

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Вида Станисавац Вујчић
Докторски уметнички пројекат

Лепа ли си, Стојановић Олга!
портрет односа мајке и ћерке - скулптуре, графике, фотографије

Ментор:
др ум. Оливера Парлић Карајанковић

Београд
2018.

Хвала

*Вељку Вујчићу на реализацији фотографија које су део изложбе „Лепе ли си, Стојановић
Олга!” и „Олгина аналогија ”;*

Јелици Кисо и Маји Илић Живковић на помоћи у реализацији писаног рада..

Повод

Шта антички мучитељ није предвидео?

Антички мучитељ није предвидео да ће Деметра (све су мајке увек Деметре) своју ћерку Персефону (све су ћерке Персефоне, савршене слике и прилике своје мајке) украсти од њеног заручника Хада (не заборавимо да су ћеркини заручници увек Хадови) повести код себе у свет мртвих (Деметре кад тад заврше тамо).

На срећу, Хад успева да преговара и поврати своју заручницу. Она се враћа к њему и постиже савршенство - рађа сина (не ћерку, своју слику и прилику, него сина, своју супротност) и наставља да управља светом са својим сином-љубавником (светом су одувек владале мајке и синови, сви други су радна снага).

Заузврат што је мајка ослободила, Персефона ће три четвртине године посвећивати подземном свету, правити споменике и живети смрт- да је сачува од изумирања .

Гутачица ватре

Садржај

УВОД 5

МАЈКА-ПОСУДА 8

Разлистана форма Војина Бакића 10

Преображај маска цртеж 13

Синди Шерман 15

ТО ЈЕ БИЛО (споменик, фотографија, смрт) 18

Дигресија о Герхарду Рихтеру –сећње заборав 20

Графика, фотографија или догађај? 23

ОГЛЕДАЛО 27

Нарцис 29

Слика Доријана Греја 31

Двојник 32

Деметра и Персефона 34

Бергманова Персона 37

ПРОЈЕКЦИЈА И ПЕРЦЕПЦИЈА 39

Плоха, сенка 39

Силуета, цртеж 41

Перспектива и унутрашња пројекција Дејвида Хокнија 41

С ове стране огледала- Тони Урслер 43

ПРОЦЕС НАСТАЈАЊА РАДОВА 45

ПРЕЗЕНТАЦИЈА 50

Изложба у СУЛУЈ-у 2015 50

Изложба у Центру за графику и визуелна истраживања ФЛУ 51

Изложба у Галерији ФЛУ 2018 52

ЗАКЉУЧАК 53

Биографија 55

Литература 56

Електронски извори 56

Линкови 57

Списак репродукција 58

Петочлана комисија 60

Изјава о ауторству 61

Изјава о истоветности 62

Изјава о коришћењу 63

Увод (а делимично и закључак)

Увод је текст који пишемо на крају неког писаног рада па се нећу либити да се, поред најаве одређених ставки које текст садржи, дотакнем и неких закључака. Ако не уцело, а оно барем парцијално. Жан Дибифе (Jean Dubuffet 1901-1985) је негде забележио мисао о уметности која свој прави квалитет испољава тек када је инкогнито, када заборави како се зове. Ова реченица врло лако могла би се пренети и на писање текста који анализира докторски рад. Докторат је једна кабаста, строга, застрашујућа и обесхрабрујућа реч која, притом, звучи амбициозно и уштројавајуће у исти мах, тако да је најбоље да је заборавимо. Предамном је покушај да себи и другима објасним свој рад, или неке његове стране. Покушала сам да установим методе којима сам се служила и да изнесем по који теоријски оквир који је дотиче. Кад кажем теорија, под њом мислим било какву писану реч која није белетристика и не мора бити детерминисана у конкретне научне дисциплине.

Важно је нагласити да је цео овај процес (писања) нешто чему сам приступила накнадно, дакле пост-фестум и као такав има интроспективни карактер када је у питању настанак мојих радова. То не значи да теоријско промишљање у садејству са практичним уметничким радом не може бити итекако плодно. Може, тамо где је чин ликовног стварања наишао на ћорсокак, теорија нам отвара пролаз и може веома да инспирише, али и верификује одређени сегмент. Штавише, може бити врло узбудљив метод. Ипак, у мом случају практични рад је на неки начин већ био окончан и дефинисан пре почетка писања са малим накнадним изменама када је у питању докторска изложба.

У току уметничког истраживања прилично користим интуицију. Касније, када се појави неки облик или форма, кренем свесније да је обликујем у естетским и логичким оквирима којима приступам рационално. Асоцијације и разгранавана су јако битан пут којим долазим до нових форми. Када је у питању писање, а нарочито, када је у питању објашњење ликовних радова, наилазим на тешкоће зато што писање као такво представља један линеаран, праволинијски и једнодимензионалан¹ процес у коме је логички след елемената који га сачињавају, у великој зависности од континуитета у редоследу један-по-један, за разлику од скулптуре, а нарочито целокупног њеног презентовања у простору, које не само да поседује уздигнуту на куб трећу димензију већ и четврту, ону која је чини покретном у времену и у перцепцији посматрача. Дакле, у питању је тежак задатак, и не толико тежак колико излишан, када је у питању представљање неке врсте знања. Када би све могло бити речено говором или писањем, онда не би биле потребне ни музика, ни слика. И обрнуто, нешто мора бити допуњено оним другим и онда прибегавамо том другом начину. Самим тим, оно о чему ћу говорити су понека од кључних и понека од додирних тачака са повременим упливима у сродно, али неприпадајуће и коинцидентно.

Литература је случајно или намерно претежно из домена антропологије. Разлог томе није моје познавање тих наука (напротив, пре би се могло рећи непознавање), већ

¹ Под овим не подразумевам никакав негативан предзнак писању, већ природу сагледавања целине писаног дела у читалачком континуитету.

животност и течност литературе на коју сам имала прилику да наиђем.² Када се нађем у неком граду, када прошетам из тачке А у тачку Б, радије ћу да идем оним улицама које су лепе, тим пре што се налазим у непознатом граду. Тако је и с литературом: радије ћу да прибегнем штиву које је лепо или занимљиво па макар оно и не било толико у додиру са проблематиком коју обрађујем. Други разлог зашто сам користила одређене митолошке поставке као полазиште за посматрање сопственог рада тај је што је митологија, било словенска, грчка или нека трећа, заправо архетипска. Намеће питања и одговоре који имају директне везе са обичним животом па самим тим и са савременим начином посматрања. Тамо где савремена наука покушава да објасни одређена душевна и духовна стања, међуљудске и породичне односе кроз призму грешке и одступања, древна знања нам показују њихову универзалност и на тај начин човеку враћају достојанство. Човек тада више није случај, нити мана, он остаје једино оно што је и могао одувек да буде.

Ипак, постоје и обрнути поступци у овом малом истраживању. У покушајима да позиционирам свој рад у односу на друге уметнике, нисам толико ишла за личним уметничким укусом, већ више за оним уметницима са којима коинцидирам у теми, методу и сл. Не бих узимала за релевантно ни кога волим ни кога не волим, не зато што докторат није љубавно штиво (а зашто не би и то могло да буде?), већ зато што би то нарушило неутралност писања и променило фокус.

Поглавља нису јасно диференцирана, већ се целина гради из неколико кључних тема које се у неким случајевима наслањају једна на другу. Појављује се тако праисторијски концепт Велике Мајке са посебним акцентом на Посуду. Тема Смрти рађа се из таме Великог Женског, али се касније, кроз причу о Двојнику, Вампиру (српска митологија) и Огледалу, сели у сфере стваралаштва и духовне стране уметности. Фотографија, а нарочито посредством Ролана Барта, врло се успешно наслања на тему Смрти, а самим тим и на позориште мртвих, на које делимично асоцира мој рад када је у питању прерушавање и цртање по сопственом портрету, те га доводи у везу са перформансом. Поред народне, уврстила сам и античку митологију, кроз мит о Нарцису и Елеузинске мистерије.

Савремени уметници, чије сам радове навела, доспели су у мој теоријски текст накнадним промишљањем, а не уметничким предумишљањем, као инспирација, тако да ће и у форми текста остати као својеврсне дигресије. То су Синди Шерман, Дејвид Хокни, Герхард Рихтер, Тони Урслер. Без додатног образлагања убацила сам и још неке репродукције уметника, али нисам подвргла њихов рад упоредној анализи, не зато што ти радови то не завређују, напротив, већ зато што сам од њих искористила оно асоцијативно и очигледно, а отварање тих поглавља било би сувише опширно и отворило би многе теме које немају директне везе са мојим радом. То су Реј Барсанте, Војин Бакић, Каравађо, као и неки праисторијски предмети и антички рељефи.

На крају је описан и технолошки поступак, који се односи на радове из медија аналогне фотографије. Документација са изложбе такође ће бити презентована, али не треба заборавити да је то само један могући избор артефаката који су произашли из

² Наилажење на добру литературу такође зависи од среће.

вишегодишњег бављења овом темом, а у писаном раду су свакако представљени и они кључни који нису ушли у избор изложбе.

Мајка-посуда

Тело-посуда у својој конкретној телесности, чија унутрашњост остаје мрачна и непозната, представља реалност у којој индивидуум доживљава читав несвесни свет инстиката

Ерих Нојман³
Велика мајка



1- Реј Барсанте (Ray Barsante) 2017 керамика

У књизи *Велика мајка: феноменологија женских облик несвесног*⁴ Ерих Нојман проучава порекло и развој архетипа Великог Женског, поистовећујући жену, тело, посуду и свет уопште (жена = тело = посуда = свет). Жена је посуда у којој настаје живот, она даје али и узима. У посуду се враћамо после живота, она нас прождире и узима назад. Жена је тело и све телесно, материја, земља која рађа плодове и храни нас. Посуда је садрживачица хране, воде, лекова и отрова, може бити хладна, мрачна, празна. Она представља и нешто што је унутра, место за унутрашњи, имагинарни, сакривени живот, подсвест. Праисторија је подсвест човечанства, и у њему доминира архетип Женског, као што код малог детета доминира мајка.

Посуда је пећина, кућа, црква, брод, ковчег, кутија, шерпа, торба⁵. Она штити, чува и сакрива. Штити нас и наше одело, као што су кошуља, платно, торба, пончо, огртач, кишобран, сунцобран. Али, она не само да чува нешто само по себи, она мења и преображава.

³ Ерих Нојман (Erich Neuman) 1905-1960. био је психолог, филозоф, антрополог, писац и ученик Карла Густава Јунга.

⁴ Ерих Нојман, *Велика Мајка - Феноменологија женских облика несвесног*, Београд, 2011.

⁵ Имају ли речи *торба* и *утроба* заједничко порекло?

У посуду се кува храна као што се фетус развија у стомаку, а млеко у грудима. Она је епрувета за магичне напитке, у њој се крије тајна преображаја. Преображај је процес, а сваки процес је у давнинама доживљаван као чудесан, нуминозан. И жена је себе доживљавала као чудесну. Прве свештенице биле су жене. Оне су се бавиле магијом, чувале су и справљале лекове, правиле одећу и посуђе. Грнчарство је испрва било искључиво женско занимање, а право на земљу, као на материјал, полагале су само жене. На свим континентима, укључујући и нека данашња племена, постоје табуи који не само да не дозвољавају мушкарцима да се тиме баве, већ не смеју ни да погледају у правцу женске работе.⁶ Први човек, Адам, сачињен је од земље.⁷

После смрти, враћамо се у земљу (урну, ковчег, океан). Нека племена су своје мртве сахрањивала у феталном положају. Већина религија смрт сматра као пресељење на онај свет одакле, у ствари, потичемо. У књизи *Човек и смрт*⁸ Едгар Морен објашњава концепт материнске смрти као неки вид повратка бића природи, мајци Земљи. У то спада и обичај сахрањивања бацањем у море али и сахрањивање у феталном положају.

⁶ Ерих Нојман, *Велика Мајка (Феноменологија женских облика несвесног)*, Београд, 2011.

Нојман нам заправо открива да су многа занимања у почетку била женска, тек касније су их мушкарци преузели и произведен је супротан табу.

⁷ Овде ћу бити мало опширнија него што је то нужно, па ћу цитирати део текста Филолошке опсервације кој је написао мој деда, Михаило Стојановић (1893-1972), преводилац са скандинавских језика, са француског, италијанског, шпанског, енглеског, немачког као и са српског на француски језик. Овај кратак текст (који никада није објављиван већ се налази у породичној архиви) данашњи филолози би можда и оповргли али ја у њему налазим лепу и занимљиву везу између вајарства, језика и постанка човека:

...Зашто се француски „лице“ каже la face? Филолошки одговор био би следећи. Ако се пође од библијског учења да је бог створио човека од глине, „по слици и прилици својој и задахнуо га духом својим“. Онда таква представа стварања човека изазива представу делања, представу материјалног рада. Створитељ човека, имао је, дакле, да ради: његова улога на физичком изграђивању човека сводила се на улогу вајара. Према облику човечијег тела, можемо констатовати да је његов творац, на неким деловима, једноставнијим, радио лакше, на другим сложенијим, радио теже и дуже. Који је део највише задао труда библијском вајару људског бића? Очигледно: глава, а специјално онај њезин део који се зове лице, са свим својим многобројним фигурама: нос, уста, очи, уши, разне црте. Дакле, на том је делу имало највише да се дела, да се гради, да се сачињава. Отуда латински лице каже, facias што значи да се на њему, на том компликованом делу највише имало радити, чинити (facare). То је дело резултат онога што је дало facare. То је сочинитељство на објекту радње, то је facias.

Познато је да француски језик налази своју генезу у латинском језику; да је дакле facare дало faire, и да је према томе facias дало face. Отуда најкомпликованији и са највише украса део куће зове се фасада. Тако би се по нашем мишљењу могао дати одговор на постављено питање: Зашто се француски „лице“ каже la face? Исто би важило и за енглеску реч the face, италијанску la faccia и друге романске језике.

Критичари нашег излагања приметили би одмах: да се лице француски не каже само la face него и la visage; да се италијански зове il viso, латински visum. Како то објашњавамо? Онда би се могло дати следеће објашњење:

Ако пођемо од претпоставке да је персонификација једног човека, за његову разлику, као индивидуе, од другог човека, лице, тј. онај део, који се мора видети да би се горња разлика учинила, онда се ту врши примена, у објективном смислу, глагола vedere, што у свом облику visum значи виђено, оно што је виђено.

Отуда француски: le visage; италијански il viso; енглески visage итд.

Исти овај процес разлагања важи и за немачки глагол sehen, од кога је настала реч gesicht, која значи лице.

⁸ Едгар Морен, *Човек и смрт*, Београд 1979.

