

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Факултет ликовних уметности Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

**ПРИЗОРИ СЕОБА – изложба слика**

Кандидат мр **Љиљана Шуњеварић-Арбајтер**, ванредни професор  
Факултет уметности, Универзитет у Приштини  
са привременим седиштем у Косовској Митровици

Ментор др ум. **Милета Продановић**, редовни професор  
Факултет ликовних уметности, Универзитет у Београду

Београд, 2019.

## Садржај

<b>Сажетак</b> .....	4
<b>Abstract</b> .....	5
<b>Увод</b> .....	6
<b>[1] Конституисање наратива <i>Слике Сеоба</i></b> .....	10
[1.1] Теорије сећања .....	11
[1.2] Конституисање историјског наратива на примеру сеобе Срба .....	22
[1.3] Примери слика Паје Јовановића у функцији конституисања наратива о сеоби народа .....	27
[1.4] Савремени конструкти наратива о миграцијама.....	31
<b>[2] Призор</b> .....	42
[2.1] Призор без догађаја код Паје Јовановића.....	44
[2.2] Сликарство призора Миодрага Миће Поповића .....	48
<b>[3] Апропријације и призори у радовима до изложбе <i>Сеобе: слика призора</i></b> .....	58
[3.1] <i>Архетип</i> .....	60
[3.2] <i>Новодевичье (Новодевичанско)</i> .....	63
[3.3] <i>Новодевичье (Новодевичанско) Retake</i> / инсталација на споменику Лази Лазаревићу у Шапцу.....	66
[3.4] <i>Русланова</i> .....	70
[3.5] Фотографија <i>Радоињско језеро</i> .....	72
[3.6] <i>Завршавајући Леонарда</i> .....	75
[3.7] <i>Слике Призори</i> .....	78

<b>[4] Апропријације у радовима <i>Сеобе: слика призора</i>.....</b>	<b>83</b>
[4.1] Роман <i>Сеобе</i> (I књига), Милош Црњански.....	87
[4.2] Филм <i>Сеобе</i> (I део), Александар Саша Петровић.....	98
[4.3] Фотографија коња из серије <i>Витак</i> , Иван Петровић.....	104
<b>[5] Изложба <i>Сеобе: слика призора</i>.....</b>	<b>108</b>
[5.1] Поставка изложбе <i>Сеобе: слика призора</i> .....	119
<b>[6] Прилози.....</b>	<b>122</b>
[6.1] Радови <i>Плаже</i> .....	124
[6.2] Слика <i>Повратак</i> .....	125
<b>Библиографија</b>	
Општа библиографија .....	127
Филмографија.....	130

#### **Прилози уз писани део уметничког докторског пројекта**

Биографија кандидата .....	131
Комисија за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта .....	136
Изјава о ауторству .....	137
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије .....	138
Изјава о коришћењу .....	139

## Сажетак

*Призори сеоба – изложба слика* је докторски уметнички пројекат на Сликаромском одсеку Факултета ликовних уметности Универзитета уметности у Београду. Састоји се од два дела: теоријског и практично-уметничког. Писани део уметничког докторског пројекта је теоријска студија којом презентујем истраживања теме сеоба у историји ликовних уметности, књижевности и филма. У првом делу рада бавим се различитим теоријама сећања и памћења од утицаја на идеје конституисања представа сеоба народа и утицајима тих представа на уметност. Такође, у овом делу рада бавим се савременим начинима приказивања теме сеоба народа у уметности. У другом делу рада истражујем идеје сликарства призора и технике апропријација у уметности од значаја за конституисање мојих ликовних радова. Докторским уметничким пројектом *Призори сеоба – изложба слика* истражујем начине да се тема сеоба, као једна од најзначајнијих и епохалних тема савремене цивилизације у којој живимо, представи у форми ликовних уметности. Изложба *Сеобе: слика призора* изведена је као класична поставка слика и цртежа. Две централне слике са ове поставке су *Сеобе (призор I)* и *Сеобе (призор II)*. Поред ових монументалних композиција на изложби су изложени цртежи и слике мањег формата који представљају артефакте процеса апропријације који сам користила у стварању уметничких радова. Сlike и цртежи на уметничкој изложби тематизују сеобе народа и начине представљања те теме у уметности.

Кључне речи: сеобе, теорија сећања, конституисање наратива, сликарство призора, апропријација, копија, слике и цртежи сеоба

## **Abstract:**

*Scenes of Migrations* – is a exhibition of paintings for doctoral dissertation on Painting Department on Faculty of Fine Arts, University of Belgrade. It consists of two parts: theoretical and practical-artistic part. Written part of mine doctoral dissertation project is a theoretical study in which I represent my researches about theme of migrations in history of art, literature and movies. In the first part of my dissertation I drew attention to the different theories of remembering and memory which had influence on constituting ideas of representing scenes of migrations and influence of those scenes on art. Also in this part of my dissertation I deal in with contemporary methods of displaying theme of migrations of the people in art. In the second part of my work I research ideas about scenes painting and art appropriation techniques which were significant for constituting my art work. In this doctoral dissertation project *Scenes of Migrations* – painting exhibition, I research the ways of representing migrations as one of the most significant and epochal theme of modern society in which we live in a form of art work. Exhibition *Migrations: scene image* is presented like classical exhibition of paintings and drawings. Two main paintings from this exhibition are *Migrations (scene I)* and *Migrations (scene II)*. Beside these monumental compositions, at the exhibition are exposed drawings and paintings of smaller size which represents artifact of process of appropriation which I used while creating art works. Paintings and drawings at the art exhibition thematize people migrations and the ways of representing that theme in art.

Keywords: migrations, theory of remembering, narrative constitution, scenes painting, appropriation, copying, paintings and drawings of migrations.

## Увод

*Призори сеоба – изложба слика* је докторски уметнички пројекат који се састоји од два дела: практично-уметничког и теоријског дела. Изложба слика *Сеобе: слика призора* одржана је у децембру 2016. и јануару 2017. године у Ликовној галерији Културног центра у Београду. Ова изложба је у целини поновљена у мају 2017. године у Галерији центра за културу Градац у Рашки. Две централне или кључне слике са ове поставке *Сеобе (призор I)* и *Сеоба (призор II)* излагане су и у оквиру пројекта *Outside the lines / Contemporary artwork selection*<sup>1</sup> у *New Moment Gallery* у децембру 2017. године у Београду. Такође, рад *Без назива (Сеобе)* излаган је у Галерији центра за културу у Ковину у фебруару 2018. године, у оквиру моје самосталне изложбе под називом *Плаже*. На овој изложби рад *Без назива (Сеобе)* проширен је до величине амбијенталне инсталације са тематски идентичним концептом који је везан за докторски уметнички пројекат *Призори Сеоба*. Део рада који тематизује *Плаже*, везан је за изложбу *Сеобе: слика призора*, значајно је проширен током писања теоријског дела докторског уметничког пројекта. Већи број цртежа *Плажа* изведен је током 2017. и 2018. године, а излаган је на изложби *Ликовне поетике цртежа* поводом прославе јубилеја 80 година Академије – Факултета ликовних уметности у Београду у Галерија ФЛУ у Београду, као и на изложби *Велике и мале револуције* у оквиру XIV Ноћи музеја у Галерији Факултета уметности Универзитета у Приштини са седиштем у Косовској Митровици.

Централно место у оквиру докторског уметничког пројекта чине слике *Сеобе (призор I)* (уљана боја, платно, димензије 170 x 460 цм) и *Сеобе (призор II)* (уљана боја, платно, димензије 170 x 460 цм), као јединствена монументална целина. Композиција је настала апропријацијом историјског догађаја *сеоба Срба 1690. године*, филмских кадрова

---

<sup>1</sup> Кустоскиња пројекта Наташа Радојевић, изложбу организовли *New Moment* галерија и *Art Space* организација.

из филма *Сеобе* из 1994. редитеља Александра Саше Петровића и фотографије мртвог коња из серије *Витак* из 1999. Ивана Петровића.<sup>2</sup>

Писани део докторског уметничког пројекта Призори сеоба састоји се од резултата истраживања у оквиру теорије сећања и теорије уметности као јединственог интердисциплинарног подручја у коме се ове теорије преклапају и сажимају. Појмове као што су колективно памћење и колективно сећање, као супституте прошлости можемо разумети кроз садашњост, како наводи Морис Албваш (Maurice Halbwachs).<sup>3</sup> Ови појмови у докторском уметничком пројекту Призори сеоба директно су везани за историјски догађај сеоба Срба 1690. године и као такви су основно полазиште у овом истраживању. Кроз историјске и историографске наводе и податке бавићу се овом историјском темом. Овај догађај је први пут уметнички насликан као слика „наручена“ од стране *Краљевине Србије посредством Карловачке патријаршије приликом Миленијумске изложбе у Будимпешти 1896. године*, а насликао ју је Паја Јовановић. Слика Сеоба Срба 1690. под Патријархом Арсенијем III Чарнојевићем од свог настанка као наручене слике, па све до данас, трпела је веома разноврсна тумачења. Две верзије ове слике истог историјског догађаја прешле су пут од тога да сеоба Срба 1690. године није представа народа у збегу већ историјски догађај војно организованих Срба који у помоћ стижу цару Леополду. Почев од тога да је непожељна и да не задовољава очекивања наручиоца, све до најраспрострањеније иконичне представе у српским домовима, слика Сеоба Срба 1690. под Патријархом Арсенијем III Чарнојевићем постаје симбол сеоба у српском друштву. Даље у тексту детаљно је анализирано како је ова слика постла архетипски наратив сеоба. У овом раду приказани су и конституисање и употреба историјске слике Сеоба срба као најрепрезентативнијег модела, односно наратива, у оквиру теме Призори сеоба. Тиме се наратив Призора сеоба обликује и тумачи у овом раду као директна апропријација архетипског и историјског наратива и потврђује његова важност.

---

<sup>2</sup> Снимање филма *Сеобе* је завршено 1989. године, а први пут је приказан у Београду 1994. године. Извор: <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/seobe/> од, 15. 2. 2019.

<sup>3</sup> Kuljić Todor, *Kultura Sećanja – Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, у поглављу *Socijalno konstruktivistичке теорије о памћењу*: М. Alblas, Ј. Asman, А. Asman и Р. Nora, Београд: Ћигоја, 2006. (стр. 8–16).

Изложба Призори сеоба рачуна са овом врстом историјског капитала, па ће у тексту бити истакнут метод којим се важност историјског догађаја користи у функцији обликовања савременог уметничког дела. Такође, биће показано на који начин је очекивано дејство тог осавремењеног призора, превасходно кроз инсистирање на упозоравајућим дејствима таквог сликарства која су нужна приликом излагања и комуникације дела. Ова дејства биће у тексту анализирана на примерима једног броја парадигматских уметничких радова из савремене уметности који су од интереса за докторски уметнички пројекат. Тиме ће бити омогућен закључак о наративним утицајима на уметничко дело из области историје и теорије уметности, а који су од суштинског значаја за конструисање садржаја и наратива везаних за питање представа сеоба у савременом сликарству, као оквира за реализацију уметничког дела.

У другом делу текста биће детаљно образлагани теоријски и практични методи и процеси апропријације у уметности који су коришћени у реализацији уметничких радова и докторске уметничке изложбе. Такође, биће истражени теоријски домени сликарства призора од значаја за реализацију уметничких радова и докторске уметничке изложбе. Анализа ових теоријских и практичних метода биће примењена на старијим уметничким радовима, од изложбене поставке Архетип из 2011. године, па све до радова под општим називом Плаже из 2017. године, који су уследили након реализације докторске уметничке изложбе, како би се анализирали и утврдили модалитети и нивои ових процеса од директног значаја за реализацију радова на изложби Призори сеоба. Тиме ће бити додатно појашњено на који начин је грађена уметничка поетика и на који начин се унутар ње обликовала идеја о сликарству Призора сеоба. Након ове анализе уследиће анализа практичних метода коришћења процеса апропријације на примерима књижевног дела Милоша Црњанског и екранизације његовог дела Сеобе у режији Александра Саше Петровића. У тексту ће бити показано на који начин је вршен процес узорчења материјала у књижевном тексту, филму и на фотографији, и на који начин су ови језички и сликовни узорци употребљени у градњи композиција приказаних на изложби Призори сеоба. Посебна пажња биће посвећена медијским и техничким аспектима употребљеним у изради цртачких и сликарских композиција.



На крају текста биће извршена компарација коришћених теоријских методологија и добијених резултата рада на самој изложби. С обзиром на то да се изложба састоји од две монументалне композиције под називом Сеобе (Призор I и Призор II) и већег броја садржајно и технички разноврсних цртежа, слика и интервенција на фотографијама, који представљају ликовне факте произишле из процеса апропријације у раду, биће извршена компарација теоријских модела апропријације и сликарства призора са делима приказаним на изложби. Такође, биће изведени закључци о процесима, методама и техникама којима је обликована поставка изложбе Призори сеоба у Културном центру Београда, а која представља практични и завршни део докторског уметничког пројекта.

У прилогу текстуалног дела докторског уметничког пројекта биће представљен концепт радова Плаже насталих директно из искуства рада на Призорима сеоба, као и слика Повратак израђена поводом Уметничке колоније Орашац 2018. године. Такође, биће детаљно приказане репродукције целокупног визуелног материјала на изложби. У прилозима ће бити наговештени правци развоја уметничког рада на докторском уметничком пројекту *ПРИЗОРИ СЕОБА – изложба слика*.

## [1] Конституисање наратива *Слике Сеоба*

Први део овог докторског истраживања успостављен је као начин да се истраже и утврде могући теоријски методи и оквири за уметничко докторско истраживање. Специфичан приступ теорији полази од постављене претпоставке да је реализоване сликарске радове приказане на изложби *Призори сеоба* могуће тумачити у контексту теорије сећања, теорије односа сећања и историје, односа историје и историографије, као и теорије мита од значаја за конституисање начина на који данас посматрамо одређене историјске догађаје. Посебан сегмент овог истраживања односи се на начине којима је успостављен однос свих набројаних теоријских садржаја и принципа формирања идентитета појединца, групе или народа.

Теоријско истраживање треба да покаже да уметничка слика унутар ових процеса представља један од најзначајнијих елемената или метода којима се конституише и/или конструише однос према идентитету па и сам идентитет. У овом делу докторског уметничког пројекта биће истражени начини на који уметничка слика остварује ову своју могућу улогу. Она се појављује као значајан параметар, једнако као и историографски запис или текст, и сведочи нам о поимању прошлости на основу које успостављамо однос према садашњости. Слика ту има двоструку улогу: са једне стране она представља мање или више истинито али увек и нужно дословно сведочанство о прошлости, док са друге стране остварује своју битну улогу у конструисању нашег односа према сопственој садашњости. Била та њена улога дословно историјски потврђена или не, њен митски и наративни капацитет не може се занемарити и она доследно утиче на начине нашег савременог саморазумевања. Кроз тај утицај на наше саморазумевање у садашњости она обликује и специфичну карактерологију нашег савременог идентитета. Теоријски оквир овог истраживања треба да покаже ове процесе како на основу текстова културе, тако и на значајним уметничким примерима који их показују.

Како би био остварен циљ овог докторског уметничког истраживања и дат основ за квалификацију изложбе *Призори сеоба* у центру пажње истраживања налази се питање на који начин данас можемо конструисати слику утемељену на историјској и митској представи препознатој у слици Паје Јовановића *Сеоба Срба* и какву нарацију и

разумевање нам она данас омогућава. Значајна историјска слика не омогућава нам ни њену дословну актуелизацију нити њену поновљену интерпретацију али нас спречава у могућности да пренебрегнемо њен историјски и наративни потенцијал. Ми га нужно укључујемо у систем интерпретације чак и да имамо намеру да се на тај систем не обазиремо.

Бавити се данас темом сеоба у уметности, као једном од најзначајнијих тема и у Србији и у свету, није могуће без значајне анализе уметничких радова који у историји конституишу овај наратив. Када се ради о слици која је од огромног значаја за данашњу перцепцију националног идентитета Срба, теоријски део истраживања треба да послужи могућности да се утврди како савремени уметнички наратив сеоба утиче на нашу перцепцију идентитета и како га конструише. Теоријски опсег истраживања треба да пружи основ и методологију ове интерпретације.

### [1.1] Теорије сећања

Појмови као што су *колективно памћење* и *култура сећања* су у узајамној вези, односно *култура сећања* произилази из *колективног памћења*. За ова два појма заједничка је прошлост. Кроз тумачења прошлости ми обликујемо садашњост и стварамо могућност обликовања визије будућности. Важно је назначити да култура сећања не би постојала да не постоји базични топос колективног идентитета. Основе и полазишта колективног идентитета почивају у свести субјекта, јединке, о континуитету сопственог постојања, како наводи Дејвид Хјум (David Hume), а у односу са другим индивидуама чини мноштво припадности групи или колективу.<sup>4</sup> Лични идентитет кроз припадност је у нераскидивој вези колективног идентитета јер је еквивалентан, односно у узајамној је корелацији са групом. Група ствара идентитет субјекта као што и више субјеката, односно више „истих“ индивидуалних идентитета стварају колективне идентитете као што су родни, национални, верски, политички, социјални, културни, професионални итд. Из наведених

---

<sup>4</sup> Ibid., (стр. 18)

примера могу се уочити различити нивои односно поља деловања идентификације са групом или колективом.

Тема докторског уметничког пројекта *Призори сеоба*, у свом наслову нема формалну временску одредницу у смислу: када се призори сеоба дешавају и да ли призори представљају неке будуће сеобе или тренутне сеобе или пак неке призоре сеоба које су завршене. Сеобе су дешавања представљена кроз prizor а могуће временске одреднице и дистанце у односу на само тумачење представе prizora дају нам тренутне околности у којима се налазимо. Самим тим уметничка изложба *Сеобе: слика призора* која је део докторског уметничког пројекта, у временском смислу проблематизује тренутно збивање које се односи на представе сеоба из позиције колективног памћења кроз фиксирана места сећања и историјске наративе.

Фиксирана места сећања, материјални остаци, митови, идеологије, предрасуде итд., све су то топоси памћења које преносе појединци, групе, етнице и нације. Основна утемељеност културе сећања једне етнице или нације заснована је на преношењу писаних и усмених говора. Као таква, култура сећања може се посматрати у ширем смислу као употреба прошлости приликом разумевања садашњег тренутка у коме се групе, народ, нације или етнице налазе. У ужем теоријском смислу, култура сећања је дисциплина која се бави начином чувања прошлости или начином редефинисања прошлости у односу на садашњи тренутак, односно на време. Сачувани обрасци преношења прошлости могу бити плански или намерно заборављени у односу на носиоце одређених група или појединаца. Тодор Куљић се бави обрасцима сећања у својој студији *Колективно памћење* на веома критичан начин.<sup>5</sup> Обрасци сећања су по њему променљиви, динамични и реконструктивни. У односу на прошлост и начине тумачења прошлости, сећање је променљиво као и доживљај слике прошлости који трпи последице истинитости сећања. Прошлост нам преносе појединци или групе које су прошлост доживеле. Такође, прошлост нам преносе групе и појединци који нису имали сопствени доживљај исте. Из тога произилази да је слика прошлости наследство сећања и доживљаја припадности, односно приближавање и успостављање идентитета појединца у односу на групу. Овде морамо разликовати комуникативно односно усмено преношење сећања које се

---

<sup>5</sup> Куљић Тодор, *Колективно памћење, Култура сећања* у: Социолошки речник, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006. (стр. 117–136)

успоставља као памћење које обухвата три генерације и културно памћење које обухвата институционализоване културе.

Француски социолог Морис Албваш (Maurice Halbwachs) један је од родоначелника теорије памћења. Актуелизација ове теорије 1980–их година имала је значајну улогу у схватању културних чињеница и то кроз Албвашове тврдње да се прошлост у памћењу не задржава него реконструише као и да памћење није резултат несвесног (Фројд), већ је памћење производ међуљудског општења. „Памћење се замишља, пре свега, као чист унутрашњи феномен, локализован у мозгу индивидуе, као тема за физиологију мозга, неурологију и психологију, а не као део науке о историји културе. Али шта све памћење садржајно прихвата, како организује те садржаје, колико дуго и шта може да сачува, све то углавном није пуко питање унутрашњег капацитета и управљања, већ спољњих, тј. друштвених и културолошких оквира“.<sup>6</sup> Велики утицај на памћење појединца има друштво које значајно утиче на хомогенизацију или, насупрот томе, дезинтеграцију индивидуалног памћења. Самим тим, неизбежно је и друштвено конструисање колективног памћења које посредством тог конструисања уочиште проналази у појединцу. Овде бисмо могли рећи да су везе између односа појединца и колектива нераскидиве јер по Албвашу религија, класа, група, породица или генерација утичу на индивидуу и намећу јој слику прошлости која групи одговара. Сећамо се само онога чему у садашњости можемо створити наративни оквир, а успомена је унутрашњи простор појединца који се мења и шири у процесу социјализације. То би значило да се успомена гради на сећању и да се она репродукује мењајући сећање у стално новим околностима. Успомена се перманентно мења у садашњем тренутку и стално је условљена новим садашњим околностима.

У односу на прошлост, на месту где сећање бивствује, односно из чега потиче, ствара се успомена која може бити променљива због утицаја сазнања о прошлости. Према тврдњи Албваша друштвена условљеност је важан чинилац слике о прошлости. Готово је немогуће одвојити слику прошлости од контекста у ком је настала. Наводећи примере класа или породица као група које конституишу своје колективно памћење, он даје пример на који начин је класно условљено памћење, истичући да се памћење радника, на

---

<sup>6</sup> Асман Јан, *Култура памћења*, Београд: Просвета, 2011. (стр. 16)

пример, знатно разликује од памћења сељака. Памћење радника није оптерећено религијом и традицијом како сматра Албваш, што је готово увек случај са памћењем сељака. Структура сећања почива у породици и преноси се са родитеља на децу а улога породице без репродукције сећања би, према Албвашу, у потпуности нестала. Он сматра да су сећање и припадање групи условљени и тврди да је сећање услов осећања припадности и да „сећати се [служи] да би се припадало“. Значај групе за важност памћења и њена неизоставна условљеност памћењем јесу оквир конструкције сећања које се прилагођава околностима. Припадати групи без поистовећивања односно без заједничког сећања готово је немогуће јер је сама заједница или група одређена заједничким консеквенцама свог историјског постојања.

Јан Асман (Jan Asman) представља једног од кључних тумача Албваксове теорије памћења заједно са Алеидом Асман (Aleida Assmann).<sup>7</sup> Они су заменили појмове појединачног и колективног памћења у *комуникативно* и *културно памћење*. Ови појмови су објашњени кроз *фигуре сећања* које су уобличене кроз друштвене слике памћења па су као такве носиоци колективног памћења. За јасније разумевање фигуре сећања и конституисање културе памћења, Асман користи четири поделе, које се уједно баве и смислом идентитета, а то су:

- 1) конкретни временски склоп (календар), време дешавања слике памћења
- 2) колективни просторни склоп у ком се обележава простор као завичај и кристализује се памћење око светих места као симбол групног идентитета
- 3) веза са неком живом групом, народ у прошлости
- 4) реконструктивност слике памћења која је подложна реорганизовању

Слика прошлости није затворена целина прошлог времена већ је у одређеном конструкту променљива. Будуће генерације не преузимају пуко сведочанство прошлости на основу кога би градили своју будућност већ ће је сами конституисати. То конституисање по Асману везано је за културно памћење, структуру припадања и нормативну прошлост (медији и установе, музеји и архиве). Културно памћење

---

<sup>7</sup> Ibid., (стр. 16)

подразумева однос према прошлости, развој културног идентитета, осећање припадности појединца и тумачење очуваног материјалног и нематеријалног наслеђа. Ослањањем на медије и установе, колективно сећање је социјално-политички условљено и као такво састоји се у културном памћењу.

Алеида Асман анализира памћење кроз изузетно „шаролику сликовитост“.<sup>8</sup> Она сматра да се памћење заснива превасходно на сликама. Сlike код ње имају улогу *фигура* мисли према којима се оријентишемо а на основу којих конституишемо смисао. Те слике утврђују различите моделе памћења. Број тих слика начелно је неограничен и као такав налази се у меморијским системима не само појединаца као субјеката већ и неизоставног присуства и непосредности у колективном меморијском простору и његовим различитим моделима и контекстима на основу којих тај колектив конституише памћење.

Пример огледала као предмета Асманова наводи као најсликовитији за сагледавање идеје памћења. Своју идеју огледала она лоцира у средњи век када се појављује метал (огледало) који „стално мора да се полира јер се сам по себи непрестано замагљује и постаје нејасан“. Асманова тврди да се то исто догађа са памћењем, односно шареноликим сликама, фигурама, које се непрестано таложу конституишући одређене представе које се непрестано обнављају („полирају“).

Са материјалном културом, односно егзистенцијом у специфичном животном окружењу, мењају се и метафоре односно *слике* за памћење. Ауторка сматра да се памћење непрестано модификује у односу на садашњост а самим тим и модернизује у односу на „складиштење“ и меморијске околности данашњице. Неминован је утицај прошлости на само памћење, а слике као носиоци *фигура* мисли, односно памћења, непрестано се модернизују и мењају. У прилогу оваквој тврдњи говори и Валтер Бењамин (Walter Bendix Schönflies Benjamin) који каже: „Историја је као текст у који је прошлост ускладиштила слике као на фотосензитивну плочу. Тек будућност поседује хемикалије помоћу којих ће се та слика развити у свој оштрини.“<sup>9</sup> Из наведеног цитата можемо уочити да Бењамин упућује на неочекивану будућност која ће нам помоћи у јаснијем и

---

<sup>8</sup> Asman Alaida, *O metaforici sećanja*, Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, Preuzeto iz: A. ASSMANN/D. HARTH (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt: Fischer Taschenbuchverlag, 1991. (стр. 121)

<sup>9</sup> *Ibid.*, (стр. 132)

прецизнијем тумачењу сопствене садашњости која је као таква „ускладиштена“ у прошлости а саставни је део меморијског односно „упамћеног“.<sup>10</sup> Овде је реч о сугестивности слике у смислу трага, као утискивања или уписивања у материјални медиј. Мислити без писаног, односно материјалног трага скоро да није могуће. Данас су основе које бележе писани трагови сасвим другачије, *support*<sup>11</sup> данашњице у виду екрана налази свој ослонац у меморијском простору.

Алеида Асман категоризује моделе памћења на просторне и временске и објашњава сваки модел кроз слике као фигуре тих модела. Кроз моделе монументалног и архивског памћења као просторно дефинисаних памћења мисли се искључиво на просторне слике које фактори времена потпуно разлажу и готово елиминишу. *Монументално памћење* је канонизовање избора коме се приписује вредност, а *архивско памћење* је складиштење свега онога што је елиминисано из садашњости и што нигде другде не би могло да преживи ван архиве, као бесконачна залиха прикупљених података. Из овога се закључује да главну улогу има *сећање*, а не памћење.

За овај докторски рад биће од велике важности свака од ових подела јер оне објашњавају процесе конституисања наратива који је увек у нераскидивој вези са уметничким праксама.

Вратимо се начас на горе наведену архивску поделу, на *временско памћење* које може бити и *не-временско* и јасно је да на основу писма или трага можемо уочити његову разлику или модел. Између ова два модела, *временског* и *не-временског памћења*, постоји *анамнетичко памћење* које нема временску димензију зато што је *анамнетичко памћење* засновано на претпоставкама утискивања неког непролазног трага. Елементи временског у овом моделу могу бити тематизација привременог губитка и заборав. Поновно успостављање изгубљеног и заборављеног захтева извештајан труд који исто тако има временску одредницу. Можемо констатовати да сви ови модели имају дисконтинуитет у самом времену јер зависе од сећања. Из тога можемо закључити да сећање има важну улогу јер је заправо веза између прошлог и садашњег времена и неизоставно је у

---

<sup>10</sup> Овде је Бењамин метафорику писма заменио метафориком фотографије, Ibid (стр.133)

<sup>11</sup> Енг. *support* – потпора, ослонац, подупирач.



конституисању будућности, како је то наведено у цитату Бењамина. Буђења сећања које се актуелизују у садашњем времену омогућавају да садашњи тренутак постаје надвремен. Тиме се фаворизује и енергија тумачења која може да пробуди изгубљено као и да допринесе конституисању нових наратива.

Разлике између колективног – групног памћења и историје као јасно утемељене дисциплине наводи француски историчар Пјер Нора (Pierre Nora) у својој студији *Између сећања и повјести*.<sup>12</sup> Прошлост није затворена целина, коју можемо разумети или прихватити само кроз историјске чињенице или дискурсе, већ је део колективног или групног идентитета коју разумемо уз помоћ памћења односно сећања. Нора такође истиче да се велика знатижеља људи данашњег времена огледа у питању где се сећање кристализује, односно где сећање налази своје уточиште. Опажањем места сећања ми конституишемо памћење кроз симболе. Објашњавајући ову тврдњу Нора истиче да се иза памћења групе не крију ни колективна душа ни објективни дух већ симбол. Овде се мисли на симболички дух опажања места памћења кроз текстове и расправе, а у исто време и одбацивање линеарне слике историјског тока. Место сећања су за Нору симбиозе историографа и националног памћења.

Некада се поистовећивало разумевање и значење појма историје (хисторија) са сећањем, односно веровало се да је веза за разумевање историје била условљена мапирањем сећања и кроз узајамну повезаност сећања са историјом. Међутим, Нора сматра да чим постоји одређена дистанца, која кроз временско посредовање трпи промене, онда није реч о сећању већ о историји. Важан пример за ову Норину тврдњу је јеврејска заједница која је утемељена на ономе што се и данас назива „народом сећања“. Јеврејски народ се није бавио својом историјом, није га занимала, све док му савремена култура није наметнула потребу за историјом.<sup>13</sup>

Пјер Нора наводи да је историја увек проблематична и непотпуна реконструкција онога што је прошло, док је сећање живо – преносе га живи људи и због тога је сећање у сталној еволуцији. У свом континуитету и дисконтинуитету, због присуства индивидуалне перцепције која је везана за осећања појединца, сећање је подложно мировању, наглом

---

<sup>12</sup> Pierre Nora, *Између сјећања и повјести*, Zagreb: Diskrepancija, svezak 8/12 broj, 2007. (стр. 138)

<sup>13</sup> Ibid., (стр. 140–143)

оживљавању и сталним присвајањима. Самим тим и историја је подложна манипулацијама. Због тога, сећање је увек актуелни феномен који преводи проживљено из прошлости у садашњост, док је историја искључиво приказ прошлости. Историја поседује анализу и критички дискурс док сећање складишти успомене, држи се одређених континуитета, еволуција и односа између историјских догађаја, оно припада „свима и никоме“ што му даје универзалну намену. Сећање може бити индивидуално, колективно, многоструко и специфично, онако како га Нора описује тврдњом да „постоји онолико сећања колико и група“.

Друштво које у потпуности живи у окриљу историје не би могло да утемељи своје сећање, јер не би познавало места утемељења која сећања заснивају. Велику заслугу у тумачењу историје помоћу сећања појединаца нуди нам историографија. Историографи су они појединци који су своје личне перцепције бележили кроз догађаје, увек уз лични доживљај, а ти доживљаји су конституисали наративност тренутака из прошлости. То су тренуци у којима се формира наративност обликована личним доживљајима, а која се касније преносила и конституисала као тачно одређени наратив у народу или групи. Са данашње дистанце, конституисани наратив можемо посматрати у бескрајном дијапазону могућих значења.

Једно од таквих значења је настанак мита као неизоставна потка идентитета колектива, односно нације, а данас друштва. За Нору мит има симболичко значење и функцију у културном памћењу. Мит је место сећања односно „кристализација“ колективног памћења који надживљује генерације. Значење и разумевање мита се простире између историјског догађаја и начина његовог данашњег сећања. Мит садржи у себи тежњу за преношењем истинитости и као такав има важну улогу у разумевању садашњости. Улога мита се везује за културни идентитет појединца а самим тим групе или заједнице односно народа. „Примера у историји веома је много: етноцентризам Старог Египта, с његовим наглашавањем божанске изабраности бога – краља (фараона) и културне супериорности Египћана у односу на странце; Јевреји као изабрани народ, с Божјим обећањем Авраму и стриктним моралним стандардима; веровање Персијанаца у сопствену етничку изабраност, које је имало различите облике током њихове дуге историје; Јермени као „прва хришћанска нација“; мит о изабраности етиопских краљева;

снажан мит о изабраности који се периодично појављивао код Арапа; осећај моралне и културне супериорности над варварима код старих Грка, али и у време Византије; Франачка краљевина осмог века као „ново Давидово краљевство“ итд. Слична веровања могу се пронаћи и у елизабетанској Енглеској, калвинистичкој Холандији, америчким колонијама или у католичком Мексику.<sup>14</sup>

Слично тумачење мита као симбола приликом разумевања народа наводи Ентони Смит<sup>15</sup> (Antony Smith) на следећи начин:

- *Комунално-демотички*, онај који повезује мит директно с народом у њиховој „светој земљи“. Најчешће је овде случај да се покорени народ бори за своја некадашња права и за очување свог начина живота. Пример могу бити келтске заједнице Велса и Ирске. Типична тема је народна побуна у циљу очувања наслеђа.
- *Емигрантско-колонистички*, где се мит повезује с народом у покрету, који напушта своју дотадашњу отаџбину и гради нову заједницу у новој отаџбини, не обазирјући се при томе много на народе који су до тада живели на тој територији. Примери су егзодус Јевреја из Египта и амерички колонисти.
- *Дијаспорско-рестаурацијски*, мит о народу у покрету, али и о народу који се враћа у стару отаџбину. Доминантна тема овог обрасца јесте лутање. Класичан пример овог типа је ционизам<sup>16</sup>.

Мит о изабраности не може се ограничити на „мале“ нације. И велике и мале нације почивају на миту. Такође, карактеристично је, ако посматрамо сукобе народа из Смитове поделе, да мит „мора обухватити *све* стране у неком сукобу“ а да сам догађај сукоба омогућава конституцију мита без обзира на исход сукоба.<sup>17</sup> (Парадоксално, изгубљена битка на Косову представља конститутивни српски мит, основ завета, а тврдња да је митологизован чак и наратив како је овај губитак ексклузивно српски национални мит није тачна. Велики број народа гради своје митове на мање или више историјски потврђеним поразима.)

---

<sup>14</sup> Ibid., (стр. 151–156)

<sup>15</sup> Смит Антони, *Национални идентитет*, Београд: Библиотека XX век, 1998. (стр. 27–29)

<sup>16</sup> Ционизам је политички покрет Јевреја (па и неких нејевреја) да се врате у Израел.

