелико је било примећено у тренутку када ја тих остварења постајем свесна. Мој отац своју уметничку праксу започиње педесет година пре мене, касних шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века, у ситуацији формирања постмодерне. Период мојих студија, са друге стране, бележи буран транзициони моменат и убрзана дигитализација. Као миленијалац, брзо и рано навикнута на избор великог тржишта, Google и друштвене мреже, а опет довољно касно да се сећам детињства пре интернета, одавно примећујем суштинске разлике између овог и времена у коме се развијају уметници генерације мојих родитеља. Примећујем неслагање у погледу издвајања вредносних императива, али пре свега наше разлике су везане за колективно памћење и однос према учењу и историји. Говорим пре свега о приступу уметничком наслеђу, о култури посећивања и праћења уметничких догађаја, о вредновању културне заоставштине од стране државе, али и појединаца. У том дијалогу двеју генерација и као продукт напора да се поставимо у позицију оног другог, јавља се потреба да запамтим и научим што више о једном минулом времену које су миленијалци прегазили првим кораком након што су проходили. То минуло време је време папира и сликарског платна, време надмудривања шалама и елоквенцијом, време мајстора и утицајних појединаца које је замењено временом интернет платформе, *second life*-а⁹⁵, временом кратких курсева и експерата, инфлуенсера и (међусобно идентичних) самопрокламованих индивидуалаца. Покушавајући да сагледам недавну историју пре себе саме, у свом раду формирала сам архив личних искустава и нађених сведочанстава о туђим искуствима. Моје најдавніје искуство које и дан-данас траје и свакодневно се модификује, је живот у атељеу и поглед на читав ликовни опус једног уметника.

⁹⁵ Иако је *second life* (*други живот*, енгл) онлајн виртуелна платформа забавног карактера која имитира стварни живот омогућајући креирање персонализованих аватара, овде се мисли на живот на интернету уопште (друштвене мреже, посао, смарт технологије), који је данас централно место свих збивања.

Породично наслеђе, ген, успомена, фотографија, уметнички предмет најтежи су пртљак који са дивљењем и обавезом носимо кроз живот. Носећи га, ми га препакујемо, преслажемо и категоришемо, тражимо приватно, тајно, непримећено и оно објављено, јавно, опште познато и усвојено - тражимо истинито сећање. Ова мисаона пракса је архивски поступак и он је метод мог уметничког истраживања, али је уједно и формула мог учења, мишљења и деловања уопште.



Говорећи о гену, ксерокс литографија, 40х30цм, 2018. изложено у Галерији Београдске тврђаве (Стамбол капија) у јуну 2018.

6.2. Белешке о случају

Фотографија више него иједан други медиј упућује на димензију времена јер замрзава дати тренутак у свим његовим детаљима, стаје на пут његовом старењу и мењању и заробљава га у вечној непомићности. Иако тога несвесни у тренутку када апаратом документујемо приказ, поготово у сред другачије и непознате културолошке ситуације, закупљени утисцима које не успевамо да савладамо, та успомена, заједно са стотинама сличних, тек у каснијим периодима оживљава своју функцију. Фотографски материјал сакупљан приликом боравака у Америци и Кини, али и из породичних фиока, са тежином властитог значења био је мотив свих графика из серија *Белешке о случају* и *Архетипски амбијенти*.

Цртеж, прожет речима и бројевима, шкработина, жврљотина, често нечитка, неодлучна и неразумљива, за свој примарни циљ има визуелно активирање површине репродуковане фотографије, интервенцију, али и дефинисање контекста. Скривена нарација односи се на оживљавање датог тренутка, овековеченог на слици, и визуелно и значењски, са свим амбијенталним упутствима, атмосферским приликама и упутима у “правилно” посматрање кадра, језиком сценског дизајна. Идеја за овакав приступ потекла је од режисерских белешки које се могу видети када се у част редитеља приређује ретроспективна изложба, где посетиоци имају прилике да виде и како је текао рад на одређеном филму и шта су били планови аутора које је он рукописом немарно означавао на скицама сцена. Ове мапе и помоћни документи чија је једина сврха комуникација различитих департмана који суделују у прављењу филма, саме по себи изгледају као вредан ликовни материјал. Њихова документарност и значај за дати тренутак оживели су их и дали им вредност. Улога режисера повремено се може рефлектовати у сваком појединцу који се бави визуелном културом на било који начин. Регистровање, меморисање и манипулисање визуелним материјалом било имагинарно, било кроз ликовну праксу, користи се истим формулама којима се служи режисерска делатност. Оваквом понашању значајно је допринело баратање фотографским апаратом и гледање света кроз објектив и екран телефона. Размишљања о „добром кадру“ и „филмском сценарију“ управо су елементи оваквог мишљења. Ова свакодневна појава послужила је као мотив за *Белешке о случају*.

Писане сугестије у овим радовима су оно што моје лично искуство износи у извесну безвременост и анонимност, јер се служе непроменљивим детаљима, неоснованим на емоцијама, на личности или на ставу. Посредством технологија наша сећања личе. Овом темом бави се и Меклуан док говори о разлици између акустичног и визуелног простора. Акустични простор, који је карактерисао време пре појаве фонетског писма, почива на чулима, а пре свега на чулу слуха. Индивидуа је експресивна и јединствена све док емоције изражава слободно и на свој начин, личном артикулацијом говора и покрета неограниченом спољним правилима. Са појавом фонетског писма, према Меклуану, чуло вида издваја се као далеко најважније и учење на тај начин постаје линеарно, а сазнавање хладно. Васпитани да на јасно одређен начин читамо визуелне сигнале и изражавамо се у прописаним оквирима, наша рамишљања су усмерена и контролисана. Наша опажања су слична па тиме и наша сећања. Индивидуалност у данашњем смислу речи далеко је другачија од индивидуалности човека пре појаве писма. Ипак потреба за индивидуалношћу увек је велика, а у новије време већа него



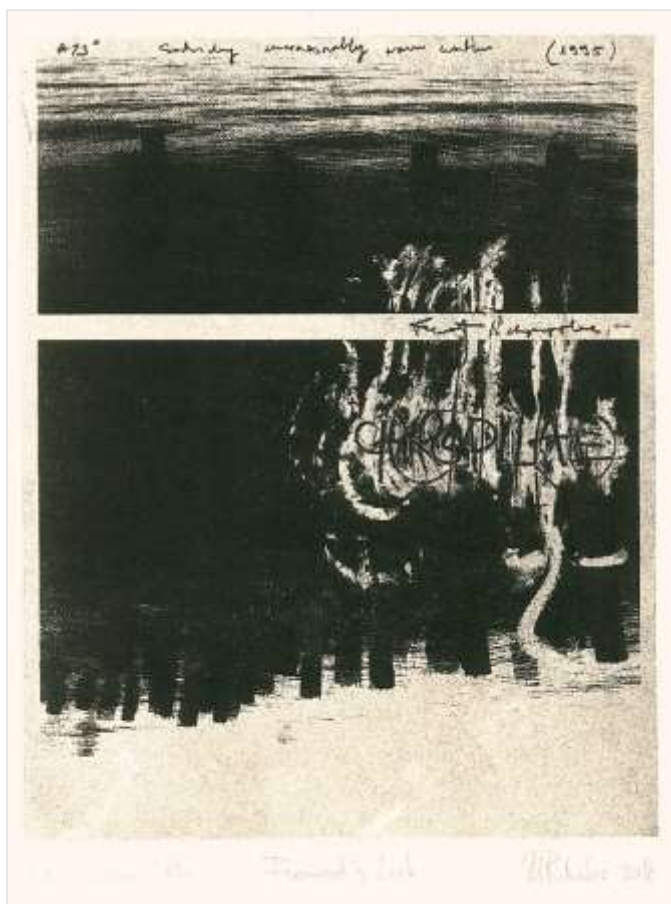
Мина Ракицић, из серије *Маслачак – Хака куће* (*Dandelion series - Hakka Dwellings*), офсет-литографија, 60x100цм, 2016.