Праисторија обилује предметима који доказују повезаност посуде са Женским, а многи од њих су управо антропоморфни ћупови и крчази. У савременој уметничкој пракси, као и пракси 20-ог века негативни, односно унутрашњи простор веома је присутан у скулптури. Сетимо се Хенрија Мура (Henry Moore), Барбаре Хепворт (Barbara Hepworth) и других.

*

Портретом мајке бавим се веома дуго. Један од радова је и портрет у порцелану (слика 3, 4) за који можемо рећи да у симболичном смислу репрезентује неколико горе поменутих појмова (шкољка, мајка, шупље, затворено, отворено, интима, тама, смрт, земља) али ствара и друге асоцијације (спојено, раздвојено, удвајање, уједињење, листање).

Ова скулптура је по димензијама мала, али има кључну улогу у евентуалном даљем раду у скулптури, јер садржи бројне могућности за које могу да се одредим убудуће. Једна од наведених кључних речи је довољна да преокрене следећи низ у своју корист. Као прво, могу да градим следећи рад ослањајући се на материјал, па могу имати низ у порцелану. Може и не мора бити портрет, папир, али могу користити и лимене форме. Може бити исцртан, или је цртеж довољан као контура опсецања, може да објумљује неки предмет, или да садржи у себи још нешто.

Навела сам низ асоцијација које ми се једна за другом указују, а то чини овај рад вреднијим и значајнијим него што се чини. Ипак, не припада овај предмет у потпуности домену Женског, нити је то једино поље истраживања. Он се тиче и идентитета, сличности, као и других тема којих ћу се покушати дотаћи у даљој анализи. За сада је довољно то што он представља неку унутрашњост, нешто што може да садржи још нешто, а може бити празно унутра. Ако је нагласак на УНУТРА, оно асоцира на неко богатство или садржај; ако је акценат на ПРАЗНО, онда садржаја нема. Празнина значи и недостатак, нешто што недостаје, фали.

Разлистана Форма Војина Бакића

Игра пуноће и празнине присутна је и у низу радова Војина Бакића, од којих би нарочито издвојила овај торзо (слика 2). Он има морфологију женског тела па се тиме лако може наклонити на архетип Великог Женског, иако тематски и поетски не припада, назовимо их тако, митолошким категоријама. Бићу слободна да изведем паралелу са овим „актом“ који својим плошним омотачем наговештава пуноћу у празнини коју објумљује.

Њен центар помера се у не-материјални простор, али тај простор није омеђен у потпуности. Стиче се утисак распеваности и динамике, (не зове ли се она „Разлистана форма“) тако да она струји, путује и мења облик препун замишљених облина. Те облине сачињене су од ваздуха (још боље од вакуума) али су ипак врло постојане у својој пуноћи, набреклости и затегнутости. Оне не сакривају интимни свет таме и унутрашњости – као што је то случај са праисторијском темом коју обрађујем. Њена шупљина није тајанствена она има волуминозне и снажне „невидљиве“ форме које слободно обликују омотач, плашт који их разграничава од остатка простора. Тај омотач

не скрива и не штити унутрашњи простор својом материнском облином, напротив, он га открива јер једино помоћу њега цела „скулптура” делује видљиво.



2- Војин Бакић *Разлистана форма*

*

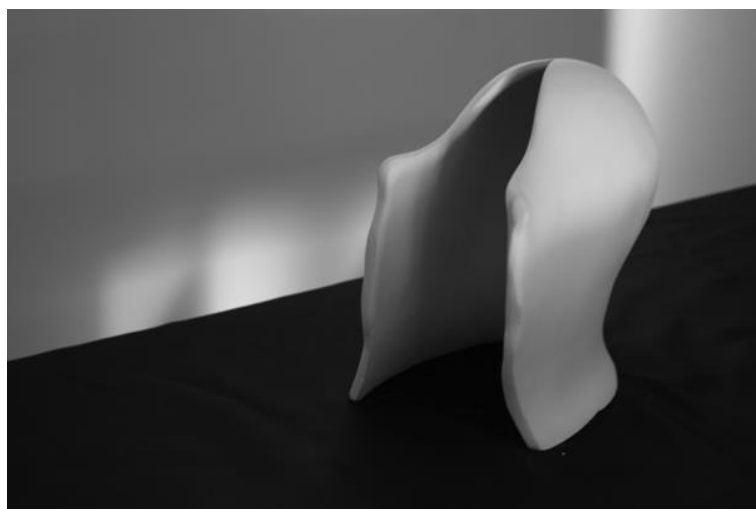
После смрти мајке прошли су месеци пре него што сам је први пут сањала. Тај недостатак није надокнађен у сновима, напротив, наглашен је. Физички је било присутно само њено тело, понеко мрмљање, као да је маркирала телом оно место које недостаје. А то тело у ствари је празан оклоп, љуштура. То није нешто што се може представити портретом, јер портрет мора бити нечији. То је за мене празнина, љуштура, упражњено место.

Иако се не бавим сновима нити рад заснивам на њима ова паралела се сама намеће. Скулптура је настала као резултат игре са формом. Међутим, мисао о нечему може променити његово значење. Мисао о портрету и даље га ваја. С друге стране, треба дозволити нашим радовима да „живе” и да не само гледаоцу, већ и нама који смо их створили, саопште нешто ново, да обликују нас и нашу мисао. Ова скулптура је на неки начин антиципација онога што се касније десило, и као такава заслужује више пажње.

Међутим, шупљина о којој говорим не представља тело односно утробу, или стомак. Она је ипак портрет, значи глава, место за разум и памет. Особа. Стилизован какав јесте, портрет нема документаристички ни реалистички карактер. Иако не поседује документаристички карактер, личи на обе (и на мене и на њу). Нисам имала намеру да представим портрет своје мајке, „те и те”, за мене је битан био чин вајања и сопствено учешће, он је „моја” представа у датом тренутку. Сличност која је постојала

између мене и ње у правом животу није могла да изостане ни у ликовном раду. А та сличност, прожимање и претакање двају ликова један је од основних мотива мог рада.

Када смо мали, цртамо маму. И девојчицу. Неки уметници то и данас раде. Мајка заузима огроман простор у животу, те у потпуности оправдава архетип Великог Женског. А може бити и огромна, тешка као земља. Не само да је она моја мајка, већ је моја уметничка представа ње, можда мајка свих мојих потоњих представа о нечему. Па ипак, осим што заузима тако огроман простор (и време), елементи и ликовна средства су негде у потпуној супротности са оним што би можда било логично као материјализација тих осећања. Уместо тешких, као црна земља, и најгушћа материја (камен, олово, маст...), определила сам се и за лаке, ваздушасте, ломне и несталне материјале. Порцелан је крхак и ломан, папир нежан и склон пропадању, а фотографија је само у тренутку ухваћена светлост, чији слојеви су врло нежни и прозирни. Радови о којима говорим обилују светлошћу и белином. Можда баш ова супротност потврђује преображај материје у дух, конкретног у апстрактно.



3,4- Вида Станисавац Вујчић, *портрет* 2015. порцелан

Преображај, маска, цртеж

Један од иницијалних радова у овом циклусу није био скулптура већ фотографија. Фотографија тада за мене није имала никакво мистериозно значење, то је био начин да забележим трансформацију прерушавањем себе у лик своје мајке. До ове идеје сам дошла потпуно интуитивно. Једне ноћи ми је „пала на памет”. Желела сам да представим свој лик који је путем шминке (цртеж на кожи) преображен у лик моје мајке. Ова промена протезала се у више праваца. Један од њих је претварање мене у мајку, а други је претварање нечег конкретног, живог и опипљивог у дводимензионалну ликовну форму налик на цртеж или слику, а путем фотографије. Сам процес је вишеслојан. Један део се састоји од дугог шминкања, а други од фотографисања. Како рад никада није оно што смо замислили (када би то могло, онда не би било потребе да правимо нешто, већ само да замишљамо), у процесу се јавља потреба за налажењем нових решења и редуковањем старих. Тако је настала прва серија радова „Лепа ли си, Стојановић Олга!”

За Ролана Барта Фотографија не дотиче уметност преко Сликарства, већ преко Позоришта:

Укратко, camera-obscura створила је, у исти мах, слику у перспективи, Фотографију и диораму, а све су то уметности позорнице; међутим, чини ми се да је Фотографија ближа позоришту зато што међу њима постоји посебна веза (можда је само ја видим): Смрт. Позната нам је првобитна повезаност између позоришта и култа мртвих; први глумци су се одвајали од заједнице тако што су играли улогу мртваца; прерушавали су се да би означили тело које је у исти мах и живо и мртво: белом бојом премазано попрсје тотемског позоришта, мушкарац обојеног лица у кинеском позоришту,, шминка од пиринчанемасе индијског Ката Калија, маске јапанског позоришта НО. Тај исти однос налазим у Фотографији; колико год се фотографи упињали да она буде „као жива” (а та поама за „као живим” може бити само митска негација нелагоде пред смрћу), Фотографија је попут примитивног Позоришта, попут Живе слике, представљање непокретног, нашминканог лица под којим видимо мртве.⁹

На свом лицу и попрсју осликавала сам (махом белом бојом) лик своје мајке. Облици су били анаморфни и укочени не би ли били ухваћени, заробљени, залеђени у равну површину фотографије. Ни позориште ми није страна; цео тај чин, процес, изгледао је као припрема глумца пред огледалом, као припрема пред дугу игру. И није Смрт присутна само у тој укочености, присутна је у чињеници да онај којим смо осликани симболизује његов дух, његов одраз на нама. Наведени пасус Ролана Барта више него ишта додирује мој рад. Та сличност још више је наглашена чињеницом да је мотив тих фотографија моје маскирано лице. Фотографија замрзава тренутак и чини да он траје вечно (а не постоји ли појам вечности као супротност коначности, смрти?). Моји тренуци су или поза, дакле извештачени, али та укоченост је наглашена у жељи да

⁹ Ролан Барт, *Светла комора - белешка о фотографији*, Београд 2011., 43 стр.

се уклопим у осликани приказ (на себи и позадини). Чак и да није фотографисано, тај чин је изнутра креиран као фотографија, фотографија пре фотографије.



5- Вида Станисавац Вујчић, *Портрет* 2012. дигитална фотографија

6- Синди Шерман *Untitled #223* 1989. фотографија

Уметност и ритуали првобитних народа нам помажу да схватимо каквог су порекла пориви и тенденције које изражавамо као уметници, али пре свега као људи. Од кад постоји уметност, људи за њено стварање црпе чулни доживљај света с једне, и имагинативни, с друге стране. Те супротности одражавају се у разлици између органског и геометријског, апстрактног. Све оно што је представљало елементарни карактер постојања, представљано је у пуној пластици, као и наглашеним реалистичним елементима, док је преображајни карактер изражаван цртежом, тетоважом и геометријским апстрактним елементима.¹⁰ Приликом обављања разних ритуала, учесници се нису осликавали да би били украшавани, већ да би постигли динамичку трансформацију. На тај начин дотицали су другу егзистенцијалну раван и добијали моћ. Исто правило важи и за скулптуре; пуноћа пластике представљала је овоземаљски, конкретан, телесни карактер док је урезивањем симбола или геометријских елемената предмет одуховљен. Коегзистенција, дакле, ових опречних елемената не представља „стил”, већ значајну тенденцију у несвесном приказивању.¹¹

Уметност данашњице је „слободна” од религијских догми и ритуала и била би потпуно испразна и профана када не бисмо покушавали да дотакнемо ту другу, давно

¹⁰ Ерих Нојман, *Велика мајка (Феноменологија женских облика несвесног)*, 129стр.

¹¹ Нојман говори о елементарном и преображајном карактеру Великог Женског, али ја бих овде пре нагласила разлику између елементарног и преображајног.

заборављену егзистенцијалну раван. Интуиција нас повезује са „оним светом”, а тај свет не мора бити далеко, на небу, он је у нама, то је наша подсвест.

Своју потребу за овим радом нисам никада разумела до краја, нити сам покушавала до краја да је одгонетнем; савремена психологија вероватно би поставила разна питања, али би и дала неке одговоре. Међутим, ти одговори не би открили уметничку истину, већ би демистификовали цео поступак и стваралачки чин би био излишан.

Оно што сам већ навела, није само преображај сопственог лика у мајчин, већ преображај стварног у свет цртежа, слике. Желела сам да остварим сусрет два света, стварног и имагинарног тако што ЈА улазим у свет слике, као што Алиса пролази са друге стране огледала. Посматрач треба да се запита да ли је то цртеж или фотографија¹². То је наравно принцип који је могуће остварити користећи и неке друге предмете, али за мене је био изазов да то будем баш ЈА. У питању је, наравно, илузија; али тајна поступка, то питање *како?*, које неки постављају, чини да се осећаш као да си био *негде тамо* и дотакао *то нешто*. То чудо некада давно омогућио је сам цртеж, а касније је преузела фотографија на себе.

У ужем смислу, преображај ћерке у мајку, једне жене у другу, видела сам као изазов у изједначавању малих разлика. Преобразити себе у неког сличног јако је пипав терен пун могућих неспоразума. Јасно је да имаш маску, али коју? Тај неко личи на тебе, чини се да се прерушаваш сам у себе и твој труд добија неко друго тумачење. А није ли то изазов? Пустити сличност да говори сама за себе. Деметра је често приказивана у друштву своје ћерке Коре¹³. Њихова сличност у ликовним предствима била је толика да једино можемо да их разликујемо по томе што једна носи цвет – симбол младости, а једна нар – симбол зрелости. Античком уметнику није било странно то да је ћерка слика и прилика своје мајке и да ће као таква бити схваћена код посматрача тог времена.

Границе идентитета тешко је повући међу људима који су блиски. Блиски људи обликују једни друге и тешко је утврдити да ли је старија кока или јаје. Антички мит нас учи нарушеном заједништву мајке и ћерке и њиховом поновном уједињењу¹⁴.

Синди Шерман

Једна Савремена уметница, Синди Шерман (Cynthia Morris Sherman 1954) направила је велики број фотографских радова који обилују преображајем главног лика (у виду аутопортрета) у бројне постојеће и непостојеће ликове, користећи се, између осталог, и шминком, цртежом, сликом на постојећем телу. Иако њен рад дубински залази у друштвене феномене с краја 20-ог века (за разлику од мене коју друштво нарочито не интригира као предмет истраживања) делимо љубав према пресвлачењу.

Њене концептуалне фотографије и серије радова привлаче пажњу, прво америчке уметничке јавности, а потом и светске још од краја седамдесетих. Ова Американка прославила се серијама фотографија *Филмски кадрови без наслова (Untitled*

¹² Кад кажем фотографија на овом месту подразумевам само њено последње једнослојно значење и то да је она нешто „реално”.

