



**УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ**  
**ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ**  
**ДОКТОРСКЕ УМЕТНИЧКЕ СТУДИЈЕ**

**ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ**

**Прича о аутопији**

**Представа стапања урбаног простора и природе као носилац поетике  
меланхолије и темпоралности (изложба графика и цртежа)**

Кандидат: Јована Митровић

Ментор: др ум. Катарина Зарић, редовни професор ФЛУ

Београд, 2023.

## САДРЖАЈ

I УВОД.....	7
Назив докторског уметничког пројекта и поље истраживања .....	7
II ПОЕТИЧКИ ОКВИР И ТЕМАТСКА РАЗМАТРАЊА.....	9
Појам меланхолије.....	9
Меланхолија у књижевности .....	16
Однос меланхолије и времена.....	18
Меланхолија кроз историју уметности .....	22
Рушевине .....	28
Рушевине и популарна култура .....	32
<i>It Follows</i> , Дејвид Роберт Мичел, 2014. ....	34
Ив Маршан, Ромен Мефр.....	37
Ђорђо де Кирико и метафизичко сликарство.....	38
Простор .....	44
Феноменолошки приступ простору .....	46
Дематеријализација архитектуре.....	48
Егзистенцијални простор .....	51
III МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА .....	54
Приступ радовима и графички листови.....	54
Процес рада .....	56
Од фотографије до графике .....	57
Ситоштампа .....	60
Анализа дела.....	61
IV ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА И ПРЕЗЕНТАЦИЈА ИЗЛОЖЕНИХ ДЕЛА.....	69
V ЗАКЉУЧАК.....	90
VI ЛИТЕРАТУРА .....	92
VII ИНДЕКС ФОТОГРАФИЈА .....	94
VIII БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА.....	97

## АПСТРАКТ

Сматрам да стваралачки процес, као феномен чији је покретач значајним делом подсвест, не може бити до краја објашњен, тако да ни анализа једног дела или серије радова не може бити коначна. Без обзира на то, истраживање и тежња да објаснимо што више чињеница везаних за наш рад одлична је интроспективна и интелектуална вежба, као и добар пут ка самоспознаји.

Докторски уметнички пројекат *Прича о аутопсији – Представа стапања урбаног простора и природе као носилац поетике меланхолије и темпоралности* представља визуелну конструкцију фиктивних физичких простора у којима се јавља сукоб две реалности – екстеријера и ентеријера, што води до дематеријализације самог простора. Процес дематеријализације простора има дистопијски карактер<sup>1</sup> и праћен је атмосфером меланхолије, анксиозности, сећања и пролазности.

Напуштени простор је представа директне везе између садашњег тренутка, прошлости и будућности. То су простори које полако преузима природа и у којима се често вегетација стапа са конструкцијом. Они су представљени без људског присуства, а могу бити оличење савременог човека са проблемом празнине у њему и око њега. Сам одабир теме израз је фасцинације меланхолијом пропадања. Ликовни радови праћени су теоријским истраживањем историјског контекста појма меланхолије, као и дијагностиковањем меланхолије у књижевности и историји уметности. Истраживање појма простора подразумевало је прављење разлике између физичког, математичког, психолошког и естетског простора, уз наглашавање везе између просторности и психичког стања. Простор у било којој уметности, али и у реалности, може бити метафора или огледало психичког стања аутора, уколико се ради о уметничком делу, било да је филмско, ликовно, књижевно,

---

<sup>1</sup> Појам *дистопија* потиче од грчке речи *τόπος*, што значи топоним, и префикса *δυσ* (дис), који се употребљава у означавању нечег што је лоше, нефункционално, абнормално (атипично функционисање итд.). Дистопија представља антитезу, тј. антоним речи *утопија*, која је ушла у употребу у 16. веку, након објављивања истоименог романа Томаса Мора. За разлику од утопије, која је идеално друштво, дистопија представља свет који садржи негативне елементе у свим сферама функционисања друштва.

архитектонско, или саме особе која живи у одређеном простору. Физички простор посматрам као интерактивну категорију која се мења нашим деловањем у њему. Такође, простор својим елементима, као што су физичке карактеристике или сентименти који нас везују за њега, утиче на нас и наш доживљај тог простора.

Концепт меланхолије пропадања објашњен је преко симболичког значења напуштености и рушевина, а улогу јаког естетског упоришта у грађењу ових композиција имају ауторска фотографија, играни и документарни филм, као и историја хорора и готског романа.<sup>2</sup>

Настојим да са што мање садржаја и више асоцијативности, тј. простора за читавање представим феномен меланхолије у склопу свог поетичког оквира. Један од најважнијих циљева радова јесте онемогућавање рационализације приказаног, што значи да су сви садржаји на неки начин сакривени у атмосфери, а опажање атмосфере није везано за разумски и логички део свести, те се јавља само емотивни доживљај дела, без потребе за тражењем даљег објашњења.

Кључне речи: меланхолија, атмосфера, простор, дематеријализација, ситоштампа, фотографија

## ABSTRACT

The creative process, as a phenomenon driven by the subconscious, cannot be fully explained; thus, no analysis can ever really be concluded, whether it be of a single work of art or of a series of them. Nevertheless, the need for exploration and the drive to put the facts related to our work into words, to the best of our ability, is an excellent exercise in introspection, as of intellect, and leads us further along the path of self-discovery.

The Ph.D. art project, *Story of Autopia – A Representation of the Melding of the Urban Space and Nature as a Medium for the Poetics of Melancholy and the Temporality*, is a visual construct of

---

<sup>2</sup> Готски роман је књижевни жанр који се развио у 18. веку у Енглеској. Назива се и роман страве, а дела овог жанра карактеришу драматични и језиви описи који стварају напету атмосферу.



fictional, physical spaces in which two realities – exterior and interior – collide, leading to the dematerialization of the space itself. This process of dematerialization is dystopian<sup>3</sup> in nature and bound to an atmosphere of melancholy, anxiety, memory, and transience.

Abandoned spaces are a representation of the direct link between the present moment, the past, and the future. Those are spaces slowly overtaken by nature, where vegetation is often amalgamated with the deserted structure. Such spaces are represented without the human factor, and can, therefore, also be a personification of present-day man, troubled by the empty expanses within human beings themselves as well as in the surrounding environment. The very choice of the motif is an expression of the fascination with the melancholy of decay. The pieces are accompanied by theoretical research on the concept of melancholy and its historical context, as well as its exposition in literature and the history of art. The exploration of the concept of space implied creating a distinction between physical, mathematical, psychological, and aesthetic space, while emphasizing the relationship between that which is spatial and the state of mind. The space in any form of art – as well as in reality, for that matter – can be a metaphor or a reflection of the author's state of mind; be it a piece of art, film, fine art, architecture, or a certain person living in a particular environment. The physical space can be seen as an interactive category that is constantly changing, influenced by our actions within it. In the same way, the space, with all its elements, like its physical attributes or the sentiment binding us to it, affects us and how we perceive it.

The concept of the melancholy of decay is symbolically depicted through the meaning of abandonment and ruins. Building these compositions has a strong aesthetic foundation in art photography, fiction, and documentary films, as well as in the history of horror and gothic literature.

The aim of this project is to represent the phenomenon of melancholy within a poetic framework, with as little content as possible, and with more of an associative imperative that creates room for individual interpretation. One of the main goals of the works is to disable any kind of

---

<sup>3</sup> The term *dystopia* is derived from the Greek root *τόπος*, meaning *toponym*, and the prefix *δυσ* (*dys*), used to describe something bad, dysfunctional, abnormal (atypical behavior, etc.). *Dystopia* represents an antithesis – an antonym of a word *utopia* – which made its way into colloquial language in the 16<sup>th</sup> century, when the book by the same name was published by Sir Thomas More. Contrary to *utopia*, which is an ideal society, *dystopia* represents a world containing the negative elements across all aspects of society.

rationalization of what is shown, obscuring the content within the atmosphere; and since perception is not a product of the rational and logical part of consciousness, the viewer is left with the pure emotional experience of the works, without the need for elaboration.

Keywords: melancholy, atmosphere, space, dematerialization, silkscreen, photography

# I УВОД

## Назив докторског уметничког пројекта и поље истраживања

Изложба докторског уметничког пројекта под називом *Прича о аутопији – Представа стапања урбаног простора и природе као носилац поетике меланхолије и темпоралности* садржи серију графика изведених у техници ситоштампе, као и цртеже на папиру реализоване акрилним бојама и пастелима.

Наслов *Прича о аутопији* инспирисан је књигом Луиса Мамфорда под називом *Прича о утопијама*. На почетку књиге Мамфорд се осврће на стихове Томаса Мора, који објашњава како утопија може да означава или грчку *еутопију*, што значи добро место, или *аутопију*, што значи непостојеће место. Од објављивања књиге *Утопија* Томаса Мора, 1516. године, значење ове речи се с временом мењало. У својој суштини она представља идеалну земљу у којој владају благостање и срећа, али у најосновнијем значењу она јесте место којег нема. Дакле, аутопија, еутопија или утопија јесу непостојећа места, али постоје мале разлике у терминима, као, на пример, да ли се то односи на идеално место, добро место или само на место којег нема. Управо зато сам значење ове речи повезала са својим графикама, јер на њима представљам фиктивне просторе, топониме који не постоје. Међутим, утопија носи позитивно значење, док су простори које приказујем дистопијског карактера, те сам као адекватнији термин одабрала аутопију, која се не односи на савршено друштво већ само на непостојање земље или места.

У првом делу писаног рада бавила сам се значењем појма меланхолија, карактеристиком и променом значења кроз историјски контекст, направила сам дистинкцију између дијагностиковања и појаве меланхоличног стања у књижевности и ликовној уметности. Затим сам објаснила значење простора у визуелној уметности, направила сам разлику између физичког, математичког, психолошког и естетског простора, уз наглашавање везе између просторности и психичких стања. На крају сам концепт меланхолије простора објаснила преко симболичног значења напуштеног простора и рушевина, уз помоћ филма

(играног и документарног) и фотографије, и указала на везу са мојим ликовним радом, конкретно у графичким техникама и цртежима.

Иако имају полазиште у фотографији и реалној ситуацији, графике не представљају подражавање правог материјалног простора, већ је он изграђен на основу унутрашњих сензација и доживљаја посматраног. Графичка реализација радова се у првој фази ослања на ауторске фотографије, колаж и цртеж, затим на дигиталну припрему и штампање у техници ситоштампе. Ситоштампа се понекад назива индустријском штампом, а ликовни радови изведени у овој техници неретко су решени сведеним формама и широким потезима. Стога, један од изазова током рада био је како савременом техником штампе и растерском графиком доћи до резултата који су у естетском и композицијском смислу блиски прошлим временима и традиционалним графичким техникама. Може се рећи да је принцип штампе у бакропису, који за мене подразумева коришћење црне боје као носиоца структуре и композиције и првог пролаза који је површински уједначен и поједностављен те има функцију да гради атмосферу, у потпуности пренет у поступак ситоштампе.

Докторски уметнички пројекат *Прича о аутопији* повезује више медија у процесу добијања коначног рада (цртеж, колаж, фотографија, дигитална графика, ситоштампа). Указује на вечно присутно питање темпоралности и на питање борбе човека односно уметника са прожимајућим осећајем меланхолије и напуштености у друштву. Поетички оквир ове серије радова јесте наговештај општег растапања система вредности са благо дистопијским карактером постиндустријског друштва. Данас рушевине нису изоловани детаљи урбаног окружења – оне су постале природна компонента пејзажа. Напуштени простор је савршен споменик пропадања, опомена да све тече и да се неповратно мења.

Овај пројекат потврђује да је уметник интердисциплинарно биће чије истраживање, без изузетака, продире у домен психологије, социологије, историје и осталих хуманистичких наука. Такође, указује на важност графике као ликовне дисциплине, која је већ јако дуго средство комуникације које се неуморно прилагођава креативним потребама савременог човека.

## II ПОЕТИЧКИ ОКВИР И ТЕМАТСКА РАЗМАТРАЊА

### Појам меланхолије

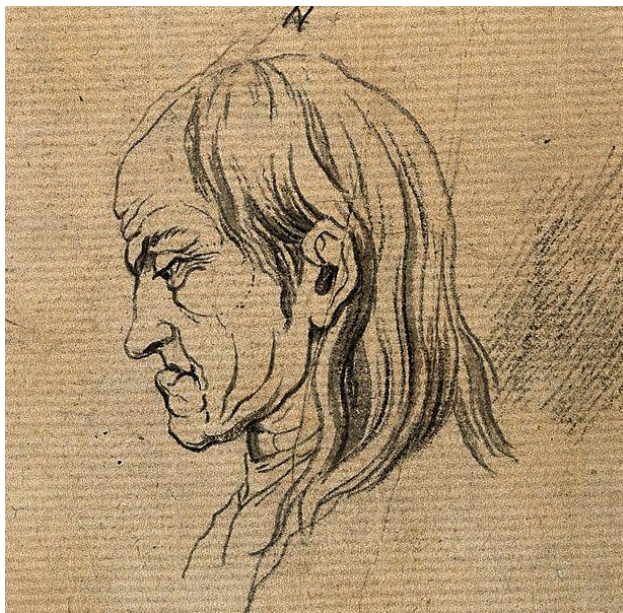
Депресија и меланхолија су општељудске појаве које су се с временом одвојиле по значењу. Депресија као медицински појам стара је нешто више од сто година и објашњава се појмовима из неурологије и психијатрије. Појам меланхолије има романтичну историју забележену у ликовној уметности и књижевности, и коришћен је од Хипократа, преко Сигмунда Фројда, зачетника психоанализе, па све до данас.

У својим најранијим списима, Хипократ наводи да меланхолија представља психичко и физичко нарушавање равнотеже. Створио је теорију о четири телесна сока који изазивају одређена расположења. То су крв, слуз, црна и жута жуч. Све ове супстанце постоје природно у телу, а до болести долази услед доминације једне од течности. Црна жуч је, по њему, узрок меланхолије, и то је супстанца која „нагриза“. Старобински је даље успоставио везу између црне жучи и црне боје, наводећи да црно означава смрт, ноћ и апсолутни негативитет.<sup>4</sup>

До 17. века многобројна стања била су класификована као меланхолија, између осталог епилепсија, хистерија, лењост, као и страх и безразложна туга, који су одувек били саставни део живота. Појам меланхолије је веома еластичан и не постоји одређена група особина које морају да буду присутне када о томе говоримо.

---

<sup>4</sup> Жан Старобински био је по професији психијатар, бавио се теоријом културе и историјом идеја на Женевском универзитету. Интересовање за меланхолију показивао је кроз анализу дела филозофа, сликара и књижевника. Његово најпознатије дело у овој области јесте студија *Меланхолија у огледалу: Три читања Бодлера*.



Слика 1. Човек са меланхоличним темпераментом, цртеж, Томас Холовеј, 1789.

Реч меланхолија састоји се од две грчке речи – *melas* (црно) и *khol* (жуч), што је представљало болест црне жучи у античкој Грчкој. Аристотелови ученици су разликовали хладну и топлу црну жуч. Топла је чинила човека дивљим, а хладна потиштеним и спорим. Такво схватање задржало се током следећих пет стотина година, а са доласком хришћанства се променило. Меланхолија је тада еволуирала у нешто што се сматра грехом и удаљава човека од Бога. У контексту хришћанства, меланхолија се такође повезивала са грчким појмом *ацедија*, што у преводу значи индиферентно стање и тромост. Ацедија се доводила у везу са опседнутошћу ђаволом.<sup>5</sup> Разликовала се од осталих грехова јер је имала позитивну страну, а то је веровање да победа над ацедијом човека приближава Богу. То је варијанта меланхолије која се узима као предуслов за профано просветљење, за спознају онога што се налази изван свакодневнице.

У четрнаестом и петнаестом веку поново се прешло на медицински дискурс и меланхолија се везивала за учене људе и аристократе, нарочито филозофе, јер су они склони контемплацији, а контемплација доводи до производње црне жучи, која изазива

---

<sup>5</sup> Данте у *Божанственој комедији* људе са ацедијом смешта у седми круг пакла.

меланхолију. У ренесанси астрологија добија легитимитет, па се као још један фактор који утиче на појаву меланхолије јавља Сатурн, због тога што је хладан и сув.

Интересовање за меланхолију у 17. веку популаризовао је Роберт Бартон<sup>6</sup> у свом делу *Анатомија меланхолије* из 1621. године. Користећи хумор и цинизам у излагању, направио је лексикон свих облика меланхоличног стања и детаљно описао смрт, страх, бол, хистерију, депресију, разочарење, сумњичавост, умор од живота, вулгарност, немир, носталгију, и још много тога, веома слично као што је урадио Едвард Мунк<sup>7</sup> у сликарству делом *Фриз живота*. Његова студија садржи три тома и комбинује елементе есејистике, критичког и филозофског мишљења, као и научни и псеудонаучни свет података. Крајем 17. века, класична размишљања о меланхолији деле се на низ мањих дискурса, између осталог због развоја експерименталне медицине<sup>8</sup> и удаљавања од спекулација. Други важан фактор била је промена у европском схватању човека. Дошло је до великих социолошких и културолошких промена, јавља се грађански слој друштва, а са њиме и инсистирање на посматрању, индивидуализам, расте интересовање за нову осећајност, снове. Полако се долази до модерне меланхолије, где се идеја о одсуству Бога претвара у објективни губитак смисла и нихилизам.

