

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



INTERDISCIPLINARNE STUDIJE  
VIŠEMEDIJSKA UMETNOST

*Doktorski umjetnički projekat:*

“ZAPISI IZ AUTOBIOGRAFSKE BAŠTE”  
VIŠEMEDIJSKA PROSTORNA INSTALACIJA

autor:

Ivan Šuković

mentor:

dr Radoš Antonijević

Beograd, mart 2019.

# S A D R Ź A J:

APSTRAKT / ABSTRACT / 3

UVOD / 6

POETIČKI I TEORIJSKI OKVIR / 10

DJETINJSTVO KAO UMJETNIČKI DISKURS SAVREMENOG DOBA / 12

ARHIVSKA GRAĐA U PROŠIRENIM MEDIJIMA / 19

POSTMEMORIJA I PROSTORI SJEĆANJA / 22

FASCINACIJA, ALEGORIZACIJA I PERSONIFIKACIJA FOTOGRAFIJE / 26

BOTANIKA KAO ZAPIS O POSTOJANJU / 32

METODOLOŠKA RAZMATRANJA / 39

GENEZA UMJETNIČKOG RADA / 41

STVARALAČKI PROCES / 47

VIŠEMEDIJSKO KOMPLETIRANJE DJELA / 50

ANALIZA PRAKTIČNOG RADA / 54

FOTO REKVIZITI KAO TRANSFERI PROŠLOSTI / 56

BILJE I BIĆE / 62

KOLEKCIJA SJEĆANJA / 72

DIHOTOMIJA KAO DEFINIŠUĆA OZNAKA U ZAPISIMA / 79

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA / 89

BIBLIOGRAFIJA I BIOGRAFIJA / 92

PRILOZI / 98

BIOGRAFSKI PODACI O AUTORU / 101

## APSTRAKT

---

Projekat *Zapisi iz autobiografske bašte* predstavlja višemedijski umjetnički rad čiji je predmet analiza autobiografske i socijalne rekonstrukcije djetinjstva, zasnovane na tumačenju fenomena prošlosti i aktuelnog konteksta kroz prožimanje različitih slojeva vremena. Porodični album autentični je izvor za vizuelno proučavanje, a fotografija se kao glavni medij kombinuje sa elementima botanike, audio i vizuelnim zapisima. Ova disertacija bavi se analizom u kojoj je višemedijski koncept prisutan kroz istraživački pristup prethodnim etapama familijarnog identiteta. Zasnovani na arhivskoj umjetnosti, ambijentalnoj i bio-estetici *Zapisi iz autobiografske bašte* koriste narative „odsustva” i „prisustva”, postavljajući tako sadržaj djela u specifičnu poetiku.

Projekat je primarno određen vizuelno-prostornom formom i upotpunjen raspoloživom građom, u kojoj se razlikovanjem prošlosti i sadašnjosti, formiraju nove granice privatnih istorija. Paralelno sa promjenljivom dinamikom u umjetničkom istraživačkom procesu, prošlost se kreće kroz poznate predjele - prisustvo i one koji nisu postojali u prethodnom iskustvu - odsustvo. Zato *Zapisi* u teorijskom, odnosno formalno-tehničkom smislu, otvaraju pitanje višemedijskog aspekta upotrebom arhivskog materijala koji se prepoznaje u odnosu fotografije, teksta i zvučnih komponenti, ali i u kombinaciji analognih i digitalnih medija. Umjetnički rad je ambijentalnog karaktera istraživačko-analitičke preokupacije i koncentriše se na reinterpretaciju i transformaciju postojećeg medija u novi konceptualni ambijent. Narativi su u službi preispitivanja ponovo aranžirane fotografske građe u kojoj mnogostruki sadržaji doprinose da *Zapisi iz autobiografske bašte* dožive nove percepcije i interpretacije porodičnog arhiva.

*Zapisi* skiciraju istoriju porodične fotografije i istražuju kako objekti mogu biti tretirani kao ideja, paradigma i metafora, a ne isključivo kao opipljiv predmet. Rad pokušava da racionalizuje kategorizacije portreta prema biljnim vrstama, fokusirajući se na porijeklo, razvoj i mnoštvo karakteristika koje mogu značiti prožetost drugim.

**Ključne riječi:** djetinjstvo, fotografija, botanika, arhiv, memorija, prisustvo - odsustvo, umjetnička instalacija

## **Abstract**

The project *Notes From an Autobiographical Garden* is a multimedia artwork aiming to analyze autobiographical and social reconstructions of childhood through reinterpretation of the phenomenon of the past in its current context, weaving together various layers of time. The family photo album is the authentic source used in this visual analysis, where photography as the primary medium is being juxtaposed with the elements of botany and audio and visual recordings. This dissertation presents an analysis in which the concept of multimedia is introduced in the form of an investigative approach to different family identities from the past. As archival art based on ambiental and bio-aesthetics, the *Notes From an Autobiographical Garden* make use of the narratives of “absence” and “presence”, thus locating the content of the artwork within the framework of its specific poetics. The project is distinguished primarily by its visual and spatial form, complemented by available materials which differentiate between the present and past, thus establishing new demarcation lines within private histories. In parallel with the evolving dynamics of the artistic research process, the past moves through various familiar spaces – presence, and those absent from the experience of the past – absence. Therefore, in theoretical, as well as formal and technical sense, through use of archival materials this work tackles the issue of multimedia and its aspects, evident in the relations between photography, text and sound, as well as the combination of analog and digital media. The character of this artwork is ambiental, its disposition investigative and analytical, focusing on reinterpretation of the existing medium and its transformation into a new conceptual ambiance. The narratives serve the purpose of reexamining the rearranged photographic materials, so that manifold contents on display allow the *Notes From an Autobiographical Garden* to generate an experience of new perceptions and interpretations of the family archive. The *Notes* offer a sketch of the history of family photography and examine how these specific objects can be approached as an idea, a paradigm or metaphor, instead of just being treated as tangible physical artifacts. The work aims to provide a rationale for categorization of portraits following topology of plant species, focusing on the origins, developments and multitudes of features that may be seen as the process of permeation by the Other.

**Keywords:** childhood, photography, botany, archive, memory, presence - absence, art installation

# UVOD

Doktorski projekat *Zapisi iz autobiografske bašte* analizira osnove različitih umjetničkih disciplina, kroz istraživanje više medija i daje doprinos razumijevanju teme. Kolektivno gledanje privatnih uspomena pokazuje da doživljaj umjetnika i posmatrača može imati zajednički kurs i da može stvoriti nov pristup kulturne identifikacije. Ovaj istraživački projekat usmjeren je ka interpretaciji sakupljenog sadržaja i uspostavljanju odnosa između teorijskog, empirijskog i konkretnog terenskog rada. Interdisciplinarni pristup potvrđuje se primjenom umjetničkog i naučnog istraživanja i doprinosi razumijevanju djetinjstva.

Permanentno istražujući prošlost pojedini umjetnici ostali su na izvjestan način zarobljeni na polju „umjetnik – dijete“ bježeći od sopstvene sadašnjosti, a „na linijama bekstva više ne može postojati ništa do jedna stvar, eksperimentisanje – život.“<sup>1</sup> Rekonstrukcijom djetinjstva ulazi se u skrivena značenja, pronalaze se negativni i u stanju smo da odgonetnemo zašto su neke priče ostale skrivene. Tako i superiornost različitih umjetničkih medija čini da postane očigledno i prisustvo, i odsustvo, i sam čin nestajanja. Demistifikujući fenomen djetinjstva umjetnost uglavnom registruje jedan lični ili opšti umjetnički obrazac, u kojem nostalgčni prizvuk prerasta u proces koji nam istovremeno i daje mogućnost da to “nikad više” tretiramo kao prednost.

Ideja ovog rada je upravo zasnovana na tome kako ponovo probuditi pogled na prošlost, gdje upotreba arhivske građe kroz dodatne intervencije omogućava rekonstrukciju - preispituje odnose koji su ostali u prošlosti i daje im novo značenje. Upotreba fotografija i drugih opipljivih i vidljivih objekata u tumačenju temporalnosti česta je praksa u savremenoj umjetnosti. Na ovaj način arhivira se taj važni i određujući period u želji da, kako kaže Bart, „ne otkrivam nepovratno, već nesvodivo: sve ono što je još dostupno u meni“<sup>2</sup>.

Postmodernističke umjetničke prakse uvode diskurzivnost i mnogoznačnost i u velikoj mjeri prezentuju fenomen djetinjstva posredstvom različitih medija i poetika, definišući prošlost kao kulturno i istorijsko čitanje koje omogućuje identifikaciju. Ona se zasniva na razumijevanju umjetničkog djela koje ima potencijal da pozove na nove susrete s prošlošću. Umjetnici koji su obilježili svjetsku postmodernističku scenu eksperimentisali su sa prošlošću, kombinovali fotografije, interaktivne instalacije, pozivali galerijske posjetioce na virtuelna putovanja kroz porodične davne narative.<sup>3</sup> Ovi autori usvojili su drugačije stilove, rekonstruisali pravila i krenuli

---

<sup>1</sup> Delez, Žil i Parne, Kler, *Dijalozi*, Beograd: Fedon, 2009, str. 64.

<sup>2</sup> Bart, Rolan, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Novi Sad : Svetovi, Oktoih: Podgorica, 1992, str. 28

<sup>3</sup> Kristijan Boltanski, Luiz Buržo, Sofi Kal, Anet Mesaže, Gerhard Rihter, itd.

u potragu „za novim prikazivanjima“<sup>4</sup> koristeći različite medije u prezentovanju fenomena zajedničke niti koja se provlači kroz umjetničko istraživanje u namjeri da rekonstruiše prošlost. Ta prošlost često putuje u sadašnjost kao crno-bijele fotografije djece, njihovih gestova, porodice.

Po Mišelu Fukou (Michel Foucault) arhiv definiše način aktuelnosti stvari - iskaza i kao takav predstavlja sistem ili organizovani korpus njihove iskazivosti struktuiran prema određenim pravilima pretraživanja.<sup>5</sup> Hal Foster uvešće termin “arhivska umjetnost” u cilju opisivanja prakse koja u savremenoj umjetnosti zasniva produkciju kako bi sačuvani materijal spasio od zaborava i preispitao ga u sadašnjosti, rekonstruisao “ono što su ljudi učinili ili rekli”.<sup>6</sup> U prilog ovom radu ide i definicija post-memorija kojom je Merijen Herš (Marianne Hirsch) nazvala dio pamćenja osobe koji nije iskustveno vezan za prostor i vrijeme, već je rezultat procesa obrađivanja fragmenata tuđeg sjećanja kao dijela vlastitog, koje se preuzima posredstvom priče ili uz pomoć ličnih predmeta ili fotografija.

U izradi ove teze kombinovane su vrijednosti koje, kao istraživački i metodološki instrumenti, pripadaju poetičkom i teorijskom okviru, metodološkim razmatranjima i analizi praktičnog rada. Riječ je o upotrebi referenci koje sa stručnog, naučnog, idejno - poetičkog, komparativnog i istorijskog konteksta rada, ulaze u sferu teme. Kombinovanjem ovih metoda predmet istraživanja obuhvata tri cjeline koje se vezuju za poetički i teorijski aspekt, metodološka razmatranja i kao završni dio, analizu praktičnog rada.

Poetički i teorijski okvir strukturisan je u pet poglavlja: 1) Djetinjstvo kao umjetnički diskurs savremenog doba, 2) Arhivska građa u proširenim medijima, 3) Postmemorija i prostori sjećanja, 4) Fascinacija, alegorizacija i personifikacija fotografije i 5) Botanika kao zapis o postojanju.

U ovom radu vizuelna dokumentacija iz raznorodnih porodičnih arhiva prezentovana je instalaciji koja oscilira između istorijski i semantički arhivskog, individualne i kolektivne memorije. Ta veza uslovlila je da sam projekat u teorijskom, odnosno formalno- tehničkom smislu, otvori pitanje višemedijskog aspekta upotrebom arhivskog materijala. Projekat će u osnovi biti usmjeren specifično na uzorak onih autora na čiju je poetiku uticala ova tema.

Višemedijska instalacija *Zapisi iz autobiografske bašte* ukazuje na relaciju individue i okruženja što je u dosadašnjim umjetničkim istraživanjima bio centralni topos. Prezentovani rad

---

<sup>4</sup> Liotar, Žan Fransoa, *Postmoderna, nova epoha ili zabluda*, Naprijed: Zagreb, 1988, str. 242

<sup>5</sup> Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Beograd: Plato, 1998. str. 140

<sup>6</sup> Foster, Hal, *An Archival Impulse*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004, str. 3-22.



smješten u domenu interdisciplinarnе prakse umjetnosti, botanike i taksonomije, ukazuje na mikropolitike kao mogućnosti formiranja novog subjekta. Riječ je o uvođenju novih relacija, o novim iskustvima - privatnom i javnom, koji su upisani u lične slikovne dokumente reinterpretirane i aktuelizovane. Primjenom višemedijskog metoda različite strukture i motivi su inkorporirani u višemedijsku cjelinu. To je prezentovano kako u načinu sagledavanja i povezivanja sadržaja u funkcionalnu misaonu strukturu, tako i u sferama istraživanja dok se umjetnik orjentiše i stvara novu konstrukciju i vizibilitet umjetničkog djela. Sintetizovanjem suprotnih narativa u skladnu cjelinu fotografija, kao glavni medij, manifestuje transformaciju i dobija novo značenje i vrijednosti.

## POETIČKI I TEORIJSKI OKVIR

*U ovom poglavlju biće predstavljen koncept djetinjstva u savremenoj praksi zasnovan na fenomenu postmemorije kroz interpretaciju različitih medija na polju vizuelne umjetnosti. Ova tema ima potencijal da bude fluidna, pronicljiva, nepovratna, melanholična, nestabilna i otvorena za ponovne interpretacije. U tom smislu, rad otvara i povezuje prepoznavanje porodičnih istorija i samih posmatrača tokom trajanja izložbe i demonstrira moć sjećanja nad slijedom događaja. Umjetnička studija oslanja se na preispitivanje djetinjstva u disciplinama kao što su foto i video instalacija i promjenjiva ambijentalna umjetnost. Djetinjstvo kao aktuelizovani fenomen postavlja pitanja prolaznosti, prisustva i odsustva, shvaćenih iz pozicije sadašnjosti. Temeljnim pristupanjem memoriji konsultovani su autori koji su istraživali ovaj pojam iz ugla istorije i teorije umjetnosti, psihologije, književnosti, filozofije i sociologije, kako bi bila potkrijepljena tezu o vrijednosti ovog fenomena. Primjenom teorije Rolana Barta zašao sam u polje dekonstrukcije slike i to u odnosu ikonični znaci – označitelji. Problematizujući lična i kolektivna iskustva na osnovu porodičnih fotografija, konsultovao sam studiju “Postmemorija”, američke teoretičarke Merijen Hirš. Kako bi se postigli postavljeni ciljevi, teza je u osnovi usmjerena specifično ka savremenim umjetnicima, čiji radovi tretiraju ovu temu. Služeći se različitim medijima i disciplinama u radu se preispituju odnosi iz prošlosti i suočavaju se sa realnošću koja, deridijanski rečeno, postaje uslov za našu budućnost.<sup>7</sup> U cilju opisivanja prakse koja u savremenom stvaralaštvu zasnovana na rekonstrukciji onoga “što su ljudi učinili ili rekli”<sup>8</sup> konsultovana je teorija Hala Fostera o arhivskoj umjetnosti. U poetski okvir uvodi se konceptualizacija porodičnog albuma i ulazi u interdisciplinarno polje, kako bi se iz pozicije umjetnika – istraživača mogla temeljno sagledati struktura proučavanih biljnih vrsta kroz novi kontekst i međusobni odnos u umjetničkom djelu. Značajan doprinos pružile su teorije na polju botanike, semiotike i bioestetike.*

---

<sup>7</sup> Derrida’s discussion of the question of „how to live“, <https://derridaessay.wordpress.com/2012/09/25/derridas-discussion-of-the-question-of-how-to-live/> pristupljeno 20.10.2018

<sup>8</sup> Foster, Hal, *An Archival Impulse*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004, str. 3-22.

U tumačenju djetinjstva ključnu ulogu igraju kategorije poput sjećanja, prostora, trenutka, nemira, izbora, unutrašnjeg bića. Ove emocije i stanja nisu ništa drugo nego memorija od fundamentalnog značaja bez koje biće ne može da nauči da se prilagodi zahtjevima životne sredine. Memorija izaziva kritičku svijest dajući smisao onim pričama koje se rijetko priznaju ili se nisu nikada izrekle. Ove kategorije predstavljaju univerzalni jezik. Bez sjećanja ne možemo da procijenimo stanje sopstvenog tijela (jer procjena zavisi od interakcije između nekada i sada). Sjećanje je naše postojanje, a umjetnost je sistem za prezentaciju prošlosti.<sup>9</sup>

U umjetničkoj praksi djetinjstvo često ističe važnost porodičnih slika i portreta koji upućuju na fantaziju. Na drugoj strani, postoji i ona slika djetinjstva koja projektuje osjećaj gubitka, terora i prijetnje. Po uzoru na romantičarski period, umjetnost i danas veliča ideal djetinjstva, predstavljajući motiv prirode, igre, fantazije. Francuski historičar Filip Arijes u svojoj studiji *Vekovi detinjstva* upoznaje nas sa različitim etapama koncepcije djetinjstva, dajući poseban osvrt ovom fenomenu na osnovu izvora iz oblasti umjetnosti. Arijes tvrdi da je u lik djeteta u umjetnosti bio dugo nepoznat i da do kraja trinaestog vijeka nema djece obilježene posebnim izrazom. Istražujući srednjovjekovnu umjetnost, autor navodi primjere u kojima je jasno da slikari nisu uspjeli da likovno predstave lik djeteta. Djetinjstvo je „otkriveno“ u XVIII vijeku kada su istoriju umjetnosti obilježili portreti nastali po porudžbini (Slika 1), kaže Arijes, i dodaje da je fotografija danas preuzela sliku, a da je ideja ostala ista.<sup>10</sup> Tokom srednjeg vijeka, zapaža Arijes, djeca nisu bila napuštena ili zanemarena, ali izgleda da roditelji nisu odgovarali njihovim specifičnim potrebama. Porodična jedinica je postojala kao ekonomska nužnost i djeca su tretirana kao odrasli članovi čije je prisustvo čuvalo generacijska sukcesija imovinskih prava. Štaviše, stope smrtnosti odojčadi bile su tako visoke da su roditelji držali djecu na emocionalnoj udaljenosti. Arijes tvrdi da su portreti prave djece pre sedamnaestog vijeka bili rijetki, i da je

---

<sup>9</sup> Dyens, Ollivier, *The Sadness of the Machine*, u Ian Farr (ur.), *Memory: Documents of Contemporary Art*, London & Cambridge, MA: The MIT Press, 2001, str. 75-79

<sup>10</sup> Arijes, Philippe, *Centuries of childhood, A Social History of Family Life*, New York: Alfred A. Knopf, 1962, str.44

njegov argument bio vezan na nedostatak istorijskih dokaza koji raspravljaju o afektivnim vezama između roditelja i djece.<sup>11</sup>



1. Marija Antoaneta (Marie Antoinette) s dvoje nastarije djece, Marija Tereza Šarlot (Marie-Thérèse Charlotte) i prestolonaslednik Luiz Žozef (Louis Joseph)

Autor: Adolf Ulrik Vertmiler (Adolf Ulrik Wertmüller)

ulje na platnu, 1785, Nacionalni muzej, Štokholm

---

<sup>11</sup> Ibid, str. 33-49

Od kraja devetnaestog vijeka do danas, fotografije su i dalje u skladu s idealima iz djetinjstva. Postoje konkretni portreti djece koja daju sliku jednog idealnog života koji promoviše porodicu kao zajednicu.<sup>12</sup> Čak i u nekim ne tako visokim slojevima društva nailazi se na porodične fotografije s prizorima osmijeha, zagrljaja, razigranosti. U tom kontekstu, djetinjstvo, kao univerzalni fenomen u umjetnosti projektuje se kao kreativna i radikalna memorija koja prezentuje nepovratni trenutak, ali istovremeno ostavlja mogućnost stvaranja „novog shvatanja“ identiteta kroz prošlost i sadašnjost. Dakle, ako nam neko govori o svojim utiscima iz djetinjstva, sa sigurnošću se može reći da ćemo imati dovoljno materijala kako bi se formirala kompletna slika o toj osobi.<sup>13</sup>

Razumijevanje djetinjstva kao istorijsko-vizuelnog diskursa može se tumačiti s različitih aspekata interdisciplinarnosti i uspostavljanjem veze između umjetnosti i socijalne rekonstrukcije. Albumi često predstavljaju odnose u porodici, ukazuju na određena sjećanja gdje se vizuelni narativ interpretira i na taj način nas upoznaje sa prošlošću. Kristijan Boltanski je omogućio jedno kolektivno gledanje privatnih uspomena, stvorivši nov pristup demokratske kulturne identifikacije. Mnogi njegovi radovi predstavljaju pokušaj da se izgubljeno djetinjstvo oporavi "rekonstrukcijom" gestova i nekad čak trivijalnih objekata.<sup>14</sup> U stvarnosti, sve su te reference na djetinjstvo uklopljene, smještene i prihvaćene kroz fotografije koje u umjetnikovom radu služe kao dokaz. Tako fotografija u njegovoj izvedbi u muzeju postaje mjesto identifikovanja, kritičkog pogleda i kolektivnog pamćenja. Posmatrač može osjetiti pomiješane emocije zbog prolaznosti kada ugleda te slike, kako zbog lijepih trenutaka, tako i zbog nekih potresnih dokumenata.<sup>15</sup>

Umjetnik otkriva skup zajedničkih motiva u albumu, isključuje princip čuvanja porodičnih slika, koje obezbjeđuju vidljivost sjećanja i subjektivnih iskustava da se fotografije kriju. Pol Martin Lester (Paul Martin Lester) smatra da se slike mogu analizirati ličnim, istorijskim,

---

<sup>12</sup> Elkort, Martin, *Children: Street Photography Capturing the Essence of Childhood*, Houston, TX: Legacy Multimedia, 2015; A. Olusegun Fayemi, *Voices from within: Photographs of African Children*, White Plains: Albofa Press, 1999.

<sup>13</sup> Anrey Tarkovsky, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema (The Great Russian Filmmaker Discusses his Art)*, Austin, TX: University of Texas Press, 1989, str. 57-59

<sup>14</sup> U višedecenijskom stvaralaštvu Boltanski rekonstruiše djetinjstvo, prezentuje ostatke prošlih života, zbirke raznih predmeta, sastavljenih kao vlasništvo pojedinca, izgubljenu imovinu ili dječju odjeću, kartonske ili limene kutije, sa imenima i fotografijama na njima.