икада. Белешке о случају су колекција сопствених сећања архивирана у компилацији дневничког и путописног карактера. Ова серија била је покушај замагљивања категорија и ублажавања баријера између изолованих информација, а уместо тога, уочавања сличности, вишесмислености и фраза у оквиру којих памтимо.

Изложба *Белешке о случају* реализована је у простору Центра за графику и визуелна истраживања Академија у мају 2017. године.



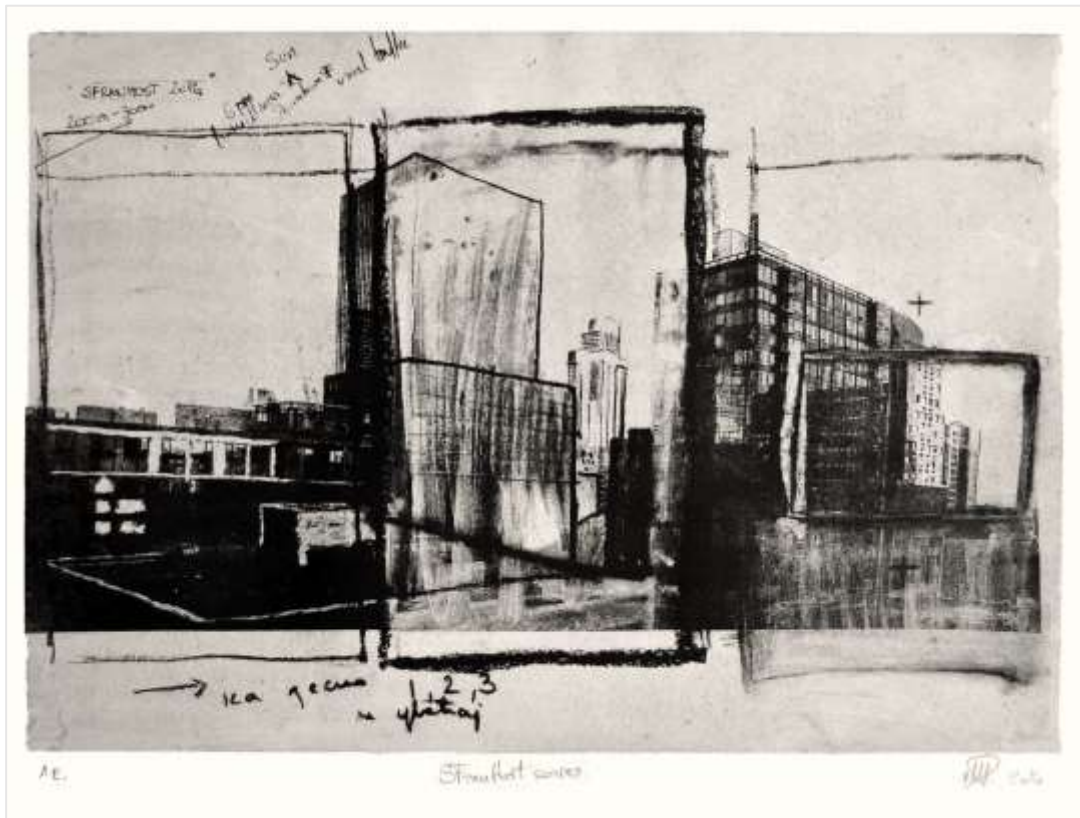
Мина Ракицић, из серије *Маслачак – Хака куће (Dandelion series - Hakka Dwellings)*, офсет-литографија, 42x30цм, 2017.



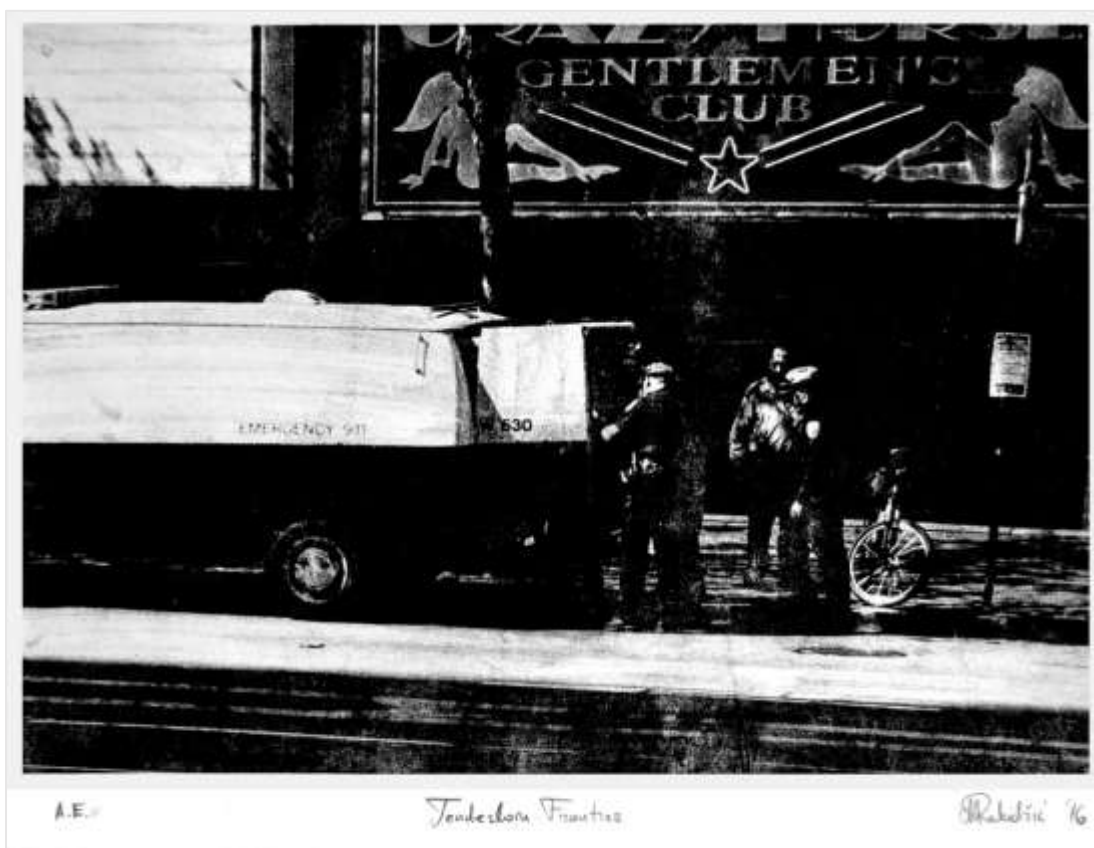
Мина Ракицић, из серије
Архетипски амбијенти,
 ксерокс-литографија,
 30x20цм, 2018.