Најјаснија разлика између меланхолије и депресије била би та што ниједан психијатар меланхолију не би сматрао дијагнозом. Меланхолија је одређена историјским и културним контекстом. Она је другачија у зависности од тога где се испољава, да ли се ради о религијски санкционисаној средини или отвореном секуларизованом друштву, где питање апсолута може бити проблематично или неважно (предмодерна, модерна и постмодерна варијанта). Повезана је са историјом, културом и са нашом коначношћу, са тиме да смо подложни времену. Доминантан мотив у објашњавању појма меланхолије јесте мотив

---

<sup>6</sup> Роберт Бартон (1577–1640) био је енглески писац и сарадник Оксфордског универзитета. *Анатомија меланхолије*, чији је он аутор, представља енциклопедијско дело које је један од првих покушаја рационалног приступа феномену меланхолије.

<sup>7</sup> Едвард Мунк (1863–1944) био је норвешки сликар и један од најпознатијих представника експресионизма у сликарству. Специфичном палетом боја стварао је меланхоличну атмосферу на сликама, о чему ће детаљније бити речи у једном од наредних поглавља.

<sup>8</sup> Експериментална медицина подразумева медицинско истраживање и експериментисање како би се развијале нове терапије, третмани и лекови. Након средњег века, побеђују индуктивне методе у природним наукама и медицини и долази до разних сазнања у области анатомије, хирургије, а касније и физиологије.

пропасти. Меланхолик пати због протока времена и покушава да надокнади изгубљено време.

Сигмунд Фројд у свом есеју *Жалост и меланхолија* наводи да су туга и меланхолија, иако потичу од истог узрока, као реакција на губитак, заправо појмови који се разликују. Тугу сматра нормалним процесом, док је меланхолија по њему патолошко стање. Меланхолик не прихвата људску пролазност и мрзи свет који не може да контролише, тражи прибежиште у негативним искуствима којима превазилази постојећи поредак. Осећање туге подразумева прихватање коначности, док меланхолија остаје заробљена у губитку. Меланхолично стање је свакако саставни део људског искуства и не посматра се више у психопатолошком контексту. Међутим, Фројдово тумачење нам је наговестило да одређени објекти меланхолије могу бити пројекција нашег унутрашњег стања, што се лако може повезати и са доживљајем физичког простора.

Један од Фројдових записа у горепоменутом есеју био је интригантан за мене: „Фантазија је резултат процеса сублимације који је наметнут принципом реалности, она доводи до илузионистичког задовољства, које је обештећење за оно што ускраћује реалност и за безвољност (меланхолију) која из свега овог произлази.“ Једноставнијим језиком речено, фантазија (мисли се на уметничку фантазију) има битну улогу у борби са меланхолијом, јер потискује „нагон смрти“ и успоставља принцип задовољства.

Ово размишљање ме води до бакрописа Франциска Гоје, из серије *Капричоси*, под називом *Сан разума ствара чудовишта*.





**Слика 2.** *Сан разума ствара чудовишта*, бакропис, Франциско Гоја, 1799.

Пун натпис који прати бакропис гласи: *Фантазија напуштена од разума производи немогућа чудовишта: спојена с разумом, она је мајка уметности и извор њених чуда.*

На графици, Гоја је приказао себе у сну, а сан ослобођен разума ослобађа и чудовишта која одлазе у мрак. У композицији су видљиве сове, које су најчешће симбол мудрости, и слепи мишеви, који могу указивати на незнање или неукост. У пренесеном значењу, рад је друштвена критика. Сликари симболима неукости у ствари исмева шпанско друштво, сматрајући га истовремено корумпираним и незрелим. Међутим, ако се посматра само положај фигуре на раду, не узимајући у обзир друштвени контекст, сан на слици лако можемо да тумачимо као меланхолично стање, док се над истом фигуром надвијају стрепње и страхови који долазе из ирационалног. Управо сам у тој асоцијацији повезала Фројдову мисао о меланхолији и фантазији са Гојиним цитатом у коме наводи да фантазија без разума ствара монструме, док по Фројду фантазија са разумом побеђује меланхолију. Што се тиче мог ликовног рада, естетски не постоји упориште у Гојином стваралаштву, али сам *Сан разума који ствара чудовишта* употребила као илустрацију како бих из свих перспектива, нарочито кроз историју уметности, објаснила еластичност и ширину појма меланхолије.

*Једно такво људско биће које би исијавало срећом, под условом да се не завава, било би једнако лишено искуства као и неки лик из стрипа. Можда је меланхолија последњи израз индивидуалне егзистенције који имамо. Еспен Хамер<sup>9</sup>*

Дакле, важна је психоаналитичка идеја да постоје објекти који изазивају пројекцију нашег унутрашњег стања, а повезани су са меланхолијом. Различити објекти меланхолије нам у ствари помажу да је боље разумемо. Уметност је пуна објеката меланхолије, како висока, тако и популарна култура. Меланхолија има своју иконографију (од директних приказа тужних или успаваних фигура на бакрописима или сликама, преко рушевина у романтизму, до пост-панка у поп култури итд.). Она је општељудска појава, али подразумева индивидуу са сопственим искуством. Еспен Хамер прави разлику између две врсте знакова меланхолије: конвенционалних и индивидуалних. Конвенционални су они које дефинише култура, тужни су и мрачни. Индивидуални су везани за наше личне пројекције. Ако не можемо да пренесемо лично искуство доживљаја меланхоличног објекта<sup>10</sup> на друге, наилазимо на изолацију. Једна од функција уметности јесте да прекине ту изолацију и да створи пут који отвара лично искуство.

---

<sup>9</sup> Еспен Хамер је савремени норвешки филозоф, предавач на неколико реномираних светских универзитета који се истакао истраживањем односа филозофије и књижевности. Аутор је књиге *Унутарњи мрак. Есеј о меланхолији*, која је имала велики утицај на конципирање мог писаног рада и помогла ми је да одаберем феноменолошки приступ у истраживању појма меланхолије како бих из више перспектива овај појам повезала са својим ликовним стваралаштвом.

<sup>10</sup> По Фројду, завршити процес туговања и излечити неурозу подразумева помирити се са губитком објекта на који је човек фиксиран. Објекат могу бити различите особе или ствари према којима појединац развија емоционалне и психолошке односе. Меланхолик такође пати од губитка, а шире посматрано, један од објеката меланхолије могу бити и рушевине, као и све оно што представља предмет туге или изазива меланхолична осећања у појединцу.



Слика 3. Кадар из филма *Меланхолија*, Ларс фон Трир, 2011.

Не може се рећи да је меланхолик тужан због одређене ствари. Уколико нас растужи падање кише, то углавном није свесна реакција. Меланхолија има своје отиске који иницирају извесна осећања у човеку, подстичу их, али их не објашњавају. То значи да посматрање кише може у нама да пробуди носталгију и размишљање о пролазности, али киша сама по себи не може бити узрок туге. Меланхолија се, дакле, може открити у опажању света. За природу или предмете који пропадају везују се психолошки аспекти индивидуе. Кроз историју меланхолија је третирана као болест, а са друге стране неки су је сматрали извором сазнања. У романтизму је такозвана сета омогућавала дубље схватање и сазнавање света.

Чак и Хајдегер<sup>11</sup> у свом делу *Основни појмови метафизике* тврди да је читава филозофија произашла из меланхолије. По њему, меланхолија карактерише начин бивствовања у свету и релевантна је димензија наше егзистенције.

„Филозофија је суштинско делање постојања у основном расположењу сете.“<sup>12</sup> Његов егзистенцијалистички приступ, иако премешта меланхолију из унутарњег аспекта у општи, не говори много о узроцима њеног настанка. Природа меланхолије се дубље објашњава тек када се овај приступ комбинује са увидима психоанализе. Неки од најзначајнијих

---

<sup>11</sup> Мартин Хајдегер (1889–1976) био је немачки филозоф, који се нарочито истакао тумачењем Ничеовог дела. Више речи о његовом раду и егзистенцијалистичкој филозофији биће у поглављу које објашњава појам егзистенцијалног простора.

<sup>12</sup> *Основни појмови метафизике*, Хајдегер, 1929.

теоретичара који су се бавили темом меланхолије били су Ервин Панофски, Жан Старобински, Јулија Кристева... Феномен меланхолије на веома комплексан начин преиспитује и дански редитељ Ларс фон Трир у филму *Меланхолија* који је премијерно приказан 2011. године. Филм се бави темама депресије, страха и пропасти света. Одликује се импресивном визуелном естетиком и дубоком психолошком карактеризацијом ликова који се суочавају са потпуним уништењем и преиспитују властите животе и вредности.

### **Меланхолија у књижевности**

Већ смо утврдили да је меланхолично стање неизоставан део људске егзистенције и да је кроз историју у религијском контексту повезивано са одговором на људски губитак апсолута. Интересантно је то што се и појава романа повезује са истим одговором. Класични епови су заправо одиграни у трансценденталним просторима пуним богова и смисла, а роман је дошао као књижевна форма која се бави светом у коме божанство не постоји. То значи да у роману време више не чини јединство које повезује прошлост, садашњост и будућност, већ фрагментира стварност и доживљава се као низ случајних *сада*. Тако у роману по први пут меланхолију можемо повезати са апсурдом и случајношћу ствари, што наводи и мађарски филозоф Ђерђ Лукач у *Теорији романа* из 1920.<sup>13</sup> То нас даље води до закључка да једино у модерним оквирима постоје екстремни доживљаји случајности. Меланхолик модерног доба пати због недостижне идеализоване прошлости и апсурда садашњег тренутка.

Не бисмо могли да набројимо све примере из књижевности који су посредно или непосредно повезани са меланхолијом – Гистав Флобер, Чарлс Дикенс, Жорж Перек, Франц Кафка, Џејмс Џојс, Семјуел Бекет, Фјодор Достојевски или Иво Андрић и Милош Црњански, списак је предугачак.

---

<sup>13</sup> Пример преузет из: Еспен Хамер, *Есеји о меланхолији*.

Један од мојих омиљених описа меланхоличног карактера налази се у делу *Мучнина* Жан-Пола Сартра. Он приповеда у форми дневника, пише о егзистенцији и равнодушности. Како је и Хамер навео у књизи *Унутарњи мрак*, дневник је због наглашене интроспекције погодан за боље разумевање меланхоличног стања.<sup>14</sup> Важно је да напоменем да је дело *Пад у време* Емила Сиорана такође оставило јак утицај на мој ликовни рад. Он у њему разлаже људски песимизам, називајући га емпатијским песимизмом, док патњу повезује са сазнањем, што је идеја коју смо до сада већ сусрели. Једна од најважнијих графика из циклуса мојих радова *Прича о аутопији* носи назив *Пад у време*, управо због тежине дела Емила Сиорана и због аспекта времена, које је нераздвојиви елемент у контексту савременог схватања меланхолије.

Роман *Човек који спава* Жоржа Перека<sup>15</sup> такође говори о просторно и социјално изолованој особи. Изолација је типична како за меланхолична, тако и за депресивна стања, и онемогућава нам да дођемо у истински контакт са другима. У том стању човек је свестан одвојености од других и у својој свакодневници стално нагомилава прошлост у садашњем времену, као и осећање страха. Управо у тој идеји изолације, као једном од елемената меланхолије, наставила сам да градим свој ликовни рад који приказује људско одсуство, више него представу без људског присуства.

Сагледавање меланхолије у различитим аспектима уметности, укључујући књижевност, намеће закључак да се она не може схватити независно од историјских околности.

---

<sup>14</sup> Хамер дневник назива антинарративним жанром, који нас суочава са суштинском случајношћу постојања.

<sup>15</sup> Жорж Перек (1936–1982) био је француски писац и есејиста. По свом роману из 1967. године *Un homme qui dort* (*Човек који спава*) снимео је истоимени филм 1973, који је награђен наградом *Жан Виго*. Код нас су преведена његова друга дела, *Живот, упутство за употребу*, *Ствари*, *Сарајевски атентат*.

## Однос меланхолије и времена

*И време ме гута, док тренуци лењи,  
падају ко снег преко мртва града;  
с висине је земља округла и млада,  
мени су сувишни сви закони њени!*

*Жеља за ништавилом, Шарл Бодлер<sup>16</sup>*

Меланхолична стања повлаче за собом дубока питања о терету постојања у времену, док су саму природу времена преиспитивали кроз историју бројни филозофи, уметници и научници. Време је, дакле, основни појам у уметности, филозофији, религији и науци и представља један линеарни континуум, који се сматра коначним или бесконачним, у зависности од контекста. У овом поглављу ћу настојати да објасним повезаност појмова меланхолије и времена и да дам кратак приказ хронолошке промене значења појма меланхолије.

Први записи о осећању празнине, неспокоја и туге сачувани су на египатским папирусима који потичу из око 2000. године пре нове ере. Древне цивилизације сматрале су да негативна осећања која данас приписујемо депресији изазивају демонске силе, против чега су се борили разни свештеници и шамани.

Идеја о злим дусима који изазивају менталне болести дуго је опстала и мењала се кроз различите културе. Тек су рани римски и грчки лекари почели да повезују меланхолију са душом и телом, тј. да је посматрају истовремено као и биолошку и психолошку болест. Мада је важно поменути да је у то доба истовремено постојало више различитих мишљења о феномену меланхолије. Хипократ, отац модерне медицине, у 4. веку пре нове ере успоставио је учење о четири телесне течности, које сам већ раније поменула.<sup>17</sup> Последњих година пре нове ере, Хипократово учење бледи и међу образованим Римљанима враћа се старо мишљење да је меланхолија изазвана гневом богова. Античком моделу се полако придружило астролошко тумачење, које меланхолично стање повезује са утицајем планете

---

<sup>16</sup> Бодлер, Шарл, *Цвеће зла*. Београд: Народна књига – Алфа, 2007.

<sup>17</sup> Дисбаланс црне жучи (melaina chole) по овом учењу доводи до нерасположења и сталне туге.

Сатурн. Ова струја, која је произашла из арапске астрологије, заједно са аристотеловском идејом да од меланхолије пате они који су генијални, утабаће пут ренесансној меланхолији, која се уздиже на ниво интелектуалне моћи. У средњем веку су верска уверења била доминантна приликом објашњавања психичких болести, док је мали број лекара задржао уверење да менталне болести, укључујући меланхолију, настају због дисбаланса телесних течности, лоше исхране или жалости.<sup>18</sup> У раном 20. веку, са развојем психоаналитичког учења Сигмунда Фројда, меланхолија у потпуности постаје синоним за депресију или се посматра као један од поремећаја расположења.

Данас се у Дијагностичком и статистичком приручнику за менталне болести, које објављује Америчко психијатријско удружење, појам меланхолије и даље користи за описивање одређених афективних стања, иако меланхолија не постоји као дијагноза. Неки психијатри се и данас залажу за оживљавање меланхолије као дијагнозе која се не разликује од депресије. Један од њих је Гордон Паркер, психијатар и истраживач на Универзитету у Новом Јужном Велсу у Аустралији. Он истражује концепт меланхолије као „ендогене депресије“, оне која је изазвана унутрашњим силама, а не утицајима околине.<sup>19</sup>

Међутим, верујем да би се многи уметници сложили са мном – колико год покушавали да меланхолију повежемо са дијагнозом, она се у стваралаштву и свакодневном животу утемељила на неки начин као лирско осећање. У меланхолији заиста има нечег узвишеног. На крају, главна разлика између меланхолије и депресије јесте у томе што меланхолија не може да угрози човеков живот, а сведоци смо да се користи као извор инспирације у многим уметностима. Са друге стране, депресија може одвести у ступор<sup>20</sup>, који нам онемогућава свакодневно функционисање, као и било какво стваралаштво или интелектуални рад, ако се ради о клиничким случајевима. А клинички случај меланхолије, рекла бих, не постоји.

---

<sup>18</sup> Хришћанска концепција повезује меланхолију са грехом и ђаволом (ацедија). О овом појму је било речи у претходном поглављу.

<sup>19</sup> Parker, Gordon; Hadzi-Pavlovic, Dusan, eds. (1996). *Melancholia: A Disorder of Movement and Mood: A Phenomenological and Neurobiological Review*.

<sup>20</sup> Ступор је медицински термин којим се описују смањена реактивност и летаргичност. Када се ради о депресивном, тј. кататоничном ступору, особа не реагује на дражи, не говори, одбија храну итд.

Сада када смо направили увид у промену схватања појма меланхолије кроз време, требало би да укажемо на то због чега се феномен времена, тачније пролазност, најчешће повезује са меланхоличним стањем.

Када се појам времена посматра у контексту људског живота, прва асоцијација јесте да људи имају свест о томе да се ствари мењају и да се нико не може вратити у прошлост. Осећај пролазности у нама изазива осећај губитка, туге и меланхолије из разлога што смо у прошлости оставили можда драге људе, лепе догађаје или пропуштене прилике. Проток времена повезан је нужно са старењем, па са собом повлачи и преиспитивање појма смрти и размишљање о неминовном крају живота, ка коме се сви крећемо.