¹³ Ерих Нојман, *Велика мајка (Феноменологија женских облика несвесног)*, 365 стр.

¹⁴ О овом миту биће касније речи када буде говорено о његовим комплетним аспектима.

Film Stills, 1977-1980) у којима, и као модел (глумица) и као фотограф, односно режисер, приказује сцене из непостојећих филмова, а опет у духу, коду и естетици препознатљивих остварења тога доба (Хичкок, Годар, рекламе, ТВ сапунице, бепродукција...).

Иако се изражава фотографијом, она остаје само средство концептуалног, али и естетског изражавања. Она је главна глумица, режисер, сценограф и костимограф ових представа, па самим тим оне представљају много више од фотографије. Њени радови су изузетно друштвено контекстуализовани и постављају сијасет питања везаних за идентитет, улоге, експлоатацију тела, масовну културу и стереотипе везане за женску улогу у друштву (иако је сама тврдила да њен рад није феминистички, многи су је критичари тумачили у том кључу). Па ипак, ма колико нам се њен рад чини озбиљним, изгледа да се јако добро „забављала”, радећи на овим фотографијама. Касније, крајем осамдесетих, Шерманова прерушавање подиже на још виши степен и сличан принцип понавља на серији аутопортрета, где као модел путем специјалних ефеката бојом и шминком покушава да се „интегрише” у непостојеће, а опет очекиване представе западне ликовне уметности. И овде је присутна уверљивост која гледаоца оставља готово убеђеним да се ради, заправо, о репликама портрета старих мајстора. Употреба тела овде добија на оштрини тим пре јер је тело стављено у контекст очекиваних представа западне уметности. Даље, она не престаје да нас шокира, па у своје радове уноси „апликације”, тј. разне вештачке делове тела, маске и друге додатке, те се уплиће, између осталог, и у порнографске стереотипе.

Она се бави углавном друштвеним темама, и не покушава (у свом раду) да дотакне ни смрт, ни таму, ни магију, њен објекат је овоземаљског, опипљивог, свакодневног карактера, у духу поп-арта. Али из ових портрета избија суптилна анализа индивидуалног идентитета и фантазије. Ово ураћање у *неизвесно, конфликтне зоне где се индивидуални идентитет бори са колективно имагинарним стереотипима и проблемима симболичке моћи које могу бити или разигране – када је у питању хорор и одбојност према пропадању и распарчавању тела – или мрачне*¹⁵. Она искључиво себе користи као модела, а своје тело као сликарско платно. Међутим, циљ јој је да постигне све осим аутопортрета; њен лик се губи и разлаже у представама које приказује. Њен портрет је увек неко други, тј. нико други (будући да су сцене измишљене). Она је откривена и скривена и, како сама каже, анонимна у својим радовима. Па ипак, неодољива жеља за пресвлачењем и прерушавањем везује ме за ову ауторку. Шта више, није само прерушавање особе у неког другог (путем глуме, костима, протезе или шминке) једини преображај којим се ова уметница бави; она фотографијом симулира филм, а фотографију преображава у сликарско платно. Мимикрија је, дакле, присутна на више нивоа. У јавности и приватности, умела је да се појављује у најразличитијим костимима и улогама пре него што се то звало перформанс. То поигравање са идентитетом има, изгледа, дубље корене у личности ове уметнице, него што је то друштвена свест.

¹⁵ Јован Деспотовић, *Хиљаду лица и појава Синди Шерман*, доступно на http://www.jovandespotovic.com/?page_id=8209

Оно што је посебно интригантно у њеним радовима је *меланхолија приказивања*¹⁶. Она понавља и копира никад одиграну реалност, непостојећу реалност, непостојећи оригинал, њене фотографије су одјек без извора, без правог гласа, и тим понављањем *поништава наду у први, прави, оригинални израз, али поништава и сентиментално, десничарско и традиционално позивање на повратак извору из актуелног стања безтемељности.*¹⁷ И ма колико се својом хладноћом ова уметница приближава стању „ругања” према (не)датом извору, меланхолија и чежња проналазе канал, а дрскост у представљању изазива неку врсту туге, жал за оним никада догођеним, чеховљевску чежњу, али у обрнутом смеру. Ако је бартовско *То је било* оно што нас у тренутку леди, шта тек треба да осетимо после шермановске *Није било*? Ехо без оригинала.

¹⁶ Мишко Шуваковић, *Концептуална уметност*, Београд, 2012., 646 стр.

¹⁷ Исто

То је било

Споменик, фотографија, смрт

Уметност не мора да прича причу, и не мора ништа да каже до краја. Важан је процес рада, учешће у креацији неке представе. Та представа је превод наших тенденција на неки вишезначни језик, који пак може бити тумачен на више начина. Могућности за разумевање/неразумевање су, дакле, бројне. Али постоји материјални доказ да је нешто урађено, да си прошао кроз нешто. То је уметнички рад, производ. И он фактички постоји. Ако га нема, питање је да ли је нешто и било, одлази у заборав. Уметнички производ је нешто што смо ми желели да буде баш такво какво је. Можда нисмо у томе успели, али смо онда прошли кроз фазу прихватања и прилагођавања истог. Када га изложимо, ми смо га, у ствари, усвојили, дали му легитимитет и потписали. Оно што нисмо презентовали нити уврстили у целину једне, рецимо, изложбе или у финални скуп уметничких дела по неким именом су рестлови, репро-материјал, сирочићи. Они се естетски не уклапају у производ који предствљамо, али су ближи стваралачкој, па и животној истини. Носе узбуђење материјалног доказа као органски део целог процеса; то су својеврсне реликвије.

Ти си нешто радио, правио, посветио неко време нечему. Бавио си се можда само да би се бавио. Ја сам се, изгледа, бавила својом мајком. Данима је код мене на зиду висила позадина за фотографије са њеним ликом. Сада, после њене смрти, ови радови добијају потпуно ново значење; изгледају као споменик, успомена, сведок празнине; није више важно шта је било када сам почела са тим, и зашто. Смрт је преокренула значење онога што је мислило да ће постати нешто што није још стигло да постане. Али то уопште није важно. Смрт која је наступила у том и том тренутку само је потврдила суштину ових радова: Идеју о смрти.

Та идеја је довољно страшна и никада нас не напушта. Идеја о смрти блиске особе је идеја о сопственој беспомоћности, о сопственој смрти. Стварање је животна борба али, у исто време, портрет је борба против смрти, коју овим чином потврђујемо.

И опет ћу се вратити на Ролана Барта, који не дотиче мој рад преко фотографије – којом се толико бавим, већ преко смрти. За њега, Фотографија је доказ да је нешто било (*то је било*); *залеђени тренутак заувек остаје део прошлости. Она је доказ да је нешто заиста постојало и да нико не може то да порекне, али, такође, остаје заувек у прошлости и подсећа нас стално на неизвесну будућност датог тренутка*¹⁸. Овековечити некога значи припремити се за његову смрт, која је извесна. Носимо се, дакле, са том смрћу и пре него што се она догоди. Портрет неке особе из младости у ствари потврђује смрт те младости. Младост је завршена, никада се нећемо вратити у

¹⁸ Сусан Сонтаг, *Есеји о фотографији*, Београд, 1982., 134 стр.

Док старе фотографије испуњавају нашу менталну слику о прошлости, фотографије које се праве сада преображавају садашњост у менталну слику, у прошлост. Камере успостављају са садашњошћу однос посредног закључивања (стварност је позната по траговима), пружају тренутан ретроактиван поглед на искуство. Фотографије дају подругљиве облике поседовања: прошлости, садашњости, чак и будућности.

прошлост. Особа о којој говоримо је смртна, без обзира на то што је, можда, још увек жива. Фотографије са собом носе језу, узбуђење изазвано тим страхом.

Ретроактивно гледано (и ретроспективно) бавила сам се смрћу, њеним бићем. И бавила сам се, подједнако, својом мајком и нашим односом. Скуп тих радова излагала сам на изложби „Лепа ли си, Стојановић Олга!” 2015-те године.

Овога пута нисам прибегавала боди-арт методама нити сам осликавала своје лице (мада сам изложила и те радове). Утапање и трансформације два лика постигнути су методама продужене експозиције и мултиекспозиције.¹⁹ Као предложак користила сам увећане фотографије моје мајке које су настале пар година раније у потпуно друге сврхе (слика 8). Оне су биле одштампане на обичном кућном штампачу. Једна од њих била је убедљиво „жива”, меланхолична и уплашена у исто време.

За мене једна од оних „то је било”. Задржан тренутак нечега што траје јако дуго, једна меланхолија која не губи на интезитету зато што је „задржана”, напротив, немогуће ју је било задржати; кад посматрам ту фотографију је не видим исечак времена, она има трајање. Захваљујући том погледу више је дуг кадар, него слика, призор.²⁰ (Шта-више, можда су покушаји и варијанте које сам изложила само изговор да изложим и ту фотографију.)

Снимљена је без уметничке интенције, у неке друге сврхе. Затим сам је одштампала на штампачу из четири дела како бих постигла већи формат и опсекла поздину. Залепила сам је на бели папир, и баш таква је изгледала као готов рад. Као обична фотокопија, добила је нови квалитет; оскудица изведбе овог рада у први план истиче њену суштину, оно нематеријално што представља. Као таква може и да „трпи” различите инвазивне и неинвазивне методе.

Ординарношћу изведбе она сведочи још једном јединству: вечност-пролазност-смрт-ништавило. Ако задржимо неки тренутак или рецимо особу у том тренутку, онда добијамо фотографију. Особа је, дакле, овековечена, на неки начин постаје бесмртна. Материјални квалитет је лош, папир је пропадљив, и то је прво суочење са губитком сећања. Она нас подсећа на зид ништавила, на „нема даље” и „нема више” после смрти, на пролазност сећања, на *посмртно умирање*^{21 22}.

Копију можемо изнова и изнова да штампамо, али она нам не даје нову информацију. Можемо и да је копирамо опет и опет, појављиваће се само структура папира, промашај штампарске боје, ситне цртице. Увећамо ли га нећемо наћи ништа. То ништа можемо модификовати, увећавати, умањивати до бесконачности. Видеће се само својства штампача и папира, која сведоче о баналности смрти²³. За мене, та пропадљивост папира слична је пропадљивости леша, кога Морен види као једну неодређену структуру: *идеја о смрти у строгом значењу тог израза нема никакву*

¹⁹ Процес настанка радова и технологију објаснићу у посебном поглављу

²⁰ За Ролана Барта посебан значај има једна фотографија његове мајке, али, баш због те посебности која њему значи, он је није објавио. Можда није требало ни ја да објавим ову, она чини месо целе серије.

²¹ Душан Бандић (1937-2007) етнолог и антрополог, професор на Филозофском факултету у Београду и аутор бројних књига и студија о религији Јужних Словена и Срба. По Душану Бандићу посмртно умирање је умирање после смрти, умирање у сећањима живих и губљење индивидуалности стапањем у колектив умрлих.

²² Душан Бандић, *Царство земаљско и царство небеско*, Београд 1997., 67 стр.

²³ Ролан Барт, *Светла комора белешка о фотографији*, 77 стр.

садржину, или, ако хоћете, то је идеја чију садржину представља бескрајна празнина. Она је празнија од било које друге празне идеје, пошто је њена садржина нешто о чему се не може ни мислити, нешто што се не може проучавати, неодрђени појам који одговара једној неодређеној структури – лешу. Она је у правом смислу те речи идеја која изазива душевни потрес²⁴.

Пропадљивост папира и ништавило које се понавља инспиришу ме за потпуно нови низ, обезличен и ослобођен било какве индивидуалности. Али, вратимо се на оне радове који предходе.

Апаратом су бележени пролази „кроз” константу папирне копије портрета. Готово да је немогуће било у потпуности предвидети крајњи исход; низале су се грешке па је то постало правило. Међутим, ни у једном тренутку се нисам препуштала насумичности, постојала је некаква конструкција. Радни задатак је и даље био преображај (ћерке у мајку), негде је коришћена шминка, али само као помоћно средство. Аналогна фотографска технологија омогућила је ваздушасту моменат у портретима, што подсећа на кретање духа.



7- **Вида Станисавац Вујчић**, портрет из циклуса *Лена ли си Стојановић Олга!* 2015. аналогна фотографија, мулти-експозиција

8- **Вида Станисавац Вујчић** исечак коришћен при фотографисању

Дигресија о Герхаду Рихтеру- Сећање заборав

За овог уметника не постоји нека централна слика света, (поглед на свет); *ми смо изложени непрегледној количини смећа, без центра и без значења, морамо да се носимо*

²⁴ Едгар Морен, *Човек и смрт*, Београд, 1979.

са напретком претходно недоречене слободe. А то је у складу са општим принципима природе. За природу, организам се не развија у складу са неком унапред одређеном идејом – он ствара форме и модификације у складу са условима и уз помоћ случаја²⁵. По тим принципима еволуирала је његова слика и његов уметнички рад уопште.

Рихтер одбацује бинарне кодове у којима стоји апстракција насупрот фигуративног, фотографија насупрот сликаног, концепт насупрот предмету. За њега, фотографија је нераздвојна од слике, а сваки његов уметнички производ има оквире у концептуалној уметости. Он константно балансира и мири супротне тенденције у свом стваралаштву, позивјући се на Жана Дибифеа (Jean Dubuffet). *Уметност воли да буде инкогнито. Њени најбољи тренуци су када заборави како се зове*²⁶.

Предмет од кога полази његов уметнички рад је фотографија. Он фотографију преноси на сликарско платно и, када је наслика, врши даље интервенције. Замућује их тако да велики број његових дела личи на штампарски размазане фотографије. Тим поступком, он им даје ручно израђен, персонализован квалитет који уједно и скрива и открива садржај. На његовим мотивима све је једнако битно и једнако небитно. Као полазишта користи најразличитије фотографије: породичне албуме, исечке из новина, порно садржаје, фотографије терориста итд. Фотографију користи као независну константу без обзира на садржај који она носи. Уздиже је на ниво самосталног ентитета и носиоца садржаја који није ни осуђен ни сентиментализован. Па није ни чудо што су се у серији његових радова *Атлас* једне поред других могле наћи фотографије Аушвица, терориста, деце, породичне или новинске фотографије, категоризоване једино формално, у зависности од формата.