<sup>15</sup> Rebecca J. DeRoo, *Christian Boltanski's Memory Images: Remaking French Museums in the Aftermath of '68*, Oxford Art Journal, Vol. 27, No. 2, 2004, str. 219–38.

tehničkim, etičkim, kulturnim i kritičkim perspektivama.<sup>16</sup> Postmodernističke teorije i filozofije dale su značajan doprinos opsežnom promišljanju uloge moći arhiva u širem društvenom okviru, odnosa memorije, prošlosti i identiteta. Ovo poglavlje razmatra suštinske propozicije i perspektive autora koji su usvojili postmodernističke stavove i na tim postulatima definisali prošlost u svojoj umjetničkoj praksi. Kritiku određenih aspekata postmodernističke misli u kontekstu arhiviranja fokusiraće se na upotrebu prošlosti i napetosti između etike i relativističkog konceptualnog okvira. U tom smislu posebna vrijednost postmoderne teorije upravo leži u njenom neumornom ispitivanju.

Tako je i umjetnost Kristijana Boltanskog bazirana je na rekonstrukciji događaja i pokušaju da pronađe predmete zarobljene u djetinjstvu. Autor predstavlja fotografije koje su nepovratno ispale iz okvira porodične memorije<sup>17</sup> i taj princip postaće prisutan u umjetnikovoj praksi kroz zarobljena djetinjstva onih koje nije poznao.



2. *Reserves: The Purim Holiday*, instalacija, 1988.

U radu *Rezerve: La Fete de Pourim* (Slika 2) Boltanski predstavlja dječije portrete, na čijim licima je očigledno „zamagljivanje njihovog identiteta.“ Oni postaju djeca sjenke, njihovi duhovi i maske smrti više ne postoje. Fotografije su posložene na zardalim hrpama kutija koje služe kao relikvija – kontejneri za ostatke ili stvari mrtvih. Kutije su vrsta arhive, a gomila ličnih stvari

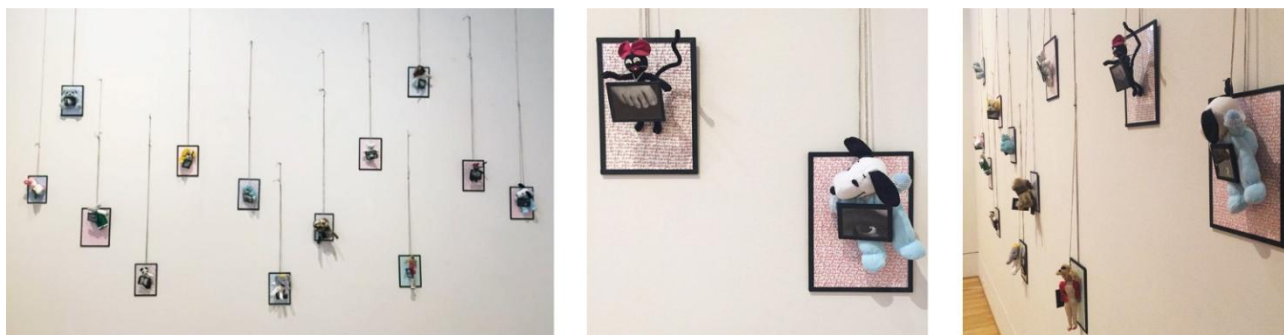
---

16 Lester, Paul M, *Visual Communication: Images with Messages*, Belmont, C.A. Thomson Wadsworth. 2006, str.10

17 Assmann, Aleida, *Fury of Disappearance: Christian Boltanski's Archives of Forgetting*, Boltanski Time, Ostfildern: Hatje Cantz, 2006, str. 89–99

nešto što su nacisti oduzeli od žrtava. Umjetnik sugerira i insinuira posmatrača na saučesništvo. Njegove umjetničke instalacije rekonstruišu memoriju i umjetnost u javnom prostoru, ukazuju na sjećanje kao jedan novi događaj, interpretiran na osnovu prošlosti tuđe i svoje. Kontrast u njegovim radovima predstavljen je između dramatičnih scena koje se podudaraju sa ličnom i slikom onih koji su pripadali različitim društvenim i kulturološkim kontekstima, nasmijanim licima nezaštićene djece i političkim žrtvama rata. Koristeći garderobu kao ostatke života, Boltanski donosi ideju sjećanja kao čin mašte i susreta sa tragičnim vremenima, događajima i uspomenama iz djetinjstva koje se rekonstruišu i dovode u vezu s istorijom i gubitkom.

Isti sadržaj na drugačiji način interpretira partnerka Kristijana Boltanskog, Anet Mesaže (Annette Messager), pokušavajući u svom radu da probudi zaboravljeno unutrašnje divlje dijete, zarobljeno u manipulaciji socijalizacije i odrastanja. U svojim istraživanjima *My Little Effigies*<sup>18</sup> (Slika 3) koristila je punjene igračke uzimajući voljene predmete iz djetinjstva i prezentujući uramljene fotografije koje vise oko vrata tih igračaka.<sup>19</sup> Djetinjstvo u njenoj interpretaciji grubo podsjeća na odbijanje i bijes, nasilje i zlostavljanje kao neke neminovne djelove djetinjstva. Anet Mesaže predstavlja situacije iz svog djetinjstva i dočarava snagu potrebe da se prezentuje ljepota jedne mladosti, ali istovremeno traži razloge za njenu propast.



3. *My Little Effigies*, instalacija, 1989-90

Po mišljenju psihologa Ota Ranka (Otto Rank), stvaranje umjetnika ima svoj dubok korijen u patnji. Ono je uslovljeno nastankom konflikata u njemu samom, pri čemu normalnim sredstvima niti može s njima da izađe na kraj, niti je u stanju da njima ovlada. Rank ističe da se

<sup>18</sup> *My Little Effigies (Mes Petites Effigies)* su objekti instalirani na zidu sa fragmentima koji su ispisani na papiru. Crno bijele fotografije ljudskog tijela ukazuju na tamniju stranu te priče.

<sup>19</sup> Coghlan Niamh, *Redefining Expectation*

<http://www.aestheticamagazine.com/redefining-expectation/>, pristupljeno 10. marta 2016.



umjetnik od neurotičara razlikuje na isti način kao i od normalne osobe time što je u stanju da iskaze svojih ličnih konflikata osobenom obradom uobličiti u takvu formu koja ih čini razumljivim i prihvatljivim i za druge, a da pri tome “njihovo poreklo iz potisnutih, opšteljudskih izvora ne deluje suviše očevidno”.<sup>20</sup>

Veza između umjetnika i djeteta leži u kreativnom procesu, ali postoji i fundamentalna razlika. Prvi put u procesu vizuelnih aktivnostima, zapažanje i realizacija se kod djeteta odvijaju od jednostavnije do sve složenije faze, prevazilazeći prošlost umjetnosti i pronalazeći svoj rukopis. S jedne strane prisutan je proces kroz koji dijete raste prirodno, proces sa mnogo varijacija koji suštinski napreduje od jednostavnih ka višim oblicima složenosti, kao i sam razvoj djeteta. Poput zrelog umjetnika ono nalazi postupak koji podrazumijeva izbor različitih nivoa složenosti vizuelnog predstavljanja, kao dio kreativnosti i pronalaženja oblika za likovnu ideju svijeta oko sebe i samim tim dijete formira svoju sliku sasvim prirodno. Njegovo predstavljanje slike u materijal je direktno. Iako insistira na estetici izbora ono uglavnom slijedi unutrašnju sigurnost, a ne stranu izvan logike ili uticaja. Mnogi umjetnici, među kojima se izdvajaju Pol Kle (Paul Klee) i Vasilij Kandinski (Wassily Kandinsky), bili su u potrazi za rezultatima u pogledu umjetnosti u želji da prikažu nov način viđenja i izražavanja svijeta objekata. Možda se njihov izbor desio sasvim slučajno, jer su bili u stanju da jednostavne faze vizuelnog osmisle na veoma složen način. Zasnivajući se na tom principu, umjetnost postavljena u originalnim obrascima poprimila je lično, lijepo i duhovito. Tako je umjetnost iz dječije faze ostala dio čiste i naivne prošlosti i učinila da danas posmatramo nekadašnja iskustva u vidu drugačije stvarnosti.

Kroz istoriju uticaj majke na stvaralaštvo umjetnika imalo je važnu ulogu. Pretpostavlja se da je Leonardo da Vinči najveća remek djela stvorio oslanjajući se na detalje iz svog djetinjstva.<sup>21</sup> Sigmund Frojd objašnjava da je Leonardova uskraćenost za njen lik u veoma važnim godinama djetinjstva ostavila trajne posljedice i u velikoj mjeri kasnije kreirala njegovo stvaralaštvo. Po njegovom mišljenju, umjetnik je Mona Lizu kreirao na osnovu svoje najranije uspomene na majku. Frojd ističe da je „nežnost majčina postala za njega kobna, ona je odredila njegovu sudbinu i lišavanja koja su ga očekivala.“<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Rank, Oto, *Umetnik i drugi prilozii psihoanalizi pesničkog stvaranja*, Novi Sad: Matica srpska, 1995, str. 92.

<sup>21</sup> Ibid, str.167

„Imao je dvije majke, Katarinu, svoju pravu majku, od koje je bio otrgnut u doba između treće i pete godine, i mladu i nežnu maćehu, očevu ženu donna Albieru“

<sup>22</sup> Frojd, Sigmund, *Iz kulture i umetnosti*, Novi Sad: Matica srpska, 1981, str.171.

Iako pripada drugačijem kulturnom kontekstu, po sličnom principu nastajala su i monumentalna djela istaknute umjetnice Luiz Buržoa (Louise Bourgeois). Njena umjetnost ukazuje na rekonstrukciju i transformaciju u skladu sa ličnim stavovima koji su nastali kao rezultat unutrašnje drame, strahova i sukoba iz djetinjstva.<sup>23</sup> Velike prostorne instalacije, skulpture, spiralne stepenice i kule izražavaju vječitu borbu majke i njeno veličanstveno žensko tijelo. Na ovaj način Buržoa čini vidljivom cikličnost ženske subjektivnosti koja funkcioniše u okviru vremena.<sup>24</sup> Umjetnica donosi uspomene iz djetinjstva, porodičnu istoriju predstavlja kao tapiserije, a njena interaktivna potreba da veze takve uspomene može se tumačiti kao arhetipski i primalni motiv da objasni želje, kontakt i dodir. Na ovaj način Buržoa je u stanju da predstavi monstuožnu stranu umjetnosti, jer dotiče mnogo tamniju stranu djetinjstva.<sup>25</sup>

Rekonstrukcijom djetinjstva ulazi se u tragove prošlosti, pronalaze se negativni i u stanju smo da odgonetnemo zašto su neke priče ostale skrivene. U tom slučaju umjetnost postaje moćan alat za zastupanje nečijeg odsustva. Tako i superiornost jednog umjetničkog medija čini da postane očigledno ne samo prisustvo, već i odsustvo, smrt i sam čin nestajanja. U prethodno navedenim primjerima reklo bi se da pomoću ironije, sarkazma i nostalgije umjetnost prekida tradicionalne prakse i preispituje odnose iz daleke prošlosti. Očigledno je da stereotipi u istorijskom, dokumentarnom ili komercijalnom obliku naglašavaju snagu slika davnih vremena. Zadatak jednog umjetnika jeste, između ostalog, da djeluje u polju osjećanja, poetskih i političkih ideja, i da na taj način bude u potrazi za slikama iz prošlosti. Demistifikujući fenomen djetinjstva umjetnost uglavnom registruje jedan melanholični lični ili opšti umjetnički obrazac, u kojem nostalgija i nedostajanje predmeta, mirisa, događaja, likova i riječi prerastaju u proces koji nam istovremeno i daje mogućnost da tu uskraćenost tretiramo kao prednost. Žak Derida (Jacques Derrida) ističe da to suočavanje istovremeno postaje i uslov za našu budućnost. Derida podsjeća da se patnja ili blaženstvo međusobno definišu i kontaminiraju i dodaje da nema tuge bez buduće sreće i nema sreće bez buduće tuge. Ako sreća i tuga nisu razdvojene jedna od druge, uslovi čiste sreće i tuge nisu mogući.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Storr, Robert, *A Sketch for a Portrait: Louise Bourgeois*, u Robert Storr i Paolo Herkenhoff, *Louise Bourgeois*, New York: Phaidon, 2003, str.82

<sup>24</sup> Sheil De Rosa, *Mother, dear Mother*, *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 3, No. 2, 2004, str. 83–90

<sup>25</sup> Collins, Loma, *The Wild Being of Louise Bourgeois: Merleau-Ponty in the Flesh*, *Romance Studies*, Vol. 28, No. 1, 2010, str. 47–56

<sup>26</sup> Derida's discussion of the question of „how to live“, pristupljeno 10. novembra 2018.

Višemedijska prostorna instalacija *Zapisi iz autobiografske bašte* otkriva potencijal stare fotografije, podvrgavajući se različitim umjetničkim medijima i oplemenjujući rad taksonomijskim elementima u cilju novog čitanja starog događaja. U tom slučaju, nezaobilazan je kontekst arhivske umjetnosti koja prezentacijom fotografske građe iz prošlosti preispituje i angažuje sadašnjost. Po Fukou, arhivsko podrazumijeva da se istorijski fakti “obrađuju iznutra”, da se tretiraju ličnosti, predmeti, pojave, ambijenti kojima se prilazi iz drugačije perspektive i određuje nova vrijednost.<sup>27</sup> U osnovi, pronađene fotografije su svjedočanstvo nekadašnjeg života, one provociraju sjećanja i iskustva koja nam pripadaju. One su u stanju da mobilišu teritorije naše intimnosti, koje su skrajnute usljed svakodnevnih informacija i slika.

Fotografije u *Zapisima* kreiraju sklopove razdvajanja i zaborava. Međutim, ovi elementi se javljaju kao uslov mogućnosti za aktualizovanje registrovanog materijala. Svaki arhiv je oblikovan socijalnim i tehnološkim aspektima, zasnovanim na određenim stavovima koji određuju buduća tumačenja i način na koji se grade istorija i sjećanje. Kako kaže teoretičar umjetnosti Miško Šuvaković, arhiviranje sadašnjosti pokazuje da je prošlost fikcija koja se izvodi iz interesovanja, namera i očekivanja sadašnjosti<sup>28</sup>. Dokumentovanje uspomena može kreirati neočekivane odnose i naracije u arhivama koje umjetnici rekonfiguriraju u određeni oblik. Predmeti, portreti i elementi iz svakodnevnog života reinterpetirani u novim medijima stvaraju kolektivnu priču, preispituju porijeklo slika tuđih arhiva.

Američki istoričar umjetnosti Hal Foster promoviše arhivski impuls u savremenoj umjetnosti koja, kako je rekao, ima svoj "poseban karakter, prodoran - dovoljan da bi se mogao smatrati i tendencijom"<sup>29</sup>. Foster izdvaja radove umjetnika koji su pronađeni, ali konstruisani, činjenični, ali fiktivni, javni, ali privatni, koji žele da spoje ono što se ne može povezati.<sup>30</sup> Autor preispituje istorijske perspektive i postavlja pitanje koje se odnosi na to kako se posredstvom materijala dobija i razumije potencijalno značenje arhive u kolektivnom društvenom tkivu. Zbog

---

[https://derridaessay.wordpress.com/2012/09/25/derridas-discussion-of-the-question-of-how-to-live/#\\_ftn8](https://derridaessay.wordpress.com/2012/09/25/derridas-discussion-of-the-question-of-how-to-live/#_ftn8), pristupljeno 20. novembra 2017.

<sup>27</sup> Foster, Hal, *An Archival Impulse*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004 str. 11

<sup>28</sup> Šuvaković, Miško, *Arhiva građanskog rata/Arhiv: između stvarnosti i fikcije*, iz *Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, 2012, str. 181-193.

<sup>29</sup> Ibid, str.3

<sup>30</sup> Ibid, str.5

toga arhiv u umjetnosti uspostavlja mjesto istovremeno ispražnjeno i prisutno, uključuje i arheološku metaforičku vrijednost, kategoriju koju želimo da se odnosi na koncept preživjele slike. Pozivajući se na umjetnike Tasitu Din, Sema Duranta i Gerharda Rihtera, Hal Foster sumira različite prakse kroz umjetnički čin predstavljanjem prošlosti kao "fundamentalno heterogenog i uvek nepotpunog" primjera.<sup>31</sup> Foster vjeruje da su zbirke fotografija, filmova, video zapisa dio "arhivskog impulsa" koji je povezan sa rastom interesa za istoriju i sjećanja u posljednjih nekoliko decenija dvadesetog vijeka.<sup>32</sup>

U svojoj studiji Monika Mektaj (Monica E. McTighe) istražuje višestruke i različite pravce gdje je fotografija uključena u memoriju, prezentujući ne samo ono što više ne postoji, već kako se proizvode novi narativi i istorija. Knjiga prati konstelaciju odnosa koji se otkrivaju kada fotografiju i memoriju posmatramo u kontekstu umjetnosti instalacije. Mektaj istražuje odnose između umjetnosti instalacije i njene fotografske reprezentacije, između slike, memorije, iskustva i arhiva, prisutnih u radovima sedamdesetih. Svi pomenuti umjetnici služeći se arhivskom građom problematizuju pisanje istorije i oblikovanje potčinjenih identiteta unutar savremene kulture. Pozivajući se na funkciju starih Kodakovih aparata, Monika Mektaj ističe da su slajdovi bili idealna porodična memorija, koja se neminovno u fotografiji povezuje sa nostalgijom.<sup>33</sup> Mektaj dodaje da je Kodak prepoznao moć dokumentovanja porodičnih događaja, promovišući fotografije kao sredstvo za arhiviranje iščezlog zadovoljstva iz prošlosti.<sup>34</sup> Moć porodičnog snimka dobro je razumjela Kodak kompanija početkom svoje istorije, kaže Nensi Marta Vest u svojoj knjizi "Kodak i objektiv nostalgije". U početku, tvrdi Vest, Kodak je reklamirao fotografiju kao zabavnu aktivnost u slobodno vrijeme. Međutim, nakon 1900. godine, Kodak je počeo reklamirati fotografiju kao način čuvanja kratkotrajnog iskustva modernog života. Ovaj marketinški pristup nastao je u kontekstu novog shvatanja užitaka djetinjstva kod bezbrižne srednje klase u modernoj kapitalističkoj kulturi. Fotografija postaje sredstvo za ponovno povezivanje sa tim nestalim zadovoljstvima. Istovremeno, bilo kakva sugestija smrti je izbrisana sa same fotografije. Drugim riječima: Život je kratkotrajan, slikajte se<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> Ibid, str. 3 - 6

<sup>32</sup> Ibid, str. 3- 6

<sup>33</sup> McTighe, Monica, *Framed Spaces: Photography and Memory in Contemporary Installation Art*, Hanover: Dartmouth, 2012, str.104

<sup>34</sup> Ibid, str.104

<sup>35</sup> West, Nancy Martha, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 2000, str. 136 - 165

*Zapisi*, zasnovani na apsorpciji pronađenih fotografija - kao centralnih predmeta, posežu u arhivsku građu kako bi je aktivirao i preveo u drugi medij, proizvodeći nova čitanja. Kroz primjenu višemedijskog principa obuhvaćeni motivi su inkorporirani u cjelinu, što je prisutno, kako u načinu ujedinjenja sadržaja u funkcionalnu misaonu strukturu, tako i u sferama istraživanja, u okviru kojih se gradi vizibilitet umjetničkog djela. Različitost arhivske fotografske građe utiče na to da se višemedijski projekat dijeli u tri cjeline. One će u postprodukciji proći kroz intervencije sistemskog kolekcioniranja, spajanja i integrisanja u foto/video objekte gdje se mogu predstaviti vrijednosti i autentičnosti dokumenata (originala ili reprodukcije). Posmatrač kao kritički čitalac rada u prilici je da sagleda značaj i smisao predmeta u arhivi, da prepozna uspomene i dokaze istorije u obliku fotografija i dokumenata koji se u umjetničkoj interpretaciji mijenjaju na osnovu uzajamnih odnosa i aranžmana.

Fotografije u *Zapisima* ne nalaze isključivo mjesto u porodičnom albumu, ili u sjećanju osobe (samog umjetnika) u potrazi za svojim porijeklom u njoj. One čine vidljivim jaz između onoga što je prikazano u njihovoj kontingenciji i onoga što se shvata kao zagonetni ostatak. Stoga, ove zbirke materijala podstiču neizvjesna potencijalna mjesta, otvorena za otkrivanje sadržaja na porodičnoj fotografiji. U djelu "Arhivska groznica" Derida kaže da arhiv sadrži nezaustavljivu želju povratka na porijeklo, da je podstaknut nostalgijom, da je najarhaističnije mjesto "apsolutnog početka."<sup>36</sup> Ta groznica postoji i u *Zapisima*, povezana sa željom da se oživi prošlost, sadržana je u nedjeljivom trenutku neizrecivog, zauvijek izgubljenog ili uništenog. U kontekstu arhivskog značenja ove fotografije čine iluzornu i izmišljenu memoriju povezanu sa nedokučivim momentom u kojem umjetnik nije bio prisutan. Radi se o transakcijskom mjestu slike koja nema puku reprezentativnu funkciju, već pokreće dublju intimnost. Stoga, iskustvo ovog višemedijskog projekta je iskustvo intimnosti. Odnosi se na indirektno poznavanje registrovanih lokaliteta, neizvjesnosti između javnog i privatnog, i suživota između različitih vremena. Konceptualizacija fotografije kao arhiva otvara polje za pomjeranje i prenamjenu ovog medija prethodno oplemenjenog dokumentarističkim značenjem - sjećanjem i zaboravom, koje sugerišu određenu budućnost. Arhivski snimci u *Zapisima* postoje da bi razlikovali sadašnje i uspostavili distancu sa prošlim iskustvima. Ovi snimci, prelaskom i naizmjeničnim promjenama između aktuelnih, boja pokretnih slika i crno-bijelih fotografija, govore da je ono što se desilo u prošlosti nepovratna istorija, ali ono što je u toku može i dalje da se mijenja.