<sup>17</sup> Смит Антони, *Национални идентитет*, Београд: Библиотека XX век, 1998. (стр. 29)

Претпоставке на којима почивају гледишта Ентонија Смита (Antony Smith) у погледу нације и национализма састоје се у томе да нације и национализам не можемо схватити као идеологију или облик политике већ их морамо посматрати као културне појаве.<sup>18</sup> Смит сматра да је национални идентитет вишедимензионалан појам и такође тврди да треба правити разлику између *национализма* као идеолошког покрета и *националног идентитета* као шире појаве. *Национални идентитет* Смит тумачи као колективну културну појаву. Домовина је за Смита складиште историјских сећања и асоцијација, место где су наши мудраци, свеци и хероји живели, радили, молили се и борили.

Национални и етнички идентитет као сегмент или део културног идентитета можемо преиспитивати са позиције културе сећања. Можемо уочити да национални идентитет обележава самосвест припадника једне нације која историјски настаје и формира се у зависности од територијалних, културних, правно-политичких, економских и етничких обележја. Приликом разумевања националног идентитета нужно је уочити да је његово успостављање увек у односу са другим националним идентитетима.

Приликом разумевања етничког идентитета успостављен је сличан принцип: самосвест припадника једне етнице и њен развој у зависности од историјских и културних обележја, као и успостављање једне етничке групе у односу са другим етничким групама.

Ентони Смит тумачи и разматра националне, етничке и друге идентитете кроз атрибуте као што су *заједничка* историјска сећања, *колективно* властито име, мит о *заједничким* прецима, повезаност са *одређеном* заједницом, *осећања* солидарности и *заједничка* култура<sup>19</sup>. Према атрибутима *заједничка*, *колективно*, *одређеном* и *осећања* које је Смит успоставио, уочљиво је да се национални идентитет, етнички идентитет и други идентитети у значајној мери преклапају и ако су у изворном значењу самог појма различити. Национални, етнички или други идентитети су различити, али атрибути или заједничка одредница описа им може бити иста или се преклапати при њиховом описивању што нужно не означава појам у изворном значењском смислу.

---

<sup>18</sup> Смит Антони, *Социолошки лексикон*, Београд: Савремена администрација, 1982. (стр. 56)

<sup>19</sup> *Ibid.*, (стр. 68)

Национални идентитет се дефинише кроз нацију као популацију са заједничком територијом, заједничким законским правима и обавезама, заједничком економијом, заједничким прецима, историјским сећањима, митовима и датостима постојања код већег дела популације.<sup>20</sup> Разлика коју Смит наводи као кључну између етније и нације је територија. Нација дефинише своје постојање у оквиру територије и поседује територију за разлику од етније која нема територију. Територија, у случају етније може бити само симболичка или историјска.

Етнија историјски настаје, развија се и опстаје у зависности од критеријума које та етнија успоставља са другим етнијама. Смит истиче да појмови етније и етничког идентитета имају етнички атрибути, а то појачавање, удруживање и истицање истих модела и образаца није нужно али да они у основи чине исконски ентитет. Нестајање или слабљење неких од атрибута етничког идентитета, као што су на пример религија или језик, значајно утичу на губитак осећаја етније. Последице оваквих турбуленција доводе до апсорпција атрибута суседне или блиске етније па то успоставља или нестанак или у потпуности новоформирану етнију. Овде можемо уочити интеракцију између етнија у оквиру друштвених контекста и динамичке процесе који мењају етнију.

Постављајући границе одређена група – етнија истиче своје симболичне идентитетске атрибуте. То подстиче дихотомију у односу на друге, суседне етније или на нацију у оквиру чије територије се етнија налази.<sup>21</sup> Овде се фиксира заједничко порекло етније и нације што може проузроковати проблеме у колективном памћењу. Мања група у односу на нацију, истиче значај историјског обрасца као доминантан у односу на нацију на чијој је територији. Овакво истицање идентитета етније у друштвеној интеракцији дестабилизује колективни идентитет нације. Односи и релације према другој и другачијем стварају дихотомију МИ–ОНИ и проблеме сопствене идентификације од стране других. Овде може доћи и до претапања и редефиниције и етније и нације. Колективни идентитет, како наводе Филип Путиња (Philippe Ruitinat) и Стреф Фенар (Jocelyne Streiff-Fenart), код етније је специфичан и разликује се од осталих колективних

---

<sup>20</sup> Ibid., (стр. 44)

<sup>21</sup> Путинја Филип и Стреф Фенар Џослин, *Теорије о етничности*, Београд: Библиотека XX век, 1997. (стр. 162)

идентитета. Доминантно је и искључиво оријентисано бављење прошлошћу као постулат историјског присуства и опстанка.

## [1.2] Конституисање историјског наратива на примеру сеобе Срба

Сеобе народа, као основни мотив докторског уметничког пројекта биће у овом поглављу истраживане кроз аспекте конструисања њиховог историјског наратива. Сеобе представљају темељни историјски мит српског народа. У претходном поглављу анализирана је теорија успостављања мита од значаја за формирање и перцепцију националног идентитета па ће надаље бити истраживано на који начин историјски догађаји сеоба утичу на конституисање и промене конституција идентитета. То ће показати и на који начин се историјски догађаји сеоба трансформишу у мит посредством историографије у којој текстови и слике представљају основне елементе те конституције. Такође, то ће омогућити да се у другом делу докторског уметничког пројекта анализирају начини на које се може тумачити изложба *Призори сеоба* и њено дејство у интерпретацији савременог односа према питањима историје и идентитета.

Методологија конструисања наратива у вези с одређеним историјским догађајем ослања се на историографске податке. За настанак историјске слике као истините визуелне представе, неопходно је познавање података који су релевантни за успостављање веродостојности одређеног догађаја. Историографија се у овом случају бави писаним подацима, изучавањем извора тих података и корелацијом између извора о историјском догађају и о наратору или приповедачу који сведочи о томе.

Историјски наративи представљени одређеним топонимима наметали су историографима трагање за личностима и догађајима који су служили као сведоци потврђивања одређеног постојања неког догађаја, места догађаја и његове релевантности. Значај појединих топонима у приказивању историје успоставља се посредством одређених система уз помоћ историјских извора<sup>22</sup> који сведоче о одређеном месту као почетном

---

<sup>22</sup> Timotijević Miroslav, *Paja Jovanović, decembar 2009 – februar 2010*, Београд: Народни музеј, 2009. (стр. 117–125)

симболу догађаја. Обично су ови извори зависили од наратора и његове перцепције догађаја, а неизбежно је да наратор укључује и свој лични доживљај.

Конституисање наратива једног народа према наводима Ентонија Д. Смита<sup>23</sup> чини складиште историјских сећања и асоцијација, а као такви од значаја су за формирање културног идентитета народа. Овај Смитов исказ који је детаљно образложио у својој књизи *Национални идентитет* биће нам од важности приликом разумевања значаја мита сеоба у функцији колективног сећања а који се конституише на основу историјског догађаја. Тема истраживања везана је за сеобу Срба 1690. године, као стварног (истинитог) догађаја који се у овом раду односи на конституисање наратива и визуелног приказа овог догађаја.

Српски народ у збегу под Османском инвазијом у XVII веку, у једном делу Старе Србије (данас простора северног дела Аутономне покрајине Косова и Метохије) помера своје станиште са простора Косова и Метохије према северу, тј. према данашњој Војводини. Тумачење историјског догађаја на основу кога је конституисан наратив *Сеоба Срба* ослања се на бројне историографске и историјске податке и сведочанства.

Прецизни историјски подаци о Србима у XVI и XVII веку говоре о значајном напретку и позицији српског народа након обнове Пећке патријаршије 1557. године. Својим новим статусом у склопу турског феудалног друштва Пећка патријаршија је оснажила веру и стабилност народа и постала легална организација и „политички предводник“ у Старој Србији, према наводима Димитрија Богдановића.<sup>24</sup> Обновљена и оснажена Пећка патријаршија такође је имала улогу и у повезивању српског народа на просторима од Македоније до Коморана и од Софије до Загреба.<sup>25</sup>

Без обзира на ту срећну околност по српски народ, вршен је сталан притисак османске власти на народ и његов свакодневни живот. Тај свакодневни живот је прекинут насилно, уз одузимање државности и измену цивилизацијског тока овог простора. Према Богдановићу, тај насилан прекид „доводи у питање његов (народни) европски карактер“.

---

<sup>23</sup> Смит Антони, *Национални идентитет*, Београд: Библиотека XX век и Чигоја, 1998. (стр. 17)

<sup>24</sup> Bogdanović Dimitrije, *Knjiga o Kosovu*, Beograd SANU, 1986. (стр. 53)

<sup>25</sup> Ibid., (стр. 55)

Такве околности су изазивале бројне српске побуне. Једна од већих побуна Срба догодила се приликом аустријско-турског рата 1683. године када се српски народ подигао на устанак, притекавши у помоћ аустријској војсци против освајача.

Године 1690. турска војска је, међутим, поразила Аустрију па је српски народ, који је био значајна подршка аустријској војсци у рату, остао и надаље под турском опсадом. У великом страху од одмазди и претњи већ током зиме 1690. године хришћани су кренули у масовно исељавање и бег од турске власти. Према историографским записима постојало је више одвојених избегличких праваца и путева, али и више различитих података и тумачења тих праваца из позиција које су важне за истраживање сеоба народа.

Према предању Стефана Раваничанина, патријарх Арсеније је молио цара Леополда „да се у државу његову са народом српским пресели. И цесар на молбу патријархову дозволи да се уђе у његову државу. Тада у пролеће подиже се патријарх са много народа српског 37000 фамилија, и толико су у војну службу цесару ступили“.<sup>26</sup> Богдановић истиче да се овај велики талас сеоба Срба може посматрати као „политичка миграција“ која је преправила раније насељено српско становништво на просторима тадашње државе Угарске (данас ово подручје заузима Аустрија, Република Хрватска, Мађарска и северни део Републике Србије, односно Аутономна покрајина Војводина).

У књизи Милорада Панића – Сурепа *Кад су живи завидели мртвима*, постоји богат опус нараторске грађе коју су пажљиво бележили „мали свакидашњи људи – орачи и чобани, кириције, немоћни старци, недоучена младеж и монаси“ у периоду од XIV до XVIII века, за време Османске владавине на просторима Балкана.<sup>27</sup> Један од оваквих примера је запис на оловном табаку *Грешног Исаија*, у кубету манастира Леснова.

*„Тога се пролећа патријарх Арсеније Чарнојевић из Пећи даде сја бегу уз Дунав за Немцем, с неколико владика земље србскеје (...) и народ србски мног, муженски пол и женски, додаше сја бегу с патријархом уз Дунав (...) 37 000 фамилија и толико во военоују службу цесару вступили. Крену се сва земља српска стазама, планинама, водама, јер*

---

<sup>26</sup> Цитат у: Ibid., (стр. 56)

<sup>27</sup> Панић-Суреп, Милорад, *Кад су живи завидели мртвима*, Поменик записивача, извори, Београд: Српска књижевна задруга, 1960. (стр. 235)



*свако знађаше шта га очекује у дому, а нико шта у туђини. Пођоше и стари, болесни, и деца и женска чељад (...) отуда се спушта подбијено стадо олињалих оваца, одонуд развучен низ брдских коњића претоварених старудијом, земљаним посуђем, немоћнима и нејачју (...) и све је то струјало ка обалама Саве и Дунава, као да су сви потоци југа обрнули своје токове ка северу.*<sup>28</sup>

Патријарх Арсеније Чарнојевић о сеобама и страдању народа каже: „Дан и ноћ бежећи са својим осиротелим народом од места до места, као лађа на пучини великога океана брзамо, чекајући када ће заћи сунце и преклонити се дан и проћи тамна ноћ и зимска беда што над нама лежи, (...) са народом словеносрпских синова, од првих па до последњих, народа свакога чина што постоји“.<sup>29</sup>

Хоповски монах познатији у историографији као Ћирил Хоповац записује: „... и кад је било не баш ускомешаност, сва српска земља побеже ка Будиму патријарх српски и архијереји, иноци и световњаци и сав народ христоименитих људи“.<sup>30</sup>

Овакав вид бележења и преношења историје, можемо посматрати као уметнички чин и слободу личне интерпретације наратора у односу на сам историјски догађај. Наратор нам у оваквим записима преноси приповедање кроз сопствени доживљај, а интерпретацијом тог догађаја неизоставне су нараторове вербалне представе. Те вербалне представе су један вид потпуне слободе приликом интерпретације онога што се догодило. Самим тим, можемо уочити јасну везу између два приступа: наратора који нам вербално сведочи о историјском догађају и уметника који треба да представи одређени историјски догађај и валоризује контекст представљеног.

Велике расправе о веродостојности сеоба Срба 1690. године вођене су осамдесетих година XX века, за време СФРЈ, у бројним научним круговима, о истинитости тог историјског догађаја сеобе Срба. Сеобе су и данас веома значајна тема у политичким дискурсима и Срба и Албанаца. Оспоравања историјских чињеница од стране Скендер Ризаја (Skender Rizaj) који тврди да Велике сеобе није ни било, директно имплицирају да српски народ никада није живео на Косову и Метохији па из те тврдње произилази да су

---

<sup>28</sup> Ibid., (стр. 141–143)

<sup>29</sup> Bogdanović Dimitrije, *Knjiga o Kosovu*, цит. Ђ. Трифуновића, Beograd SANU, 1986. (стр. 64)

<sup>30</sup> Ibid., (стр. 52–53)

Арбанаси (Албанци) једини староседеоци и самим тим једини легитимни становници на том подручју.<sup>31</sup> Ову тезу Скендер Ризај погрешно изводи позивајући се на српског научника Јована Томића и његово тумачење и интерпретацију велике сеобе, која, по њему, није захватила читаву територију Косова и Метохије већ само неке делове тадашње *Старе Србије*. Ризај тврди, на основу претпоставке о великом етничком поремећају приликом „патурчивања“ становништва, да српски народ никада није постојао на територији Косова и Метохије већ да је изворно албанско становништво вековима једино на тим просторима.

Према Томићу и његовим тврдњама о историографској веродостојности Сеобе Срба 1690. године, као и на основу закључака о кретању и повлачењу српског народа у северне делове данашње Србије, Хрватске и ондашње Аустроугарске, не можемо говорити о потпуном одсуству народа и испражњеном простору Косова и Метохије. Томић тврди да би то значило да на територији Косова и Метохије после Велике сеобе 1690. године није остао нико.

Колонизација албанског народа из Албаније на тај простор почиње да се одвија врло споро у XVIII веку и то инфилтрацијом Арбанаса у постојећа насеља и поступним истискивањем српског становништва. Српски народ је остао на територији и после Велике сеобе 1690. и то нарочито у метохијском делу, док су сеобе захватиле југозападне српске крајеве – Санџак, Косово са горњим Поморављем и целу Србију.<sup>32</sup> Из овога можемо закључити да је иселјавање српског народа захватило само оне крајеве који су били под ударом након устанака против Турака.

---

<sup>31</sup> Rizaj Skender, *Kosovo nekad i danas - Kosova dikur i sot*, Beograd: Borba RJ Ekonomska politika, 1973. (стр. 183–184)

<sup>32</sup> Мисли се на границу Србије до Првог балканског рата.

[1.3] Примери слика Паје Јовановића у функцији конституисања наратива о сеоби народа

Најзначајнији извор приказивања и успостављања историјског наратива сеоба представља слика *Сеоба Срба под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем* Паје Јовановића. Та слика припремана је и реализована за потребе презентације Краљевине Србије на Миленијумској изложби у Будимпешти 1896. године, али на њој није изложена. Поводом изложбе Карловачка патријаршија је посредовала у име Краљевине Србије у реализацији њене промоције па је у том смислу ангажовала Пају Јовановића и дала основне смернице за његов рад и учешће на изложби.

Угарска влада организовала је Миленијумску изложбу поводом обележавања хиљадугодишњице покрштавања и доласка Мађара у област Паноније. Требало је да изложба презентује све народе који су живели на простору Двојне аустроугарске монархије. *Карловачка патријаршија и патријарх Григорије Бранковић обратили су се сликару Паји Јовановићу да наслика Сеобу Срба под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем, сеобу које су се догодиле 1690. године. Црква је ту сеобу видела као најсигнификантнији историјски догађај који је могао да трајно и легално истакне присуство српског народа у области Паноније, на просторима северно од Саве и Дунава.*

Сликару Паји Јовановићу, за израду слике, поверен је историограф Иларион Руварац као помоћ да би наручена слика била што боље изведена. Уметник тада проводи годину дана обилазећи фрушкогорске манастире, трагајући за неопходним детаљима којима би осигурао историјску аутентичност слике. Елементи сликаровог истраживања били су писани извори, студије одежди и предмети материјалне културе оног времена. Паја Јовановић је прво осмислио средишњи део слике. О томе нам сведочи велики цртеж сачуван у сликаровој заоставштини. На основу тог цртежа можемо проценити да је од самог почетка било утврђено да ће композиција у централном делу имати идеолошки наглашене компоненте.

Срби су представљени као војно организовани народ на челу са патријархом Арсенијем III Чарнојевићем. На бочним деловима композиције, нарочито са десне стране, видљиво је ублажена идеја војне организованости. Слика је представио народ у збегу како пред собом гони стоку са покретним добрима и стварима, прати војску и сели се у северне крајеве преко Саве и Дунава. Према Илариону Руварцу,<sup>33</sup> који је имао углед поклоника историјске објективности, Велика сеоба Срба 1690. године извршена је под притиском Турака, а извори о сведочењу историографских података којима се Руварац бавио говоре о веродостојности овог догађаја у коме су Срби у збегу.

Сасвим супротна оваквој представи била су очекивања Карловачке патријаршије и Григорија Бранковића. Наиме, Патријаршија је имала очекивања да се Сеоба Срба представи као догађај који се одиграо на позив цара Леополда I, односно да је Сеоба Срба била последица војне сарадње између Аустроугарске и Србије, а не последица збегу народа под турским притиском. Идеолошки наратив Карловачке патријаршије је у овом случају био да се српска војска представи као политички свесна и моћна а да су Срби прешли Саву и Дунав као ратни савезници Аустроугарске.

Наручену слику Паја Јовановић је завршио на време, али његов уметнички и наративни конструкт, проистекао пре из етнолошких и историографских увида Руварца, и његова представа догађаја нису задовољили патријарха Григорија Бранковића. Због незадовољства Цркве и на инсистирање Карловачке патријаршије и самог патријарха, прва верзија слике је прерађена и настала је потпуно нова представа историјског догађаја *Сеоба Срба под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем 1690. године* Паје Јовановића.

Фигура жене на коњу са дететом у наручју која персонификује Србију, пресликана је и на њеном месту представљен је коњаник. Сав народ у првобитној композицији замењен је војницима, а стока, као симбол збегу, поништена. У централном делу композиције је у руке епископу додат свитак са златним печатом којим се указује на званични позив патријарху Арсенију III Чарнојевићу од стране императора Леополда I да са Србима и војском пређе у Хабзбуршку монархију. Према замисли наручиоца

---

<sup>33</sup> Timotijević Miroslav, *Paja Jovanović, decembar 2009 – februar 2010*, Београд: Народни музеј, 2009. (стр. 135–203)

патријарха Бранковића, требало је да слика сугерише долазак организоване војске, а никако повлачење народа под притиском Турака.

Иако је Јовановић брзо обавио измене и поправио све што му је сугерисано и што није задовољавало Карловачку патријаршију, слика са изменама ипак није завршена у предвиђеном року и није изложена на Миленијумској изложби у Будимпешти 1896. године. Преликана првобитна верзија слике са сасвим новим елементима остала је неприказана и склоњена у просторије патријаршијског дома у Сремским Карловцима.

Пре преликавања прве верзије *Сеобеа Срба*, Паја Јовановић је дао право на умножавање слике Петру Николићу, загребачком колекционару, који је направио реплике у техници олеографија. Првобитна верзија историјске представе сеобе Срба доживела је свој историјски и готово револуционарни успех у народу и у свим српским домовима, а њена реплика се великом брзином ширила и успостављала своје ултимативно значење. Статус патриотске иконе коју је стекла међу народом, говори о идеји народа и колективном осећају друштва у односу на политичке околности времена када је слика настала.

Отуда је, баш због изузетне прихваћености Јовановићеве првобитне представе историјског догађаја сеобе Срба, њена новонастала представа под утицајем Цркве изазвала огромно негодовање у читавом народу. Истицање народа као главне националне категорије било је сасвим уобичајено и очекивано за друштвене услове у време када је настала па је отуда промена њеног идентитета изазивала тим веће незадовољство и отпор. Интервенције које је извршио владајући друштвени слој у намери да симболично представи државу као организовану војну силу, у народу је изазвало уверење да је његова историјска улога минимализована и скрајнута.

Пометња око идеолошке конструкције уметничког дела довела је до тога да се паралелно стварају две слике истог догађаја који функционишу одвојено један од другог.

Прва слика: *Народ посматра догађај сеоба у свом дому*

Овде је реч о камерној слици. Она заузима готово литургијско, свето место у оквиру породичног дома. Реплика или копија је увек прихватљивих камерних димензија и

може физички бити смештена у било који део породичне куће. На слици је представљен народ, исти онај који у својим домовима посматра слику. Та слика има важну улогу у конституисању односа народа према свом историјском памћењу. Сви елементи слике су потпуно прихватљиви за читање и разумевање улоге народа који себе препознаје као неизоставног и најважнијег чиниоца у пресудном историјском догађају. Жена на коњу, која персонификује Србију, уједно и мајку, па деца као симбол напретка и стока са покућством, сви заједно са Патријархом Арсенијем Чарнојевићем чине историјски догађај сеобе Срба. Народ жели да његова улога у конституисању историје буде видљива и то препознаје у Јовановићевој представи.

Разумљиво је што се реплика *Слике сеоба* проширила у свим српским домовима и заузела место патриотске иконе. Визуелна представа је истицала топоним. Под тим топонимом се подразумевало порекло, односно место одакле је народ кренуо и његово сећање на то место. Слика дакле непосредно говори о самом пореклу народа. Јасно је било да је на слици приказан народ који је под притиском турске владавине, са Косова и Метохије кренуо према северу.

*Друга слика: Држава, Краљевина Србија, догађај посматра као изванредну прилику да оствари жељене политички циљеве*

Идеолошком представом сеобе Срба, Краљевина Србија доказује свој јасан политички статус на територији Двојне монархије. У случају ове политичке амбиције није било пожељно приказивати народ у збегу, већ јасне и недвосмислене поруке о достојанству српске војске и цркве која је на позив цара Леополда дошла на север да Аустроугарима помогне у одбрани од Турака. Оваква слика служила је да побољша тадашњи статус Краљевине Србије у области Паноније.

Изворна намена организовања Миленијумске изложбе у Будимпешти била је популаризација идеје угарског државног и националног идентитета у оквиру Аустроугарске монархије.<sup>34</sup> У том контексту било је неизоставно презентовање неугарских народа који су живели на територији тадашње Угарске. Самим тим, од стране Карловачке митрополије и Краљевине Србије, није било пожељно да се слика историјског

---

<sup>34</sup> Ibid., (стр. 124)

догађаја сеобе Срба презентује као збег народа већ као покрет организоване и снажне војске која на тој територији има нарочиту улогу. У томе се уочава амбивалентност у начину на који држава промишља историјски догађај сеобе. Наиме, у презентацији на Миленијумској изложби логично се наметнуо догађај који је везан за територију где Срби живе у окриљу Двојне монархије али је сам долазак проблематизован, превасходно у потрази за одговором на питање јесу ли Срби на територију Аустроугарске дошли „под притиском или по позиву.“ Наручиоцу, Карловачкој митрополији, више је одговарало да историјски догађај симулира као монументалан долазак патријарха Чарнојевића и организоване војске.



Паја Јовановић, *Сеоба Срба под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем 1690. године*, (1896); уљана боја, платно, 380 x 580 цм; прва и друга верзија слике.

#### [1.4] Савремени конструкти наратива о миграцијама

У овом поглављу биће анализирана два типична рада савремене уметности која на карактеристичне начине конструишу наративе о актуелним сеобама народа. Један се односи на рад и његове варијације код Чедомира Васића, а други на рад турске уметнице Бану Ђенитоглу (Banu Cennetoglu).<sup>35</sup> Ова два рада на себи својствен начин представљају два пола могућег уметничког односа према теми сеоба или миграција народа. Васићев

<sup>35</sup> Извор: <https://www.biennial.com/2018/exhibition/artists/banu-cennetoglu>, преглед од 15. 2. 2019.

полази од историјског наратива сеоба у култури и уметности у српском друштву и врши актуелизацију тог наратива, кроз рад са локалним изворима и уметничким топосима и покушаје да се тиме истражи универзални, судбински и егзистенцијални карактер односа према теми. Ђенитоглу се на концептуално убедљив и друштвено активистички начин бави актуелним темама миграција са Блиског истока као темама које потврђују неке од најзначајнијих и најкарактеристичнијих процеса унутар савремене глобализације и стања савременог света. Оба уметничка рада су упозоравајућа и концепцијски су организована на начин да спроведу ту своју друштвену улогу. У том смислу, они су, иако веома различити, усмерени на активацију људи и представљају апеле да се људи суоче са судбинским околностима и трагедијом сеоба. Оба аутора покушавају да, на различите начине, уметност ставе у функцију друштвене промене.

Тема сеоба народа или миграција је природно једна од најзначајнијих тема на међународној сцени уметности данас с обзиром на глобални друштвени и политички значај тих догађаја. Свесно сам донела одлуку да не разматрам читав спектар важних уметничких поступака унутар ове теме с обзиром на то да се може рећи да је тема миграција у уметности на неки начин већ дуго друштвено верификована и институционализована и то на глобалном нивоу. Примери попут активистичких радова Ај Вејвеја (Ai Weiwei) показују до које мере је читав глобални систем уметности укључен, а често и инструментализован, у функцију проблематизације и активизма у дискурсима миграција. Велики број српских уметника такође је укључен у овај глобални процес у уметности. Баш због тог обиља, донела сам одлуку да сузим елаборацију примера на два карактеристична уметничка исказа: један је примарно локални а други међународни, један је усмерен ка новом читању традиције и у том смислу се може окарактерисати као постмодернистички, док је други постконцептуалан и прилагођен савременим медијима комуникације, један је више усмерен ка истраживању емотивних и егзистенцијалних начина да се кроз уметност говори о проблемима друштва док је други активистички и оријентисан на непосредан покушај промене друштва. Тиме се практично заокружује читав спектар могућих начина уметничке интерпретације теме сеоба народа.



У раду Чедомира Васића присутан је вишезначни и провокативан чин апропријације важне националне слике Паје Јовановића *Сеоба Срба под Арсенијем Чарнојевићем* и њеног излагања. За Васића и његов уметнички рад та слика је била једна од главних тема у периоду од 1997. па све до 2007. године. Запажање о провокативности заправо би могло бити пренаглашено и збуњујуће с обзиром на то да је посредни тумачење конституисања слике сеоба Срба као теме која је кроз националну историју успостављена као парадигма уметничког дела, као што смо видели у претходном поглављу. Васић проводи читаву деценију истраживања у пољу промишљања и конституисања тема као што је национални мит, па и истраживања начина да се слика или одређени приказ посматра у односу на конституисање националног мита кроз различите друштвене и историјске контексте. Ми код Васића можемо уочити веома сигнификантне приступе у пракси тог истраживања.

Приликом анализе хронологије и семиотике процеса уметничког трагања за успостављањем сликаног призора које прати избор теме из националне историје, увиђамо различите перцептивне елементе које уметник жели да прикаже у свом раду и који могу бити тумачени са различитих становишта. Тумачење може почети од тога да је уметник први пут изложио овај рад 1997. године за време великих политичких сукоба на Косову и Метохији и тиме јасно проблематизовао или указао на ратни сукоб који се у том тренутку дешавао, све до тумачења сеобе Срба као једног од најзначајнијих историјских догађаја на територији Косова и Метохије.<sup>36</sup>

Васићев рад је представљен у Ликовној галерији Културног центра Београда 2007. године на изложби *Post scriptum / Изложба нејсажа* која је организована поводом обележавања педесетогодишњице рада Културног центра у Београду. Веома је значајна околност да се ради о обележавању јубилеја на сличан, али у симболичком смислу, на једнак начин као код Миленијумске изложбе у Будимпешти када су Карловачка

---

<sup>36</sup> Овде се мисли на два паралелна оружана сукоба око српске покрајине Косово и Метохија у другој половини деведесетих година XX века: први се односи на сукоб албанских терориста из редова Ослободилачке војске Косова са једне и југословенских Снага безбедности са друге стране (1996–1999), а други на бомбардовање војних и цивилних циљева на Косову и Метохији и широм Савезне Републике Југославије од стране НАТО пакта предвођеног Сједињеним Америчким Државама (24. март – 10. јун 1999).

митрополија и Краљевина Србија наручиле слику од Паје Јовановића.<sup>37</sup> Слика *Сеоба Срба под Патријархом Арсенијем Чарнојевићем* онако како је успоставио Паја Јовановић тада постаје архетип Сеоба. Она је у значењском смислу мера ствари, као најадекватнија и незаборавна сцена Сеоба, која као таква одређује сам догађај, топоним и територију на којој догађај настаје.

На изложби *Post scriptum / Изложба пејсажа* представљене су сцене из историје уметности које се темеље на интерпретацијама и реинтерпретацијама бираних предлогака од стране уметника. Аутор Чедомир Васић рад излаже под називом *Пут у Оз* (1997–2007, техника летикулар, димензије рада 153 x 230 цм). У тренутку презентације рада у Ликовној галерији Културног центра Београда можемо лако уочити да рад, од свог првог излагања 1997. године на изложби *Пут у Оз* у Савременој галерији у Панчеву па до излагања 2007. године, има своју десетогодишњу излагачку биографију коју обележавају различите промене у приступу раду. Изложбе на којима се појављује приказ сеоба Срба у уметничкој пракси Чедомира Васића су:

- *Видео рад Пут у Оз*, амбијентална поставка у Савременој галерији у Панчеву 1997. године;
- *Соба за компјутерско чишћење*, рад изведен на 10. бијеналу визуелних уметности, Галерија савремене уметности, Панчево, 2002. године;
- *Стање узбуне*, амбијентална поставка у Уметничкој галерији *Надежда Петровић* у Чачку 2004. године;
- *Раскућивање*, амбијентална поставка у Уметничкој галерији Народног музеја Крушевац, 2004. године;
- *Post scriptum / Изложба пејсажа*, летикуларне слике у Ликовној галерији Културног центра Београда, 2007. године.

---

<sup>37</sup> Наведено у поглављу [1.3] *Примери слика Паје Јовановића у функцији конституисања наратива о сеоби народа.*

У дугогодишњем процесу излагања рада могу се уочити бројне промене приликом конституисања самог значења уметничког дела, као и различити начини презентовања рада у бројним приликама и у бројним разноврсним галеријским просторима.

Рад *Пут у Оз* изведен у Савременој галерији у Панчеву 1997. године састојао се од три елемента која уметник поставља као примарне наративе у конституисању слике и амбијенталне поставке: то су чувена *Сеоба Срба под Арсенијем Чарнојевићем* (1896) коју је насликао Паја Јовановић, прича *Пут у Оз* Л. Франка Баума (Luman Frank Baum) и песма *Изнад дуге* Џуди Гарланд (Judy Garland).<sup>38</sup> Проширено медијско деловање при спајању ових елемената ствара амбијенталну целину која уводи посматрача у простор новог наратива који уметник успоставља. Читав галеријски простор присутан је равномерним слојем земље по коме су постављене жуте цигле које праве кривудасти пут у облику математичког знака бесконачности. Стаза је истоветна стази приказаној у филму Виктора Флеминга (Victor Fleming).<sup>39</sup> У овом филму јунакиња Дороти хода жутом стазом трагајући за *Смарагдним градом* где ће упознати чаробњака који ће јој помоћи да нађе пут и врати се својој кући у Канзас. Песма *Изнад дуге* се непрестано понавља и успоставља бајковиту атмосферу, стварајући аудиоамбијенталност читаве поставке чиме се јасно преноси значење самог филма. Уметникова замисао о бајковитој идеји приказивања са аудио компонентама, наводи посматрача на одређену нестабилност јер је већ суочен са земљом присутном по поду галерије.

Поставка је осмишљена на начин да посматрач-учесник пажљивим ходањем по утврђеној стази у инсталацији стигне „тамо негде“ – *Изнад дуге*, на путу на коме се у дубини галеријског простора налази *Смарагдни град* као обећана земља или сигурно уточиште. Уместо обећане земље на крају утврђене стазе је телевизијски екран. Екранска слика коју уметник Чедомир Васић поставља као циљ на тај начин проблематизује читав приказ са основном идејом приче *Пут у Оз* Л. Франка Баумана. На екрану је пејзаж, потпуно опустели пејзаж, који се ритмички смењује сликом *Сеоба Срба под Арсенијем Чарнојевићем* из 1896. године.

---

<sup>38</sup> Мисли се на песму из филма *Чаробњак из Оза*: Judy Garland, *Over the rainbow*, 1939.

<sup>39</sup> *Чаробњак из Оза* је амерички мјузикл из 1939. редитеља Виктора Флеминга. Темелји се на књизи Л. Франка Баума *Чаробњак из Оза*. Филм је снимљен у боји, с невиђеним посебним ефектима за то доба. Током вишегодишњег приказивања постао је врло познат и популаран. Насловна песма, *Over the rainbow*, такође је постала позната. Остварен приход од овог филма током вишегодишњег приказивања је 16.538.431 долара. Извор: <https://www.imdb.com/title/tt0032138/>, преглед од: 15. 2. 2019.

Уметник се у амбијенталној поставци поиграва идејом да „тамо негде“ *Изнад дуге* постоји призор из националне историје, тако да сам пут можемо тумачити двосмислено. Обећана земља или *Смарагдни град* успостављен је екранским призором догађаја Сеоба, а тренутак преиспитивања догађаја је директно повезан са тада актуелним ратним сукобом на Косову и Метохији. Историјска сцена сеобе Срба је на крају кривудава стазе којом нам уметник говори о могућности да је обећана земља тамо где је историјски догађај започео.<sup>40</sup>



Чедомир Васић, *Пут у Оз*, (1997); амбијентална поставка у Савременој галерији у Панчеву

У меморијском простору рачунара налазе се два модела историјске композиције *Сеобе Срба под Арсенијем Чарнојевићем* из 1896. Први постављен модел је пејзаж без жанр сцене сеоба док је други директан приказ целине историјске композиције Паје Јовановића. Преузета слика је дакле дезинтегрисана, уметник је потпуно елиминисао догађај и успоставио нови сигнификантан наратив. Од значаја је и чињеница да се историјска композиција представља савременим технолошким медијем, у коме се слика призора појављује у меморији рачунара и на компјутерском монитору. Важно је напоменути да на новомедијски начин, рачунарско-програмском обрадом историјске слике, уметник уз помоћ рачунарских алатки укида, односно брише саму сцену и оставља пуст пејзаж.