По Шуваковићу, *релативни однос између приказивања и не приказивања слике остварен је деконструкцијом иманентне слике сликарства. Слика није више сама по себи материјална творевина дата као слика по својим формалним конструктима, већ по спољашњим, трансцедирајућем односу са фотографијом као нужним и битним референтом. Последица везивања заступничке моћи слике за фотографију као референта чини да слика није више сама слика, већ увек заступник фотографије, без обзира да ли је визуелни предзнак иконички (фигуративни), аиконички (апстрактни) или параиконички (лажно-фигуративни, лажно апстрактни). Тиме се између фигуративног и апстрактног сликарства губи размак и еволутивни пројект. Сликарство као да излази из развоја пиктуралних форми и улази у подручје бесконачног заступања тј., мимезиса мимезиса тј., копирања, копије и њихове перцептивне афектацијске потрошње.*²⁷

²⁵ Gerthard Richter: *The Life of Images is an Unmissable Show* доступно на <https://theconversation.com/gerhard-richter-the-life-of-images-is-an-unmissable-show-85817>

²⁶ Исто

²⁷ Мишко Шуваковић, *Концептуална уметност*, 645 стр.



9-Герхард Рихтер, *Ела*, 2000. уље на платну



10- Герхард Рихтер, *Ема силази низ степенице*, 1966.
уље на платну

Рихтер антиципира ту перцептивну и афектацијску потрошњу. Када замућује слике, он то чини зато што сматра да је немогуће стварност приказати потпуно истинито. У сваком поновном приказивању, информација се губи и као да се једносмерно креће на путањи сећање, заборав- сећања, сећање заборав. Али тај заборав на његовим сликама не представља празнину, већ се модификује у слојевите и масне размазотине које постају ентитети у његовом стваралаштву, супстанца која наставља да се креће као жива идеја. Па ако за Р. Барта иза фотогрфије наилазимо на ништавило у виду пропадљивости хартије (која може представљати реалистичну физиономију смрти), код Рихтера, напротив, овај недостатак (ништавило није адекватан израз) у облику густе размазотине надраста почетну идеју и креира другачију стваралачку раван. Дакле, једно могуће виђење би било и следеће: смрт не мора бити узета као негација, супротност животу, већ неутрално, његово одсуство, нула. Као таква, она се приближава заборуаву, одсуству информације, у облику сиве боје која и јест једна од његових опсесија: с једне стране, то је сива као неутралност и недореченост, равнодушност, одсуство мишљења и одсуство облика; с друге стране, сива може бити стварна само као идеја. Слика је тада мешавина сиве као фикције и сиве као одређене области боје.

Овај уметник на више начина, компресијом разних визуелних и технолошких елемената, од пројекције узете цитиране фотографије на платну, преко реалистичног сликања, до даље обраде, размазивањем и замућивањем сугерише да је сав уметнички процес нека врста конверзије стварног у имагинарни свет. Замућене слике добијају неку мистериозну вредност, без емоционалне обојености, али довољно транспоноване да би деловале као део неког далеког света и другачије егзистенцијалне равни.

Графика, фотографија или догађај?

Фотографија је способна да прикаже покрет баш зато што га леди у тренутку и разлаже на оне његове чиниоце којих нисмо ни свесни нити можемо да их приметимо. Извесне „позе” тела није ни могуће представити изоловано већ само као саставни сегмент покрета, а једино фотографија може да их забележи. Неке религије забрањују фотографисање људи зато што верују да она узима душу.²⁸ Донекле су сигурно у праву; претерана експлоатација неког предмета у ствари га троши и од њега не остаје више ништа. Оно што је извикано врло брзо губи на квалитету и троши се, ма колико да је поседовало својстава. Лица која често виђамо на билбордима или другим средствима комуникације полако постају празне олупине које више уопште не примећујемо.

²⁸ Сусан Сонтаг, *Есеји о фотографији*, стр. 128

Као што свако зна, примитивни људи се боје да ће им камера одузети неки део њиховог бића. У мемоарима које је штампао 1900. године, на крају врло дугог живота, Надар прича како је Балзак осећао сличан „неодређен ужас” од фотографисања. Према Надару, он је то објашњавао тиме што је свако тело у свом природном стању састављено од низа аветињских слика наслаганих у бескрајним слојевима, обмотаних инфинитезималним тракама... Пошто човек никад није био у стању да ствара, тј. да од једне појаве, нечег неопипљивог, начини нешто материјално, да се ни од чега створи неки предмет, свака дагеровска операција стога граби, одваја и троши један слој тела који је доспео у њену жижу.

А да ли је фотоапарат усисивач за душу? По Барту, Фотографија је чудан медиј, нека врста халуцинације.²⁹ Она одише лудилом; нешто што је ту у ствари није ту, а извесно је било. А том лудилу друштво се супротставља припитомљавањем исте. Један од начина је њено банализовање, уопштавање, умножавање, потрошња бесконачних размера која је до те мере припитомљава да она губи сав садржај, па самим тим то лудило које прети да нам помути разум. Други вид је уметност: халуцинација постаје илузија. Ту више нема никаквог лудила, али ни узбуђења које носи њена суштина.

Фотографију сам користила као средство ликовног уобличавања. Оне су биле великим делом режиране. Томе у прилог иде податак да их нисам ја снимала. Било је немогуће. Правити аутопортрет аналогним апаратом посве је неекономично. Илузија је била циљ, уметнички производ био је замишљен као илузија створена од „правих“ елемената, а без монтаже. Фотографија је дакле била средство, а крајњи производ дигитални принт, графика. Моје учешће је око и између свега тога. Било какво медијско дефинисање је ограничавајуће и прави забуну³⁰.

Фотографија није довољан назив зато што у њиховој реализацији претходи низ других припремних радњи (позадина, цртеж, шминка), које подразумевају одређени рад. Такође, намеће се и питање ауторстава, пошто их је неко други снимео; фотограф је урадио све што сам рекла. Ипак, поред свих техничких радњи, он је тај који повлачи окидач. Тај делић секунде је његов интуитивни избор у односу на други делић секунде³¹ икрајњи исход је такав какав је баш захваљујући том тренутку

Дигитална штампа је данашња судбина фотографије. Хемијски процес развијања позитива је скуп, компликован и за многе недоступан. Њега је заменила штампа на фото-папиру. Све оно што је одштампано на фото-папиру називамо фотографијом (а не принтом, графиком, копијом). Алтернативна решења, на пример дигиталну штампу на папиру који је намењен ликовној графици углавном зовемо дигиталном штампом. Графике, дакле, јесу крајњи исход, али ако их тако потпишем, осећам да сам опет као аутор на губитку. Дигитална штампа данас подразумева све оно што је у бајтовима ушло у рачунар и изашло кроз штампач. Многи, сходно томе, неоправдано сматрају да је њен садржај у компјутеру и настао. Рад, свакако, мора кроз компјутер „проћи” и неопходне су интервенције у адекватним програмима, али постоји опасност да се све претходно настало, што уопште и чини главни садржај, поништи. Тако на пример, када су моји радови у питању, дигитална штампа може да доведе у питање чињеницу да су фотографије снимљене аналогним фотоапаратом средњег формата на том и том филму који је развијен хемијским путем, а потом скениран скенером за негативе и даље дотераван. Цео тај процес може бити доведен у питање, као и чињеница да је коришћена метода вишеструког и продуженог експонирања и да је уместо ње у питању фото-монтажа или колаж произведен у фото-шопу. Такође, доводи у питање присуство и учешће самог фотографа.

²⁹ Ролан Барт, *Светла комора, белешка о фотографији*, 104 стр.

³⁰ Не тако Синди Шерман уздрмала је Њујоршку (па и светску) уметничку сцену серијом фотографија насталих касних 70-их под називом *Untitled Film Stills*. Она је и протагонисткиња и режисер, костимограф и сценограф тих радова и о њој је већ било речи.

³¹ Фотографисање многи пореде са пуцањем (shoot). Убица је несумњиво онај који је повукао обарач. Да ли исто правило важи и за ауторство фотрографије? Можда одговор треба потражити у судским архивама



11- **Вида Станисавац Вујчић**, портрет из циклуса *Лена ли си, Стојановић Олга!* 2015. аналогна фотографија средњег формата- продужена експозиција

То су само неки од разлога због којих ову групу радова не желим да назовем никако другачије до – РАДОВИ. Они су фотографије, али не само то. Уз то су и цртежи, графике, боди-арт, акција³², а могу бити и видео-пројекције.

Поменути радови су свакако фотографски, али су и Фотографије. Оне не сведоче о догађајима у прошлости, а опет су забележиле тренутке који, у заједништву са другим елементима, дају један производ, илузију или чак обману. Запитаће се неки зашто нисам насликала, нацртала или монтирала све те сцене. Више пута сам се и сама запитала. Одговор је увек био брз – то није то. Недостајало би *моје* физичко присуство, права ја, *као да сам ту*³³. Присуство има тежину, има снагу, оно је убедљиво и представља стварност. Оно је слично сценском наступу, можда чак и филму. Документарно је зато што сам ја у њему *ја*. А опет, играно је, режирано, артефицијално, вештачко.

Међутим, истинска материјализација не налази се у крајњем производу, назовимо је просто -слика. Суштински материјал је записан на филму. Тај носач информације формиран је помоћу светлости, и касније, хемије. Он је тај који условљава целокупан радни процес. Произвољност је сведена на минимум, на онај неопходни минимум који не диктира исход, већ се припитомљава намери аутора. Ипак, филм

³² Под *акцијом* подразумевам своје кретање пред објективом – аналогно сликарству акције које се састојало од геста сликара.

³³ И опет *То је било* Ролана Барта

обједињује све елементе (позадину, цртеж, мене као референта, време) на једној површини, и ретроактивно прави јединство између мене и моје мајке. Он је сведок „ритуалу” који се заиста физички догодио. Захваљујући томе, ови радови поседују извесну ауру која не би била могућа у монтажи.

*

(Читав један век фотографија је покушавала да се приближи ликовној уметности кроз пикторијализам, први велики уметнички правац који је имао интернационални карактер. Њени протагонисти испитивали су методе којима би путем фотографске технике произвели дела слична сликарству (отуда потиче и назив – *picto* = слика). Даљим развојем, уметнички покрети, као што су футуризам, дадаизам, а нарочито надреализам, изнедрили су бројна дела настала најразличитијим експериментима. Поред продужене и вишеструке експозиције користе бројне методе које су настале у сврхе надреалистичких потреба. Неке од њих су фотограм, фотоколаж, соларизација, фото-монтажа и др.).

Огледало³⁴

Све што ствара одраз, рефлекс, релативно видљиво, називамо огледалом. Природно огледало најчешће је представљала површина неке воде. Вештачко огледало, какво ми данас познајемо, у употреби је од 15-ог века. Многе културе, како старе тако и нове, приметиле су његова необична својства. Самом чињеницом да се на његовој површини појављују лица или појаве уврстило се у ред магијски занимљивих предмета *Многи научници, међу њима и познати француски антрополог Клод-Леви Штрос, истичу да неки објекат постаје религијски или магијски објекат зато што изазива одређене асоцијације у свести човека, зато што је „добар за мишљење”*³⁵ Одроз у огледалу привлачи пажњу и изазива одређене „идеје”. Оне могу бити повољне или неповољне. Повољне представљају низ могућности које можемо да ишчитавамо са његове површине. Неповољне се реализују у забранама, односно табуима везаним за посматрање његове површине. Огледало је веома распрострањен магијски објекат на територијама насељеним Јужним Словенима. Постоји низ обреда и веровања у вези са њим, о чему сведочи наша народна књижевност. Веома је распрострањено прорицање судбине из огледала. Могу се предвиђати исходи великих догађаја, али и сопствена смрт. Девојке су га користиле да би сазнале за кога ће се удати.

Као огледало, често је коришћена вода која је захватана у већи суд, тепсију. Ритуали су се често обављали уз присуство месеца (некад младог, некад помраченог или пуног). Али није само будућност та која се приказивала на површини огледала; људи су често вршили обредне ритуале да би сазнали неке чињенице из прошлости. У Црној Гори, рецимо, постојали су ритуали налажења крадљиваца помоћу огледала.

Као што видимо, људи су помоћу огледала „путовали кроз време”. И не само то. Превазилазили су и просторне баријере. Успевали су да „ухвате” неке удаљене појаве (месец и звезде). Помоћу огледала су предмети бивали освећени и добијали су моћ. Оно је дакле пружало илузију да човек на тренутак може да закорачи у други свет, безвремен и безпросторан, без ограничења којима смо омеђени на овом свету.

Данашњи научници који се интересују за технике старих мајстора, од Ван Ајка, преко Вермера, па на овамо, дошли су до закључка да су уметници, поред камере опскуре користили и закривљено огледало у свом раду. Мотив су „хватали” у огледало и захваљујући његовим оптичким својствима, пројектовали одраз на платно. Слика је била „наопака”, што се негде слаже са народним веровањем да је свет „с оне стране огледала”, обрнут, инверзан. Огледало је било средство да реалност ухватимо (као што то данас радимо фотоапаратом) и транспонујемо је у имагинарни свет уметности, који се налазио на дводимензионалној равни сликарског платна. Оно им је заправо омогућавало да реалност сагледају са дистанце и да произведу илузију о њој.

Ипак, када погледа у огледало, човек ће најпре угледати сопствени лик. У многим цивилизацијама и друштвима постојало је уверење да то представља опасност. У нашој

³⁴ Душан Бандић, *Царство земаљско и царство небеско*, 175 стр.

Аутор, између осталих, обрађује и тему огледала у српској народној митологији, као и његову магијску примену;

³⁵ *Исто*, 175 стр.

народној традицији постоји низ забрана везаних за огледање. Неке су везане за доба дана (нпр. ноћ), неке за место (опасно је гледати се у потоку или у реци), а неке за животне догађаје приликом порођаја, смрти у кући итд. Такође, опасно је за децу, јер су она подложна уроку.



12- **Вида Станисавац Вујчић**, портрет из циклуса *Лена ли си, Стојановић Олга!* 2015. аналогна фотографија средњег формата, мулти-експозиција

Није било опасно огледање само по себи; опасан је људски лик на његовој површини. Веровало се да је у питању двојник или душа. Дакле, *наведене забране подразумевају представе о души, која је утеловљена у ликовима на површини огледала, али је истовремено утеловљена и у човеку коме тај одраз припада. (...)Ако нам, дакле, магијско огледање говори о повременим настојањима људског бића да пређе преко граница свог света, онда забране огледања показују колико таква настојања могу да буду опасна.*³⁶

Инверзија: Како је огледало рефлектовало овај свет у другу раван, аналогно томе постојала су веровања да оносветовне духове и демоне може да уобличи и зароби у овоземаљску егзистенцијалну раван. Сходно томе, Јужни Словени користили су огледало за хватање злих духова и на тај начин се од њих штитили.

³⁶ Исто, стр. 175

По Бандићу, општи закључак је да је огледало пролаз, капија између овог и оног света. С ове стране је људски, овоземаљски живот. С оне стране је имагинарни, безпросторни свет без јасне структуре. Коегзистенција та два света, по њему, само је фигуративна. Они у ствари представљају свет свести и подсвести, разума и емоција. Огледало је предмет који је био згодан да успоставимо комуникацију са унутрашњошћу, са далеким звездама које су скривене у нашем духу.