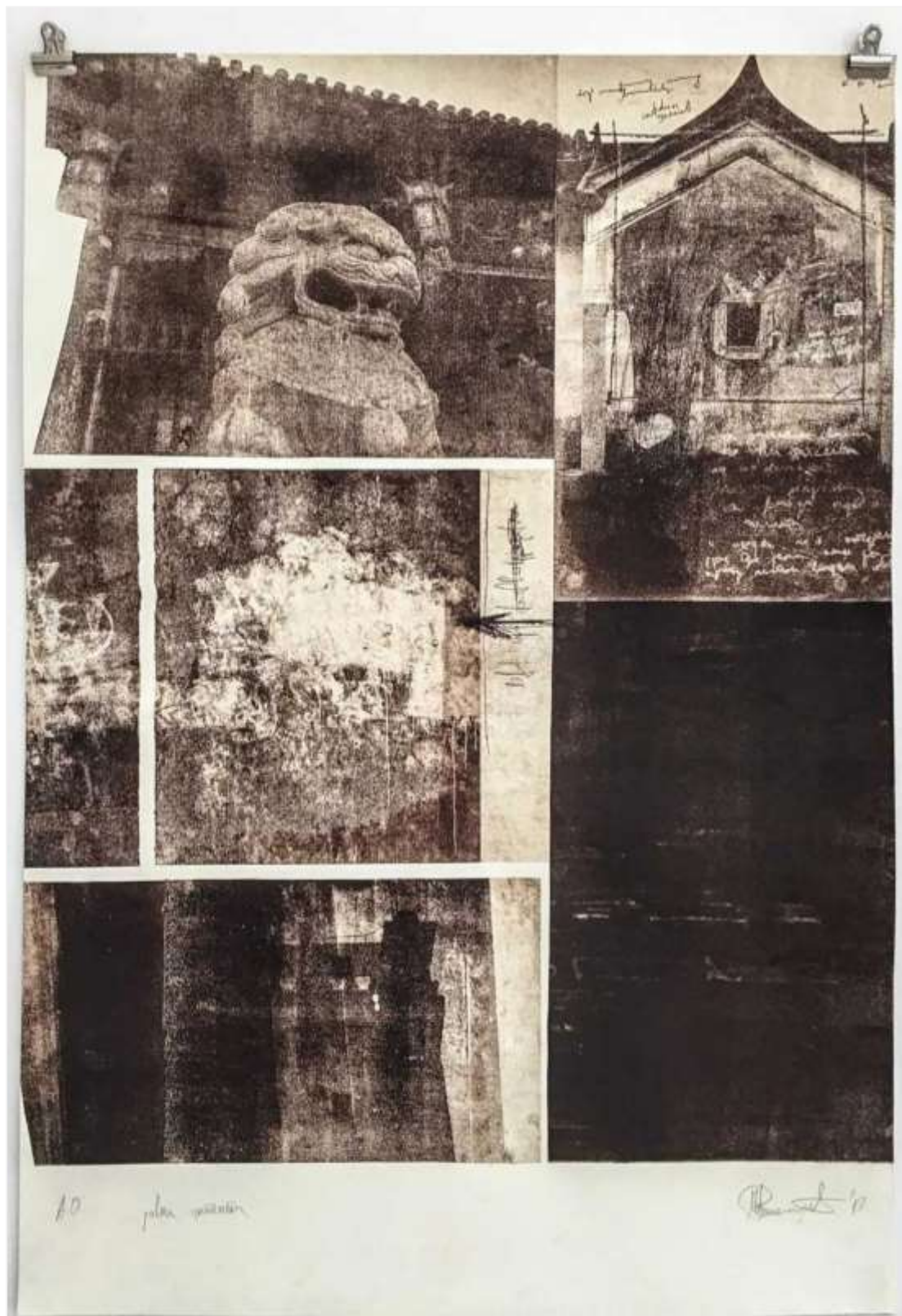


Мина Ракицић, из серије *Белешке о случају*, ксерокс-литографија,
 32x20цм, 2018.



горе: Мина Ракић, из серије *Белешке о случају, SFran_Host*, ксерокс-литографија 2016,
 доле: Мина Ракић, из серије *Белешке о случају, Граница Тендерлојна (Tenderloin Frontier)*,
 ксерокс-литографија, 2016, оба 30x42cm





Мина Ракицић, из серије *Архетипски амбијенти*, ксерокс-литографија, 100x70cm, 2017.



горе лево: Мина Ракицић, *Албум из 1940*, ксерокс-литографија, 30x18cm, 2016; горе десно Мина Ракицић, *Албум из 1940 2*, ксерокс-литографија, 31x18cm, 2016; доле Мина Ракицић из серије *Маслачак – Куле Хонг Конга (Dandelion Series: Hong Kong Towers)*, ксерокс-литографија, 120x160cm, 2017.



6.3. Архетипски амбијенти

Човек и његови симболи (Man and His Symbols) Карла Јунга (Carl Jung) уводи и детаљно анализира појам архетипа, као симболичке слике, која је у основи нагон или психички порив, замагљен чулима, и који је основна јединица колективног несвесног.⁹⁶ Позајмљен појам *архетипа* у називу ове серије радова односи се на универзалне мотиве места цитираних у визуелној уметности. Ова места ослобођена су људског присуства, она су само локација, архитектонска или пејзажна одредница која одговара на питање *где* се извесна радња одвија.

Циклус радова *Архетипски амбијенти* умногоме се надовезује на претходну серију. Разлика почива на организацији самих мотива при чему постаје наглашен приступ архивирања. У групи радова из ове серије појављују се категорије по којима се одређени призори групишу. Остајући верна ранијим интересовањима за визуелну анализу простора и предела, чији се корени налазе у цртежима рушевина, представила сам препознатљиве ситуационе архетипове – море, стену, шуму, острво, град итд. У оваквој појави инстант – читљиве, универзалне информације, сродне сваком појединцу независно од његовог порекла, приказан је фото материјал прикупљен приликом разних путовања. Њихово готово увек црно – бело решење за циљ има да асоцира на прошлост и сећање – историју и меморију. Поређењем једног истог мотива забележеног на различитим крајевима света, понекад селекцијом фотографија, а понекад комбинацијом истих, овде се репродукује суштина мотива, његов симбол. Фразалност гледања и памћења поново је тема серије, овог пута на вишем нивоу – један конкретни мотив једног конкретног тренутка у времену постао је униврезалија, архетип, а гледање је постало препознавање и категорисање.

Архетипски амбијенти углавном су синемаскопских формата. Њихове димензије асоцирају на биоскопско платно, на велики прозор, а улога оваквог формата је да закупи пажњу, да пренесе у дати амбијент. Цртачке и писане интервенције овде су у другом плану, оне се региструју тек након што је сцена, односно архетип препознат.

Атмосфера места збивања, осећај присуства и доказ људског деловања у виду цртаних интервенција истиснули су из мојих радова саму људску фигуру. Она

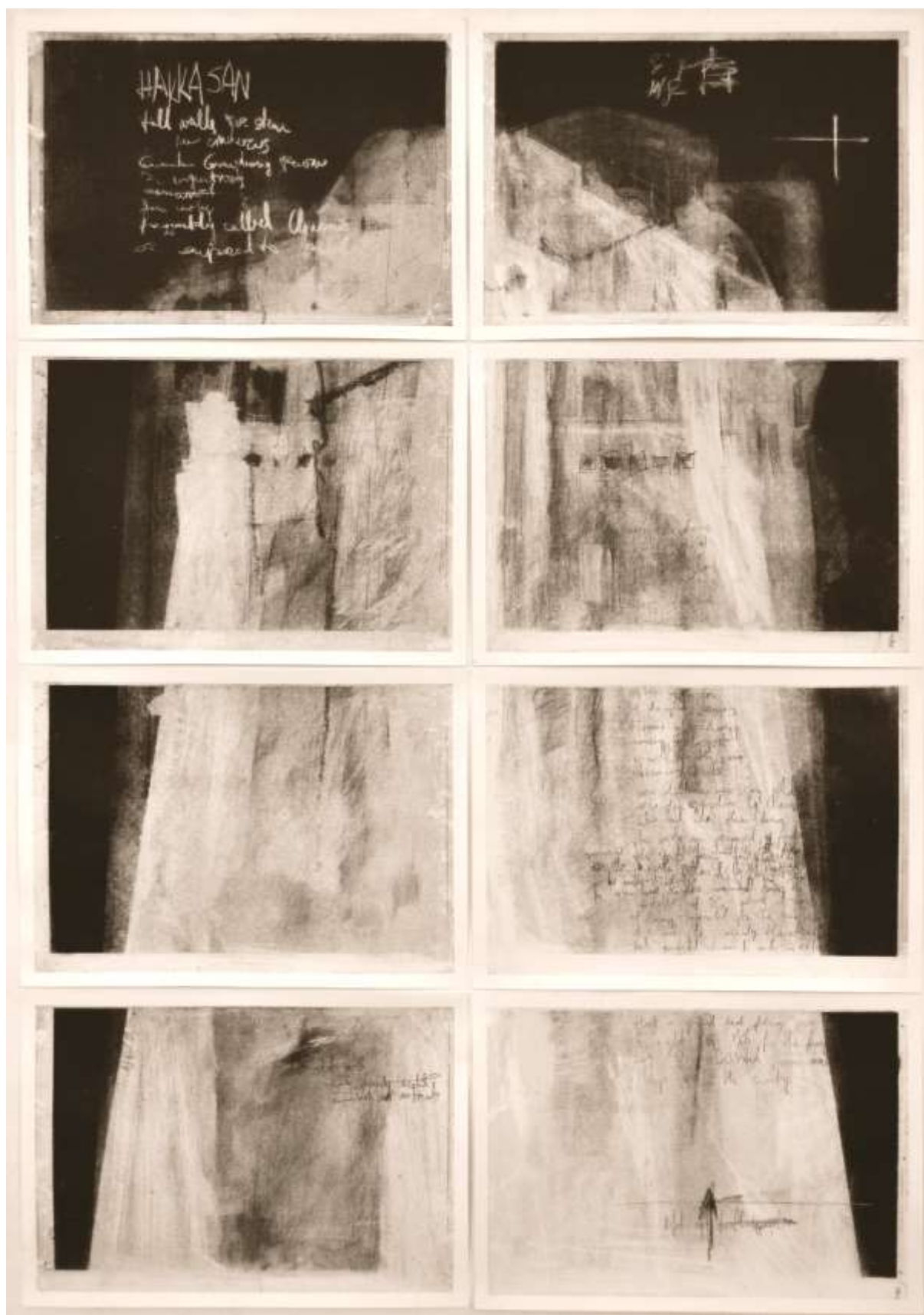
⁹⁶ Jung, Carl Gustav, *Џовјек и његови симболи*, Zagreb, Mladost, 198., стр. 67. до 157.