Топоним или место сеоба је код Чедомира Васића опустошени пејзаж меморисан на хард-диску. Уметник нам јасно показује да историјски догађај прелази у други ниво поимања а да његово памћење може бити узнемирујуће релативизовано из позиције

<sup>40</sup> Овде се мисли на обећану земљу из романа *Чаробњак из Оза*, Л. Франка Баума.

тренутка када је уметнички рад изведен.<sup>41</sup> Тиме се проблематизује идеја да није нужно да појединац или колектив у свом сећању баштине историју у околностима када процес памћења преузима рачунарски хард-диск. Историја је забележена у компјутерској меморији, „на сигурном је месту“, а посетилац са собом може да понесе само принт, и то верзију догађаја у коме је историјски догађај у форми жанр сцене поништен. Васић тиме упозорава посматрача да сеобе више не постоје, да су поништене. Сада су појединац или колектив у искушењу да осећања о историјском догађају могу да буду перципирана кроз призор на потпуно субјективан начин и да се у односу на тај догађај може имати сасвим личан доживљај и историје и стварности.

Код овакве конституције и поставке уметничког рада можемо говорити о проблематизовању политичке кризе и драматичним догађајима на које нас уметник упозорава у контексту тренутка када презентује свој рад. Уметник нам указује на „опште опасности било да су њихова дела настала после догађаја на које се односе, било да су их интуитивно предвидели“ како се наводи у тексту Јована Деспотовића.<sup>42</sup>



Чедомир Васић, *Post scriptum / Пут у Оз* (2007); легикуларне слике, 153 x 230 цм.

Призор Сеоба је трајно забележен у меморијском систему рачунара заједно са нашим сећањем на њега, а артефакт у виду принта који преузимамо у простору изложбе је топоним који нас упозорава на њега. Место као одредиште са кога су сеобе кренуле на принту је празно, на њему не постоји догађај. Код Чедомира Васића се не ради о

<sup>41</sup> Мисли се на 2002. годину и рад под називом *Соба за компјутерско чишћење*, који је представљен на 10. бијеналу визуелних уметности у Галерији савремене уметности у Панчеву.

<sup>42</sup> Деспотовић Јован, предговор у каталогу *Црвена књига: (стање узбуне)*, Васић Чедомир, Чачак: Уметничка галерија Надежда Петровић, 2004. (стр. 10–12).

афирмативном преиспитивању прошлости и афирмативном преиспитивању митом успостављеног догађаја који је оставио видљив траг у оквирима различитих друштвених епоха, већ о преиспитивању трауматичне политичке садашњости у односу на историјски догађај: „преблизу су нам догађаји на које се овај рад односи да би било потребно да их овде детаљно наводимо – Космет, етничко чишћење, уништавање споменичког наслеђа, затирање историје“.<sup>43</sup>

Изабрана слика у овом раду, *Сеоба Срба под Арсенијем Чарнојевићем* је прва верзија наручене слике соба, верзија коју ће Чедомир Васић увек користити у својим радовима. Она постоји у бројним репликама и копијама а веома је важно нагласити да уметник не користи исправљену (другу) верзију слике која се данас чува у Патријаршијском дому Српске православне цркве. Сеобе су за Чедомира Васића исто оно што је према историографији представио и Паја Јовановић у првој нарученој верзији овог рада поводом Миленијумске изложбе у Будимпешти. Она је у значењском смислу мера ствари, као најадекватнија и незаборавна сцена сеоба, која искључиво као таква евоцира догађај и територију на којој догађај настаје. Она је постала артефакт веома важног, кључног догађаја у историји српског народа.

У уметничким праксама у Србији које настају паралелно са почетком кризе на Косову и Метохији, ретко се, као код Чедомира Васића, могло видети уметничко промишљање актуелних тема рата и ратних сеоба. Повремена иступања уметника често су била тек алармирање а повремено и „буквална пропаганда“ па и производ или израз дневно-политичких инструментализација. Јован Деспотовић истиче да је у раду Чедомира Васића присутан аутентичан однос „не-пропаганде“ већ забринутости и упозоравајућег немоћног посматрања и сведочења.

Насупрот Васићу, Бану Ђенитоглу користи баш „пропагандистичке“ методе у актуелизацији миграција, али је важно истаћи чињеницу да уметница користи тек медиј пропаганде у форми рекламног плаката или обавештења (јавно изложеног списка –

---

<sup>43</sup> Ibid., (стр. 13).

„листе“) али далеко од намере да свој рад сведе на дневно-политичку активност уметника. Ради се о сложеном и дуготрајном истраживању које уметница презентује у монументалној форми јавног упозорења и изношењем чињеница (докумената) злочина, које се као такво радикално противи сваком могућем облику политичке инструментализације. Уосталом, рад показује да баш манифестност и снага његовог упозоравајућег дејства постаје неподношљив објекат истине над којим се, уместо дијалога, спроводи злочин политичког поништавања.

Током X ливерпулског бијенала, које је трајало у периоду од 14. јула до 28. октобра 2018. године под називом *Прекрасни свете, где си?*, уништен је уметнички рад *Листа* турске уметнице Бану Ђенитоглу посвећен глобалној миграцији. Рад је био листа са именима 34.361 избеглица и миграната који су изгубили живот у покушају да се преселе у Европу од 1993. године. Овај списак је раније објављен у табелама на интернет страници невладине организације Уједињени за интеркултурну акцију (United for Intercultural Action), а Ђенитоглуова је добила дозволу оператера који поседује страницу да списак објави, односно изложи га као уметничко дело.

Организација, која је ажурирала и састављала спискове несталих, припада Мрежи против дискриминације коју чини више 560 организација широм Европе. У сарадњи са различитим институцијама и учешћем у бројним уметничким радионицама уметница из Истанбула Ђенитоглу произвела је за излагање у Ливерпулу најновије и преведене верзије листа страдалих од 2007. године. Као уметница чији је рад дуго био усредсређен на начине документовања искуства избеглица, Ђенитоглу се обавезала да учини што је могуће више за повећање видљивости базе података о страдалима. Она је те податке и раније објављивала у памфлетима, новинама, на интернет мрежама и билбордима у градовима по читавом свету: од Амстердама, где је седиште Уједињених за интеркултурну акцију, до Грчке, Бугарске, Сједињених Америчких Држава, Немачке, Швајцарске, Италије и Турске. Веома често Ђенитоглу је користила екранске билборде на аутобуским стајалиштима на којима су се у лупу ротирали спискови страдалих имиграната. Постоји значајан број снимака који документују реакције посматрача и пролазника на ове

спискове, а у једном твиту песникиње Еленор Роз (Elenoar Rose) пише да је „то [искуство] уметничког рада) дубоко узнемирујуће“.<sup>44</sup>

Догађај уништења рада Бану Ђенитоглу задобио је форму великог ексцеса и скандала за Ливерпулско бијенале које представља највећи догађај у пољу савремене визуелне уметности у Британији, на коме сваке друге године међународни жири утврђује селекцију аутора и обавезује их да презентују свој рад у контексту јавних простора Ливерпула, као и у ливерпулским галеријама и музејима, у зависности од теме Бијенала и њој прилагођених концепата појединачних изабраних радова.



Бану Ђенитоглу (Banu Cennetoglu), *Листа* (2018); X ливерпулско бијенале, *Прекрасни свете, где си?*

За излагање на Ливерпулском бијеналу списак Бану Ђенитоглу штампан је у облику 280 метара дугог плаката и постављен на огради једног градилишта у ливерпулској Кинеској четврти. Власник градилишта је тврдио да га није уништио. Тим (Управа) Ливерпулског бијенала је према наводима *Гардијана* (Guardian), изјавила „да чини све да се уметничка инсталација *Листа* турске уметнице Бану Ђенитоглу поново постави“. Портпарол Градске управе Ливерпула изјавио је да је извршена провера и да је он лично „стопостотно сигуран“ да уметнички рад *Листа* није уклонио нико ко је запослен у локалној управи. Власти су покушале да прегледају видео-записе Кинеске државне телевизије (CCTV) како би се увериле да ли су њихове камере забележиле кривца, али починилац није пронађен.

<sup>44</sup> Извор: <https://www.biennial.com/2018/exhibition/artists/banu-cennetoglu>, преглед, 15. 2. 2019.



Веома је интересантна расправа која је уследила након уништења рада Бану Ђенитоглу с обзиром на околност да о догађају уништења није поднета благовремена пријава полицији. Наиме, уништење није могло бити пријављено као уништење неке материјалне вредности на онај начин на који се може пријавити уништење уметничког дела. *Листа* би тим поступком заправо била преведена у пуку материјалну вредност коју она као информативни штампани плакат нема и тиме би наравно њен симболички капитал био у потпуности оспорен. Упркос томе, донета је одлука да остаци интервенције уметнице остану видљиви и да на тај начин постану додатно упозоравајући. Тиме се отвара поље деловања рада не само у односу на процесе миграција и утицај политичких субјеката у земљама „домаћина“ на тај процес, већ се отвара и поље деловања у самопреиспитивању унутар заједнице и јавне сфере британског друштва у коме су евидентни процеси деструкције и снажни идеолошки сукоби који ескалирају у вези са проблемима миграната.



Бану Ђенитоглу (Banu Cennetoğlu), *Листа* (2018); X ливерпулско бијенале, *Прекрасни свете, где си?*

Код Чедомира Васића можемо проблематизовати сам уметнички рад из позиције егзистенцијалне филозофије. Таква тумачења о уметности нам предочава Мартин Хајдегер који уметничко дело посматра као артефакт који доноси сопствени свет који није могућ без прошлости и искуства из ког је уметничко дело настало. Посредовањем између садашњости и прошлости, при чему је фактичка егзистенција предмет, односно уметнички рад (слика), он собом доноси и духовни феномен времена. Мартин Хајдегер говори да „уметничко дело евоцира свет у коме је настало а евоцирање се догађа тада када дело

посматрамо. Уметник је посредник и са њим се и кроз њега уметност догађа<sup>45</sup>. Пре свега, неопходно је схватити уметнички процес, формулисати историјски наратив, идентификовати важне трендове у уметности, одредити уметничке и естетске оријентације и идентификовати вредности.

А уметност је политички једноставна, једноставно зато што је јавна. Морис Веитс (Moris Veits) 1950. године изнео је тезу да је уметност отворени концепт који се непрестано мења и нема своју дефиницију. Свет се састоји од врло конкретних концепата који имају значење у вези с различитим и специфичним стварима у свету. У друштву у коме је све базирано на прагматизму и рационалности, важно је показати раздор и нешто што се не може уклопити у укупни уобичајени и пожељни контекст. Отворени концепт садржи пуно значења која су делатна, а уметност је самим тим што је јавна пракса у друштву подразумевајуће и изузетно политичка. Ту њену политичност читамо у раду *Листа Бану Ђенитоглу*.

## [2] Призор

Појам призор у семантичком смислу обухвата низ термина као што су сцена, поглед, вид, нишан, знаменитост или видокруг. У енглеском језику појам *sight* значи вид или призор док у глаголском облику *sight* има ширу одредницу: *catch sight of* (уочити), *set eyes on* (погледати), *get a hold* (угледати), *come into view* (увидети). Призор је, дакле, све оно што се открива погледу, онолико колико се може видети оком, простор обухваћен посматрањем. Слика, сцена, појава или догађај који је предмет посматрања субјекта, односно који је субјекат угледао – јесте призор. Самим тим не постоји сцена, догађај односно призор без посматрача односно субјекта посматрања. Одсуство посматрача не

---

<sup>45</sup> Heidegger Martin, *Bitak i vrijeme*, Zagreb: Naprijed, 1985. (стр 53–70)

производи ни сцену ни призор. Субјекат је тај који уочава призор, посматра призор и конституише његове оквире, било у тренутном перцептивном визуелном апарату (нпр. човек посматра пејзаж) или у мисаоном конструкту где субјекат замишља одређену сцену на основу раније виђеног и запамћеног.

У поглављу *Теорија сећања*, у првом делу текста, говорила сам о сећању односно сликама сећања које је у теоријском оквиру објаснила Алаида Асман.<sup>46</sup> Она објашњава процесе визуелизације запамћеног, односно слике које су елементи нашег емотивног постојања у односу на ситуације које су нам се догодиле или пак слике које сами конструишемо ради разумевања сопственог сећања. Ако бисмо применили ову теорију у оквиру ликовних пракси кроз појам призора, слика призора би била еквивалент, односно синтагма, наше перцепције виђеног или замишљеног догађаја, било да се догађај догодио у прошлости или пак да тек треба да се догоди.

Одсуство догађаја или одсуство сцене у оквиру призора не искључује призор сам по себи. Када говоримо о слици призора као могућег представљеног садржаја у оквиру ликовних пракси, она је најсигнификантнија представа одређеног доживљаја субјекта. У семантичком смислу, на српском језику, за разумевање појма призора, подразумевало би се све оно што уметник представља односно све оно што уметнички концепт жели да покаже или прикаже у визуелном смислу. У енглеском језику на пример, термин *scene* значи сцену или призор, али се ту мисли на тачно одређену сцену или догађај. *On the scene* (енг.) значи место догађаја, што такође значи да се под појмом *scene* у енглеском мисли на тачно одређену сцену или представу или тачно одређени приказ или призор. У српском језику појам *призор* има потпуно другу значењску одредницу. Призор, сам по себи, може бити приказ са сценом догађаја или без ње али уз обавезан субјекат који ту сцену посматра. Призор не постоји без посматрања. Филмска сцена, или *frame* може физички постојати без посматрача, она је оквир или кадар, физички исечак целине.<sup>47</sup> Филмска сцена, филмски замрзнути кадар, или филмски исечак постају призор тек онда када их субјекат посматра.

---

<sup>46</sup> Asman Alaida, *O metaforici sećanja*, Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, Preuzeto iz: A. ASSMANN/D. HARTH (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt: Fischer Taschenbuchverlag, 1991. (стр. 135)

<sup>47</sup> Енг. *frame* – рам, оквир.

## [2.1] Призор без догађаја код Паје Јовановића

Тумачењем појма *призор* у српском језику неизоставно смо суочени с питањем „постоји ли призор без догађаја?“ или питањем „да ли је призор било који оквир посматрања који субјекат уочава независно од тога да ли је на њему приказан догађај или не?“

Кроз анализу уметничког рада Паје Јовановића пре настанка монументалне представе *Сеоба Срба 1690. под патријархом Арсенијем III Чарнојевићем*, уочавамо низ фотографија и пејзажа насталих као потреба уметника да буду градивни елементи за представу *Сеоба*. Они су настали као композиције без присуства сцене или догађаја коју ће Јовановић помоћу њих приказати. Јовановићева „перцептивна географија“,<sup>48</sup> којој је допринело Јовановићево путовање по Балкану и пажљиво бирани призори за фотографисање, сведоче нам о континуираном бележењу његових запажања. Из тих фотографија и цртежа настале су бројне скице за главна дела, засноване превасходно на личним доживљајима места и природе које је Јовановић обилазио. Ове скице, слике и белешке служиле су као предлошци за представљање жанр композиција. Јовановић их није користио искључиво као формалне градивне елементе композиција већ и за њихов идејни садржај.

Велики број „недовршених радова“ Јовановић никада није презентовао као релевантна уметничка дела и она су остала у његовом власништву, да би на крају доспела у његов музеј. Реч је о сликама природе и простора које по својој структури немају наративне конструкције церемоније догађаја, дешавања и људи, односно не представљају дела његовог „јавног сликарства“.<sup>49</sup> Мисли се на Јовановићеве радове попут: *Унутрашњост млина* (1885), *Предео са Кавказа* (1888), *Напуштени рудник* (1889), *Предео*

---

<sup>48</sup> Тимотијевић Мирослав, *Паја Јовановић, децембар 2009 – фебруар 2010*, Београд: Народни музеј, 2009. (стр. 85)

<sup>49</sup> *Ibid.*, види о појму јавног сликарства, (стр. 87)

из Албаније (1886) и друге. На овим примерима можемо јасно увидети недовршену непосредност која наговештава догађај који сликар свесно укида. Делује несумњиво да су на представљеним местима људи били присутни а да су због неочекиваних околности нестали, као што је то показано на пејзажу *Предео у бури*. Ту одсутност човека или група људи, ако је посматрамо са позиције егзистенцијалног тумачења, можемо видети као феномен посредног наратива или очекиваног догађаја. Сlike нам говоре да су људи нестали, побегли или се склонили због невремена и буре. Уметник укида догађање и гради брисан приказ – рудари су напустили рудник или је млин напуштен. На пејзажу се очекује некакво могуће збивање. Све то је видљиво и прецизно постављено у односу на поглед као субјективни избор аутора. Јовановић свесно користи своје знање о фотографији и пажљиво гради приказ са прецизно дефинисаним кадровима.<sup>50</sup> Приказ је одређен јасном тачком уметничког посматрања простора. Ако овакве ситуације посматрамо кроз претходно тумачење значења одсуства жанр сцене у сликарском делу, знајући да приказ не можемо конституисати без посматрача, у случају оваквих поступака уметника долазимо до закључка да је Јовановић у истраживањима бирао јасан и чист простор за свесно конституисање приказа *сеоба*.

Код одсуства приказа човека и брисаног простора у пејзажима Паја Јовановић гради наратив који није био присутан у претходним радовима а ни у његовим каснијим композицијама. Све слике које су настале у овом периоду истраживања су малог формата, нису излагане нити презентоване на значајним изложбама и биле су приватно власништво уметника до његове смрти. Јовановићеви биографи овај део уметничког опуса посматрају као белешке са уметничког путовања по Балкану и недовршене радове. Оне и за самог уметника нису имале велики значај и третирао их је као „приватно власништво“.<sup>51</sup> Није им додељивао чак ни право на репродуковање и умножавање, па приказивање ових радова није било могуће. Јовановић ова своја дела једноставно није сматрао репрезентативним.

---

<sup>50</sup> Отац му се звао Стефан и био је православац по вероисповести, а мајка Ернестина, рођена Деот, била је католикиња. Као син првенац родио им се 1859, годину дана по склапању брака. Крштен је у православној цркви и добио име Павел, а већ у породици су га прозвали Павле или Паја. Брат Светислав рођен је 1861, а Милан 1863. Мајка им је преминула 1863, а отац се већ наредне године поново оженио Маријом де Понти. У новом браку се родило још петоро деце. Многочлану породицу издржавао је отац, који се у младости бавио трговином, али је потом отворио фотографски атеље у центру Вршца. По завршетку основне школе Јовановић је уписао гимназију и будући да се није одликовао марљивошћу, отац га исписује из трећег разреда гимназије и уводи у посао породичног фотографског атељеа; Извор: Наведено дело, (стр. 18).

<sup>51</sup> Ibid., (стр. 87).

Овој серији радова припада и слика *Дрво*, коју већина биографа и историчара перципира као Јовановићеву „недовршену слику“, а са данашње дистанце можемо говорити о недовршеној непосредности која снажно конституише призор као такав. Када говоримо о недовршеној слици, увек себи постављамо питање шта за нас као посматрача представља недовршена слика. То нас увек доводи до запитаности о томе шта је „незавршеност“ уметничког дела и када се уметничко дело заиста може сматрати завршеним јер га увек можемо посматрати као такво какво јесте, придавати му историјску или уметничку важност и третирати га у различитим фазама као артефакт уметничког чињења.



Паја Јовановић, *Оваклије* (1883), уљана боја, платно, 33,5 x 53 цм

Приликом проучавања Јовановићевог стваралаштва, Вељко Петровић опус сликара Паје Јовановића дели на три епохе по хронолошком редоследу. По Петровићу ред који успоставља Јовановић је овакав: у првој фази он је сликар жанр композиција везаних за простор Балкана (и шире схваћеног Оријента); у другој фази заокупљен је званичним институционалним наруџбинама везаним за израду монументалних историјских композиција српске националне историје; а у трећој и последњој фази, Јовановић ствара портрете налазећи клијентелу пре свега у високим друштвеним круговима.<sup>52</sup> У овако успостављеној и јасно дефинисаној хронолошкој подели Јовановићевог дела, спадају и горенаведени „недовршени“ радови само као градивни елементи употребљени да конституишу неке од уметникових фаза рада. Сlike које је Јовановић правио као „недовршене“ и чувао их као своје „приватне слике“ данас можемо да тумачимо кроз друштвено-политичке дискурсе времена у коме су настале. Сликара их је сматрао

<sup>52</sup> Петровић Вељко, *О сликарској уметности Срба у Војводини XVIII и XIX века*, Нови Сад: 1927. (стр. 123–125).

недовршеним јер нису биле постављене у очекиван и пожељан друштвени норматив. Утолико пре их са данашње временске и историјске дистанце посматрамо са више пажње од оне која им је придавана у време њиховог настанка. Структурално, и из позиције модернизма, оне у својој бити могу припадати било ком авангардном покрету у XX веку. Ако ова дела припадају некаквој утврђеној хронолошкој и промењивој перцепцији која је у служби развоја уметника и уметникове праксе, немогуће их је одвојити од идеја и тумачења „недовршених радова“. Интересантно је то што се догађа у међупростору два потпуно супротстављена гледишта према којима је једно оно по коме тумачење о недовршености рада успоставља теорија уметности а друго оно по коме ми данас можемо ова дела посматрати као репрезентативна у односу на најрепрезентативнија дела из сликарског опуса Паје Јовановића.

Ако бисмо пустош пејзажа проблематизовали из позиције одсуства историјске сцене *Сеоба Срба за време Арсенија Чарнојевића* и направили неку врсту заокрета у том смислу да на слици никада није ни постојао приказ историјског догађаја, нуди нам се питање да ли би и на који начин таква слика била валоризована од стране друштва или историје и теорије уметности, на пример? Да ли је уметник Паја Јовановић желео да гради свој пут ка сасвим другачијој позицији унутар друштвене заједнице и њеног разумевања сликарства? Одсуством сцене сеоба може се претпоставити сасвим другачија представа.

Са друге стране, посматрајући значај Јовановићевог дела, треба се подсетити тога да Јовановић у својим радовима истиче простор Балкана као географско подручје за конституисање сликарских призора и то се јасно препознаје и у жанровским сценама и у самим називима тих сцена. Посматрањем његових слика из данашње перспективе можемо стећи јасан увид у то да је Паја Јовановић, иако бечки ђак и већ формирани уметник под утицајем европске школе сликарства, имао посебну перцепцију и однос према простору са кога потиче. На то указује и његово уметничко стварање жанр сцена са оријенталним представама на којима су главни актери људи са локалног поднебља као у сликама *Кићење невесте* (1886), *Укротитељ змија* (1887), *Повратак Црногораца из боја* (1888). Те сцене су сликане и приказиване на исти начин као на скицама и платнима насталим на путовању по Балканским земљама када слика своје „недовршене слике“ као призоре без догађаја.

## [2.2] Сликаство призора – Миодраг Мића Поповић

Термин *Сликаство призора* појављује се први пут као назив изложбе уметника Миодрага Миће Поповића 1971. године. Изложба је одржана у Салону Музеја савремене уметности у у Београду. Овај термин везује се за уметничково сликарство које је настало након његовог деловања у фази *Београдског енформела*<sup>53</sup> и не може се посматрати као искључиво издвојена целина на српској ликовној сцени иако се приликом истраживања *Сликаства призора* овај појам пре свега везује за слике Миодрага Поповића.

У периоду пре његовог успостављања, у педесетим и шездесетим годинама ХХ века, друштвено-политичке околности нису биле наклоњене ни Миодрагу Поповићу ни великом делу уметничке сцене у СФРЈ. Укупна уметничка сцена у Југославији трпела је веће или мање последице идеолошких притисака карактеристичних за то време. Уметничке слободе појединца и уметничких група контролисане су а често и сузбијане и дискриминисане од стране државних и партијских политичких структура. Државна културна политика у том периоду није имала јасно дефинисан фокус и одредиште, нити јасно развијен културни модел, иако је политичка и идеолошка позиција власти била јасно формулисана и у целини је стремилa ка самодовољности самоуправног партијског социјализма. Културна и државна политика су се у много чему мимоилазиле. Левитирање између пропаганде о значајној отворености према Западу а објективним прихватањем једнопартијског, недемократског и ауторитарног модела Источног блока у државној политици, доводило је до непомирљивих и парадоксалних околности за културу и сложене климе у којој се одвија.

---

<sup>53</sup> „Београдски енформел појавио се крајем педесетих година као природна и спонтана реакција на прве знаке алијенације у нашем друштву (...). То је клима на коју реагује београдски енформел – филозофија апсурда, фатализам егзистенцијализма и анксизност хладног рата улазе са стране, да заоштре и подстакну процесе који су већ отворени“, наведено из: Лазар Трифуновић, *Енформел у Београду*, каталог изложбе, Београд: Уметничком павиљон Цвијета Зузорић, 1982.



У тим околностима су уметничка слобода појединца, етнички смисао његовог сопства у оквиру друштва, уметничко деловање ван формално наметнутих догми и проблематизовање друштвене стварности, као и идеје егзистенцијалне филозофије у уметности, била нека од многобројних стремљења која су чинила суштински отклон уметника од доминантне политичке идеологије. Појаве уметничких праваца као што су *Београдски енформел*, *Медијала*<sup>54</sup> и *Нове фигурације*<sup>55</sup> супротстављале су се идеолошким постулатима социјализма па и модернизма. Поетика побуне, субјективне исповести стваралаца и разобличавање социјалистичке реалности, говорили су о томе да постоје и друге и другачије истине од оних које су званично прокламоване. Мишљење Лидије Мериник о појавама у уметничким праксама педесетих и шездесетих година које су се паралелно одвијале у односу на званичну државну идеју „идеалног“ модернизма, јесте да се ове појаве могу разумети појмом „издане идеологије“.<sup>56</sup> Изразито антиестетски идиоми у уметности супротстављени су жељи владајућег партијског естаблишмента да послератно друштво треба да се представи као модернизовано и индустријализовано. Другачије друштвене истине као што су класно раслојавање, бирократске и економске потешкоће, апатија, национална нетрпеливост и многе друге, стратешки су скриване зарад привида улешане социјалистичке стварности.

Сликарство призора у Поповићевом раду произилази из уметникових пракси које су биле везане за енформел и филм у претходном периоду његовог стваралаштва. И Поповићев филм и његова сликарска фаза енформела биле су снажно везане за друштвено-политичке околности педесетих и шездесетих година XX века, па ни

---

<sup>54</sup> Свој први наступ под уметничким називом *Медијала* група је имала 1959. године. Водећи представници били су: Леонид Шејка, Миро Главуртић, Милован Видак, Синеша Вуковић, Светозар Самуровић, Милић Станковић, Оља Ивањицки, Коста Брадић, Урош Тошковић, Предраг Ристић, Владан Радовановић и Михаило Чумић, са којима су интензивно сарађивали Миодраг Дадо Ђурић, Љубомир Љуба Поповић и Владимир Величковић. „Њихова херметична појава није била лако распознатљива у та времена која карактерише отварање ка свету, модернизација и духовног и практичног живота, прихватање многих готових формула, потребних овој средини и зато брзо усвојених, која су дошла као замена за тек превазиђену догматску уметност. Својим програмом, делима и понашањем, као ‘заговорник дугог памћења’, Медијала је у ликовном животу Београда видно одударала од свега тада актуелног и слављеног као модерно“, цитат преузет из: Subotić Irina, *od avangarde do akardije*, Beograd: Klio, 2000.

<sup>55</sup> Као самостални уметнички правац јавља се 1965. године, водећи представници *Нове фигурације* у Београду били су: Драгош Калајић, Душан Оташевић, Радомир Рељић и Предраг Нешковић, карактеристике ове уметности су били, симболизам, субјективност, употреба деформације, страх и песимизам. Извор: Merinik Lidija, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd: Beopolis I NUA Remont, 2001. (стр. 90–97)

<sup>56</sup> Ibid., (стр. 90 – 97)

сликарство призора у Поповићевом стваралаштву не можемо посматрати одвојено од тих околности, иако би се, строго узев, све ове праксе посматране искључиво у формалном ликовном смислу могле посматрати чак и као супротстављене.

Енформел у свом уметничком приказу потпуно укида присуство било каквог облика фигурације док у сликарству призора фигурација, као форма приказа догађаја и сцена, јесте уметност искључиво наративног и дескриптивног (описног) карактера. Поповићеви редитељски подухвати шездесетих година, у неколико дугометражних филмова, нису му донели репрезентативни углед међу припадницима тада веома актуелног „црног таласа“, али су и те како имали значај и утицај на његово бављење ликовним уметностима.<sup>57</sup> Поповићева поетика филмског жанра је извођена кроз монолошки и дискурзивни говор појединца. Неке од главних тема његових филмова су: од човека отуђена стварност и смисао људске егзистенције у односу на друштвену збиљу. Фокусирајући се на људе са маргине, теме Поповићевих филмова су биле бруталне – приказивале су девијантна људска понашања, безразложна насиља или смрт.

У филму *Човек из храстове шуме* из 1964. године, кроз улогу Максима као главног јунака, Поповић указује на положај изгубљеног и неприлагођеног појединца у односу на нове друштвене околности након ратне окупације и у условима новонасталих политичких превирања.<sup>58</sup> Радња филма је смештена у село надомак анонимне варошице. Комунистичка партија је ту на власти у селу, али су још увек присутни сукоби између четника и партизана. Максим је представљен као руралан и неасимиловани појединац који, заљубивши се у лепотицу из града – жену препродавачицу, врши низ

---

<sup>57</sup> Покрет „црни талас“ везује се за ауторе инспирисане италијанским неореализмом, француским новим таласом и пољском „црном серијом“. Термин „црни талас“ у филму (1962–1972) везује се за идеолошки неприхватљиве тематике које су супротне од идеологија представника званичног социјалистичког културног естетизма и партизанског филма названог „црвени талас“. Филмови црног таласа снимљени су крајње неконвенционално са антиестетичким и снажним идеолошким предзнаком насупрот формалној југословенској естетици тог времена. Представници: Александар Петровић, Живојин Павловић, Ђорђе Кадијевић, Душан Макавејев, Марко Бапац, Мића Поповић, Желимир Жилник, Лазар Стојановић, Љубиша Козомара, Гордан Мухић, Војислав Коқан Ракоњац, Јован Јовановић.

<sup>58</sup> *Човек из храстове шуме*, филм; жанр: драма; продукција: Авала филм; режија и сценарио: Миодраг Мића Поповић; Главне улоге: Мија Алексић, Димитрије Бугарчић, Предраг Церамилац, Ксенија Цонић, Никола Гашић, Зоран Јерковић, Тамара Милетић, Божидар Павићевић – Лонга, Стеван Петровић, Александар Стојковић, Данило Бата Стојковић, Милоранка Стојковић, Миливоје Томић, Милорад Узелац, Велимир Бата Живојиновић, Музика: Зоран Христић; Извор: [http://www.balkanvideos.com/watch/film-covek-iz-hrastove-sume-1964\\_V8Z3sNZTkWmUGpY.html](http://www.balkanvideos.com/watch/film-covek-iz-hrastove-sume-1964_V8Z3sNZTkWmUGpY.html), преглед од 15. 2. 2019.

непромишљених пљачки и убистава не би ли дошао до злата и додворио јој се. Злато је Максимов конструкт проистекао из силне занесености према жени која му служи као несвесни алиби за диверзију и пљачку неколико села око варошице. Максим својим понашањем постаје мета и четника и партизана, озлоглашени појединац, негативац и зликовац кога се треба решити. Интересантно је да поред Немаца, четници и партизани имају у Максиму још једног заједничког непријатеља.

У филму *Делије* из 1968. године Поповић се бави усамљеним и неприлагођеним човеком у послератном периоду.<sup>59</sup> Браћа Исидор и Гвозден се после рата враћају у своје родно село где затичу срушену породичну кућу. Други светски рат је завршен, окупација је за собом оставила градове и села у рушевинама. Нови идеолошки поредак који је успостављен за Исидора и Гвоздена делује као неприхватљив за могућности њиховог реалног живота. Поповићеве сцене и прикази војне касарне представљају идеално организоване идеје комунистичког поретка у новоослобођеној држави. За Гвоздена, старијег брата, послератног преживелог појединца, ситуација да је рат завршен и да је борба престала је емотивно неприхватљива. У неколико вештих и виртуозних сцена Поповић нам приказује психолошку драму појединца који покушава да прихвати крај рата и нове друштвене околности супротне онима пре његовог почетка 1941. године.

Лик главног јунака Гвоздена тумачи Данило Бата Стојковић и кроз велики и упечатљив глумачки набој формира „гвозденог“ усамљеног борца чија се судбина неславно завршава. Потпуно неуравнотежени унутрашњи осећаји за околни свет, за разумевање трагедије рата и емотивна неспособност прихватања његовог завршетка стварају снажан дуализам у Гвозденовом лику. Он не подноси да се живот променио и не може да успостави сопствени живот у односу на предратно стање.

Поповићев филм *Делије*, иако неприхватљив и оштро критикован од стране владајуће идеолошке структуре, проблематизује социјални контекст приказујући утопију

---

<sup>59</sup> *Делије*, филм Миодрага Миће Поповића; жанр: ратна драма; продукција: Авала филм и Кино клуб Београд; режија и сценарио: Миодраг Мића Поповић; улоге: Гвозден – Данило Бата Стојковић, Исидор – Јован Јањићијевић Бурдуш, Девојка – Љерка Драженовић, Лепша – Мира Ступица, Немац – Михајло Илић; Музика: Зоран Христић; Извор: <https://www.youtube.com/watch?v=Kf1RK3go1W0>, преглед од 15. 2. 2019.

асимилације руралног појединца у наметнути идеолошки оквир. Поред тога филм *Делије* је наишао и на негодовање припадника *Црног таласа* у погледу његовог редитељског квалитета. Након тих реакција Поповић је одустао од бављења филмом. Ипак, врло је важно да су сценаристички посао и рад на нараторској структури са специфичним активизмом разумевања друштвених збивања кроз текст, као и стварање филма, Поповићу обезбедили сасвим нови приступ сликарству. Након филма *Делије* Поповић уводи лик Гвоздена у сликарски медиј и гради нову сликарску структуру коју ће назвати *Сликарством призора*. По Делезу „(...) увек дође тренутак, пре или касније, када се више не треба питати шта је филм већ шта је филозофија (...) Филм је нова примена слика и знакова чију теорију, у виду појмовне праксе, филозофија треба да створи. Јер никакво техничко одређење, ни рефлексивно ни примењено (у виду психоанализе или лингвистике) није довољно да се изграде схватања и појмови довољни самом филму“.<sup>60</sup>

На том трагу, Поповић је о филму и сликарству, као различитим медијима, говорио да се њихова вредност готово изједначава и да су мисао и идеја основни носиоци поруке и филма и сликарства. Заинтересован за поруке о пукој људској егзистенцији сматрао је да оне могу бити преточене у било који медијски оквир. „Познато је да се у кадру формулише мисао, која се као визуелна информација саопштава и у слици, фотографији или филму. Наравно, може се и обрнуто посматрати, како наводи Поповић, „слика није филм, али је филм део слике, бескрајно привлачан део слике“.<sup>61</sup> Његов фиктивни лик Гвозден појављује се у сликарству као *frame* – оквир или рам, или приближно, као исечак из филмске приче *Делије*.