Нарцис

Ако се удаљимо мало од наших народних схватања увидећемо да је проблем огледања много, много старији. Сетимо се мита о Нарцису³⁷. Постоје бројна а вишеслојна тумачења овог мита. Нарцис беше загладан у свој одраз и то беше фатално, то га је одвело у сигурну смрт. Па ако је огледало капија оног света (небеског или пак нашег унутрашњег подсвесног) онда је и загладаност у сопствени лик ништа друго до загладаност у сопственог двојника, што је заправо јалови ћорсокак, смрт. Одроз у огледалу не може нам рећи ништа ново, не може учинити ништа што већ ми сами нисмо учинили, одраз у огледалу готово да је изједначен са ехом, а нимфа Ехо такође је описана у овом миту као само понављање, као нешто што зависи од лика носиоца и нема сопствену личност.

Древна мудрост увидела је двоструку опасност у огледалу; опасност од загледавања у сопствени лик, у себе самог, као и опасност у загледавање у онај свет. Е. Морен, говорећи о схватањима смрти не заобилази ни нарцизам: *Смрт се јавља једино онда када је наше ЈА посматра, или онда када посматра себе само. (Зато смрт представља бољку која мучи доконог човека, отров који самољубље лучи)*³⁸. Постајући свестан себе, човек, дакле, постаје и свестан смрти. Без свести о себи, не можемо да појмимо смрт, а поимање смрти је оно што нас разликује од примитивнијих врста. Живот се, према Морену, састоји од непрестаног преплитања две крајности. На једном крају је заокупљеност собом и стална опсесија смрћу која нагриза живот и води у лудило. На другом крају је закржљало ЈА које је до те мере несвесно себе, па је самим тим ослобођено идеје о смрти.

³⁷ Постоји више верзија мита о Нарцису, а ја се овде позивам на Овидијејеву, доступно на <https://sh.wikipedia.org/wiki/Narcis>

³⁸ Морен говори о свести о себи и индивидуалности, који се појављују у свести појединца укорак са увиђањем постојања смрти. Овај цитат користим у другом контексту, у контексту везе између нарцизма и смрти, а не заборавио да нарцизам има и своје „здраве“ видове.



13- Синди Шерман, *Untitled Film Still #2* 1977-1980. фотографија
14- Караваччо, *Нарцис* око 1599. уље на платну

*

Бавећи се аутопортретом у свом раду, као и портретом „нарцисоидне” мајке нисам ни помишљала на ту везу, која спаја свест о себи и смрт. „Лепа ли си, Стојановић Олга!” био је усклик моје мајке пред огледалом. Тај усклик био је саставни део ритуала шминкања и сређивања пред излазак из куће. Загледаност је трајала годинама, и била је све интензивнија. Гравитирала је и увлачила и мене у ту причу; сви портрети моје мајке били су инспирисани том реченицом. Иако се то није видело, можда су представљали портрет једног аутопортрета. Ускоро сам убацила и свој портрет у близину њеног, а то ми је омогућила фотографија. Преплитање двају сличних ликова, једног сталног и једног несталног, подсећају на Нарциса и нинфу Ехо.

Подела улога ту уопште није важна. Улоге у животу и уметничком делу преплићу се, свака према својој природи. У мом раду нема ничег документаристичког, он не жели да буде тачан. Ликовне представе су се низале према сопственим законитостима, онако како је у датом тренутку могло да буде лепо, складно, изводљиво или једноставно задовољавајуће. Ако уметничко дело на крају саопшти неку истину, то није зато што смо се напели да је саопштимо, већ, заправо, зато што оно само обрће круг у пречицама сазнања којих нисмо свесни. Једна од фотографија моје мајке коју сам користила као основу за целу серију, управо је фотографија ње пред огледалом, из профила. Круг се ту затвара, све је ту, и нарцизам, и смрт и визуелни ехо, а можда душа или двојник.

Нисам одолела да у целости не пренесем један чланак – текст – размишљање на ову тему. Текст је објављен пре тридесетак година, вероватно у листу „Младост”. Препун интерпункције и неких дневнополитичких алузија, стоји као непобитан доказ да је главна протагонисткиња мог рад знала баш све о огледању:

Слика Доријана Греја³⁹

Гледамо се у огледалу: (у глави) групни портрет с дамом... Слика, међутим, објективно сведочи да се о глатку површину одбија један једини, јединствени лик. Видимо само оно што очекујемо од виђеног призора, толеришући до максимума познате и признате недостатке, мањкове и вишкове у односу на правилност. Благонаклони смо до крајних граница (стрпљења). Предочавамо си сјајније и крупније око, рационализујемо дужину и ширину носа, на уши се осврћемо тек под одређеним увежбаним углом, смешимо се себи само до горње четворке (каријес), забацујемо косу („не види се да је прљава“)... Прелазимо на тело; уз познате радње и увлачења, истурања, истезања и оног финалног покрета, карактеристичног за наше најбоље и најпоузданије телесно-просторно издање... МИ ЗНАМО да нема добронамернијег погледа од оног који – у огледалу – упућујемо себи самима и нема благонаклонијег опроштаја од оног који себи дајемо при проматрању сопственог лика. Али, упркос овом (са)знању, ми још увек не признајемо да смо (чак без икаквих исправа) поуздано прешли границу нарцисоидности и закорачили у непрегледне просторе последњег СУБЈЕКТИВНОГ ВОЛУНТАРИЗМА, који нас, у огледалу и осталим зрцалима, психама и студенцима,, оставља усамљеним и с оне стране могућности објективне слике о себи!

Субјективни смо, дакле... Пристрасни, ригидни и непомирљиви, неспремни за полемику, спор, порицање, обрачун – гори смо и од самог Дориана Греја, толико смо заборавили ненадокнадиву објективност, да би се све досад речено могло схватити и као глобална метафора на тему „како видимо себе” у свеукупном нашем људском деловању, изгледању, говорењу, осећању, мировању, кретању, мишљењу и певању...

Generally speaking, људи мисле да су лепши, бољи и паметнији него што уистину јесу и та драгоценост субјективност их чини нешто лепшим, бољим и паметнијим од њихове објективне смеитености у овом несавршеном свету. Када не бисмо чинили тај (не)оправдани помак у самопроматрању, свели бисмо се на пуки објективни лик и не бисмо правили ону нужну и превентивну разлику између туђег и сопственог погледа на себе, те би из наших живота и (раних) радова биле изгнане страсти, лепоте, себичлук, тврдичлук, великодушност и галантност, осветољубивост и испраштање...

Морамо волети себе, понекад се себи удварати, рећи себи коју што бодри, опростити себи читаву корпу малих дневних недеља! Потом, погледати се још једном у „љубазно огледало” и учврстити своје претежно лепо самомишљење. А онда – зарад аутогеног тренинга – ваља се окренути и нечем истински ОБЈЕКТИВНОМ и потражити, у маси неподобних, своју најгору, најружнију фотографију... Од најружније треба кренути да би правила (мо)менталне хигијене била у потпуности задовољена: узмимо да је та „најружнија” фотка „објективни одраз субјективне реалности” и да ће нас баш та и таква сопствена слика одвести правим путем до самотолеранције и коначног, постепено освајаног самозадовољства...

У односу на проскрибовану фотографију (а окулар фотоапарата се, не случајно, не зове „субјектив” већ ОБЈЕКТИВ!), ми ћемо се поставити управо супротно

³⁹ Олга Стојановић, *Кварови*, Независна издања Слободана Машића, Београд, 2004., 108стр. (текст је првобитно био објављен у недељнику *Младост* почетком осамдесетих година у Београду)

пређашњем односу спрема огледала: оно што нам се малочас, у огледалу чинило „сјајнијим и крупнијим”, сада нам изгледа мутно и избуљено; онај нос, чију смо какву-такву правилност ухватили у једном огледајућем трену, сада видимо лишеног сваке шансе у вези с правилношћу; оне уши су slikане „под погрешним углом” (објектив је остао глув, мада не и СЛЕП за нашу самонаклоност); анђеоске јамице нашег шарма ухваћеног у огледалу, сада су постале, пристојно речено, карактерне боре, како нам вели наша најружнија фотка... Дакако, има и бољих и лепших, али је свака, засигурно, мање добра и лепа од оне слике коју креирамо „објективним” погледом који нам се, у искривљеној слици – субјективно враћа!

И овај би се медијски ракурс, као и пређашњи, могао доживети и разматрати као глобална метафора, но, управо обрнута претходној: нисмо, ипак толико лоши, ружни и глупи, колико нас је, у једном трену, видео какав објективни посматрач или још објективнија ка-мера („казнена мера”). Из свега тога – ако смо још склони параноји – стоји некаква „тајна организација”. Таквим нас је могао усликати само тендециозно живописац који не уме да сагледа скривене вредности наших неприкривених недостатака, при чему нам – у сопственим очима – расте још и морална вредност миле нам личности...

И, шта се најзад дешава? Помно и дуго зуримо у нашу „најружнију” фотографију... Гледамо је и, из часа у час, лагано и неприметно, њена „објективна својства” посматрамо кроз субјективну призму и заподевамо спрема ње идентичан одраз као и према – огледалу! Одједном нам се све што видимо на њој чини не само прихватљивим, већ и једнако привлачним, као и приликом огледајућег самоосликавања. И више од тога: Фотка постаје нашим најомиљенијим одразом, чинимо за себе још ВИШЕ ОД ВОЉЕЊА – „признајемо се” за легитимног најомиљенијег двојника, па, уколико смо из редова ружних пачића, намах се придружимо јату поносних белих лабудова... Зачудно, али објективно.

Олга Стојановић

Двојник

Са развојем цивилизације и друштва мењале су се представе о двојнику. Он је носилац наше суштине, способан да живи и после наше смрти.⁴⁰ Касније тај појам бива потиснут у корист душе, која је „ваздушаста” суштина која у нама живи паралелно. Двојнику су приписиване разне наднаравне моћи. Постојао је страх од двојника изједначен са страхом од мртвих. У нашој народној религији, двојник је представљен у виду вампира⁴¹ који буди негативне асоцијације и осећања.

Говорећи да у човеку смрт пребива управо онде где се антрополошко спаја са биолошким, Морен објашњава мит о двојнику као менталну пројекцију биолошког процеса репродуковања, умирања и поновног рађања. Ако живот опстаје зато што јединка умире и поново се рађа, она постаје општи закон свега живог на планети. Смрт јединке је заправо капитулација јединке пред врстом, захваљујући њеној смрти живот

⁴⁰ Е. Морен, *Човек и смрт*, 158 стр.

⁴¹ Душан Бандић, *Царство земаљско и царство небеско*, 85 стр.

опстаје. Пошто се репродуковала, јединка је спремна да умре. Морен се позива на појаву удвајања (Алберта Вандела): *Онда када се један хромозом, један центрозом или једна трепаљаста гранула умножавају, они се не деле, него стварају своју копију. Ту није у питању деоба, него произвођење заменика*⁴². Аналогно томе, двојник је наш заменик, носилац нашег идентитета, наше продужено ја које ће наставити да постоји онда када ми умремо. Самртни час јединке је тренутак њеног имагинарног одвајања. Ова представа произилази изравно из искуства са одразом, рефлексijом, огледалом. У савременој науци, Фројд први уводи термин двојника, који ће касније бити све заступљенији у бројним теоријама 20-ог века.



15- **Вида Станисавац Вујчић** – из циклуса *Олгина аналогија* 2016. аналогна фотографија мултиекспозиција, дигитална штампа

⁴² Е. Морен, *Човек и смрт*, Београд, 1979.

Деметра и Персефона

Можемо ли рећи да је двојник особе у исти мах и њен одраз и њен потомак, наследник. Репродуковањем смо се „удвојили”, наш потомак остаје после нас у истој егзистенцијалној равни. Смена генерација је та која обезбеђује опстанак врсте. О смени генерација, обнављању природе и тајнама бесмртности говори један од централних митова античке Грчке, мит о Деметри и Персефони (Кори), двома женама, готово истоветним, мајци и ћерки. О њима приповеда један од најстаријих књижевних митова *Химна Деметри*, који потиче из 7 века п.н.е. Ова песма покушава да нам објасни и расветли један од најсвечанијих и најважнијих религијских ритуала старе Грчке, а то су *Елеузинске мистерије*. Подробну анализу овог мита дао је Фрејзер (Sir James George Frazer) у свом капиталном делу *Златна грана*⁴³.

Млада богиња брала је разнолико цвеће на једној ливади када се изненада земља отвори и из подземног света искочи бог подземног света и одведе је у својим златним колима да му буде жена у подземном свету. Њена ожалостљива мајка тражила је свуда ћерку и када сазна од Сунца истину, напусти богове и настани се у Елеузину. Гневна због губитка, зарекла се да неће дозволити да изникне ниједно зрно жита, док јој се не врати изгубљена ћер. Људи би поумирали од глади и лишили богове својих дарова да Зевс није наредио Хаду да врати мајци своју невесту. Пре повратка дао јој је да проба нар, како би је условио да му се периодично враћа. Зевс је одредио да осам месеци, тј, 2/3 године проводи са мајком Деметром на земљи, а 1/3 да проводи у подземном свету са својим мужем. Песма пева о преображају голих елеузинских равница у богате њиве црвенкастог жита. Кад то заврши, Деметра одлети на небо са ћерком, а принчеве научи својим мистичним ритуалима. Цео овај мит у ствари слави пролеће. Када се Персефона врати из Хада опет буја природа и то траје 2/3 године, док не наступи зима, време мировања.

Ћерка је дакле симбол тог поновног рађања, пролећа, буђења природе. Многи писци, и антички и модерног доба тумачили су лик Деметре као богиње Земље. Међутим, Фрејзер је то оповргао. Богиња Земља већ постоји, и то као Деметрина непријатељица која јој одузима ћерку тако што је одвлачи на удаљене ливаде да бере цвеће не би ли је Хад отео. Антички уметници су на својим рељефима представљали ове две богиње готово истоветно. Једина разлика између њих је што је млада богиња носила у руци цвет, симбол младости, а мајка нар, симбол плодности. Они их, дакле, не би представљали истоветно да оне не представљају исту ствар. По Фрејзеру оне су персонификације жита. Мајка богиња је прошлогодишње жито, које даје семе и које ниче у пролеће, а млада богиња је симбол тог пролећног жита. На многим античким приказима представљане су са класјем жита у руци, али је касније то жито еволуирало у нарцис и нар. Елеужани су се једнако поклањали обема богињама без икаквог посебног означавања индивидуалних особина и титула, тако да су њих две биле готово спојене у једну јединствену божанску супстанцу.