остаје изван графике као променљивост и дисконтинуитет насупрот месној одредници који је константа, пасивно, трпно стање. Портрет своју снагу црпи из личности приказане особе, из индивидуалности и субјективности нечијег понашања, односно из могућности опажања коју поседује портретиста. Портрет из претходних ера сведок је статуса, хијерархије, занимања, учености и моде поменуте ере, што га чини историјским предметом и тиме му даје високу вредност. Портрет славног човека велича његов успех, потврђује његова остварења, док аутопортрет уметника значи опсервацију самог себе кроз време. Лусијен Фројд (Lucian Freud) као један од највећих модерних портретиста говори о портретисању као раду који је увек у промени, покрету и еволуцији. Насупрот томе, управо одсуство портрета, човека са слике, видим као интроспективну анализу. Простори природних или зиданих објеката, унурашњост и спољашњост архитектуре више читавају рефлексију сопственог ума, него што то чини аутопортрет. Приказ људских фигура је сагледавање великог спектра засебних субјеката, док је одсуство човека на слици интровертна студија спољних деловања на једну индивидуу.

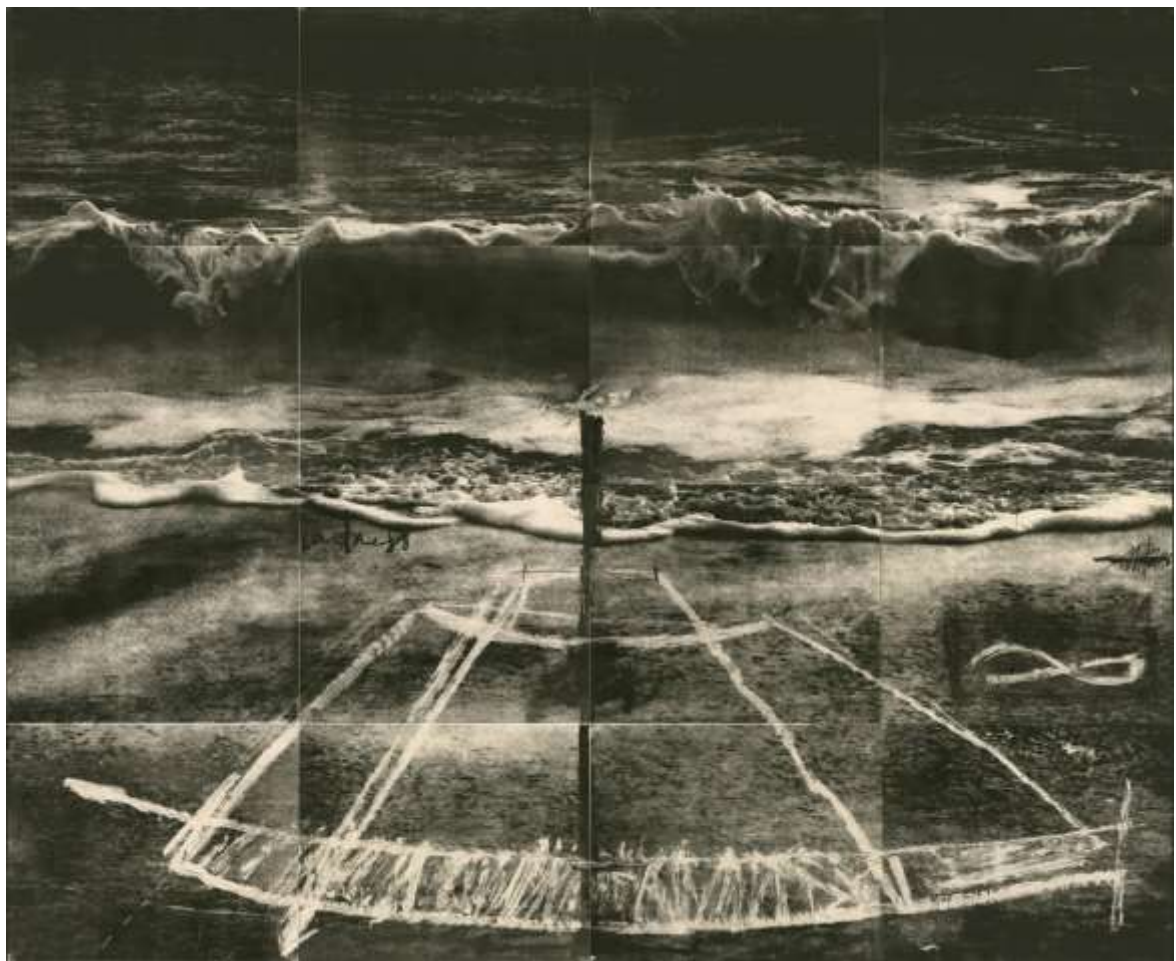
Радови из серије Архетипски амбијенти приказани су у Бали-беговој цамији, у Нишкој тврђави, у јуну, као и у Галерији Коларчеве задужбине у новембру 2018. године. Салон 77 (Бали-бегова цамија), својом аутентичном архитектуром изузетно је допринео самом концепту изложбе, док је Галерија Коларчеве задужбине презентовала нешто другачију и потпунију поставку, која је убројала разноврсне технике трансфера и заокружила ову целину.



Мина Ракицић, из серије *Маслачак – Хака куле дању*, (*Dandelion Series - Hakka Towers in daytime*), ксерокс литографија, 100x80цм, 2017.



Мина Ракицић, из серије Маслачак – Хака куле ноћу, (*Dandelion Series - Hakka Towers in night time*),
ксерокс-литографија, 130x90cm, 2017.



Мина Ракицић, *Архетипски амбијенти – Море (Archetypal Settings - The Sea)*, ксерокс-
литографија, полиптих, 125x160cm, 2018.



Мина Ракицић, *Архетипски амбијенти – Стена (Archetypal Settings – The Rock)*, ксерокс-литографија, полиптих, 110x80cm, 2018.



горе: Мина Ракицић *Архетипски амбијенти – Град (Archetypal Settings – The City)*, ксерокс-
литографија, полиптих, 125x160цм, 2018.

доле: Мина Ракицић из серије *Архетипски амбијенти (Archetypal Settings)*, фото-трансфер на дрвету,
42x30цм сваки





Мина Ракицић, *Архетипски амбијенти – Шума (Archetypal Settings – The Woods)*, фото-трансфер на месингу, полиптих, 85x60cm, 2018.



Мина Ракицић, *Архетипски амбијенти - Обала (Archetypal Settings - The Coast)*, фото-трансфер на дрвету, полиптих, 60x85cm, 2018.

6.4. How long is now?

Изложба *How long is now* била је последњи сегмент практичног дела докторског уметничког пројекта *Мнемозин репрографија*. Ова изложба разликовала се од претходних пре свега јер су радови прављени специфично за простор нове Галерије Графичког колектива у ишчекивању адаптације. Обилазећи Галерију неколико пута и узимајући тачне мере које би поставку учиниле пригодном, припремала сам знатно више материјала него раније. У виду сам имала начин презентације радова који је морао да се уклопи у ситуацију, и императив је био да у сваком смислу избегнем традиционалну поставку, опремање и рамљење, односно галеријску презентацију.