---

<sup>36</sup> Derrida, Jacques, *Archive Fever: A Freudian Impression*, University of Chicago Press, 1997, str. 57

Upotreba porodičnog albuma daje primjer kako se fotografija konstituiše kao lokacija za rad kroz ličnu i kolektivnu memoriju. Tako Bartova teorija daje prednost fotografiji kao ključnom mediju za prepoznavanje i razvoj ličnih i kolektivnih tumačenja. Ovi aspekti uticali su na stavove Merijen Herš u čijoj je teoriji koncept postmemorije suština analize posredovanog sjećanja i njegovog formiranja na osnovu procesa obrade fragmenata prošlosti.<sup>37</sup> Postmemorija je, smatra Herš, ukorenjena u sekundarnom pamćenju koje se tretira kao dio sopstvenog sjećanja, a preuzima posredstvom priče ili uz pomoć tuđih predmeta i fotografija. Ovaj oblik prošlosti koji je definisala Heršova posmatra sjećanje kao kulturnu memoriju koja se oblikuje u generaciji koja nije imala direktno iskustvo iz prošlosti. Srž definicije postmemorije jeste ponovno čitanje istorijske situacije, kulturološke predrasude i drugih uticaja kao što su tradicija, čula i navike. Postmemorija objašnjava sjećanja koje nova generacija održava u odnosu na događaje i traume koje su mu prethodile. Riječ je o sjećanjima koja se nasljeđuju kroz porodične priče i predmete, a mogu se manifestovati u imaginaciji, spektrima i projekcijama. Herš zastupa stanovište da postmemorija nije polazište identiteta već generacijska struktura prenosa u kojoj je porodični život ukorijenjen u kolektivnoj imaginaciji koju oblikuju projekcije i zajedničke riznice priča.<sup>38</sup> Postmemorija pretpostavlja etičku posvećenost adresiranju prošlosti, kao i obrazovnu odgovornost neophodnu za njenu istrajnost u sadašnjosti. Ugledajući se na ranu strukturalističku Bartovu teoriju, Herš je obradila sjećanje, koristeći Holokaust kao istorijski referentni okvir. Međutim, autorka ističe da je njena analiza relevantna i za brojne druge kontekste koji se mogu razumjeti kao postmemorija.<sup>39</sup>

Herš tvrdi da je postmemorija struktura međusobnog i transgeneracijskog znanja i iskustva i da se ona može tumačiti ontološki – kao konstitutivni element bića, onih koja mogu da stvaraju nova značenja. Dakle, kada je u pitanju funkcionisanje shodno dvostrukom zakonu, u kojem kontinuitet ili ponavljanje određenog događaja podrazumijeva reinterpretaciju, postmemorija olakšava identifikaciju i projekciju na daljinu, povećavajući kapacitete i sklonosti koji predstavljaju osnovu za nove vidove ponašanja i razumijevanja.

---

<sup>37</sup> Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory*, Columbia University Press, 2012, str. 103-128

<sup>38</sup> Ibid, str. 103-128

<sup>39</sup> Ibid, str. 108

Ovaj njen stav kritikuje historičar Gui Beinera. On tvrdi da je upotreba postmemorije u studijama o memoriji nedorečen koncept i predlaže alternativne načine na koje se može re-konceptualizovati i staviti ovaj termin kao analitička kategorija.<sup>40</sup> Ipak, Herš u svojoj analizi tvrdi da se pojmu postmemorije kao postsjećanja ne može zamjeriti samim tim što onaj koji interpretira, takođe, nema doslovnu memoriju na doživljaje drugih. Ona se, između ostalih, poziva na sjećanja Eve Hofman na ratne doživljaje koje objašnjava kao emanacije – koje su neprestano izbijale na površinu u odblescima slika. Ova „ne-sećanja“, sadržana u odblescima slika i krhotinama iznova ponovljenih motiva, prenesena „jezikom tela“, nisu ništa drugo do fenomen postsećanja.<sup>41</sup>

Kao neobjavljeni primarni izvori, arhivi su značajni za istraživanje u istoriji umjetnosti, pružajući savremene informacije i kontekst iz perspektive autora. Upravo arhivske zbirke imaju potencijal da informišu i strukturiraju istoriju umjetnosti, čime se stupa u kontakt sa sjećanjima, činjenicama i izvještajima o događajima. Uspon interneta kao najznačajnijeg skladišta podataka postaće rapidan i uticaće na sve pronalazače koji će crpiti građu za ono što Lev Manovič (Lev Manovich) naziva „indeksiranje podataka“<sup>42</sup>. Umjetnost postprodukcije Nikolas Burio (Nicolas Bourriaud) posmatra kao odgovor na proliferantni kaos globalne kulture u doba informisanja, koji karakteriše povećanje snabdijevanja radova i aneksiranje oblika umjetnosti u svijetu koje su do sada ignorisane ili prezadužene. Prema Buriou, umjetnost postprodukcije doprinosi iskorenjivanju tradicionalne razlike između proizvodnje i potrošnje, stvaranja i kopiranja, redimejda i originalnog rada<sup>43</sup>. Kod Fukoa se arhiv tumači kao igra pravila koja određuje pojavljivanje i nestajanje izreke, njihovo očuvanje i brisanje, njihovo višesmisleno postojanje, kakvo je ono koje pripada događajima i stvarima.<sup>44</sup> U tom smislu, reinterpretacija arhiva je ono što umjetniku daje osjećaj, odnosno impresiju o prethodnom postojanju kao nečemu kontinualnom, čime se omogućava čuvanje promjena koje su se napravile, kao i da bi se proverilo da li će one ponovo da nastanu.

---

<sup>40</sup> <http://www.drj.ie/essays/troubles-with-remembering-or-the-seven-sins-of-memory-studies>, pristupljeno 20. februara 2019.

<sup>41</sup> Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory*, Columbia University Press, 2012, str. 103 -128

<sup>42</sup> Manovič, Lev, *Baza podataka kao simbolička forma*, Metamediji, Beograd: Centar za savremenu umetnost, str. 110-111

<sup>43</sup> Burio, Nikolas, *Postprodukcija – Kultura kao ekran: kako umetnost reprogramira svet*, <https://www.academia.edu/36492118/Postprodukcija>, pristupljeno 20. februara 2019.

<sup>44</sup> Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Beograd:Plato, 1999, str. 140.

U kontekstu postmemorije rad *Zapisi iz autobiografske bašte* istražuje sjećanje i govori o specifičnom odnosu i doprinosu koji je pronalazak fotografije napravio u odnosu na ličnu istoriju. Tako se stvorila potreba da se postojeći dokumentovani materijal aktivira i prevede u određeni medij u cilju predlaganja novog čitanja. Potreba da se čuva, ali i kreativno prezentuje autoritet tog dokumenta kao ostatka dokaza prošlosti, prema Borisu Grojsu (Boris Groys), ne može učiniti minuli događaj živim, (ponovo) prisutnim već je podsjećanje, upućivanje na taj događaj koji ne može biti predstavljen na drugi način.<sup>45</sup> Osnovna potreba ovog rada jeste da se nad cijelim procesom prolaznosti nanovo organizuje produžetak sadržaja. Suzan Sontag (Susan Sontag) reći će da „fotografija nije samo slična svom sadržaju, izraz počasti, ona je produžetak tog sadržaja; i moćno sredstvo njegovog prisvajanja, sticanja kontrole nad njim“<sup>46</sup>. Za ove fotografije može se reći da su interpretirale život u periodu kada su “uhvaćene” i kada su prikazivale ljude koji poziraju za grupnu sliku, “za uspomenu i dugo sjećanje”, ili moment koji je zabilježen. Dodatnom intervencijom ovi arhivi dobijaju humanističku perspektivu, i moguće ih je tumačiti na određen broj načina u kojima “umetničko delo funkcioniše kao privremeni terminal mreže međusobno povezanih elemenata, kao narativ koji se produžava i ponovo interpretira narative koji su mu prethodili.”<sup>47</sup> Iako su selektovane fotografije lična svojina porodice autora iz prošlosti, kompletirano umjetničko djelo ima namjeru da otjelotvori “prisnost” širem auditorijumu, čineći ga javnim. Memorija klasifikuje, pojednostavljuje i rekonstruiše događaj počevši od puke fragmentacije slike gdje otkriva neke trenutke pripisujući im elemente nostalgije. Memorija se često karakteriše kao arhiva, skladište stvari, značenja i slika. Memorija, međutim, ne uzima materijalnu ili fizičku formu na način na koji fotografije i arhive obično rade. To nije fotografija ili serija slika na koje se može gledati i to nije biblioteka ili baza podataka u kojoj se dokumenti mogu dohvatiti. Umjesto toga, pamćenje je posredovanje. To je skup procesa kroz koje prolazi prošlost, ali ne samo neprekidni tranzit prošlosti do sadašnjosti. Memorija je, u određenom smislu, osmišljena i oblikovana zakonima i praksama sadašnjosti, koji obezbeđuju strukture za pamćenje.

*Zapisi*, kao autobiografski projekat u kojem je geneološka funkcija fotografije od presudnog značaja podstiče pamćenje u kojem je svaki posmatrač pozvan da nađe i sebe. Upravo fotografija

---

<sup>45</sup> Groys, Boris, *Učiniti stvari vidljivima*, Zagreb: MSU, Strategije suvremene umjetnosti, 2006, str. 10

<sup>46</sup> Sontag, Suzan, *Esej o fotografiji*, Beograd: Radionica SIC, 1982, str. 126

<sup>47</sup> Burio, Nikolas, *Postprodukcija – Kultura kao ekran: kako umetnost reprogramira svet*  
<https://www.academia.edu/36492118/Postprodukcija>, pristupljeno 20. februara 2019.



postaje ključna za razumijevanje prošlosti koja predstavlja najbliže, ili sada udaljene članove porodice, djeluje u budućnosti na nepredvidive i potencijalno nekontrolisane načine. Fotografija ukazuje na traumatičnu silu određenih fotografija uzrokovanih detaljima koji se nalaze u slici koja nas, kako kaže Rolan Bart, „probada“.<sup>48</sup> Herš nas podsjeća na to da je prošlost uvijek u razgovoru sa sadašnjim trenutkom, možda čak i budućnošću, u pokušaju da se osigura njena reprodukcija. Svaka dramatična tehnološka promjena, istorijska trauma i društveni pomak, izgleda da su praćeni periodom refleksije o istoriji i pamćenju - efektu očuvanja i razumijevanja ovih događaja. Monika Mektaj (Monica McTighe) primjećuje da se prelaskom na digitalnu tehnologiju krajem dvadesetog vijeka javlja veliko interesovanje za istoriju i pamćenje. Mektaj tvrdi da je nemoguće izbjeći kulturni problem zaborava i dodaje da je umjetnost instalacije obezbijedila prostor u kojem se umjetnici mogu uhvatiti u koštac sa ovim transformacijama i ispitati ih.<sup>49</sup>

Osnovno shvatanje postmemorije u umjetnosti jeste da je prošlost uvijek u dosluhu sa sadašnjim trenutkom, pokušavajući da u izvjesnom smislu osigura budućnost. To zahtijeva kontinuirano ispitivanje istorijskih slojeva i razmatranje onoga što ostaje neizrečeno, kao i onoga što se može reći ili artikulirati kroz procese memorije. Upravo iz tog razloga teorija postmemorije ima dodatnu relevantnost u tumačenju fotografije koja nam, kako zaključuje Herš, omogućava u sadašnjosti, ne samo da vidimo i dodirujemo prošlost, već i da je pokušamo reanimirati poništavanjem konačnosti fotografskog uzimanja<sup>50</sup>. Time se i kompletna umjetnička arhivska građa postavlja kao vrijednost, a nezavisno od toga da li su postojeći materijali originalni ili postprodukcijski, neminovno postaju podređeni strukturi i značenju cjeline.

---

<sup>48</sup> Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Trans. Richard Howard. London: Vintage, 2000, str. 26

<sup>49</sup> McTighe, Monica, *Framed Spaces: Photography and Memory in Contemporary Installation Art*, Hanover: Dartmouth, 2012, str.207

<sup>50</sup> Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory*, Columbia University Press, 2012, str.115

Posmatrač često upoređuje realnost sa sopstvenim pojavnim oblikom, čime stiče sposobnost da i sam predstavi stvari onakvima kakve jesu, da evidentira situacije do najsitnijih detalja, da svaki trenutak zabilježi i uhvati u svojoj posebnosti, putem fotografija koje su povezane sa doživljajem. Realnost smještena u kontekst fotografije ukazuje na to da se ovaj medij može smatrati najautentičnijim zapisom svijeta, jer dokumentuje ljude, događaje i mjesta.<sup>51</sup> Fotografija saopštava vizualizaciju političkih nemira i većinu oblika društvene kulturne istrage. Ona prikuplja vizuelnu hroniku za nove generacije, a koncept porodičnog albuma se koristi kako bi pokazao pripovijedanje i dokumentovanje porodične memorije. Analizirajući prošlost posredstvom fotografije bavimo se radikalnim i važnim pitanjima u tumačenju ili kreiranju ličnih profesionalnih identiteta. Fotografije su dragocjene za razumijevanje ispričanih, ali izgubljenih svjetova, u potrazi za istinom koja je sakrivena iza autobiografskog govora.

Rolan Bart pripisuje fotografiji fantastičnu reprezentativnu snagu, ističući da ona nije “kopija realnog”, već jedno isticanje referenta i realnosti koja je prethodila(...) „emanacija prošlog stvarnog“(...), „stvarno u stanju prošlosti: prošlost i stvarnost u isti mah“<sup>52</sup>. U *Svijetloj komori* referent u fotografiji ne odgovara referentu u drugim sistemima. Bart naziva referentom pojam koji je ispred objektiva - realan i bez kojeg ne bi bilo fotografije. Po autoru, fotografija posjeduje snagu, dok “slikar može predstaviti realnost koju nije video”, fotograf je indiferentan prema svim posljedicama pod objašnjenjem da se tu ništa ne izmišlja, već se dokumentuje zatečeno stanje. U tom smislu, “Referent fotografije se razlikuje od Referenta drugih sistema predstavljanja”.<sup>53</sup>

Govoreći o odnosu posmatrača i onoga koji je posmatran, Bart fotografiju opisuje kao privrženost referentu, u izvornom kontekstu i smislu. U ovom odnosu pojavní efekti su bliski, direktni, bez ičega što ih remeti, brzi i istinski, “u istoj ljubavnoj ili žalobnoj nepokretnosti usred

---

<sup>51</sup> Između ostalog, pogledati Elje Beki, *Dečije pismo u čitanju odraslih*, Gradac, br. 191-193, 2014, str. 80–88; Lindsay Smith, *The Politics of Focus: Women, Children and Nineteenth-Century Photography*, Manchester: Manchester University Press, 1998; Susan Sontag, *On Photography*, London: Penguin, 1977; Lynne Warren (ur.), *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, New York: Routledge, 2006; Ai Weiwei, *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews and Digital Rants*, 2006–2009, Cambridge, MA: MIT Press, 2011.

<sup>52</sup> *Ibid*, str. 73 - 79

<sup>53</sup> *Ibid*, str. 73

sveta u pokretu”<sup>54</sup>. Ako je fotografija takva da ima jednu suštinu, njeno pojavljivanje je bez ikakvog uticaja, ono se prikazuje bez kvalifikacija, ne traži ništa za uzvrat, a u isto vrijeme utiče i zadovoljava naša osjećanja, našu povezanost i želju. Kad bi postojao latinski izraz za fotografiju Bart piše da bi to bio "imago lucis opera expressa", što bi značilo "izvučeno", "sastavljeno", "iscijeđeno". Fotografija pripada svijetu u kojem postoje ostaci osjećaja za mitove i mi bi trebalo da budemo oduševljeni bogatstvom simbola. U tom kontekstu Bart prepoznaje ulogu same tehnologije i procesa nastajanja fotografije ističući da je referent učinjen besmrtnim pomoću osjetljivosti soli na svjetlost, koja je omogućila sliku stvarnosti. Predstavljanje neke osobe posredstvom fotografije, njegov noem tj. suština, treba da znači da je ta osoba viđena uživo. Ime fotografskog noema bi bilo "to se dogodilo" ili je nedodirljivo.<sup>55</sup>

Teorija fotografije razjašnjava niz dilema koje razdvajaju objekat za fotografisanje od fotografije kakvu prima neki pojedinačni subjekt: stvarnost nije moguće fotografisati. Razotkrivanje granica ovog medija jedan je od temelja estetike koja se tako otvara prema esteticima fikcije i esteticima imaginarnog referenta, kao i ka estetikama otiska i arhiviranja. Tek tada ćemo biti kadri da izaberemo između teorije „to je bilo“ i, s druge strane, teorije „to je odglumljeno“ jer „fotograf je u ulozi reditelja (...) izdaje naređenja, poziva na red, uvodi raspored u tu stvarnost koju želi da snimi”<sup>56</sup>

Ova druga teza traži odgovarajuću estetiku, još važnije, tek tada se stiče kompetencija da se diskutuje o fotografiji, i ima uvid da li ona spada u cjelosti u sferu "(od)glumljenog". Oslanjajući se na Bartovu teoriju, Fransoa Sulaž (Francois Soulages) ističe da referent u fotografiji nije tamo „gde mislimo, ni tamo gde smo, ni tamo gde verujemo“. Sulaž ostavlja prostora za pretpostavku da je referent u fotografiji upravo fotografija sama, što joj daje apsolutno mogućnost da dosegne svoju samostalnost.<sup>57</sup> Sulaž polazi od toga da predmet koji stoji pred kamerom preuzima odgovornost za njeno samopredstavljanje i način da ga razumije drugi. Prema njegovim riječima, posmatrač ima drugu vrstu očekivanja: ne samo u pogledu načina predstavljanja i prepoznavanja nego i sposobnosti pamćenja, osećanja, zamišljanja, u pogledu žudnje, smrti, itd.<sup>58</sup> Iz ovakvog teorijskog diskursa mogli bismo da definišemo fotograafiju kao pamćenje, jer je ono jedno od

---

<sup>54</sup> Bart, Rolan, *Svetla komora*, Beograd: Rad, 1993, str. 13.

<sup>55</sup> Ibid, str. 76

<sup>56</sup> Sulaž, Fransoa, *Od objekta portreta ka objektu fotografije uopšte, Estetika fotografije*, Beograd: Kulturni centar Beograd, 2008, str. 59

<sup>57</sup> Sulaž, Fransoa, *Estetika fotografije: gubitak i ostatak*, Beograd: Kulturni centar, 2008, str. 67

<sup>58</sup> Ibid, str. 77

njenih osnovnih karakteristika, čak i jedna od njenih mogućih definicija. Porodični album se tako može razumjeti kao kao fiksna slika nekog preciznog trenutka, koji se pojavljuje neočekivano, prilikom nepredviđenog povezivanja sjećanja.

Bartovo interesovanje za fotografiju ne leži u onome što je fotograf postigao i napravio kao izbor (kompozicija, okvir, predmet) niti u ideološkoj poruci koju fotografija nosi, niti čak u strukturi fotografije koja treba da se analizira, već prije u “misteriji hemijskog procesa koji dozvoljava svjetlosti da bude uhvaćena u nekoj vidljivoj formi”. Ovaj fokus vodi Barta do zaključka da je fotografija od svog nastanka medij kojim se manipuliše, falsifikuje, koji se koristiti za potrebe neke ideologije, može da se mijenja. On se koncentriše na ontološki status fotografije kao konkretan način njenog pojavljivanja – praćenje tijela koje je stajalo ispred kamere.

U *Svijetloj komori* Bart govori o iskustvu pred objektivom foto aparata, iskustvu subjekta koji osjeća da postaje objekat, da postaje utvara. On predstavlja fotografiju kao medij koji će sačuvati neuhvatljivost sjećanja, istovremeno uspostavljajući vezu između prisutnih i onih kojih više nema. Momenat u kome je nastala, kaže autor, nestala je zauvijek, te osobe koja je fotografisana nema, ona je mrtva. Stoga je svaka fotografija „slika nesreće koja se već desila“, svaka fotografija je „povratak umrlog“.<sup>59</sup> Međutim, fotografija ontološki nosi i težnju da se, kako bi rekao Andre Bazin (André Bazin)<sup>60</sup>, prošlost otpusti, da se od nje bude oslobođen, da se kompenzuje ili ublaži trauma stvarnog ili potencijalnog nestajanja bliskih osoba, stvari, događaja, sjećanja: njihovog gubitka udaljavanjem u prostoru i vremenu i njihovim starenjem ili smrću. Ove teorije otvaraju brojne oblike angažovanja same fotografije, one nude drugačije čitanje i pružanje znanja. Samim tim pojam fotografije istovremeno otjelovljuje nepregledno polje koje posmatrača suprotstavlja sa životom i konačnošću. U tom tumačenju fotografija ostavlja prostora da bude iznad realnog stanja, da izazove i suoči posmatrača sa postojećim. Zbog toga, *Svijetla komora* predstavlja niz zapažanja i konkretnih objašnjenja koja pružaju zadovoljstvo i emocije, posredstvom kojih autor pokušava da formuliše osnovnu univerzalnu funkciju bez koje ne bi bilo fotografija, a koje su rezultat tri osnovna postupka – činiti, podnositi, gledati.

---

<sup>59</sup> Bart, Rolan, *Svetla komora*, Beograd:Rad, 1993, str.16

<sup>60</sup> Bazin, Andre, *The Ontology of Photographic Image*, Film Quarterly, Vol. 13, No. 4. 1960, str. 4-9. dostupno na: [http://www2.newton.k12.ma.us/~David\\_Weintraub/FOV1-0005523F/FOV1-00055372/Bazin%20Ontology.pdf](http://www2.newton.k12.ma.us/~David_Weintraub/FOV1-0005523F/FOV1-00055372/Bazin%20Ontology.pdf) pristupljeno, 20. novembar 2018.

Bartova opsesija fotografijom formirala je razumijevanje uloge ovog medija i uspostavljanje osnovne razlike koja nudi izvore za razmišljanje o ulozi samog posmatrača. Ona je uhvaćena u svojoj udaljenosti između *punktuma* (punctuma) i *studiuma*, vjerovatno najpoznatijim terminima u njegovoj teoriji. Bart želi da fotografija bude oživljeni objekat i on je revitalizuje na dva osnovna načina: kao proces koji sadrži nešto od fotografisanog subjekta i kao animaciju koja utiče na posmatrača. Definišući studium i punktum on je pojasnio aktivnu ulogu samih dostignuća u vezi sa fotografijom. Žak Ransijer (Jacques Ranciere) smatra da Bart u tom odnosu „želi da ustanovi neposrednu vezu između indeksne prirode fotografske slike i materijalnog načina na koji ona deluje na nas”.<sup>61</sup>

Kada posmatrač prepozna studium na fotografiji, u stanju je da se suoči sa nečim što Bart naziva mitom. Prema Bartu, ovi „mitovi“ imaju za cilj usklađivanje fotografija sa društvom. To izmještanje je potrebno jer fotografija je „opasna“, a studium je u stanju da potkopava tu opasnost i da pripitomi fotografiju, darujući joj funkcije poput: „informisati, predstaviti, iznenaditi, označiti, dati želju”.<sup>62</sup> U suprotnosti sa ovim opštim interesima kojima se bavi Bartova fotografija, on bira latinsku riječ *punctum* da opiše drugi njen element, koji nosi više značenja, kao što su „ubod, mala rupa, mala mrlja, mali rez i bacanje kocke”.<sup>63</sup> U tom kontekstu punktum je ono što udvaja, destabilizuje, razrezuje, što privlači i ubada. Punktumi obdaruju scenu slijepim poljem, vrstom suptilnog izvan-polja, što me oživljava i što oživljavam, kojim se želja prenosi iza onog što se vidi<sup>64</sup>.