Посвећење у Елеузијске мистерије антички Грци су сматрали кључем за откључавање рајских врата. Изнад свега, тврди Фрејзер, *мисао о семену, о закопаном у земљу да би изникао нови и виши живот, лако је одвела поређењу са људском судбином*

⁴³ Ј.Ц.Фрејзер, *Златна грана: проучавање магије и религије*, Београд, 2003., стр.395

и појачла наду да је и за човека гроб можда само почетак бољег и срећнијег живота у неком светлијем, непознатом свету .⁴⁴

Преображајни карактер женског присутан је у прожимању два истоветна лика у бројним рељефима. Један од основних елемената мита Елеузинских мистерија јесте поновно уједињење мајке и кћери. Кора се враћа у „Женску групу” након отмице мушкарца (присутан је дакле, мушки елемент), који је подмићује нарочито, симболом плодности, не би ли је вратио да проведе 1/3 године с њим. Психолошки, то поновно налажење означава поништење мушке отмице и упада, и поновно успостављање заједништва након брака. Другим речима, суштинска ситуација матријархалне групе – одређена примарним односом са мајком, који је угрожен упадом мушкарца у женски свет – обнавља се и учвршћује у мистерији. Тако, Корин боравак у Хаду не значи само отмицу од стране мушкарца, јер је Кора (Персефона) првобитно и сама била владарка доњег света, него фасцинацију оних мушким земаљским аспектом тј. сексуалношћу⁴⁵. А како се то Кора-Персефона опет уједињује са својом одвећ истоветном мајком Деметром? Тако што и сама постаје као она, рађа сина и постаје Деметра. Као архетипни полови вечног женског, зрела жена и девица омогућују да мистерија женског остане подложна вечној обнављању. Унутар женске групе, младе жене су увек Кора (Персефона), а зреле су Деметра.

Овај мали осврт на античку митологију помогао ми је да кроз један од централних митова античке духовне мисли нађем кључ, објашњење и подударности са сопственим радом. Већ сам се осврнула на двојника, „борца” против смрти који се „диференцирао” у виду ћерке (у мом сопственом лику) у прожимању са мајчиним ликом. Као и Персефонин, мој лик се „одваја” од мајчиног и наставља циклус живота који се непрестано понавља. Да би изникло нови живот потребно је посејати (закопати) прошлогодишње семе.

Ликови двојника, одраза у огледалу (Нарциса), Персефоне, Деметре, Душе или Духа нехотице струје кроз моје радове и равноправно се укрштају без посебног разграничења, што указује на њихову блиску суштину. Без намере аутора, они су се обрели заједно у мом видном пољу када је упитању накнадна анализа сопственог рада.

Томе се још може придодати и присуство фотографије, које је у претходном поглављу доведено у директну везу са душом и са смрћу .

⁴⁴ Исто

⁴⁵ Ј.Ц.Фрејзер, *Златна грана: проучавање магије и религије*, стр.395



16- непознати аутор, *Егзлтација цвета*, око 470-460. год, п.н.е, мермер, детаљ са надгробне стеле, Фасалија, Грчка



17- **Ингмар Бергман**, кадар из филма *Персона* 1966. - у главним улогама Лив Улман (десно) и Биби Андерсон (лево)

Бергманова Персона

Женско двојство као централни мотив у „Персони” Ингмара Бергмана поставља многа питања о идентитету, злостављању, протесту, привржености, материнству итд. Визуелни капацитет филма чини се да је надрастао саму тему, тако да кадрови филмова имају велику ликовну и фотографску моћ, па не би било праведно заобићи ни оскаровца Свена Никвиста, директора фотографије. Естетика самих кадрова, а не радња филма, навели су ме да извучем овај филм као уметничко дело на које могу једним делом да закачим и свој рад. Међутим, филм је пре уметнички рефлекс сачињен од психологије (психоанализе) и егзистенцијалистичке филозофије, него што је то само филм. У њему се преплићу лепота и психопатија, покушавајући у сваком тренутку да надрасту једна другу. Утисак који на многе оставља ово остварење је мучан, а у исто време нас поткупљује бескрајном лепотом (што главних глумица – Лив Улман и Биби Андерсон, што филмских кадрова) и бритком монтажом. Препун контрадикторностима, у исто време је и једноставан до минимума средстава, а и нејасан. Као и већина других филмова овог аутора, оставља нас у недоумици да ли је Бергман такав какав је зато што је такав по себи или зато што је Скандинавац, тј. да ли су Скандинавци по менталитету тако дубоко загледи унутар себе или је то специјалитет овог аутора.

Наслов филма потиче од латинске речи *persona* (особа) која означава маску коју глумац носи. У психологији овај појам је саставни део личности и односи се на оно како се представљамо у спољном свету. Бити особа, дакле, значи имати маску. У филму обе жене носе маске. Елизабетина (Лив Улман) маска је мутизам, Алмина (Биби Андерсон), њено здравље, оптимизам, нормалан живот. Многи критичари прибегли су овом филму с психолошке стране, тако да о протагонисткињама можемо читати као о двема странама персоне једне личности. *По Бергману, ... права људска драма мора претпоставити усамљеност удвоје да би се могла приказати, да би траума једне личности могла да се „огласи” у другој. „Болесница” која је за психијатрију, физички и ментално здрава особа, али коју ипак прогони демон отпора према „удвојености” (дете), сусрет (категорија модерне психијатрије и филозофије). Бол настаје оног тренутка када између њих две почиње суптилна игра „замене улога”, тј. када се Алма осети поражена и болесна у свом здрављу, када стереотипност институционално одређене комуникације (неговатељица-болесница) прераста у спонтани однос⁴⁶. Филм се не бави, дакле, само паралелношћу идентитета, него обртањем улога. Два женска лика пројектују један у други своје латентне димензије, док се не замене за „нормалност” и „мутизам”, па неговатељица, чији је задатак био да опорави глумицу, не доживи нервни слом.*

Деценију касније, Бергман ће снимити „Јесењу Сонату”, филм о мучном и фрустрирајућем односу мајке и ћерке, који делује као школски пример када су у питању специфични породични односи. Међутим, „Персона” нам даје један шири, базичнији и отворенији постамент за разигравање и читавање фундаменталних психолошких питања. Он не даје одговоре, али констатује двојност, не само као

⁴⁶ Томислав Гаврић, *Страх и филм II*, доступно на <http://www.novifilmograf.com/tomislav-gavric-strah-i-film-ii/>

подвојеност јединке, већ и као неопходно огледало које не можемо имати без присуства другог поред нас – другог а истог , истог а другог.

Пројекција и перцепција

Није ли оно што је буквално и најједноставније – право решење, оно које нам стоји пред носом, али се не сетимо да га узмемо, употребимо? Или се јави спонтано, а да нисмо ни свесни његовог евентуалног значења? Намерно наводим евентуалност као епитет значења, пошто све што сам до сада урадила у ликовним медијима резултат је спонтаности и креативног нагона, па тек онда бива теоријом поткрепљена пракса. Дакле, метода теоријског објашњавања код мене је накнадна, пост-фестум, и односи се, углавном, на читавање значења која (вероватно не сасвим случајно) коинцидирају са делом.

Такав је случај и са пројекцијом. Она може бити психолошка, геометријска, векторска, рачунарска итд. Користећи пројектор обухватила сам све претходне пројекције у једном раду. Али и пре пројектора, користила сам принцип замишљене пројекције. Из једне одређене тачке замислила сам цртеж своје мајке који се оцртава на мом лицу -телу. Могла бих га назвати и сенком (нису ли пројекција и сенка – лице и наличје једног те истог?). Касније сам исти принцип спровела и на скулптури, цртањем сопствене сенке на тродимензионалној форми од порцелана.

Што се фотографије тиче, у поступку мултиекспозиције имамо пример где једном осветљен филм на оном месту где је била сенка, односно где филм није био осветљен из разлога што се на том месту налази тама или тамнији део објекта, у следећем осветљавању, баш на том, осенченом месту показује јаснију, реалнију слику.

Оно што већином добијам као крајњи резултат је игра два цртежа. Један је виртуелни, пројектовани, а други конкретан, настао као контура тела (скулптуре) у простору. Из једне тачке то су два профила, две силуете, али кретањем око предмета ствари се мењају, линије постају неповезане, приказ постаје деформисан и губи знаковитост. Фотографије које су пројектоване на закривљене плохе (Слика 21) деформишу се, распарчавају, те повремено увећавају детаљ на штету целине. Сенке се умножавају и приказ чине комплекснијим. Дејвид Хокни се помно бавио истраживањима перспективе и перцепције, како у свом уметничком раду, тако и као истраживач и теоретичар, и о томе ће бити речи мало касније.

Плоха, сенка

Цртеж или фотографију пројектовала сам на сопствено тело (у почетним радовима) односно скулптуру. Међутим, већ до тад скулптура је претрпела неке промене. Наставила сам да развијам форму која обухвата унутрашњи простор, празнину, те је полазна тачка био портрет. Али та савијена форма заправо представља силуету профила који сам користила и као мотив у претходним дводимензионалним радовима (слике 18, 19). Та силуета је имала улогу сенке, дакле нека врста негативне пројекције, ентитет те фигуре се одвојио од свог примарног тела и наставио да постоји, живи и мења се самостално. Фигура је постала тело⁴⁷, тело фигуре. Иако садржи низ контрадикторности (тело фигуре, конкретизовано, апстрактно, тродимензионална

⁴⁷ Када кажем *фигура* и *тело* мислим на геометријске појмове који објашњавају тродимензионалне и дводимензионалне облике.

раван), овај рад за мене има афирмативни карактер: он представља материјализовани остатак, одраз, сенку, сећање, који копира, тј. репродукује самог себе. Као сећање које бледи и ми га панично ослањамо на једини познати референт. Свако следеће сећање губи информацију која припада оригиналу и као референта користи прво претходно сећање. Тако нам остаје слика (или боље речено – ментална фотогрфија) која је окрзана, неоштра, деформисана и изувијана на сличан начин као изливени порцелан при печењу.



- 18- **Вида Станисавац Вујчић**, скулптура 2018. порцелан, цртеж
- 19- **Вида Станисавац Вујчић**, скулптура 2018. порцелан, цртеж
- 20- **Вида Станисавац Вујчић**, портрет 2012. дигитална фотографија
- 21- **Вида Станисавац Вујчић**, 2018. инсталација (фотографија пројектована на скулптуру од бисквитираног порцелана)

Силуета, цртеж

На искривљеним плохама, такође, пројектујемо слику или цртеж; њена површина додатно деформише тако да пројектован приказ постаје завистан од равни на коју се пројектује. Некада је изувијан, детаљи су увећани или умањени итд.

Када се осврнем на цео вишегодишњи низ радова на ову тему, врло је видљива узајамна зависност двају елемената. Или је цртеж, тј. контура уплошњавала тело, заробљујући га у две димензије (нешто налик на, како би то физичари назвали – информациони шок или „црну рупу“) или је дводимензионална равна закорачила у простор и тако искривљавала и „опросторавала“ дводимензионални приказ. А како да се опет не вратим на Ериха Нојмана, који у праисторијској уметности објашњава елементарни карактер телесног (скулптура, посуда) и преображајни карактер цртежа (орнамент, тетоважа) онда за своје последње радове, по истим критеријумима, слободно могу да кажем да у неком микросистему представљају елементарност преображаја и двоструко одуховљену (трансцедентну) форму.

Перспекива и „унатрашња“ пројекција

Дејвид Хокни

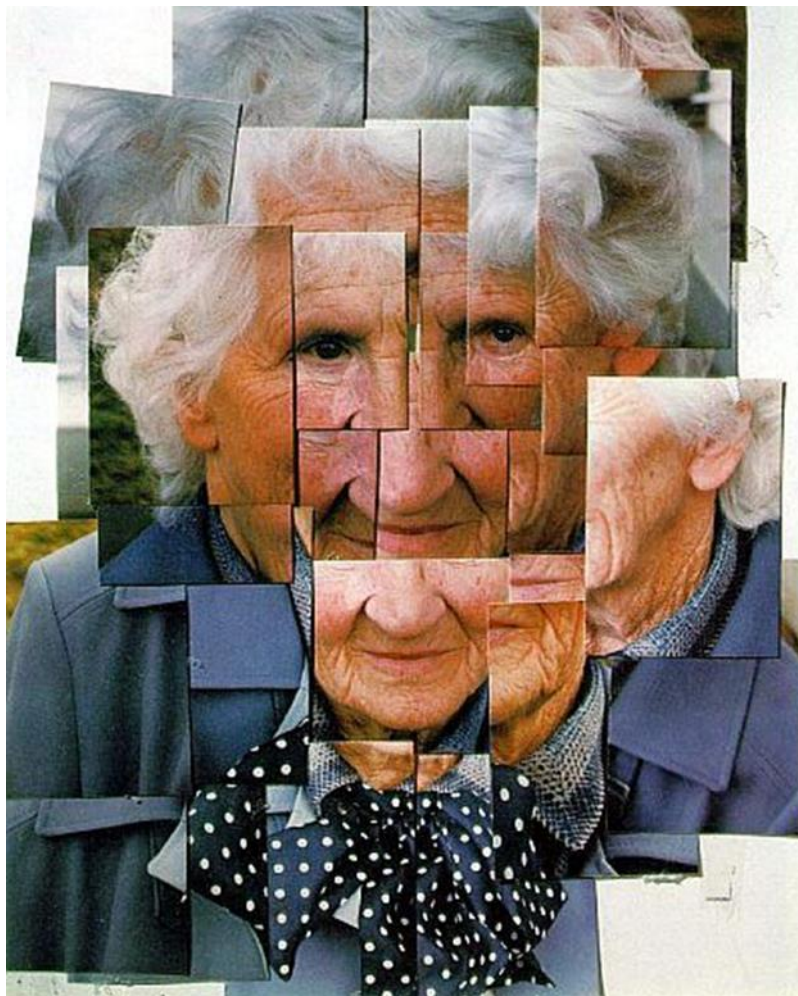
Дејвид Хокни (David Hockney 1937) је изабрао дан сахране свог оца да уради портрет своје мајке. Идеја је била да је „ухвати“ када је најрањивија, емотивно потресена и „отворена“ као књига. Портретисао је своју мајку као многи други његови савременици пре њега. И то је једина додирна тачка са овим уметником и многима који су портретисли мајку. Међутим, оно што ме привлачи у овим радовима није само идеја да је то радио на неklasичан начин – фотоколажом.