Питање о садашњости и релативности трајања предмет је мисли читавог светског племена у тренуцима активности сведених у четири зида слободе. Корази никада нису досегли просторе обухваћене мислима током чудног доба глобалне пандемије, а сваки устаљени ритам престао је да важи уневши немир и конфузију у све аспекте социјалног, али и психичког живота појединца. Реакције на нову ситуацију варирају од негирања и инсистирања на непромењеним функцијама до комплетног преокрета у животним пројектима.

„How long is now?“ симболише неспретно и неприродно прилагођавање околностима које нас, као и увек, затичу неспремне и збуњене док свакодневно понављамо у себи исте начине и путеве мислећи да су једини и да ће њихова цикличност трајати заувек. Вечито почињајући од онога што знамо, да бисмо разумели оно што не знамо, ускраћујемо себи свеж, бистар или колоквијално „креативан“ поглед на садашњост. Аплицирамо старе шеме на нове услове и резултат бива смешан.

Радови представљени на изложби „How long is now?“ последњи су сегмент мог докторског уметничког истраживања на тему хибридне графике, поступака трансфера и промене појма матрице. Већ испробане технике преношења слике на разне материјале попут дрвета, метала, стакла и камена употребљене су поново, овог пута на готовим предметима. Виртуелно летовање 2020. задржава добро познати модел августовског српског ходочашћа до грчке плаже. Цитирајући метод Дона Рафмана, овогодишње путовање по свему забележеном исто је као и свако друго, осим што су фотографије кадрови из Гугловог приказа улица. Док пешице и фоткајући

обилазим Србију и Македонију на путу до Грчке, а све седећи испред компјутера, контактима пишем разгледнице од куће.

Тренутни рустични амбијент Графичког колектива, нудећи слободу израза и прескачући конвенционалност белих галеријских зидова, сјајан је домаћин ових „манк“ графика и објеката који представљају онај смешни резултат, онај бесмислени производ научених радњи неосетљивих на глобалне промене и страшне преокрете.⁹⁷

Нови простор Графичког колектива, некада туристичка агенција, сада потпуно девастирана, симболично је била домаћин сликама са виртуелног путовања и приказима лажних успомена. Истовремено, круг истраживачког процеса започетог архивирањем рушевина из центра Београда, заокружен је изложбом која се одвила у једној од њих.



Мина Ракицић, *Screenshot (98)*, фото-трансфер на стаклу, 20x30цм, 2020.

⁹⁷ Ауторски текст за изложбу *How long is now*, 2020.



С лева на десно: Мина Ракицић, из серије *Колико траје сада?* (*How long is now?*), фото-трансфери на дрвету, 35x22цм сваки

сасвим доле десно: исто, 45x30 цм



горе: Мина Ракицић, из серије *How long is now?*, фото-трансфери на прозорима, 50x60cm

доле: приказ објеката у изложбеном простору





Мина Ракидић, из серије *How long is now?*, део просторне инсталације, ситоштампа на тканини



Мина Ракицић, из серије *How long is now?*, изглед радова у изложбеном простору. Горе: ксерокс-литографије променљивих димензија. Доле: комбинована техника, 180x120цм, 2020.



Мина Ракидић, из серије *How long is now?*, фото-трансфер на дрвеним вратима, 60x35cm, 2020.

7. ЗАКЉУЧАК

Савремена графичка продукција, упркос новитетима у погледу материјала и средстава за рад, у многим својим аспектима негује традиционалне приступе и мајсторство коришћења оригиналних графичких техника. Зарад овладавања медијем графике неопходно је проћи овај тренинг у атмосфери високе дисциплине графичке радионице. Ипак, веома често на семинарима и симпозијумима посвећеним графици, уз дидактичке информације сервирају се примери матрица и алатки, као сурогат фундаменталне дискусије шта савремена графика заправо јесте. Зашто радити графику? Фасцинација самим начином извођења, оним “како се прави” скреће фокус са разлога - “зашто се прави”. Графика јесте средство ликовног израза, али неопходно је признати да се њоме може рећи нешто што се не може једнако изразити другим медијима и тиме разбити претпоставка о техници као садржају, а уместо тога разумети је као садржај кроз технику.

Моје истраживање започело је пре него што сам му посветила докторски пројекат – на мастер студијама, током боравка на Летњој академији у Салцбургу. Једномесечни курс *Графичке стратегије* наишао је у тренутку када сам се интензивно бавила конвенционалним техникама графике, сваком у једнакој мери. Упознала сам алтернативне начине да се произведе уметнички рад који се потписује као и графика и који уме, у релативно контролисаним условима, ако је то циљ, да резултује врхунском продукцијом, чији се траг не може утврдити. Након приређене изложбе радова насталих у хибридној техници ксерокс-литографији, запазила сам у свом ликовном истраживању архивски поступак када је одабир градивног материјала у питању. То су били фото-албуми, слике са далеких путовања или уопштено гледано – прошлост која на одређен начин остаје најфиктивнији од свих садржаја, и садашњих и будућих. Ово запажање одвело ме је одлуци да категорисем материјал и наредна серија радова објединиће оно заједничко свим мојим графикама у периоду формирања сопственог поетског садржаја – призори архитектуре, ентеријера или пејзажа, панорама или детаља којима је заједничко одсуство људске фигуре, мрки дуотон који асоцира на стари фотографски материјал и рустичност изгледа истрошеног документа. Ови радови биће названи *Архетипски амбијенти*. У финалу докторског пројекта, у ситуацији глобалне пандемије, настаје рад *How long is now?* још специфичније конципиран, који се тиче једне несрећне

околности, колоквијално назване „lockdown“, једног лета, а са друге стране симболике живота читаве једне генерације, онлајн свет. Званично, изложба докторског уметничког пројекта, била је управо ова изложба, која се позабавила питањем протицања времена у ванредним условима и питањем релативности истог. Колико дугачко може бити летовање? Испоставља се, око петнаест минута, колико траје обилазак изложбе. Колико дуго може трајати школа? Сат - два – колико траје онлајн настава. Колико времена ми треба да постанем стручњак у области која ме интересује? Неколико tutorиала на интернету. Све наведено нема за циљ да истакне мане или предности ритма живота данас, оно је искључиво констатација. А чињеница која из ње произилази јесте неумитна еволуција способности, комуникација и начина функционисања којој се не можемо одупрети, већ само прилагодити.

Кроз многобројне алтернативне, хибридне графичке технике, покушала сам да прикажем могућност практиковања графике у свим условима, а не само радионичким, као и на разним подлогама, а не само на папиру. Оваквим подсећањем на доступност информације настојала сам да подржим ослобађање од „догматског“ приступа графичкој технологији, који, чини ми се, у многим институционалним структурама наставља да постоји.

Тимоти ван Лар (Timothy van Laar) у чланку *Графика: тираж као уметничко дело (Printmaking: Edition as Artwork)*⁹⁸ истиче да графика увек треба бити сагледана у својој целовитости, а ову целовитост он види у тиражу. Узевши у обзир све познате примедбе о графици као о демократичном медију, доступном широј публици, он ипак закључује да економски разлози не смеју бити повод за прављење графике. Овај аутор пореди скулптуре Доналда Џада (Donald Judd) и Карла Андреа (Carl Andre), које се састоје из репетитивних елемената, са тиражом у графици. Тираж затим дефинише као просторно дисконтинуирани објекат у коме је сваки део знак (токен, како га он назива) истог типа. Самим тим, тип је видљив симултано, на више локација и ова просторна структура је кључни аспект графике, према овом аутору.