Транскрипт дела филма *Делије* 2: 07 – 3: 08, секунде

Гвозден:

Исидоров рођени брат. У јесен 1941. бригада се одмара у неком сеоцету више Хоче. На ливади деца се играла лоптом. Један дечак заустави игру и викну „три корне пенал!“. Гвозден није знао шта то значи, никад није ни пожело да сазна, али је њему ова реченица остала као тајни симбол за вредност живота.

<sup>60</sup> Delez Žil, *Slika – Vreme, Film 2*, Београд: Filmski centar Srbije, 2010. (стр. 348–349)

<sup>61</sup> Ћосић Добрица, *Мића Поповић, време, пријатељи*, Београд 1988, (стр. 59)

„Три корне пенал!“ израз за срећу.

„Три корне пенал“ уместо молитве.

Гвоздену се дешава да стане, да се укочи. Да изгледа као да је од камена масиван, непомерљив споменик неком далеком претку човеком о чијој интелигенцији нико ништа не зна и чије ће намере заувек остати непознате.

Гвозден воли да пева. У два гласа са братом. Старе, отегнуте мелодије из родног села, из камена.

О настајању сликарства призора у коме је најизраженија сама фигура Гвоздена, Миодраг Поповић је говорио: „Пред сваку нову слику циклуса о Гвоздену, Данило је долазио у мој атеље да позира пред фотографским апаратом и пред мојом оловком, увелико напуњен Гвозденовом драмом. Тако бих ја неке елементе слике већ имао полуприпремљене, па је требало само додати зачине“.<sup>62</sup>

Колико је деструкција као став била наглашена у самом енформелу, у његовом формалном смислу, а наручито кроз тумачења београдског енформела, та иста деструкција била је преведена у нараторску грађу Поповићевог сликарства призора. Опређеленост за истраживања материјала и технолошки експерименти попут концентрације слојева и густе пасте, или директна апропријација несликарских материјала као системских декомпоновања које је дефинисао енформел у односу на класични сликарски поступак, све су то елементи који, у филозофском смислу егзистенцијалистичког приступа тумачењу друштвене стварности, постају основе и наглашени елементи у конципирању фигуре Гвоздена у сликарству призора.

Истичући фотографију као главни основ сликарства призора у раду Миодрага Поповића, Миланка Тодић наводи три основна облика њеног посредовања: фотографија као слика видљивог света уместо његовог непосредног опажања, фотографија као намерно одабрана новинска форма увећана и допуњена другим поступцима колажирања и фотографија као случајно нађена и која се делимично користи за подлогу или подстицај у неком делу. Овде можемо уочити да је на јасан начин изведена подела унутар поступака

---

<sup>62</sup> Gligorijević Milo, *Mića Popović* Beograd: Nezavisna izdanja 35, 1984. (стр. 66)

апропријације у Поповићевом сликарству призора. Такође, Миланка Тодић наводи да се три набројана поступка могу и међусобно прожимати, чиме се истиче битност саме апропријације као уметничког поступка, независно од њене методолошке функције. Само преузимање фактичке стварности у виду већ валоризованог записа у виду фотографије, новински објављене фотографије или текста, говори о одређеној датости која се кроз уметнички рад валоризује, односно преиспитује и актуелизује. „Реч је о једном од основних облика примене фотографије у Призорима, када се она реинтерпретира као сведочанство и слика света уместо непосредног опажања тог истог света“, наводи Миланка Тодић.

У Поповићевом сликарству призора апропријација у било ком контексту не губи своју ауру, па чак и у контексту „слике симулакрума“ (према Валтеру Бењамину) у коме такође има значајну улогу. Под апропријацијом у раду уметника може се подразумевати све оно што је на извештан начин непосредно утицало на сликарство призора. Фотографија, као једно од важнијих полазишта приликом конституисања слике је и нека врста формалног оквира и полазног наратива за конституисање широког уметничког и друштвеног дискурса који уметник ствара. Сликарство призора Миодрага Поповића је у својим апропријацијама овако описано: „док фотографија настаје као резултат сусрета догађаја и фотографа, а снимање фотографије представља догађај за себе, у сваком сликарству које полази од фотографије као предлошка реч је о три догађаја – трећи догађај је преношење прва два на платно“. Миланка Тодић преноси Поповићеве речи да „очи у очи с природном формом, није било ништа природније него да се сете, остављеног, запушеног рудника – фотографије“, јер су од „првог тренутка, осетили фотографију као рудник за експлоатацију“.<sup>63</sup>

Слика *Јутарња гимнастика Миодрага Поповића или кинестетски запис о постојању* из 1969. године, састоји се из пет делова, као целина одвојених платана, која граде одређени филмски наратив. Ова сликарска композиција симулира заправо ритам самог догађаја јутарњег вежбања гимнастике коју спроводи уметник и уједно актер на сликама – *Миодраг Поповић*. Аутопортретска представа уметника који изводи јутарњу гимнастику може се тумачити као „нова форма статичног филма“ и увод је у сликарство

---

<sup>63</sup> Тодић Миланка, *Фотографија и слика*, Београд: Цицера, 2001. (стр. 142–143)

призора.<sup>64</sup> У Поповићевом сликарству призора можемо уочити одређену врсту поделе у односу на избор и постављање појединачних или групних фигура као актера догађаја у призору. Сцене са приказима о животу Гвоздена, сцене у којима је сам аутор (уметник) носилац догађаја и сцене на којима су најближи Поповићеви пријатељи.<sup>65</sup> Поред ове, на одређени начин шематске поделе, унутар приказа сцена на сликарским платнима може се рећи да уметник, на готово филмски начин, „додељује улоге“ актерима представљеним на сликама призора.

Слике Миодрага Поповића сведоче време у коме су настале. У оквиру ових сведочанстава настале су и слике са Јосипом Брозом Титом које су такође призори стварности или сликарство призора. Унутар тих призора Поповић кроз ироничне поступке преиспитује дискурсе друштвене стварности. Слика *Ричард Титовог лика* приказује Јосипа Броза Тита у шетњи са глумцем Ричардом Бартоном (Richard Burton).<sup>66</sup> У слици призору Тито показује свој лични зоолошки врт. Поповићева *Свечана слика* представља групни портрет две европске породице на власти, југословенског председника са супругом и холандску краљевску породицу. Ова два рада први пут су постављена на изложби у Ликовној галерији Културног центара у Београду 1974. године заједно са призорима из живота Гвоздена. Изложба је одложена изненада и то пред само отварање. Поповић у интервјуу поводом овог догађаја каже „одложба је изложена“<sup>67</sup>. Ниједан рад са ове изложбе није био приказан у јавности све до 1997. године.

Призори из живота Гвоздена директно упућују на тадашње стање југословенског друштва које је под наративом великог развоја и просперитета скривало стварну истину о животу појединца. Једног таквог појединца персонификује Гвозден у улози гастарбајтера. Том својом улогом је лик Гвоздена смештен у све оне ситуације које су сналазиле већину људи у друштву. Приказан је кроз сцене као што су *Гвозден истреса нос на перону железничке станице у Нишу* (1970), *Гвозден врши велику нужду пре поласка на пут*

---

<sup>64</sup> Ibid., (стр. 121)

<sup>65</sup> Пријатељи Миће Поповића из такозване Симине 9а. су група интелектуалаца која се скупљала у стану Борислава Михајловића Михиза и Воје Ђурића који се налазио у Симиној улици у Београду. Међу пријатељима били су Антоније Исаковић, Петар Омчикус, Добрица Ћосић, Дејан Медаковић и Бата Михајловић.

<sup>66</sup> Ричард Бартон је играо улогу Ј. Б. Тита у филму *Сутјеска*. Филм *Сутјеска* припадао је такозваном *црвеном таласу*.

<sup>67</sup> Документарни филм *Мића Поповић*, редитељ – Милан Стевановић, производња Филмске новости 2017, извор: <https://www.youtube.com/watch?v=5p9Ci412JfI>, преглед од 15. 2. 2019.

(1970), *Гвозден је прешао зебру* (1974), *Гвозден одлази на привремени боравак* (1978) итд. У свим тим призорима Гвозден је приказан на начин противан канонима владајућег социјалистичког естетизма који не приказује свет онаквим какав он јесте. Гвозден је стварна истина друштвеног поретка. Он је супротан оном идеалном лику који партија на власти својом идеологијом и формалном естетиком покушава да прикаже. Како наводи Борис Гројс (Борис Ефимович Гройс) „соцреализам не приказује свет онаквим какав он јесте, већ онаквим какав он треба да буде и какав ће и бити под руководством авангарде историјског процеса – Комунистичке партије“.<sup>68</sup> Поповић о истој теми говори на следећи начин: „Појавило се нешто што значи социјалистички реализам, под условом да социјалистички значи ангажован а реализам истина.“<sup>69</sup> Појавило се заправо све оно што је представљало Гвоздена у филму *Делије*, појавио се неснађени појединац у новим околностима. Зато је он прототип и одређени естетски феномен супротан улепшаним дидактичким и дескриптивним наративима социјалистичког реализма. А наспрам Гвоздена Поповић поставља призор југословенског председника на власти са супругом и краљевском холандском породицом.



Миодраг Мића Поповић, *Гвозден одлази на привремени боравак* (1978), акрилна боја, платно, 200 x 170 цм.  
 Миодраг Мића Поповић, *Гвозден у возу* (1978), акрилна боја, платно, 200 x 150 цм

<sup>68</sup> Гројс Ефимович Борис, *Уметност утопије*, Београд: Плави круг: Логос 2011. (стр. 209)

<sup>69</sup> Документарни филм *Мића Поповић*, редитељ Милан Стевановић, производња Филмске новости 2017, извор: <https://www.youtube.com/watch?v=5p9Ci412JfI>, преглед од 15. 2. 2019.



*Свечана слика* није била приказана у јавности читавих двадесет и три године, све до 1997. када је у оквиру манифестације *Забринуту септембар* у Павиљону Вељковић први пут изложена.<sup>70</sup> Могли бисмо судбину двадесетогодишњег скривања и неприказивања *Свечане слике* у јавности, па онда њеног појављивања баш у одређеном тренутку, у деведесетим, схватити као упозорење и оновременој и тадашњој власти. Миодраг Поповић је за време деведесетих учествовао у студентским протестима и био противник владајуће номенклатуре. У контексту деведесетих *Свечана слика* представља упозорење на нови и специфичан начин и позив на узбуну. У тексту поводом изложбе *То мајка више не рађа* Дејан Сретеновић наводи „то је једина истинска дисидентска слика у српској ликовној уметности титоистичке ере, слика која је насрнула на само владарево тело“.<sup>71</sup>



Миодраг Мића Поповић, *Свечана слика* (1974); акрилна боја, платно, 232 x 250 цм

<sup>70</sup> Центар за културну деконтаминацију 1997. године организује манифестацију *Забринуту септембар* под насловом *Жудња за животом / Рајх у Београду* (поводом стогодишњице рођења Вилхелма Рајха).

<sup>71</sup> Sretenović Dejan, *То мајка више не рађа, Portreti revolucionara iz zbirke MSU I drugih kolekcija*, katalog izložbe, Beograd: Muzej savremene umetnosti Beograd, 2004. (стр. 2)

### [3] Апропријације и призори у радовима до изложбе *Сеобе: слика призора*

У уметничким праксама и уметничкој критици појам апропријација појављује се у осамдесетим годинама двадесетог века. Термин апропријација потиче од латинске речи *proprius* што у преводу значи *лични*. У проширеном значењу реч *appropriare* тумачи се као *учинити својим* или *присвојити*.<sup>72</sup> У области правних наука апропријација је буџетска ставка или процес стицања приватне својине на предметима друштвене својине. Поред употребе појма у уметничким праксама двадесетог века па све до данас, апропријација је дефинисана и кроз социолошке, друштвене и културне феномене. Термин *културна апропријација* који дефинише америчка правница Сузан Скадифи (Susan Scadifi) подразумева „узимање интелектуалног власништва, традиционалних вештина, културолошких функција или предмета из туђе културе или без дозволе“.<sup>73</sup>

У студији Дејана Сретеновића *Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века* објашњене су процедуре и употреба апропријације у уметности двадесетог века до данас.<sup>74</sup> Апропријационистичка линија, како Сретеновић говори, присутна је у континуитету кроз историјску перспективу уметности двадесетог века и почетка двадесет и првог века. Коришћење апропријација од кубистичких колажа преко редимејда све до копистичких апропријационизама постало је одлика не само уметничких пракси већ и значајно поље деловања у култури. Апропријационизам можемо уочити у књижевности, музици, архитектури и другим уметностима. Као стваралачка процедура апропријација је допринела разумевањима теорија онтологије, епистемологије и уметности (Д. Сретеновић, 2012: 22).

Експлицитна апропријација и њено деловање према Сретеновићу „увек је својеврстан изазов за идентитет субјекта присвајања и његову продуктивну имагинацију“, а према Хајдегеру, како наводи Сретеновић, то је „догађај који вибрира изнутра“.

---

<sup>72</sup> Nelson Robert S., *Aproprijacija*, u: Robert S. Nelson i Ričard Šif (prir.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Novi Sad: Svetovi, 2004. (стр. 87)

<sup>73</sup> Извор: [www.artnit.net/društvo/item/3674-kulturalna-aproprijacija.html](http://www.artnit.net/društvo/item/3674-kulturalna-aproprijacija.html), преглед од 15. 2. 2019.

<sup>74</sup> Сретеновић Дејан, *Од редимејда до дигиталне копије: Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века*, Докторска дисертација, Београд: Филозофски факултет, 2012. (стр. 31)

Апропријација има много већу улогу за разумевање и тумачење уметничког дела у односу на сам стваралачки поступак или процедуру приликом његовог настанка иако је у самом процесу настајања коришћена као супститут. Уметничко дело и уметност прожима „однос свих односа“ између властитог и страног, индивидуалног и колективног, садашњег и прошлог и чини њихову суштину, према Хајдегеровом схватању описаном у раду Дејана Сретеновића.

Појам апропријација неодвојив је у данашњој теорији од појма репродукција којим се бавио Валтер Бењамин. Он каже, када говори о тумачењу и развоју уметности у односу на техничко-технолошки развој света да „у свим уметностима постоји физички део који се надаље неће моћи посматрати и третирати као што је то чињено раније; он не може надаље да измиче деловањима модерне науке и модерне праксе“. Бењамин сматра да је уметничко дело увек могло да се репродукује и да „оно што су људи направили увек, људи су могли опет да направе“.<sup>75</sup> Бењамин тврди да „и у најсавршенијем репродуковању изостаје једно Овде и Сада уметничко дело – његово једнократно постојање на месту на којем се затиче“ али не можемо од тог јединственог тренутка одвојити историју дела којој је дело било подвргнуто од свог настајања па до данас. Техничка репродукција се у односу на оригинал показује као самостална, она на фотографији, на пример, може да истакне изглед оригинала (увећања, успорена снимања, да ухвати слике које измичу природној оптици итд.). Техничка репродукција може да изглед оригинала постави у ситуацију која није доступна оригиналу (омогућује приступ примаоцу, као код фотографије слике оригинала, на пример). Порекло, материјално трајање или историјско сведочанство нам потврђују аутентичност неког дела.

По Бењамину, уметничко репродуковање актуелизује оно што је репродуковано. Реч је о једнократном присуству. Бењамин тврди да је традиција нешто крајње живо, нешто што је промењиво и што је посредовано репродукцијом и апропријацијом.<sup>76</sup>

У овом делу текста биће описана већа серија мојих карактеристичних радова настала почев од 2010. године са реализацијом радова припреманих за самосталну изложбу под називом *Архетип*. Изложба је реализована у галерији СУЛУЈ у Београду

---

<sup>75</sup> Benjamin Valter, *Izabrana dela I*, Beograd: Službeni glasnik, 2011. (стр. 248–249)

<sup>76</sup> Ibid., (стр. 248–249)

2011. године. Разлог да се овако датира и отпочне анализа произилази из искуства у раду на поступцима апропријација и сликарства призора који постају карактеристични и јасно препознатљиви у припреми те изложбе. И ранији ауторски радови дотицали су се ових принципа, али је са изложбом *Архетип* успостављен методолошки, наративни и концептуални оквир који ће кулминирати са реализацијом докторског уметничког пројекта *Призори сеоба – изложба слика*. Из текстова, који махом представљају ауторске стејтменте употребљене за описе и реализације појединачних пројеката, може се пратити развој и концептуализација ауторске поетике од значаја за докторски уметнички пројекат. Ови текстуални радови који су претходили ликовним пројектима или их пратили донекле су измењени и проширени како би се лакше пратио развој предметног истраживања. Нарочито је инсистирано на процесима и методама уметничког рада који су се преносили од пројекта до пројекта, а од значаја су за утврђивање основа концепта изложбе *Сеобе: слика призора*.

### [3.1] *Архетип*

У сликарским радовима под општим називом *Архетип* употребљен је симбол религијске догме – крст, преузет као основни детаљ са архијерејске одеће. Директно преношење тих елемената са фреско-представе *Архијереји се клањају Христу*, фреске која се налази у манастиру Сопоћани и потиче из XIII века, основ је групе радова под називом *Архетип*. Код ових радова извршен је директан процес апропријације знака који је селектован и којим је, репетицијом и осмишљавањем нових структура, грађена целокупна композиција ликовних радова на јединственој изложби.

*Поклоњење Архијереја (Модел 1, Модел 2 и Модел 3)* јесу слике изведене уљаном бојом на платну димензија 170 x 170 цм, и настале су у периоду од 2010. до 2011. године.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Радови су излагани на изложби *Архетип*, 2011. године у Галерији СУЛУЈ у Београду. Изложба је репривно излагана у Галерији дома килтуре у Чачку 2012. године.

Сама идеја извођења потекла је из жеље за поновним сагледавањем и упознавањем архетипског симбола крста у служби градње сликарске форме. У процесу рада није било намере да се оствари религијско и литургијско посвећивање аутора или посматрача у духовном смислу, већ превасходно намере увођења у рад идеје о „поновном“ враћању слици и представи слике у њеном материјалном и иконичком облику. Свођење боје на монохромiju, и „тражење боје у боји“ истакло је саму представу крста на специфичан начин. Крст постаје врста орнамента који се ниже и чијим се понављањем остварује његова нова представа. Слика се конструише понављањем крстоликог облика, чиме се надилази класична камерна вредност слике (она коју слика по природи поседује) а истичу се перцептивно дејство објекта и извесне тродимензионалне представе. Слика се издваја из оквира почетне инспирације, а архетипом – крстом, граде се нови оквири за перцепцију.



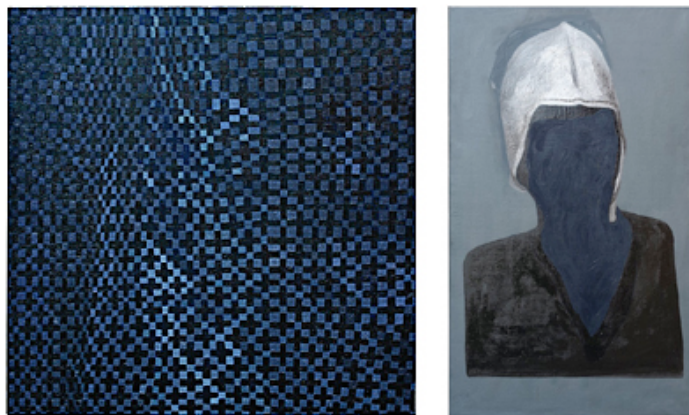
*Архетип* (2011) Галерија СУЛУЈ, Београд

Ово изузимање знака – симбола из његовог првобитног станишта – историјске и религијске представе – и његово претварање у нову иконичку вредност настављено је даљом деконструкцијом почетног мотива. Сноп светла из објектива на слици *Полароид* (дим. 170 x 170 цм) чини да првобитни симбол заузима друго (ново) значење кроз трансформисани и проширени медијум. Он се трансформише у приказ зрака светлости (осветљења) где почиње да чини новостворени ракурс перцепције деловања производног из основног крстоликог архетипа.

Полароид је овде, као предмет из релативно давних времена упамћен као први фотоапарат који служи да стално измичући тренутак садашњице (садашње егзистенције)

једновремено претвори у објективну материјалну реалност или вредност те реалности. Преузет је као симболички ресурс историје фотографске технологије. Фотографију полароида можемо да после само неколико тренутака додирнемо руком и тиме објективизујемо осећање присуства у непосредној и тренутној егзистенцији. Фотографија тиме постаје непосредно материјализована слика тренутка. Зато полароид апарат, из данашње перспективе технологије, постаје архетипски пример тог процеса материјализације тренутка егзистенције, на начин на који данашњи андроиди врше тренутни пренос слике догађаја или доживљаја али без реалних материјалних консеквенци. Облик, боја и текстура полароида су у оквиру изложбе *Архетип* представљени као праузори, првобитни модели и обрасци објекта – фотоапарата какви су у општој и масовној употреби данас.

Процес апропријације историјског узора видљив је и код слике *Војник са шлемом* (дим. 170 x 100 цм). Историчар уметности Саша Јањић потврђује овај метод обликовања и наратије: „читања су можда највидљивија на слици која приказује шлем-кацигу у којој је упадљива референца на историју уметности – чувену Рембрантову слику *Човека са златном кацигом*. И поред само делимичних назнака и одсуства атрибута који би указали да се ради управо о овом делу, сама форма и благе контуре су довољне да пажљиви посматрач препозна слику као архетипски модел који је дубоко усађен у свест“.<sup>78</sup>



*Модел II* (2011), уљана боја, платно, 170 x 170 цм

*Војник са шлемом* (2011), уљана боја, платно, 170 x 100 цм

<sup>78</sup> Јањић Саша, *Архетип*, уводни текст у каталогу, *Архетип, Шуњеварић-Арбајтер Љиљана*, Београд: СУЛУЈ, 2011. (стр. 2)

На изложби *Архетип* уочљиво је сложено изналажење и суперпонирање архетипских модела – историјских представа крста, шлема или фотоапарата и њихово превођење у јединствену целину изложбе. У функцији њеног дејства на посматрача управо се полази од претпоставке симбола „дубоко усађених у свест“ који нас из историјског сећања воде у перцепцију савремености. Тиме ће се изложбом *Архетип*, управо на овом нивоу превођења, на најдиректнији начин ући у промишљање концепта за реализацију докторског уметничког пројекта.

### [3.2] *Новодевичье (Новодевичанско)*<sup>79</sup>

Новодевичанско гробље (Новодевичье кладбище) налази се у Москви, и једно је од незаобилазних туристичких атракција овог града. Према изворима са *ru.wikipedia.org*, Новодевичанско гробље једно је од најпознатијих места сахрањивања у Москви. За време совјетске Русије било је нека врста националног Пантеона. Територија на којој се гробље налази обухвата површину од око седам хектара. Назив Новодевичанско потиче од истоименог манастира који се налази уз саму територију гробља.

Призор који ми се при посети указао био је бескрајно и веома сугестивно поље класичних споменичких скулптура, фигура и попрсја. Оно што је посебно привлачило пажњу била је чињеница да је велики број споменика био упакован у кутије састављене од провидног плексигласа. Ова околност стварала је веома убедљив ликовни утисак места и територије. Интересантно је да је релативно савремен материјал попут плексигласа баш ту, на гробљу, био употребљен као готово незаобилазни продукт савремене технологије. Главе и попрсја класично моделованих скулптура у бронзи из периода ранијих епоха, а нарочито из периода соцреализма, упаковане су у провидне кутије од fine пластике. То ствара призор који указује на врсту деконструкције функције гробља и његовог садржаја,

---

<sup>79</sup> Назив серије од једанаест ручно израђених фотографија димензија 29 x 21 cm, које сам снимила аналогном камером (Minolta, духи 5) 2004. године за време боравка у Москви, Русија.

значања и деконструкције саме поруке коју споменик примарно садржи у себи. У визуелном смислу споменици у специфичним метеоролошким условима постају замагљене кондезоване кутије различитих облика и величина. Свака кутија чува у себи директну репрезентацију власника загробног живота. Такође, величина и облик кутије сразмерни су визијама наручилаца ради што бољег чувања идеалне слике покојника, који на директан начин постају творци и власници новонасталих артефаката. Без обзира на сврху овог паковања, која је ту најпре ради заштите од физичких оштећења и чувања од елементарних непогода у специфичним климатским условима Москве, ови споменици се са хибридном и артифицијелном ауром сада читају као други и другачији (рекомпоновани) предмети-објекти у односу на своју првобитну скулпторску садржину. Захваљујући интервенцији новим материјалом, споменици се на први поглед јасно и изнова обзнањују чинећи да се још једном потврђује или директно означава или поновно упозорава на споменичку форму и њену уметност. То чини и да се простор овог чувеног гробља потпуно трансформише и ставља пред посматрача слику футуристичког пејзажа.<sup>80</sup>



*Новодевичье* (2004), серија фотографија; ручна израда, 29 x 21 cm

<sup>80</sup> Оваква представа на самом локалитету, навела ме је да снимим атмосферу затеченог призора. Фотографије су снимане на црно-белом филму и ручно су развијене. Изложене су 2014. године у Галерији културног центра у Шапцу у оквиру изложбе *Новодевичье* (*Новодевичанско*). На овој изложби поред фотографија, представила сам и два цртежа која су настала као реконструкција призора. (*Без назива – Новодевичанско*, призор/1 и призор/2, графит на папиру, 150 x 100 cm, 2014)



На веома битном нивоу читања интервенција, међупростор између споменика и геометризоване облоге од плексигласа постаје врста празнине у коју посматрач нужно учитава оно што би се могло назвати духом покојника, па тај међупростор ствара утисак оваплоћења (материјализације) тог духа. Ово је нарочито појачано радом природе и временских услова, кондензације, прашине и маховине као елемената који то учитавање духа чине још видљивијим и убедљивијим. Тиме се појачава снажна убедљивост призора базирана на осећању егзистенцијалне битности у судбинском односу живота и смрти.



*Новодевичье* (2004); фотографија, ручна израда, 21 x 29 цм

Без назива *Новодевичанско* призор/1, (2014); графит, оловка у боји, папир, 150 x 100 цм

Сам рад *Новодевичье* (*Новодевичанско*) базиран на узорчењу и презентацији бираних узорака фотографија и обликовањем тих фрагмената у новостворену изложбену целину, полази у методолошком смислу од апропријација и идеја обликовања призора стања специфичног места која у себи поседују снажан наративни и симболички потенцијал а која на упозоравајући начин суочавају појединца са питањима личне и колективне егзистенције. Такође, ова изложбена целина истражује односе сећања и презентованих призора обликованих у уметничко дело. Апропријација базирана на узорчењу и презентацији узорака има за циљ истицање карактера претходних примењених интервенција на споменицима и њиховим фактичким превођењем у уметност. Овде је изведен поступак проглашавања новонасталих објеката, њихових целина и призора, у убедљиво ликовно дело. Нарочит вид апропријације открива се у слојевитости која настаје између доследно грађених слојева репрезентације каква се среће у једном типичном и веома значајном људском окружењу:

*покојник је репрезентован уметничким спомеником – споменик добија новокомпоноване материјалне и симболичке слојеве кроз интервенције савременим материјалима – уметничка изложба остварује сложену апропријацију ових процеса превodeћи их у домен савременог уметничког дела.*

Такође, од значаја је артикулација призора гробља, призора који се препознаје као „футуристички“, који је дакле фундиран сећањем али је његово исходиште у будућности, као исходиште представљено уметничком изложбом. Градња асоцијативног механизма и поља за посматрача гради се односом смрт–живот, где је смрт основни повод и простор сећања, а живот се одвија перманентним актуелизацијама тог сећања оличеним у надоградњама споменика као и у њиховим транспозицијама артефаката на уметничкој изложби. Једнак призор, као видљиво стање између живота и смрти, биће предмет истраживања унутар наратива сеоба у докторском уметничком пројекту, где се ова егзистенцијална запитаност на упозоравајући начин показује у призорима кретања народа.

[3.3] *Новодевичье (Новодевичанско) – Retake / инсталација на споменику Лази Лазаревићу у Шапцу*<sup>81</sup>

Споменичку скулптуру истакнутог српског књижевника и лекара Лазе Лазаревића (1851–1891) израдио је вајар Станислав Гранић.<sup>82</sup> Споменик је постављен 2002. године у Господар Јевремовој улици, у главној пешачкој зони у Шапцу, на месту некадашње куће у којој се Лаза Лазаревић родио.

Пројекат је произашао из сасвим интимног односа према простору града и споменика у њему, на почетку без идеје о могућој реализацији рада у том контексту.

---

<sup>81</sup> Пројекат је реализован 2015. године за време Ноћи музеја, *Отвори очи у ноћи*. Подршку и потпуну финансијску реализацију пројекта подржали су: Завод за урбанизам у Шапцу, Општина Шабац, Народни музеј у Шапцу, Културни центар Шабац и уметничка организација *Холодром*.

<sup>82</sup> Вајар Станислав Гранић рођен 1949. у Мрђеновцу. Дипломирао је вајарство на Академији ликовних уметности у Београду 1980. године.

Нејасно сећање и реминисценција виђеног и доживљеног током петогодишњег боравка у Русији подстакло ме је да реконструишем призор са Новодевичанског гробља у Москви у контекст града у коме сам завршила своје средњошколско образовање, у Школи за уметничке занате у Шапцу. Надовезујући се на изложбу фотографија под називом *Новодевичье (Новодевичанско)* у галерији Културног центра у Шапцу, снимљених на истоименом гробљу, развило се јасније промишљање о јавној интервенцији на споменичкој скулптури Лазе Лазаревића. Скулптура је изведена класичним моделовањем у глини и изливена у бронзи, као врло вешта вајарска представа реализма уз експресивне елементе. Сам споменик налази се тачно наспрам галеријског простора у Господар Јевремовој улици. Фигура Лазе Лазаревића је постављена тако да су портрет и тело оријентисани ка згради Општинског суда, згради Општине Шабац и Галерији културног центра. Висина споменика је приближна висини просечног човека, у природној величини, и стоји на ниском квадратном постаменту обложеном каменом. Мала висина постаментa од око 50 цм чини да је фигура благо издигнута од нивоа пешачке улице.

Рад на скулптури под називом *Новодевичье (Новодевичанско) – Remake* представља експлицитну уметничку интервенцију у јавном простору чиме је постигнута формална трансформација и семантичка трансфигурација конкретног споменика. Тиме су омогућена нова и специфична читања и интерпретације саме скулптуре споменика Лази Лазаревићу, као и уметничке интервенције на њој. Гест паковања скулптуре у провидну кутију од панплекс стакла не говори само о намери да се она сачува од елементарних непогода и физичких оштећења. Тај поступак био је представљен кроз уводни текст као важан за буџетске покровитеље средстава за реализацију пројекта.<sup>83</sup>

Дозволе и потврде за реализацију рада *Новодевичье (Новодевичанско) – Remake* сам добила од надлежне локалних управе. Моје инсистирање на информацији о сагласности

---

<sup>83</sup> Занимљиво је што приликом представљања детаљног плана за реализацију интервенције сам концепт пројекта није ниједног тренутка изазвао било какву сумњу код градске управе и она није постављала питање исправности таквог поступања. Насупрот томе, моје инсистирање да се добије дозвола од уметника Станислава Гранића, аутора скулптуре, наишло је на негодовање јер се у локалној заједници зна за податак да је аутор скулптуре збринут у психијатриској установи затвореног типа. Такође, реализација и постављање панплекс стакла као паковање скулптуре предвиђено је да траје три дана, односно да, одмах након завршетка *Ноћи музеја*, стаклени кубус буде скинут и да скулптура Лаза Лазаревић, буде враћена у првобитно стање.

аутора скулптуре за интервенцију почеле су да проистичу и из чињенице да локалне власти и Урбанистички завод општине Шабац нису ни после три године скинуле објекат од панплекс стакла са споменика. Међутим, у овом случају није била реч о лењости и немарности градских власти већ, чини се, о новом читању јавне скулптуре од стране финансијера културе. Испоставило се да интервенција *Новодевичье (Новодевичанско) – Remake* у потпуности одговара трансформисаном московском гробљу у контексту пост-совјетске транзиције које је веома лако и природно преведено на локални контекст.

Овим радом се тематизује и проблематизује низ важних питања везаних за јавну скулптуру код нас. Отвара се питање визуелног идентитета једног уметничког дела јер се на постојеће тело оригинала додаје ново артифицијелно „тело“. Такође поставља се питање да ли паковање споменика у артифицијелну кутију уписује дело у неки нови индекс вредности или га скрнави у поништавању његове неприкосновености, односно поништавању онога што примарно представља и означава. Да ли је на овај начин скулптура знамените личности сада доступнија и видљивија него што је била пре интервенције или је облагањем добила сакрална својства која су прихватљивија за поимање? То су само нека од питања а одговоре на њих можемо пронаћи у нашем односу према сопственој историји, традицији и споменичком наслеђу, једнако као и у теорији савремене уметности.



*Новодевичье (Новодевичанско) – Remake* (2015); интервенција на скулптури Лазе Лазаревића у Господар Јевремовој улици у Шапцу

У раду *Новодевичье (Новодевичанско) – Remake* остварено је више уметничких и методолошких поступка од значаја за докторски уметнички пројекат *Призори сеоба*. Са

једне стране, радом се истражује и проширује метод апропријација у стварању уметничког дела. Апропријација је у овом случају постала сложенија јер се између основе рада пронађене у призорима трансформисаних скулптура Новодевичанског гробља у Москви налази реализован пројекат фотографске инсталације *Новодевичье (Новодевичанско)*. На тој изложби је самом променом медија, од скулптуре до њене фотографске представе, и избором специфичног погледа на споменике успостављен нови наратив и могућност ауторског читања и интерпретације призора из сећања. Помоћу те новоуспостављене уметничке наративности метод апропријација се усложњава новоствореном интервенцијом на скулптури у блиском контексту, на раду вајара Станислава Гранића. Истом процесу апропријације у медију цртежа којима је извршена ликовна транспозиција фото-узорака припада и већи низ радова *Цртежи из серије Новодевичанско* излаганих као пратећи садржај изложбе фотографија у Галерији културног центра Шабац. Треба нагласити чињеницу да ови цртежи истражују и потврђују статус архетипске представе преузете из реалних околности сећања на виђене призоре аутентичних интервенција на надгробним споменицима.