На мојим радовима углавном су представљени напуштени и девастирани простори у којима су некада боравили људи, те је такав приказ, на неки начин, симбол протока времена, напуштености и веза између прошлог тренутка и садашњости. Простор и време су основни принципи схватања Универзума, у сталној су интеракцији и омогућавају нам доживљај живота и света. Превише би било компликовано истраживати све теорије у физици које се баве релацијом простор–време, што и није тема мог докторског уметничког пројекта, али ми је сама идеја да на графичким листовима представљам заправо два основна принципа схватања живота (простор и време) веома интересантна. Дакле, време пружа настајање и нестајање, док нам простор омогућава постојање.

Ако се осврнемо на античку филозофију, стари Грци су време посматрали као непрекидан ток који се не може зауставити, који представља промену као једину сталну карактеристику живота и света. Филозофи попут Платона и Аристотела сматрали су да је време објективна стварност која постоји независно од људског искуства. За Платона, време је било део божанске сфере, а за Аристотела, време је било фундаментална димензија стварности, док је Хераклит схватао време у односу на константне промене, као нешто што истовремено и јесте и није у својој суштини. Средњовековна филозофија, тачније схватање оца Августина<sup>21</sup> о времену веома је интересантно. По њему се време као проблем јавља једино ако покушамо експлицитно да га разумемо. Међутим, за нас је важније како се филозофија поставила према свакодневном времену и шта подразумева у ствари живети у времену.

---

<sup>21</sup> Аурелије Августин (354–430) био је римски филозоф и теолог, једна од најзначајнијих личности на хришћанском западу.



Развој цивилизације је био такав да је малтене одувек постојао сукоб темпоралног и вечног. Међутим, хришћанска филозофија је подразумевала да човек, иако је темпорално, тј. пролазно, земаљско биће, у себи носи трунку вечности. То је на неки начин, у том контексту, решило проблем схватања времена.

Даљим развојем друштва и филозофије, схватање о постојању два различита света, вечног и пролазног, постало је мање прихватљиво, те су се филозофи попут Канта и Хајдегера потпуно сконцентрисали на оно што је пролазно, јер заправо нема смисла говорити о нечему што постоји ван времена. Ничеов натчовек је онај који је научен да живи са пролазношћу и познаје само неред и сталну промену.

И на крају, можемо закључити да људски однос према времену јесте субјективан и да постоји мноштво појмова времена. То значи да можемо говорити о објективном времену (колико је сати, смена годишњих доба), о научном времену (из позиције физике и других наука), или о субјективном, искуственом, то јест личном времену (то је у ствари једини начин на који потврђујемо сам живот, то јест доживљавамо га смисленим).

Један од алата којима се човек супротставља протоку времена јесте и уметност. Уметношћу превазилазимо тривијалности свакодневног живота, бележимо и чувамо идеје, емоције и тренутке делима која ће остати доступна будућим генерацијама и бити релевантни сведоци тренутка времена у коме је живео сам стваралац. Уметност помаже човеку да се издигне из категорија прошлости, садашњости и будућности. Меланхолија у уметности је само још један показатељ немилосрдне борбе човека са протоком времена. Свесни смо да је живот стално у знаку растанка, да се непрестано растајемо од света и од себе, али истовремено проналазимо смисао у садашњем тренутку. Уметност је за мене, дакле, један од начина помирења темпоралног и вечног.

## Меланхолија кроз историју уметности

Два, може се рећи, најпознатија уметничка дела из историје уметности која се непосредно баве питањем меланхолије јесу *Меланхолија I* Албрехта Дирера<sup>22</sup> и *Меланхолија* Едварда Мунка.

Дирерова *Меланхолија* једна је од најинтересантнијих и најпознатијих графика ренесансе, а њена комплексност отвара простор за разна тумачења. Приказује персонификацију меланхолије, тј. фигуру андрогиног изгледа и летаргичног и депресивног става, окружену мноштвом предмета и симбола. У дну графике постављени су алати који се највероватније односе на мајсторство заната и геометрију. Централни део резервисан је за главну фигуру са крилима, тј. персонификацију меланхолије која представља духовност и интелект. На графици су постављени и предмети попут пешчаног сата, који указује на проток времена, затим казан са ватром, што асоцира на алхемију, те симбол ваге, који представља вечно вагање добра и зла. Један од мојих омиљених детаља на графици, а о којем нисам размишљала раније у контексту свог рада, мада се сасвим логично уклапа у целину, јесу мердевине, које указују на неизвесност, тј. на немогућност човека да допре до коначних или потпуних сазнања. Дакле, тежина коју носи Диреров приказ меланхолије односи се на то да је меланхолија судбина умних људи, то јест да нема спознаје и велике истине која се не плаћа тугом или меланхолијом.

На мојим радовима приказ степеница је веома чест. Степенице, као и мердевине, могу симболизовати пут преображења и спознаје, уколико их посматрамо из перспективе уздицања ка небу, или могу бити симбол окултног, несвесног, ако воде у подземље. Такође се повезују са идејом пада и пропасти, затим изазова и препрека, где се јављају као симбол напора, а могу представљати и напредак, тј. симбол разумевања себе и света. Степенице које се налазе у мојим напуштеним ентеријерима играју улогу елемента неизвесности и, баш као и ходник, представљају транзитни простор, који, уколико је приказан без довољно информација, може изазвати непријатност код посматрача.

---

<sup>22</sup> Албрехт Дирер (1471–1528) један је од највећих ликовних умова ренесансе. Био је сликар, графичар и теоретичар уметности.



меланхолије. У Мунковом раду можемо да наслутимо интимнију атмосферу, у којој доминира меланхолија чији је узрок отуђеност и лична патња. Његове композиције су једноставне, са специфичном палетом боја и експресивним кривудаим потезима и линијама које интензивирају осећање неспокоја.<sup>24</sup> Оно што је за мене веома интересантно у стваралаштву Едварда Мунка јесте варијација једне специфичне теме, где имамо исти или сличан мотив који је обрађен у различитим техникама. Такав приступ може представљати сликареву тежњу да на неки начин, не само ликовно већ и мисаоно, разради проблематику којом се бави. Поред *Крика* и *Меланхолије*, и друга Мункова дела су у ствари слике психолошких садржаја, пуне емотивног набоја и вештог сликарског приступа.



**Слика 6, 7 и 8. Меланхолија**, Едвард Мунк (серија слика и графика које су познате и под другим називима, насликане негде између 1891. и 1896)

---

<sup>24</sup> На мој рад у области графике су много више утицала дела Ђорџа де Кирика и Пиранесија, о чему ће бити више речи у наредним поглављима.

Варијација као метод доласка до ликовног решења и као метод разраде мотива и теме може се видети и у примеру мојих радова из серије *Меланхолија простора* и *Прича о аутопији*.<sup>25</sup>



Слика 9

---

<sup>25</sup> *Прича о аутопији* је заправо тематски наставак серије радова *Меланхолија простора*, која је била реализована на мастер студијама.





Слика 10



Слика 11



**Слика 12**

На слици под редним бројем 9 приказан је мотив напуштеног ентеријера, први пут спроведен у техници ситоштампе из једног пролаза у црној боји. На Слици 10 налази се детаљ истог мотива насликан акрилом на папиру, док је на Слици 11 урађен исти мотив у комбинацији колажа и акрила на папиру. Затим је две године касније реализована последња верзија овог мотива у ситоштампи (Слика 12).

## Рушевине

*There's a fascination frantic*

*In a ruin that's romantic.*<sup>26</sup>

Као што сам и на почетку овог текста написала, меланхолија се испољава на разне начине, има своје објекте, симболе и мотиве. Између осталог, мотив лутања и неприпадања човека, затим одсуство и осећај празнине такође представљају манифестацију меланхоличног стања. А када се говори о одсуству, празнини, протоку времена и пролазности, незаобилазно је поменути значај рушевина.

Рушевине су живописни сведоци протока времена, остаци архитектуре која се налази у стању девастације. Историјски посматрано, у доба старих цивилизација рушевине су имале улогу извора грађевинског материјала. Тек у ренесанси почиње да се придаје значај њиховој лепоти, да би култ рушевина кулминирао у осамнаестом веку, и можемо слободно рећи да култ меланхолије и рушевина траје до данашњег дана. Није био редак случај изградње паркова са „вештачким“ рушевинама, нарочито на подручју Енглеске и Француске у 18. и 19. веку, које су служиле томе да естетизују проток времена и изазову романтична и меланхолична осећања код посматрача.<sup>27</sup> О атмосфери у друштву и односу према меланхолији у том времену можемо да закључимо на основу одломка у Дидроовом<sup>28</sup> *Салону 1797*, у коме пише:

*Рушевина буди дубоке мисли у мени. Све пада, све пропада, све пролази. Само свет остаје. Само време траје. Колико ли је стар овај свет! Крећем се између две вечности.*<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> W. S. Gilbert, *The Mikado*, 1884.

<sup>27</sup> Лорд Белведере (Robert Rochfort, 1st Earl of Belvedere) изградио је 1740. у Енглеској „уништену опатију“. Мода лажних рушевина имала је симболични и национални значај. Земљопоседници би правили мале страћаре које изгледају старо и постављали би их на имању. Таква врста објеката није имплицирала значајну прошлост, већ је представљала врсту поигравања са естетиком.

<sup>28</sup> Дени Дидро (1713–1784) био је француски просветитељ, филозоф и писац. Аутор је познате *Енциклопедије* и других дела, као што су *Салони, 1761–1781*, у којима износи критичку мисао о париским изложбама тога доба.

<sup>29</sup> Индиректан извор цитирања из: Еспен Хамер, *Унутарњи мрак. Есеј о меланхолији*. (Београд, Геопоетика, 2009), 53.



Две вечности о којима Дидро пише највероватније јесу прошлост и будућност, а рушевине су њихова спона. Он спознаје да су људи заправо пролазници између две вечности, да све пропада, а да само свет остаје са непрекидним протоком времена. Живот је, на крају, један циклус константног стварања и пропадања. Неки од филозофа блиских романтизму, попут немачког филозофа Фридриха Шелинга (1775–1854), отишли су у овој мисли корак даље, па су називали свет једном огромном рушевином у којој је човек само фрагмент.

Фасцинација рушевинама се можда најбоље објашњава немачком кованицом *Ruinenlust*, која означава опсесију пропадањем и девастацијом. *Ruinenlust* представља жудњу за срушеним и девастираним споменицима, храмовима, стубовима, замковима и свим велелепним објектима архитектуре који су у стању распадања, али и даље носе снагу и симболику у својој појавности. Рушевине су заправо аутентичније од свих простора, и често им прилазимо пажљиво, са страхопоштовањем и тишином, јер оне у нама иницирају стање дубоке интроспекције и окрутно нас суочавају са протоком времена. Представе рушевина, иако сугеришу пролазност и отуђеност, истовремено су сматране пожељним, јер указују на богату историју земље на чијој се територији налазе.

Детаљнији увид у филозофију, архитектуру и теологију у односу са рушевинама можемо добити у књизи из 1953. године под називом *Pleasure of ruins*, чији је аутор Роуз Маколи.<sup>30</sup> Маколијева доживљај рушевина помера са естетског уживања на комплетан аудио-визуелни доживљај, који подразумева размишљање о звуку, мирису, вегетацији и свему осталом што станује тамо уместо људи и чини празан простор садржајним.

Романтичарски однос према рушевинама опстао је до Другог светског рата, када се њихов контекст полако променио. Тада естетски доживљај рушевина, уобличен меланхоличним мислима, бива пољуљан и рушевине постају директан споменик деструкције, не само симбол пролазности и историје. Рушевине, коначно и из позиције психологије, постају окидач амбивалентности између људске потребе да се ствара и да се гради, и потребе да се нешто уништи и сравни са земљом. Оне постају метафора живота, константан процес

---

<sup>30</sup> Роуз Маколи (1881–1958) била је енглеска списатељица позната по награђиваном роману *Трапезундске куле* из 1956. године.

стварања и распадања, архетипски сукоб добра и зла, ероса и танатоса, старо питање и савремени проблем.

Ратне рушевине једноставно нису биле у складу са романтичарским схватањем и нису се потпуно уклапале у естетски калуп меланхоличних мисли, те је било потребно ослободити се клишеа осамнаестог века. Рушевине можемо посматрати и визионарски, не само меланхоличним оком. Оне могу да носе уметничку, али и политичку, историјску енергију и могу иницирати у друштву потребу за променом.



Слика 13. *Девастација*, Грејам Садерланд, 1941.

Уживање у рушевинама, дакле, потиче из романтичарског сензибилитета, међутим њихова естетизација се формира у зависности од типова рушевина. Не носе све рушевине исту симболику. Као што сам поменула, рушевине настале током рата говоре апсолутно другачијим језиком од оних које су резултат напуштености или природне катастрофе. Такође, постоје класичне, античке, средњовековне, вештачке, модерне и индустријске рушевине. Премда естетски другачије, оне и даље имају заједнички феномен меланхолије, а део уживања у њима јесте претпоставка шта се са њима догодило и шта је довело до њиховог пропадања. Иако Роуз Маколи наводи да у ратним рушевинама нема естетског уживања, ја се са тиме не слажем и сматрам да су оне још више набијене емотивном

тензијом, па и те како могу да иницирају стваралаштво и послуже као инспирација или сведочење независно од временског периода. Као пример имамо много ликовних радова у историји уметности, а стваралаштво Грејама Садерланда један је од њих.<sup>31</sup>

На његовој слици *Девастација* из 1941. године не постоји ништа што би се повезало са рушевинама из тековина романтизма. Напротив, видимо разрушени објекат, без светла, у „тешком колориту“, са тешким премазима црне и окер боје, што повећава тескобу и не указује на било какав оптимизам, већ описује деструкцију у својој пуној појавности.

Естетски ставови о рушевинама варирали су зависно од религијског, филозофског и политичког оквира. Оне су биле извор поноса, указивале су на прошла богатства, моћ, развијеност друштва, а некада су биле третиране као извор корисног материјала који се употребљавао за поновно грађење на другим местима. У контрасту са рационалним и свакодневним, оне су дивље, незавршене и ирационалне.

Јапански концепт и будистичко учење *ваби-саби* може се повезати са руинираним местима и меланхолијом. То је доктрина једноставног живота, која цени појаве и ствари због несавршености и трајања у времену. Подразумева дубоко прихватање чињенице да ништа не траје вечно. У естетском смислу, цени патину, једноставност, строгост, интегрисаност природе. Има три обележја постојања – трајање, патњу и одсуство. Заговорник овог учења могао би се назвати меланхоликом који је прихватио трајање.

Модерне рушевине су најчешће резултат напуштениости, произашле из потребе конзумеристичког капитализма и технолошких промена. Целокупне локалне економије се напуштају и пропадају и остављају бетонске споменике као сведоке.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Грејам Садерланд био је енглески сликар пејзажа и ратни сликар током Другог светског рата.

<sup>32</sup> Земљотреси и природне катастрофе данашњице такође доводе до појаве рушевина, али ми се чини да се оне брже санирају, док напуштени простори који су некада имали намену али пропадају због напуштениости сведоче о економским приликама у друштву и као да постоје у неком „лимбу“ промене друштвених уређења.

## Рушевине и популарна култура

Појава модерних рушевина, која подразумева напуштене непотребне објекте који су последица технолошког развоја и друштвених промена, можда се најбоље може разумети освртом на документарну серију *Бетонски спавачи* из 2016. године.

Овај документарцац у режији Саше Бан истражује модерну архитектуру на простору бивше Југославије, са акцентом на Хрватску, јер то је подручје познато по великом броју напуштених простора. Бави се меланхолијом пропадања и бруталношћу огољених простора и архитектуром која је изгубила првобитни смисао. Кроз четири целине, серија истражује постојну и постиндустријску околину, споменичко наслеђе и велике модернистичке пројекте. Ови напуштени објекти носе утопијску идеју мењања света кроз архитектуру, јер се може рећи да је југословенско друштво идеалистички градило стамбене и пословне објекте како би допринело умрежавању и еманципацији људи.

После ратних деведесетих година, ова градња постала је дистопијски симбол и носталгично сећање на један важан период у нашој историји.



Слика 14. Кадар из серије *Бетонски спавачи*

Простори који су приказани јесу носталгично сећање, али и упозорење, они су празни, нема намештаја ни људи, стапају се полако са вегетацијом, као да су ту од почетка света. Камени остаци су добро очувани и у складу су с природом. Међутим, постоји разлика у односу на романтичарску сету и тријумф времена, они нису портал у други свет или барокну архитектуру. У овом случају су разлози за пропадање економски, политички, и у вези са дешавањима на овим просторима у блиској прошлости.

Људи који се појављују у серији изгледају као да не прихватају прошлост, имају однос према девастираним просторима, који су некад били хотели, мотели, радна места, као да је то садашњост, иако више никада неће радити тамо. Они су меланхолици који не прихватају губитак, заробљени у прошлости.