Када су хибридне технике у питању, тешко је говорити о тиражу у овом контексту, који обрађује Ван Лар. Међутим, фото-трансфер технике које користе мекане матрице и *уради сам* алатке, могуће је користити на подлогама од папира до оних од

⁹⁸ Van Laar, Timothy, *Printmaking: Editions as Artworks* у *The Journal of Aesthetic Education* Vol. 14, No. 4, *Special Issue: The Government, Art, and Aesthetic Education*, Champaign, University of Illinois Press (1980), стр. 97-102, <https://www.jstor.org/stable/3332372>

бетона, и то на било којој локацији. Тираж о коме можемо говорити у овом случају, односи се на мултипликоване матрице, али отисак на свакој другој подлози доноси раду нови контекст. У светлу Ван Ларових примедби, графика у техници фото-трансфера на различитим подлогама такође има могућност симултане дотупности на различитим местима, али је њена просторна структура фиксна, а не флексибилна као код графика на папиру. Осим тога, њен коначни идентитет потпуно је подложен контексту у коме је њом интервенисано.

Као још једну карактеристику теорија о савременој графичкој продукцији овај аутор издваја наглашавање индиректних процеса у креирању уметничког дела. Посредник између уметника и графичког листа јесте техника, односно машина (преса). Графичке технике умеју да буду изузетно заводљиве, до те мере, да саме себи постану сврха. Радионички принцип у графичким студијама је на највишем нивоу приоритета, што понекад може довести до померања фокуса са самог уметничког рада на дисциплину и кореографију графичког поступка. Хибридне технике одликује приступ налик оном који одговара монотипији, који негује спонтаност и слободу, а служи се комбинацијама графике, цртежа и слике. Отвореност ка експерименту зарад изказивања специфичног садржаја ставља овакве поступке у службу чистог уметничког деловања. Иако импровизација, можда и пре него утврђен програм, може да одведе на странпутицу, у умереном облику, уз основни план, овакав приступ потенцијално нуди оригинална ликовна решења, која померају границе графичке делатности и повезују уметничке дисциплине.

6.1. Фотографије изложби реализованих у оквиру пројекта

6.1.1. Галерија Центра за графику и визуелна истраживања Академија, мај 2017.







7.1.2. Галерија Коларчеве задужбине, новембар 2018.





6.1.2. Галерија Графички колектив, октобар 2020.







ЛИТЕРАТУРА

БИБЛИОГРАФИЈА

- Арнасон, Харвард Х, *Историја модерне уметности: сликарство, скулптура, архитектура, фотографија* (прир. Петер Калб, прев. Владислава Јаничић), Београд, Орион арт, 2008.
- Вајар, Пјер, *Anticipirani plagijat*, Београд, Službeni glasnik, 2010.
- Барт, Ролан, *Светла комора: белешка о фотографији* (прев. Славица Милетић), Београд, Културни центар Београда, 2011.
- Бенјамин, Валтер, *O fotografiji i umetnosti*, Београд, Kulturni centar Beograda, 2006.
- Бенјамин, Валтер, Уметничко дело у веку своје техничке репродукције, и Есеји, Београд, Нолит, 1974.
- Bodrijar, Žan, *Simulakrumi i simulacija* (prev. Frida Filipović), Novi Sad, Svetovi, 1991.
- Cassirer, Ernst, *Ogled o čovjeku: uvod u filozofiju ljudske kulture*, Zagreb, Naprijed, 1978.
- *Cy Twombly - Oeuvre Photographique – Fotografisch Werk 1951-2010* (by Hubertus V. Amelunxen), Brussels, Ludion, 2012.
- *Cy Twombly: Cycles and Seasons* (by Nicholas Serota, Richard Shiff, Nicholas Cullinan, Cy Twombly), London, Tate, 2008.
- *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*, (by Siemens Kulturprogramm, Contemporary Art Center, Henry Art Gallery, Ingrid Schaffner, Matthias Winzen, Geoffrey Batchen, Hubertus Gassner), Munich, Prestel Pub, 1998.

- *Dekodiranje slike* (prir. Milanka Todić) u *Kultura, Časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, br.125, Beograd, Zavod za izučavanje kulturnog razvitka, 2008.
- Фуко, Мишел, *Археологија знања*, (прев. Младен Козомара) Београд, Плато, 1998.
- Hartman, Nikolaj, *Estetika*, Beograd, Dereta, 2005.
- Heller, Jules, *Printmaking Today*, New York, Henry Holt and Company, 1958.
- Hozo, Dževad, *Umjetnost multiorginala, Kultura grafičkog lista*, Mostar, Prva književna komuna, 1988.
- Janson, H.W, *Историја уметности*, Просвета, Београд 1987.
- Jung, Carl Gustav, *Љовек и његови симболи*, Zagreb, Mladost, 1987.
- Klajn, Heijo, *Mali leksikon štamparstva i grafike, Od otiska do cilindrične štamparske mašine*, Beograd, Izdavački zavod Jugoslavija, 1979.
- Клоц, Хајнрих, Уметност у XX веку, Модерна – постмодерна - друга модерна, Нови Сад, Светови, 1995.
- Kotz, Liz, *Words to be looked at*, Cambridge, MIT Press, 2007.
- Krizman, Tomislav, *O grafičkim vještinama*, Zagreb, 1952.
- Lesing, Lorens, *Slobodna kultura*, Beograd, Službeni glasnik, 2006.
- Mekluan, Maršal, *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, Beograd, Karpos, 2018.
- *Michaël Borremans: As Sweet as It Gets* (by Jeffrey Grove, Michael Amy, Michaël Borremans), Ostfildern, Hatje Canz, 2014.
- *Michaël Borremans: Eating the Beard* (by Hans Christ, Hans Rudolf Reust, Michaël Borremans), Ostfildern, Hatje Canz, 2011.
- Peterson, Mark, *Consumption and Everyday Life*, New York, Routledge, 2007.
- Richter Hans, *Dada, Art and Anti-Art*, London, Thames & Hudson, 1997.

- *Ruins* (by Brian Dillon), London, Whitechapel Gallery, 2011.
- Смирс, Јост, *Уметност под притиском, Промоција културне разноликости у доба глобализације*, Нови Сад, Светови, 2004.
- Sontag, Suzan, *O fotografiji*, Beograd, Kulturni centar Beograda, 2009.
- Studley, Vance, *Making Artist's Tools*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1979.
- Шуваковић, Мишко, *Дискурзивна анализа*, Београд, Орион арт, 2010.
- Шуваковић, Мишко, Наташа Лах, *Теорија уметности као теорија вредности – Теорија вредности као теорија умјетности*, Београд, Орион арт, 2017.
- Tajge, Karel, *Vašar umetnosti*, Beograd, NIP Mladost, 1977.
- Virilio, Pol, *Kritični prostor*, Čačak, Umetničko društvo Gradac, 1997.
- Warhol, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol*, Irvine, Harvest, 1977.

ДИГИТАЛНА ИЗДАЊА

- *Archives Creative Practice*, Birmingham City University Arts, Design & Media Archives
 - <http://www.archivesandcreativepractice.com/christian-boltanski> (3.1.2021. у 16:12:51)
- Atkinson, Paul, *Do It Yourself: Democracy and Design у Journal of Design History* Vol. 19 No. 1, Oxford, Oxford University Press, 2006.
 - https://pdfs.semanticscholar.org/62fc/2e6c77e8ce288e3456e4b840e27d338f7488.pdf?_ga=2.135246642.203830094.1608997539-1532286025.1608997539 (20.1.2020. у 15:14:43)
- Belančić, Milorad, *Utopija umetnosti*, Beograd, Karpos, 2014.
 - http://miloradbеланџић.com/wp-content/uploads/2016/04/Utopija_umetnosti.pdf

(4.6.2020. y 13:17:58)