Са друге стране, рад *Новодевичье (Новодевичанско) – Retake* се овом методом апропријација поступно кретао ка истраживању друштвене перцепције споменика. Предмет интересовања постаје јавна перцепција и друштвена (или институционална) верификација јавног споменика при чему се на нивоу дела истражује слојевитост праузора и његова продукција значења у савременом контексту. На тај начин овај рад реферира како на идеје из области теорије сећања, на претходна разматрања из домена конституисања историјског наратива у уметности и посебно на узорне примере о којима је писано у првом делу овог текста, на различите интерпретације рада Паје Јовановића, као и на друштвене процесе у производњи и интерпретацији бројних радова савремене уметности. Паковањем скулптура на Новодевичанском гробљу у Москви врши се јасна акумулација сећања. Сећања у тим примерима добијају већу улогу од самих означитеља који су већ самим местом сахрањивања и личном друштвеном важношћу институционализовани кроз друштвени мит. Накнадним интервенцијама потврђује се улога старатеља или наследника мита у актуелизацији архетипских наратива везаних за мит. Овај процес једнако стоји на становишту актуелизације колико и на идеји

проглашавања нове вредности мита, упућивања на мит, као и упозоравајућих чинова којима се мит директно доводи у везу са савременим животом друштва или нације.

Може се претпоставити да интервенција на споменику једној потврђеној историјској личности на формалном нивоу утврђује методе подсећања и актуелизације већ успостављеног наратива, али се пре тог формалног нивоа читања може говорити о намери да се митски потенцијал реконтекстуализује и употреби у градњи нових језичких и дискурзивних пракси од значаја за културни и друштвени контекст у коме рад настаје.

#### [3.4] *Русланова*<sup>84</sup>

Прича која је потка овог рада је моја интимна прича. Она говори о недоумицама у вези с питањем *шта је заиста љубав?*

*Пет година живота провела сам у Москви са мужем који је тамо добио посао. У Москви се родио мој син. Нисам радила. Време сам проводила углавном сама са дететом, шетајући по хладном северном граду. Волела сам да обилазим чувено московско гробље Новодевичанско у близини Девичанског манастира на коме су сахрањени руски великани попут Ејзеништајна и Чехова. Често сам правила фотографије тих величанствених гробова, обичном аналогном камером. Повратак из Москве у Београд означавао је за мене велику животну и емотивну промену.*

*Фотографија гроба Русланове са својим мужем изгледала ми је, много година касније, као снажан знак и симптом љубави за којом сам жудела.*<sup>85</sup>

Фотографија гроба Русланове није представљала ништа више од снажне поруке о томе да мушкарац и жена свој живот остављају као запис у камену гроба. Тај запис сведочи да је господин Русланов крупан и горд мушкарац, а она храбра и кротка. Његов

---

<sup>84</sup> Назив уметничког рада је везан за интимну причу. Рад аутора: *Русланова*, уљана боја, платно, 150 x100 цм, 2015.

<sup>85</sup> Белешка аутора.

лик доминира и величином и просторном поставком у слици – њен портрет је мањи и изгледа као да мушкарца посматра из блиске удаљености и као да се налази иза мушкарца. На основу снажних утисака о виђеном и забележеном настала је слика сећања на призор представљен на споменику. Свака поновна слика сећања побуђивала је питање: *Шта је то љубав на земљи?*



*Новодевичье* (2004); фотографија, ручна израда, 21 x 29 цм  
*Русланова* (2015), детаљ; уљана боја, платно, 150 x 100 цм

Бавити се призором на надгробном споменику по аутоматизму нас доводи до запитаности над смислом егзистенције. Тај смисао је овде репрезентован тачно одређеном сликом. Процес апропријације призора очуван је у аутентичном и апстрактном облику да би се наратив о егзистенцији поопштио и изгубио своју природну специфичност у односу на егзистенцију тачно одређеног пара коме је порекло и начин живота могуће утврдити лако, посебно због околности да је место гроба на друштвено значајном месту. Отуда се апропријација спроводи у односу на уметнички наратив гробног призора, артифицијелног по себи, а не на реалност могућих тачно утврђених историјских и егзистенцијалних судбина брачног пара. Ово апстраховање је од значаја јер утврђени егзистенцијални однос Русланових доводи на ниво типичног модела без обзира на веома карактеристичне детаље слике који се могу тумачити на нивоу специфичних наратива епохе, етике, етнологије, социјалног порекла или естетских карактеристика. Изнад свих ових специфичности стоји примарни људски однос супружника и љубавника као врхунско обележје егзистенције која је апсолутна и трајна вредност, а коју белешка у камену потврђује и ван границе живота и смрти какву гроб означава. Отуда се ради о архетипском призору односа људи а

апропријација тог призора у медију слике осветљава тај архетип, изнова означавајући његову вредност.

Значај овог поступка апстраховања у процесу апропријације биће видљив и у свим аспектима пројекта *Сеобе: слика призора*. Ту ће призор сеоба бити преведен у архетипски наратив сеоба као један од значајних, готово уобичајених и често трагичних модела егзистенције. Сеобе су, на веома јасан начин, факти транзиције из једног света у други, из једног живота у други или из живота у смрт. У том смислу, простори гробаља и простори сеоба налазе се у међусобном јасном и недвосмисленом референтном односу. Даље, и са друге стране, два упоредна призора – портрети апстрахованих супружника и апстрактне сеобе група људи (супружника, породица, фамилија или народа) налазе се у међусобном односу увећања и умањења (зумирања) битног егзистенцијалног догађаја. Од апстрактних фигура људи у сеобама стижемо до портрета супружника и обрнуто. Тиме се сликарским поступком осветљава тај пут од апстрахованог појединца (Русланова) до апстрахованог народа.

### [3.5] Фотографија *Радоињско језеро*

Већи број фотографских снимака, начињених током година ликовног истраживања, извођен је са намером да се они искористе као основ за реализацију уметничких објеката у различитим медијима, преваходно у сликарству, али и на начине како је то показано у раду *Новодевичье (Новодевичанско)* из 2004. године, где је серија или селектована архива фото-записа употребљена да се обликује уметничка инсталација. Већи број снимака израђиван је с намером да буду основ сликарске интерпретације, у функцији предлошка, а они су свакако постајали део фото-архива или фото-база које су повремено претраживане да би се утврдила могућност њихове употребљивости у процесу стварања унутар целине уметничке поетике. Одређени број снимака намерно је селектован као



аутентичан исказ у фотографском медију без намере да се трансформише у други медиј или да се користи као мотив за апропријацију. Овакав избор је био знак да постоји могућност концептуалне и поетске сагласности између фотографског снимка и укупног ауторског концепта у настајању. Фото-снимак *Радоињско језеро* је један од таквих избора.

Запис са Радоињске бране настао је у августу 2016. као једна од фотографија насталих за време мог боравка на Радоињском језеру.



*Радоињско језеро* (2016); дигитална фотографија, 50 x 50 цм

Кањон реке Увац састоји се од уских и стрмих кречњачких обала. Преграђен је речном браном а на клисурастом делу долине резервата Увац лежи Радоињско језеро. Бележење пејзажа на фотографији настало је камером мобилног телефона. На фотографији су видљиви евидентни архитектонични елементи Радоињске бране који су у одређеном односу, па и сукобу са околном природом. Занимљиво је да је вештачка брана на Радоињском језеру изградњом у потпуности променила читав природни простор око језера. Временом је, у интеракцији природе и бране, дошло до потпуног обједињавања читаве околине у којој се данас неодвојиво стапају велике бетонске интервенције и новонастало природно растиње. Проток снажних вода у акумулацији временом је почео да оставља трајне трагове. Велики бетонски елементи бране почели су да процесом круњења, распадањем материјала и таложењем наслага маховине и зеленила добијају потпуно аутентичан и готово природан облик. Данас нас ова ситуација пејзажа доводи до уверења да нам природа омогућава да у њеном дејству на артифицијалне елементе архитектуре гледамо као на новонастало уметничко дело. То дело непосредно асоцира на сликарски

процес и сликарски приказ природе. Трошење архитектуре подсећа на облик археолошког подручја и тиме добија готово меморијалне карактеристике. Поглед на приказ бране подсећа на две веома важне и сугестивне референце: у изгледу приказа препознаје се ликовност Богдановићевих меморијала, код којих је аутор свесно тежио баш врсти интеграције архитектуре и природе као на фотографији, док се друга директно везује за рад Роберта Смитсона (Robert Smithson) који је великом спиралом рачунао на временско дејство соли и кречњака на облик и изглед артифицијелног објекта у времену код своје монументалне ленд-арт интервенције.<sup>86</sup>

У смислу обликовања уметничке поетике фотографија ми служи да забележим артифицијалне догађаје и приказе које затичем у кретању и на путовањима. Ти записи су изведени у наглашеном истраживачком поступку, без намере да буду основ личних сећања на догађаје или локације путовања, већ са циљем да се у уметнички дискурс у процесу обликовања уносе трагови или искази који га усмеравају или дефинишу као ликовној и поетској реализацији. Велики број оваквих елемената перманентно је уношен у рад у сликарском или другом медију, као код рада *Русланова* на пример, било унутар његове слојевитости, било на нивоу колажних елемената или трагова који се имплементирају у приказе, као код *Сеоба: слика приказа*. Иако овај поступак технички није лишен симболичког оквира какав снимци по себи носе, веома је значајна околност да се наративна и симболичка слојевитост остварују кроз процесе интерактивности и интертекстуалности, а не кроз дословно третирање виђеног и препознатог.

У фотографији *Радошњско језеро* препознат је наративни и симболички капацитет приказа који не мора да буде нужно транспонован у други медиј. Њено дословно дејство налази се у процесима унутар којих се обликује укупност уметничке поетике којој се тежи. Такође, нарочито је важно да ту фотографски медиј има улогу уобличавања укупног поступка преобликовања виђеног приказа реалности у уметничко дело, негде на пола пута између реалности и слике приказа.

---

<sup>86</sup> Smithson Robert, *Spiral Jetty*, 1970.

### [3.6] *Завршавајући Леонарда*<sup>87</sup>

Слика великог ренесансног уметника Леонарда да Винчија *Поклоњење мудраца* из 1481. године (Фиренца, галерија Уфици) драматично је и револуционарно, прво фирентинско ремек-дело аутора. Порудбину за ову слику, која је требало да буде олтарска слика, дали су у марту 1481. године монаси Сан Доната у Скопету, данас непостојећег манастира изван Порта Романа Фиренце. Слика је остала недовршена када је Леонардо морао да оде у Милано касне 1481. године. Слично се догодило и са сликом *Свети Јероним* из 1480. (Пинакотека Ватикана у Риму) која је насликана техником уља на дрвету. Дело такође није никада у потпуности завршено. Оба ова Леонардова уметничка дела историчари уметности сматрају недовршеним иако то не умањује њихов епохални уметнички значај за период ренесансе и за тумачење самог аутора.

*Завршавајући Леонарда* су две слике – призора (диптих) настале посматрањем и анализом црно-белих фотокопија на папиру репродукција чувених недовршених слика Леонарда да Винчија. У поступку израде диптиха било је веома примамљиво праћење личности и дела уметника и нарочито праћење околности његових недовршених радова као значајне теме истраживачког поступка у обликовању новог уметничког рада. Таква истраживања природно могу ићи унедоглед, посебно истраживања која се односе на покушај разумевања и реконструкције онога што је остало недовршено у радовима великог мајстора. Идеја личног истраживања могућег облика завршености отвара могућности имагинације која се може обликовати у лични сликарски чин. Преиспитујући назначене околности кроз субјективистички процес посматрања и реконструкције настали су артефакти у облику слика – призора. Они се успостављају као индивидуализовани и лични начини виђења не само начина реконструисања недовршеног код Леонарда да Винчија већ и као изрази односа према питањима недовршености или довршености дела у уметности. Зато је у само средиште овог поступка постављено питање о томе може ли и на који начин важна историјска слика уопште бити недовршена и на који начин је њена

---

<sup>87</sup> Изложба реализована у галерији Културног центра у Рибници, Краљево, март 2016; *Завршавајући Леонарда / Поклоњење мудраца* 2016. (уљана боја, платно, 220 x 180 cm); *Завршавајући Леонарда / Св. Јероним* 2016. (уљана боја, платно, 220 x 180 cm).

недовршеност ипак постављена у ранг ремек-дела. О овоме је било детаљно говорено у поглављу *Призор без догађаја код Паје Јовановића*.

Био завршен или не, крајњи резултат се, једнако као и предложак, може сматрати основном интерпретације. У резултату видљиво стоји аутентична реконструкција, али се чини да та реконструкција надилази искључиво субјективистички и лично доживљени план сагледавања и да се њом ипак успоставља конструкт једног облика метаисторијске наратије која се тиче сликарства уопште. У поређењу ликовних садржаја Леонардових недовршених слика и диптиха *Завршавајући Леонарда*, уочава се програмски концепт који се може описати схемом: *хеленизам – ренесанса = ренесанса – савремено сликарство*. У тој једначини видљиво је да се византинска структура слике успоставља као обједињујући аспект односа.

Очигледни византијски наратив у диптиху успоставља се као други правац читања хеленске уметности на оси између хеленизма и ренесансе, а онда се наново препознаје на оси између ренесансне и савремене уметности. У таквој интерпретацији се византијски карактер могуће довршености слике проглашава, а тиме и успоставља, као везивни и кључни елемент за артикулацију модернизма, а посредно и савремене уметности. Ово се открива у логици којом византијска уметност баштини знаковну и симболичку структуру призора и у њеној програмској апстракцији идеје простора којом га лишава његових формалних и материјалних компоненти преузетих из ренесансе. Диптихом *Завршавајући Леонарда* показује се да је стање недовршених Леонардових дела пре подсећа на византијски концепт слике него на градњу формалног ренесансног простора. Потенцирање на овој идеји не произилази из програмске реконструкције Леонардових дела већ из сликарског искуства стварања у односу на предлошке као и кроз сликарско потврђивање базичних ликовних елемената у Леонардовим започетим радовима. Тек накнадно, постављањем диптиха *Завршавајући Леонарда* у излагачки простор, у стању његове готово једнаке недовршености као код предложака, у њима почиње да се програмски говори о искуству византијског поимања уметности. Циљ истраживања у раду *Завршавајући Леонарда* није био да се успостави програмски позив на вредност иконичности византијског облика слике, већ је резултат једног од сасвим логичних

исходишта искуства ренесансе и модернизма виђеног очима савременог аутора. Саме недовршене Леонардове слике у својој почетној конструкцији више дугују искуству средњег века него блиставим завршницама хеленизма.

Незавршеност диптиха *Завршавајући Леонарда* потенцирана је постављањем диптиха директним разапињањем платана на галеријски зид, без кајл-рамова и без њиховог урамљивања. У галерији су видљиви неимпрегнирани и нетретирани ободи површина слика, са неравним ивицама, онаквим какви су остали од овлашног разрезивања ланених платана при куповини. Такође, низом урамљених цртачких интервенција на фотокопијама приказан је аналитички поступак у процесу истраживања Леонардових предлогака. Тај процес је избегавао аналитички систем реконструкције перспективе каква је очекивана у ренесанси. Он се пре односио на преиспитивање значењских и симболичких односа унутар предлогака.



*Завршавајући Леонарда / Поклоњење мудраца* (2016); уљана боја, платно, 220 x 180 цм  
*Завршавајући Леонарда / Св. Јероним* (2016); уљана боја, платно, 220 x 180 цм

Од значаја за уметнички пројекат *Призори сеоба* поступци у раду *Завршавајући Леонарда* потврђују коришћење метода апропријације у уметничком раду. Методи су у овом случају спроведени кроз истраживања сликарских предлогака и тежњи да се ти сликарски предлошци трансформишу у нови облик, али кроз идентичан стваралачки медиј репрезентације. Унутар концепта преузимања у процес се увлаче други медији, пре свега медиј репродукције посредован интернетом а онда и основни медиј посредовања – фотокопија. Фотокопија се у овом случају потврђује као средство које поједностављује приказ слике, али јој уједно обезбеђује уверљива иконишка својства. У даљем раду, ова

употреба фотокопије биће детаљније објашњена а имаће нарочит значај за сам процес апропријације и стварања.

### [3.7] Сlike *Призори*<sup>88</sup>

У претходним прегледима и анализама примера уочава се свесни развој уметничке поетике који поступно тежи ка што јаснијој артикулацији сликарског наратива. Ова поступања су превасходно утемељена у сликарству, али је врло јасно да се процес истраживања сликарске форме спроводи кроз два паралелна тока: прво у изменама разноврсних медијских поступака у уметности (коришћење фотографије, инсталације, репродукције, фотокопије итд.) који имају функцију да истраже адекватан сликарски поступак, па онда у тежњи да се паралелним током открије битан тематски оквир сликарства. Јасно је такође да огромну улогу у тим процесима од самог почетка обликовања уметничке поетике има процес преузимања (апропријације) и трансформисање предложака, узорака или узора у јединствен наративни оквир. Пре свега, од великог значаја за рад је идеја да се од препознатих и употребљених фрагмената тежи обликовању целовитог поетског садржаја у сликарству ма како широко био постављен његов референтни оквир. Јединственост тог оквира препознаје се у преузимању карактеристичних референци које повезује пре свега нит интереса за егзистенцијална и онтолошка питања.

---

<sup>88</sup> Изложба реализована у Галерији дома омладине у Београду, 2015. године. Списак уметничких радова са изложбе *Призори*:

*Без назива* / Призор 1\_2015. (уљана боја, платно, 200 x 180 цм)

*Без назива* / Призор 2\_2015. (уљана боја, платно, 200 x 180 цм)

*Без назива* / Призор 3\_2015. (уљана боја, платно, 200 x 180 цм)

*Без назива* / Призор 4\_2015. (уљана боја, платно, 200 x 180 цм)

*Мост на Увцу*\_2014. (уљана боја, платно, 360 x 220 цм)

*Страсти по Андреју*\_2013. (уљана боја, платно, 200 x 170 цм)



Изложба *Призори* (2015); Галерији дома омладине у Београду

Одабрани праузори, било из непосредног живота људи у мом окружењу или из историје уметности најчешће произилазе из свесно одабраних граничних подручја људске егзистенције каква се затичу у непосредним околностима смрти, рата или сеоба. Одабир узорних аутора попут Андреја Тарковског (Андрей Тарковский) у том смислу више су него јасан чин реферирања у сликарству. На изложби *Призори* филмски записи овог аутора су непосредан повод за трансформацију егзистенцијалне амбијенталности у сликарски наратив иако је веома важно нагласити да је Тарковски, на пример, преузет не на начин да се кроз сликарство сублимира његов поетски идентитет већ на начин да се енергија његових филмских призора искористи за градњу аутентичне ликовне поетике у сликарству.



*Без назива* / Призор 2 (2015); уљана боја, платно, 200 x 180 цм

*Без назива* / Призор 3 (2015); уљана боја, платно, 200 x 180 цм

Серија слика *Призори* изведена је као концепт деконструкције низа кадрова (или сцена) преузетих из филмографије Тарковског у којима се на дослован начин приказују апстрактни догађаји у отвореном простору (пејзажу) или одређене радње људи-актера извучене из филмског контекста. Искоришћене су необичне а узбудљиве секвенце попут: човека који лети балоном, анонимне жене која ради нешто у шуми, сантрача којим се неки терет преноси преко реке, куће која гори и слично. Ови призори су преузети као сугестије односа човека и простора или човека и догађаја без идеје да се оствари наративна логика у њиховом читању. Створени су са намером да се прикажу једноставни али мистични контексти у којима се забележени пуки догађаји егзистенције. За посматрача слика ти призори треба да буду дословна сугестија људске запитаности над сопственим драматичним постојањем и смислом тог постојања.



*Страсти по Андреју* (2013); уљана боја, платно, 200 x 170 цм

Предлошци преузети из филмова Тарковског концептуално су проширени на елементе сећања на призоре из мог живота као код слике *Мост на Увцу* где се врши поистовећивање осећања личне егзистенције и перцепције специфичних филмографских артефаката. Мост на Увцу је срушен за време НАТО бомбардовања 1999. године, а као слика је приказ сећања призора из мог детињства, са летовања у месту породичног порекла. Слика моста ту има двоструку улогу: она је идеализовано место сећања упарено са упозоравајућим наративом о актуелном ратном разарању. У поступку сликања нема разлике у обликовању лично осмишљених призора и филмских предлога па се може рећи да су артефакти личне животне егзистенције и филмске фикције конструисани у



јединствен облик нове реалности слике која документује доживљај стварности. Тако су стваране амбивалентне ликовне представе у којима се идиоматски карактер егзистенцијалног израза кроз сликани приказ преклапа са формом атемпоралне визуелне фикције из сећања. Вршећи сталну суспензију контекста из преузетих приказа, и реконституишући притом материјалност слике у процесу унутар уметничког трагања за онтолошким својствима, селектовани прикази уједно су успостављени као медијатори личних несвесних садржаја с намером да се кроз слике преведу на знатно шири, егзистенцијални план друштва.

Слике *Призори*, а нарочито слика *Мост на Увцу* су великог формата и актуелизују могући статус сликарства у контексту савремене уметности и у контексту локалне уметничке сцене и њених наратива. Сликане су уљаном техником која се у извесном смислу и формално и садржајно поистовећује са начином разумевања питања егзистенције унутар филозофије и теозофије Андреја Тарковског. Афективно јаким и загонетним садржајима фотографских и филмских кадрова препознато је, издвојено и филтрирано непосредно живљено искуство аутора.



*Без назива* / Призор 1 (2015); уљана боја, платно, 200 x 180 цм

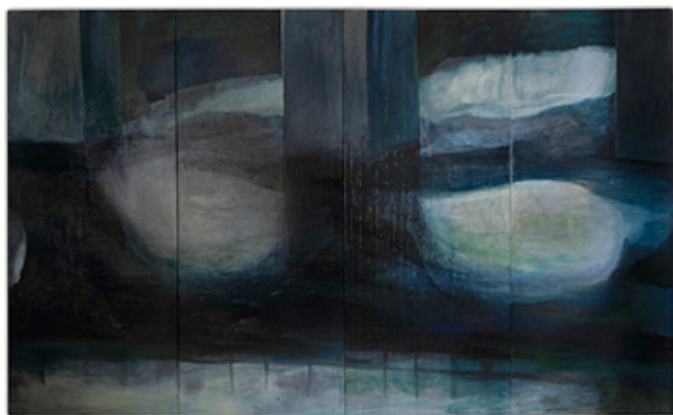


*Без назива* / Призор 4 (2015); уљана боја, платно, 200 x 180 цм

Нетенденциозно, односи између унутрашњих менталних процеса и створених приказа одговарају организацији и садржају филмске слике код Тарковског, оне се разумеју као еквивалент унутрашњих стања актера на представљеним приказима. Утолико се индексична природа ових сликаних приказа битно усложњава у односу на фотографски, тј. филмски предлог са којег су преузети, при чему је њихова амбивалентност

наглашена изузимањем из наратива којем су припадали, као и очигледним просторно-временским дисконтинуитетом. У представном смислу они остају у визуелно утврдивом и препознатљивом односу, а спрам њих није оно што стоји у самом средишту ликовног означитељског поступка преношења предлошка из једног медија у други већ успостављање егзистенцијалног догађања уз темељну експлорацију медијских својстава уљаног сликарства.

Слике из серије *Призори* представљају најјаснији увод у рад на сликама *Сеобе*. У њима су истраживана гранична подручја људске егзистенције на бројним плановима, од индивидуалних и субјективистичких, до производних, друштвених или катастрофичних околности те егзистенције. Унутар циклуса *Сеобе: слика призора* биће тематски изоштрена идеја једног сублимног егзистенцијалног догађаја какав персонификују сеобе. Сам сликарски поступак у градњи призора неће бити промењен, једнако као ни процес апропријација у раду, али ће мотив сеоба бити третиран као најсублимнији начин да се кроз сликарски чин поставе питања актуелних стања људске егзистенције.



*Мост на Увцу* (2014); уљана боја, платно, 360 x 220 цм

#### [4] Апропријације у радовима *Сеобе: слика призора*

Разлог да се у уметничком докторском пројекту бавим темом сеоба произилази из њеног значаја и актуелности. Актуелност сеоба у данашњем друштву видљива је кроз бројна политичка и идеолошка тумачења, теоријске и историјске дискурсе, књижевне и филмске приказе и кроз сталну видљивост те теме у медијима. Све то чини да ову тему можемо да разумемо као једну од најзначајнијих друштвених тема данашњице. Баш зато њена укупна појавност мора да појача нашу запитаност над њеним објективним поводима и доведе до сталних преиспитивања смисла покрета и лутања народа персонификованих сеобама. Разлог да се бавим темом сеоба потиче и из увида у њену објективну идеолошку и политичку замућеност каква се емитује унутар друштвеног и медијског простора. Те нејасноће се последично рефлектују и у уметности, па и у самом систему уметности у коме им је данас дат велики део простора и значаја.

Измештања читавих народа која су изазвана неповољним условима елементарне егзистенције у бројним државама, као и ратовима који насилно покрећу читаве народе, показују нам да се у медијским оквирима не говори о суштинским разлозима сеоба, њиховом значају и смислу за људску егзистенцију. Медијске слике сеоба окупиране су, заправо, идеологијама људских права, прокламацијама индивидуалних слобода и често инструментализованом бригом којом се преплављује медијски простор. Непрестане емиграције (одсељавања) и имиграције (досељавања), као и бројне друге мобилности становништва, узроковане су значајним променама на светској политичкој сцени, као и токовима међународног капитала и неконтролисаним ефектима глобализације. Ови процеси постају предмет политичких и идеолошких инструментализација унутар којих се егзистенцијални усуд сеоба и за појединце и за народе често занемарује, а од медијских представа сеоба и не сагледавају се патња расељених и њихова неизвесна и често веома опасна лутања.

Мултикултуралност као важан и један од доминантних идеолошких феномена унутар дискурса светске уметничке сцене поставља сеобе народа или миграције у специфичну жижу светске излагачке праксе. Интересантно је да се у њој ова тема

актуелизује као веома важна и значајна и да се подразумевајуће дистрибуира кроз идеолошки оквир мултикултуралности. Пројекти и уметничке изложбе поводом миграција народа махом су финансиране од стране држава које су директно учествовале у ратовима и тим учешћем произвеле ситуације у којима су људи били приморавани да напусте своје домове и постану избеглице. Светски дан избеглица је из године у годину обележен подацима о увећаном броју прогнаних и избеглих лица, као и о милионским износима у новчаној помоћи и донацијама тим истим лицима.<sup>89</sup> Зато се поставља питање да ли је светска мигрантска криза, проузрокована ратовима водећих светских сила, постала одређена врста инструмента обртног капитала. Формирања различитих фондова за помоћ избеглицама углавном потичу из високоразвијених земаља које су најчешће директно утицале на то да избеглице или мигранти буду приморани да напусте своје домовине због рата. Оваква слика глобалног поретка не искључује значајне глобалне приступе интересима миграната и сталне глобалне напоре да се изврше њихова инклузија и асимиловање у нове културне и економске заједнице у које пристижу. Суштински значај мултикултуралности као феномена за разумевање различитих култура и њихово узајамно деловање, као и њени утицаји, доприносе развоју друштава, али ми међутим учавамо и бројне нелогичности и парадоксе унутар таквих процеса инклузије и асимилација.

Данас смо сведоци великих сеоба народа са Блиског истока и из Африке које су изазване ратним сукобима на тим подручјима. Народи Блиског истока се због ратова селе махом у богату Западну Европу и Америку. Неки од статистичких података говоре да је кроз Србију, као једну од кључних транзитних земаља на западнобалканској рути миграција, прошло око милион људи. Према подацима Високог комесаријата Организације уједињених нација за избеглице (UNHCR) из јуна 2018. године, у годишњем извештају о глобалним трендовима расељавања, бележи се 68,5 милиона присилно расељених особа. То значи „да је сваког дана 44.400 особа било приморано да бежи из својих домова услед прогона, сукоба или општег насиља. Међу њима је 28,5 милиона избеглица или тражилаца азила и 40 милиона особа расељених унутар сопствених држава“.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Светски дан избеглица обележава се 22. јуна.

<sup>90</sup> Агенцији Бета, објављено на интернет адреси <http://rs.n1info.com/Vesti/a397738/Obelezava-se-Svetski-dan-izbeglica.html>, преглед од 15. 2. 2019.

Важно је напоменути да је на територију Србије у току рата и распада СФРЈ, па и након тога, огроман део српског становништва из бивших југословенских република прогнан са својих огњишта и насељен у Србији. Према демографским подацима око 980.000 Срба је прогнано за време ратова у Хрватској, Босни и Херцеговини и са Косова и Метохије.<sup>91</sup>

У том смислу, тема сеобе народа је од вишеструког значаја за подручје на коме живимо. Светска мигрантска криза, поред јасних реперкусија на локални контекст због неизбежне руте кретања према Западној Европи, имала је за последицу велики утицај на друштвено-економске услове у Србији који су се из тих разлога значајно погоршавали. Паралелно са овим догађањима сеоба константно је присутна емиграција (одсељавање) српског народа са простора Србије у последњих тридесет година, најчешће због лоших економских услова, високе стопе незапослености и нестабилних и до данас непромењених а неповољних политичких околности.

Не можемо посматрати изоловано тако временски преклопљене догађаје као што су блискоисточне миграције и миграције Срба у протеклим деценијама. Посматрајући их у размаку од свега око две до три деценије, а на трагу медијских инструментализација сеоба о којима је горе говорено, можемо да уочимо да страни и домаћи медији придају значајно већу пажњу блискоисточним миграцијама него онима које су везане за локални српски контекст. У том смислу, унутар истраживања на докторском уметничком пројекту који се бави темама сеоба посебан значај је дат сеобама које се тичу српског народа, као парадигматских и одлучујућих за локални контекст. Ово се превасходно односи на истраживања унутар извора из области уметности. Ту се запитаност над важностима и приоритетима људских егзистенција у егзодусима и прогнанствима народа не поставља као изузетна и значајнија у односу на неки други етнички оквир, већ се фокус изоштрава на случају српских сеоба које нису нарочито актуелизоване унутар локалне уметничке сцене а подлежу различитим облицима инструментализација у медијској сфери. Занемаривањем и неприхватањем сопствених егзодуса и страдања поставља се питање на

---

<sup>91</sup> Према попису избеглица и других ратом угрожених лица у Савезној Републици Југославији; Комесаријат за ибеглице и расељена лица Републике Србије; Високи комесаријат Уједињених нација за избеглице; <http://www.kirs.gov.rs/docs/statistika/Popis%20Izbeglica%20i%20Drugih%20Ratom%20Ugrozenih%20Lica%20u%20SRJ%201996.pdf>, објављено на интернет адреси, преглед од 15. 2. 2019.

који начин смо у могућности да разумемо и осетимо терет таквих догађаја унутар других друштвених заједница и култура.

Из набројаних разлога, унутар докторског уметничког пројекта посебна пажња је посвећена преузимању (апропријацијама) актуелних и готово једновремених догађаја из локалног друштвеног и уметничког контекста. Такође, као база истраживања коришћени су историјски и историографски подаци који се баве питањима кретања народа од његове прошлости до данас. Тиме се унутар пројекта актуелизују питања прошлости једнако као и питања садашњости у намери да се оствари једна врста укупног и безвременог погледа на сеобе народа. Тиме се, у извесном смислу, надилази локални ниво наратије, а уметничка дела о темама сеоба се овим процесом преводе до нивоа њихове архетипске, па самим тим и општељудске, важности која је нарочито значајна у доба њене глобалне актуелности.

Историјски догађај Сеобе Срба 1690<sup>92</sup>, роман *Сеобе* (I књига) из 1929. Милоша Црњанског, кадрови из филма *Сеобе* из 1994. Александра Саше Петровића и фотографија из серије *Витак* из 1999. уметника Ивана Петровића чине основни референтни оквир коришћен у докторском уметничком пројекту *Призори сеоба*. Кроз процес настанка уметничке изложбе *Сеобе: слика призора* у Галерији Културног центра у Београду, сва набројана уметничка дела служила су као предлошци и мотиви за апропријације приликом конституисања приказа сеоба. Наведени аутори су на одређени начин неизоставни за разумевања српских сеоба где су се као писац, редитељ и уметник у својим радовима бавили сеобама, ратом, емиграцијама и имиграцијама кроз процесе лутања, тражења и страдања на балканским просторима. Сва три аутора потенцијално су егзистенцијални и општељудски карактер тих догађаја. Идентитет који су формирали кроз деловање у својим областима, говори о универзалној слободи која припада сваком појединцу, ма где живео на свету. То не искључује једнаку такву слободу за припадање свом народу. Замућеност теме сеоба о којој сам говорила на почетку овог поглавља поништава се апропријацијама наведених аутора.

---

<sup>92</sup> Историјски догађај сеоба Срба 1690. године описан је у поглављу [1.2] *Конституисање историјског наратива на примеру сеобе Срба првом делу текста*.

[4.1] Роман *Сеобе* (I књига), Милош Црњански

Актуелни друштвени проблем сеоба народа може се данас посматрати и истраживати и кроз веома давна и кроз блиска историјска и уметничка сведочанстава. Једно од најзначајнијих сведочанстава и доприноса овој теми представља ремек-дело *Сеобе* Милоша Црњанског као једно од најзначајнијих књижевних дела створених у XX веку на српском језику.<sup>93</sup> Многи теоретичари књижевности овај роман сматрају и најзначајнијим књижевним делом епохе. Ово је нарочито важно јер практично саму тему сеоба којом се роман бави поставља у ранг најважнијег наратива и најзначајније инспирације за уметничко стварање Срба. О роману Црњанског је веома много писано, али ова околност не укида могућност, па и нужност његове перманентне актуелизације, нарочито у околностима у којима тема сеоба ни данас, више од три века од историјског догађаја сеоба Срба под патријархом Арсенијем Чарнојевићем није изгубила ни на свом објективном историјском ни на свом симболичком значају. Отуда је истраживање те теме кроз уметнички пројекат *Сеобе: Слика призора* сасвим разумљиво и могуће иновативно независно од њеног потврђеног општег значаја и распрострањености. Баш суочена са овим околностима сматрала сам да уметничка апропријација књижевног дела Милоша Црњанског *Сеобе* има велику важност и смисао, као и да обезбеђује простор за уметничку и идејну актуелизацију. Ово је посебно потврђено чињеницом да ми и данас, у временском

---

<sup>93</sup> Милош Црњански (1893–1997) рођен је у Чонграду, на данашњој граници Румуније и Мађарске. Отац Тома био је општински бележник који је због свог темпераментног заступања српске мањинске политике прогнан из Баната, из Иланце (коју је Црњански називао Иланчом, по њеном старом називу) у Чонград, који је по Црњанском био нека врста „тадашњег чиновничког Сибира“ (извор: *Црњански о себи, Коментари уз Итаку*, у: Милош Црњански II, *Српска књижевност у сто књига*, књига 82, Матица српска, Српска књижевна задруга, 1972). У Првом светском рату, у униформи аустроугарског војника, послат је на галицијски фронт да ратује против Русије, где је и рањен. Већи део времена од 1915. и трагичне ратне дане Црњански проводи у самоћи ратне болнице у Бечу. Године 1928. и 1929. је аташе за штампу при Амбасади Краљевине Југославије у Берлину; 1930. године за роман *Сеобе* добија награду Српске академије наука и уметности; 1934. покренуо је лист *Идеје* у коме је између осталог писао о Светом Сави, лист је следеће године престао да излази (извор: *Светосавље Милоша Црњанског*; Православље, бр. 930, 15. 2005). Други светски рат и дуги низ поратних година Црњански је провео у емиграцији у Лондону, где 1951. узима британско држављанство. Као противник Тита и комунистичке идеологије остаје у Лондону и живи у емиграцији. Одмах по окончању Другог светског рата био је искључен, заједно са још неким истакнутим српским писцима попут Дучића и Винавера, из система образовања у тадашњој Југославији од стране комунистичке власти, да би тек осамдесетих било предложено враћање његових дела у језгро наставног плана и програма. У Југославију се из Лондона вратио 1965. године. Извор: <http://www.mcrnjanski.rs/index.php?str=all.php&sir=sira&sub1=5&sub2=11&lang=cyr>, преглед од 15. 2. 2019.