Овај документарни серијал сам случајно погледала непосредно пре него што ћу почети да пишем свој мастер рад. Иако сам се у њему такође бавила напуштеним просторима, тада сам први пут покренула лавину мисли о меланхолији пропадања. Кадрови руинираних објеката, велелепне степенице, поломљени прозори, сунчеви зраци који се једва пробијају и вегетација која се полако ушуњала у простор, све је то било инспиративно и подстичуће за моје ликовно стваралаштво. Читава атмосфера се савршено уклапала у личну причу о меланхолији, а тада сам почела и озбиљније да приступам улози коју имају биљке и вегетација управо у напуштеним просторима. То је иницирало размишљање о стапању две реалности – ентеријера и екстеријера и њиховом сукобу и поништавању услед протока времена, те су логично и биљке полако постајале саставни елемент моје ликовне поетике.

Како сам на почетку поменула, поред ауторске фотографије и документарног филма, инспирацију за рад сам проналазила и у играним филмовима. Хорор жанр је нарочито био интересантан за мој приступ ликовном стваралаштву, управо због начина грађења атмосфере неизвесности и тескобе, који подразумева употребу одређеног колорита и светлости. У хорор жанру се често користе нијансе зелене и плаве боје, које стварају осећај језе и тајанствености, док кадрови са минималним осветљењем и нејасним обрисима интензивирају осећај неизвесности и ишчекивања.

### **It Follows, Дејвид Роберт Мичел, 2014.**

*It Follows* је хорор остварење чија радња прати групу младих људи који постају мета натприродног проклетства након ступања у интимни однос. Међутим, филм иде даље од језгра наратива кроз међусобно зависне тематике одрастања и економске ситуације. Радња је смештена, не случајно, у Детроит, који је од 2008. симбол распадања америчке средње класе. До тада је имао светски чувене фабрике аутомобила (*Денерал моторс, Крајслер*), које су запошљавале велики проценат популације и одржавале доста породица, али после кризе фабрике су почеле да пропадају. Незапосленост је у Детроиту пре кризе била 10%, за време кризе 30%, а када је филм сниман, 2014, била је 22% (данас је у Америци 5% на нивоу целе нације). Магазин *Тајм* је у том периоду представио причу насловљену *Detroit: The broken city* (Детроит: Сломљени град). Када неко помисли на град у Америци који је пропао, помисли на Детроит. То је у филму изузетно умешно приказано кроз сиве зграде, пуне улице, неодржаване травњаке и мноштво напуштених објеката који промичу у други план али чине сценографију интересантном. Овакав пејзаж савршено је одговарао потребама снимања, а меланхолична атмосфера пропадања један је од главних визуелних аспеката овог филма. Многе сцене су снимљене у напуштеним и девастираним просторима, што додатно наглашава осећај пропадања и изолације. Такође су коришћене статичне и симетричне композиције како би се створио осећај безнадежности и непокретности.

У филму, недостатак оца протагонисте, за кога се каже да је негде отишао, директно је везан за то да много људи чије су се фабрике и компаније затвориле иду у друге градове да тамо раде како њихове породице не би пропале. Људи у остварењу *It Follows* нису обични људи. Они су деца у Детроиту, суочена са егзистенцијалном неизвесношћу и са чињеницом да су стално на ивици провалије. Филм је метафора за одрастање, али не у физичком или емоционалном смислу, већ одрастање које подразумева прихватање стања онаквог какво јесте. Једини начин изласка из тога јесте прихватање реалности и сазревање. И овде се као начин борбе са меланхолијом јавља принцип прихватања.

Претња која прати протагонисте метафора је губитка младости и неизбежности протока времена, а општа меланхолија која прожима свакодневницу ликова суптилно је приказана пригушеним бојама, спорим темпом одвијања радње и широким композицијама разрушених простора у којима се радња одвија.

Иако је наратив овог филма био интересантан за мене зато што кроз поп културу и на жанровски начин испитује проблематику одрастања, напуштености и пропадања, кадрови Детроита су били заправо окидач сличних афективних стања која сама доживљавам док истражујем или фотографишем просторе које користим у раду. Управо због таквог урбаног пејзажа и руинираних објеката, Детроит је инспиративан филмским ствараоцима и као такав постао је симбол дистопијске атмосфере, која је изузетно погодна за снимање психолошких хорора.



Слика 15. Кадар из филма *It Follows*



**Слика 16.** Рад из серије *Меланхолија простора*, цртеж и колаж на папиру, Јована Митровић, 2017.

Рад из серије *Меланхолија простора*, који прилажем у тексту изнад, није инспирисан поменутиим филмом, али је интересантна визуелна сличност са кадровима. То ме води до закључка да напуштени простори говоре универзалним језиком без обзира на место на коме се налазе. Превазилазе физичку локацију и постају општи симбол пролазности, пропадања и промена. Носе у себи одређену врсту тежине која се разуме интуитивно и подсвесно. Празни девастирани простори такође пружају могућност за индивидуалну интерпретацију и постају празна платна на којима људи пројектују сопствене приче, снове или страхове. Зуб времена је увек исти и увек нагриза на исти начин.



## **Ив Маршан, Ромен Мефр**

Прича коју износи Роуз Маколи у *Pleasure of ruins* из 1953. у суштини је савремена и живи у фотографијама постиндустријских места. Ауторка заправо покушава да објасни због чега су рушевине посебан извор задовољства и инспирације, који вековима привлачи уметнике и путнике. Међутим, не изазивају дивљење само рушевине славних цивилизација или велелепних палата и градова, већ и оне савремене, које су у ствари симбол промене друштвених околности у блиској прошлости. Иако су постиндустријски напуштени објекти изгубили првобитну сврху, и даље имају моћ да нас инспиришу и подсети на пролазност и промене у свету око нас.

Читајући више о Детроиту, који је постао симбол девастације урбаног пејзажа, наишла сам на интересантан фотографски пројекат *The ruins of Detroit 2005–2010*<sup>33</sup> два млада француска фотографа. Њихов рад преиспитује психологију времена и система кроз архитектуру, као и метаморфозу процеса распадања. Стиче се утисак да је логика која је створила Детроит иста она која га је уништила. Овај град је некада био синоним моћи и напретка, а онда је постао симбол пропадања и разочарања. Исте одлуке и промене у индустрији које су доносиле успех, с временом су довеле до његовог колапса, што указује на парадоксалну природу развоја и пропадања једног града.

---

<sup>33</sup> <http://www.marchandmeffre.com/detroit>.



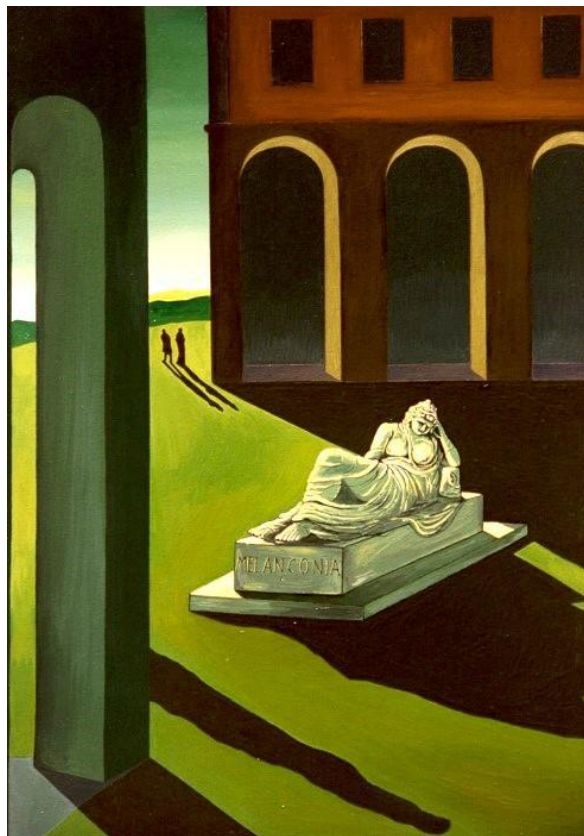
Слика 17 и 18. *The ruins of Detroit*, Маршан–Мефр, 2005–2010.

Данас рушевине нису изоловани детаљи урбаног окружења – оне су постале природна компонента пејзажа. Напуштене зграде су сјајни споменици пропадања, не мање битни од Колосеума, јер су, као и он, огледало духа времена које нам много говори о животу и друштвеном контексту.

### **Ђорђо де Кирико и метафизичко сликарство**

Ђорђо де Кирико (1888–1978) био је италијански сликар, рођен у Волосу, у Грчкој. Детињство које је провео тамо, грчка архитектура и пејзаж извршили су значајан утицај на његово стваралаштво. Академију лепих уметности у Минхену уписао је 1906. године. Био је заинтересован за сликарство Арнолда Беклина и Макса Клингера, а инспирацију је проналазио и читајући Фридриха Ничеа и Артура Шопенхауера. Једна од најзначајнијих тачака у његовом стваралаштву било је оснивање метафизичке школе у сликарству заједно са четворицом колега (Карло Кара, Алберто Савинио, Филипо де Писис и Ђорђо Моранди). Канони метафизичког покрета објављени су у часопису *Pittura metafisica* (Метафизичко сликарство). Де Кириково сликарство најчешће приказује класичне мотиве или енигматичну архитектуру постављену у нереалистичној перспективи, са тескобном атмосфером, без људских ликова или само са њиховим обрисима. На сликама постоји ефекат надреалног, који је постигнут методом измештања предмета из очекиваног

контекста и перспективе. Велики утицај остварио је на покрет надреалиста, као и на филмску уметност, посебно на режисера Микеланђела Антонионија, у чијим се кадровима примећује Де Кириково поимање композиције и архитектуре.



Слика 19. Меланхолија, Ђорџо де Кирико, 1912.

Метафизичко сликарство подразумева да све ствари можемо посматрати на два основна начина. Први је видљиви, перцептивни, то је оно што сви опажамо. Други начин гледања превазилази појавно и чулно, духован је, метафизички, доступан само појединцима у тренутку спознаје онога што се налази иза представљеног. Посматрање дела метафизичког сликарства требало би да искључи логички покушај схватања приказаног. Иконографија коју је користио Де Кирико да би постигао жељени ефекат посматрања дела на други, метафизички начин, јесу пусти градски пејзажи, антички градови, коришћење геометријских облика, немогућа перспектива, фигура људске силуете без лица и метафизички ентеријери. Сви ови елементи, вешто комбиновани, остварују мистериозну

меланхоличну атмосферу, која изазива осећај нелагоде код посматрача. Мој приказ ентеријера веома је близак приказима истог мотива на сликама Ђорџа де Кирика. У метафизичком сликарству срећу се контрасти између ентеријера и погледа кроз прозор, што указује на две реалности које доводе једна другу у питање, док ја користим сукоб две реалности, ентеријера и екстеријера, који се стапају и граде такође атмосферу меланхолије. Сликарство Ђорџа де Кирика је наизглед мирно, међутим као да нас упозорава да ће се сваког часа нешто догодити. Истовремено је магично, док необичност и ишчекивање доприносе узнемирујућем ефекту. На сликама као да су изражени емотивни и ирационални доживљаји реалних призора. То је још једна сличност са мојим намерама у ликовном стваралаштву. Фиктивне физичке просторе градим тако што крећем од реалне, видљиве представе напуштеног ентеријера, да бих услед свог емотивног и афективног стања конструисала атмосферу која се удаљава од оног видљивог и приказује унутрашњи доживљај истог напуштеног простора.

*Треба сликати оно што се не види.*<sup>34</sup>

Метафизичко сликарство дозвољава истовремено постојање реалног и нереалног. У њему се имагинација спаја са конструктивним облицима чулног света, приказујући објекте на пластичан начин, иако ништа од насликаног није онакво каквим се чини. Ђорџо де Кирико слика напуштене тргове и улице, изазивајући осећај усамљености и туге, док специфична палета боја даје бајковит призив. Метафизички покрет успоставио је савршен однос између реалног и имагинарног.

Оваква естетика приказује градски пејзаж, тргове и куће, кроз архитектонско-геометријску призму. Архитектура је одувек употпуњавала природу. Култ архитектуре сеже до становника античке Грчке, који су уживали у уређивању јавних простора, док су геометријски облици често употребљавани да би указали на постојање неке више реалности. На пример, кружне форме приказују циклус, заштиту, целину. Троуглови могу бити стабилност, али и мистичност, страх или симбол позивања, док су квадрати симбол

---

<sup>34</sup> Massimo Carra, *Metaphysical art* (London: Thames and Hudson, 1971), 87.

материјалног, приказују простор и визуелну чврстоћу. Осим геометријских облика, метафизичка школа сликарства користи уравнотежен однос површина и волумена, што је један од канона метафизичке естетике.

Интересовање Ђорџа де Кирика за класичну архитектуру иде много даље од археолошког изучавања. Јер архитектура, нарочито када је напуштена од оних којима је намењена, у фази пропадања, издиже се из своје функционалности и почиње да бива споменик психолошког и филозофског преплитања фрагмената прошлости и садашњости. Архитектура у почетној фази пропадања, или као рушевина, постаје носилац значења које се налази изван појавног, постаје објекат меланхолије. Омогућава нам слободу тумачења и преиспитивање онога што руина може бити и онога што је некад била. Омогућава нам истовремено промишљање садашњости, прошлости и будућности.



Слика 20. *Тајна и меланхолија улице*, Ђорџо де Кирико, 1914.

*Тајна и меланхолија улице* је репрезентативна слика метафизичког покрета у сликарству, а на њој је приказан један необичан, готово немогући универзум. Прво што примећујемо јесте

опустели градски пејзаж, представљен сведеним геометријским облицима. И са леве и са десне стране уочавамо две зграде у стилу ренесансне архитектуре, са контрадикторним тачкама пресека и нелогичним извором светлости. У доњем левом углу постављена је силуета девојчице са обручем, која се креће ка сенци коју баца друго биће или, што је вероватније, статуа. Слика одише мистериозном атмосфером, готово непријатном, а све време не могу да се отнем утиску да се на слици одиграва прича коју ми не можемо да видимо. Као да је кадар заустављен у времену и ишчекујемо кулминацију догађаја. Имамо приказан један тренутак, али можемо да осетимо тескобу која допире из незнања, јер не можемо да закључимо шта се заправо догађа и у шта гледамо. То је, на неки начин, и једна од главних карактеристика метафизичког сликарства. Приказивање онога што се не види посредним елементима као што су нелогично осветљење, контраст, мистерија и постављање приказаних објеката у неочекиван контекст.

На тамној предњој страни слике може се видети вагон са отвореним вратима и тамним ентеријером, који употпуњује утисак ишчекивања или евентуалне претње. На неки начин композиција подсећа на позорницу, док посматрач очекује одвијање неког догађаја или драме. Улица отвара много могућности, али због празнине и целокупне атмосфере одише меланхолијом. Напуштени објекти архитектуре указују на неко прошло време, а празни тргови које Де Кирико слика јесу контемплативни елементи.

Понављање аркада и наглашена линеарност дају носталгичан призив делу. Улице, грађевине и ентеријери, празни простори, кутије, за Ђорђа де Кирика носе меланхолију и мистерију. Када је посетио Версајску палату, забележио је следеће: „Све је зурило у мене мистериозним очима које испитују. А тада сам схватио да сваки угао палате, сваки стуб, сваки прозор поседује дух, једну непробојну душу.“<sup>35</sup>

Објекти које сликар приказује немају очигледно значење, али су највероватније укључени у композицију зато што представљају неку од уметникових успомена из детињства. Немогућа позиција извора светлости и перспективе омогућила је Де Кирику да створи

---

<sup>35</sup> Преузето са: <http://www.artnit.net/paleta/item/613-%C4%91or%C4%91o-de-kiriko-tajna-i-melanholija-ulice.html>.



мистериозни и немогући универзум у коме простори међусобно не конвергирају. Могуће тумачење слике неки теоретичари повезују са Првим светским ратом и контекстом неизвесне будућности са напетом атмосфером политичких дешавања, иако се ја не бих сложила са тим. За мене метафизичко сликарство превазилази теме свакодневних друштвених и политичких дешавања и базира се на нечему што је духовно, тј. покушава да допре са „оне стране“ логике и дотакне најдубље нивое људске интуиције.

У композиционом смислу, *Тајна и меланхолија улице* подељена је на два јасна дела, а оба имају посебну геометријску логику, која не би смела да постоји истовремено. У том апсурду, подсећају на варијанте Мебијусове траке у математици, али таква измештања закона перспективе замаскирана су мајсторским компоновањем ликовних елемената, површина и контраста, тако да нелогичност реалног простора не упада у очи на прво гледање слике.

Мада се у свом раду не служим поједностављеним геометријским облицима и земљаном палетом боја, могу да се идентификујем са сликарском логиком у делима Ђорџа де Кирика, јер управо су простор, атмосфера, тескоба која извире из незнања, ишчекивање и садржај који измиче приказаном оно што чини суштину мог ликовног рада. Такође бих поменула однос према времену у метафизичком сликарству. Гледајући слике Ђорџа де Кирика имамо утисак да је његово сликарство безвремено или залеђено у времену, што је у контрасту са мојом ликовном поетиком. На мојим радовима се опажају процес протока времена и његове последице на простор који сам приказала.