- Benjamin, Valter, *O shvatanju istorije* (prev. Milan Tabaković), y *Istorijsko-filozofske teze* Beograd, Nolit, 1974.
 - <https://www.scribd.com/doc/119458329/Benjamin-O-Shvatanju-Istorije-1940> (5.4.2020. y 13:38:09)
- Benjamin, Valter, *Pisac kao proizvođač y Eseji*, Beograd, Nolit, 1974.
 - <https://www.scribd.com/document/344176101/Valter-Benjamin-Autor-Kao-Proizvo%C4%91a%C4%8D> (5.4.2020. y 13:37:50)
- Certeau, Michel de, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984.
 - <https://chisineu.files.wordpress.com/2012/10/certeau-michel-de-the-practice-of-everyday-life.pdf> (15.1. 2020. y 8:49:48)
- Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins y October*, Vol. 13 стр. 41-57, Cambridge, MIT Press
 - <https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/11/crimp-museums-ruins.pdf> (12.4.2020. y 14:22:45)
- Crimp, Douglas, *The Photographic Activity of Postmodernism y October*, Vol. 15 str. 91-101, Cambridge, MIT Press, 1980.
 - <http://www.jstor.org/stable/778455> (12.4.2020. y 14:28:41)
- Cruz, Cynthia, *Notes Toward a New Language: Silence: On Tacita Dean*, 2015.
 - <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2015/04/notes-toward-a-new-language-silence-on-tacita-dean> (5.4.2020. y 14:42:40)
- *David Hockney: A Bigger Exhibition (October 26, 2013-January 20, 2014)*,
 - <https://deyoung.famsf.org/archive/hockney/hockney-facts.html>
- Derrida, Jacques, Eric Prenowitz, *Archive Fever: A Freudian Impression y Diacritics*, Vol. 25, No. 2, стр. 9-63, Baltimore, The Johns Hopkins University Press
 - <https://www.scribd.com/document/336048402/hal-foster-an-archival-impulse-pdf> (15.1.2020. y 9:24:39)
- Eklund, Douglas, *The Pictures Generation, Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art, 2000.

- http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm (20.1.2020. y 16:48:44)
- Foucault, Michel, *Archeology of Knowledge*, New York, Pantheon books, 1972.
 - https://monoskop.org/images/9/90/Foucault_Michel_Archeology_of_Knowledge.pdf (12.3.2020. y 20:38:19)
- Forster, Kurt, *The Past in Gestures, the Future in Memory*, Warburg Institute, 2016.
 - https://www.youtube.com/watch?v=80PvxSKA_Hk
- Foster, Hal, *An Archival Impulse*, y *October*, Vol.110, Cambridge, MIT Press, 2004.
 - <https://www.scribd.com/document/336048402/hal-foster-an-archival-impulse-pdf> (2.4.2020. y 21:54:21)
- Glisic, Iva S, *Gerhard Richter: The Life of Images, Queensland Gallery of Modern Art, Brisbane, 14 October 2017 – 4 February 2018*, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti br.46, Novi Sad, Matica srpska, 2018.
 - http://www.maticasrpska.org.rs/stariSajt/casopisi/ZMSLU_46.pdf (11.12.2020. y 13:19:11)
- Groys, Boris, *The Artist as an Exemplary Art Consumer*, Ljubljana, Filozofski vestnik, 1999.
 - <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-O7NCDZNO/a18e7014-0a41-409c-a257-acd2c9314c4f/PDF> (15.1.2020. y 9:43:23)
- Guggenheim Collection Online <https://www.guggenheim.org/artwork/3553> (19.1.2020. y 13:41:12)
- Hobbs, Richard, *Boltanski's visual archives, y History of Human Sciences*, London, Thousand Oaks and New Delhi, SAGE, 1998.
 - <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.865.1417&rep=rep1&type=pdf> (26.4.2020. y 19:57:16)
- Ivins, William M, *Prints And Visual Communication*, Cambridge, Harvard University Press, 1953.
 - <https://archive.org/details/printsandvisualc009941mbp> (30.3.2020. y 23:12:19)
- Jameson, Frederick, *Postmodernism and Consumer Society*, London, Pluto Press, 1985.
 - https://pdfs.semanticscholar.org/8c93/b64fb15f6ec635bc6fc643e15ad584321ac0.pdf?_ga=2.147159988.203830094.1608997539-1532286025.1608997539 (15.1.2020. y 9:50:10)

- Kappenberg, Claudia, *The Logic of the Copy, from Appropriation to Choreography*, у *The International Journal of Screendance*, Columbus, The Ohio State University Libraries, 2010.
 - <https://screendancejournal.org/article/view/6140/4834> (15.1.2020. у 9:51:40)
- Kujundžić, Dragan, *Arhigrafija: arhiv i pamćenje kod Freuda i Derride* у *Iz Interkulturalnosti*, Novi Sad, Zavod za kulturu Vojvodine, 2016, стр. 263 – 271.
- Lewitt, Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, New York, 1969.
 - https://issuu.com/widewalls6/docs/cprovozefxparagraphs_on_conceptual (15.1.2020. у 9:56:54)
- Mattern, Shannon, *Tacita Dean, Against the Grain of the Archive*, 2014.
 - <http://www.wordsinspace.net/lib-arch-data/2014-fall/?p=131>
- Милановић, Владимир, *Апропријација као метод уметничког изражавања*, докторски уметнички пројекат, Београд, Факултет ликовних уметности, 2014.
 - <http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/183>
- Младеновић, Александар, *Рани панк и хибридна графика*, докторски уметнички пројекат, Београд, Факултет ликовних уметности, 2014.
 - <http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/184>
- Milman, Estera, *Pop, Junk Culture, Assemblage, and the New Vulgarians*, у *An American Odyssey, 1945-1980*, Stephen C. Foster, Madrid, Circulo de Belles Artes, 2004
 - https://text.no-art.info/en/milman_pop.pdf (15. 1. 2020. у 7:32:14)
- Mitchell, W. J. Thomas, *The Pictorial Turn* у *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
 - https://books.google.rs/books?hl=en&lr=&id=nFjcsK1E-UUC&oi=fnd&pg=PR9&dq=picture+theory+mitchell&ots=KERXqrHO2c&sig=ojXIePEbO15BdRPop213KoEn68&redir_esc=y#v=onepage&q=picture%20theory%20mitchell&f=false (5.4.2020. у 13:45:26)
- Moran, Ian P, *Punk: The Do-It-Yourself Subculture*, у *Social Sciences Journal: Vol. 10 : Iss. 1*, Danbury, Western Connecticut State University, 2010.
 - <https://repository.wcsu.edu/ssj/vol10/iss1/13> (14.1.2020. у 21:26:40)
- Petterson, Jan, *Printmaking in the Expanded Field*, Oslo National Academy of the Arts, 2017.
 - <https://khioda.khio.no/khio-xmlui/bitstream/handle/11250/2485150/PITEF-Epub-FIN.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (31.1.2020. у 15:55:19)

- Rampley, Matthew, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harassowitz Verlag, 2000.
 - [https://www.academia.edu/4888046/The Remembrance of Things Past On Aby M Warburg and Walter Benjamin](https://www.academia.edu/4888046/The_Remembrance_of_Things_Past_On_Aby_M_Warburg_and_Walter_Benjamin) (15.4.2020. у 21:52:17)
- Robert Rauschenberg Foundation

<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/silkscreen-paintings-1962%E2%80%931964> (13.1.2021. у 17:39:36)
- Roberts, John, *Art After Deskillling u Historical Materialism* 18, стр. 77–96, Wolverhampton, University of Wolverhampton, 2010.
 - http://platypus1917.org/wp-content/uploads/2010/09/robertsjohn_artafterdeskillling2010.pdf (15.1.2020. у 7:21:57)
- Šuvaković, Miško, snimci predavanja na Otvorenom kursu Fakulteta za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum, 2019.
 - https://www.youtube.com/results?search_query=otvoreni+kurs+fmk (приступљено више пута између 8.1.2021. и 20.1.2021)
- Thompson, Mimi, *Hanging Around the World, The Lotus Series by Robert Rauschenberg*, 2010.
 - <http://0337004.netsolhost.com/files/rauschenberg2.pdf> (17.1.2021. у 23:13:47)
- Triggs, Teal, *Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic u Journal of Design History* Vol. 19 No. 1, Oxford, Oxford University Press, 2006.
 - http://www.adventures.teaching-documents.org/wp-content/uploads/2015/03/triggs-teal_scissors-and-glue.pdf (14.1.2020. у 19:40:03)
- Васић, Чедомир, *Како гледамо и шта радимо*, у Време, број 883, 6. децембар 2007.
 - <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=541868> (25.12.2020. у 12:07:01)
- Van Laar, Timothy, *Printmaking: Editions as Artworks y The Journal of Aesthetic Education* Vol. 14, No. 4, Special Issue: The Government, Art, and Aesthetic Education, Champaign, University of Illinois Press (1980), стр. 97-102.
 - <https://www.jstor.org/stable/3332372>
- Verwoert, Jan, *Apropos Appropriation: Why stealing images today feels different*, Art&Research, Vol.1, No.2, 2007,
 - <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html> (7.1.2020. у 14:27:13)