размаку од готово једног века од када је књига *Сеобе* написана (1929), у делу уочавамо готово једнаке опсервације и квалификације о лутањима, кретањима и измештањима народа какве су и данас готово у целости видљиве и препознатљиве.

У роману Милоша Црњанског писац нас као читаоце поставља директно у раван посматрања сопственог лутајућег и трагачког идентитета. Тај идентитет је у читавој историји народа био успостављан, па губљен и поново проналажен. Због симболичности ове потраге и лутања Црњански се фокусира на тачно одређене историјске околности из релативно далеке прошлости народа, и то у период када се на јасан начин исказује та трагачка потреба за изналажењем идентитета оптерећеног исељавањима и сеобама у тешким историјским догађајима. Он бира тренутак када се српски народ насељава на просторима северно („преко“) од Саве и Дунава а у околностима у којима, како сам писац каже „иде у рат да се бори за другу државу, Угарску велесилу“.<sup>94</sup>

У роману је реч о само једном пуку војске, пуку који симболички представља јединствену заједницу а та заједница читав српски национ у изгнанству. Појам *сеобе* којим је „крштен“ роман Црњанског упућује на очекиване драматичне догађаје какве производе сеобе, али како нам Милан Богдановић наводи „сам роман не развија збивање већ даје једно стање“.<sup>95</sup> То „једно стање“ не значи прелазак са једног места на друго, нити опасности и тежину тог преласка, већ одређује појам *сеоба* као непрестано кретање. Може се рећи да је непрестано кретање свесно представљено кроз народ „сербски“ који се у XVIII веку још није усталио и дефинитивно населио у сремску и бачку равницу. Сеобе су заправо једно неодређено и хаотично кретање народа у збегу који тумара по мочварама и блату, покушавајући да својим кретањем пронађе смисао.

Премда у формалном смислу роман представља чињенично историјско збивање и историјски контекст једног „национа“, Црњански нас баш кроз тај контекст уводи у посматрање и разумевање историјских чињеница из њихове дубине водећи нас кроз осећања тумарања и лутања појединаца и народа у сопственој историји. Баш то неодређено и неизвесно кретање показује стварне прилике српског народа после великих

---

<sup>94</sup> Милан Богдановић, *Милош Црњански Сеобе*, књ. III, Београд: СКГ, 1929. (стр. 293–299)

<sup>95</sup> Ibid., (стр. 293–299)



сеоба. Сналажење и удомљавање у новој постојбини – Угарској, организовање новог живота и стварање нове сопствене историје у оквиру туђе државе јесу стања представљена кроз вртоглаво и очајно трагање народа за смислом сопственог идентитета и сопственог постојања у туђини. У само једној дугој и мучној години, од пролећа 1744. па до почетка лета 1745. године, Црњански смешта не само све симболе изгнанства народа већ и симболе појединачних судбина ликова романа као рефлексије људских егзистенција уопште, а како каже: „они беху дошли из Србије за патријархом, тек пре седам година“.

Подунавски Срби лутају или беже пометени осећањима сопствене историјске реминисценције. Браћа Вук и Аранђел Исакович представљени су као прототипске слике субјеката са различитим осећањима о смислу сопствених живота. Вук Исакович је војник а млађи брат Аранђел трговац. Њихова наглашена љубавна осећања према истој жени (Дафне) постављена су у први ниво нарације романа. Кроз њих се препознаје искуство и запитаност саме Дафне о смислу женског идентитета, егзистенцији тог идентитета и судбини жене. Црњански је о тим односима рекао: „сеобе су у првој књизи трокут два брата и једне жене. У ствари, то је роман мужа, сваког мужа који у рату мора да остави код куће своју жену, и роман жене коју је муж оставио, у ширем смислу око њих то је роман једног националног целог једног народа нашег и оног што се звало позадина у рату“.<sup>96</sup>

Црњански приповеда о појединачним судбинама обојеним осећањима празнине сопствених живота. Код Вука Исаковича, који служи као војник у својој новој држави – монархији, његови бесмислени походи и погибије за другог „по туђој вољи и за туђ рачун“ прате непрестана осећања сопственог напуштеног завичаја и константна преиспитивања о припадању, кроз изражене емоције у духу смисла и судбине. Као трагично осећање празнине и узалудности војевања, Вук Исакович на почетку романа сања сан да ће се рат који води коначно завршити и да ће му све његово војевање након његовог завршетка донети коначни мир. Узалудност жеље да пронађе смисао привиђа му се кроз бунило. И после сеоба, оне се настављају у њему: Вук смисао види тек у сеоби у далеку Русију коју замишља као огроман простор зелених ливада траве преко којих јаше на свом коњу. Звезда, голуб, облак и дим су симболи Вука Исаковича, то су његове унутрашње потребе

---

<sup>96</sup> Милош Црњански, *О књижевним темама*, извор: <https://www.youtube.com/watch?v=9FuqohHYdm0&t=78s>, преглед од 15. 2. 2016.

за смислом сопственог живота и живота свог народа и смислом свог порекла. Он жели да се прекину сва та кретања која су отпочела са „љубичастих падина Шаре и пашњака крај Бистрице“.<sup>97</sup>

Аранђел Исакович „осећа ужас што је све тако око њих промењиво и бесмислено, јер се не догађа по њиној вољи и њиним надањима“. Он је трговац који је поносан на своје „талире“, које док пролази међу народом охоло разбацује. Писац у лик Аранђела поставља слабости људског: жеље за иметком и овоземаљске моћи као симболе охолости и бахатости. Аранђел представља све оно супротно његовом брату Вуку Исаковичу. Његово емотивно стање је засновано на пукој овоземаљској нужди и нагонским стицањима иметка.

За жену Вука Исаковича Црњански каже да Дафне „гадећи се сама себе она никако није веровала дај јој се ближи смрт и да је то њено седење код прозора лагано умирање“. Жена је у роману приказана у метафоричком контексту – као неко ко посматра себе у огледалу. Њој живот пролази као река и наставља се не прекидајући се њеном смрћу. Гади се сама себе: себе у болести, као у некаквој казни која ју је судбински стигла због неверства мужу. Код ње неверство није централни разлог осећања гађења, већ гађење према себи самој због љубави коју је у себи поништила. Дафнина подвојеност осећања током читавог романа, и у погледу неверства, и у погледу сталне запитаности над сопственом егзистенцијом као жене, говоре нам о смислу жене као бића.

Тако Црњански и жену Дафне и два различита брата поставља у ванвременску раван. Њу приказује као путену, страсну а истовремено смерну и мирну. Једновремено је и верна и неверна као муза и надахнуће два брата. Вука приказује као предводника у боју који нема смирај, а Аранђела као мушкарца који жели да се удоми и укотви. Дафне је удвојеност и огледање у братској љубави. О првој књизи *Сеоба* Црњански је рекао да је то „роман једног национа и роман једног дела народа нашег и онога што се звало позадина у рату, међутим у ствари то је роман човека који стари и коме је жена досадила и који је жељан да читавом једном крају нашем стотинама људи, хиљадама нађе једну бољу

---

<sup>97</sup> Милан Богдановић, *Милош Црњански Сеобе*, књ. III, Београд: СКГ, 1929. (стр. 293–299)

будућност“.<sup>98</sup> У троуглу три главна јунака романа *Сеобе* Црњански поставља парадигматску и архетипску слику народа у сеобама.<sup>99</sup>

Такву слику одређује и сам Црњански када говори о свом делу. Приликом разговора Милана Богдановића са Црњанским, у вези с преводом романа *Сеобе*, односно о најадекватнијем преводу за сам наслов романа на енглески језик, писац је тврдио да енглеска реч *migrations* никако не би одговарала роману иако се у формално-логичком смислу реч *сеобе* преводи речју *migrations* у енглеском језику. За писца речи *сеобе* и *миграције* нису могле да буду једнозначне. Црњански наводи да би идеалан превод наслова *Сеоба* био *Wanderers* што би у преводу на српски језик значило *Луталице* или *Скитнице*. Када то повежемо са речима писца да су „Сеобе наслов наше судбине“,<sup>100</sup> превод наслова романа у *Луталице* посматран из угла данашњег друштвеног контекста у који је урођен српски народ одређује сеобе као симбол непрестаног трагачког лутања.

Уочена и представљена карактерологија народа у лутању, персонификована ликовима као што су Вук, Дафне и Аранђел, обезбеђује могућност да се апропријацијом спроведе једна врста радикалног односа према уметничкој репрезентацији сеоба. Из искуства описаних личности, њихових падова и уздицања, њиховог несналажења и бауљања, лутања и потрага за смислом, слике сеоба се могу замислити превасходно као слике трагичног лутајућег идентитета коме је веома тешко утврдити и правац и смер и интензитет. Те слике се могу замислити само као слике снажног егзистенцијалистичког набоја, драме и готово неизбежне али стално одгођене трагедије. У уметничком пројекту *Сеобе: слика призора* искуства и емоције које је приказао Црњански у *Сеобама* биће темељне за уметнички рад. Из њих ће произилазити концепт слика великог формата у којима су појединачни идентитети претопљени у велике колективитете у потрази за идентитетом и местом. Гаму тим радовима даваће осећање егзистенцијалног лутања и потраге за смислом директно преузете из набоја пишчеве нарације.

---

<sup>98</sup> Милош Црњански, О књижевним темама, извор: <https://www.youtube.com/watch?v=9FuqohNYdm0&t=78s>, преглед од 15. 2. 2019.

<sup>99</sup> „Он је у својој основи можда збиља био скептик, али његов скептицизам није без дефекта, нарочито онда када је писао о народу и завичају. Јер, зна се, оне живописно глупе и смешне фигуре гомила Црњански пред читаоце нарочито онда кад негде у буцаку има некој драгој и рођеној старудији коначно да излети душа“ у: Исидора Секулић, *Немири у књижевности*, Београд: Српски књижевни гласник, 1924, књ. II, (стр. 437–439)

<sup>100</sup> Мисли се на комплетно дело *Сеоба* прва и друга књига.

Са друге стране, готово филмски описи Црњанског у *Сеобама* омогућавају јасну али сложену идентификацију ликова, простора, пејзажа и детаља. Читајући роман, покушала сам да изведем низове пишчевих описа тих елемената како бих створила што темељнију базу података за визуелизацију сеоба и тиме отворила могућност да се карактери и идентитети слика које Црњански описује речима трансформишу у актуелни ликовни језик. На овом месту ћу представити низове пишчевих описа који ће бити употребљени у формирању *Сеоба: слика призора*.

### Карактеристични призори издвојени из књиге *Сеобе I*<sup>101</sup>

#### Призори места око Дунава (Земун) / Подунавски призори насељени Србима

- У баруштинама и врбацама, на другој страни, подиже се магла, млечна и тешка, што ускоро као дим испуни сву дубину над Дунавом, и поста густа. (стр. 34)
- Над брдима и шумама међутим, што се љубичаста указаше, лево, могао је већ да наслути светлост сунчаног и чистог јутра. (стр. 34)
- Цео огроман сутон видео се кроз прозор, и, на водама разливеним, хладно сиво небо. Река је била мутна и жута, пуна блата, а врбаца, што беху већ кренули да пупе, били су премрзли последњих, изненада хладних дана. На острвима, међутим, на дну неба, било се отворило велико плаветнило, у коме се јасно појавише, из светле и влажне вечери, минарети и бедеми Београда. Крекет жаба, око куће, започе да хуји и брекће. (стр. 88)
- Није чула ни шум реке што је отицала, под том кућом, свом мирисном од брашна, шум који је у почетку узнемиравао, а доцније успављивао, као и шум воденица, напољу, на реци, што га је чула врло слабо, издалека али ипак непрекидно чула. (стр. 169)
- (...) кола Аранђела Исаковича изазивала су велико комешање и грају по кућама и оборима, а наручито по земуницама нових насељеника. Они беху дошли из Србије за патријархом, тек пре седам година. (стр. 180–181)
- Сва та земаља, у којој су се крчили кроз шуме и пробијали кроз баруштине, до топлих и плодних, питомих узбрдица, још једном се показа онаква каква беше када су је при

<sup>101</sup> Црњански, Милош, *Сеобе* Београд: Завод за уџбенике, 2013.

доласку затекли... Земља беше тамна, невидљива и кишовита... У мраку су шумиле и хујале баруштине, са којих је полазио сјај месечине, полазио и појављивао се над помрачином, па опет нестајао у ноћи и непрегледним врховима врбака, пуним шибља (...). Кућа Исаковича беше препукла на северној страни и чинило се да ће, ако кише још дуго потрају да се сруши. Ливада око ње, високо над Дунавом, била је толико натопљена кишом, да су се у трави почеле појављивати рупе и пукотине у које су западала крда. (стр. 200)

- Жабе су почеле да залазе у куће и земунице и вода да цури, под пањеве, на којима беху разастрили постеле... како седи на земљи, тражећи место сухо, загледан непрестано у кушовит видик, и земљу и насеље које је, од силних вода, са својим набојем, незбринутом стоком, непокривеним житом пропадало. (стр. 204)

#### Призори Дунава

- Ту, сем ретких, шарених лађи што су одлазиле и долазиле, није се ништа мењало и сем рогова лађарских дубоког, потмулог гласа, није се ништа чуло. Ласте су, те године, тек много доцније почеле да стижу и да се изврћу, у ниском лету, над реком. (стр. 91)
- (...) вративши се, у позну јесен, на Дунав, са истим осећањем непрекидне пролазности и узалудности. (стр. 141)
- Пошто је био ветровит и хладан дан, седећи на једној страни, насуканој скели, под стрмом обалом, међу мрачним, великим жбуњем, он је у тами једва могао да распозна чамац и људе, кад се отиснуше са супротне стране. (стр. 167)
- Исакович виде како се чун, велики и црн, приближава, како га заобрћу веслима да би узео ток воде, сасвим мрачне, до неког дрвећа, где је светлуцала варош. Нечујан, после последњих удараца веслом, чун се приближи обали и он га дохвати, привлачећи га рукама. (стр. 167)
- Ћутке, гледао је како се кола спуштају према баруштинама дуж Дунава и како за њима остају, на брегу, куће карловачке, још осветљене сунцем. (стр. 191)
- На другој страни реке, као да беху остале све жене, толике жене... (стр. 192)

## Призори коња

- (...) био је почео да се дави, у хладној води, заједно са једним коњем, што је предњим копитама прскао у вис муљ, а задњим замутио сву воду околу, жутиим песком.... Он је осећао, победоносно, како се, у гужви коњских сапи, ногу и њушки, појавила, над водом, и његова глава. Но више пута још, тог дана, њему се чињеше да опет млатара рукама и да се опет тиска, давећи се, у страшном метежу коњског мяса, длака и ледених таласа. Чинило му се да тоне, узалуд се напрежући да застане у паду главачке, четвороношке, пузећи, ваљајући се опет, кроз таму. (стр. 75)
- (...) пребројавајући, у памети, болеснике и обангавеле коње... (стр. 106)
- (...) беше се разнежио али је коње ударао песницама. (стр. 151)
- Коњ, иначе миран, опуштене њушке до земље, фркћући у плеву, трже се кад му приђе. Док је слуге притезаху, животиња се поче вртети у круг, гледајући га узнемирено својим великим, црним очима (...) У истом тренутку, коњ, трзајући се, пође натрашке и стаде као укопан, дрхтећи ногама. (стр. 160)
- Застајкивао је само код штала и са уживањем удисао мирис коња, ослушкујући удар копита. (стр. 213)
- Као што су копите одбацивале блато... (стр. 218)

## Призори слатког православља

- Велики, светао комад неба био је осветлио и један зид у изби, у којој се превртала од досаде и очаја, скоро плачући, госпожа Дафне, изгубивши иза пећи једну своју златом везену папучу, а другу код врата. Лежећи под великом и старом иконом Христа, дође јој жеља да угаси жижак, али, неочекивано. Она осети страх од мрака што се спуштао. (стр. 88)
- Имао је своје мишљење о тој војсци, у коју су били нагрнули (...) заједно са њиховим молбама, калуђерима, саборима и јадиковкама и „слатким православљем“ (стр. 89226)
- Неће им дати да остану војници, неће им дати ни да имају своје цркве, као што им не

дају ни да свој крај називају Новом Србиом. (стр. 111)

- Погледа уморно, својим великим очима; виде таваницу над главом и закречену, дебелу греду, у којој су била дубоко урезна четри слова Христа. (стр. 170)
- Уоколо, горе, виде дрвене тремове, по којима су промицали калуђери, као црне сенке, под великим кандилима, а на дну дворишта, иза дрвећа, звоник од балвана, на коме се, у висини, беше населило неколико врана. (стр. 182)
- У њиховим узвицима, Вук Исакович се чињаше као неки хришћански светитељ, што јаше на коњу, у одбрану несрећних калуђера и свих избеглица из несрећне Србије, који ће им још многа добра чинити, кад се врати из војне. (стр. 183)
- (...) он осети нагло, у мрачној хладовини свода, под иконама и кандилима, да говори сувише гласно и да се у ствари свађа, а свађа бесмислено, где томе није место. (стр. 186)
- Када га оставише за часак код једног прозора, у изби у којој не беше ничега, сем једног, на зид нафарбаног, светог Јована Пустуњака, са великом секиром, примети, под прозором, три калуђера... (стр. 189)
- (...) прегледао гроб и наредио да се над њим начини дрвени кров и распореде иконе, које беше са собом донео... (стр. 207)
- (...) јер је живот најлепши на небесима, и да ће, одмах сутра, имати да возе госпожу Дафну у Јазак, где има нека вода од које ће се сигурно излечити. (стр. 190)
- (...) у средини са дрвеним звоником, под чијим су кровом биле извешане иконе, донете из старих домова Вуковича и Исаковича. (стр. 200)
- Само је Аранђел Исакович, који беше тих дана прешао на свом интову и прегледао гроб и наредио да се над њим начини дрвени кров и распореде иконе, које беше са собом донео... (стр. 207)
- (...) даде да му израде икону светога деспота Штиљановића, да остане и после његове смрти. (стр. 221)
- Мучила га је, што се више приближавао својој земљи, брига за слатким православљем. Исто тако и мисао на гроб женин који га је чекао. (стр. 225–226)
- (...) а оставио му је и новаца. Над гробом госпоже Дафине подигнут је кров. (стр. 226)

## Призори станишта

- У непрекидном сељакању, још за живота очевог, мучећи се са својим обесним братом, Аранђелу Исаковичу чинио се живот његове породице и родбине, па и тог осталог света што се беше са њим доселио из Србије, и селио опет натраг у Србију, као право лудило. Видевши око себе, свуд, баруштине и блато, људе што су се закопавали у земљу и живели по земуницама, да би се у пролеће, или пред снегом, опет одселили даље, Аранђел Исакович осетио је дивљу потребу да свему томе стане на пут, да се негде задржи, и да и друге присили да стану. (стр. 94)
- Промена предела, кућа и лица, људи, са којима се сретао, начинише га самопоузданим и охолом, јер он, жут, црн, са својим сувим рукама, иако слабији од њих, није се мењао и остајао је исти. (стр. 94)
- Новцем, сребром, он је, у непрекидне сеобе своје породице и својих рођака, унео кврге, и присиљавао их да се скрасе у варошима дуж реке, које је он изабрао. (стр. 95)
- У непрекидном покрету, са својим целепима и кесама сребра, које је остављао на зајам, он је одабрао себи места, где је упорно куповао куће, већином око цркве, па оборе, баште и гостионе, за које је давао зајмове, будзашто. (стр. 95)
- Земља у којој су становали, широка, баровита, са маглама и врућим испаравањем, са непрегледном шумом и таласањем трске и врбака, са земуницама и оборима у блату, дрвеним црквицама, нестајала је сасвим из њиног сећања. (стр. 99)
- Земља њина, као из сна, јављаше им се све ређе у мислима са својим тромим, мутним, устајалим рекама, острвима зараслим буником, зовом и турчинком, са јаблановима и крекетом жаба, као подземним хујањем. (стр. 100)
- Беше му као да је стигао дома. Иста равна, иста река, исте баруштине, песак, врбаци, а иза њих плава брда. Из тршчака излетаху роде, а жабе крекетаху и хујаху сву ноћ. (стр. 133)
- Под утицајем очевих обећања, који, му је пунио главу о повратку у попаљену и поклану, опустелу Србију, он је у војсци живео не само у миру, већ и у сва три своја рата, безбрижно и задовољно, очекујући једнако, нешто пријатно што ће свима њима да се догоди. (стр. 154)
- Да се негде измире он и брат, то је све више желео, и да обоје потрче у ову нову земљу, баровиту, и равну, али мирисну и небесну, у којој су почели да се смирују, после оноликог тумарања. Полуделом од жуди за телом своје снахе, њему, пре, није ни на



памет падало да би те жуди могле да се испуне. (стр. 192)

- Исакович, борећи се са својом душом, реши: дотадањи био зло и да треба отићи некуд, где мора бити да је боље. (стр. 221)
- (...) и доста је, а у Русији биће му свакако боље! (...) тог вијања по Дунаву... (стр. 223)
- Сеобе му беху досадили и немир који се ни у њему, као ни у свим његовим људима које је водио, није стишавао (...) Оно што беше оставио за собом, дође му као да није ни било... (стр. 227)
- Ето, помисли, довољно је одселити се, па да све што остављаш, буде као да није било. (...) Затим потеря коња касом, кроз празнину (...) Негде је морало бити нешто светло, значајно, па треба отићи тамо... (стр. 228)
- (...) замуклог, сулудог већ од патње и туге, међу тим баруштинама и водама, што се испараваху над земљом, коју је од милоште звао Новом Србиом. (стр. 232)

#### Призори кретања људи

- У развученим, искривљеним, двојним редовима, дизао је прашину као стока, обилазећи села и баруштине, газећи од јутра до мрака песак, ливаде и блато. Спавајући на мрачним, великим сенкама шума, на трави... (стр. 96)
- Збијен, све више, кретао се даље као стадо, све ниже опуштених глава, прелазећи њиве и насеља, и не погледавши их. При прелазу преко мостова настајале су гужве и гунгуле, огорчене и бесмислене. (стр. 96)
- Прашина, зној и ситне, црне мушице беху им се залепиле на ноздрве и очне капке. Међу зубима су шкргутали песак. (стр. 96)
- Ходали су брдом, у чијој сенци, доле, остадоше оранице, села, цркве, виногради који су видели са висине, као тице, а не као људи. Чисти и безбројни потоци жуборили су са тих стена, и ваздух што је продирао у груди као нож. Поразбољеваху се многи. (стр. 99)
- Док је он грабио узбрдицом, оне су ишле за њим, на извесном одстојању, шапућући забринуто и крстећи се често, држећи се месечине и не залазећи под сенке дрвећа и жбуња. (стр. 209)
- На другој страни реке, као да беху остале све жене, толике жене... (стр. 192)
- Они који одоше, ратовали су негде, Бог зна где, у неким земљама којима ни имена знали

нису, са неким војскама које никад ни видели нису. (стр. 198)

- На неколико корака пред шумом, пред једним жбуном, приметио је жене које су уплашено чучале по страни. (стр. 210)
- (...) јер се, у сенкама ноћи, и у месечини сјајној, погубише и разбегоше, тако да су се, вриштећи, узалуд довикивале по мраку, падајући у јаркове и покривајући рукама и сукњама лице, да бар не виде врага, који ће их свакако однети. (стр. 211)
- (...) они пођоше боси, добре воље и весели, тражећи да се иде и ноћу... (стр. 219)
- На обали, у густој и високој трави, људи се беху разместили без икаквог реда, полагавши по блату. Мокри врбаци, локве воде и баруштине око њих, река, све устрептеле површине на пљуску, све их је то подсећало да су близу својим кућама и они покушаваше да спавају. (стр. 220)
- Загледан у војнике, схвати да за њих не маре, да их варају, да их терају по свету и да их кољу. Да им дају заставе, да их ките перјем и да их пребројавају, живе и мртве као коње и фишке. (стр. 222)

#### [4.3] Филм *Сеобе* (I део), Александар Саша Петровић

Филм *Сеобе I* из 1994. године, редитеља Александра Саше Петровића,<sup>102</sup> снимљен је по роману *Сеобе* Милоша Црњанског.<sup>103</sup> За ово филмско остварење карактеристична је

---

<sup>102</sup> Александар Саша Петровић (1929–1994) био је филмски редитељ и професор на Факултету драмских уметности у Београду. Студије режије започео је на ФАМУ (Филмска и ТВ школа, Академија уметности у Прагу, Чешка Република). Сматра се једним од зачетника Југословенског новог таласа. Поред филма бавио се и филмском критиком. Филмографија: *Лет над мочваром* (1956); *Једини излаз* (1958); *Путеви* (1958); *Рат – рату* (1960); *Двоје* (1961); *Дани* (1963); *Три* (1965, номинован за Оскара 1966. године у Кану); *Скупљачи перја* (1967, освојио Гранпри жирија Филмског фестивала у Кану, Награду Међународног удружења филмских критичара, номинован је за Златну палму Филмског фестивала у Кану 1968, номинован је за Оскара за најбољи страни филм 1969, добио је Златни глобус за најбољи филм ван енглеског говорног подручја); *Биће скоро пропаст света* (1968); *Мајстор и Маргарита* (1972); *Групни портрет са дамом* (1977); *Сеобе* (1994, награде из 1994: XXIII Филмски фестивал у Сопоту, Повеља Међународног филмског фестивала на Палићу, VIII Југословенски филмски фестивал у Херцег-Новом, Интернационални филмски фестивал у Монреалу. Филм *Сеобе* је 2017. у Паризу награђен на Festival Г'Europe author de Г'Europe); Извор: <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/seobe/>, преглед од 15. 2. 2019.

<sup>103</sup> Редитељ: Александар Петровић; Продуцент: Радио Телевизија Србије, *Економик трејд* – Милан Пејић, 1994; Извршни продуцент: *Три*, Београд, југословенско-француски филм; Сценарио: по роману Милоша

врло изражена слобода редитељског израза којом је Петровић показао да га не занима дословна интерпретација и репродуковање књижевног дела по коме је снимао. У филмском медију је Петровић приказао *Сеобе* кроз своју редитељску виртуозност и индивидуалност каква је иначе карактеристична у његовим филмовима, поштујући при томе, у потпуности, оно што је сублимно и суштинско у роману Црњанског и о чему је говорено у претходном поглављу. Петровић је својим опсервацијама о значају и трагици сеоба, пратећи Црњанског, успео да теми сеоба да велики значај и филмом обезбеди велику пажњу, а да ту тему актуелизује у веома специфичном друштвеном контексту.

Филм је јавно први пут емитован у време поновљених и тада непосредно актуелних таласа сеоба изазваних ратовима на тлу бивше Југославије. Може се рећи да Петровић заправо бележи њихово судбоносно историјско понављање антиципирано и филмом и романом Црњанског. Филм Александра Петровића и данас комуницира са актуелним дешавањима на веома потресан и истинит начин.

Снимање филма *Сеобе* започето је 1987. године, непосредно пред почетак ратова у бившој Југославији. Премијера филма одржана је 1994. године у Београду.<sup>104</sup> За правовремени и антиципацијски карактер филма веома је занимљиво да су његови први кадрови снимани на тадашњим просторима социјалистичких република Хрватске, Словеније, Србије и Аутономне покрајине Војводине, непосредно пред почетак ратних сукоба и фактичког распада СФРЈ. Премијера филма је, међутим, одржана тек средином

---

Црњанског и Александра Петровића у сарадњи са Жак Дониол Валкроз (Jacques Doniol Valcroze); Сценограф: Миленко Јеремић, Борис Моравац; Директор фотографије: Игор Лутер (Igor Luther), Витолд Дабал (Witold Dabal); Продукција: Никола Поповић, Горан Црњански; Монтажа: Вуксан Луковац; Костими: Жак Фонтаре (Jacques Fonteray), Дивна Јовановић; Музика: Драган Младеновић, Олга Дусанић; Улоге: Автандил Макхараџе (Avtandil Makharadze), Исабел Хуперт (Isabelle Huppert), Рихард Бери (Richard Berry), Dragan Nikolić, Miki Manojlović, Rade Arković, Petar Božović, Ljubomir Cipranić, Jelica Sretenović, Dobrica Jovanović, Jovan Burduš Janićijević, Ružica Sokić, Aljoša Vučković, Stole Arandelović, Ivica Pajer, Mladen Krstevski, Dragana Jugović, Branislav Jerinić, Tihomir Pleskonjić, Emanuel Cenčić, Gojko Baletić, Lazar Barakov, Milan Mihailović, Radko Polić, Marija Šipka, Miodrag Krivokapić, Branislav Lecić, Vladislava Milosavljević.

<sup>104</sup> Емитовање филма је дуго било одлагано због судских спорова између продукцијских кућа. Петровић је поводом забране и неемитовања филма *Сеобе* изјавио „Филм се налази у затвору већ годину и по дана. То је један невин затвореник, један од безбројних невиних затвореника. Данас сам сасвим сигуран да га у затвору не држи француски суд, који је пресуду и донео, него београдска и новосадска телевизија. А ко стоји иза београдске и новосадске телевизије, мислим да не траба да говорим. То се зна. То је мој четврти забрањени филм.“ У Петровићевој филмској биографији поред одлагања и забране емитовања *Сеоба* су и филмови *Дани* (1963), *Мајстор и маргарита* (1968) и *Биће скоро пропаст света* (1972). Извор: Погледи Александар Сауша Петровић, децембар 1990. <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/seobe/>, преглед од 15. 2. 2019.

деведесетих, 1994, и то у време највећих ратних сукоба на Балкану.<sup>105</sup> Петровић, као сведок свих немилых дешавања у тадашњој држави, о снимању почетних кадрова филма *Сеобе* 1987. године, каже: „ту смо се (на снимању), дивно провели. Нисмо имали ниједан конфликт. Никакав проблем. Статисти су нам били Хрвати, Срби, Словаци, сви редом... Мађари. Исто се то догодило у Вуковару. Ми смо Вуковар освојили за три дана. Нико није погинуо. Ни једно стакло се није разбило. Војска Милоша Црњанског и Александра Петровића је ушла у Вуковар и у Осјек са великом пуцњавом, али била је то пиротехника. Ништа се није сломило.“<sup>106</sup>

Поред сталних преплитања филмских нарација о осећањима трагања и лутања описаних мислима Милоша Црњанског, Петровић се кроз филмски кадар и записе, на себи својствен начин, бави „исликавањем“ *Сеоба*. О тим „исликавањима“ каже: „али ту су за мене битне неке поетске магле, нешто мутно и неодређено, што је Црњански толико лепо и интуитивно осетио што људе тера да увек некуда иду и нешто траже, да се селе, и за те сеобе увек проналазе нове и другачије разлоге“.<sup>107</sup>

Широке ракурсне сцене Копачког рта – највеће мочваре у Европи, прекривене блатом и трском, кроз коју се тешко крећу коњи и народ у збегу, снимане су из хеликоптера. То су слике територије коју Петровић симулира као место нове насеобине „Серба“. Уз сцене мочварног тла снимају се кулисе ромског села Дроње, са блатњавим фасадама и трошним кућама. Насеобина је директна редитељска имагинација номадског живота мештана и у њу Петровић смешта дом Исаковича. У оронулим домовима живе Исаковичи обучени у раскошне барокне костиме. Таква костимографија, оличена свиленом и богато украшеном одећом, означава припадање новој култури, култури која са својим новим украсима тумара кроз непрегледну равницу прекривену муљем и блатом.

---

<sup>105</sup> Издвојено из последњег интервјуа А. Петровића који је дао априла месеца 1994. године у болници у Паризу, у којој је преминуо после четири месеца борбе: „Највећу животну енергију уложио сам у две ствари: у свог сина Драгана и у *Сеобе*. На жалост нисам дочекао да сина видим као одраслог момка, јер је у току снимања умро, а нећу бити присутан ни на премијери филма којег сматрам животним делом. Тако је ваљда Бог хтео. Има нека сила изнад нас која руководи нашим судбинама.“

Извор: <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/seobe/> преглед од 15. 2. 2019.

<sup>106</sup> ТВ емисија; Ранко Мунитић интервјуише Александра Петровића, Одломак: *О Сеобама*, март 1994. Извор: <http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/seobe/> преглед од 15. 2. 2019.