Ukoliko bi fotograf režirao određene detalje u okviru same fotografije, punktum bi izgubio svoje pravo značenje. Bart naglašava da slučajna priroda punktuma da ukaže na nešto što je pomjereno zadržava status nečega što je van jezika. Bart govori o tome šta inicijalno nastaje u početku i izgleda kao analitički okvir za proučavanje fotografije. Motivisan onim što opisuje kao početak avanture u određenim fotografijama, autor ukazuje na to da opšta politička i kulturna poruka fotografiju povremeno dopunjuju elementima koji povećavaju intenzitet u kojima je slika primljena. Te fotografije sa umjerenim nivoom intenziteta za posmatrača, sa opštim interesom, imaju upravo ono što Bart naziva punktumom.

---

<sup>61</sup> Ransijer, Žak, *Sudbina slika; Podela čulnog*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije - Univerzitet Singidunum, 2013. str. 5

<sup>62</sup> Bart, Rolan, *Svetla komora*, Beograd:Rad, 1993, str. 31

<sup>63</sup>Ibid, str. 29

<sup>64</sup>Ibid, str. 55



4. Koen Velsing (Koen Wessing) Nikaragva, 1979.<sup>65</sup>

Žak Derida svoju teoriju o punktumu i studiumu gradi na tvrdnji da ta dva pojma nisu u očiglednoj opoziciji, već su povezani kroz metonimijske principe. Derida u punktumu prepoznaje paradoksalnost i dodaje da, iako je punktum van studiuma, na izvjestan način mu pripada. Punktum sastavlja kodirani studium koji je u sebi još nekodiran. Kako kaže Derida, punktum naseljava, odnosno dekodira studium. Njihova razlika počiva u tome da ni slučajno, ni namjerno ne mogu da izdrže kritičku pažnju<sup>66</sup>.

Filozof Valter Benjamin (Walter Benjamin) predstavlja teoriju o „auri”,<sup>67</sup> problematizuje doba tehničke reprodukcije i uvodi nas u svijet djetinjstva. Fotografije autobiografskog pamćenja su predmet Benjaminove filozofije. Refleksija koju Benjamin razmatra jeste dječija fotografija. Fotografsko viđenje, u svom specifičnom preplitanju 'ovdje i sada' Benjamin opisuje u

---

<sup>65</sup> Na ovoj fotografiji Studijum ukazuje na istorijska, društvena ili kulturna značenja. Fotografija Koena Velsinga iz 1979. godine, prikazuje ratno razorenu ulicu u Nikaragvi sa tri naoružana vojnika koji patroliraju i dvije monahinje koje prelaze ulicu iza vojnika. Fotografija se može tumačiti kao prisustvo tradicionalnih suprotnosti između rata i religije, nasilja i duhovnosti.  
<https://educationmuseum.wordpress.com/2013/03/12/roland-barthes-studium-and-punctum/>, pristupljeno 22. juna 2018.

<sup>66</sup> Derrida, J. *The Work of Mourning*, Chicago: The University of Chicago Press, 2001, str. 41

<sup>67</sup> Benjamin, Valter, *Mala istorija fotografije, O fotografiji i umetnosti*, Beograd: Kulturni centar Beograd, 2006, str. 25 - 26

predgovoru verziji Berlinskog detinjstva iz 1938. inokulacija “u kojoj se koriste one slike koje su u egzilu najsposobnije da probude nostalgiju: slike djetinjstva” kako bi se ograničio sveprisutan osjećaj gubitka koji karakteriše sadašnjost<sup>68</sup>. Fotografsko gledanje omogućava „uvid u nepovratnost - ne kontingentnu, biografsku već neophodnu, društvenu nepovratnost prošlosti“<sup>69</sup>. To utiče na interakciju prošlosti, njenu identifikaciju sa djetetom koje se nalazi u njegovoj loži, kao u mauzoleju koji je dugo bio namijenjen samo njemu<sup>70</sup>. Benjamin ne podsjeća samo na grad svog djetinjstva, već na svijet, na pojedinačne stvari, kuće i ulice, na povremena ljetnja putovanja. Fotografija se pojavljuje kao mauzolej mladosti i nade.

Mnoge fotografije, po Bartu, posjeduju „surovost teme“. One uspostavljaju dihotomiju koja narušava stabilnost ljudskog postojanja: monahinje i naoružani ljudi, robovi, leševi pod bijelim čaršavima. U ovoj seriji fotografskih osnova (*studium*) postoji snaga koja je, kako kaže Bart, često metonimijska. To je upozorenje prolaznosti, ono što Sulaž naziva „odglumljenim“. U toj fotografiji koliko je budućnost nepredvidiva, toliko je i prošlost neodređena, sadašnjost je otvorena i kako kaže Gadamer (Hans-Georg Gadamer), „fuzija horizonata“, prepletenost prošlog, sadašnjeg i budućeg. *Svijetla komora* nije samo analiza hrpe prošlosti i kopija realnosti koju je teško uhvatiti u svojoj cjelosti, već spis o uzbuđenju i zadovoljstvu za koje sam autor kaže „naučio sam, možda, kako se kretala moja želja, ali nisam otkrio prirodu (eidos) fotografije.“<sup>71</sup>

Pitanja koja se tiču temporalnosti u ovom radu sadrže teoriju iz koje se može zaključiti da aspekt sjećanja proizlazi iz neočekivanog detalja, tačke ili konfiguracije slike koja mobilizuje uticaj pojedinca. Poput prizora predjela, portreta i objekta u Bartovoj *Zimskoj Bašti* i u *Zapisima iz autobiografske bašte* fotografije registruju intimno pamćenje koje proizlazi ukrštanjem arhive i memorije kao koncepta. Zato se fotografija ne uspostavlja kao poseban objekat u odnosu na druge slike, već kao predmet nedostajanja koji ujedno postaje mjesto oporavka.

---

<sup>68</sup> Jennings, Michael, *The Mausoleum of Youth: Between Experience and Nihilism in Benjamin Berlin Childhood*, [https://scholar.princeton.edu/sites/default/files/jennings\\_mausoleum\\_of\\_youth\\_0.pdf](https://scholar.princeton.edu/sites/default/files/jennings_mausoleum_of_youth_0.pdf), pristupljno 20. jula 2018.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Bart, Rolan, *Svetla komora*, Beograd:Rad,1993, str. 57

U službi čovječanstva botaničari održavaju sastav imenovanja i razvrstavanja biljaka. Svaka biljka identifikovana je fizičkim uzorkom koji služi za definisanje vrste i obezbeđivanje trajnog i opipljivog zapisa o njenom postojanju. Po definiciji herbarijum je zbirka biljaka koja je skladištena, katalogizovana i sistematski uređena za proučavanje od strane profesionalnih taksonomista (naučnika koji imenuju i identifikuju biljke), botaničara i amatera<sup>72</sup>. Arhivski potencijal u herbarijumima prepoznaje se u presovanom sačuvanom biljnom uzorku, pratećim podacima, pomoćnim arhivskim zbirkama u vidu fotografije, bibliotečkom materijalu. Herbarijum je kao biblioteka, primarni izvor podataka sušenih i označenih biljnih uzoraka koji je uređen tako da omogućava jednostavan pristup i skladištenje. Sredinom osamnaestog vijeka švedski botaničar Karl fon Line (Carolus Linnaeus) uveo je revoluciju u polje botanike. Lineov sistem je prva knjiga koja je izložila organizaciju čitave prirode. On je klasifikovao biljne vrste prema morfologiji (obliku i strukturi) njihovih cvjetova i plodova. Moderni botaničari se i dalje oslanjaju na njegov sistem klasifikacije.

Granica između umjetnosti i herbarizma datira još iz perioda kada su anonimni umjetnici ilustrovali knjige kako bi vizuelno predstavili izgled određene biljne vrste u naučne svrhe. Botanička umjetnost ima dugu istoriju koja seže do kasne antike.<sup>73</sup> Tokom srednjeg vijeka botanički motivi koristili su se za ukrašavanje rukopisa i slika, ali i za dokumentovanje svijeta prirode. Naučna ilustracija postala je sastavna disciplina koja privlači interes ljubitelja prirode, kolekcionara i bogatih pokrovitelja umjetnosti. Proučavani su egzotični primjerci i naručeni su njihovi portreti. Vjekovima kasnije biljke će postati isječak iz života - mrtva priroda.

Posebna značenja u tradicionalnim kulturama Evrope, Azije i Bliskog Istoka pripisana su floriografiji<sup>74</sup> gdje se simbol cvijeća razvijao kao sredstvo prenošenja istina o ljudima<sup>75</sup>. Jezik cvijeća je prvenstveno književna tradicija, zasnovana na literaturi u kojoj se prepliću simboličke

---

<sup>72</sup> <https://www.rbge.org.uk/science-and-conservation/herbarium/> pristupljeno 20.februara 2019.

<sup>73</sup> *Krateus* (I. vijek p.n.e.) smatra se prvom osobom koja je nacrtala ilustrovani atlas bilja. Originalno djelo nije sačuvano, ali ga spominje rimski pisac i naučnik Plinije stariji, i zato se smatra da je značajno uticalo na kasnija djela ljekara i botaničara Dioskorida.

<sup>74</sup> Floriografija (jezik cvijeća) je sredstvo kriptološke komunikacije kroz upotrebu ili raspored cvjetova. Značenje je pripisano cvijeću hiljadama godina, a neki oblik floriografije se praktikuje u tradicionalnim kulturama širom Evrope, Azije i Afrike.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Language\\_of\\_flowers](https://en.wikipedia.org/wiki/Language_of_flowers), pristupljeno 14.02.2019.

<sup>75</sup> <http://www.literarycalligraphy.com/books/history.html>, pristupljeno 14.02.2019



asocijacije iz kineske, japanske, bliskoistočne, grčke i rimske kulture, mitologije i religije.<sup>76</sup> Interpretacija floralnih motiva koju je zabilježila istorija umjetnosti pokazuje da su obnavljanje, efemernost i smrt osnovni elementi koji će postati preokupacija u mnogim disciplinama, ali u slikarstvu imaju izvanredno prisustvo. Francuska teoretičarka Klodet Sartiljo (Claudette Sartiliot) u istoriji postojanja cvijeća u umjetnosti prepoznaje dvostruka značenja - cvijeće je muško i žensko u jednom, a kada se reže postaje metafora koja ne označava fiksni identitet.<sup>77</sup> Tako će istorija cvijeta u umjetnosti oscilirati između lijepog i ružnog, smrti i ljubavi, transcendentnog i prezira, cvijeće je simbol tuge zbog nastradalih i istovremeno simbol nade o obnovi života. Sartiljo opisuje cvijet kao jedinstvenu cjelinu izgleda u kojoj nema jasnog ili stvarnog mjesta, nema uloge. Ako je cvijeće tradicionalno kao književni simbol, primordijalno - povezano sa ženskom ljepotom, životom i nevinošću, ono se u tim istim tekstovima pomjera u njihovu suprotnost<sup>78</sup>.

Kao poetski simbol, cvijeće se često poziva na objašnjavanje prirodne harmonizacije izražavanja, privlačnosti i reprodukcije. Cvijeće napreduje kao botanički i književni fenomen u djelima Šarla Bodlera, Šekspira i Žan Žaka Rusoa, služi kao suštinska referentna tačka za Rilkea, Prusta, Deridu i mnoge druge.

Bodler prirodu predstavlja kao sveto mjesto, evocirano u obliku hrama, mjesto privilegovane komunikacije između našeg postojanja i onoga što slijedi. Priroda je kompleksna cjelina, koja se ne svodi na svoje pozitivističke aspekte.

*Priroda je hram gde mutne reči sleću  
Sa stubova živih ponekad, a dole  
ko kroz šumu ide čovek kroz simbole  
što ga putem prisnim pogledima sreću.*<sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> <http://www.literarycalligraphy.com/books/history.html>, pristupljeno 14. 02. 2019.

<sup>77</sup> Sartiliot, Claudette, *Herbarium Verbarium: the discourse of flowers*, London: The University of Nebraska Press, 1993, str. 17.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> <https://www.scribd.com/document/366993740/%C5%A0arl-Bodler-PJESME> pristupljeno 10. marta 2019.

Za Bodlera priroda nije rezultat slučajnosti, već vješto uređena arhitektura, organizovano stvaranje sa rasutim simbolima u kojem su svi njeni elementi međusobno povezani. Njegova poezija izražava opšti princip prirode, vidljivog, onog koji se smatra različitim od nevidljivog i duhovnog univerzuma.

Određene interpretacije ponudile su dvosmisleno i promjenjivo, ne baš idilično, predstavljanje cvijeta u sistemu simbola. Žorž Bataj (Georges Bataille) u svom subverzivnom eseju *Jezik cvijeća* pokušao je da objasni anti-romantičnu sliku cvijeta. U ovom tekstu Bataj uspostavlja paralele između anatomije cvijeta i ljudskog tijela, kao i tumačenje prirode zavođenja, ljepote, ljubavi i smrti shvaćenih kroz fizičke i istorijski zgusnute karakteristike cvijeta. Autor kritikuje čovjekovo izbjegavanje smrti, uzimajući cvijeće, ne kao estetski lijepo uobličen element iz prirode, već kao simbol prolaznosti ljudskog života. U velikim ratnim stradanjima, memorijali će biti važna mjesta za sjećanja na one koji nisu preživjeli. Mak će biti prepoznat kao borbeno divlje cvijeće koje održava živim sjećanje na dramatične teme i iskustva vojnika. Značaj maka kao trajnog memorijalnog simbola postaće obilježje poginulima u Prvom svjetskom ratu i u kasnijim istorijskim sukobima<sup>80</sup>. Bataj koristi alegoriju cvijeta u namjeri da otkrije kako lako ljudski ideali vječne ljepote potkopavaju stvarnost u kojoj se taj prekrasni objekat “diže iz smrada gomile stajskog đubriva - iako se na trenutak činilo da ga je zaobišla anđeoska i lirska čistoća”<sup>81</sup>.

U *Građaninu Kejnu*, Orsona Velsa, pupoljak - poslednja riječ čovjeka na samrti, ostaće upamćena kao misteriozni izraz, kao tajna tuge poznata samo njemu. Vremenom će se otkriti da je pupoljak ime slagalice iz djetinjstva, predmet koji Kejn dotakne prije nego što mu je umrla majka. U saopštenju za štampu iz 1941. godine, reditelj Vels je izjavio da jeftine male slagalice pod nazivom “Pupoljak” označavaju Kejnovu podsvjesnu potrebu za jednostavnošću, udobnošću i ljubavlju svoje majke<sup>82</sup>. Pupoljak rezonuje sa istinom koju svi mi možemo razumjeti, putujući kroz djetinjstvo da bi se konačno suočili sa vatrom i dimom smrti.

Cvijeće počinje trunuti u zatvorenom prostoru jer se udaljava od svoje prvobitne prirode, nalazi drugačiju umjetnu formu na vijencima, šalje u vječni život. Vijenci postaju doslovni znakovi smrti, polažu se kao atribut vječnog pamćenja. Kao simbol i koncept smrti cvijet se

---

<sup>80</sup> <http://www.bbc.co.uk/remembrance/how/poppy.shtml>, pristupljeno 21. februara 2019.

<sup>81</sup> <https://superbunker.com/about/subterranean/bataille-flowers/>, pristupljeno 24. februara 2019.

<sup>82</sup> <http://www.wellesnet.com/orson-welles-explains-the-meaning-of-rosebud-in-citizen-kane/>, pristupljeno 21. februara 2019.

reflektuje u ostvarenju *Poslednji tango u Parizu*, reditelja Bernarda Bertolučija. Pol (Marlon Brando) svoj monolog upotpuniće tako što skida latice sa cvijeća kako bi otkrio ljepotu tragično preminule žene. (Slika 5).



5. Simbol cvijeća u filmu *Poslednji tango u Parizu*, reditelja Bernarda Bertolučija

U Šekspirovom Hamletu cvijeće ima skrivena značenja i dramatičnu ironiju. Ofelijino cvijeće je simbol duboke tuge koju dijeli drugima u svom naizgled ludom stanju uma. U nedostatku slobode, ona indirektno optužuje vladare za krivicu koju želi da osjete - gorka mirođija kao simbol laskanja je za Kralja, a pokajnica za Kraljicu. „To je ruzmarin, to je sjećanje“, reći će Ofelija za Laerta, dok sebi određuje trobojni cvijet koji znači ljubavne misli.<sup>83</sup> Simboliku cvijeća Ofelija koristi kako bi priznala ono što je bilo teško u patrijarhalnom društvu. Na kraju umire dok skuplja cvijeće za vijence na obalama potoka. Šekspir je pronašao jedan obrazac ambivalentnosti vodene smrtnosti koja je povezana sa traumom rođenja i ciklusom smrti na relaciji biće - biljka. Kod Šekspira cvijet znači u istom trenutku procvat i nesigurnost života.

---

<sup>83</sup> <https://sr.wikisource.org/sr-el/%D0%A5%D0%B0%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D1%82> pristupljeno 23.februara 2019.



6. *Ofelija*, Džon Everet Mile, ulje na platnu, 1851–52



7. Motiv Ofelije u filmu *Melanholija*, Larsa fon Trira

*Kraj potoka je jedna vrba tu, što u ogledalu vodenom ogleda svoje sivo lišće. Ona je tu došla sa neobičnim vencem od koprive, od šeboja, božura, kandilke, kojoj pastiri ružno ime daju, a djevojke je „mrtvački prsti“ zovu.*<sup>84</sup>

Djevojke u vodi zauzimaju motiv koji tradicionalna i savremena ikonografija često poistovjećuju sa Ofelijom. Šekspirovi stihovi poslužiće slikaru Džonu Everetu Mileu (John Everett Millais), a cvjetni atributi u slici odražavaju blještavilo prirodnih detalja koji se izdvajaju kao svileni vez iz korita i travnatih vodenih biljaka u kojima subjekt pluta<sup>85</sup> (Slika 6). Floralni ambijent kao amblem prolaznosti ljepote, čiste i prerano izbledjele, uobičajena je osobina smrti djevojke. Reditelj Lars fon Trir dublje čita osvetu života i kroz smrt obnavlja porast novog rođenja u traumatskom iskustvu globalnog nestajanja. Da bi učvrstio Justininu ulogu kao simbol depresivne žene, fon Trir u filmu *Melanholija* preuzeće motiv Šekspirove Ofelije. Na slici koja se koristi kao plakat za film, glavna junakinja Džastin (Kirsten Danst) kao da lebdi u vodi obučena u svoju svadbenu haljinu, držeći buket cvijeća (Slika 7). Tuga i uznemirujući spektakl prirode, u skladu sa mračnim i melanholičnim stanjem, ostaće upamćena kao važna poetika u reprezentaciji prostora kod ovih autora.

Simbol cvijeta u *Zapisima iz autobiografske bašte* stvara alternativnu viziju svijeta, gdje su postojeći detalji usmjereni na botaničku identifikaciju. Konstruisanje međudnosa u okviru vizuelne prezentacije zahtijevalo je autentičnost, vjerodostojnost i osobenost umjetničkog djela.

<sup>84</sup> Ibid.

<sup>85</sup> <http://www.cazbo.co.uk/ThePainting/Aboutthepainting/AboutthePainting.htm>, pristupljeno 23. februara 2019.

Razvijajući istraživanja zasnovana u okviru koncepta ovog rada zajedničko svojstvo čovjeka i biljke provocira transfere i semiotičke promjene između teksta, simbola i ideja kako bi se istraživalo kroz umjetničko gledište. Ono što znači biti, misliti i osjećati u ovom radu se udaljava od klasičnog antropocentričnog iskustva posmatranja i promovira multidisciplinarnu sliku prirode. *Zapisi* analiziraju dokumente, razmišljanja o porijeklu, istražuju karakteristike i društveni kontekst, a zatim predlažu umjetničku interpretaciju koja može pružiti odgovore na postavljena pitanja. Polazna tačka proističe iz ličnog sjećanja, porodične priče ili trenutne situacije koje su privukle pažnju i kroz koje se analitičkim okom bave kontekst rada i njegov okvir.

Kao kodirani i skriveni sistem vrijednosti, jezik botanike se odnosi na sliku prirodnih predjela, u središtu je ovog rada i artikuliše se skupom vizuelno pozicioniranih odnosa u kojima se svi prisutni elementi generišu i podstiču.

*Zapisi*, međutim, nemaju pretenziju da ponude konačne odgovore na ovaj fenomen, već da razviju i otvore poglavlja za nove interpretacije. Rad nastoji da podstakne promišljanje ljudskog i prirodnog i da doprinese procesu u kojem se ne reprodukuje postojeća stvarnost, već se konstruišu nove realnosti.