**Слика 21.** *Анксиозно путовање*, Ђорџо де Кирико, 1913.



Не само Де Кирико већ и многи други ствараоци схватили су да сукоб прошлости и садашњости кроз приказ напуштених простора изазива чудан ефекат туге и носталгије. Међутим, није довољно приказати само огољен напуштен објекат да би се изазвало такво осећање код посматрача. Потребно је избећи баналност и говорити оним ликовним језиком који се не ослања толико на нарацију, колико на интуицију и на афективни део свести.

## **Простор**

Појам простора дубоко је сложен и њему се може приступити различитим тумачењима и из различитих перспектива. Као филозофски појам, нужен је услов сваког искуства и омогућава нам разумевање света око нас. Општепозната дефиниција простора објашњава простор као нешто у чему се материја простира. То значи да се у простору објекти и доживљаји лоцирају и међусобно се односе, на основу чега ми разумемо свет. Дакле, простор је нешто што нам омогућава постојање ствари. Међутим, да ли је простор ентитет за себе, да ли представља однос између ентитета или је само људски оквир, то је и даље тема филозофских расправа. Свакако, када говоримо о простору, морамо да разлучимо о каквом простору се ради. Он се другачије објашњава у математици и физици, а другачије у свакодневном животу, уметности или религији.

У старој Грчкој димензије простора су биле дужина и ширина (приказиван је Еуклидовом геометријом). Онда је простор добио димензију висине, да би се Ајнштајновом теоријом релативитета схватање простора протегло на четврту димензију – време. Од тог тренутка, континуум простор–време постаје видљиви аспект промене у природи. Јер, као што и на својим радовима приказујем, проток времена директно погађа физички простор, зар не?

Базична подела простора подразумева да постоји:

- физички простор (то је тродимензионални простор који нас окружује, а он може, попут уметничког простора, бити описан апстрактно, где његове димензије постоје математички, и конкретно – то је онај простор у коме обитавамо, где се кретање одвија);
- психолошки простор (наше менталне мапе простора, перцепција простора коју имамо као појединци);

- социјални простор (он се односи на организацију простора унутар друштвених контекста);
- уметнички простор (можемо га назвати и естетским и метафоричним, њиме се преносе идеје, емоције или апстрактни појмови);
- дигитални простор (тековина савремене технологије, друштвене мреже, онлајн комуникација итд.).

Нису све врсте простора строго одвојене и често се преплићу, међутим нас конкретно интересује уметнички простор. Њега можемо посматрати двојачко. Примарно као дводимензионални простор (слика, цртеж) или тродимензионални простор (скулптура, архитектура, инсталација). Даље, у уметности простор може бити фикционалан у сликарству или материјалан у архитектури. Затим, може да се посматра потпуно физички, као простор галерије, или илузоран, створен кроз перспективу, светлост, боју или текстуру. Уметник стварајући нови ликовни, тј. поетички простор, било да је фикционалан или материјалан, аутоматски гради однос са гледаоцима и околином, стварајући јединствено искуство доживљаја уметности. Дакле, уметност на више него један начин преиспитује појам простора и у њој се више врста простора преклапају. У уметности се простор такође категоризује на позитиван простор (физичка присутност) или негативан простор (празнина или празан простор између објеката). Међутим, негативан простор не подразумева одсуство или недостатак објеката, већ он окружује позитиван облик и простор.

Интересантно је што у свом раду најчешће приказујем празан простор, али он се не може назвати негативним. Он је начелно празан, док су његови садржаји атмосферични, а динамику му пружају елементи који га чине, не и они који обитавају у њему.

Може се рећи да ја преиспитујем одређену врсту физичко-материјалног простора кроз психолошки, односно емотивни однос према њему и градим нови фиктивни простор, који приказујем ликовним језиком, тј. постављам га у ликовни простор. То је, на неки начин, метаоднос према простору, јер користим различите перспективе разумевања једног појма како бих дошла до његове суштине. Он постоји и у перцептивном, као физички, дводимензионални или тродимензионални, и ван перцептивног, као психолошки простор.

Естетском (уметничком) простору је најближи психофизиолошки, и они се готово увек прожимају. Психолошки, тј. психофизиолошки простор одговара појму простора нашег

свакодневног живота, а као средиште постојања има човека, његов живот и самооткривање. Без психофизиолошког простора не би било ни уметничког простора.

Интересантан феноменолошко-поетички приступ простору представио је Гастон Башлар<sup>36</sup> у својој књизи *Поетика простора*, стога ћу се у наредним редовима осврнути на његов приступ истраживању простора.

### **Феноменолошки приступ простору**

Гастон Башлар је значајан не само за мој рад већ генерално за све уметнике који се баве сличном тематиком као и ја, због тога што истражује поетску димензију простора, разматрајући његове психолошке, филозофске и естетске аспекте. Читајући Башлара додатно сам артикулисала оно што сам већ знала – да је однос човека и простора интерактиван и да ми делујемо на простор, али и да простор обликује наш идентитет, имагинацију и доживљај (сентимент).

Психофизички, интимни простор и човеков однос према њему преиспитивао је преко унутрашњег простора куће. Не случајно, посматрао је кућу као први човеков угао и свемир у који су уткане наше дубоке привржености неком месту. Уосталом, и простори које ликовно представљам јесу некадашње куће, материјални објекти који су имали одређену практичну функцију, коју је однео зуб времена. Имамо утисак да се на њима сударају прошлост, садашњост и будућност, дајући приказаном ентеријеру различите динамизме. Приказани простор се не може посматрати без четврте димензије – времена, а када се говори о времену из човекове позиције, неретко се говори и о сећању. Интересантно је да се у феноменолошком аспекту простора преплићу категорије и сећања и времена, док сâм простор значајније освежава сећање од самог датума.

*Разуме се, захваљујући кући велики број наших сећања има стан.*<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Гастон Башлар (1884–1962) био је француски филозоф, нарочито се истакао радовима у области поетике и филозофије науке.

<sup>37</sup> Гастон Башлар, *Поетика простора*, 31.

Време је, на неки начин, апстрактно, а наше памћење можемо лакше конкретизовати у односу на простор, те и сам Башлар наводи да „простор у хиљадама својих алвеола чува компримирано време“. Управо зато сам и ја одабрала напуштени простор за истраживање, јер он стапањем са природом, што је корак ка његовом пропадању, јесте носилац поетике меланхолије и темпоралности, јер свака пролазност у себи има клицу меланхолије.

Врсте простора којима се бави Башлар носе значење једино унутар главног простора – куће. Он испитује симболичко значење тавана, подрума, ормана итд., који у нама буде одређене асоцијације, а посебно се фокусира на емотивне и имагинативне аспекте, наглашавајући човеков субјективни доживљај и везе које гради са простором.

Феноменолошко испитивање простора прави разлику између просторног доживљаја, који се формира посредством материјалних елемената и функције простора, док је доживљај простора повезан са нематеријалношћу и имагинацијом. Доживљај простора и просторни доживљај су два супротна аспекта простора. Први припада рационалном и сазнајном, док је други повезан са освешћењем маште. Просторни доживљај тиче се коришћења простора, док је доживљај простора повезан са нашим постојањем у простору, те могу рећи да се моја серија радова на неки начин бави доживљајем простора, а не његовим пуким представљањем.

Што се тиче простора куће, она је можда најбољи показатељ интерактивности човека и простора. Различитим деловима куће одувек приписујемо симболичке и психолошке елементе, нпр. подрум важи за мрачно место које изазива nelaгоду, повезано са ирационалним дубинама и симболично са подземним силама, док се поткровље везује за вертикалност и рационализацију. Раније сам у тексту поменула да су на грађење атмосфере у мојој ликовној поетици утицали и описи простора из готског романа и кинематографије, а у њима је готово клише да се најстрашнији догађаји одвијају управо у подруму куће. Кућа може бити главни носилац приче. Сетимо се само мотива уклете куће, који је веома популаран у хорор жанру – од Стивена Кинга, Едгара Алана Поа па до данашњих аутора, овај мотив не застарева. Симболички значај простора је веома јак, прожима разне сфере уметности и поп културе и делује на човека како свесно, тако и несвесно. Зависно од тога да ли су просторије уређене, неуређене, мрачне или светле, оне утичу на целокупну

атмосферу и посматрача. Башлар простор, дакле, преиспитује кроз употребну вредност, искуство које имамо у том простору и кроз психолошки доживљај њега, док се моје истраживање и рад базирају искључиво на психолошком доживљају ентеријера који приказујем.

### **Дематеријализација архитектуре**

Феноменолошко испитивање архитектонског простора отворило је нове видике сагледавања материјалне форме, те се и сама архитектура окренула невизуелним и емоционалним димензијама простора. Чак и Хајдегер наводи да је архитектонски простор примарно намењен мислима, па тек онда телу. Дакле, простор може евоцирати емоције и несвесне слике, што проистиче из његове материјалне имагинације, а не формалне, тј. визуелне.<sup>38</sup> Каснија постмодерна критика седамдесетих година прошлог века доводила је у питање преовлађујуће норме у архитектури, што је допринело даљем филозофском испитивању материјалне форме простора. На неки начин, постепено је долазило до дематеријализације архитектуре, тј. процеса у коме се умањује значај материјалне форме у корист идеја. Поред тога, дошло је до промена у градитељству, до деконструкције простора и коришћења материјала и елемената тако да се преиспитују њихове традиционалне функције. Није била ретка примена огледала и рефлектујућих површина које би стварале илузију измаштаног простора, што се одржало и у савременој архитектури.

---

<sup>38</sup> По Башлару, имагинација може бити материјална (искуствена), формална (визуелна) и имагинација кретања.



**Слика 22.** *Casa Invisible, Austria, пројекат: Delugan Meissl Associated Architects, фотографија Кристијан Брандштетер, преузета са сајта <https://www.architecturaldigest.com/>*

Фокус се са архитектонске форме померио не само на идеју већ и на материјале који отварају могућност нестајања дефинисаних облика појавности. Данас се савремена архитектура може опазити кроз прегршт аудио-визуелних и тактилних осећаја, што проширује могућност схватања и трансформације материјалности.

Иако се бавим просторима који нису повезани са тековинама и постулатима постмодерне архитектуре, приказујем их на такав ликовни начин да се могу поставити и у постмодерни контекст. Методом слободних асоцијација лако се може доћи до закључка да простор у фази пропадања може бити метафора растапања општег система вредности. Уосталом, рушевине јесу повезане са идејом дематеријализације архитектуре, због тога што оне нису само остаци прошлости, већ су и спремиште сећања и поетског потенцијала. Дакле, посматрајући рушевине, схватамо да њихов контекст и симболичко значење превазилазе форму и функцију. Рушевине такође доводе у питање конвенционалну идеју о трајности у архитектури, а није редак случај ни да постмодерна архитектура цитира прошла времена и стилове. Дакле, авангарда је успела да одвоји архитектуру од тешких материјала и да пребаци фокус на унутрашњи аспект и симболично значење.

А када се удаљавамо од функције простора, незаобилазан елемент који морамо поменути јесте атмосфера. У простору, одређени материјали, текстуре, светлост и боје стварају

атмосферу која превазилази његову материјалну димензију. Тако је и у ликовном приказу, атмосфера коју градим подстиче емотивни доживљај и контемплацију. Светлост као главни актер на композицији трансформише простор и кроз игру сенки чини га нестварним. Сама светлост јесте супротност чврстој материји и можемо рећи да је један од елемената који воде до дематеријализације простора.

Пол Вирилио<sup>39</sup> у интервјуу *Architecture in the age of its virtual disappearance*<sup>40</sup> наводи да је архитектура суочена са нужношћу растварања материје. Једна од кључних идеја његове филозофије јесте да је традиционално схватање материјалности, посебно у архитектури, превазиђено. То значи да постојање материјалних објеката није довољно за разумевање и суочавање с комплексношћу савременог света. Уместо тога, он заговара разумевање простора и архитектуре као процеса, тј. динамичне и флуидне ентитете који се непрестано мењају. То би могло да се схвати на начин да се материјалност мора растворити како би се створили простори који су отворени за промене и који могу одговорити на потребе савременог друштва. Феномен трајања се не везује за материјалност и чврстину конструкције, већ за појавност која је део колективне имагинације. На тај начин трајност материјала постаје субјективна категорија, која је део имагинарног и поетског.

Ову идеју бих упоредила са простором који ја приказујем; он јесте оличење промене и на неки начин представља процес и константан проток времена. Насупрот томе, Де Кириково сликарство изгледа као да је заустављено у времену и наглашава одређени статични моменат, док посматрач уопште не размишља о протоку времена гледајући његове слике.

Имагинацију и простор такође повезује интуитивност, тј. наслућивање као методолошки поступак разумевања простора. Најпознатији феноменолошки приступ који наглашава важност интуиције јесте Хусерлов приступ.<sup>41</sup> Он наводи да је интуиција предуслов за

---

<sup>39</sup> Пол Вирилио (1932–2018) био је француски архитекта, теоретичар културе и филозоф естетике. Бавио се идејом повезивања технологије и брзине са простором и архитектуром.

<sup>40</sup> Слободан превод: Архитектура у доба виртуелног нестајања.

<sup>41</sup> Едмунд Хусерл (1859–1938) био је немачки филозоф, егзистенцијалиста и утемељивач феноменологије двадесетог века.



сознање које је ослобођено предрасуда како би нам пружило директно искуство посматраног феномена.

А шта је интуиција до предосећај који измиче границама рационалног. Тако и када се ради о графикама насталим у оквиру докторског уметничког пројекта, закључке можемо да донесемо интуитивно и на основу атмосфере која је приказана, не на основу когнитивног схватања простора.

### **Егзистенцијални простор**

*Цела природа се заснива на две ствари: постоје предмети и постоји празнина у којој се они налазе и у њој се крећу.*<sup>42</sup>

Да бисмо објаснили шта подразумева егзистенцијални простор, потребно је да се подсетимо егзистенцијалистичког правца у филозофији, који се развија у 19. и 20. веку. Егзистенцијализам се, најједноставније речено, бави питањима смисла и сврхе човековог постојања, тј. бави се људском егзистенцијом. Егзистенцијалисти препознају да је људски живот обележен тескобом и анксиозношћу и разматрају начине суочавања са тим осећањима и са властитом смртношћу, у циљу тражења смисла и аутентичности у хаотичном свету. Најистакнутији филозофи овог правца били су Серен Кјеркегор, Фридрих Ниче, Жан-Пол Сартр и Мартин Хајдегер, који се понајвише бавио концептом егзистенцијалног простора. Егзистенцијални простор одражава наш смисао, аутентичност и однос према свету, тачније он представља нашу субјективну слику света, а можда се најбоље конкретизује у архитектури.

О вези архитектуре, простора и егзистенције писао је норвешки архитекта и теоретичар архитектуре Кристијан Норберг Шулц. У својим делима је наглашавао да архитектура није само физичко обликовање простора и истраживао је начине на које архитектура духовно и

---

<sup>42</sup> Цитат Лукреција преузет из: Норберг Шулц, Кристијан: *Егзистенција, простор и архитектура*, Грађевинска књига, Београд, 1999.

емоционално утиче на човека. И Шулц, попут Башлара, приступа простору феноменолошки, међутим Гастон Башлар наглашава имагинативни и психолошки аспект простора, док се Норберг Шулц бави његовом искуственом и егзистенцијалистичком димензијом.

Шулц прави диференцијацију пет концепата простора: прагматички (физичко деловање – интегрише човека са природном околином), перцептуални (непосредна оријентација – на основу перцепције гради се идентитет), егзистенцијални (човекова представа околине – егзистенцијалним простором човек постаје део социјалних структура), сазнајни (простор материјалног физичког света – човек је способан да мисли о простору) и апстрактни (простор логичких односа – оруђе којим се описују сви претходни простори).<sup>43</sup>

Дакле, Норберг Шулц објашњава да је наша егзистенција условљена сликама егзистенцијалног простора, који се може сагледати кроз два приступа – апстрактни, тј. тополошки, и стварни, што су заправо пејзажи, грађевине и физичка обележја. Мој приступ простору приказаном на графичким листовима такође подразумева два вида – један се односи на оно тополошко или конкретно, што видимо, и друго схватање не бих назвала апстрактним, већ афективним, што је оно како доживљавамо простор.

Егзистенцијализам и егзистенцијални простор су из више разлога важни за мој рад. Пре свега, овај докторски уметнички пројекат бави се феноменом меланхолије, а у претходним поглављима објашњено је да је меланхолија уско повезана са осећањима анксиозности која постоје независно од спољашњих фактора. Осећање меланхолије свакако подстиче размишљање о кључним егзистенцијалним питањима. Егзистенцијализам даље преиспитује начин на који појединац доживљава време, те је уско повезан са темпоралношћу. Један од важних појмова у егзистенцијализму јесте свест о времену, тј. свест о пролазности; егзистенцијализам разматра време, присутност и промену. Када се размишља о промени и пролазности у контексту простора, велики је значај рушевина, јер су оне симбол и материјални споменик протока времена. И као последња ставка, простор уметности

---

<sup>43</sup> Норберг Шулц, Кристијан: *Егзистенција, простор и архитектура*, Грађевинска књига, Београд, 1999; 11.