<sup>107</sup> Цитат преузет из поглавља *Унутарњи пејзаж* у издању: Драшковић, Боро *Филм о Филму*, Нови Сад: Прометеј, 2010. (стр. 13)

Петровићеве филмске слике су, као и код Милоша Црњанског, незаобилазни и архетипски пример приказа сеоба народа на овом тлу. Он филмским средствима остварује евидентну органску целовитост наратије сеоба надахнут целином књижевног дела Црњанског. У тој целовитости нема пуке екранизације нити суштинског подвајања израза романа и филма. Петровић ствара начин да у филму компримује и заједничко и лично искуство догађаја и призора. Пратећи, на пример, књижевно остварење осећања бесмисла код Црњанског, Петровић Вука Исаковича доводи у радњи филма до погубљења и смрти иако Црњански на крају *Сеоба* приповеда о Исаковичу кроз симболе смисла и наде. Док седи у својој кући на обронцима Фрушке горе, Исакович, по Црњанском, посматра Дунав, а када угледа бедра младе жене, кроз њега почиње да струји крв. Тиме писац завршава сагу о војевању главног јунака. Према историјским подацима Вук Исакович, са надимком Црнобарац, заиста је свој живот посветио ратовању за туђу државу, Аустроугарску монархију. После мукотрпних ратова и службовања за другог, свој живот завршава повратком у Црну Бару у Срему, а умире као сиромаш у манастиру Шишатовца у својој шездесет другој години од шлога.<sup>108</sup> За разлику од пишчеве драматизације лика и стварне историјске фигуре Вука Исаковича, Петровић у филму ову историјску личност подвргава страдању на вешалима, чинећи да се Исаковичево војевање зауставља бесмислом и погубљењем а не битком или старошћу. Када описује ову разлику Петровић каже: „мени се чини да је трагедија тих најамника, плаћеника, заправо тих људи који су били брана пред варварима (...) много страшнија јер су са њима поступали онако као што и данас још увек поступају са маргиналним европским светом“.<sup>109</sup> Филм у овој сцени погубљења добија смисао запитаности каква постоји код Црњанског над бескрајним лутањима читавог „једног национа“ и његовог жртвовања за другог ради пуког сопственог опстанка. Александар Петровић као да жели да на суров начин, вешањем и жртвовањем главног

---

<sup>108</sup> Службовао је као граничарски капетан у родној Црној Бари, 1738. са чином оберкапетана учествовао је у рату, на страни Аустроугарске, против Турака. Србијанска милиција, коју је водио Вук Исакович Црнобарац са 633 човека населила се на запуштеним имањима Одескалија, Шенборна и Колореда. Умро је у Сремској Митровици 1759. у 62. години живота, сахрањен је у манастиру Шишатовца, у самој цркви, која је у то време био нека врста маузолеја угледних Срба. Извор: Ćorović Vladimir, *Istorija srpskog naroda*, Prva knjiga, Vanja Luka: GLAS SRPSKI, Beograd: Ars Libri, 1997. интегрално електронско издање, поглавље *аустријски пораз*: [http://www.rastko.rs/rastko-bl/istorija/corovic/istorija/6\\_13\\_1.html](http://www.rastko.rs/rastko-bl/istorija/corovic/istorija/6_13_1.html) преглед од 15. 2. 2019.

<sup>109</sup> Цитат преузет из поглавља *Унутарњи пејзаж* у издању: Драшкович, Боро *Филм о Филму*, Нови Сад: Прометеј, 2010. (стр. 232)

јунака, прекине страдања и стратишта читавог народа и да се узалудност ратовања исцрпи у смрти Исаковича.

Трагичан усуд актера и њихово жртвовање Петровић потенцира речима изговореним након последњих кадрова филма: „али, све је то омама људских очију“.<sup>110</sup> Директно преузета осећања „омаме посматрача“ и згуснути а пространи мочварни пејзажи у измаглици биће директно преузимани за стварање слика – призора *Сеоба*. Успостављени призори пејзажа на сликама *Сеобе (призор I)* и *Сеобе (призор II)* настали су директним преузимањем кадрова из филма *Сеобе* Александра Петровића и њиховом ликовном транспозицијом.



Кадрови из филма *Сеобе I* (1994); Александар Саша Петровић

Ликовно представљени кадрови на сликама преузети су из 1:06:05. и 1:06:18. секунде филма. Издвојени су и искоришћени целовити филмски кадрови, композиције сцена снимљених из хеликоптера, на месту ушћа Дрине у Саву. Сцене Петровић описује као „предео где коњи могу да прелазе кроз воду а да не потону до трбуха“. Апропријације филмских кадрова извршила сам махом из оних делова филма у којима су приказани пејзажи снимљени из горњег ракурса. Призори реке Дрине су ахроматски и наглашавају њене токове који се простиру у пејзажу. На призорима се река шири и скупља по равници и ствара неодређене мочварне пределе, алувијале и баре које не дозвољавају да се просторно дефинишу односи воде и тла. По тим неодређеним пејзажима, као на неместима, крећу се хаотично, час по песку, час по муљу или по барама, велике групе људи.

<sup>110</sup> Речи Александра Петровића са последње клапе снимања филма *Сеобе*, извор: наведено дело (стр. 8)

Кроз измаглицу спуштenu на површину земље назиру се коњи и људи снимљени како се стапају са пределом. Наглашене су њихове сенке помоћу којих се уочава кретање. Баш унутар таквих кадрова пејзажа Александар Петровић успоставља тачно одређене слике и приказе својих доживљаја романа *Сеобе*. Тиме уводи гледаоца у видљиву атмосферу пишчевих мисли.



Кадрови из филма *Сеобе I* (1994); Александар Саша Петровић

Можда би била пренаглашена тврдња да два изабрана кадра – сцене – призора на најсугестивнији начин репрезентују целовитост језика филма *Сеобе* и романа *Сеобе*. Тај избор не искључује и не укида релевантност целокупне екранизације романа и велике редитељске виртуозности у њеном стварању. Апропријације два кадра из 1:06:05. и 1:06:18. секунде филма од искључивог су значаја за конституисање пејзажа у сликама *Сеоба*. Ту је, за мене, од важности да два преузета кадра из филма *Сеобе* директно показују оно што нам Жил Делез (Gilles Deleuze) показује као суштину филма: „да се филм као [својим] највишим задатком бави мишљу и ничим осим мишљу и њеним функционисањем“.<sup>111</sup> Примењујући ову Делезеву тврдњу на мисао о суштини филма *Сеобе* као о скупу и начину функционисања пишчевих мисли из романа *Сеобе*, можемо тврдити да је Петровић и кроз дејство две изабране сцене директно успоставио своју укупну мисао о филму. Ту је дакле реч о преображеној моћи сваког кадра да кроз слику-призор активира сва чула посматрача, покреће духовно у нама и остварује смисао

<sup>111</sup> Delez Žil, *Film 2, Slika – Vreme*, Beograd: Filmski centar Srbije, 2010. (стр. 205)

филма.<sup>112</sup> У њима је зато јасно потврђена замисао дијалога, у више мисаоних слојева, између писца и редитеља *Сеоба*. Преузимањем ова два кадра, на местима где се преклапају мисаони регистри писца и редитеља, покушавам да наставим овај процес потврђивања кроз конституисање сопствене слике сеоба народа.

#### [4.3] Фотографија коња из серије *Витак 1999*, Иван Петровић

Уметник и фотограф Иван Петровић кроз своју уметничку и излагачку праксу од 1997. године до данас ради на употреби и актуелизацији медија фотографије у истраживању и успостављању великог броја важних уметничких и друштвено активистичких дискурса које својом уметношћу поставља у фокус.<sup>113</sup> Бележењем непосредне и непатворене стварности и генерисањем таквих уметничких производа у разноврсне скупове личних и колективних нарација, уметник ствара интерактивне и међусобно испреплетане базе карактеристичних и богатих проблемских серија. Њима Петровић представља кључне симптоме друштвене стварности. Кроз уметнички рад у медију фотографије уметник се најчешће бави питањима идентитета и аутентичних појава и историја појединца, друштвених група, градова, културе, друштвених и политичких феномена као и њиховог укупног културноисторијског наслеђа. Веома често се унутар његове уметности истражују феномени самог медија фотографије, њене историје, производње, архивирања и улоге у култури.

Дугогодишњи рад у медију уметничке фотографије омогућио је Ивану Петровићу формирање огромне архивираних фотографске грађе докумената, записа, импресија и спонтаних бележака (често и видео-записа), као базу унутар које се развијају бројни

---

<sup>112</sup> Čekić, Jovan, *Signularnost slika*, предговор књиге *Film 2, Slika – Vreme*, Delez Žil, Beograd: Filmski centar Srbije, 2010. (стр. 9)

<sup>113</sup> Иван Петровић (Крушевац, 1973), поред фотографије, која представља основну област његовог деловања, бави се и кратком формом документарног филма и видеом. Кооснивач је и уредник Центра за фотографију од 2011. године. Иницијатор је и уредник *Фото-форума* (2010–2011). Аутор је и приређивач књиге *Фото-форум / Разговори о фотографији* (2016). Извор: Петровић Иван, *Све је добро*, каталог изложбе, Београд: Културни центар Београда, 2017. (стр. 4)



концептски и дискурзивни садржаји које уметник перманентно уобличава у уметничка дела, врши њихово допуњавање, разраду, преобликовање или деконструкцију у нове и перманентно актуелне уметничке форме. Може се рећи да се Петровић бави једном врстом тоталне фотографије. Сваки од разноврсних дискурзивних садржаја који свесно покривају целокупност начина употребе медија, уметник користи као елементе за изградњу скупова којима се врши стална интервенција унутар разноврсних и актуелних уметничких оквира. Поставка и ток читања тих интервенција од перманентно новоуспостављених група фотографија увек је срачунат на непосредно дејство на социјални и културни контекст у коме се догађа рад. Групе су повремено инициране одређеним програмским садржајем попут архитектуре, града или специфичних социјалних миљеа, а повремено свој распоред и комуникацијски ток дугују медијима стрипа, филма, књижевности или теорије уметности или фотографије.

Фото-инсталације Ивана Петровића су увек артикулисане као сведочанства стварности иако је њихов наративни ток повремено тематски фокусиран, као када се бави склоништима, зградама у реконструкцији, галеријским просторима или атељеима фотографа, и тиме не мање богат у репрезентацији стварности, а повремено је деконструктивистички оријентисан на начин да од сведочанстава ствара нове дискурзивне концепте мешајући у фото-инсталацијама призоре града, миграната, портрета и случајно затечених детаља окружења успостављајући тим поступком ново и сигнификантно читање затечене стварности.

Група фотографија под називом *Документа* представља Петровићев рад у временском оквиру од 1997. па све до 2008. године.<sup>114</sup> Та серија настала је у дугом временском размаку и у различитим контекстима а уметник је поставља и презентује у великој групи (архиви докумената) откривајући, унутар ње, проблемске садржаје и суочавајући њихова међусобна деловања. Облик намерне и изражене систематизације сопственог рада, сталног ретроспективног посматрања и анализе, доводи по уметнику до „разматрања феномена вишка значења податка који фотографија са собом носи“. Самим тим се усложњава сучељавање проблемских садржаја различитих серија унутар којих се

---

<sup>114</sup> *Документа* чине серије радова: *Свињокољ* (1997 - 98), *Возови* (1997–99), *Депонија* (1998), *Бивоље* (1998–99), *Личне приче* (1998), *Cafe Grizzly* (1998–99), *Витак* 1999 (1999), *Евидентирање* (2001), *Photo-album*, (2001), *Портрети* (2005–) *Студенти* (2006–) и *Сумњиво понашање* (2008–).

откривају нове вредности докумената. Фотографије су архивирание поступцима нумерације, датирања и именована, а сви ови облици се и задржавају и рекомпонују или преименују у зависности од процеса обликовања серија и начина њиховог складиштења. Архива *Документа* обликована је, на пример, следећим поступком: *Свињокољ*, из 1997, *Возови*, из 1997–99, *Депонија* из 1998, *Бивоље* из 1999, (...), *Витак* из 1999, *Евидентирање* из 2001, итд. Петровић насловима суочава проблемске оквире серија, поштујући време настанка докумената и места на којима су документи настали.

Фотографија коња из серије *Витак* из 1999. године, која је коришћена као апропријација у монументалној слици *Сеобе: слика призора*, припада групи радова *Документа*. Настала је у месту Витак на Косову и Метохији за време НАТО бомбардовања Савезне Републике Југославије. Место Витак припада општини Србица и налази се јужно од Косовске Митровице.<sup>115</sup> Серија *Витак* из 1999. је сведочанство и уметникова перцепција стања топоса у рату. Топос и његово стање посматрани су из позиције мобилисаног војника уметника. Уметник у Витку на Косову и Метохији, као припадник резервног састава Војске Југославије, проводи два и по месеца као везиста. О свом раду Петровић каже: „Свакодневица коју сам хтео да забележим осликавала је присутне војнике као људе помућеног политичког опредељења, нестабилних ставова о текућем рату и осећаја да је наше место боравка погрешно, мада са јасним ставом о томе ко нам је и, на који начин, био непријатељ а ко нам је као непријатељ сервиран. Како је у старту пољуљана идеја о патриотизму и одбрани отаџбине, остали су појединачни карактери сваког од нас премештани из мирнодопског (цивилног) окружења у ситуацију у којој смо често страховали за сопствени живот, а да при томе нико од нас није испалио ни један метак у борби.“<sup>116</sup> Бележећи затечена стања рата у коме се нашао уметник ствара серију докумената која описују неодређеност и недефинисаност окружења, као и сопствена осећања неодређености контекста које описује. Бранислав Димитријевић

---

<sup>115</sup> Данас је име општине Србица замењено албанским именом Скендерај. Према последњем подацима о броју становника, из Србице је после *Мартовског погрома 2004.* године већина Срба прогнана. У општини Србица налази се манастир Девич из XIII века. Извор: <http://pop-stat.mashke.org/kosovo-ethnic-loc2011.htm> преглед од 15. 2. 2019.

<sup>116</sup> Преузето из приватних белешки уметника: Петровић Иван, *Изјава о раду ДОКУМЕНТИ и серију Витак 1999.*

наводи да „не можемо везивати Петровићеве *Документе (Витак)* за некакав поступак репродукције догађаја, већ за могућност задирања (...) у свакодневно битисање“.<sup>117</sup>



Иван Петровић, *Документи* (2008), из серије *Витак* (1999); сребро-желатинска фотографија, 10+2, 15,8 x 20,8 цм

Фотографија мртваг коња из серије *Витак*, својим топосом – местом настанка и околностима у којима настаје, основ је апропријације којом се конституише монументални диптих *Сеоба: слика призора*. Она уокотвљује сам диптих у јасан контекст актуелних српских сеоба. Као уметнички рад Ивана Петровића фотографија је већ одређена својим значењским оквиром и контекстом уметничког искуства стварности, а дело је преузето и постављено у нови проблемски оквир чији елемент постаје. Важност ове фотографије налази се у њеном већ дефинисаном наративу кроз забележену стварност затеченог мртваг коња у рату, за време бомбардовања уметникове и моје земље. Јасна временска одредница и место у коме је догађај забележен, као и актуелност коју уметник обезбеђује раду, послужила ми је за успостављање релацијских, временских и просторних односа у приказу *Сеоба: слика призора*. У сликама се, поред представе великих група људи и коња у галопу кроз мочвару, у замућеном магловитом пределу пејзажа, у општем кретању и лутању у различитим смеровима и правцима, смешта приказ мртваг коња из серије *Витак* Ивана Петровића.

---

<sup>117</sup> Dimitrijević Branislav, предговор у каталогу: Petrović Ivan: *sve je dobro / everything is good*, Beograd: Centar za fotografiju, 2017. (стр. 5)

## [5] Радови Сеобе: слика призора

Уметнички радови под називом *Сеобе: слика призора* и теоријска анализа која је спроведена и описана приликом процеса истраживања теме сеоба у писаном делу рада, чине докторски уметнички пројекат *Призори сеоба – изложба слика*. Приказани уметнички радови на изложби у Галерији културног центра у Београду у децембру 2016. и јануару 2017. године су:

- *Сеобе (призор I)*, уљана боја, платно, 170 x 460 цм;
- *Сеобе (призор II)*, уљана боја, платно, 170 x 460 цм;
- *Сеобе (призор III)*, уљана боја, платно, 48 x 36 цм;
- *Сеобе (призор IV)*, уљана боја, платно, 48 x 36 цм;
- *Без назива (Сеобе I)*, уљана боја, backlight фолија, 64 x 34 цм;
- *Без назива (Сеобе II)*, уљана боја, backlight фолија, 64 x 34 цм;
- *Без назива (Сеобе)*, индиго папир, оловка, 42 x 119 цм;
- *Без назива (Сеобе)*, индиго боја, папир, 56 x 76 цм, група од пет цртежа.<sup>118</sup>

Током процеса реализације уметничких радова кроз истраживање теме сеоба изабрала сам класичне медије приказивања: слику и цртеж. Традиционалним медијским форматом желела сам да истакнем важност слике и њено дејство у оквиру приказа сеоба народа као основне теме рада. Мислим на слику у формалном, класичном смислу, као слику израђену на платну и сликану уљаном бојом. Такође, радом сам хтела да покажем и свој став да истраживање у медију уљаног сликарства може и данас да буде веома

<sup>118</sup> Наведена изложба је репривно представљена у Галерији центра за културу *Градац* у Рашки 2017. године; кустоскиња поставке за ову изложбу била је Соња Милићевић, историчарка уметности; Сlike *Сеобе (призор I)*, уљана боја, платно, 170 x 460 цм и *Сеобе (призор II)*, уљана боја, платно, 170 x 460 цм, су излагане на изложби *Outside the Lines/Contemporary Artwork Selection Vol. I* у New Moment Gallery у Београду 2017. године; кустоскиња изложбе Наташа Радојевић; радови: *Сеобе (призор IV)*, уљана боја, платно, 48 x 36 цм; *Без назива (Сеобе I)*, уљана боја, backlight фолија, 64 x 34 цм.; *Без назива (Сеобе I I)* уљана боја, backlight фолија, 64 x 34 цм и група од шест цртежа *Без назива (Сеобе)*, индиго боја, папир, 56 x 76 цм излагани су у оквиру самосталне изложбе *Плаже* у Галерији центра за културу у Ковину 2018. године.

релевантно, а сликање савремен начин деловања унутар актуелних тема уметности. Избором сам желела да призоре сеоба поставим у формални оквир савремене уметничке праксе. Уметничка слика је објективни артефакт уметничког доживљаја и у том контексту она је свакако датост у времену свог настанка. Постављена је у формални оквир „сликане слике“ а не било које форме „слике“.

Избором овог медија желела сам, такође, да наставим традиционални поступак сликања какав је успостављен у бројним историјским референцама уметности које су се бавиле темама сеоба народа и да на тај начин потенцирам ову везу. Избор медија сликарства симболички означава наставак пожељног историјског статуса митске слике сеоба Срба из 1690. године, као непревазиђеног сведочанства, и са идејом да Јовановићева представа свесно повеже са актуелним дискурсима сеоба народа.

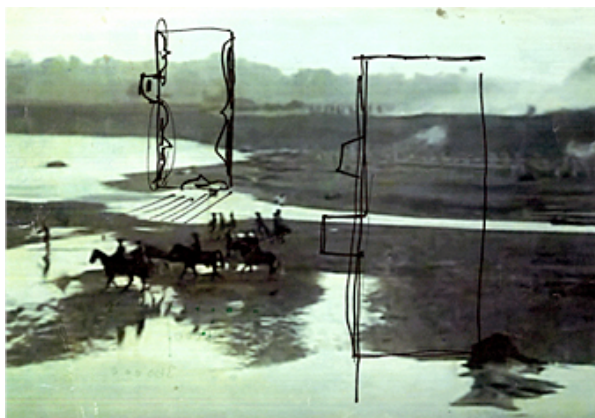
Поступком апропријације (преузимањем) најсигнификантнијих кадрова из филма *Сеобе* Александра Саше Петровића (1:06:05. и 1:06:18. секунде филма) успоставила сам композициони оквир за транспозиције у свом сликарству. Израдила сам принтове тих кадрова да бих преузете сцене транспоновала на неколико начина: на основу једноставних црно-белих фотокопија, на основу копија у боји на backlight фолијама<sup>119</sup> и на основу копија у боји на ланеним платнима. Приликом овог поступка уочила сам да су све израђене фотокопије које сам користила у процесу рада већ самим издвајањем добиле карактеристично и аутентично артефицијално значење. Постале су потпуно одвојена „слика“ у односу на филмски кадар Александра Петровића.

Идеја оригиналног кадра, као полазишта за приказивање призора, на фотокопијама је показивала одређено одсуство оригинала. Фотокопирана „слика кадра“ добила је вишезначну – двоидентитетску функцију. Фотокопија „заступа“ оригинал, али поседује и самосвојствен квалитет независан од оригинала. Фотокопија обезбеђује нови материјални и садржајни квалитет у односу на изабране призоре самог филма *Сеобе* одакле изворно потиче. Као самосвојствени материјал она у себи неизоставно поседује и идеју копије и идеју оригинала. Ту се видљиво губе могућности квалификација о важностима и приоритетима у односима оригинала и копија као што се губи и сам смисао поређења.

---

<sup>119</sup> Провидна, безбојна индустријска фолија који може имати и позадинско осветљење, користи се за штампање рекламног материјала.

Копија постаје оригинал независно од почетне идеје да се њом понавља или „пресликава“ оригинал.



*Без назива Сеобе* (2016); фломастер, принт кадра 1:06:05. секунда филма, папир, 21 x 29 цм.

Олакшавајућа околност у перцепцији статуса копије је то што нам је она увек позната и блиска док се оригинал показује као изузетан и далек, а као нов он захтева процес прилагођавања у посматрању и рецепцији. Репетиција и преношење оригинала је у извесном смислу ближе и не захтева прилагођавање медију јер копију конзумирамо као „познату“. Приступ том познатом садржају који нам преноси копија за почетак нам олакшава увид у нова тумачења репродукованог. Мислим ту пре свега на садржај који је посредован копијом и на његово дејство у новом конструкту медија. Фотокопија нема вредност уметничке фотографије садржаја који је приказан на њој али је зато она „слика“ као артефакт екрана или компјутерског монитора. Штампана је на обичном, „непрофесионалном“ папиру, израђена је уз помоћ фотокопир машине и нема елементе боје. У техничком смислу она не поседује компоненте „професионалних“ квалитета уметничког предмета већ наизглед само врши своју превасходну улогу да буде архивска белешка или документ одређеног текста, приказа или догађаја који посредује. У методима рада које сам спроводила те копије су на почетку архивирани и дати или „задати“ елементи које је редитељ Александар Петровић успостављао као филмску слику.

Како В. Бењамин наводи „копија је секундарни производ такозваног оригинала“, и по њему копија није мање важна па је не можемо посматрати као секундарну иако је

изведена из оригинала.<sup>120</sup> Она у почетном поступку припада оригиналу али као секундарна она је себи својствена.

Истим оваквим поступком фотокопирања преузети су и други специфични кадрови – филмске слике Александра Петровића, израђени на провидним backlight фолијама. Да бих вршила истраживања у издвојеним кадровима, копије фотографија су израђене у боји. Овакав поступак рада на малим форматима на којима је присутна боја, због провидности фолије и њеног млечнобелог и замућеног приказа садржаја, дала ми је могућност да експериментишем са замагљеним и замућеним слојевима слике код великих композиција слика сеоба. У поступку израде се испоставило да постоји значајан узајамни утицај између малих формата на backlight фолијама и великих сликаних композиција које су третиране на веома сличан начин. Такође, преклапањем полупрозирних копија и новим повезивањем кадрова добила сам нова просторна решења која сам применила у успостављању великих предела пејзажа.

Принтове на ланеном платну сам дословно пресликавала уљаном бојом поштујући све елементе аутентичности оригинала. Преко површине оригинала је додаван слој уљане боје који дословно симулира оригинал и готово неприметно ствара ситуације у којима постаје недефинисано да ли је копија репродукована у потпуности или је извршено њено потврђивање у новом медију.

Дејан Сретеновић у својој књизи о апропријацијама наводи пример Герхарда Рихтера (Gerhard Richter) који о својим сликама које настају на основу фотографије каже да „фотографија не живи а слика живи“.<sup>121</sup> Рихтер објашњава да је фотографија својим деловањем заузела место класичне слике а да он стварајући на основу фотографије слици жели да поврати историјску и доминантну моћ репрезентације.<sup>122</sup> Ако би ово Рихтерово тумачење спровела на медијском поступку који сам користила у раду, сликајући по фотографији која је одштампана на ланеном платну, онда могу тврдити да је фотографија приликом процеса сликања „оживела“. Утолико је интересантнији сам процес апропријације у сликама *Сеоба* у коме се из филма узима кадар, из кадра се преузима

---

<sup>120</sup> Benjamin Valter, *Izabrana dela 1*, Beograd: Službeni glasnik, 2011. (стр. 246)

<sup>121</sup> Sretenović Dejan, *Umetnost prisvajanja*, Beograd: Orion Art, 2013. (стр. 184)

<sup>122</sup> Ibid., (стр. 184)

фотографија, а из фотографије се преузима слика која овим поступком усложњеног пресликавања на тај начин добија статус „доминантне репрезентације“.



Сеобе \_ *призор III* (2016); уљана боја, платно, 48 x 36 цм  
Сеобе \_ *призор IV* (2016); уљана боја, платно, 48 x 36 цм

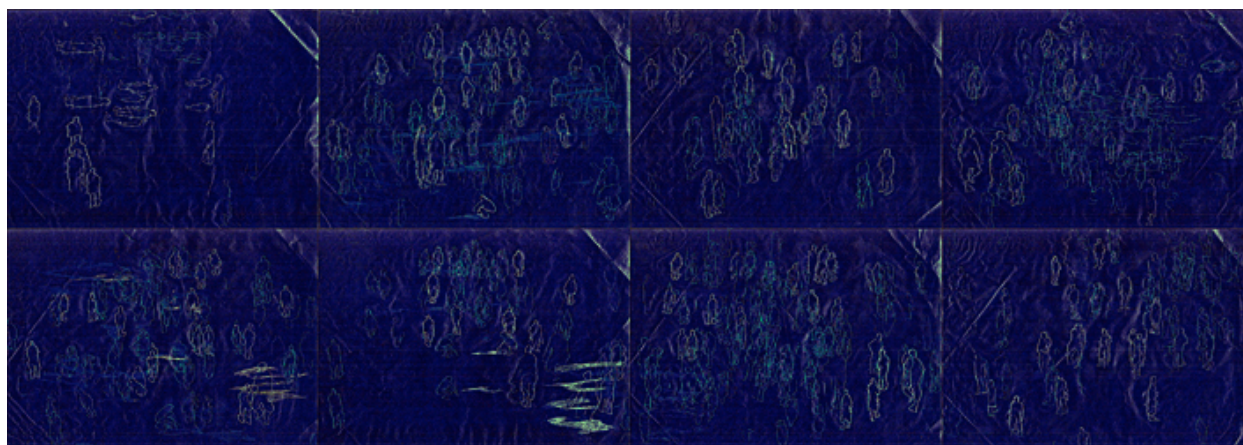
Индиго папир се у поступку израде цртежа за изложбу *Сеобе: слика призора* појавио као ненамерни одабир материјала за рад и случајан избор. Већ дуже време, још од појаве дигиталних рачунарских технологија, овај материјал није у честој употреби. Прича везана за коришћење „индига“ као медија у уметничком раду интимна је моја прича као аутора у вези с мигрантима са Блиског истока који пролазе кроз Београд.

*Крај града у коме живим је у последњих неколико година насељен бројним избеглицама из Сирије и са Блиског истока. Мигранти које виђам често за израду својих докумената, путних исправа и разноразних потребних „папира“ користе услуге фотокопирнице која се налази у мојој улици. Ја сам се, користећи фотокопирницу за припрему изложбе, задесила у њој у истом тренутку када и избеглица из Сирије. Видела сам да је он покушавао да преко плавог индиго папира пренесе потпис или нешто слично што му је било од велике важности. Видело се то по несигурним покретима руке и узнемиреном изразу на лицу. Плави траг индига који је човек остављао на папиру деловао је на мене веома убедљиво и снажно и ја сам у том тренутку тај траг препознала као интимни цртеж човека који покушава да пронађе спас за себе или неког свог. Чин његовог можда незаконитог поскупка – лажног потписивања за мене је у том тренутку изгубио смисао кривичног дела на које сам помислила. Човек је гледао у плави индиго папир као највеће људско откриће које је смишљено и које постоји као алат. Знала сам да је за њега*



*и животни тренутак у ком се налазио, у туђој земљи и на путу ка туђој земљи, индиго папир са својим могућностима једноставног преношења рукописа добио величанствен и спасоносни смисао.*<sup>123</sup>

Исту забринутост и неснађеност човека какву сам препознала у фотокопирници Миодраг Мића Поповић поставља као најзначајнији карактер у представи фигуре Гвоздена гастарбајтера. Гвозден је изгубљен и покушава да на све начине пронађе смисао сопственог избегличког живота.

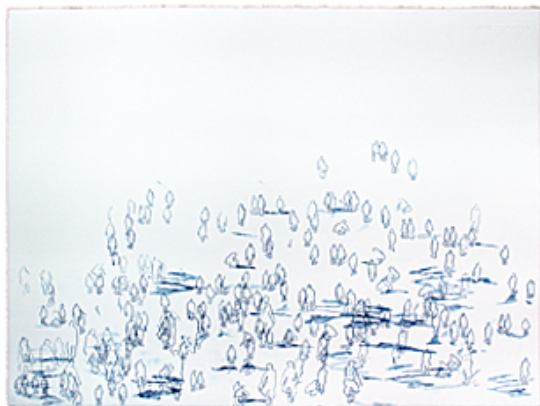


*Без назива Сеобе* (2016); индиго папир, оловка, 42 x 119 цм

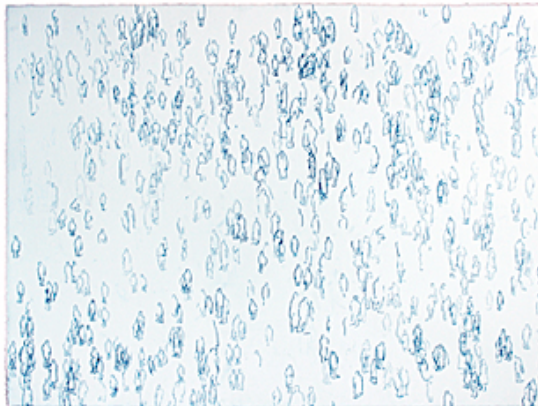
Индиго папир сам употребила приликом израде цртежа који се састоје искључиво од трагова плавог пигмента индига. Пресликавањем појединачних фигура са израђених фотокопија филмских кадрова Александра Петровића, уз помоћ индиго папира градила сам и формирала групе људи у широком брисаном простору пејзажа. Бели папири димензија 56 x 76 цм су ми послужили као задати формати у којима сам поступком репетиције фигура преношењем индигом, успостављала композиције представа великих група плавих силуета које се крећу у простору. Такође, сви употребљени индиго папири коришћени за израду цртежа сеоба употребљени су и на тај начин што сам их ређала у посебне композиције с обзиром на то да су на њима остајали беличасти трагови силуета при прецртавању. Искористила сам заправо полеђине индига као негативе цртежа – отисака. Тако сам добијала плаве правоугаоне композиције на којима су се препознавали

<sup>123</sup> Из приватне белешке аутора.

трагови отискивања. Ређањем појединачних А4 формата индиго папира стварала сам пејзаже са људским силуетама. Композиције су давале утиске кретања великих група људи по бескрајном плавом простору пејзажа.



*Без назива Сеобе* (2016); индиго папир, оловка, 56 x 76 cm



*Без назива Сеобе* (2016); индиго папир, оловка, 56 x 76 cm

Приликом конституисања великих сликарских представа сеоба, у потпуности је преузет историјски наратив у коме је сублимирано колективно памћење у слици *Сеоба Срба под Арсенијем III Чарнојевићем* Паје Јовановића из 1896. године. Успостављена као апсолутна репрезентација сеоба, ова слика је у своје две верзије, друштвено прихватљивој и државно подобној, представа која је и данас актуелна и неизоставна као основни уметнички наратив сеоба. Њену актуелност појачавају сталне сеобе српског народа па, самим тим, и миграција са Блиског истока које се одвијају кроз балканске земље. Историјска наратив која у себи генерише сећање на догађаје сеоба код Паје Јовановића проблемски је постављена у раду Чедомира Васића *Пут у Оз* из 1997. године, где је он користи као упозорење за време великих сеоба Срба у ратом захваћеној Југославији деведесетих. Надовезујући се на ове проблемске оквире, и посебно на епохални роман *Сеобе* Милоша Црњанског, баш због њихове генезе колективног памћења поставила сам уметнички рад *Сеобе: слике призора* кроз јасну апропријацију успостављене филмске слике *Сеоба* Александра Петровића која репрезентује све претходне начине успостављања митског наратива сеоба, као слику једног „национа“.



*Bez naziva Seobe I* (2016); уљана боја, backlight фолија, 64 x 34 цм



*Bez naziva Seobe I* (2016); уљана боја, backlight фолија, 64 x 34 цм

При томе, ја сам избегла дословну идентификацију сеоба трудећи се да се пажња у постављању композиција најпре ослања на егзистенцијалне усуде сеоба оличене у идејама лутања и трагања. Препознавање идеје народа у збегу који је дубоко пометен и лута у неизвесности преточено је у слике у којима се представља пре свега стање сеоба као догађај по себи, а не и конкретни детаљи којима се идентификују тачно одређена места и збивања. Она су означена искључиво елементима апропријације Саше Петровића и Црњанског. На монументалним представама *Сеобе (призор I)* и *Сеобе (призор II)*, анонимне фигуре на сликама актуелизују питање идентитетског оквира коме припадају насликане групе људи. Оне су неодређене и немају своју јасно дефинисану припадност друштвеном или националном контексту. Сликама се показује кретање људи као симболички наратив. Тај наратив није реалан и постоји искључиво у оквиру призора који је успостављен у неодређеном пејзажу. Топос је прикривен, пејзаж нема одредницу места

и времена а ни у наслову уметничког рада битне одреднице догађаја нису постављене. Преузетом сценом мртвог коња коју је уметник Иван Петровић 1999. године снимио у месту Витак на Косову и Метохији за време НАТО бомбардовања Савезне Републике Југославије, на директан начин се у слику уграђује елемент непосредне свакодневице друштва у коме живимо. Тај детаљ је мали у односу на величину композиција али има изузетно значајну улогу. Он уводи радове у домен савремености и актуелности.

Прикази кретања група људи у сликама имају јединствену и заједничку метафору. То је веза са одређеним друштвеним контекстом савремености у ком је слика настала у односу на историјски догађај сеоба. Место догађаја на овим сликама је у просторном и временском смислу одређено „кретањем“. Да то објасним могу употребити термин *хронотоп*. Појам је увео руски теоретичар Михаил Бахтин (Михаил Михайлович Бахтин) крајем двадесетог века, а означава пресек времена и простора или узајамност времена и простора.<sup>124</sup> Та узајамност би у приказу *Слике сеоба* (на *Призору I* и *Призору II*) било хаотично кретање групе људи и недефинисани временски оквир догађаја које се збива на сликама. Пошто се групе крећу у два различита правца, укупна композиција слика показује да групе немају заједничку путању нити циљ кретања. То би у симболичком смислу значило да групе не припадају јединственом идеолошком конструкту. Једино што је заједничко јесте наратив кретања које је и истовремен и супротстављен у одвојеним смеровима.

Кретање, као симбол сеоба, појављује се у свим примерима наведеним у овом тексту. Показаћу на овом месту различите приказе тих кретања у свим радовима на основу којих сам извршила апропријације за обликовање уметничких радова *Сеобе: Слика призора*:

- У раду Паје Јовановића *Сеоба Срба 1690. године под Арсенијем III Чарнојевићем*, и у првој и у другој верзији слике, насликана је представа групе људи на начин да је њено кретање усмерено ка посматрачу, односно ка ономе ко догађај сеобе посматра.