## Zaključak

*Uticaj fotografije na naše znanje o prošlosti dovodi u pitanje sam koncept istorijskog znanja. Fotografije nisu jednostavni samo transkripti stvarnosti, već dozvoljavaju posmatračima da dekodiraju, projektuju cjelovitost, koherentnost i svoj identitet. Događaji iz prošlosti koji su prisutni na snimcima porodica smatraju se stvarnim kod budućih gledalaca. U bilo kojoj arhivi fotografija predstavlja društvo kao instituciju i omogućava identifikaciju unutar određene zajedničke memorije.*

*Uprkos činjenici da se memorija i arhiv pripisuju fotografiji kao glavnom mediju, u procesu redefinisanja fotografija je bila, jeste i ostaće aktuelna. Arhiv nas uvjerava da u mnoštvu slika možemo pronaći smisao stvarnosti. Te slike pripadaju svijetu vidljivih reprezentacija, i kod njih se u oblasti iskustva mogu naći univerzalna značenja. U umjetnosti današnjice arhiv često stoji u oštrom kontrastu sa toplim sjajem stereotipnih porodičnih albuma, a predstave o domu su daleko od idealizovane. Tako fotografija postaje sredstvo kritičkog preispitivanja gdje je i šta je dom, a samim tim i njegov identitet i istorija. Ponovno prisvajanje prošlosti kroz svrsishodno postavljanje Zapisa iz autobiografske bašte kao svojevrsnog "memorijskog rada" usmjereno je na porodičnu arhivu u kojoj se otvara prostor za neke nove dijaloge i u tom procesu, arhiv se refleksno i svjesno konstituiše za budućnost.*

*Prošlost je uvijek u razgovoru sa sadašnjim, čak i sa budućnošću, u pokušaju da se osigura njena reprodukcija. Prošlost zahtijeva više od jednostavnog oblika sjećanja, ali se, kao što to predlaže Merijen Herš, mora nastaviti. To znači stalno ispitivanje svjedočenja i razmatranje onoga što ostaje neizrečeno, koliko i ono što se može kazati ili artikulirati kroz procese sjećanja. Zato su u Zapisima foto arhivi, post-memorija, sjećanje, suštinsko iskustvo i istina dostupni posmatračima. A priroda... ona je tu da uskladi datosti i mogućnosti, da djeluje kao suštinsko dijeljenje iste prirode.*

## METODOLOŠKA RAZMATRANJA

---

*U okviru Metodoloških razmatranja koja su strukturisana u tri potpoglavlja: 1) Geneza umjetničkog rada, 2) Stvaralački proces i 3) Višemedijsko kompletiranje djela, opisan je cjelokupan postupak koncipiranja rada, njegove realizacije i metatekstualne autointerpretacije. Realizacija projekta prikazana je u fazama koje obuhvataju: pripremne radove, neposredan stvaralačko-tehnološki postupak i izvođenje projekta kao višemedijskog djela u instituciji za javnu prezentaciju. U skladu sa umjetničkim projektima interdisciplinarnih preokupacija u doktorskom umjetničkom projektu Zapisi iz autobiografske bašte do sada je sprovedena analiza različitih disciplina, kroz istraživanje više medija u cilju razumijevanja teme. Istraživački projekat usmjeren je ka interpretaciji sakupljenog sadržaja i uspostavljanja odnosa između teorijskog, empirijskog i terenskog rada, kao i interpretaciji njihovih uvida. Interdisciplinarni pristup potvrđuje se kroz primjenu umjetničkog i naučnog istraživanja, doprinoseći razumijevanju fenomena djetinjstva posredstvom više medija. Predprodukcija podrazumijeva vizuelno-antropološka istraživanja služeći se fotografijom i videom kojima dokumentuje određenu atmosferu. Selektivnom metodom radilo se na izboru vizuelno – zvučnog materijala koji će ući u dalju proceduru postupka umjetničke obrade. Rad preispituje odnose koji su ostali u prošlosti i daje im novo značenje kroz metodično i sistematsko pristupanje u konceptualnom značenju savremenog umjetničkog djela.*



U izradi doktorskog umjetničkog projekta, u istraživačkom postupku i u samom formulisanju disertacije, primijenjen je metod koji mapira široko diskurzivno polje u kojem se rad definiše formalno, medijski i značenjski, a interdisciplinarno se izvode različiti pristupi. Interdisciplinarnost se prvi put pominje 1972.<sup>86</sup> i ukazuje na uzajamno djelovanje više disciplina. Jedna od začetnica interdisciplinarnih studija, teoretičarka Džuli Tompson Klein (Julie Thompson Klein), tvrdi da se interdisciplinarnost javlja još kod Platona i Aristotela<sup>87</sup>, dok teoretičar Džo Moran (Joe Moran) smatra da je ovaj termin i dalje nedovoljno istražen.<sup>88</sup> Kao autor prve značajne studije o interdisciplinarnosti, on navodi da se metodološki pristupi javljaju kada su istraživačka pitanja i problemi isuviše složeni da bi se na njih odgovorilo sa stanovišta jedne discipline.<sup>89</sup>

Interdisciplinarnost u radu *Zapisi iz autobiografske bašte* podstaknuta je i opravdana u teorijama i proučavanju na polju botanike, semiotike i bioestetike. U tom odnosu primijenjene su metode koje u antropološkom i vizuelnom smislu oplemenjuju medij fotografije i videa time dokumentujući konkretne situacije u urbanom okruženju. Vizuelno-antropološka istraživanja sprovedena su u saradnji sa kolegama sa bioloških fakulteta i više botaničkih centara<sup>90</sup>. Tokom dvomjesečnog angažmana na terenu izvršen je odabir uzoraka i dokumentovan je video materijal nastao u više faza ove studije. Jedno od ključnih pitanja u prvom dijelu ovog rada jeste: kakva je veza između portreta i njihovih karakteristika u biljnom svijetu?

U knjizi *Šta biljke znaju* istaknuti naučnik Danijel Šemovic (Daniel Chamovitz) postavlja pitanje “da li kada gledamo u biljke vidimo sebe”<sup>91</sup>. Pitanje je proizašlo iz njegovog studioznog izučavanja u kome se bavio uporednom analizom kroz složenost svjetlosti, kompleksnih aroma, različitih fizičkih stimulacija, pripisujući i biljkama određene naklonosti koje čovjek posjeduje.

---

<sup>86</sup> Termin interdisciplinarnost prvi se put spominje u knjizi, *Interdisciplinarity: Problems of Teaching and Research in Universities*, nastaloj u Organizaciji za ekonomsku saradnju i razvoj 1972. godine, u kojoj se kao ključni autor pojma izdvaja filozof Leo Apostel

<sup>87</sup> Klein Thompson, Julie, *Interdisciplinarity: History, Theory & Practice*, Detroit: Wayne University Press, 1990., str. 19.

<sup>88</sup> Moran, Joe, *Interdisciplinarity*, London and New York: Routledge, 2010, str. 23

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Biološki fakultet, Univerzitet Crne Gore (Podgorica), Botanička bašta "Jevremovac"(Beograd), Botanička bašta "Danijel Vincek" (Kolašin), Prirodnjački muzej Crne Gore (Podgorica)

<sup>91</sup> Šemovic, Danijel, *Šta biljka zna: vodič kroz svet čula*, Beograd: Centar za promociju nauke, 2016, str. 172

U jednoj od najprevođenijih studija koja preispituje koherentnost čovjeka i taksonomije “Tajni život biljaka” autori Piter Tompkins (Peter Tompkins) i Kristofer Berd (Christopher Bird) nas podsjećaju na Aristotelovu tvrdnju da biljke imaju dušu, ali ne i osećanja. U to se vjerovalo sve do 18. vijeka kada je botaničar Karl fon Line ukazao da se biljke razlikuju od ljudi i životinja po tome što se ne kreću. Njegovo mišljenje opovrgnuo je Čarls Darwin teorijom da biljke obavljaju ovakve pokrete samo ako od toga imaju koristi.<sup>92</sup> Čovjek, rekao je bečki botaničar Raul Franse (Raoul France), obično misli da su biljke nepokretne i bezosećajne, jer nema vremena da ih posmatra<sup>93</sup>.

Karl Fon Line razvijao je biljni svijet po vrstama na osnovu varijacija muških polnih organa, odnosno stabljika koje nose polen svake biljke. Svojom sklonošću za traganjem, Line je prepoznao šest hiljada različitih vrsta biljaka. Njegov sistem poznat kao „seksualni sistem“ bio je smatran velikim podsticajem za studente botanike. Još uvijek u upotrebi, danas pod nezgrapnim imenom „binomna nomenklatura“ sistem je dodjeljivao svakoj biljci latinski naziv za vrste i podvrste, kojima je dodavao ime osobe.<sup>94</sup>

Osvrćući se na savremena istraživanja, u ovoj knjizi je posebna pažnja posvećena eksperimentima naučnika Kliva Bekstera koji je zastupao ideju da biljke imaju emociju. Ova često osporavana hipoteza zbog naučne neutemeljenosti<sup>95</sup> dobiće zvaničan naziv Beksterov efekat i dugo vremena biće aktuelna među naučnicima zbog osnovnog pitanja koje postavlja: “da li biljke posjeduju još neku nedefinisiranu primarnu percepciju”<sup>96</sup>. Iz današnje perspektive, ovo polazište moglo bi da razvije razmišljanje o neistraženom svijetu i da istovremeno postavi pitanje da li iza njega u biološkom smislu stoji inteligencija i svijest, potpuno drugačija od naše.

Možemo reći da je riječ o specifičnom panpsihističkom<sup>97</sup> konceptu gdje su prisutne nove instance i novi izumi izvan već postavljenih i označenih struktura. Među onima koji su dokazali i uspostavili definicije u nauci, Bekster izaziva i testira nepoznatu poziciju nudeći drugačije od već ustanovljenog.

Iz tog razloga, ove pretpostavke u istraživačkom projektu *Zapisi iz autobiografske bašte* predstavljaju izlazak iz bezbjedne zone, zaštićene društvenim i umjetničkim normama. Taj vid

---

<sup>92</sup> Bird, Kristofer, Tompkins, Piter, *Tajni život biljaka*, Beograd: Liber - Beograd:Red box, 2006, str. 6-10

<sup>93</sup> Ibid, str. 7

<sup>94</sup> Ibid, str. 108

<sup>95</sup> Ibid, str.18

<sup>96</sup> Ibid, str.32

<sup>97</sup> Panpsihizam (grč. pan = sve i psyhe = duša), učenje, odnosno smjer filozofiranja, po kome sve što postoji ima dušu: i čovjek i kosmos.

transdisciplinarnog nije postavljen arbitrarno, već je strukturiran iznutra kao integralna vrijednost njoj imanentna i usklađena sa prirodom teme. Zasnivajući primjenu vizuelno-antropološkog metoda tokom selekcije materijala prepoznata su specifična mjesta, dokumentovane određene lokacije, kontekstualizovane snimljene situacije, u cilju postizanja umjetničke strukture. U tom procesu prepoznate su predstave koje sadrže pitanja kojima se ovaj rad bavi, što je doprinijelo višemedijskom kompletiranju djela. Primjenom različitih analiza poput fotografije, botanike, taksonomije, pokretne slike, zvuka, kao i njihovim sintetizovanjem, ovaj princip doprinosi integrisanju i otkrivanju značenja unutar strukture.

Kako se radilo o konkretnom fotografskom mediju, u postupku rekonstrukcije i proširivanja razvijali su se narativi koji se bave transdisciplinarnom praksom umjetnosti i taksonomije, ukazujući na mikropolitike koje se ogledaju u ličnom i kolektivnom, privatnom i javnom zapisu. Dekonstrukcija događaja u umjetnosti danas može biti egzemplarna za ono što će francuski antropolog Klod-Levi Stros (Claude Lévi-Strauss) svojevremeno imenovati “brikolerom”<sup>98</sup>. Ovakva logika uticala je na mehanizam strukturiranja doktorskog projekta u vidu kombinovanja i proširivanja različitih vizuelnih sadržaja iz kojih se nanovo čitaju narativi.

Naglašeno je prisustvo istraživačkog metoda i dokumentovanja fotografskog materijala, koji je prethodno prošao kroz pažljivu selekciju u cilju dostizanja ostvarenja djela višemedijske preokupacije. Tokom procesa prepoznati su autentični prikazi prošlosti koji su primijenjeni i inkorporirani u umjetnički koncept posredstvom fotografije koja je usmjerena na nekoliko različitih motiva. Mjesto odrastanja, lokaliteti, adaptivne faze i socijalizacija upućuju na intimni prostor koji se vezuje za lična iskustva i poznavanje karakternih osobina članova porodice predstavljenih u radu. Prostor u kome se odvija život i uticaj ambijenta na značenje iskorišten je kao građa sa kojom je započeta studija o narativnom kontekstu ličnih i porodičnih priča. U teorijskom i praktičnom promišljanju i korelaciji više elemenata sa kojima se raspolagalo tokom produciranja, transdisciplinarni metod je doprinio višemedijskom oblikovanju.

Budući da je osnovna ideja ove cjeline pronalaženje drugog značenja postojećem sadržaju, rad je prošao kroz naučno-istraživačko-umjetničku metodu u kojoj su se uporednom analizom razvile smislene pojave. U želji da se ispituju odnosi koji postojeći kontekst mogu da povežu sa

---

<sup>98</sup> Brikoler je termin kojim francuski antropolog Klod-Levi Stros imenuje nezapadnog čovjeka “divljeg uma”, manuelnog radnika koji stvari koje nađe sakupi, sastavlja, kombinuje na novi način, slobodno i „u hodu“, koji, dakle, improvizuje. Nasuprot njemu, inženjer, reprezent „civilizovane“ ili naučne misli, planira, konceptualizuje, anticipira stvari, osmišljava i nova oruđa i nove kombinacije. Prema: Lévi-Strauss, C. (1966) *The Savage Mind: The Nature of Human Society Series*, Chicago: University of Chicago Press.



novim pripadnostima, rad je navodio na zaključak o posjedovanju suštine koja ima potencijal da drugačije preispituje postojeći svijet. Tokom analize otvorene su mogućnosti za različite interpretacije, iščitavanja i povezivanja. Obilazak brojnih lokaliteta zahtijevao je prisustvo i angažovanost autora (fotografisanje, sakupljanje građe – biljaka, snimanje audio i video zapisa). Pri dokumentovanju materijala autor prikazuje srodnost između porodičnih portreta, njihovih osnovnih osobnosti i karakteristika selektovanih biljnih vrsta koje su sakupljene i herbarizovane.<sup>99</sup> Identifikovane biljke obuhvataju sve djelove uključujući korijenje i cvijet, a na postojećem materijalu imenovani su različiti predstavnici familije na osnovu klasifikacije biljaka.

Kao svoju polazišnu tačku rad uzima identifikovanje izvjesnih slaganja posmatranih karakteristika i zatim uvrštavanja određene biljke na osnovu toga kakvo stanište preferira, gdje nalazi svoj optimum, kakav uticaj ima na okruženje i šta simbolizuje.

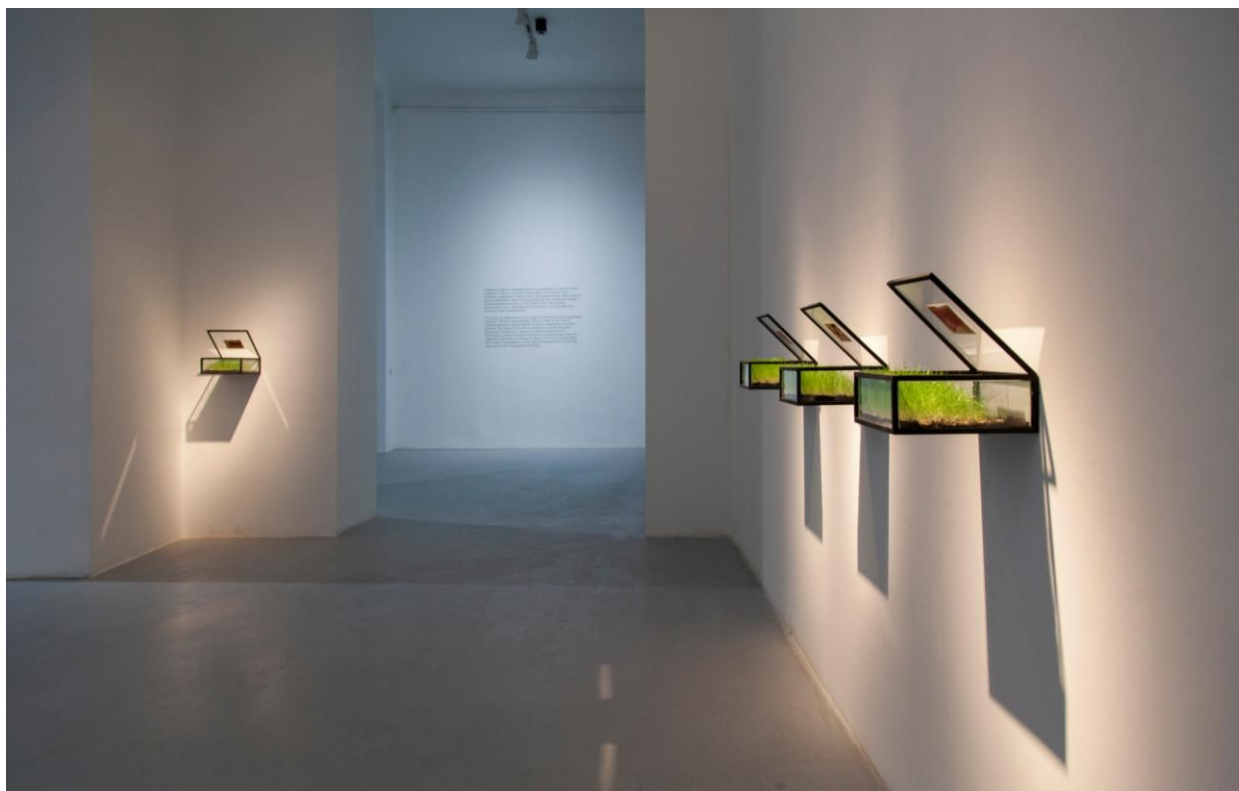
#### 8. Segment prvog rada

Proces produkcije na terenu podrazumijevao je odabir elemenata koji se odnose na primjerke iz prirode, kao i sekvence zatečenih stanja u pejzažima. Nastanak rada započet je istraživanjem i dokumentovanjem motiva koji će doprinijeti konstruisanju konačnog objekta. Za potrebe sadržaja selektovani su uzorci koji su usklađeni sa različitim narativima, a sastoje se od foto materijala i uzoraka biljnih vrsta. Na osnovu elementarnih svojstava i relacije između čovjeka i prirode, kroz pojedinačne primjerke istražuju se sličnosti koje će doprinijeti sagledavanju simboličkog značenja.

---

<sup>99</sup> Referentne zbirke biljnih primjeraka se prikupljaju i identifikuju. Većina biljnih dijelova su sušeni, pritisnuti, montirani. Identifikovane biljke obuhvataju sve djelove, uključujući korijenje, cvijet i plod.

U drugom segmentu iz ličnog selimo u javni prostor gdje se pažljivom metodom analize i sinteze elemenata ostvaruje vizuelni identitet umjetničkog projekta. Rad se oslanja na prethodnu cjelinu kroz koncept bioestetike, upotrebom fotografije koja predstavlja infrastrukturu i arhitekturu, prizore nekada funkcionalnih objekata, koji danas nemaju tu namjenu ili su nepostojeći. U želji da produkuju novo postojanje koje nosi vitalnost i čuva slike od zaborava, postojeće fotografije postaće sastavni dio objekata u kojima tokom trajanja postavke raste trava. Suprotno takozvanom "tradicionalnom" radu, shvaćenom kao stabilan materijalni objekat, kontekst efemernosti u drugoj cjelini uključuje oblike kreacije koja je bazirana na trajanju. Kao važna i određujuća ispostavlja se umjetnost trenutka koja se odvija ovdje i sada, koja je podložna metamorfozi, proizaša iz postojanosti i trajanja umjetničkog rada. U ovom segmentu praksa efemerne umjetnosti proizvela je vrlo bliske veze sa arhivskim područjem koja poprima dvostruki status. Naime, nestabilnost i privremenost travki, kao novih elemenata, u saglasju sa nepostojećim, srušenim i neupotrebljivim objektima na fotografijama dovešće do gubitka cjelovitosti umjetničkog objekta u datom trenutku.



9. postavka drugog segmenta rada *Zapisi iz autobiografske bašte* u galerijskom prostoru U10 u Beogradu

Ovaj produkcijski segment zahtijevao je eksperimentisanje sa travom koja će u galerijskom prostoru moći da opstane. U staklenim objektima integrisane su fotografije, kao “male predstave”, koje istovremeno manifestuju dokument iz prošlosti, ali posebnu pažnju na njih skreću travke kao umetnuta tijela oko glavnog sadržaja.

U finalnom produktu rada fotografija se razvila u pokretnu sliku koja će rezultirati konkretnom vizuelnom i zvučnom cjelinom. Prednost prezentacije u formi video instalacije doprinosi na polju registrovanja kvaliteta neposrednosti, interakcije ili participativnosti. Zasnovan na tehnološkom i elektronskom generisanju slika video po sebi pretpostavlja posredovanje u kojem umjetnik i posmatrač nikada nisu potpuno prisutni ili transparentni. Osnovnu teorija koja predstavlja video kao medij, zasnovana je na transferu elektronskih signala koji su u stalnom kretanju i cirkulišu između kamere i monitora. Ovaj proces simultane produkcije i reprodukcije čini video najfleksibilnijim medijem. Ivon Spilman (Yvonne Spielmann) video tretira kao transformaciju, prepoznajući njegovu suštinu u tranziciji između slika i činjenici da se promjene naročito reflektuju u ovim procesima<sup>100</sup>. Nakon što je pozicionirala video kao model koji demonstrira oboje, Spilman uzima primjere umjetnika kao što su Vito Akonči (Vito Acconci), Džoan Jonas (Joan Jonas), Nam Džun Pajk, Piter Kampus (Peter Campus), Lin Heršman (Lynn Hershman), Geri Hil (Gary Hill). Ona dodaje da su radovi ovih umjetnika pomogli da se pokažu sve mogućnosti videa i da se naglase njegove veze sa drugim medijima<sup>101</sup>.

Video je u *Zapisima* bio najadekvatniji medij postmodernog subjekta koji dosljedno odgovara na zadatost fotografije. U radu su izbjegnute montažne intervencije, u cilju autentičnog zatečenog ambijenta i zvuka koji će biti zabilježeni u datom trenutku. U želji da se sačuva atmosfera, za snimanje su korišteni stativ i dron. U ovom slučaju, video služi kao sredstvo primanja informacija i postiže promjenjivu vrstu vizije, koja stavlja svijest “negdje tamo”, kombinuje ga sa onim što je prikazano na fotografiji.

---

<sup>100</sup> Spielmann, Yvonne, *The Reflexive Medium*, Cambridge: MIT PRESS, 2008, str. 130 - 136

<sup>101</sup> Ibid.

*Zapisi iz autobiografske bašte* uključuju postojeći arhivski materijal, ilustracije i enciklopedijske pojmove, u cilju postizanja međusobne sinteze primjenom mnogostrukih tehničkih poduhvata. Na tim postulatima razvijao se višemedijski sadržaj u kojem se kroz dodatne intervencije primjenjuju pojmovni i znakovni narativi. Rad percipira prostorno-vremenske kategorije i presjeke odnosa vizuelnih cjelina, koje podrazumijevaju simultano posmatranje i konherentnost. Oplemenjivanje sadržajima taksonomije rad se prevodi u umjetnost drugačijeg iskustva. Primjenjuju se principi koji medij fotografije iz određenog realnog ambijenta smještaju u nov kontekst i otvaraju mogućnost neograničenih kombinacija fragmenata. Ovaj vid interdisciplinarnosti zahtijevao je dodatni angažman u vidu temeljnog sagledavanja strukture proučavanih biljnih vrsta koje ulaze u novo polje pojavnosti i percepcije. Instalacija je prikazana kao kompozicija foto zapisa i sekvenci od kojih svaka ponaosob posjeduje autonomnu vrijednost. U ontološkom smislu, umjetničkom radu pristupljeno iz perspektive višemedijske prakse koja za sobom povlači i zvučne, prostorne i druge narative.

Identifikacija posmatrača usmjerena je na prepoznavanje sopstvenih osobina, ali i njegovo uvođenje u nove relacije i iskustva. Dišan kaže: “stvaralački čin nije predstava u kojoj je umetnik sam; posmatrač dovodi djelo u kontakt sa spoljnim svijetom, dešifrujući, i interpretirajući njegove druge vrijednosti, i tako daje svoj doprinos stvaralačkom činu”<sup>102</sup>. Taj doprinos u ovom radu ogleda se u prezentaciji i angažmanu posmatrača koji u cilju razumijevanja djela traži informacije kroz dodatne višeslojne narative kojima se kontrolisano gradi odnos između slike, zvuka i teksta. Ideja je bila kako postići odnos između prostora posmatrača (subjekta) i prostora reprezentacije (objekta).

U istraživačkom postupku primijenjen je metod izučavanja biljnog svijeta na nivou antropogeno formiranih staništa<sup>103</sup>, lokaliteta, adaptivnosti<sup>104</sup> i ostalih osobenosti, što je omogućilo da se prepozna i proširi opseg vizuelnih uzoraka. Uloga umjetnika - istraživača bila je da ostane u međuprostoru između naučnog i umjetničkog, kreirajući opseg primjera koji od planiranog

---

<sup>102</sup> <http://fenomeni.me/marsel-disan-sta-je-stvaralacki-cin/> pristupljeno 15. januara 2019.