посматрам као егзистенцијални простор, због тога што у њему манифестујемо нашу аутентичност и однос према свету.

У нама постоји егзистенцијалистичка потреба да пронађемо смисао и унесемо ред, као и да схватимо односе у нашем животном окружењу, тј. да успоставимо равнотежу између нас и околине. Један од начина успостављања смисла може бити и деловање кроз уметност. Човеково делање неретко садржи просторни аспект, што значи да градимо однос према објектима у околини помоћу оријентационих појмова „далеко–близу“, „унутра–споља“, „раздвојено–заједно“, што нам помаже да разумемо наш положај у свету, али и да стварамо у њему. Без оријентационих појмова и без схватања појма простора не би било ни ликовних композиција. Да би човек своје активности спровео у дело, он мора да разуме просторне односе и да их обједини у свој просторни концепт.<sup>44</sup> Поред оријентације, наш однос према простору се употпуњује афективним аспектом или „хуманим простором“, како је назван у психологији. Ми запажамо свет који није истоветан за све. Опажање простора је комплексан процес, који проистиче и из наше мотивације и искуства. Појединац у простору није пасиван већ мења околину по свом нахођењу.

Човек дела у простору, опажа га, мисли о њему, живи у њему, али га и ствара како би изразио свој доживљај света. Изражајни простор може се такође назвати уметничким, естетским или конкретније архитектонским простором, који јесте конкретизација егзистенцијалног простора. Он је спона између човековог индивидуалног и јавног света. Када се говори о егзистенцијалном простору, треба поменути размишљање архитекте Рудолфа Шварца, који је настојао да објасни фундаменталну структуру егзистенције кроз архитектонски простор. Он своје идеје илуструје примером где наводи да човек у тренутку када бира земљиште на коме ће живети, у исто време смешта основу своје историјске егзистенције у тим оквирима.<sup>45</sup>

Још је Хајдегер утврдио да се „човек и простор не могу развести“. Простор и време главни су градитељи идентитета човека, места и његове уметности.

---

<sup>44</sup> Норберг Шулиц, Кристијан: *Егзистенција, простор и архитектура*, Грађевинска књига, Београд, 1999; 9.

<sup>45</sup> Шварц у књизи *The church incarnate* из 1958. године поставља егзистенцијализам као основу грађења након ратних разарања.

# III МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

## Приступ радовима и графички листови

Ликовни део докторског уметничког пројекта *Прича о аутопији* састоји се од серије графика изведених у техници ситоштампе и дигиталне графике, као и од колажа и цртежа у комбинованој техници.

Процес доласка до решења у графици текао је на следећи начин:

1. Фотографисање одабраних простора;
2. Обрада фотографије (конвертовање у црнобелу фотографију, сређивање светлости, сенке, контраста);
3. Додавање још једне или више фотографија, њихова обрада, ретуширање и прављење предлога нове композиције.
4. Разлагање добијене слике на лејере (слојеве) у фотошопу;
5. Штампање сваког слоја посебно, прављење колажа на паус папиру од одштампаних делова, доцртавање елемената на колажу, затим скенирање, фотографисање или враћање у програм (фотошоп) и прављење припреме у лејерима за ситошtamпу.

Постоје изузеци, наравно. Неки радови су били изведени директним колажирањем на фотографији, док су цртежи и колажи рађени акрилом, пастелима и оловком на папиру. Овакав начин доласка до ликовних решења близак је мат сликарству (*matte painting*). Ова техника сликања се користи у филмској индустрији како би се створиле локације, урбани простори или фантастични пејзажи који не постоје у стварности. У почетку је подразумевала сликање на стаклу, тј. досликавање елемената који би се уклапали у филмски кадар. Данас се користе најразноврснији софтвери, у којима се углавном различите фотографије, кадрови и елементи стапају и ретуширају стварајући приказ фиктивног кадра, тј. простора или пејзажа који не постоји у реалности.

Главни поетички циљ ове серије радова било је стварање атмосфере меланхолије и магновења путем процеса дематеријализације простора, тј. чврсте архитектуре. Као резултат тога, добила сам графичке листове који одишу прозрочношћу и приказују дематеријализацију простора кроз сукоб ентеријера и екстеријера. Настојала сам да у цртежу задржим експресионистички приступ, који добро функционише у комбинацији са растерском графиком. Принцип штампе је посредно заснован на претходном искуству у техници дубоке штампе, бакрописа и акватинте. На мојим радовима, последњи одштампан црни пролаз носи конструкцију композиције, док пролаз у боји има функцију стварања перспективе и атмосфере и наглашава светлост.

Мотив празних деконструисаних простора носи вишеструку симболику. Њима су претходили радови у дубокој штампи и ситоштампи на којима су приказани напуштени ентеријери, са јасно назначеном перспективом. С временом и ликовним истраживањем природно је дошло до деконструкције како би се постигао жељени естетски ефекат. Процес разраде мотива је текао тако да сам постепено уводила природу и пејзаж у урбани простор. На тај начин сам добила поетско-ликовна решења на којима је приказано стапање две реалности, ентеријера и екстеријера, што ме је упутило на даљи рад и размишљање.

Пре свега, целокупно ликовно истраживање базирано је на грађењу атмосфере са што мање елемената (празан простор, сукоб вегетације и архитектуре, елементи светлости и сенке) како би посматрачу био остављен само наговештај дешавања и могућност да својим емотивним доживљајем употпуни рад. Поетика меланхолије је незаобилазан аспект тумачења, јер су празан простор, који је једна од манифестација рушевина, и природа која га преузима важни подсетници на проток времена и *memento mori*. Рушевине су такође носиоци сећања, па такве слике стимулишу нашу имагинацију и евоцирају догађаје из прошлости. Нико од нас није имун на исконски страх од протока времена и свести да смо: „Вихор, плам и сјена. Сан, магла и ништа.“<sup>46</sup>

Једна од главних идеја која ме води у раду јесте да простор као ликовни мотив не мора бити детаљно описан да би испунио своју уметничку сврху. У мом случају, у питању су празне просторије, које се најчешће преклапају на слици, са перспективом назначеном довољно да

---

<sup>46</sup> Циво Бунић, преузето из: Јелена Тодоровић, *О огледалима, ружама и ништавилу*, Клио, Београд, 2012.

се добију планови, али не и математички заснованом. Садржај тих простора је атмосфера. Атмосферизација простора је везана за симболизацију на тај начин што се у простор уграђују елементи који сугеришу некакав поремећај стања свакодневнице. Мрак, празнина, поломљени прозори, сенке, светлост. Ефекат не ствара проста слика већ непознавање и немогућност да разазнамо шта се крије у мраку, иза поломљеног прозора, или на крају степеница. Такав начин атмосферизације одговара и естетици хорор филмова, јавља се немогућност рационализације онога што атмосфера простора ствара код посматрача. Атмосфера подразумева наш субјективни утисак, она је трансцендентна а не објективна вредност, реалност атмосфере није везана за рационални део свести.

Битан елемент на радовима јесте однос са јаким контрастима. Када се о томе говори, неопходно је поменути кјароскуро и тенебризам.<sup>47</sup> Њима се означава употреба светла, сенке и контраста како би се постигли волумен и драматичан ефекат.

Једна од инспирација за рад била је и измештена линеарна перспектива која се може видети у сликарству Ђорђа де Кирика, о коме је било више речи у претходном поглављу. У том контексту она изазива осећај злокобног и узнемиравајућег. Геометријски облици су једноставни и изазивају одређене емоције, као што су носталгија и ишчекивање.

## **Процес рада**

Прва графичка техника коју сам упознала на студијама био је линорез, на првој години основних студија. Линорез ми је помогао да утврдим постулате графичког мишљења. Од почетка сам графику схватала као ликовно средство које ме подстиче да размишљам на једноставнији начин. Важно је у компоновању рада одвојити битне од небитних елемената, поставити добро перспективу, планове и увидети значај улоге светлости у ликовној композицији. Управо је светлост елемент који је од кључног значаја за разумевање мојих

---

<sup>47</sup> Италијански *chiaroscuro* (светло-тамно) јесте поступни прелаз светлости у сенку, што ствара илузију тродимензионалности, док тенебризам представља интензиван кјароскуро, тј. веома изражен контраст светлости и сенке. Тенебристи су били инспирисани делима Каравађа.

радова, због тога што помоћу ње утичем на динамику призора и дајем приказаном простору експресивни карактер. Мишљења сам да се у уметниковом животу ликовни мотиви смењују, али да је личан, специфичан приступ раду оно што свим будућим делима даје аутентичност.

Након линореза, мој рад у графици дуго је био везан за технику дубоке штампе, бакрописа и акватинте. Иако сам докторску изложбу базирала на техници ситоштампе, и даље сам фасцинирана могућностима које пружа дубока штампа. Први ентеријери у бакропису заправо су претеча ликовног решења које сам постигла у ситоштампи. Дубоки црни тонови које сам добијала дугим нагризањем у јачем раствору азотне киселине осликавали су мој афинитет ка експресивном цртежу. Радећи на бакрописима, светло се такође први пут појавило као битан елемент у раду. На трећој години основних студија урадила сам прве графике у ситоштампи, и овај период је важан због тога што сам понављала исти мотив кроз цртеж и различите графичке технике како бих увидела који начин рада потпуно одговара мом сензибилитету. Након тога је преовладало интересовање за фотографију и дигиталну графику, међутим и даље нисам желела да се одрекнем принципа ручне штампе. У том случају ситоштампа се показала као савршено решење, које ми дозвољава коришћење фотографија и њихову манипулацију уз цртачку интервенцију како бих постигла жељени ефекат. Радом у фотошопу сам коначно могла да деконструишем простор онако како желим, како бих као основу за графику добила потпуно фиктиван ентеријер који је спреман за даље интервенције.

### **Од фотографије до графике**

Ретки су ликовни уметници који заобиђу фотографију као средство изражавања или као помоћ бар у неком моменту стваралачког процеса. Нико не остаје имун на моћ фотографије да заустави време и да тренутке отргне од заборава.



Слика 23. *Напуштена кућа код Звездарске шуме*, фотографија, Јована Митровић, Београд, 2021.

Графика и фотографије имају заједничке корене у историји штампарства. У индустријској штампи фотографија се употребљавала за умножавање репродукција. Цртани оригинал је могао фотографским путем да се умножи бромидом сребра, а фотографски слој је представљао подлогу за нагризање при изради штампарских плоча. Тада је у ствари ручна обрада замењена експозицијом и развијањем. Снимљени оригинал се копирао и могао је да се нагриза. Полутонови су могли да се штампају аутоотипијом тек када их је Џорџ Мајзенбах 1881. године разложио у растерске тачке различитих величина, што представља пандан ручној шрафури. Од настанка растера, фотографије се штампају без преношења цртежа. Аутоотипија је омогућила штампање текста и слике истовремено, а до тада је то било могуће једино ксилографијом, тј. плочом рађеном у дуборезу.<sup>48</sup>

Да би поступак био јаснији, потребно је објаснити појам аутоотипије. Аутоотипија представља поступак репродуковања полутонова у књиготиску. Фотографија се поставља на екран репродукционе камере, након чега се израђује растерски негатив за књиготисак. За експозицију су се користиле лучне лампе које осветљавају оригинал. Беле површине рефлектују највише светла и ту се стварају мале растерске тачке. Мање светле површине

---

<sup>48</sup> Преузето из: Хејџо Клајн, *Мали лексикон штампарства и графике*, БИГЗ, 1979.



рефлектују мање светла, што ствара веће растерске тачке. У развијачу осветљене сребрне соли поцрне, а неосветљена места се испирају. После фиксирања настаје провидан негатив који се састоји само из тачака. Као и у растеру који ми користимо, тамнија места на слици састоје се из густо збијених тачака, док се на светлијим површинама примећује већи размак између тачкица које су подједнако црне. Дакле, полутонови су само привид.

Фотографију користим као почетак у раду. Она, на неки начин, представља белешку онога што у том тренутку окупира моју пажњу. Предео који посматрам је извор могућности за стварање нових фиктивних представа и простора, који су само иницирани у реалном времену и простору.



Слика 24 и 25. Фотографија и ситоштампа рађена по истом мотиву, Јована Митровић

## Ситоштампа

Ситоштампа или сериграфија је веома брзо нашла примену у уметничкој пракси. По технолошком поступку спада у „штампу протискивањем“ или „пропусну штампу“.<sup>49</sup> Пропусна штампа подразумева коришћење натегнутог пропусног сита кроз које се протискује боја на графичку подлогу. Претпоставља се да је претеча ове технике заправо штампа шаблонима од импрегниране хартије и мреже исплетене од људске косе, која је била популарна у Кини и Јапану пре око 2000 година, а користила се за украшавање тканина. Развлачење свиле преко оквира започето је у 17. веку у Француској, одакле и потиче назив ситоштампе (*silkscreen* или свилени екран). Коришћење изрезаних шаблона од картона данас се назива стенцил уметност и највећу примену има у осликавању мурала и међу графити уметницима. Ситоштампа какву данас познајемо настала је почетком 20. века у Њујорку, када је група уметника експериментисала овом врстом штампе као уметничким медијем на папиру. Тада је и скован термин „сериграфија“. Уместо свиле као мрежног материјала, може се користити полиестер или врста најлона.

Процват је доживела у Америци почетком 20. века, а широку примену је нашла у рекламној индустрији. Као једна од омиљених техника поп-арт уметника, укоренила се у Европи шездесетих година прошлог века. Уметници који су је популаризовали били су Енди Ворхол, Питер Блејк и Роберт Раушенберг.

Појавом ситоштампе, појам „оригинала“ постао је још комплекснији, офсетна штампа је пружила савршену израду репродукције радова, а поп-арт покрет је омогућио већу доступност и ширу дистрибуцију уметничких репродукција.

Припрема за ситоштампу састоји се од низа радњи. На сито се у равномерном слоју наноси фотоемулзија, која се суши на тамном месту у просеку 30 минута. Фотоемулзија затвара поре на ситу. Мотив који се штампа преноси се на провидну подлогу, паус папир или специјални филм. Затим се припремљен мотив прислони на сито са осушеном емулзијом и осветљава се око три минута специјалним УВ лампама. Након тога следи процес отварања

---

<sup>49</sup> Постоји висока штампа (линорез, дрворез...), дубока (бакропис, акватинта, бакрорез, мецотинта, линогравура, мека превлака, сува игла), равна штампа (литографија) и пропусна штампа.

сита или испирања емулзије на местима до којих светло није допрло. Када се сито осуши од воде, причвршћује се на штампарски сто, постављају се „пасери“<sup>50</sup> и приступа се процесу штампе. Штампа се одвија у пролазима, што значи да свака боја захтева нову припрему за штампу. Боја се распоређује равномерно у хоризонталној линији при врху сита. Ракелом се повлачи први потез како би се поре на сити попуниле. Сито се спушта на папир и штампање тиража може да почне. Боје које се најчешће користе за штампу на папиру јесу текстилне боје на воденој бази. Поред тога, у употреби су ПВЦ боје, УВ боје, боје за штампу на металу, силиконске боје.

Данас је у графици популарно комбиновање дигиталне и индустријске штампе са традиционалним техникама. Примењују се такође фотомеханички поступци преношења мотива на папир и различите врсте трансфера. Развој дигиталне графике посебно је погодовао уметницима чија је пракса везана за рад у фотографији. Дигитална графика пружа много могућности ликовном мишљењу, а не захтева посебне услове који се тичу простора, материјала и буџета.

### Анализа дела

Назив: Нови Јерусалим

Година: 2018.

Техника: Ситоштампа

Димензије графике: 50x70 цм

Димензије папира: 100x70 цм

---

<sup>50</sup> Пасовање подразумева постављање маркера на сто и они означавају тачно место на коме папир треба да налегне, што значи да ће мотив који се штампа увек бити исто позициониран на папиру.



Слика 26. *Нови Јерусалим*, ситоштампа, Јована Митровић, 2018.

Када бих морала у једној реченици да објасним шта представља графика под називом *Нови Јерусалим*, вероватно бих изјавила следеће: „Она представља визуелну конструкцију фиктивног физичког простора графичким средствима, који је настао као визуелна асоцијација на причу *Луче Новог Јерусалима 2999*, Борислава Пекића.“

Како је до тога дошло?

Претходница графике *Нови Јерусалим* јесте серија радова под називом *Меланхолија простора*, чију сам анализу детаљно изложила у мастер раду под истим именом, као и у првом поглављу овог рада. Објаснила сам значење и значај празног простора, направила разлику између физичког и менталног простора, бавила сам се елементима у раду који доприносе атмосферизацији, објаснила функцију плаве боје и навела све оне референце из света културе и уметности које су допринеле развоју моје поетике. У овом делу текста ћу се осврнути на оно што сам задржала из претходне серије и указаћу на методологију која се променила.