---

<sup>124</sup> Bahtin Mihail, *O romanu*, Beograd: Nolit, 1989. (стр. 335–337)

- У раду *Пут у Оз* Чедомира Васића приказано је кретање групе људи преузето са слике Паје Јовановића (прва верзија слике). Уметник је уз помоћ технике лентикулара представио већ успостављену слику која се посредством ове технике мења тако што се елиминише приказ кретања одсуством људи на слици.<sup>125</sup> Тиме се поништава и догађај и кретање за посматрача.
- У раду *Листа* Бану Ђенитоглу уметница прати кретање несталих избеглица који се са Блиског истока крећу према Европи. Она то кретање бележи кроз систематизоване спискове имена и матичне податке несталих и страдалих на такозваној „мигрантској рути“ кретања.
- У раду Миће Поповића кретање је представљено у симболичком смислу као духовна борба *Гвоздена* гастарбајтера са идеолошки наметнутим околностима. Издвојени неасимиловани појединац се кроз живот креће са сталним осећањима неприпадања и несналажења. Он је метафора мигранта у сопственој земљи.
- У првој књизи *Сеоба* Милоша Црњанског кретање је приказано кроз приповедање о народу у збегу. Тај народ је напустио своје родно станиште по туђој вољи и кренуо да служи туђој војсци, да ратује за њу а да при томе не зна „ни куда иде ни зашто то чини“<sup>126</sup>. Кретање је представљено и кроз емоције и преиспитивања јунака романа.
- У првом делу филма *Сеобе* Александра Саше Петровића, група људи се креће у филмској слици дефинисаној на основу сценарија и по роману Милоша Црњанског. Петровић приказује кретање кроз пишчеву метафору „према северу“ – преко Саве и Дунава.
- У раду Ивана Петровића *Витак* не постоји кретање. Одсутни су људи и испражњен је простор. Остао је само мртав коњ.

<sup>125</sup> Технологија 3D, слика је сачињена из два дела од штампане слике и лентикуларног пластичног слоја од изливених пластичних сочива, као физичке површине кроз који се посматра приказ слике.

<sup>126</sup> Види у Црњански Милош, *Сеобе*, Београд: Завод за уџбенике, 2013. Предговор, Божовић Гојко, (стр. 9)

Представљени егзистенцијални догађај сеоба у уметничком раду *Сеобе: Слика призора* конституисала сам кроз апропријације и на индиректан начин поставила конструкт моје представе сеоба и догађаја у њему. Догађај је кроз преношење наратива сеоба грађен као проблемски у односу на сећање као колективно памћење. Историјски модели и неизвршена сепарација у односу на те моделе су стања које препознајем у садашњости. Та стања су још увек неразјашњена иако су у фокусу друштвене пажње. Покушавам да истражим облике односа друштва према сеобама које се у њему одвијају. Такође, покушавам да укажем на актуелност сеоба као догађаја који ни до данас нису окончани. Сеобе су за мене трауматично место у колективном искуству. Оне су наша реалност. „Сеобе су наша судбина“. Постављене су у матрицу садашњости као стање.



*Сеобе призор I* (2016); уљана боја, платно, 170 x 460 цм



*Сеобе призор II* (2016); уљана боја, платно, 170 x 460 цм

[5. 1] Поставка изложбе

Уметничка изложба *Сеобе: слика призора* састоји се од уметничких радова традиционално постављених у галеријском простору. У Ликовној галерији Културног центра у Београду успостављен је класични медијски оквир уметничке изложбе цртежа и слика. Радове сам прилагодила задатом простору галерије.



*Сеобе: Слика призора* (2017), Галерија културног центра, Београд

Монументална композиција *Сеобе (призор I)* и *Сеобе (призор II)* постављена је бочно, са леве стране од улаза у галерију, на површину најдужег зида. Ова два монументална рада су, због својих нестандартних димензија, оба величине 170 x 460 цм, морала да буду прилагођена простору на тај начин. Међутим, њихова нужна помереност у односу на централни галеријски зид се показала као концептуално добра за начин њиховог посматрања и читања. Сlike су постављене једна уз другу, на веома малом размаку, па је укупна дужина оба рада од готово 9,5 метара учинила да се призори на сликама отежано посматрају из фронталне позиције, али је зато потенцирана идеја кретања уз призоре и непосредно приближавање самим сликама. Кретање посматрача и његово усклађивање са призорима кретања је наглашено и самом дубином галерије која је непропорционално уска у односу на своју дубину. Тако је и у симболичком смислу остварена веза између група људи који се крећу у призорима сеоба са самим посматрачем

призора и тако омогућена идентификација и самоидентификација посматрача. Призори се у тој ситуацији дословно прате уз помоћ кретања посматрача. Такође, ова уздужна поставка у широком лендскејп формату спуштена је релативно ниско, на свега око 50 цм од пода. Ова интервенција омогућила је додатну могућност повезивања посматрача и призора у којима се, на симболичном нивоу, тело посматрача урања у призор. Тиме се потенцира однос тела слике као објекта посматрања и тела посматрача. Посматрач је постављен у ситуацију да се кретањем кроз просторе детаља осећа као присутан у процесима кретања у призорима.

Са друге стране, ако се слике посматрају фронтално, поредак два доминантна призора је такав да је укупно кретање великих група људи у призорима намерно неодређено и готово хаотично. На *Призору I* масе људи се доминантно крећу здесна налево, а на *Призору II* у супротном смеру. Тиме се и представе сеоба људи прилагођавају идеји лутања и трагања, па и осећању путовања у неизвесност. Тако је учињено да се и сам посматрач призора осећа нестабилно и несигурно крећући се од детаља до детаља слике. У симболичкој равни, најшире могуће схваћеној, тако постављени призори сеоба представљају препознати укупан друштвени однос према сеобама и немогућност заједнице да одреди њихов крајњи смисао и циљ.



Сеобе: Слика призора (2017), Галерија културног центра, Београд



Слике *Без назива (Сеобе III)* и *Без назива (Сеобе IV)*, обе величине 48 x 36 цм, заузимају централни део поставке на зиду у дубини галеријског простора. Посматрач их уочава при самом уласку у галерију. Потенцирана је њихова сценичност, а посматрач је принуђен да им приђе и да их у току кретања чита све до блиске просторне дистанце са које се непосредно суочава с приказаним сценама. У односу на монументалне композиције *Сеобе (призор I)* и *Сеобе (призор II)* и начином на које су изложене у односу на доминантне монументалне композиције, оне се издвајају насупрот стандардном излагачком поступку у коме би било логично да централни галеријски зид припада централној композицији. Сценичност ова два рада потенцирана је околношћу да је фронтални зид у галерији претходно био офарбан у светлосиву, без моје намере, али је тиме омогућена и наглашена веза два релативно мала формата са читавим зидом па је, из позиције посматрача, централна просторна ситуација изложбе добила на значају и монументалности. Та монументалност није пренаглашена, већ захтева посматрачево откриће њеног присуства. Тиме су, у самој поставци, две најдиректније и најсложеније апропријације у поставци, о којима је писано у претходном поглављу, добиле на великом али сугестивном и дискретном значају.

Дупли стаклени оквир ових релативно малих слика симулира екранске слике издвојене и наглашене обојеном површином зида. Овим се, поред важности њиховог приказаног наратива, чини да сцене у симболичком смислу буду кадрови истргнути из свог филмског порекла и смештени у класичне музејске рамове који симулирају екране и медијску стварност приказаног. Копија копије или апропријација заустављеног кадра, овековечена слојем уљане боје и смештена у музејски рам са дуплим стаклом, симулира значај постављеног. Оба ова пресликана принта, камерних димензија, чине противтежу монументалном призору сеоба и ознаку његове музеализације као кадрова.

На десном галеријском зиду, насупрот великим композицијама *Сеоба* представљен је низ радова који предочавају посматрачу сам процес реализације уметничких композиција. У низу се могу пратити разноврсни медијски поступци описани у претходним поглављима који су се током истраживачког поступка и самом излагачком поставком издвојили у самосвојна уметничка дела. Каснијим реализацијама које ће бити описане у прилогу текста од ових изузетих докумената процеса рада на изложби *Сеобе: слика призора* биће створени нови концепти уметничких радова који се баве темом сеоба.

## [6] Прилози

Након реализације изложбе *Сеобе: слика призора* у Културном центру Београда реализовала сам више радова за различите излагачке ситуације и у оквиру различитих уметничких активности. Ти радови су, углавном, били на трагу поменуте изложбе и кроз њих сам развијала базичну тему сеоба, чак без нарочите намере да начиним неки специфични тематски искорак. То ми је потврђивало да се унутар наратива сеоба налази огроман потенцијал за уметничко стварање. Ипак, у радовима након *Сеоба: слика призора*, назире се за мене значајни уметнички помаци који проширују претходни рад. Овде мислим на два правца тог развоја рада.

У једном правцу ја сам покушала да методе и процесуалне поступке који су били пратећи у стварању монументалних композиција *Сеобе (призор I)* и *Сеобе (призор II)* активирам у реализацији радова који достижу размере самосвојних и јединствених уметничких објеката. Ако су на тематској изложби *Сеобе: слика призора* биле показане скице или цртежи реализовани различитим истраживачким или аналитичким поступцима – индиго папиром, цртачким интервенцијама на фотокопијама или мањим сликарским интервенцијама на штампаним платнима, као радови у мањем формату и у служби презентације процеса стварања, онда сам након тога од ових поступака покушала да створим јединствена уметничка дела која се могу квалификовати као концептуално осмишљене стратегије у представама сеоба.

У том смислу нарочито је карактеристичан рад реализован на самосталној изложби *Плаже* у Ковину 2018. године. На тој изложби сам приказала монументалну зидну композицију укупне димензије 595 x 105 цм која се састоји од укупно 100 А4 индиго папира на којима су остали видљиви трагови коришћења при прецртавању контура људских фигура у покрету за различите композиције сеоба. На индигоплавим површинама листова, на практично пигментној плавој подлози, издвајали су се беличастоплави трагови отиснутог пигмента који су чинили представе мање или више преклопљених цртежа људских фигура. На излагачком зиду галерије извршила сам компоновање ових формата ређајући их и каширајући на зид с намером да остварим монументалан призор безбројне

маса људи у покрету. На плавој површини зида назирали су се, у целини композиције, велики покрети људских фигура. Ти покрети су често оријентисани у веома различитим правцима али је укупан доживљај композиције давао јасну представу – приказ сеоба народа у метафорично бескрајном простору плавих простора плажа.



*Плаже* (2018); Галерија центра за културу, Ковин.

У другом правцу развоја рада *Сеобе*: *слика призора* тежиште у реализацији односило се на разноврсност и развој тематског оквира сеоба у класичној сликарској или цртачкој реализацији. У овој групи радова инсистирала сам на развоју простора и амбијената нових призора унутар којих се догађају сеобе, а карактеристичним детаљима, од рада до рада, покушала сам да проширим симболички, па и метафизички карактер догађаја. Најкарактеристичнији поступци у овој врсти рада односе се на реализације на две изложбе у 2018. години где су ове сликарске и цртачке варијације сеоба приказане.

## [6.1] Радови *Плаже*

Цртежи под називом *Плаже* везани су за тему сеоба којом се бавим на трагу истраживања у оквиру докторског уметничког пројекта. По принципу апропријације, идентичном оном у реализацији *Сеоба: слика призора* израдила сам серију цртежа под називом *Плаже* где сам цртањем великих група људских тела у неодређеном кретању компоновала пејзаже-призоре. Људи и предели, као и смер и одредиште њиховог кретања су на тим цртежима једнако непрепознатљиви као и на сликама *Сеоба*. Уместо мочварних предела северно од реке Дунав, употребила сам бројне фотографије разних средоземних плажа на којима сам боравила. На те плаже су током последњих неколико година, од почетка рата у Сирији до данас, пристизале стотине хиљада избеглица. Желела сам да конституишем призоре на којима није јасно да ли избеглице пристижу или су управо стигле, занимао ме је искључиво егзистенцијални патос тренутка у коме се на граници између мора и копна догађа тренутак промене на путу ка новој земљи за живот.

Цртежи који су приказани на изложби у галерији Факултета ликових уметности могу бити третирани као завршена ликовна дела, али могу представљати и предлошке за реализације великих сликарских формата. У сваком случају, на њиховим призорима је забележен усуд сеоба као усуд цивилизације у којој живимо и догађаја који ту цивилизацију на најдиректнији начин представљају.



Без назива *Плаже* (2017); графит, оловка у боји, папир, 3 x 56 x 76 cm

## [6.2] *Повратак*

Слика диптих под називом *Повратак* (2018) представља сцену или догађај војника затечених у пејзажу. Диптих се састоји од два композициона дела јединствене просторне целине у композицији која чини приказ природе са индустријском браном у даљини, у хоризонту простора. У првом плану диптиха налазе се остављени (одбачени) предмети: чамац, аутомобилска гума, буре, разбацани материјали и већа група војника. Сви чиниоци слике смештени су у ахроматски пејзаж-призор. Две слике које сачињавају диптих могу се се посматрати и као сасвим одвојене и независне целине.

- Слика I представља физичко одсуство човека у простору али и његову директну присутност кроз претпоставку да је претходно био присутан у слици и да је напустио приказ. Простор слике испуњавају напуштени чамац при обали и различити одбачени предмети на тлу.
- Слика II представља групу војника у неодређеном, амбивалентном положају у односу на природу. Војници су смештени у приказ, на самој ивици обале.

Назив диптиха *Повратак* проистекао је и из промишљања догађаја који нас окружују и као наставак запитаности о актуелним друштвеним догађајима сеоба народа, па и о позицији појединца у односу на те околности. Такође, диптих истиче запитаност над укупном људском егзистенцијом, оптерећеном ратовима и сеобама народа. Рад *Повратак* директно је повезан са мојим претходним радовима насталим у циклусима *Слика призора: Сеобе* (2016) и *Плаже* (2017).

У приказу природе смештени су људи који су обучени у војне униформе без обележја војске којој припадају. Један војник, издвојен из групе и окренут фронтално према посматрачу носи оружје – пушку, која је усмерена сасвим супротно од природе, од посматрача призора и од групе војника. Сугерисана је и потпуно евидентна изгубљеност и безнадежност групе у њеном суочавању са природом и несигурност у успостављању односа са њом, као и са простором (местом) у коме се група налази.

Идеја *Повратка* срачуната је на двосмисленост позиције војника у призору: они су се вратили, али место на које су дошли није више место које су некада напустили. Отуда потичу њихова дезоријентисаност и страх: они не желе назад, а више не препознају место које су некада напустили чак и када га река и брана на хоризонту, као топоними, јасно дефинишу.



Повратак (2018); уљана боја, платно, 100 x 200 цм

## Општа библиографија:

- Асман Јан, *Култура памћења*, Београд: Просвета, 2011.
- Asman Alaida, *O metaforici sećanja*, Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, Preuzeto iz: A. ASSMANN/D. HARTH (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt: Fischer Taschenbuchverlag, 1991.
- Bart Ronal, *Mitologije*, Београд: Binder, 2013.
- Benjamin Valter, *Izabrana dela I*, Београд: Službeni glasnik, 2011.
- Benjamin Valter, *O fotografiji i umetnosti*, Београд: Kulturni centar, 2007.
- Богдановић Милан, *Милош Црњански, Сеобе, СКГ*, Београд, 1929, књ. III
- Bogdanović Dimitrije, *Knjiga o Kosovu*, Београд SANU, 1986.
- Bahtin Mihail, *O romanu*, Београд: Nolit, 1989.
- Гројс Ефимович Борис, *Уметност утопије*, Београд: Плави круг: Логос 2011.
- Groys Boris, *Rođenje aure. Varijacije na temu Waltera Benjamina*, Zagreb: Zarez, 2000.
- Gligorijević Milo, *Odgovor Miće Popovića*, Београд: Nezavisna izdanja 35, 1984.
- Деспотовић Јован, текст у каталогу *Црвена књига: (стање узбуне), Васић Чедомир*, Чачак: Уметничка галерија Надежда петровић, 2004.
- Delez Žil, *Slika – Vreme, Film 2*, Београд: Filmski centar Srbije, 2010.
- Denegri Ješa, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Novi Sad: Svetovi, 1993.
- Dimitrijević Branislav, *Nenajavljene insencije - Povodom fotografija Ivana Petrovića*, tekst u katalogu: *Sve je dobro / everything is good / Ivan Petrović*, Београд: Centar za fotografiju, 2017.
- Драшковић Боро, *Филм о Филму*, Нови Сад: Прометеј, 2010.
- Јањић Саша, *Архетип*, уводни текст у каталогу, *Архетип, Шуњеварић-Арбајтер Љиљана*, Београд: СУЛУЈ, 2011.
- Јовановић Томислав, *Света земља у српској књижевности од краја XVIII до XVIII века*, Београд: Чигоја, 2017.
- Jung K. G., *O arhetipovima kolektivnog nesvesnog, Arhetipovi i razvoj ličnosti*, Београд: Prosveta, 2006
- Кулјић Тодор, *Kolektivno pamćenje, Kultura sećanja*, u: *Sociološki rečnik*, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2006.

- Merinik Lidija, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968*, Beograd: Beopolis I NUA Remont, 2001.
- Мереник Лидија, *Уметност и власт. Српско сликарство 1945–1968*, Београд: Филозофски факултет и Фонд Вујичић колекција, 2010.
- Menj Aleksandar, *Temat: XX vek i umetnik – Andrej Tarkovski*, Beograd: Časopis za savremenu kulturu Eterna, broj 7, 1999.
- Nelson Robert S., *Aproprijacija*, u: Robert S. Nelson i Ričard Šif (prir.), *Kritički termini istorije umetnosti*, Novi Sad: Svetovi, 2004.
- Ognjanović Simona i Vuković Steva, *Prizor u kadru kao egzistencijalni događaj*, tekst u katalogu, *Prizori – Ljiljana Šunjevarić*, Beograd: Galerija doma omladine, 2015.
- Панић Сурепа Милорад, *Кад су живи завидели мртвима*, Београд: Српска књижевна задруга, 1960.
- Петровић Вељко, *О сликарској уметности Срба у Војводини XVIII и XIX века*, Нови Сад: 1927.
- Pierre Nora, *Između sjećanja i povijesti*, Zagreb: Diskrepancija, svezak 8/12 broj, 2007.
- Поповић Мића, *Исходиште слике*, Београд: Полит 1983.
- Popović Mića, *Ništa kao konstitutivni element likovne umetnosti*, Umetnost 47, Časopis za likovne umetnosti i kritiku, Beograd: Turistička štampa, 1976.
- Putinja Filip i Stref Fenar Žoslin, *Teorije o etnicitetu*, Beograd: Biblioteka XX vek, 1997.
- Ристић Марко, *Милош Црњански: Сеобе*, Београд: Политика, 15. IV 1929.
- Rizaj Skender, *Kosovo nekad i danas – Kosova dikur i sot*, Beograd: Borba RJ Ekonomska politika, 1973.
- Секулић Исидора, *Око нашег романа*, књ. I, Београд: СКГ, 1922.
- Смит Антони, *Национални идентитет*, Београд: Библиотека XX век и Чигоја, 1998.
- Смит Антони, *Социолошки лексикон*, Београд: Савремена администрација, 1982.
- Smith Anthony, *Myths and Memories of the Nation*, New York: Oxford University Press, 1999.
- Smith Anthony, *Chosen Peoples*, New York: Oxford University Press, 2008.
- Сретеновић Дејан, *Од редимејда до дигиталне копије: Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века*, Докторска дисертација, Београд: Филозофски факултет, 2012.



- Sretenović Dejan, *Novo čitanje ikone*, Geopoetika, Beograd, 1999.
- Sretenović Dejan, *Umetnost prisvajanja*, Beograd: Orion Art, 2013.
- Sretenović Dejan, *To majka više ne rađa, Portreti revolucionara iz zbirke MSU I drugih kolekcija*, katalog izložbe, Beograd: Muzej savremene umetnosti Beograd, 2004.
- Subotić Irina, *Od avangarde do akardije*, Beograd: Klio, 2000.
- Stanišić Gordana, *Omnia tempus nabent, Čedomir Vasić*, Beograd: Fondacija Vujičić kolekcija, 2014.
- Тарковски Андреј, *Вајање у времену*, Београд: Књиге Обрадовић, 2014.
- Тимотијевић Мирослав, *Рађање модерне приватности, Приватни живот Срба у Хазбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*, Београд: Клио, 2006.
- Timotijević Miroslav, *Raja Jovanović, decembar 2009 – februar 2010*, Beograd: Narodni muzej, 2009.
- Тодић Миланка, *Фотографија и слика*, Београд: Цицero, 2001.
- Titnanić Bogdan, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije, 2008.
- Трифуновић Лазар, *Енформел у Београду*, каталог изложбе, Београд: Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, 1982.
- Трифуновић Лазар, *Стара и нова уметност: идеја прошлости у савременој уметности*, Београд: Зограф, 1969.
- Трифуновић Лазар, *Сликарство Миће Поповића*, Београд: САНУ, 1983.
- Trifunović Lazar, *Mića Popović*, Beograd: Salon Moderne galerije, 1963.
- Флоренски Павел, *Простор и време у уметничким делима*, Београд: Службени гласник, 2013.
- Хајдегер Мартин, *Предавање и расправе*, Београд: Плато, 2006.
- Heidegger Martin, *Bitak i vrijeme*, Zagreb: Naprijed, 1985.
- Heidegger Martin, *O biti umjetnosti*, Zagreb: Mladost, 1959.
- Цвијић Јован, *Балканско полуострво и јужнословенске земље*, Београд: Народна библиотека Србије, 2013.
- Црњански Милош, *Сеобе*, Београд: Завод за уџбенике, Завод за уџбенике и наставна средства, 2013.
- Црњански Милош, *Друга књига Сеобе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.

- Ćekić Jovan, *Signularnost slika*, предговор књиге *Slika – Vreme, Film 2*, Delez, Žil Filmski centar Srbije, Beograd, 2010.
- Ћосић Добрица, *Мића Поповић, Време, пријатељи*, Београд: Бигз 1988.
- Ćorović Vladimir, *Istorija srpskog naroda*, Prva knjiga, Beograd: Ars Libri, 1997.
- Шљукић Срђан, *Мит као судбина*, Сремски Карловци: Каирос, 2011.

#### Филмографија:

- *Сеобе I*, режија Александар Саша Петровић, продукција ТВБ, (ЈУ/ФР), 1994.
- *Сеобе II*, режија Александар Саша Петровић, продукција ТВБ, (ЈУ/ФР), 2003.
- *Иваново детињство*, режија Андреј Тарковски, продукција Мост-филм, (СССР), 1962.
- *Андреј Рубљов*, режија Андреј Тарковски, продукција Мост-филм, (СССР), 1966.
- *Носталгија*, режија Андреј Тарковски, продукција РАИ, (ИТ/СССР), 1983.
- *Жртва*, режија Андреј Тарковски, продукција ШФИ, (ШВЕ/ВБ/ФР), 1986.
- *Човек из храстове шуме*, режија Миодраг Мића Поповић, продукција Авала филм, (ЈУ), 1963.
- *Делије*, режија Миодраг Мића Поповић, продукција Кино клуб Београд, (ЈУ), 1969.

### **Биографија кандидата:**

Љиљана Шуњеварић - Арбајтер рођена је у Ужицу 1979. године. Дипломирала је сликарство на Ликовном одсеку Факултета ликовних уметности Универзитета у Београду 2005. године код професорке Дарије Качић. Магистарске студије на истом факултету завршила је 2009. године. Активно излаже на групним и самосталним изложбама у земљи и иностранству од 2000. године. Ради на Факултету уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, од 2013. године у звању доцента, 2018. године изабрана је у звање ванредног професора на предмету Сликање. Члан је Комисије за обезбеђење и унапређење квалитета Универзитета у Приштини као и радне групе за израду програма Акредитације за Ликовни одсек Факултета уметности. Заменик је председника Савета Факултета од 2015. године.

### Изабране самосталне изложбе:

- *Плаже*, Галерија Центра за културу Ковин, 2018.
- *Сеобе: слика призора*, Галерија Центра за културу *Градац*, Рашка, 2017.
- *Сеобе: слика призора*, Ликовна галерија, Културни центар Београд, 2016.
- *Завршавајући Леонарда*, Галерија Културног центра *Рибница*, Краљево, 2016.
- *РЕМАКЕ / НОВОДЕВИЧЈЕ*, интервенција на скулптури у јавном простору на споменику Лази Лазаревићу у Господар Јевремовој улици у Шапцу, рад реализован уз подршку уметничке организације *ХОЛОДРОМ* и градске Управе града Шапца, од 16. 05. 2015. до 15. 09. 2017.
- *Призори*, Галерија Дома омладине, Београд, 2015.
- *НОВОДЕВИЧЈЕ / Новодевичанско*, Галерија културног центра, Шабац, 2014.
- *Хомосакер*, Галерија Културног центра, Пожега, 2012.
- *Архетип*, Ликовни салон, Дом културе Чачак, 2012.
- *Архетип*, Галерија СУЛУЈ, Београд, 2011.
- *Страсни Булевар*, Галерија *Излози*, ФЛУ, Београд, 2009.
- *Мапа*, Галерија ФЛУ, Београд, 2009.

Изабране групне изложбе:

- XXII пролећни анале, традиционална ликовна манифестација, *Свакодневни живот је прекрасан – уметност и стварност*; кустос изложбе Сузана Новичић; Ликовни салон, Дом културе, Чачак, 2018.
- XV ноћ музеја / *Победе и победници*, изложба радова професора и студената Ликовног одсека Факултета уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици; Гаерија Факултета уметности, Косовска Митровица, 2018.
- *Миленијумски пресек*, избор из уметничке збирке Центра за ликовно образовање – *Шуматовачка*; кустос изложбе Ксенија Маринковић; Уметничка галерија, Народни музеј, Крушевац, 2018.
- *Вино и љубав*, изложба поводом уметничке манифестације *Art Rozaliada – an artistic feast of love and wine* у организацији Факултета уметности *Св. Кирила и Св. Методија* из Бугарске; Галерија *Рафаел Михайлов*, Велико Трново (Бугарска), 2018.
- *Мостови / Књига уметника*, пројекат МОСТОВИ, мапа графика у форми књиге; ауторка пројекта Сузана Вучковић; Уметнички павиљон *Цвијета Зузорић*, Београд, 2018.
- *Ликовне поетике цртежа*, поводом прославе јубилеја *80 година Академије – ФЛУ (1937 - 2017)*; кустос изложбе Оливера Ерић; Галерија ФЛУ, Београд, 2017.
- XIV ноћ музеја / *Велике и мале револуције*, изложба професора и сарадника Ликовног одсека Факултета уметности Универзитета у Приштини; Галерија Факултета уметности, Косовска Митровица, 2017.
- *Outside the lines, Contemporary artwork selection*; кустос Наташа Радојевић; организатори New Moment and Art Space; New Moment Gallery, Београд, 2017.
- *Сусрети са савременошћу*, 12. Бијенале акварела; селектор и аутор изложбе Слађана Петровић Варагић; кустос поставке Сунчица Ламбић-Фенчев; Савремена галерија Зрењанин, 2017.
- Изложба радова из колекције Центра за ликовно образовање *Шуматовачка 2015-2016*; кустос Ксенија Маринковић; Галерија ОЗОНЕ, Београд, 2017.
- 5. Међународна бијенална ликовна манифестација *Библиотека – Отворена књига Балкана / Чију песму певам*; селекција и организација Божидар Плазинић, Центар за

- визуелна истраживања *Круг*; Галерија Народног музеја у Чачку, Дом културе Чачак, депо Међуопштинског историјског архива, Чачак, 2016.
- *Новембарски салон визуелних уметности*; кустос поставке Сузана Новичић; Народни музеј Краљево, 2016.
  - *Да ли сте ви нормални?*, изложба пројекта седам уметника у сарадњи са Удружењем *Простор*; пројекат подржан од стране Министарства културе и информисања Републике Србије; Галерија Дома омладине, Београд, 2016.
  - *Идоли и идеали*, 37. Сусрет акварелиста Ечка; кустос Славица Попов; Савремена галерија Зрењанин, 2016.
  - *XII Bienal internacional acuarela 2016 / Mexico*; Museo Nacional de la acuarela, 2016.
  - Аквизиције у 2014. години, кустос Слађана Петровић - Варагић, изложба уметничких дела откупљених за Збирку Културног центра Пожега на основу конкурса Министарства културе и информисања Републике Србије у 2014. години; Галерија културног центра Пожега, 2016.
  - 13. Међународни бијенале уметности минијатуре; Модерна галерија, Културни центар, Горњи Милановац, 2016.
  - XXIII изложба цртежа; Културни центар, Шабац, 2016.
  - I међународно бијенале радова на папиру; Музеј Козаре, Приједор, (Босна и Херцеговина), 2016.
  - XXII изложба цртежа; Галерија Културног центра, Шабац, 2015.
  - 59. Октобарски салон; Народни музеј Шабац, 2015.
  - XXVI ужички регионални салон; Градска галерија, Ужице, 2015.
  - GP3, изложба са Тадијом Јаничићем, Петром Мирковићем и Катарином Радовић; кустос поставке Саша Јањић; Галерија *Прототип*, Београд, 2014.
  - 11. Национална манифестација *Дани мађарског сликарства / Савремено српско сликарство*; Павиљон *Graphisoft*, Будимпешта (Мађарска), 2013.
  - 47. Златно перо Београда / 12. Међународни бијенале илустрације 2013; Уметнички павиљон *Цвијета Зузорић*, 2013.
  - *Рухо јагњета Божијег*; Салон 77, Галерија савремене ликовне уметности, Ниш, 2013.
  - 3. Међународна изложба *Уметност у минијатури 2012*; Галерија Центра за културу Мајдапек, 2012.

- XXII ужички регионални салон; Градска галерија, Ужице, 2011.
- *Ток*, Уметничка асоцијација *Татлин*; Културни центар, Параћин, 2010.
- *Arte immagina in fiera / 8. Mostra mercato, organizzativa Centro di Iniziativa per le Attivita Creative; Fiere di Reggio Emilia, Italia, 2006.*
- *Априлски сусрети / Заштита менталне средине*; Галерија студентског културног центра, Београд, 2003.

#### Ликовне колоније:

- III сазив ликовне колонија / Орашац, *Повратак природи*; Орашац, 2018.
- Интернационална уметничка колоније Милешева / 44. Сазив; Прјеполје, 2017.
- 37. Сусрет акварелиста Ечка / *Идоли и идеали*; Зрењанин, 2016.
- *Шта недостаје ?*, Концептуална уметничка колонија Гоч; Краљево, 2016.
- 18. Ликовна колонија Видовдан; Грачаница, 2014.
- Ликовна колонија Овчар бања 2014; Чачак, 2014.
- 36. Интернационална јаловичка ликовна колонија; Шабац, 2013.
- Сопоћанска виђења 2012 / *После и изнад свега виђења*; Нови Пазар, 2012.

#### Уметнички пројекти:

- Уметнички пројекат / ОРНАМЕНТ / синтеза форме, функције и структуре сувишног, избор и прикупљање грађе орнамената са простора Косова и Метохије; рад са студентима Факултета уметности Универзитета у Приштини; зајдно са: Зораном Фуруновићем, Естер Милентијевић, и Сузаном Вучковић, 2015 - 2016.
- Први и други круг Конкурса за пројекат представљања Републике Србије на 15. Међународној изложби архитектуре у Венецији 2016. (пројекат за Павиљон Републике Србије ), пројекат *Х Е Р О И К / Почетак градње [случај Позориште]*; зајдно са: Милорадом Младеновићем, Луком Младеновићем и у сарадњи са Српском драмом Народног позоришта Приштина са седиштем у Косовској Митровици (Ненадом Тодоровићем и Гораном Стојчетовићем), 2016.

- Уметнички пројекат / Орнаменти цркве Манастира Пећка Патријаршија, орнаменти цркве Манастира Дечани и орнаменти цркве Манастира Грачаница / избор и прикупљање грађе орнамената са простора Косова и Метохије; рад са студентима Факултета уметности Универзитета у Приштини; заједно са: Естер Милентијевић, Сузаном Вучковић и Бранком Гугољ, 2017 - 2019.
- Учешће на научном скупу *THE TEACHER OF THE FUTURE*, учешће са радом *Innovative educational process in visual arts*; организација *Institute of Knowledge Menagment* (Skoplje, Makedonija), 17 - 19. 06. 2016., Durres, Republic of Albania; објављен рад: Ester Milentijević, Suzana Vučković, Ljiljana Šunjevareć - Arbajter, Aleksandra Arvanitidis (2016). *Innovative educational process in visual arts*, U: R. Dimitrovski (ed.), *International journal Knowledge*, Ninth International Scientific Conference THE TEACHER OF THE FUTURE (17 - 19. 06. 2016, Durres, Republic of Albania), Vol. 13.3. Makedonija, Skoplje: Institute of Knowledge Menagment 55 - 59. (ISSN 1857 - 92)
- Учешће у међународном пројекту *Heras - Higher Education, Research and Applied Science*. *Heras* пројекат, који финансира Аустријска агенција за развој средствима WUS Austria, циљ пројекта унапредити систем обезбеђења квалитета на Универзитету у Приштини, 2019.

#### Колекције и збирке:

- Збирка Центра за ликовно образовање Шуматовачка
- Luciano Venetton Colection
- Колекција Савремене галерије Зрењанин
- Збирка Културног центра Пожега
- Колекција Дома културе Чачак
- Колекција Културног центра Нови Пазар
- Колекција Музеја града Београда

**Комисија за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта**

**ПРИЗОРИ СЕОБА - изложба слика**

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

Ментор, др ум. Милета Продановић, редовни професор

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

Члан, др ум. Драгана Станаћев Пуача, ванредни професор

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

Члан, др ум. Радош Антонијевић, ванредни професор

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

Члан, др ум. Сузана Вучковић, ванредни професор

Факултет уметности, Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској  
Митровици

Члан, др ум. Горан Јовић, доцент

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду



## Изјава о ауторству

Потписана: Љиљана Шуњеварић - Арбајтер

број индекса: 4467 / 2013

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом **ПРИЗОРИ СЕОБА - изложба слика**

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

У Београду, 15. 03. 2019. године



Докторанд Љиљана Шуњеварић - Арбајтер

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије**

**докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора: **Љиљана Шуњеварић - Арбајтер**

Број индекса: 4467 / 2013

Докторски студијски програм **сликарство**

Наслов докторског уметничког пројекта: **ПРИЗОРИ СЕОБА - изложба слика**


Ментор: **др ум. Милета Продановић, редовни професор ФЛУ**

Потписана: **Љиљана Шуњеварић - Арбајтер**

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

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 15. 03. 2019. године



Докторанд **Љиљана Шуњеварић - Арбајтер**

## Изјава о коришћењу

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

### **ПРИЗОРИ СЕОБА - изложба слика**

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предала сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 15. 03. 2019. године



---

Докторанд Љиљана Шуњеварић - Арбајтер