<sup>103</sup> Antropogeni predio – teritorijalni sistem u kome je sačuvan prirodni karakter i koji je potčinjen prirodnim zakonitostima, ali su unijeti i antropogeni sadržaji u vidu kulturnih biljaka, izmijenjenih osobina zemljišta, režima površinskih i podzemnih voda i sl. Izvor: [http://www.ekopedia.rs/?page\\_id=145](http://www.ekopedia.rs/?page_id=145), pristupljeno 15. januara 2019.

<sup>104</sup> Adaptacija – skup specifičnih reakcija na dejstva spoljašnje sredine zahvaljujući kojima organske vrste opstaju u prirodi pod uslovima koje se stalno mijenja, izvor: [http://www.ekopedia.rs/?page\\_id=145](http://www.ekopedia.rs/?page_id=145), pristupljeno 15. Januara 2019.

ulaze u zonu nepredvidivih sadržaja. U tom procesu postavljao se niz pitanja koja se odnose na vizuelno-antropološko definisanje rada i traženje smisla u semantičkoj komunikaciji između čovjeka i biljke. Uprkos osnovnim razlikama, kao posebno zanimljiv pojavljuje se kompleks osobina koje su omogućile identifikovanje i markiranje uzajamnih karakteristika. Otvorilo se polje za razumijevanje pripadnosti i realnosti, koje su pokrenule korpus iskazivosti koje će biti strukturirane prema pravilima, klasifikacijama i pretraživanjima. U tom ogledu koji bi mogao da opravda definiciju arhivske umjetnosti, tragalo se za građom koja će biti podvrgnuta metodama, formama i medijima, kao i taksonomijskim, indeksnim i arheološkim sredstvima koja će generisati nova čitanja.

U daljem razvoju rada je ambijentalna instalacija promjenjiva u prostoru, koja se, takođe, oslanja na koncept bio estetike. Predviđeno je da nastali foto materijal bude smješten u gajenoj travi koja raste tokom same postavke. Implicitna suština ovog rada je potreba da se identifikuju potencijalni uticaji i reference fotografije, kako bi se razumjelo dublje značenje koje je utkano u praktičnom radu. Dalje istraživanje omogućilo je proučavanje inter-disciplinarnе perspektive u okviru umjetnosti. Ipak, opsežna filozofska studija skrenuće pažnju na dodatne sadržaje koji će kreirati široko diskurzivno polje unutar koga je bilo moguće aktivirati specifične fenomene koji se mogu svrstati u red pojedinih umjetničkih faza.

U novoj cjelini narativi sa fotografija očitavaju odsustvo i prisustvo koje neće moći odjednom da se sagleda. U završnom segmentu umjetnost fotografije modifikovana je u medij pokretnih slika. Riječ je o prostornoj instalaciji koju čine četiri objekta. Lice (fotografija) predlaže gledište koje je preokupirano odsustvom, dok je naličje rada slika sadašnjosti prezentovana u video formatu. U postupku produkcije pristupljeno je promišljanjem narativnih događaja koji međusobno komuniciraju unutar prostorne instalacije, interakcijama i stanjima izazvanim aktuelizovanjem određenih fenomena. Postupak istražuje odnos nekad – sad, kao važne segmente za razumijevanje sjećanja. Za potrebe ovog rada prethodno je produciran primjer prostorne instalacije u formi vertikalno postavljenog pravougaonika koji bi posjedovao ekrane s dvije strane, čime se posjetiocima omogućava da je obilaze. Ova cjelina je sublimacija prethodne dvije i sadrži elemente višemedijskog umjetničkog djela (zvuk, pokretnu sliku, interaktivni pristup, prateći tekstualni sadržaj). Na video projekcijama istovremeno se emituju pejzaži, zatečeni ambijenti, eksterijeri i infrastruktura, tj. nekada naseljeni prostori. Četiri postojeće fotografije iz prošlosti posredstvom video projekcije omogućavaju uvid u postojeće



stanje, čime se očitava djelo koje posmatrača uvodi u polje zadržavanja, kontemplacije i interakcije. Upotreba tehnologije nije imala samo za cilj da fotografiju prevede u pokretnu sliku već da odredi umjetničku distancu i obezbijedi distribuiranje slike u prostoru. Dakle, koncept rada proširuje se u pejzažu i uspostavlja istraživanje sačuvanih slika koje su poslužile da se ponovo angažuju predjeli odrastanja.

Ovo iskustvo se produbljuje svijet porijekla u kojem se utvrđuje autentičnost mjesta i gdje posmatrač počinje da prepoznaje ranije i sadašnje vrijednosti.



10. Fotografija, Kotor, 1974.



11. video frejm, Kotor, 2017.

Referišući na umjetnost koja usvaja hronološki plan artikulisan oko pojma prostora, *Zapisi iz autobiografske bašte* svedeni su na višemedijsku instalaciju koja uspostavlja narative u određenim vremenskim kontekstima i egzistira kao umjetnost realnog ambijenta. Predstavljajući umjetničku instalaciju kao dominantnu postmodernističku produkciju, ruski teoretičar Boris Grojs kaže da ovaj medij nije prostorni razmještaj različitih djela koja se mogu posmatrati nezavisno “ona je fragment samog prostora (ispunjenog različitim predmetima) koji se doživljava kao jedinstvo, kao objekt.”<sup>105</sup> U klasičnoj interpretaciji instalacija je intervencija umjetnika u konkretnom prostoru preko koje se modifikuje perceptivno iskustvo posmatrača i prostor obogaćuje novim značenjima i sadržajem<sup>106</sup>. Da bi bio postignut umjetnički smisao nužno je angažovanje i participacija posmatrača, smatra američka historičarka umjetnosti Džuli Reis (Julie H. Reiss)<sup>107</sup>. Ona objašnjava da smisao umjetničke instalacije u odnosu posmatrač - djelo zahtijeva interakciju između samog objekta i korisnika<sup>108</sup>.

*Zapisi iz autobiografske bašte* je prostorna instalacija otvorena za nove sadržaja na čije višemedijko kompletiranje utiču ambijent, svjetlosni i ostali materijalni uslovi. Produkcioni segment sprovodi selekciju postojećih fotografskih sadržaja, kao i nastanak video i zvučnih zapisa na terenu. Postupno, ta dinamika prešla je u mehaniku otvaranja i uspostavljanja novih odnosa koji se ne definišu samo prema subjektivnosti ili identitetu, već prema strategijama produkcije: tehnikama alegorije, montaže i literaturom usklađenom sa konceptom projekta. Video materijal prošao je kroz fazu u kojoj su reprezentativni kadrovi obrađeni u cilju kompletiranja vizuelno-zvučne osnove, podijeljene u četiri različite cjeline. To će usloviti dužinu trajanja, gdje procesualnost, tj. vremenska kategorija, postaje presudna za odnos djelo-posmatrač.

---

<sup>105</sup> Grojs, Boris, *Učiniti stvari vidljivima, Strategije suvremene umjetnosti*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006., str. 57

<sup>106</sup> <http://the-artists.org/artistsbymovement/installation-art>, pristupljeno 15. septembra

<sup>107</sup> Reiss, Julie H. *From Margin to Center, The Spaces of Installation Art*, Cambridge, London : The MIT Press, 1999. str. 30 - 36

<sup>108</sup> Ibid.

Četiri video rada integrisana u funkcionalnu cjelinu čine sekvence već prisutne na fotografijama na opozitnoj površini čime se postiže korespondencija statične i pokretne slike i ističe osnovno značenje sadržano u strukturi djela.

Ideja da se poetska struktura rada materijalizuje kroz simulaciju prirodnjačkog muzeja pokrenuće pitanje reinterpretacije slike i mogućnosti da se proširi njeno značenje. Prozor koji će dijeliti i štititi eksponate iza stakla uspostavlja distancu između posmatrača i prezentovanog materijala. U okviru postavke izvedena je kompozicija od objekata koji iza stakla simuliraju mali porodični prirodnjački muzej. U unutrašnjosti ambijenta – kutije instalirano je svjetlo, kako bi bio omogućen uvid u mikro narative. Umjetnička instalacija, na taj način, stvara zajednički prostor, cjelinu koju posmatrač percipira, shvata i vrednuje kao totalitet<sup>109</sup>



12. postavka prvog segmenta rada *Zapisi iz autobiografske bašte*

<sup>109</sup> Bishop, Claire, *Installation art*, Tate publishing, London, 2005, str. 6  
preuzeto s: <https://www.scribd.com/document/131781458/Bishop-Claire-Installation-Art-No-OCR>  
20. novembar 2018.

*Zapisi* ispituju dvostruku prirodu tumačenja produkcije/izlaganja umjetničkog rada i doktorskog istraživanja kroz koncept postprodukcije. Nikolas Burio koristi termin postprodukcija kako bi interpretirao savremene umjetničke prakse i pojave koje već korišćenim objektima daju novi kontekst. Postprodukcija, kako to Burio podrazumijeva, nije redovna aktivnost koja se odnosi na uređivanje sirovog audio-vizuelnog materijala, niti samo još jedan pojam sa 'post' prefiksom, već je to drugačiji oblik kreativnog procesa. Ključno pitanje je pribjegavanje već proizvedenim oblicima. Burio ističe “ponovo napisati modernost je istorijski zadatak ovog ranog dvadeset prvog vijeka: ne početi od nule ili se naći natovarenim skladištem istorije, već popisati i izabrati, koristiti i uzeti”<sup>110</sup>.

Termin “post” u postprodukciji se ne može shvatiti kao fiksiranje konačnog rezultata. Ipak, ako postoji postprodukcija, mora postojati predprodukcija. Najčešće, izrada umjetničkog djela predstavlja predprodukciju za postprodukciju u formi teksta. Predprodukcija podrazumijeva datost koja se mijenja i u kojoj analiza, ponavljanje i rekonstrukcija u procesu stvaranja dozvoljavaju neočekivane pojave. Ovaj rad naglašava različite elemente interpretacije u produktivnoj prirodi postprodukcije, i posebno argumentuje ulogu pisanja u kontekstu istraživanja. Sa naglaskom na materijalnost rada, istaknut je dijaloški kvalitet interpretacije i njegov međusobni odnos sa posmatračima. Nivoi temporalnosti postproduktivnog tumačenja zasnovani su na primjerima prethodne umjetničke prakse. Postprodukcija u *Zapisima* je usmjerena i na pisanu formu nastalu nakon izrade umjetničkog rada, zbog toga što je taj konstitutivni element tražena norma u višim istraživačkim stepenima u umjetnosti, kao što je doktorat. Na taj način, “pisanje događaja” u postproduktivnoj fazi funkcioniše kao interpretativni nivo koji dokazuje neminovnost i uvezanost prakse i teorije.

---

<sup>110</sup>Burio, Nikolas, *Postprodukcija, Kultura kao ekran: kako umetnost reprogramira svet*, <https://www.academia.edu/36492118/Postprodukcija>, pristupljeno 20. februara 2019.

## Zaključak

*Rad Zapisi iz autobiografske bašte u metodološkom smislu svojim interaktivnim okvirima insistira na otvaranju novih odnosa između digitalnog medijskog prostora i analognog kao arhivskog materijala. Višemedijski kontekst koristi naraciju kojom osmišljava, producira i distribuira poruke izričito za više medija. Iz opsega ovakvih interpretacija elementi se sistematski raspoređuju i svaki daje jedinstveni doprinos cjelini i postaje vredniji.*

*Konceptualno, Zapisi se mogu tumačiti kao doprinos promjenljivom pojmu prošlosti kroz mogućnost preoblikovanja i novog samoodređenja putem digitalnih sredstava i dopunskih elemenata. Umjetnički i kulturološki odnos novih naspram starih medija ima za cilj da doprinese ovoj oblasti, oslanjajući se na društveno i kulturno utemeljene ideje i iskustva prošlosti u kojem počiva potencijal ovog rada.*

*Za ovaj rad relevantna su svojstva interaktivnog značaja. Ona konstruišu uslove djelovanja i prisustvo posmatrača. Višemedijska prostorna instalacija Zapisi iz autobiografske bašte razvija metode proizvodnje značenja i u tom odnosu čini djelujućim tijela posmatrača. U interaktivnom tumačenju, rad ima za cilj da analizira vrijednost koja u odnosu prostor-vrijeme-situacija rezultira različitim perspektivama u koje posjetilac uvodi akciju kao esencijalni faktor u razumijevanju teme.*



## Uvod

*U poglavlju Analiza praktičnog rada referiše se na ontološko i komparativno čitanje Zapisa iz autobiografske bašte i prepoznaju se uporedne vrijednosti različitih imenovanja i označavanja stvari u vizuelnoj umjetnosti. Poetike i prakse zastupljene u ovoj cjelini mogu indukovati sličnosti, koje se odnose na sinhronizovanje u značenjskom i estetskom smislu.*

*Prividno minimalistička, suštinski kompleksna, višemedijska konstrukcija Zapisa iz autobiografske bašte ne podrazumijeva upisivanje u još jedan umjetnički projekat u cilju dostizanja kontinuiteta, već je zahvaljujući ovoj interpretaciji oplemenjena definisanjem elementarne važnosti umjetnosti da traži više. To podrazumijeva da se radu pride bliže i da se analizira društveni, psihološki, ali prvenstveno umjetnički kontekst oko njega formiran, u čijem kreiranju osnovna tema zadržava glavno svojstvo i postaje preciznije tumačena.*

*Uobičajene su umjetničke prakse i discipline u kojima se umjetnici angažuju i reaguju na vijesti koje dolaze o katastrofi uzrokovanoj klimatskim promjenama i iscrpljenosti prirodnih resursa. S druge strane, umjetnička reprezentacija prirode usko je povezana sa društvenom percepcijom prirodnog svijeta, a u isto vrijeme doprinosi progresivnoj promjeni u načinu na koji se odnosimo prema njoj i vizualizujemo je. U istoriji umjetnosti doći će do tranzicija u predstavljanju prirode koja je u mnogim slučajevima rezultat spajanja intelektualnih, socioloških, političkih i umjetničkih ideja.*

*Naredna poglavlja nemaju za cilj da u potpunosti sagledaju sve aspekte djela selektovanih umjetnika, već je fokus na onim perspektivama usklađenim sa zadatim okvirom i konceptom rada. Iako se navedni primjeri drugačije pozicioniraju u istorijskom kontekstu, prioritet su umjetničke produkcije tematskog karaktera. U različitim medijima neke od temeljnih uporišta umjetnosti preispituju selektovani autori čiji radovi problematizuju i kontekstualizuju distinktivne oznake sadržane u prostorno – vremenskim kategorijama.*

Sagledavanju rada *Zapisi iz autobiografske bašte* doprinosi prethodna razvojna umjetnička praksa, u kojoj se jasno prepoznaje geneza pojedinačnih značenja u djelu. *Zapisi* su konceptualno pozicionirani u domenu transdisciplinarne prakse u kojoj se centralna tema vezuje za porodicu, ali i društvo u cjelini. Počeci umjetničkog angažmana vezuju se za rad *Ostaci života - neupadljivi prikazi*, foto i video instalaciju, koja je podstaknuta književnim predloškom drame Luidija Pirandela, *Šest lica traži pisca*<sup>111</sup>. Polazište ovog koncepta postavlja ključno pitanje: da li su u životu, u svakoj priči, kao i u samoj istoriji najintragantnije činjenice ili oni međuprostori i međuvremena – zavedeni između njih. U radu je angažovano šest aktera smještenih unutar ambijenta ispošćenog pejzaža od vode i kamena (slika 13). Ostatak dramske radnje odvija se u zatvorenom prostoru prirodnjačkog muzeja, među prepariranim životinjama gdje su portreti prividno animirani ordinarnim radnjama u atmosferi porodične svakodnevice (slika 14).



13. fotografija, 40 x 60, 2011.



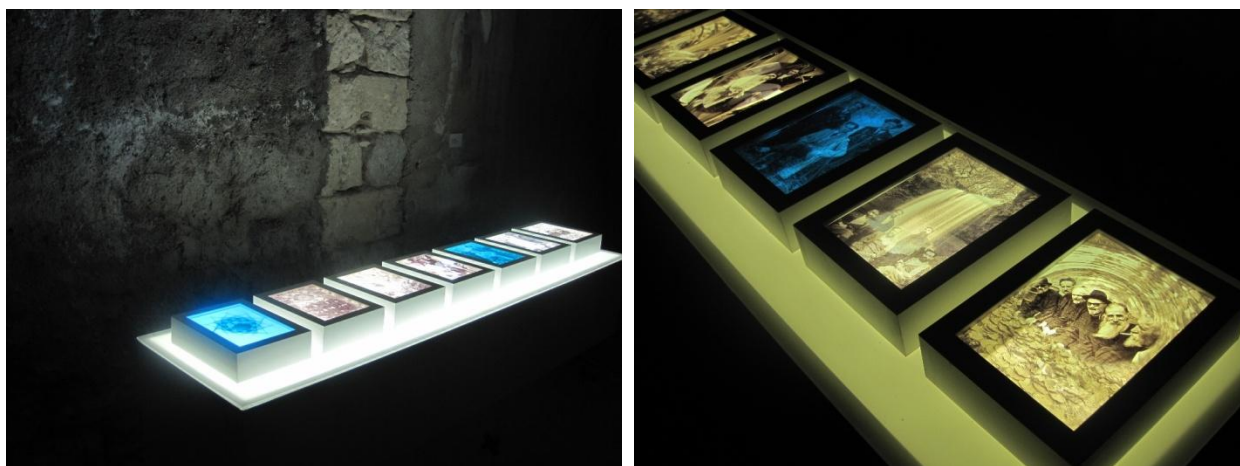
14. fotografija, 40 x 60, 2011.

---

<sup>111</sup> Šest lica traži pisca (tal. Sei personaggi in cerca d'autore) - drama talijanskog pisca Luigija Pirandella. Djelo je napisao 1921. i iste godine je izvedeno.



Familijarni kontekst u interpretaciji fotografije kontinuirano će se razvijati i tražiti mjesto u naučnim klasifikacijama živog svijeta u kojem pokušavam da postavim alternativni pogled na porodičnu prošlost. Foto instalacija *The Pile of the Past (1928-1977)* iz 2011. godine predstavlja fotografski reprodukovane porodične portrete koji su vizuelno uvezani sa botaničkim sistemom. Ova dokumentacija pozicionirana u crno-bijeloj štampi oscilira između suočavanja sa tradicijom likova, kao izraza moći, priznanja, ili značaja, i poetski stilizovane prozračne prirode. Izbliza posmatranje ili “intimiziranje” sa slikom istražuje minucioznosti u fotografiji koja leži suptilno između bliskosti i oštrote gotovo apstraktnih detalja iz prirode. Na svakoj foto-montaži, tj. fragment, fokus se pojačava posredstvom neonskog stola, čime ova serija fotomontaža funkcioniše kao svjetlosna instalacija.



15. Foto instalacija *The Pile of the Past (1928-1977)*, Galerija Mihaela Štok, Beč



16. fragmenti rada, foto montaže

*Zapisi iz autobiografske bašte* predlažu konceptualno “uokvirivanje” porodičnog foto-albuma kao kombinaciju teorije fotografije i savremene umjetničke teorije, kako bi se istakla moguća interpretativna otkrića u analizi samog koncepta. U radu su prisutna tri primjera porodičnih albuma u cilju alternativnog tumačenja fotografija i pokušaja da se odgovori na problem kako pristupiti tom arhivskom materijalu. Porodični foto-albumi, kao i drugi oblici fotografije, istovremeno vezani za ličnu, afektivnu, socijalnu i kulturnu komunikaciju u umjetničkoj analizi imaju poseban tretman. Albumi ne posjeduju samo intimne i lokalne prepoznatljivosti, već posreduju u prepoznavanju i razotkrivanju globalne perspektive.

Pod pretpostavkom da istraživaštvo i kreativnost u osnovi identifikuju *Zapise iz autobiografske bašte*, rad projektuje biće izvan njegove konačne, ograničene prirode, pozivajući se na nove mogućnosti. Međupovezanost između ličnosti, njihovih novih otkrića i rezultirajućih elemenata u nastavku rada istražuje osobine i svjetove četiri biljne vrste. Ovaj vizuelni i tekstualni segment uključuje postojeći arhivski materijal kroz ilustracije i enciklopedijske pojmove. Rad daje alternativni pogled na naš “prirodni svijet” i sadrži informacije koje ne mogu biti shvaćene samo iz jedne perspektive. Kako ističu Delez i Gattari, postajanje životinjom, biljkom, mineralom (...) ne znači postajati „stvarno“ to nešto drugo, postati jednak ili sličan drugom (...). Postajanje je kao „udruživanje u golemom području simbioza koje uvode u igru bića posve drukčijih ljestvica i oblasti“<sup>112</sup>. Dakle, umjetnost i priroda jesu stvaranje čija su djela različito klasifikovana, jer u prirodi ne možemo da kažemo da postoji efikasan stvaralac koji stvara sa određenom svrhom, već je jedina svrha organska – metafizička kreacija. Umjetnost je drugačija po tom pitanju. Njenu svrhu shvatamo kao tehne ili stvaranje, a uzročnost leži u samom čovjeku, koji time opravdava svoje postojanje, odnosno ulogu kulturološkog bića.

U kontekstu razumijevanja rada polazi se od toga da se subjekat ne može posmatrati kao izdvojen od suštine, već uz prostornu i vremensku povezanost i artikulaciju sa formama gestova, postupaka i susreta. Mjesto odrastanja je ono što biću daje osećaj, odnosno impresiju o sopstvenom postojanju kao nečemu kontinualnom, impresiju o svojoj ličnosti. Jedna od ključnih posledica ovog koncepta jeste tumačenje materijalnog procesa porijekla. Prisustvo arhive i botanike prikazuje produkt višestrukog modifikovanja predmeta zahvaćenih procesima međusobnog sparivanja između zona privatnog i javnog, između prirode i umjetničke prerade,

---

<sup>112</sup> Deleuze, G., Guattari, F, *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, Beograd:Krug Commerce, 2013, str. 266

napravljenog i nađenog objekta. Nađeni objekat (Object trouve)<sup>113</sup> je po definiciji običan predmet, komad, proizvedena stvar tretirana kao umjetnost od strane onih koji joj daju estetsku ili umjetničku vrijednost<sup>114</sup>. Kako kaže Andre Breton, predmet izložen kao umjetnost nije cilj po sebi već „objekat-katalizator“ koji „sjedinijuje duh i želju“ i dovodi do pomeranja ontološke osnove subjekta<sup>115</sup>. Kao takav, nađeni objekat može podstaknuti filozofsku refleksiju u posmatraču od granice do indiferentnosti, od nostalgije do empatije.