На раду је представљен напуштени ентеријер, сведене хоризонталне композиције. На горњој половини рада налази се нека врста прозора без стакла, што додатно указује на напуштеност места, а с обзиром на карактеристику тог отвора у зиду, може се наслутити да није у питању напуштени простор куће или стамбеног објекта, већ вероватно нека врста магацина, фабрике, па можда чак и ресторана. Кроз отвор на зиду суптилно је приказана природа, гране дрвећа у цртежу нису детаљно описане већ наговештене, као да су у треперењу. На десној страни се налази оронули зид или стуб. Простор је празан, као и на претходним радовима, али се сада јавља нешто органско, предимензионирани скелет пацова, на доњем левом углу графике. Пацов је директна референца на горепоменућу књигу и причу Борислава Пекића. Не бих детаљно објашњавала радњу приче, зато што графика није илустрација, већ представља варијанту визуелне асоцијације настале у тренутку када сам се нашла у напуштеној згради близу Звездарске шуме у Београду.

Радња је смештена у далекој будућности, говори о научнику (археологу) који врши ископавања на подручју данашњег Сибира и проналази костуре и неколико записа из Гулага, на основу којих закључује да је Гулаг напредна цивилизација, чији су становници далеко испред материјалистичког света у коме он живи, а који неодољиво подсећа на наш, данашњи. Говори се о томе како је тумачење историје непоуздано и како доводи до погрешних закључака. Једино што је истина у свим историјским периодима то је да је систем тај који има превагу над појединцем. Гулаг је била владина агенција која је управљала главним совјетским системом логора за присилни рад; гулази су признати као главни инструмент политичке репресије у Совјетском Савезу. Прича са собом носи хладну и стерилну атмосферу. На првој страни се сусрећемо са реченицом: „Костур пацова отворио ми је очи“, и то је управо био окидач за настајање графике о којој пишем. У тренутку када сам ушла у хладан и празан простор напуштене зграде, разгледала руинирани ентеријер и остатке који су указивали на избледело људско присуство, одмах се јавила реченица из књиге. Чињенице су се асоцијативно, на свесном и подсвесном нивоу, одмах повезале и са претходним истраживањима.



Слика 27. *Без назива*, фотографија, Јована Митровић, 2016.

Што се технике тиче, графика је рађена у техници ситоштампе, у два пролаза. Црна боја носи структуру и композицију, док плава боја доприноси атмосфери и секундарна је на раду. Склоп црног и плавог пролаза у штампи и одлука за две хладне и тамне боје резултира уједначујућом хармонијом и сведеношћу. Почетак истраживања представљају фотографије напуштених простора на територији Београда. Затим долази моменат где повезујем референце из теоријске области истраживања. Фотографија више није довољна. Фиксација за причу Борислава Пекића захтева ново графичко решење. Приступам конструисању простора који би највише одговарао визуелној асоцијацији и сензацији. Више није довољан простор који представља подражавање правога материјалног простора, већ простор градим на основу онога што се јавља као сензација. Сензацију покрећу кључне речи: напуштеност, хладноћа, стерилност, дистопија, скелет, па чак и смрт. Тако сам узимала више фотографија различитих просторија, секла и колажирала, док нисам дошла до најбољег решења. Боја доприноси неговању и оплемењивању графизма. Користим једноставна решења, тако да сам намерно избегла јављање више нијанси плаве боје. Унутрашњост је плава и кохерентна,

зидови су хладни и солидни, белина представља светлост што се тиче екстеријера, али и због тога што костур пацова није пука физичка појава, већ и симболичка. То значи да светлосну еманацију видимо и у симболичком приказу ентеријера. Костур пацова заправо као да је саздан од саме светлости. Светлост отвара очи. „Костур пацова отворио ми је очи.“

Када сам размишљала о причи, приказ празног ентеријера није био довољан. Скелет пацова, или костур, како је у причи наведено, био је неопходан. Због динамике композиције, он скреће пажњу на себе, представља најдоминантнију тачку на раду, како визуелно, тако и због веома јасне референце на Пекићев текст. Он је предимензиониран у односу на простор онолико колико је потребно да би добио симболички значај. Та предимензионираност је пажљиво одређена тако да солидност и хармонија простора не би биле угрожене. Сматрам да ентеријер и скелет коегзистирају значајним интензитетом, притом се не угрожавајући међусобно. Када је графика била готова, скелет сам сагледала као једину органску форму на раду, међутим схватила сам да су кости грађене од минерала, претежно калцијума, и других хемијских материја које кост чине тврдом и чврстом, па се по материјалу костур пацова приближава оронулом зиду на десној страни рада. Тако да зид, који је једини у ентеријеру материјализован без подлоге плаве боје (док сам радила на графици, намерно сам избегла јављање плаве боје на том месту да не бих угушила простор и да бих ту белину повезала са светлом у екстеријеру), на неки начин може бити веза са костуром по својој хемијској структури. Јер као што видимо, плава подлога изостаје и на месту где се јавља костур. А главни разлог због чега скелет нема плаву подлогу јесте повезивање са светлом, добија се утисак као да костур исијава или светли, због тога што се у књизи јавља већ наведена реченица „Костур пацова отворио ми је очи“, па је то био један од начина да се приказ пацова повеже са текстом.

Када је рад завршен и изложен посматрачима, намера и процес који сам спровела губе на значају. Дело тада успоставља везу са публиком и започиње нови живот. Поред интелектуалног рада који прати креативни процес, велики део чини интуитивно и подсвесно. Зато верујем да ономе ко посматра моју графику неће бити одмах јасно све оно о чему сам писала. Али знам да ће кључни елементи у мојој намери бити препознати, попут атмосфере и дистопијског карактера. Као што сам на почетку писања овог рада поменула,



сматрам да потпуно објашњење личног стваралачког процеса није могуће. Постоји само тежња да се што више феномена разјасни. Стваралачки процес није до краја објашњен, тако да ни анализа једног дела никада не може бити коначна.

Назив: Пад у време

Година: 2020.

Техника: Ситоштампа

Димензије графике: 50x70 цм

Димензије папира: 100x70 цм



Слика 28. *Пад у време*, ситоштампа, Јована Митровић, 2020.



*Гомилам протекле тренутке, не престајем да их производим и да у њих гурам садашњост, не дајући јој слободу да исцрпи своје властито трајање. Живети значи подносити магију могућег; али када у самом могућем опазимо предстојећу прошлост, потенцијално све постаје прошлост, и нема више ни садашњости ни будућности.*

Емил Сиоран, *Пад у време*

Овај рад носи назив истоимене књиге Емила Сиорана<sup>51</sup>, филозофа и писца егзистенцијалистичког правца, кога сам већ поменула када сам писала о егзистенцијалистичком простору. Његова филозофија преиспитује појам времена и одише идејама песимизма, пропадања, отуђености. Причу о времену руку под руку прате меланхолија, сећање, пролазност. Као и у осталим радовима, инспирација овим књижевним делом била је само иницијација креативног процеса. На графици је приказано преклапање екстеријера и хладног напуштеног простора. Екстеријер заправо представља двориште куће у којој сам рођена. Тог зимског дана, све је било завејано, бело и мирно. Посматрајући тај приказ, преплавило ме је исто оно осећање које се јавило док сам читала *Пад у време*, осећање пролазности и благе сете, које вероватно сви осећамо у одређеним тренуцима. Како бих дочарала атмосферу напуштености, фото-манипулацијом сам додала мотив празног простора који је назначен топлом бакарном бојом.

На раду се назире и плави тон, што у комбинацији са преклопљеним сликама даје изузетну атмосферичност и приказ који изгледа као магновење и сан. Рад је одштампан по истом принципу. Прва два пролаза су у служби атмосфере и планова, док растерски црни тон носи конструкцију.

Када се говори о атмосфери, потребно је поменути значај атмосферске перспективе. Прва запажања о ваздушној или атмосферској перспективи дао је Леонардо да Винчи у *Трактату о сликарству*. Он наводи да зависно од тога колико је ваздух гушћи, здања у граду и дрвеће у пољима изгледаће размакнутије, јер само ће она највећа и најупадљивија

---

<sup>51</sup> Емил Сиоран (1911–1995) био је румунски филозоф и есејиста. Добио је стипендију Француског института у Букурешту, након чега је наставио студирање у Паризу. На француском језику написао је сва своја важнија дела. Његову филозофију карактеришу пропадање, аспурд, отуђење, преиспитивање свести и разума.

бити видљива.<sup>52</sup> Ваздушна перспектива постала је широко прихваћена у бароку у уљаном сликарству, током 17. века.

Ваздушну перспективу можемо назвати атмосферском перспективом јер узима у обзир утицај ваздуха на визуелни дојам. Ваздух садржи честице прашине, влаге и других елемената који могу замаглити и изменити перцепцију удаљених објеката. То се најчешће манифестује кроз плавичасти тон у даљини или плавичасти прелив, који нам помаже да створимо дубину и илузију простора. У раду често користим плаве тонове; плава боја јесте атмосферска боја. Користи се за приказ зимских пејзажа, хладне атмосфере, преноси осећај туге, меланхолије и озбиљности. Без обзира да ли је користим као доминантну боју или као део палетног избора, плава боја остаје значајна и инспиративна компонента у мојој уметности. Насупрот њој, топле бакарне нијансе, које се у хијерархији мог стваралаштва налазе степеник испод плаве боје, сугеришу топлину и садашњи тренутак. За мене је плаво прошлост и сећање, док окер и бакарне нијансе сугеришу садашњост. Оне се на мом раду сукобљавају као две реалности, као ентеријер и екстеријер, као прошлост и садашњост, дајући хармонију мом коначном ликовном изразу.



**Слика 29.** *Без назива*, фотографија, Јована Митровић, 2020.

---

<sup>52</sup> Леонардо да Винчи, *Трактат о сликарству*, Букефал, 2014, 206.

## **IV ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА И ПРЕЗЕНТАЦИЈА ИЗЛОЖЕНИХ ДЕЛА**

Изложба докторског уметничког пројекта *Прича о аутопији – Представа стапања урбаног простора и природе као носилац поетике меланхолије и темпоралности* реализована је 23. 10. 2023. године у Београду, у галерији УСИЈС Корњача, на адреси Цариградска бр. 9.

Поставка садржи 18 графика, 5 колажа и 5 фотографија које описују процес доласка до ликовног решења.

Приказани су мотиви дематеријализованих простора које полако преузима вегетација. Настојала сам да са што мање наратива прикажем феномен меланхолије. Изложена је селекција радова мог досадашњег опуса на докторским уметничким студијама на Графичком одсеку Факултета ликовних уметности у Београду.

Презентација изложених дела:



Слика 11





Слика 12



Слика 26





**Слика 28**





Слика 30





Слика 31





Слика 32



Слика 33





Слика 34





**Слика 35**





**Слика 36**

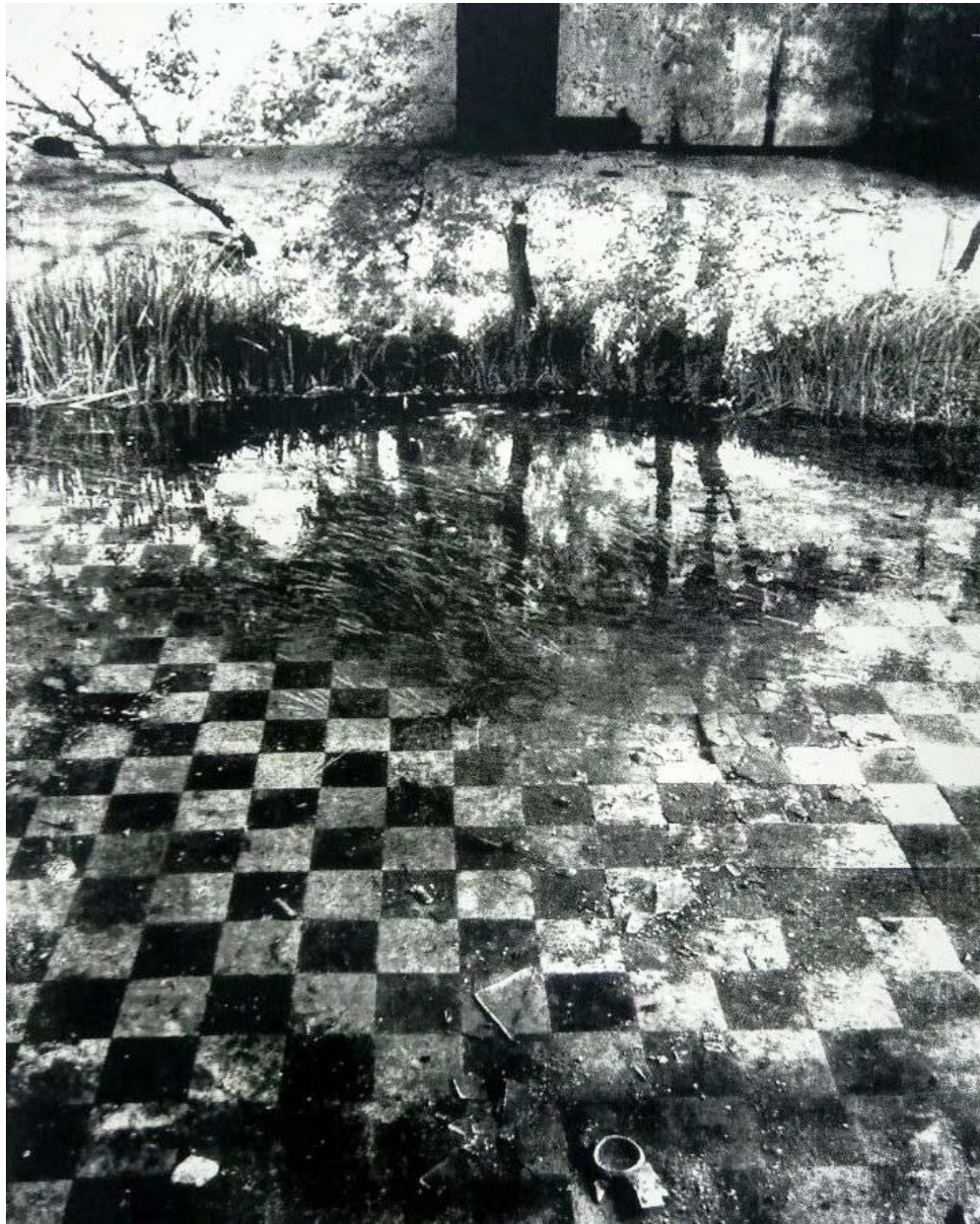


**Слика 37**



Слика 38





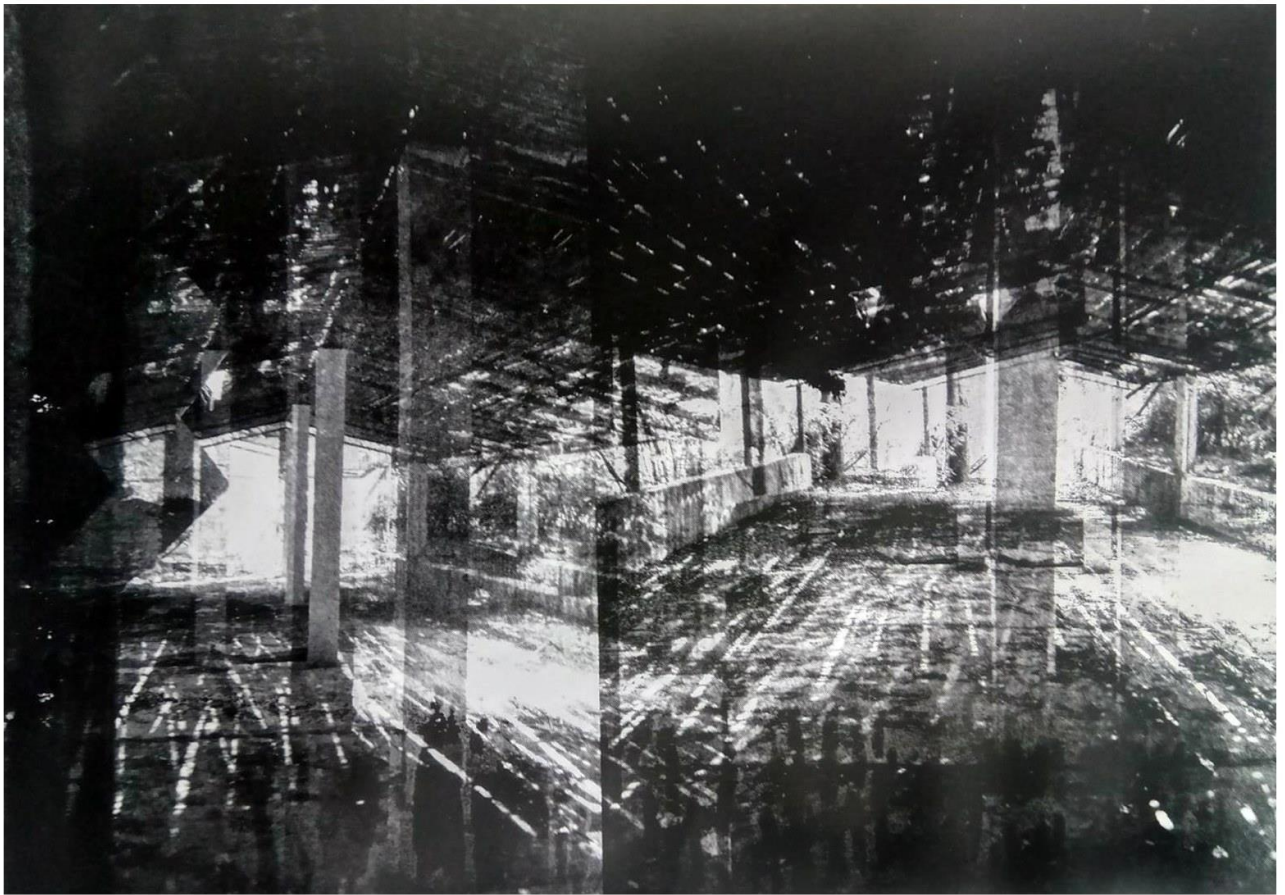
Слика 39





Слика 40





Слика 41



Слика 42





Слика 43



Слика 44



Слика 45





**Слика 46**



**Слика 47**



Слика 48

## V ЗАКЉУЧАК

Како је назив докторског уметничког пројекта инспирисан књигом *Прича о утопијама* Луиса Мамфорда, желела бих да се осврнем на појам утопије и њену везу са мојом уметношћу.