- Watson, Matthew, Elisabeth Shove, *Product, competence, project and practice: DIY and the dynamics of craft consumption* u *Journal of Consumer Culture*, 8(1), стр. 69-89, 2008.
 - <https://www.researchgate.net/publication/258154215> Product Competence Project and Practice DIY and the Dynamics of Craft Consumption (20.1.2020. y 15:14:57)
- Wolf, Marco, Shaun McQuitty, *Understanding the do-it-yourself consumer: DIY motivations and outcomes* u *Academy of Marketing Science Review*, Ruston, Academy of Marketing Science, 2011.
 - <https://www.researchgate.net/publication/257797548> Understanding the do-it-yourself consumer DIY motivations and outcomes (20.1.2020. y 15:15:15)

ПОМОЋНА ЛИТЕРАТУРА

- Theoi Project, <https://www.theoi.com/Titan/TitanisMnemosyne.html>
- Мала енциклопедија Просвета, група аутора, општа енциклопедија, књига 2 (К-П), Београд, Просвета, 1986.

БИОГРАФИЈА

Мина Ракићић (1991, Београд) завршила је 2013. основне академске студије на графичком одсеку Факултета ликовних уметности у Београду са просечном оценом 9.93, у класи професорке Биљане Вуковић. 2015. године завршила је мастер академске студије на истом одсеку, са просечном оценом 10.00 у класи професора Драгана Момирова. 2015. похађа курс Графичке стратегије (Printmaking Strategies) на предмету Графика на Летњој академији уметности (Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst) у Салзбургу, у Аустрији, у класи професорке Елизабет Шмирл. 2015. уписала је докторске уметничке студије на ФЛУ у Београду на одсеку Графика. Члан је Удружења ликовних уметника Србије од 2016. године. Од 2019. године ради на графичком одсеку Факултета ликовних уметности у Београду у звању уметничког сарадника.

- 2015. публикација графике за аустријски часопис за графику и визуелну културу Jugendfrei International in Um:Druck.
- 2016. резиденцијални боравак у Графичкој бази у Гуанлану, Кина
- 2018. резиденцијални боравак на Уметничком институту Кала при универзитету Беркли, Калифорнија, САД
- 2019. студијски боравак на Академији уметности Јан Матејко у Кракову, Пољска

Самосталне изложбе:

2020. „How long is now?“, изложба графика и цртежа, Графички колектив, Београд

2018. „Архетипски амбијенти“, изложба графика, Галерија Коларац, Београд

2018. Графике из серија „Архетипски амбијенти“ и „Белешке о случају“, Салон 77, Галерија савремене ликовне уметности, Ниш

2018. Графике, Галерија Београдске тврђаве Унутрашња Стамбол капија, Београд

2017. “Annotated scripts II” изложба графика, Naas Living, Сан Франциско, Калифорнија, САД

2017. “Белешке о случају” изложба графика у Галерији Центра за графику и визуелна истраживања Академија, Београд

2016. Графике, Галерија Културног центра Новог Сада

2015. Цртежи, Галерија 73, Београд

Учествовала на око 60 групних изложби у земљи и иностранству.

Изложбе (избор):

2020. Изложба професора и студената ФЛУ, Академија ликовних уметности, Вроцлав, Пољска
2020. Изложба професора и студената ФЛУ, Академија ликовних уметности, Варшава, Пољска
2018. Међународно бијенале графике у Доуру, Португал
2017. Међународна изложба графика „Belt and Road“, Гуанлан, Гуангдонг провинција, Кина; Софија, Бугарска
2017. Међународно бијенале графике у Гуанлану, Кина
2017. Међународна изложба Глобал принт 2017 у Доуру, Португал
2017. изложба “Избор”, радови чланова УЛУС-а по избору уметничког савета, Галерија УЛУС, Београд
2017. и 2014. Међународно тријенале графике, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2014 - 2020. Пролећна изложба УЛУС-а, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд
- 2014 - 2016. *Погледи*, изложба слика и цртежа младих уметника, Галерија 73, Београд
- 2013 - 2020. Мајска изложба графике београдског круга, Галерија „Графички колектив“, Београд
2015. ЕХ УУ графика, Галерија УЛУС, Београд
2015. Изложба *Printing strategies - The voice of the medium*, Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst, Салзбург, Аустрија
2015. Изложба *Inconnue, elle était ma forme préférée*, Biennale Internationale d'estampe contemporaine, Троа Ривијер, Канада
2015. Изложба *Млади 2015*. Ниш Арт Фондације, Кућа легата, Београд
2015. Трећи интернационални салон графике, Градска галерија, Краљево
2015. Мала графика, Галерија Графички колектив, Београд
2015. ЕХ УУ графика, Национална галерија Београд
2014. Изложба *Уметникова књига*, пројекат сарадње Архитектонског факултета и Факултета ликовних уметности у Београду, Галерија ФЛУ, Београд
2013. Изложба *Belgrade - Munich*, пројекат сарадње Факултета ликовних уметности у Београду и Akademie der Bildenden Künste München, Галерија ФЛУ, Београд
2011. *8e Biennale internationale de gravure contemporaine*, Academie des Beaux Arts, Лијеж, Белгија

Награде и стипендије:

- 2015. III награда на IX ЕХ YU конкурсy за графику
- 2015. Награда Факултета ликовних уметности “Стеван Кнежевић” за цртеж
- 2013. Награда Факултета ликовних уметности “Бошко Карановић” за графику

- 2018. Награда за најбоље докторанде компаније Eagle Hills, у оквиру пројекта BW Exceptional
- 2016 - 2017. Стипендија за докторанде Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије – учесник пројекта „Трансформација културних идентитета у савременој Србији и Европска унија“, Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије / Филозофски факултет Университета у Београду
- 2015. Стипендија за студенте уметности Источне Европе, Аустријске савезне канцеларије и Интернационалне летње академије у Салзбургу
- 2014. и 2016. Стипендија за изузетно надарене студенте у Републици Србији Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
- 2013. и 2015. Стипендија Фонда за младе таленте Републике Србије *Доситеја*
- 2013. Стипендија Града Београда за 400 најбољих студената београдских универзитета

Контакт:

www.behance.net/minarakidzic

minarakidzic@gmail.com +381 61 196 9991

КОМИСИЈА ЗА ОЦЕНУ И ОДБРАНУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

1. др ум . Александар Младеновић, редовни професор ФЛУ, Београд
2. др ум. Владимир Милановић, доцент ФЛУ, Београд
3. др ум. Александра Јованић, доцент ФЛУ, Београд
4. др ум. Јелена Средановић, доцент АЛУ, Нови Сад
5. др ум. Владимир Вељашевић, редовни професор ФЛУ, Београд (ментор)

Датум одбране: _____

Изјава о ауторству

Потписана Мина Ракицић

број индекса 4690/15

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

„Мнемозин репрографија - изложба графика изведених у алтернативним техникама фото-трансфера и ксерокс-литографије“

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

У Београду, 15. фебруар 2021.

Потпис докторанда



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора _____ Мина Ракићић _____

Број индекса _____ 4690/15 _____

Докторски студијски програм _____ графика _____

Наслов докторског уметничког пројекта:

„Мнемозин репрографија - изложба графика изведених у алтернативним техникама фото-трансфера и ксерокс-литографије“

Ментор _____ др ум. Владимир Вељашевић, редовни професор _____

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) _____

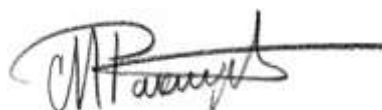
изјављујем да је штампана верзија мог докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 15. фебруар 2021.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе мој докторски уметнички пројекат под насловом:

„Мнемозин репрографија - изложба графика изведених у алтернативним техникама фото-трансфера и ксерокс-литографије“

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

У Београду, 15. фебруар 2021.

Потпис докторанда