U *Zapisima iz autobiografske bašte* poetika ambijenta nudi mogućnost da se o ličnim predmetima – fotografijama, razmišlja kao o nađenim objektima čija prvobitna intencija nije imala umjetničke namjere. One su nastajale za potrebe vanrednih trenutaka, porodičnih proslava, jubileja, kao i za ličnu legitimaciju. Iako su fotografije lična svojina porodice, kompletirano umjetničko djelo treba da otjelotvori prisnost širem auditorijumu, jer bi se korišćenjem slika iz prošlog vremena, došlo do efekta da prizor koji aktivira prošlost i posmatra se u sadašnjosti stvara rascjep i osećaj gubitka. Motivacija, u vezi sa temom rada, jeste pitanje da li će postavka na subjektivnom nivou biti dovoljna da bi se nastavio kontinuitet sa prethodnom cjelinom. Upravo je ta veza uspostavljena, oslanjajući se, između ostalog, na koncept bioestetike i diskretni prelazak iz ličnog u javni prostor.

Pejzaž i njegova “evolucija” koji u sebe inkorporiraju memoriju, materijalizaciju, (re)konfiguraciju u ovom radu se odnose na karakter nostalgичnog okreta lociranja prostora na konkretno i prošlo vrijeme i mjesto odrastanja. Konstanta koja vizuelno i simbolički dokumentuje ove prizore sadržana je u foto rekvizitu kao glavnom oruđu umjetničkog rada, gdje se uspostavlja kao metafora devastirane prošlosti ali istovremeno materijalni dokaz njenog postojanog opipljivog prisustva. Upravo ogoljena prošlost postaje senzibilisana prisustvom živih tijela, tj. travki, sa kojima uspostavlja fizički kontakt. Sadejstvom botaničkog elementa i fotografske građe fiksiraju se “nekad i sad”, ostvaruje se efemernost i simulira neprekidnost postojanja nekog ili nečega. Trava u ovom kontekstu, kao metaforički elemenat, markira male

---

<sup>113</sup> Objet trouve dolazi iz francuskog jezika, gdje bukvalno znači "pronađeni objekat". Termin je ušao u engleski jezik početkom 20. vijeka, kada su mnogi umjetnici osporili tradicionalne ideje o prirodi istinske umjetnosti. Nadrealisti i drugi umjetnici, na primjer, smatraju da svaki objekat može biti umjetničko djelo ako osoba prizna svoje estetske zasluge. "Objet trouve" može se odnositi na prirodno oblikovane objekte čija je ljepota rezultat prirodnih sila kao i umjetničkih artefakata (kao što su kade, uništeni automobili ili otpadni metali) koji nisu prvobitno bili stvoreni kao umjetnost, već su prikazani kao takvi, [https://web.archive.org/web/20100620150735/http://moma.org/collection/theme.php?theme\\_id=10135](https://web.archive.org/web/20100620150735/http://moma.org/collection/theme.php?theme_id=10135) pristupljeno 15.novembra 2018.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Haim N. Finkelstein, *Surrealism and the Crisis of the Object*, Michigan:UMI Research Press, 1979, str. 6.

foto scene za njihova nova semantička raslojavanja. “Trava je neuslovljeni, slobodni rast, sveprisustvo i sveprostiranje, nepredvidivost, nekontrolisano izbijanje, rast i rasporstiranje; to je postojanje bez cilja, bez pravca, bez kontrole, bez strukture, bez drveta i grana”<sup>116</sup>. Ovi radovi postaju dio male kontemplativne kompozicije koja utiču na to da prirodni svijet postane dio našeg svakodnevnog kognitivnog iskustva u kojem se prikazuju krhkost prirode i sjećanja kroz arhivski materijal.

Teorija Đandorđa Paskvalota (Giangiorgio Pasqualotto) koncept praznine prepoznaje kao važan u analizi produktivnosti i formiranja u umjetničkim disciplinama. Njegova estetika odsustva je ukorijenjena u procjeni temporalnosti koja prožima umjetnost gdje je praznina prisutna i smislena zahvaljujući stvaralačkom činu. Srž Paskvalotovog tumačenja odsustva jeste da vremenska i prostorna praznina nikada ne funkcionišu izdvojeno, već kao komplementarni činiooci svih postojećih dešavanja. Prazan prostor nikada ne podrazumeva odsustvo, jer se percipira u odnosu na pun prostor, a u istom kontekstu se i vremenska praznina, koja referira na prošlost ili budućnost, artikuliše u odnosu na sadašnje vreme.<sup>117</sup>

Konceptualizaciju odsustva u trećoj cjelini *Zapisa iz autobiografske bašte* možemo pripisati dihotomijama, koje su u filozofiji od Dekarta označavane kao krucijalne: između uma i tijela; slobode i obaveze; subjekta i svijeta<sup>118</sup>. Ukoliko dihotomiju posmatramo kao podijeljenost određene cjeline na dva jednaka nepreklapajuća dijela, bivstvovanje ovog rada raslojava se u alegorične obrasce: vidljivost naspram nevidljivosti, prisustvo nasuprot odsustva. U tom smislu rad otvara pitanje koje tematizuje dihotomiju odsustva i prisustva i pokušava da objasni kako se ovi odnosi konstruišu u postojećim primjerima.

Rad se može zasnivati na otvorenoj pretpostavci u kojoj sam pokušao poetično da prikažem okupiranost odsustvom - jer da bismo imali odsustvo prvo je potrebno da imamo ili da smo svjesni prisustva. U ovim prikazima se artikuliše osjećaj gubitka kroz manipulaciju odabranim medijem, čime se dokazi ostavljaju po strani, a prisustvo koje nedostaje zapravo ostaje. Zastupljenost fotografije, videa, zvuka, teksta, cijeli lanac dodataka ili supstituenata produkuju osjećaj i stvaraju iluziju same stvari, njenog neposrednog prisustva. Ta igra ispunjava manjak – nedostajanje, tako što u nju prodire prisustvo. Poslednja cjelina u *Zapisima* je ambijentalna

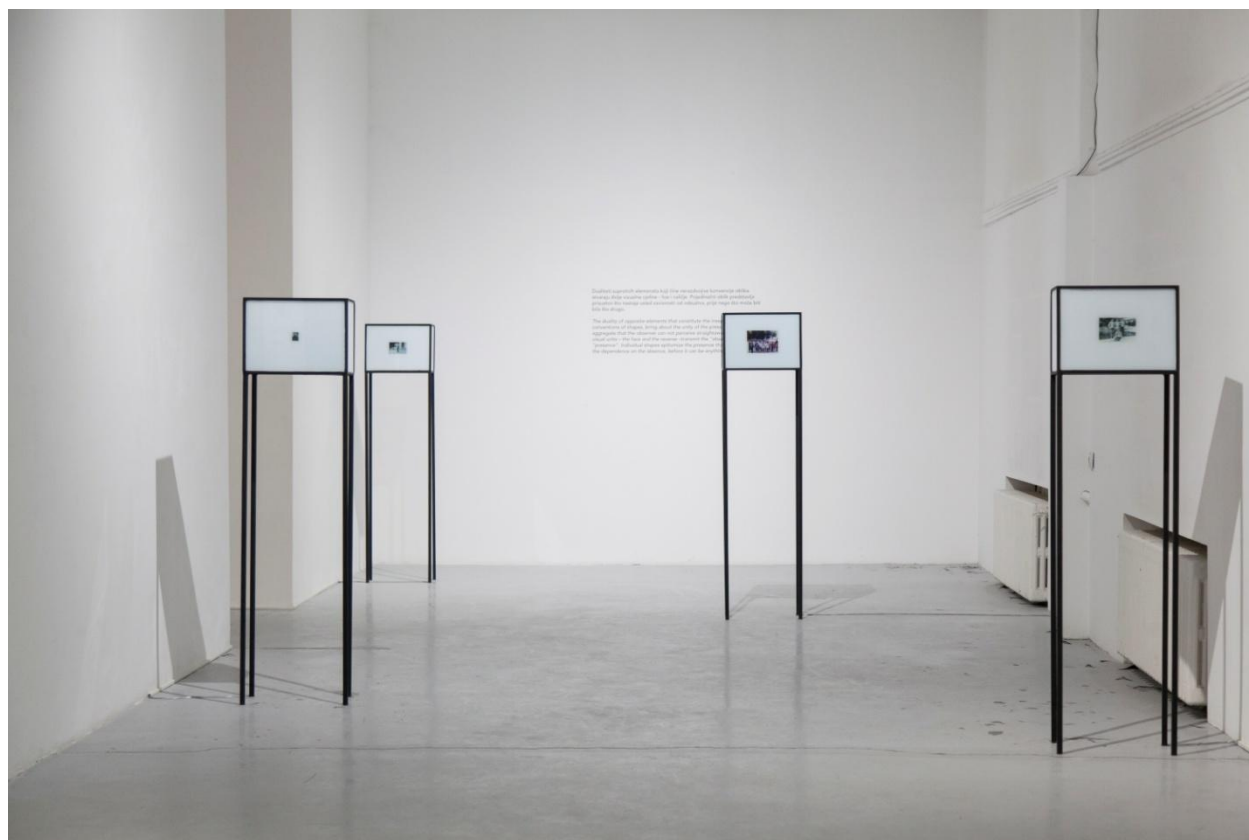
---

<sup>116</sup> Delez, Žil i Parne, Kler, *Dijalozi*, Beograd: Fedon, 2009, str.20

<sup>117</sup> Paskvaloto, Đandorđo. *Estetika praznine*, Beograd: Clio, 2007. str. 20 - 35

<sup>118</sup> <https://web.archive.org/web/20090103125111/http://members.iimetro.com.au/~lofting/myweb/dicho.html>, pristupljeno 20. novembra 2018.

četvorokanalna instalacija - različite video cjeline predstavljaju naličje kao odsustvo i odgovor su na prethodnu zadatost koja će se reflektovati u fotografijama koje čine lice, tj. prisustvo. U radu je neophodna interakcija tako što pokretna slika na ekranu ispred tijela koje gleda već postaje audio-vizuelni događaj postavljen u prostor u koji se mora kročiti tijelom da bi se dijelo realizovalo i doživjelo.



17. ambijentalna postavka treće cjeline rada *Zapisi iz autobiografske bašte*

*“Kada posmatramo puzavicu koja se pridržava za zid, gledamo u ono što je, igrom sudbine, mogla da bude naša stvarnost. Mi vidimo još jedan mogući ishod naše sopstvene evolucije, granu koja se odvojila pre dve milijarde godina”<sup>119</sup>.*

Formalno-umjetničko-estetska i fenomenološka komparacija *Zapisa iz autobiografske bašte* i radova navedenih u ovom poglavlju prepoznaje se u elementima koji posjeduju subverzivni potencijal u tumačenju osnovnih odrednica. Sinteza svih vizuelnih fragmenata predstavljenih u *Zapisima* - herbarizovani elementi, trava koja raste u galerijskom prostoru, zvuk dokumentovan u prirodi, može se tretirati kao homogenost indeksnih znakova koji komuniciraju u okviru postojećeg konteksta djetinjstva, prošlosti i memorije. Suština ovog obrazloženja je u proučavanju teme zasnovane na temporalnosti i identifikovanju uticaja navedenih autora kroz konkretne radove alegorijskog značenja. „Alegorijske slike su preuzete slike; alegorista ne izmišlja slike već ih konfiskuje(...) On uspostavlja novo značenje koje zamjenjuje prethodno“<sup>120</sup>. Američki teoretičar umjetnosti Kreg Owens (Craig Owens) označice alegoriju kao odnos između nekadašnjeg i sadašnjeg i to tako što se „slike prošlosti lišavaju njihove važnosti“ i stvara se umjetnost, kako kaže Daglas Krimp, kao „elegantni objekat u kome će biti fiksirana naša distanca od istorije koja je te slike stvorila“<sup>121</sup>. Transponovanje predmeta iz prirode ili iz svakodnevnog života u umjetnosti je alegorija koja “zarobljava objekte u ekscentričnom zagrljaju značenja” i kako kaže Valter Benjamin “svaka osoba, svaki objekat, svaki odnos može značiti nešto drugo”<sup>122</sup>.

U zavisnosti od vremenskog perioda, elementi iz prirode nosili su mitološko ili religijsko značenje. Duga tradicija cvjetnih slika i botanike proširena na moderno doba našla je svoje mjesto u gotovo svakom umjetničkom žanru. Produkcija umjetnosti sa ovim motivima naročito je prisutna u petnaestom i šesnaestom vijeku kada su se pojavili prvi umjetnici stručni za

---

<sup>119</sup> Šemovic, Danijel, *Šta biljka zna: vodič kroz svet čula*, Beograd: Centar za promociju nauke, 2016, str. 172

<sup>120</sup> Owens, Craig, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, ed: Brian Wallis, New York: New Museum of Contemporary Art, 1984, str. 205

<sup>121</sup> Crimp, D. Pictures, u: Wallis, B. (ed.) *Art after Modernism – Rethinking Representation*, 1984, str. 185

<sup>122</sup> Eagleton, Terry, *Walter Benjamin or Towards Revolutionary Criticism*, London: Verso, 2009, str. 20.



botaničko slikarstvo. Radovi ovog perioda imali su visoke dekorativne osobine, ali i simbolički podton s umjetničkim i filozofskim konotacijama. Percepcija ljepote renesansnog umjetnika bila je određena njegovim filozofskim okruženjem, njegovim vizuelnim iskustvom, gdje se izbjegava realistična interpretacija i naglašavaju pozitivni atributi. U istoriji umjetnosti taj period ostaće prepoznatljiv, između ostalog, po čuvenim portretima Đuzepea Arčimbolda (Giuseppe Arcimboldo). U Arčimboldovom slikarstvu prepoznaju se snažne kontraksije ušima, očima i nosevima od cvijeća, voća i povrća, čak i životinja u kojima je prisutna samorefleksivna alegorijska slika godišnjih doba. Arčimboldo nije jednostavno slikao generičko cvijeće koje je odgovaralo svojoj svrsi, već ga je smjestio u drugačiji kontekst od postojećeg, pripadajućeg. Umjetnik je privukao alegorijsko značenje flore koja je mnogo više od sirovog materijala iz kojeg su sastavljene njegove fantazijske vizije. Nakon razmatranja načina na koji su ova djela nastajala, Tomas Kaufman (Thomas DaCosta Kaufmann) zaključuje da je "Arčimboldovo slikarstvo služilo kao referenca velikom dijelu recepcije 20. i 21. vijeku naročito u nadrealističkim tendencijama"<sup>123</sup>.



18 Spring



19. Summer



20. Ninfa Flora



21. Autumn

Đuzepe Arčimboldo

<sup>123</sup> Kaufmann, Thomas DaCosta, *Arcimboldo; Visual Jokes, Natural History and Still-Life Painting*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2009. str. 7

U *Zapisa iz autobiografske bašte* portreti kao izvorni elementi dopunjeni herbarizovanim biljkama podstiču alegorijsku vrijednost u kojoj postojeće dobija novu cjelovitost. Analiza, selekcija i postavka zasnovane su na ličnom razmišljanju i znanju osobnosti prikazanih karaktera, dok se botanički elementi konstituišu iz izvora koji kroz naučne činjenice opravdavaju identitet selektovanih biljaka. Svjesno povlačenje linije preko portreta u ovom radu nije sabotiranje sopstvene i tuđe cjelovitosti, niti eliminisanje personaliteta, već u saglasju s biljnom vrstom uspostavlja nove vrijednosti i rekontekstualizuje preuzeto, verifikuje drugačije značenje, upadom alegorijskog potencijala. “Brisanje” lika na fotografijama istovremeno ističe i pojačava ono što se nalazi u produžetku rada - prirodnu ekstenziju koja ne umanjuje, već proizvodi konotacijsku vrijednost.



22. ambijentalna postavka prve cjeline rada *Zapisi iz autobiografske bašte*



Ukoliko su i biljke i ljudi svjesni složene svjetlosti koja ih okružuje, kompleksnih aroma, fizičkih stimulacija, naklonosti, ukoliko i jedni i drugi pamte, naučnik Danijel Šemovic (Daniel Chamovitz) postavlja pitanje “da li onda kada gledamo u biljke vidimo sebe”<sup>124</sup>. Ovo razmišljanje podstaklo je istraživački izazovno pitanje koje bi na osnovnom nivou tražilo odgovor, prilagođavanjem i primjenom u umjetničkom postupku. Koristeći semiotički pristup, istraživanje u prvom dijelu rada proizvodi i emituje značenje u vizuelno složenim porukama ili slikama koje dolaze iz botanike, u želji da konstruišu smisao proizašao iz odnosa čovjek – biljka. U tom kontekstu, dokumentovana su staništa na kojima rastu biljke i potom istraživana svojstva nekih taksonomijskih poruka i znakova. Analiza je imala za cilj da istakne odnose mjesta rođenja, socijalizacije i senzitivnosti. Pojam slike unutar botanike povezan je sa indeksacijom, kao suštinskim sredstvom vizuelne reprezentacije i globalnim značajem vizuelne poruke.

Uz dekodiranje i tumačenje vizuelnih znakova adekvatnih i kompatibilnih biljnih vrsta, ulazi se u proces učitavanja komparativnih vrijednosti i propitivanja: šta umjetnost jeste i šta može biti? Ova studija zasnovana je na razmišljanjima, znanju i razlikovanju karakteristika predstavljenih članova porodice, dok izbor biljne vrste kao dopunski element uključuje identitet simbola. Suština ove analize je prepoznavanje semiotičkih fenomena u svijetu botanike gdje bi se dekodiranjem i tumačenjem određenih pojmova razumjela višestruka značenja zasnovana na upućenosti. Fragmenti, adaptivnost, promjenjivost, krhkost, procesi deterritorijalizacije tako postaju čitljivi na porodičnim modelima kroz mnoštvo potencijala. Prirodno stanište, kao polazište, omogućava razumijevanje svih predstojećih osobina koje konstituišu posebnosti i univerzalnosti i utiču na potencijalno razumijevanje njihovog temperamenta. Iz perspektive ovog rada, značenje biljke i čovjeka povezano je sa njihovim sadržajem one istine koja je poznata samom autoru. Njihova transparentnost intenzivirana je uvidom u tekstualni segment koji ističe klasifikaciju biljke i njene osnovne karakteristike. Glavne odrednice u traženju vrijednosti i osobina kod biljne vrste stajace u komplementarnom odnosu sa onim što je kod čovjeka potencijalno istinito.

Otvaranje prostora za uspostavu prirode i čovjekove prirodnosti u ovom radu je potencijalna identifikacijska komponenta u pojedinim staništima i vrstama. Portret muške figure predstavlja hajdučku travu. Prirodni ili pravi oblik podrazumijeva promjene kroz koje je biljka

---

<sup>124</sup> Šemovic, Danijel, *Šta biljka zna: vodič kroz svet čula*, Beograd: Centar za promociju nauke, 2016, str. 172

podvrgnuta uticaju životne sredine, kao što su vjetar, kiša, toplota ili napad insekata, bakterija ili gljiva. Hajdučka trava (*Achillea millefolium*) svoj optimum nalazi na prirodnim travnjacima, može rasti u antropogeno formiranim sredinama ili na jako zagađenim tlima. Međutim, tada gubi svoju upotrebnu vrijednost. Tako su navedene karakteristike našle primjenu prirodnog statusa u kontekstu umjetničke interpretacije gdje se mogu pratiti u obliku konstituenta. Kao i druge uobičajene boje, zelena stabljika ima nekoliko potpuno suprotnih asocijacija. Iako prvenstveno asocira na zdravlje, ona je povezana sa toksičnošću i otrovom. Tumačenje ličnosti roditelja razvija u osnovi socio-biološki pristup koji teži da predstavi hajdučku travu kao biljku koja je zbog svoje rasprostranjenosti univerzalna i nepromjenjiva na različitim poljima. Pored osnovne analize, proširuje se saznanje o tome kako se osobina o rasprostranjenim biljkama može primijeniti kod čovjeka.

U ovoj studiji mirta, kao portret majke, predstavlja ikoničnu polisemiju: ona može imati nekoliko konotacija ili sekundarnih značenja. Mirta simbolizuje ljubav i besmrtnost. Globalni značaj vizuelnih poruka, konstruisanih interakcijom indeksnih znakova, ukazuje na to da je pojam slike u biljnom carstvu vezan za indeksičnost, kao osnovno sredstvo vizuelnog predstavljanja. Mirta, kao tipična mediteranska biljka, uspijeva i uspješno se gaji u kontinentalnom dijelu. Mirta je smatrana svetom biljkom koja se sadi u vrtovima da obezbijedi mir i ljubav. Zbog bijelih, mirisnih i sitnih cvjetova simbolizuje smirenost, vaskrsnuće i oslobađanje od smrti.<sup>125</sup> Iako je nezaobilazni dio flore mediteranskog područja, u drugim sredinama se prilagođava i oblikuje pod uslovom da je zaštićena od mraza i hladnih vjetrova. Mirta nije pogodna biljka za gajenje u kući.

Stari Grci su ljude i bogove pretvarali u cvijeće i drveće, a naziv svake biljke iz starog svijeta povezan je sa nekom od grčkih tragedija.<sup>126</sup> Tako je postojalo izrazito poštovanje prema kamilici (lik sestre) zbog njenih vrлина, i iz vjere u njenu ljekovitu moć posvetili su je bogovima. Od cvjetova kamilice napravljene su girlande koje su nosili kipovi božanstava. Herbaristi iz 17. i 18. vijeka kažu da su svi djelovi ove izvrsne biljke puni vrлина.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Spelmen, Karolina, *Florografija, Jezik Cveća, Mitovi i legende iz celog sveta*, Beograd: Narodna biblioteka Srbije, 2017, str. 229

<sup>126</sup> Ibid, str. 15-16

<sup>127</sup> Ibid, str. 323

Pri kompletiranju materijala u *Zapisima* različiti slojevi uzoraka biljke sadržali su referentne vrijednosti karakternih osobina. Dezintegrirani oblici biljke koja izlazi iz površine nosi osjećaj koji se povezuje sa razmatranjem reproduktivnog karaktera procesa koji je odlika ovog rada. On se čak može odnositi na proliferaciju genetskih procesa koji povećavaju postojeće oblike života ili generišu nove, kao što je rast ljudskih organa iz ćelija. Shodno tome, biljka ispod portreta prenosi osjećaj doslovnog i metaforičkog pripadanja. Na drugom nivou, njihovo sadejstvo može se povezati sa recikliranjem 'istorije' kroz postmodernu kulturu.

Novo razmišljanje o tome kako su autobiografski i intertekstualni podaci modelovani u kompleksnoj mreži interakcija sa prirodom zahtijevalo je samoposmatranje. Ta analiza elemenata uključenih u genezu ovog rada podrazumijevala je introspektivne metodologije, u cilju potencijalnih otkrića samopripadajuće biljne vrste (Modro lasinje). Doprinos ove metode strukturiranja razmišljanja o sebi i analiza u prvom licu obezbijedila je kreativni proces u sopstvenoj subjektivnosti.

U nastavku rada predstavljen je šematski prikaz osnovnih karakteristika po kojima su tražene strukturalne podudarnosti sa prirodom i okruženjem koje postoje u okviru dva različita *tijela* - čovjeka i biljke. Uvezani elementi u prenesenom značenju aktuelizuju i formiraju već prepoznate linije prožimanja sistema biljaka i čovjeka.