Утопија, по Мамфорду, представља залудни сан о савршенству у непостојећој земљи, али и побољшање људске несавршене природе ради проширења могућности свакодневног живота.<sup>53</sup> Конструисање било какве утопије почива на снажној свести о проблемима и притисцима савременог света. Утопија служи и као критика цивилизације и упоран покушај да се открију потенцијали које друштво игнорише. Зар не бисмо могли и уметност посматрати на тај начин? Као силу која мења друштво, указује на проблеме, негује критичку мисао и стално преиспитује систем вредности. Уметност је врста утопије која је одвајкада пружала склониште човеку и покушавала да одговори на ова свевременска питања.

Подразумева се да нисам ни први ни последњи аутор фасциниран меланхолијом, пролазношћу и протоком времена. То су егзистенцијални проблеми са којима се суочавамо и превазилазимо их на нама својствен начин. На та питања одговарам уметношћу, тј. графичким записима. Као што утопијска мисао гледа на живот као на целину у којој сви делови морају бити избалансирани како би се могао омогућити стални раст, тако и уметничко изражавање представља интердисциплинарни феноменолошки поступак који комуницира са прошлошћу и садашњошћу и покушава да одговори захтевима савременог света. У поетском оквиру, меланхолија и рушевине којима се бавим не жале за минулим временом, већ преиспитују однос појединца према протоку времена. Серија графика се може посматрати и као наговештај општег распадања система вредности у постиндустријском друштву. Рушевине нису изоловани детаљи урбаног окружења, већ су постале природна компонента пејзажа. Напуштени простор је савршен споменик пропадања, опомена да све тече и да се неповратно мења.

У оквиру ликовног истраживања, једно од главних питања које постављам јесте шта је садржај празног простора и на основу чега се гради атмосфера простора. Настојала сам да

---

<sup>53</sup> Луис Мамфорд, *Прича о утопијама*, Градац, 2009; 11.



са што мање садржаја и више асоцијативности отворим посматрачу простор за читавање и дочарам атмосферу меланхолије. У естетском аспекту, главни циљ био је онемогућити рационализацију приказаног.

Теоријска основа рада заснована је на вишегодишњем уметничком истраживању и прикупљању различитих материјала о овим феноменима. Посебну пажњу посветила сам филмској уметности и фотографији, као и истраживању уметничких пракси које подразумевају прожимање различитих визуелних медија у циљу стварања оригиналног дела. На крају, један општи циљ теоријско-уметничког истраживања јесте успостављање ликовне праксе која највише одговара поетичком оквиру стваралаца.

## VI ЛИТЕРАТУРА

- Дени Лауре, *Историја уметности XX века*, Клио, Београд, 2009.
- Ђанђорђо Пасквалото, *Естетика празнине*, Клио, Београд, 2007.
- Ђулио Карло Арган, Акиле Бонито Олива, *Модерна уметност 1770–1970–2000*, Клио, Београд, 2004.
- Емил Сиоран, *Кратак преглед распадања*, Дерета, Београд, 2020.
- Еспен Хамер, *Унутарњи мрак. Есеј о меланхолији*, Геопоетика, Београд, 2009.
- Гастон Башлар, *Поетика простора*, Градац, Чачак–Београд, 2005.
- Гастон Башлар, *Ваздух и снови*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2001.
- Хајнрих Велфлин, *Ренесанса и барок*, Матица српска, Нови Сад, 2000.
- Jacky Bowring, *Lament for a lost landscape*, American Society of Landscape Architects, 2009.
- Јелена Годоровић, *О огледалима, ружама и ништавилу*, Клио, Београд, 2012.
- Јеша Денегри, *Једна могућа историја 20. века*, Службени гласник, Београд, 2020.
- Луис Мамфорд, *Прича о утопијама*, Градац, Чачак, 2005.
- Кристофер Батлер, *Постмодернизам*, Службени гласник, Београд, 2012.
- Весна Динић Миљковић, *Наративни простор филма као слика афекта*, Филмски центар Србије, Београд, 2016.
- Вернер Хофман, *Студије о уметности XX века*, Универзитет Црне Горе, Цетиње, 2005.
- Жорж Перек, *Врсте простора*, Меандар, Загреб, 2005.
- Жорж Перек, *Живот – упутство за употребу*, Плато, Београд, 1997.
- Жан Старобински, *Меланхолија у огледалу: Три читања Бодлера*, Карпос, Лозница, 2011.
- Катарина Зарић, *Променљиви контекст перспективе у фигуративном ликовном изразу, докторски уметнички пројекат*, Универзитет уметности, Београд, 2015.
- Rose Macaulay, *Pleasure of ruins*, Walker and company, New York, 1953.

Ђерђ Лукач, *Теорија романа*, Логос, Сарајево, 1990.

Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2004

Павле Флоренски, *Анализа простора и времена у уметничким делима*, Логос, Београд, 2017.

Џорџ Кублер, *Облик времена – Запажања о историји ствари*, Завод за уџбенике, Београд, 2018.

## VII ИНДЕКС ФОТОГРАФИЈА

*Слика 1. Човек са меланхоличним темпераментом*, Томас Холовеј, цртеж, 1789. Heads of men is an original artwork realized by Thomas Holloway for Johann Caspar Lavater's "Essays on Physiognomy, Designed to promote the Knowledge and the Love of Mankind", London, Bensley, 1810. Извор:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A\\_man\\_whose\\_face\\_exemplifies\\_the\\_melancholy\\_temperament.\\_Dra\\_Wellcome\\_V0009108ER.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_man_whose_face_exemplifies_the_melancholy_temperament._Dra_Wellcome_V0009108ER.jpg)

*Слика 2. Сан разума ствара чудовишта*, Франциско Гоја, бакропис, 1799. Извор:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Sleep\\_of\\_Reason\\_Produces\\_Monsters](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sleep_of_Reason_Produces_Monsters)

*Слика 3.* Кадар из филма *Меланхолија*, Ларс фон Трир, 2011.

*Слика 4. Меланхолија I*, Албрехт Дирер, бакропис, 1514. Извор:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Melencolia\\_I](https://en.wikipedia.org/wiki/Melencolia_I)

*Слика 6, 7 и 8 Меланхолија (серија слика и графика које су познате и под другим називима, насликане негде између 1891-1896)*, Едвард Мунк.

Извор: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry>

*Слика 9. Без назива*, ситоштампа, 40x30 цм, 2017. Извор: Лична архива

*Слика 10. Без назива*, акрил на папиру, 21x30 цм, 2017. Извор: Лична архива

*Слика 11. Без назива*, акрил и колаж на папиру, 60x40 цм, 2019. Извор: Лична архива

*Слика 12. Анихилација*, ситоштампа 100x70цм, 2020. Извор: Лична архива

*Слика 13. Девастација*, Грејам Садерланд, 1941. Извор:  
[https://media.tate.org.uk/art/images/work/N/N05/N05736\\_9.jpg](https://media.tate.org.uk/art/images/work/N/N05/N05736_9.jpg)

*Слика 14.* Кадар из серије *Бетонски спавачи*

*Слика 15.* Кадар из филма *It Follows*

*Слика 16. Без назива*, цртеж и колаж на папиру, 60x40 цм, 2017. Извор: Лична архива

*Слика 17 и 18. The ruins of Detroit*, Маршан-Мефр, 2005-2010.  
Извор: <http://www.marchandmeffre.com/detroit>

Слика 19. Меланхолија, Ђорџо де Кирико, 1912.

Слика 20. Тајна и меланхолија улице, Ђорџо де Кирико, 1914.

Слика 21. Анксиозно путовање, Ђорџо де Кирико, 1913.

Извор: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/all-works#!#filterName=all-paintings-chronologically,resultType=masonry>

Слика 22. *Casa Invisible, Austria*, пројекат: *Delugan Meissl Associated Architects*, фотографија Кристијан Брандштетер, преузета са сајта <https://www.architecturaldigest.com/>

Слика 23. *Напуштена кућа код Звездарске шуме*, фотографија, Београд, 2016. Извор: Лична архива

Слика 24. *Напуштена кућа код Звездарске шуме*, фотографија, Београд, 2016. Извор: Лична архива

Слика 25. *Пријатељ са духовима места*, ситоштампа, 60x40 цм, 2017. Извор: Лична архива

Слика 26. *Нови Јерусалим*, ситоштампа, 100x70 цм, 2018. Извор: Лична архива

Слика 27. *Напуштена кућа код Звездарске шуме*, фотографија, Београд, 2016. Извор: Лична архива

Слика 28. *Пад у време*, ситоштампа, 100x70 цм, 2020. Извор: Лична архива

Слика 29. *Без назива*, фотографија, Београд, 2020. Извор: Лична архива

Слика 30. *Пријатељ са духовима места II*, ситоштампа, 100x70 цм, 2019. Извор: Лична архива

Слика 31. *Без назива*, ситоштампа, 100x70 цм, 2019. Извор: Лична архива

Слика 32. *Генералштаб*, ситоштампа, 50x70 цм, 2020. Извор: Лична архива

Слика 33. *Без назива*, ситоштампа, 50x70 цм, 2020. Извор: Лична архива

Слика 34. *Без назива*, ситоштампа, 100x70 цм, 2021. Извор: Лична архива

*Слика 35. Без назива, ситоштампа, 100x70 цм, 2021. Извор: Лична архива*

*Слика 36. Без назива, ситоштампа, 100x70 цм, 2021. Извор: Лична архива*

*Слика 37. Без назива, ситоштампа, 100x70 цм, 2022. Извор: Лична архива*

*Слика 38. Без назива, ситоштампа, 50x70 цм, 2022. Извор: Лична архива*

*Слика 39. Без назива, ситоштампа, 100x70 цм, 2022. Извор: Лична архива*

*Слика 40. Без назива, ситоштампа, 100x70 цм, 2021. Извор: Лична архива*

*Слика 41. Диплоција, ситоштампа, 50x70 цм, 2022. Извор: Лична архива*

*Слика 42. Анихилација II, дигитална графика, 100x70 цм, 2022. Извор: Лична архива*

*Слика 43. Анихилација III, ситоштампа, 100x70 цм, 2022. Извор: Лична архива*

*Слика 44. Без назива, ситоштампа, 100x70 цм, 2022. Извор: Лична архива*

*Слика 45. Без назива, цртеж и колаж на папиру, 50x70 цм, 2022. Извор: Лична архива*

*Слика 46. Без назива, цртеж и колаж на папиру, 50x70 цм, 2022. Извор: Лична архива*

*Слика 47. Без назива, цртеж и колаж на папиру, 50x70 цм, 2022. Извор: Лична архива*

*Слика 48. Без назива, цртеж и колаж на папиру, 50x70 цм, 2022. Извор: Лична архива*

## VIII БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

Јована Митровић рођена је 26. августа 1993. године у Врању. Основне академске студије завршила је на Графичком одсеку Факултета ликовних уметности у Београду 2016, а мастер академске студије 2017. године, у класи професора Миодрага Млађовића. Исте године уписује докторске уметничке студије на матичном факултету, под менторством ред. проф. Катарине Зарић.

### **Изложбе:**

Самосталне изложбе:

2021. Галерија Народног универзитета, Врање

2018. Галерија Народног универзитета, Врање

2017. Квака 22, Београд

Колективне изложбе (избор):

2023. Међународно тријенале графике, Београд

2023. Међународна изложба „Premier“, Истанбул

2023. Међународно бијенале минијатуре, Горњи Милановац

2023. Мајски ликовни салон, Лесковац

2023. Међународна изложба „Жене сликари“, Мајданпек

2022. Међународна изложба „Буђење“, Диварт, Београд

2021. Мали печат, Београд

2020. Четврто међународно тријенале графике, Београд

2020. Међународно такмичење „Константин Велики“, Ниш

2019. Мајска изложба графике, Графички колектив, Београд

2019. Мали печат, Графички колектив, Београд

2019. Међународно бијенале минијатуре, Мостар

2019. *Art connection*, Квака 22, Београд

2019. Музеј жене, Галерија Корњача, Београд

2019. Бијенале врањских уметника, Врање

2019. Изложба „Матићу у част“, Хореум Марги Равно, Ћуприја

2018. Мајска изложба графике, Графички колектив, Београд  
2018. Мали печат, Графички колектив, Београд  
2018. Фестивал „Девет“, Циглана, Београд  
2017. Бијенале врањских уметника, Врање  
2016. Фестум, Дом омладине, Београд  
2016. Изложба радова са ликовне колоније Бујачић – Ваљево, ЦЗКД, Београд  
2016. Ликовни уметници југоисточне Србије, Монтана, Ниш

### **Награде:**

2023. II место на Октобарском ликовном салону у Лесковцу  
2022. Награда на изложби „Матићу у част“, Ћуприја  
2021. III место на интернационалном онлајн такмичењу „Константин Велики“

### **Стипендије:**

У мају 2018. године постаје стипендисткиња на пројекту подржаном од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја, под називом *Књижевство – теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*, на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

Током студирања била је стипендисткиња Министарства просвете, науке и технолошког развоја и Фонда за младе таленте – Доситеја, као и добитница стипендије за изузетно надарене студенте.

### **Пројекти:**

Сарадња са Групом 484, полазник семинара *Хуманистика у транзицији* у организацији издавачке куће *Фабрика књига* (2014/2017), асистент на пројекту *Corners of Europe* (2016), учесник на семинару *Moving bridges* у Сремским Карловцима у организацији Зелене



омладине (2016). У јулу 2018. године похађа Летњу школу *Unitu in Diversity: Local versus Global* у склопу Жан Моне модула из области ЕУ студија (Jean Monnet Module Music and Art in the Shaping of the European Cultural Identity) на Факултету музичке уметности у Београду.

### **Професионалне компетенције:**

Аутор је оригиналног научног рада који је изашао у издању Филолошког факултета Универзитета у Београду под називом *Прикази жена у сликарству у првој половини 20. века – сликарство Анђелије Лазаревић*, који се бави приказом жена у ликовној уметности и просторима који су им додељени на платну на почетку 20. века, и положајем прве генерације сликарки из школе Ристе и Бете Вукановић. Остварила је бројне пројекте у области графичког дизајна.

КОМИСИЈА ЗА ОЦЕНУ И ОДБРАНУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

1. Др ум Катарина Зарић, ред. проф. Факултета ликовних уметности, Београду , ментор
2. Др ум Александар Младеновић, ред. проф. Факултета ликовних уметности у  
Београду
3. Др ум Владимир Милановић, ванр. проф. Факултета ликовних уметности у Београду
4. Др ум Никола Велицки, доцент Факултета ликовних уметности у Београду
5. Мр Бранимир Карановић, проф. емеритус, Факултет примењених уметности у  
Београду

## Изјава о ауторству

Потписани-а \_\_\_\_\_ Јована Митровић \_\_\_\_\_

број индекса \_\_\_\_\_ 4940/17 \_\_\_\_\_

### Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

#### ПРИЧА О АУТОПИЈИ

Представа стапања урбаног простора и природе као носилац поетике меланхолије и темпоралности (Изложба графика и цртежа)

- 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.

Потпис докторанда

У Београду, новембар 2023.

  
\_\_\_\_\_

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

Име и презиме аутора \_\_\_\_\_ Јована Митровић \_\_\_\_\_

Број индекса \_\_\_\_\_ 4940/17 \_\_\_\_\_

Докторски студијски програм \_\_\_\_\_ графика \_\_\_\_\_

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ПРИЧА О АУТОПИЈИ

Представа стапања урбаног простора и природе као носилац поетике меланхолије и  
темпоралности (Изложба графика и цртежа)

Ментор: Др ум Катарина Зарић, ред. проф. Факултета ликовних уметности у Београду

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) \_\_\_\_\_

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког  
пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу  
**Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора  
наука / 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, новембар 2023.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе моју докторску дисертацију/ докторски уметнички пројекат под насловом:

### ПРИЧА О АУТОПИЈИ

**Представа стапања урбаног простора и природе као носилац поетике меланхолије и темпоралности (Изложба графика и цртежа)**

која / и је моје ауторско дело.

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

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

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

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

**Потпис докторанда**

У Београду, новембар, 2023.