Овај врхунски мајстор реализма посматра предмет из више различитих углова и потом их спаја у једну помало „разбијену“ целину. Од кад је перспектива уопште откривена, западна цивилизација узима приказ посматран из једне одређене тачке као „реалан“, као позитивну нулу, што је почетак почетака визуелних уметности. Од тада, као да смо склони да верујемо да је то наш апсолутно реални поглед, да је то једина стварност. А реч је заправо о илузији, толико заводљивој да смо због ње потиснули сваки аутентични доживљај предмета. Хокни је, попут ренесансног човека и сам продубио знања из области перцепције и у својим детаљним истраживањима раскривао старе мајсторе, али је истраживао и „друге“ уметности – византијску, јапанску, кинеску. Он се интересује и за инверзну перспективу и разоткрива, ослањајући се на објашњења руског математичара Павела Флоринског, да тај начин приказивања предмета није производ недостатка знања о перспективи већ свесна намера уметника.

Оно што њега занима је мишљење о предмету које, када је приказано из више различитих, брижно одабраних углова, (као на примерима фото-колажа) даје потпунију слику онога што се догађа у нашем мозгу (у нашем мозгу, слика се креће, негде је рекао). Слика коју пројектујемо унутар нас самих далеко је комплекснија и живописнија од слике која је пројектована, односно снимљена, из једне тачке, као фотографија.

Хокни је несумњиво у својој уметности обрнуо круг; некадашњи мајстори су реалност приказивали опонашајући фотоапарат, тј. коришћењем камере обскуре, док он, инверзно употребљава фотографију не би ли је сместио у шири перцептивни

контекст менталне слике, које имамо о субјекту кога желимо да сместимо у одређени призор. На тај начин, он материјализује, тј. реализује менталну слику на дводимензионалној површини. Ове слике изгледају распарчано на први поглед, али не рапарчавају наш доживљај предмета, напротив, употпуњују га и интегришу у много природнији доживљај. Тиме доживљај престаје да буде доживљај слике, објект, већ доживљај стварног објекта.



22- Дејвид Хокни – *Мајка* 1985, фотоколаж

С ове стране огледала

Тони Урслер

Тони Урслер (Tony Oursler 1957) свакако је један од пионира мултимедијалне уметности, користећи од самог почетка првобитне једноканалне справе за емитовање, да би касније свој рад усавршио, користећи најсофистицираније аудио и видео технологије у својим инсталацијама. Специјалне ефекте користи врло вешто у реалном простору и времену не би ли нас изложио веома убедљивим илузијама натприродних бића, духова, мртвих итд. Један од предмета његових истраживања је тако јака инстинктивна човекова потреба да верује. Инспирацију за свој рад, па и предодређеност да се бави овим темама, уметник црпи из старих викторијанских времена када је окултизам цветао, користећи се најновијим техничким средствима (телеграф, фотографија...) у доказивању постојања духова (сетимо се специјалних ефеката које је спроводио „Чаробњак из Оза”).

Не можемо се бавити радом овог уметника, а да не споменемо његовог деду, Фултона Урслера (Charles Fulton Oursler), писца, сценаристу, новинара (провокаatora и раскринкатора). Као дете радничке класе, од малена је био вођен на разне окултне обреде и сеансе које су у то време цветале у Европи и Америци, а један од узрока таквој помама био је покушај тадашњих жена да ступе у контакт са својим погинулима у Првом светском рату. Како са појавом нових техничких достигнућа делатности мењају физиономију, тако то није заобишло ни окултизам, па је вишеструко експонирана фотографија била идеалан доказ о постојању виших сила. Сарађивао је са Худинијем, а такође је био аутор књиге *Spirit Mediums Exposed* која је откривала технике медијума за преваре. Његов син Вил, Тонијев отац, био је уредник магазина „Thru Story”, где су читаоци објављивали своја наднаравна искуства и сусрете са анђелима и другим чудесним бићима.

Вера је неизбежна тема и интрига за овог уметника, који у својој бизарној али духовитој и ироничној естетици поставља питања, и констатује сталну човекову потребу да верује и пројектује своје слике у етар⁴⁸. Оно по чему је најпрепознатљивији свакако је појектовање лица или сегмената лица на различите објекте у простору, укључујући и пепео. У свом даљем раду, он одмиче од ових тема и производи инсталације – портрете који су кодирани по узору на најсавременије софтвере за препознавање лица-идентитета и на тај начин опет преиспитује онај свет, бесконачан, застрашујући, непознат, али то није свет смрти, духова и анђела већ свет машина, аутоматике, компјутера, које као да се одваја од било каквог људског учешћа и образује посебан живо-неживи ентитет.

Тони Урслер не циља на далеки свет духова, већ човекову потребу да га пројектује; сходно томе, и он пројектује призоре и портрете на предмете. Такође, преиспитује феноменологију савремених информатичких достигнућа и поставља питање да ли машина може да нас види, осети. Иако изгледа као да балансира на

⁴⁸ Carlo McCormick, *The Pathology of Projections & Cynical Spiritualism*
Published in [Artangel](#)

клацкалици између различитих видова постојања, овај уметник стоји чврсто на земљи, с ове стране огледала, а његова једина права религија је – како је негде рекао – моћ маште и креативности.



22-Тони Урслер, *M*г>0г*, 2016 Стокхолм, Шведска-инсталација

23-Тони Урслер, *The Influence Machine* (Машина за утицај) 2013, Лондон, Велика Британија
инсталација

Процес настајања радова

Настанак радова, који су део ове теме и које сам уврстила у изложбу докторског уметничког пројекта, као и неке који су значајни за настанак оних потоњих, а не сматрам их репрезентативним, покушаћу да објасним и са технолошке стране.

Као што је познато, медији су скулптура, фотографија и графика (кроз сва три медија повремено провејава цртеж), али ја ћу се посебно осврнути на оне мање очигледне и мање познате поступке који су кришћени.

Посебно ћу се осврнути на фотографију и то на оне фотографске технике које подразумевају аналогну фотографију и употребу филма. Пре него што опишем процес рада желим да напоменем да део радова који су потписани и изложени као дигиталне графике представљају аналогне фотографије средњег формата, штампане дигитално на графичком папиру ханимиле (hahnemühle).

Настале су у сарадњи са фотографом (Вељко Вујчић). Овакав начин рада захтева темељно познавање фотографије, а тим пре што сам ја и аутор и модел, била је неопходна помоћ фотографа.

Што се скулптуре тиче, у овом вишегодишњем циклусу направила сам бројне портрете у гипсу, порцелану и један у алуминијуму, али то су већ познате технике, тако да ћу се осврнути само на оне детаље где је грешка била добродошла, те је преокренула смер кретања идеје. Навешћу, наравно, и ординарне, општепознате технологије, али њима нећу придавати већи значај.

На слици се види први од фотографских радова у свом првобитном (сл.25) и крајњем (сл. 26) облику. У питању је дигитални аутопортрет, а и све што је постигнуто, постигнуто је шминкањем, односно, бојењем тела и лица. Фотографија са леве стране разоткрива нам процес настајања оваквог рада.



24. 25. **Вида Станисавац Вујчић**, *Портрет* 2012. Дигитална фотографија (једна етапа у раду- лево и завршен рад- десно)

Следећи радови су фотографије средњег формата снимљене апаратом *Mamiya 645* на црно-белом филму *fp4-plus*. Развијени филмови су потом скенирани и на њима има минималних интервенција у фото-шопу. У питању су фотографије вишеструке и продужене експозиције, које су унапред биле осмишљене. Ево једне од њих:



26- Фотографија увећана и одштампана кућним штампачем

Први пут је фотографисана само ова исечена фотографија (сл. 26), која је налепљена као позадина. Касније, на истом том филму фотографисан је мој портрет у покрету, у трајању од 1-2 скунде. Фотоапарат је морао да остане на истом месту, као и малочас, због позадине. Време експонирања мора да буде тачно прорачунато у зависности од светлосних услова. Битно је и кадрирање. За неке од ових радова имала сам унапред припремљену скицу на папиру како би фотографу било лакше да позиционира портрет. Крајњи исход поменуте фотографије изгледа овако:



Следећа је рађена из три пута (сл. 28). Како је прво коришћена бела позадина, а потом два пута црна, позадина на финалном производу изгледа сива:



27. 28 - **Вида Станисавац Вујчић** портрети из циклуса *Лепа ли си, Стојановић Олга!* 2015. аналогна фотографија продужена експозиција (горе) и мулти-експозиција (доле)

Да не бисмо осветлили филм превише на неким местима, добро је користити тамније објекте у кадру. При следећем експонирању, лик ће се боље видети на том сегменту. Ево једног примера који добро илуструје ту могућност:



29-вежба

Два профила су рађена сваки понаособ, на црној позадини. Потом је фотографисана црна мрља на папиру. Резултат је очигледан. На месту белина, филм је осветљен и губе се трагови, а слика је добро очувана на месту црне флеке. Сличан принцип применила сам и овде:



30- **Вида Станисвац Вујчић**, из циклуса *Олгина аналогија* 2016.
Фотографија- дигитална графика

Цртежом сам затамњивала оне сегменте позадине где сам желела да мој лик буде видљивији. Комбинација црних и белих позадина најбоље се очитује на следећим примерима, јер пружа велики број суптилних комбинација и валерски спектар од беле ка црној:



31-Вида Станисвац Вујчић, из циклуса *Олгина аналогија* 2016.
Фотографија- дигитална графика

Ова фотографија експонирана је четири пута, што је и видљиво, а у средини је мало више осветљена, што је резултат малог квара, затварач се заглављивао при дугом експонирању, па је добијен благи *ciaro-scuro* ефекат у средишњем хоризонталном делу.

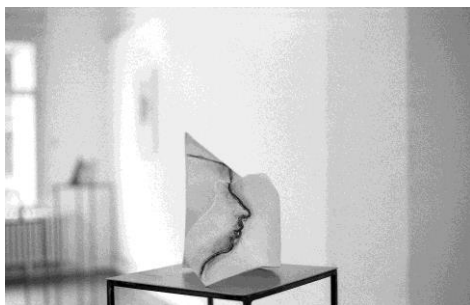


32- Вида Станисавац Вујчић -изложене графике на изложби *Олгина аналогија* 2016, у Центру за графику ФЛУ.

На слици је један сегмент изложбе, под називом *Олгина аналогија*, која је одржана 2016. године у Центру за графику и визуелна истраживања Факултета Ликовних уметности. На поменутој изложби било је 12 оваквих радова, тј. радова из серије аналогних фотографија, које су штампане у дигиталној техници на ханимиле (hahnemühle) папиру намењеном дубокој штампи.

*

Што се скулптура тиче, које представљају само један део целокупне поставке, у технолошком смислу немам ништа важно да напоменем, али навешћу неке грешке приликом рада у порцелану, које су довеле до деформација, које сам касније прихватила као саставни део у поетском смислу. Скулптуре су настале уливањем у калупе од гипса, а потом сам их опсецала не би ли добила отворену форму. Приликом печења, догодиле су се деформације, зато што у ливећој порцеланској маси није било електролита који спречавају слегање масе у сегментима. Занимљиво је да се ове деформације не догађају ако је скулптура само бисквитирана, тј. печена на 800 степени целзијуса. На слици 33. видимо извитоперену скулптуру која је првобитно била вајана као усправна, скоро цилиндрична форма, која се искривила тако да се сада ослања само на две три тачке.



33- **Вида Станисавац Вујчић** скулптура 2018. Порцелан и цртеж угљеном

34- **Вида Станисавац Вујчић** пројекција на скулптури, проба

Презентација

2015. Галерија СУЛУЈ, *Лена ли си, Стојановић Олга!*:



35- Детаљи поствке- фотографија: Милан Краљ

36, 37- Детаљи поствке- фотографија: Вељко Вујчић

2017. Центар за графику и визуелна истраживања, ФЛУ, *Олгина аналогија*:



38,39,40- Детаљи поствке, фотогрфија: Вељко Вујчић

2018. Галерија ФЛУ, Докторски уметнички пројекат: *Лена ли си, Стојановић
Олга!*



41-44 експонати на изложби

Закључак

На крају бих волела да појасним чему овај текст у ствари служи. Докторат свакако заокружује и на неки начин поставља наш уметнички рад у неке границе, али, запрво, он представља свршетак и круну званичног и формалног школовања, барем у садашњем тренутку. То значи да он никако не представља крај уметничког деловања, напротив, то је само отворена капија за нешто ново, слично или различито досадашњем раду. Бићу слободна да ту традиционалну реч заменим новом – откључак.

После дугог теоријског лета, затим зиме, преко изложбеног пролећа, па опет једног лета, али овог последњег, не тако дугог ни темељног, него рутинског, могу да кажем да је форматирање рада коначно готово и да ће једна целина бити заокружена и дефинисана (ма колико била кратка). И та формална заокруженост некада је важнија од садржаја, зато што једно цело представља једно цело, ма шта унутра поседовало. Али оно што је сврха дотичног рада, осим што смо се у претходном тренутку мало занели, јесте да је он сам себи циљ, као и даљи развој уметничког дела, или, ако хоћете, развој идеје и њене реализације. После свега овога, требало би да знам шта ћу даље, куда, чиме итд. И многе нове и конкретне идеје произашле су баш из овог теоретисања, па ћу накратко описати неке од њих пре него што их потпуно заборавим. Честа је појава да идеје некада заврше на сметлишту идеја, ако их, макар скицом, не забележимо. А идеје се нижу, како по кључу и у низу свега претходног, тако потпуно нове, неповезане и супротне свему што претходи у претходном раду. Ево неких:

1. Изливање порцелана по равној површини и праћење слободних облика, те пажљиво сушење истих са очекивањем да ће се интересантно деформисати при печењу;
2. Обсецање таквих површина по претходном кључу, аутопортрет из профила или силуета мајке; или
3. Никакво не исецање ничега и уживање у органској природности и слободној форми просуте материје; или
4. Проливање порцелана и коришћење његових сегмената у просторним инсталацијама, као, на пример, видео или фото-пројекција по много малих порцеланских делића;
5. Живо цртање уз помоћ пројектора на неравној или сегментисаној површини;
6. Пројектовање цртежа или фотографије на вишеслојне папирне инсталације;
7. Бесомучно фотокопирање портрета мајке (из копије у копију);
8. Бесомучно цртање тог истог портрета.

Супротно томе, постоје и сасвим другачије идеје, ослобођене тематских оквира као што су на пример:

1. Концертни клавир од теракоте у природној величини;
2. Огромне мачке у камену без претходне скице;
3. Видео пројекција клесања на камену;

Идеје су набацане, па их не бих детаљно образлагала, тим пре што бих на тај начин унапред иживела потребу да их било када реализујем. Ипак, могла бих да их поделим у две групе: оне које настављају све претходно и ослањају се на појмове као што су бескрај, ништавило, мајка, мајка и ћерка, смрт, пројекција итд., и на оне које као антитежа, немају ништа заједничко, не само са том темом или тим темама, већ и са тим начином логичког, али и интуитивног промишљања и иду у неку непосреднију експресију. Ово искуство нас учи да, поред свега испланираног, промишљеног, предумишљеног и призиваног морамо пригрлити и потпуно независне идеје које се пале као сијалица у цртаном филму, на исти онај начин на који прихватамо изненађења у материјалу као чист поклон.

Такође, све недоречености у писаном делу рада искористићу као отворене прозоре и повод за поновно читање, истраживање и обогаћивање појмова, које сам имала прилике у овом раду да дотакнем. Није искључено ни потпуно извртање дотичних (назови) одговора и погледа из сасвим другог угла, јер све то промишљане драгоценост је управо у тренутку у коме се дешава. Самим тим, ми их не памтимо, не би ли после могли да им се вратимо чедни, чиста срца и празне главе.

Крај

Биографија

Вида Станисавац Вујчић рођена је 1981.године у Београду. Дипломирала је вајарство 2008. Године у класи проф. Славољуба Цаје Радојчића. На истом факултету завршила је специјалистичке студије (главни предмет цртеж) у класи проф. Драгана Јовановића. Чланица је УЛУС-а од 2010. године. Од 2012 предаје на Департману за уметност Државног универзитета у Новом Пазару.

Самосталне изложбе:

- 2018 - *ЛЕПА ЛИ СИ, СТОЈАНОВИЋ ОЛГА!* скулптуре, графике фотографије, Галерија ФЛУ Београд
- 2017- *ОЛГИНА АНАЛОГИЈА* Центар за графику и визуелна истраживања, ФЛУ, Београд
- 2015- *ЛЕПА ЛИ СИ, СТОЈАНОВИЋ ОЛГА!* изложба фотографија и скулптура, Галерија СУЛУЈ, Београд
- 2012- *У КУЈНИ* - изложба скулптура у Галерији савремене уметности Смедерево
- 2011- *СКУЛПТУРЕ МЕЂУ ЈАЈИМА*- изложба скулптура у Малој галерији УЛУПУДС-а, Београд
- 2010-*СКУЛПТУРЕ МЕЂУ ЈАЈИМА*- самостални уметнички пројекат на Каленићевој пијаци подржан од општине Врачар
- 2008- *ИЗЛОЖБА СКУЛПТУРА* са Владиславом Крстић и Ирином Перишић Бошњак у галерији СКЦ Нови Београд

Колективне изложбе:

- 2018- Пролећна изложба, Павилјон Цвијета Зузорић, Београд
- 2018- Мајск изложба графике београдског круга, Галерија Графички колектив, Београд
- 2017- Пролећна изложба, Павилјон Цвијета Зузорић, Београд
- 2016- 13. Међународни бијенале уметности минијатуре, Горњи Милановац
- 2014- Изложба фотографија студената и професора уметности са факултета у Београду, Faculty of Clear Lake, Houstone
- 2013. *INVENTIA INCLUSIVA*, Међународно тријенале проширених медија 2013, Павилјон Цвијета Зузорић, Београд
- 2012. Изложба Вајари Србије, Павилјон Цвијета Зузорић, Београд
- 2012.-Пролећна изложба, Павилјон Цвијета Зузорић, Београд
- 2011- Изложба 3Д Арт, Мала галерија УЛУПУДСа, Београд
- 2011- Десети Арт маркет, кућа Краља Петра, Београд
- 2010- Изложба нових чланова УЛУСа
- 2007- *MIXED WORLDS* изложба уметника из Србије, Галерија Емил Сали, Финска, Тампере
- 2006, 2007- изложба награђених радова студената ФЛУ, Галерија ФЛУ, Београд
- 2006- Бијенале портрета, Културни центар Шабац

Награде:

- 2007- Награда ИЛИЈА КОЛАРЕВИЋ-ВАЈАР
- 2006- Награда СО САВСКИ ВЕНАЦ за рад у материјалу

Литература

- Нојман. Ерих, (2015) *Велика мајка- феноменологија женских облика несвесног*, Београд: Федон
- Морен. Едгар, (1979) *Човек и смрт*, Београд: Просвета
- Барт. Ролан, (2011) *Светла комора- белешка о фотографији*, Београд: Културни центар Београда
- Шуваковић. Мишко,(2012) *Концептуална уметност*, Београд: Орион арт
- Фрејзер. Џејмс Џорџ, (2003) *Златна грана: проучавање магије и религије*, Београд: „Иванишевић“
- Сонтаг. Сузан, (1982) *Есеји о фотографији*, Београд: Радионица СИЦ
- Сонтаг. Сузан, (1983) *Болест као метафора*, Београд: Рад
- Ахметагић. Јасмина, (2011.) *Приче о Нарцису злостављачу: злостављање и књижевност*, Београд: ЈП Службени гласник
- Де Бовоар. Симон, (2007) *Веома блага смрт*, Београд: Плави јахач
- Бењамин. Валтер, (2006) *О фотографији и уметности*, Београд: Културни Центар Београда
- Петровић. Сретен, (2006) *Естетика*, Београд: Народна књига, Филолошки факултет
- Бандић. Душан,(1997) *Царство земаљско и царство небеско*, Београд: Библиотека XX Век и Чигоја
- Лич. Едмунд, (2002.) *Култура и комуникација: логика повезивања симбола*, Београд: Библиотека 20. Век и Чигоја
- Duby. G, Daval. J, (2006) *SCULPTURE, From antiquity to the Middle Ages*, Geneva:TACHEN GmbH
- SC Duby. G, Daval. J, (2006)*ULPTURE, From the Renaissance to the Present Day* Geneva:TACHEN GmbH
- Шуваковић. Мишко, (1999) *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Српска академија наука и уметности, Прометеј, Београд - Нови Сад,

Електронски извори

- Ковачевић, И; Синани, Д. (2013) *Антропологија Смрти 1*, Београд, Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду и Српски генеалошки центар, доступно на <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/2c003250991d4ae6b722f7c1c7d04046.pdf>
- Куљић, Тодор. 2013. *Добра смрт – о еволуцији друштвеноприхватљивог начина умирања* Етноантрополошки проблеми 8 (1): 61-72. Доступно на

<http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Publications/2c003250991d4ae6b722f7c1c7d04046.pdf>

Гаврић, Томислав *Страх и филм II*, доступно на

<http://www.novifilmograf.com/tomislav-gavric-strah-i-film-ii/>

Solomon, Deborah, (2017) *David Hockney interview: 'I thought I was a peripheral artist, really'*, Independent, доступно на <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/david-hockney-interview-a-bigger-splash-metropolitan-museum-of-art-new-york-yorkshire-a7940381.html>

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/david-hockney-interview-a-bigger-splash-metropolitan-museum-of-art-new-york-yorkshire-a7940381.html>

Milojević. Dušan, (2012) *Slikar u doba fotografije*, Vreme, dostupno на

<https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1054203>

McKenzie. Janet, *David Hockney Portraits*, Studio International, доступно на

<http://www.studiointernational.com/index.php/david-hockney-portraits>

Деспотовић. Јован, *Хиљаду лица и појава Синди Шерман*, доступно на

http://www.jovandespotovic.com/?page_id=8209

Grishin. Sasha, (2018) *Gerhard Richter: The Life of Images is an Unmissable Show*, The

Conversation доступно на <https://theconversation.com/gerhard-richter-the-life-of-images-is-an-unmissable-show-85817>

Kimmelman. Michael, (200) *In the studio With Tony Oursler; A Sculptor Of the Air With*

Video, The New York Times, доступно на <https://www.tonyoursler.space/in-the-studio-with-onyoursler-a-sculptor-of-the-air-with-video>

Moure. Gloria, (2001) *Photo-entropy*, Ediciones Poligrafa доступно на

<https://www.tonyoursler.space/photoentropy>

Гаврић. Томислав, *Страх и филм II*, доступно на

<http://www.novifilmograf.com/tomislav-gavric-strah-i-film-ii/>

McCormick. Carlo, *The Pathology of Projections & Cynical Spiritualism By Published in*

[Artangel](#)

Тасић. Стефан, *Специфичност односа према телесном у раду Синди Шерман*,

доступно на <https://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/stefan-tasic-sindi-c5a1erman.pdf>

Малетин Војводић, Љиљана. *Ужаси без наслова Синди Шерман- Ретроспективна*

изложба Синди Шерману у Ослу и Стокхолму, доступно на

<https://ljiljanamaletin.files.wordpress.com/2013/06/retrospektiva-cindy-sherman-1za-e-novine.pdf>

Линкови

https://sh.wikipedia.org/wiki/Edgar_Morin

https://sh.wikipedia.org/wiki/https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/techniques-5/Vojin_Baki%C4%87

<https://sh.wikipedia.org/wiki/Narcis>

<https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/techniques-5>

Списак репродукција

- 1- Реј Барсанте (Ray Barsante) 2017. Керамика, преузето на <https://www.pinterest.com/pin/572660908862441089/>
- 2-Војин Бакић *Разлистана форма* преузето са http://www.antoniosiber.org/svjetlonosne_forme_vojina_bakica.html
- 3,4- Вида Станисавац Вујчић, *портрет* 2015. порцелан
- 5- Вида Станисавац Вујчић, *Портрет* 2012. дигитална фотографија
- 6- Синди Шерман *Untitled #223* 1989. Фотографија, преузето са <https://www.sartle.com/artwork/untitled-223-cindy-sherman>
- 7- Вида Станисавац Вујчић, *портрет* из циклуса *Лена ли си Стојановић Олга!* 2015. аналогна фотографија-милти-експозиција
- 8- Вида Станисавац Вујчић исечак коришћен при фотографисању
- 9-Герхард Рихтер, *Ела*, 200. уље на платну, преузето са <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings>
- 10- Герхард Рихтер, *Ема силази низ степенице*, 1966. уље на платну преузето са <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings>
- 11- Вида Станисавац Вујчић, *Портрет из циклуса Лена ли си, Стојановић Олга!* 2015. аналогна фотографија средњег формата- продужена експозиција
- 12- Вида Станисавац Вујчић, портрет из циклуса *Лена ли си, Стојановић Олга!* 2015., аналогна фотографија средњег формата, мулти-експозиција
- 13- Синди Шерман, *Untitled Film Still #2* 1977-1980. Фотографија преузето са <https://www.pinterest.com/pin/328410997808471287/>
- 14- Каравађо, *Нарцис* око 1599. уље на платну преузето са [https://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_\(Caravaggio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Narcissus_(Caravaggio))
- 15- Вида Станисавац Вујчић –из циклуса *Олгина аналогна фотографија* 2016. аналогна фотографија мултиекспозиција, дигитална штампа
- 16- непознати аутор, *Егзлација цвета*, око 470-460. год, п.н.е, мермер, детаљ са надгробне стеле, Фасалија, Грчка, преузето са <http://www.meteoweb.eu/2015/12/archeologia-tempio-di-agrigento-celebra-la-riunione-tra-demetra-e-persefone/601162/>
- 17- Ингмар Бергман, кадар из филма *Персона* 1966. Преузето са <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/persona-films-inspired-ingmar-bergman-60th-anniversary>
- 18- Вида Станисавац Вујчић, скулптура 2018. порцелан, цртеж
- 19- Вида Станисавац Вујчић, скулптура 2018. порцелан, цртеж
- 20- Вида Станисавац Вујчић, портрет 2012. дигитална фотографија
- 21-Вида Станисавац Вујчић, 2018. инсталација (фотографија пројектована на скулптуру од бисквитираног порцелана)
- 22- Дејвид Хокни – *Мајка* 1985, фотоколаж преузето са <https://photomuserh.wordpress.com/2012/03/04/david-hockney-photography-will-never-equal-painting/>

- 22-**Тони Урслер, *Mr0r*, 2016-инсталација преузето са <https://www.tonyoursler.space/mr0r>
- 23-**Тони Урслер, *The Influence Machine* (Машина за утицај) 2000-2002, инсталација, преузето са <https://www.tonyoursler.space/the-influence-machine-london>
- 27, 28 -** Вида Станисавац Вујчић портрети из циклуса *Лена ли си, Стојановић Олга!* 2015. аналогна фотофрафија продужена експозиција (горе) и мулти-експозиција (доле)
- 30-** Вида Станисавац Вујчић, из циклуса *Олгина аналогија* 2016.
Фотографија- дигитална графика
- 31-**Вида Станисавац Вујчић, из циклуса *Олгина аналогија* 2016.
Фотографија- дигитална графика
- 32-** Вида Станисавац Вујчић -изложене графике на изложби *Олгина аналогија* 2016, у Центру за графику ФЛУ.
- 33-** Вида Станисавац Вујчић скулптура 2018. Порцелан и цртеж угљеном
- 34-** Вида Станисавац Вујчић пројекција на скулптури, проба
- 35-** Детаљи поствке- фотографија: Милан Краљ
- 36, 37-** Детаљи поствке- фотографија: Вељко Вујчић
- 38,39,40-** Детаљи поствке, фотографија: Вељко Вујчић
- 41-44.** Експонати на изложби, фотографија: Вида Станисавац Вујчић

Подаци о ментору и члановима комисије за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта **Лепалиси, Стојановић Олга! (портрет односа мајке и ћерке - скулптуре, графике, фотографије)** кандидаткиње Виде Станисавац Вујчић:

Ментор:

др ум. Оливера Парлић-Карајанковић, ванредни професор
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

Чланови:

мр Вељко Лалић, редовни професор
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

мр Бранимир Карановић, професор емеритус
Факултет примењених уметности, Универзитет уметности у Београду

др ум. Радош Антонијевић, ванредни професор
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

др Никола Шуица, редовни професор
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

Изјава о ауторству

Потписани-а **Вида Станисавац Вујчић**

број индекса 4328- 12

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

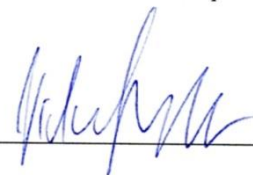
**Лепа ли си, Стојановић Олга! –портрет односа мајке и ћерке - скулптуре,
графике фотографије**

резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,

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

У Београду, 4.5.2018

Потпис докторанда



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

Име и презиме аутора **Вида Станисавац Вујчић**

Број индекса 4328/12

Докторски студијски програм **Вајарство**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Лепа ли си, Стојановић Олга! - портрет односа мајке и ћерке- скулптуре, графике, фотографије _____

Ментор др ум. **Оливера Парлић Карајанковић**

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) **Вида Станисавац Вујчић**

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, 4.8.2018



Изјава о коришћењу

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

Лепа ли си, Стојановић Олга!- портрет односа мајке и ћерке-скулптуре, графике, фотографије

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 6. X 2018

Потпис докторанда