Navedene biljne oznake u lijevoj koloni predstavljaju identifikacijski momenat kojim se, uz niz drugih podudarnosti, pravi kopča sa ljudskim odlikama iz desnog polja koje ukazuju na smisao ljudskog postojanja kroz jedan novi ontološki vid spoznaje.

Otpornost na vremenske nepogode	Oslobađanje od osrednjosti svakodnevnog života.
Na jako zagađenom tlu gubi upotrebnu vrijednost.	Otklon od kontaminiranog ne znači bjekstvo, niti je uskraćenost, već prednost.
Rasprostranjenost	Budna je, svjesna, uvijek je ovdje i sada.
Poznata po raznim imenima	Različito imenovanje istog provokativno je i intrigantno, nestabilno je i pristrasno.

### *Achillea millefolium*

#### Hajdučka trava

a) Preferira kontinentalna staništa, a svoj optimum nalazi i na prirodnim travnjacima. Može rasti i u antropogeno formiranim sredinama ili na zagađenim tlima, ali tada gubi svoju upotrebnu vrijednost. Vrlo je izdržljiva i pripada istom rodu biljaka kao i kamilica. Botaničko ime joj je dato prema grčkom junaku Ahilu –Achillea, a u značenjskom smislu predstavlja snagu.



### *Achillea millefolium*

#### Yarrow

b) It prefers continental habitats and finds its optimum also on the natural pastures. It can also grow in anthropogenically created environments or polluted grounds, but then it loses most of its value. It is very durable and it belongs to the same genus of plants as chamomile. Her botanical name, Achillea, has been adopted related to the Greek hero Achilles, and its meaning indicates strength.



Intenzivan miris	Trag i zavodljivi sarkazam, neobične atmosfere i zanimljive priče
Sitni bijeli cvjetovi	Vještina prihvatanja. Suočiti se, ne bježati.
Prilagođavanje	Niko se od nas ne uklapa savršeno u ovaj svijet, ali, ipak, svi zajedno treba nekako da se uskladimo.
Nije pogodna za gajenje u kući	Koliko je lijepo vidjeti druge, toliko je ljepše nekada biti neprimijećen

### *Myrtus*

#### Mirta

a) Mirta je tipična mediteranska biljka, a uspjeva i uspješno se gaji u kontinentalnom dijelu. Mirta se smatrala svetom biljkom koja se sadi u vrtovima da obezbijedi mir i ljubav. Sitni bijeli cvjetovi simbolizuju smirenost. Iako je nezaobilazni dio flore mediteranskog područja, u drugim sredinama se prilagođava i oblikuje pod uslovom da je zaštićena od mraza i hladnih vjetrova. Mirta nije pogodna biljka za gajenje u kući.



### *Myrtus*

#### Myrtle

b) Myrtle is a typical mediterranean plant, and it grows and can be successfully cultivated in the continental areas. Myrtle was considered to be a sacred plant and it is planted in the gardens to provide peace and love. Small white flowers symbolize tranquility. Although it is an inevitable part of the flora of the Mediterranean, in other environments it can also adapt and thrive, provided that it is protected from the frost and cold winds. Myrtle is not a suitable plant for the cultivation at home.



Adaptivnost	Prihvatanje i napor da se opstane u ispražnjenom i opterećenom svijetu.
Umirujuće dejstvo	Izvjesnost u trenutku sumnje.
Krhkost i osjetljivost	Nesigurnost veća nego ikada u vremenu obećanja i velikih ideja
Snažan miris i gorak ukus	Katkad prividno i varljivo nezainteresovana, a ipak prisutna

### *Chamaemelon*

#### Kamilica

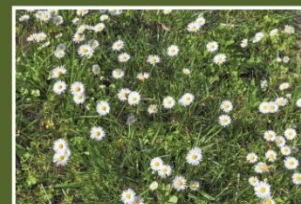
a) Kamilica je nježna i adaptivna vrsta. Ova biljka opstaje gotovo svuda. Suštinsko svojstvo kamilice je umirenje. Njene latice su tanke i osjetljive, pa nikako ne podnosi niske temperature. Kamilici je potrebna umjerena klima i srednje temperature. Ima snažan miris, ali gorak ukus.



### *Chamaemelon*

#### Chamomile

b) Chamomile is a gentle and an adaptive species. This plant survives nearly everywhere. The essential feature of chamomile is soothing. Her petals are thin and sensitive, so she does not sustain low temperatures. Chamomile needs a moderate climate and moderate temperatures. It has a strong scent, but a bitter taste



Ne trpi antropogeni uticaj	Odluka kao odlika iskustva.
Utočište pronalazi na gradskom području	Izbor kao sloj svijesti koji vodi do slobode.
Biljka je izložena različitim oblicima taktilnog stresa kao što su vjetar, kiša ili snijeg	Istrajnost kao pokušaj otpora.
Idealno stanište je osunčana površina	Prihvatanje kao ontološki element bića, ponavljanje navika onda i kada se dešavaju promjene.

***Moltkia petraea (Trattinnick) Grisebach***

**Modro lasinje**

a) Modro lasinje je endemična vrsta koja ne trpi antropogeni uticaj. Iako preferira prirodna staništa, svoje utočište pronalazi na gradskom području, ali i na skrovitim mikrolokacijama, gdje je uticaj čovjeka minoran. Biljka je izložena različitim oblicima taktilnog stresa kao što su vjetar, kiša ili snijeg. Njeno idealno stanište je osunčana, topla, pukotina na jako strmoj stijeni od mora do planinskih vrhova. Pripada mediteranskom flornom elementu. Podnosi sušna ljeta i kišovite zime.



***Moltkia petraea (Trattinnick) Grisebach***

**Blue Hair**

b) Blue Hair is an endemic species which does not sustain the anthropogenic influence. Although it prefers natural habitats, it finds shelter also in the city environment, but also in the hidden micro locations, where the human influence is minimal. The plant is exposed to different forms of tactile stress just like wind, rain and snow. Her ideal habitat is the sunny and warm crack on an extremely steep rock, from the sea to the mountain tops. It belongs to the Mediterranean floral realm. It sustains dry summers and rainy winters.



Ukoliko je osnovna intencija ovog projekta aktiviranje prošlosti, postavlja se pitanje da li je moguće preuzete objekte “očistiti” i ponovo primijeniti u sadašnjosti? Drugim riječima: možemo li reaktivirati budućnost sadržanu u prošlosti? Prema Andreasu Huisenu (Andreas Huyssen), prošlost ostaje i ujedno postaje “novi čamac” u doba nesigurnosti i digitalne tranzicije<sup>128</sup>. Fascinacija analognim objektima javlja se kao reakcija i otpor na napredak nove tehnološke privremenosti koja je, kako tvrdi Huisen, lišena bilo kakve istorijske težine.<sup>129</sup>

Kako se memorija i istorija konstruišu kroz objekte kao što su fotografije i arhivi, decenijama je u svojoj umjetnosti pokušala da objasni istaknuta britanska umjetnica Tacita Dean. Radovi ove autorke nastaju nakon inicijalnog susreta sa arhivskom građom koja u svojoj materijalizaciji kroz određenu intervenciju produkuje novo umjetničko djelo. Umjetnica koristi modele arhiviranja kako bi podstakla kolektivnu svijest kod posmatrača, izvodeći zaključke o onome što se u prošlosti dogodilo i na tom osnovu gradeći nove narative. Za Tacitu Dean oslanjanje na sreću jedan je od osnovnih aspekata tumačenja arhiviranja.<sup>130</sup>

“Počeli ste sa kolekcioniranjem, tako morate i da nastavite. U kolekcioniranju nema kraja. Bilo da se radi o razglednicama svetionika ili djetelinama sa četiri lista, kolekcija nikada ne može biti kompletirana”.<sup>131</sup> Kada je umjetnica imala sedam godina, bila je usredsređena na stvari za koje je vjerovala da su rijetke. Tako je nastala njena Ginisova knjiga rekorda u kojoj je navela da je otkrila djeteline sa više listova. Kao rezultat tog istraživanja započela je kolekciju *Four, Five i Seven Leaf Clover*<sup>132</sup>.

---

<sup>128</sup> Ibid, str. 7

<sup>129</sup> Huyssen, Andreas, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York; London: Routledge, 1995, str. 142-143

<sup>130</sup> <https://www.phaidon.com/store/collectors-editions/tacita-dean-9780714849300/>, pristupljeno 20. decembra 2018.

<sup>131</sup> Rory Padeken, *Collecting Chance: Snapshots of Memory in Tacita Dean's FLOH*, str. 157

<sup>132</sup> <https://www.phaidon.com/store/collectors-editions/tacita-dean-9780714849300/>, pristupljeno 20. decembra 2018.





23. Tasita Din, *Four, Five i Seven Leaf Clover*

Tasita Din tematizuje i postavlja nova pitanja, posebno u pogledu psiholoških i filozofskih implikacija između privatne i arhive kao umjetnosti. Umjetnica nastoji da pretvori zapise života i intimnosti u predmete želje. Din je kritikovana i istovremeno hvaljena zbog naglašene nostalgčnosti: njen rad ne samo da istražuje elemente koji su izgubljeni, ona, takođe, koristi medij koji se smatra “umornom umjetnošću - analognim filmom”<sup>133</sup>. Primjenjujući praksu u kojoj povezuje neusklađene istorijske činjenice, Din u pejzažima traži nepoznate ili latentne veze između ljudi i događaja. U prepoznavanju prošlosti kroz inherentne vrijednosti i značenja umjetničkog rada, umjetnica se usredsređuje na estetiku analognog filma i snima napuštena mjesta kako bi uvela gledaoca u ambijent prošlosti. Dok njen opus uključuje fotografisanje, crtanje, zvuk i instalaciju, film od 16 mm je centralni aspekt rada što se prepoznaje i u "Bubble House"<sup>134</sup>. Okupirana je direktnim i fizičkim ostacima koji su nekada posjedovali različite

---

<sup>133</sup> <http://www.canvasjournal.com/writing/2015/10/8/nostalgia-and-the-sublime-in-the-film-work-of-tacita-dean>

<sup>134</sup> Bubble House je nedovršena kuća u obliku jajeta iz 1960-ih, sa ogromnim kino-masažnim prozorima okrenutim prema moru, dizajnirana da se odupre vjetru i izdrži uragane i tropske oluje.

istorije, a sada su označeni kao neproduktivni. Za umjetnicu se pronađene fotografije pojavljuju kao magične po izgledu i u svojoj sudbini, kao sujeverja, kao šarmantne, kao dragocjeni predmeti.



24. Serija fotografija iz rada *Bubble House*, 1999.

Složene vremenom, one ne pokreću samo uspomene na ljude koje prikazuju, već kod ljudi koji ih gledaju.<sup>135</sup> Kako zapaža teoretičarka Šarlot Hopson (Charlotte Hopson) pogoršano stanje ovog objekta, nalik školjki futurističkog izgleda, najbolje se može artikulirati kod 16 mm filma, kao zastarjelog medija koji se suočava sa sličnom neizbježnom sudbinom.<sup>136</sup> Teoretičarka zaključuje da je slika djetinjstva upravo odredila prepoznatljivu poetiku Tasite Din u kojoj se umjetnica teško odriče predmeta iz prošlosti, fokusirajući se na kontradiktornost istorije.<sup>137</sup>

Na osnovu inventara već postojećih fotografskih slika Tasita Din istražuje njihova moguća i nestabilna značenja u savremenom životu. Umjetnica poziva na razmišljanje o odnosima uspostavljenim sa vremenom i u vremenu koje nazivamo našim. Na osnovu toga, vrijednost savremenosti o kojoj govorimo pretpostavlja ne samo pripadnost hronološki razgraničenom

<sup>135</sup> Godfrey, Mark, *Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh*

<sup>136</sup> Hopson, Charlotte, *Imagining Islands: Artists and Escape, Enduring Vitality in Obsolescence: Tacita Dean's Bubble House*, London: The Courtauld Gallery, Somerset House, Strand, 2013, str. 18

<sup>137</sup> Ibid.

kontekstu, već i način čitanja koji problematizuje tu pripadnost i vremenske reference. Umjetnica ne postavlja samo pitanje da li ljudi pamte po slikama, već da li se sjećaju slike. Zbog toga Din demonstrira retoriku već postojećih slika, stavljajući svoj diskurs kao dokaz koji omogućava oporavak fotografskih ostataka, tražeći zaštitu arhiva u doba Benjaminove tehničke reproduktivnosti.

*Cvet je lep, kupus je koristan, od maka se poludi. Ali trava je bujica, lekcija iz morala”.*

(Henri Miler)<sup>138</sup>

Uz dekodiranje i tumačenje vizuelnih obilježja iz botaničkog konteksta, arhivski objekti - fotografije u *Zapisima* komforno locirane u prirodi, postaju jedno tijelo koje uzajamno provocira odnos između rada i posmatrača. Neposredni kontakt fotografije i trave može se smatrati simptomom koji signalizira proces biološkog starenja. U ovoj seriji sadržaji na fotografijama predstavljaju polisemiju, tj. prisustvo nekoliko konotacija ili sekundarnih značenja. Od posmatranja trave u objektima pogled postaje usmjeren na sam minijturni foto - pejzaž u kojem instrument vizije u jednom trenutku uspostavlja vezu između gledaoca, žive i nežive prirode. Trava znači oživljenu razmjenu s pejzažima na slici i vodi posmatrača u potragu za empatijskim odnosom sa privremeno restauriranom prirodom.

U sferi vizuelnog, šuma simbolizuje smrt, a u isto vrijeme vodi u nepoznato, nešto misteriozno, nejasno. Takođe, šumski ambijent često referiše na djetinjstvo, na "tajno" mjesto ili dječije sklonište. U *Zapisima* taj narativ na fotografijama smješta se u okvir unutar koga počinje da se tretira kao zaboravljeno mjesto koje u novom izvođenju postaje aktivirano i senzibilisano prisustvom živog tijela – trave. Trava je efemerna, (ne)odoljiva i još uvijek dostupna, ima univerzalnu privlačnost poput vode. Ona funkcioniše, kao što bi Bart rekao "suspendovanim značenjem".<sup>139</sup> Pokušavamo da je uhvatimo u lirici, filmu, fotografiji - da je pročitamo. Trava postoji samo između dva velika neobrađena prostora, ispunjava praznine. Raste među drugim stvarima<sup>140</sup>.

---

<sup>138</sup> Citirano u: Žil Delez, Kler Parne, *Dijalozi*, Beograd: Fedon, 2009, str. 44

<sup>139</sup> Barthes, Roland, *The Grain of the Voice (trans. L. Coverdale)*, London: Vintage Books, 2010, str. 20

<sup>140</sup> Delez, Žil Delez, Parne, Kler, *Dijalozi*, Beograd: Fedon, 2009, str. 44



25. fotografije prikazane u okviru druge cjeline rada *Zapis iz autobiografske bašte*

Ovi intrigantni sklopovi materijala izazivaju neizvjesna mjesta koja funkcionišu kao neka vrsta neidentifikovane reference i iz tog razloga u stanju potencijala - rasta - vitalnosti pokušavaju da otkriju šta je prisutno na slici (Slika 26). Osim toga, čini se da ovaj aspekt konvergira sa idejom da sam rad sadrži neodrživu želju vraćanja na porijeklo, ali istovremeno informiše šta je izgubljeno ili uništeno. Na taj način, odnosi uspostavljeni između fotografije, prošlosti i sjećanja u korelaciji sa živom travom čine da arhiv postaje neka vrsta subjekta i sagovornika. Trava je tu da se posmatra u različitim trenucima razvoja, dovodeći u pitanje cjelovitost rada ili njegovo "konačno" trajanje. Rast trave značajan je kroz inkorporiranje živih organizama u konceptualni okvir i predstavlja izazov da se izloži u galerijskom prostoru među statičnim objektima. Njena svrsishodnost je u tumačenju pamćenja i zaborava u umjetničkoj praksi koji imaju zajedničke odlike pri stvaranju efemernih umjetničkih djela i artikulisanju estetike prolaznosti. Nepostojeći objekti i ljudi na fotografijama u korelaciji sa travama nalaze novu naraciju i pomjeraju prvobitno značenje. U tom smislu, tumačenje efemernosti ovdje nije samo pitanje boljeg razumijevanja rada, već ima i druge implikacije koje se ogledaju u pokušaju očuvanja vrijednosti porodične istorije.

Još jedan sloj memorije u ovom umjetničkom projektu ima genealoški smisao ili produžetak ličnog sjećanja, a uključuje ne samo autobiografske događaje, već prisvaja porodičnu memoriju, prenosi se na generacije. Ove priče sadržane u fotografskom albumu su metafora za malu genealošku memoriju u kojoj su hronološki prikazane četiri fotografije istog događaja. U poliptihu iz 1979. godine naglašena je individualna specifičnost viđena kroz prizmu sukcesije generacija i otkriva se ne samo priroda prikazane scene, već i prisustvo različitih slojeva pamćenja. Segment sjećanja na autora fotografija (oca) je najsloženiji sa stanovišta implikacija, jer ne govori samo o fotografiji i porodičnim uspomnama, već i o njegovom radnom mjestu, prostoru u kojem su te uspomene akumulirane.

*Zapisi* podrazumijevaju modelovanje današnjice uobličene i rekonstruisane u nove svrhe. Nakon više od četiri decenije sadržaji na fotografijama predstavljaju neuspješnu ideologiju koja je danas prilagođena novim ekonomskim i društvenim okolnostima. Sjećanja na autora inspirisana su upravo ovim mjestom koje inkarnira životni prostor. Nekoliko objekata koji pripadaju ovom vremenu prenose poruku tragova. Oni, takođe, signaliziraju gubitak i pamćenje pretvarajući sliku iz pojedinačne instance u dokaz odsustva. Budući da je čovjek nostalgičan, ono što može da mu nedostaje jeste svijet kakav je nekad bio uspostavljen na nekom mjestu. Zbog toga su fotografije u ovom radu u originalu zalijepljene po staklu, kao spontani otisci i latentne slike koje izlaze na površinu prije fizičkog uništenja ovog mjesta.



26. segment postavke



Dok se prva cjelina u *Zapisima* može tumačiti kao materijal za nova personalna pozicioniranja, a druga fokus traži u javnom, treći segment sintetizuje portrete i pejzaže kao neodvojive konvencije. U konstelaciji ovog rada reflektuju se i preklapaju odnos vitalnosti i starosti, tj. fotografije iz prošlosti se bespovratno eksteriorizuju i prelaze u polje realnog. Lice objekta je fotografija koja se uspostavlja kao detalj važan za novi identifikacijski momenat kojim se pravi kopča sa zatečenim stanjem i daje uvid u to kako je ista verzija života danas interpretirana u video radu.

U svojoj razvojnoj fazi video umjetnost je prošla kroz različite etape u kojima je došlo do povezivanja slike sa audio-vizuelnim elementima. Nekoliko značajnih umjetnika izdvojiće se kao važni u domenu eksperimentisanja sa pokretnom slikom u traženju zvuka i vizuelne senzacije u smislu uticaja na recipijenta. Bil Viola (Bill Viola) koristio je različite inovativne tehnologije, zvuk i sliku povezao je sa religijskim, transcendentnim i mistično-ambijentalnim i duhovnim prostorima. Viola kaže da je video sredstvo primanja informacija koje ima za cilj da postigne promjenjivu vrstu vizije, locirajući svijest “negdje tamo”, kombinujući je sa spoljnjim svijetom<sup>141</sup>. Analizirajući opus Bila Viole i njegovih umjetničkih početaka do danas, prepoznaje se široko diskurzivno polje kojim upravlja kamera kao „dio mišljenja i vremena“<sup>142</sup>. Riječ je o poetičnim prizorima, u najvećem broju slučajeva svedenim na tek nekoliko konstitutivnih elemenata, koji estetski prostor Violinih radova nastanjuju više od četiri decenije. Video *Reflecting Pool* (1977) moguće je uvezati sa *Zapisima iz autobiografske bašte*, na nivou ukrštanja arhitekture, statičnosti i pokreta prirode u spoljašnjem prostoru. Umjetnikovo iskustvo iz djetinjstva uticaće na izbor teme – strah od potonuća. Zamrzavanje okvirne brzine ima efekat otkrivanja između gestikulacija tijela i reakcije nakon skoka u vodu, ali isto tako otkriva povezane pokrete i pauze koje tijelo pravi dok kreće da skoči u bazen.<sup>143</sup> U trenutku skoka, akter se zamrzava u vazduhu iznad površine vode. Onda kada je moguće prepoznati razliku između

---

<sup>141</sup> Packwood, David, *Saving Postmodernism's Soul: Bill Viola's The Passions*, [artintheblood.typepad.com/files/postmodern-religion.pdf](http://artintheblood.typepad.com/files/postmodern-religion.pdf), pristupljeno 25. februara 2019.

<sup>142</sup> Jasper, David, *The Art of Bill Viola, Screening Angels*, London:Thames & Hudson, 1996, str. 181 - 195

<sup>143</sup> Morgan, David, *Spirit and Medium, The art of Bill Viola*, London:Thames & Hudson, 2006, str.103

stvarnosti i iluzije, zamrznuti čovjek se obnavlja kao sjenka u bazenu, a onda se konačno pojavljuje, izlazi nag iz bazena i vraća u početnu poziciju.



27. video rad: *Reflecting pool*, 1977, trajanje 6:50 min

Propadajući prizori na video snimcima u kontrastu su sa stereotipnim fotografijama iz porodičnog albuma i njihove predstave o domu u ovim pokretnim slikama su daleko od idealizovanih. Kamera ovdje obnavlja, preispituje, oslobađa, a nova porodična arhiva se refleksno i svjesno konstituiše za budućnost. Prepoznavanje modela života koji je nekada postojao, a koji se u radu čini vidljivim, u potpunosti zavisi od fotografije. Stanje fotografskog isječenog, zaustavljenog trenutka, uglavnom vezanog za pozitivna osjećanja, prezentuje kvalitetan osjećaj života, uz činjenicu da su na svim snimcima prikazani prosječni ljudi koji se, pretpostavimo, osjećaju zadovoljno dok se fotografišu. Manovičevo obrazloženje fenomena ekrana bazira podjelu na klasični, dinamički i ekran realnog vremena, u kojima se temporalnost prepoznaje kroz nepromjenjivo stanje, sliku prošlosti i sliku sadašnjosti.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Manovič Lev, *Metamediji*, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2001, str. 77

Na svakom pojedinačnom ekranu organizovana je jedna atmosfera. Na prvom ekranu: amaterski vaterpolo tim ispred tek izgrađenog bazena - četiri mladića u pauzi statiraju (slika 30). Na drugoj fotografiji: portret. Na trećem ekranu: ambijent sportskog poligona - djeca poziraju pred nastup (slika 28). Četvrta fotografija prikazuje nasmijanog čovjeka koji prolazi kroz kadar (slika 41). Svaki od ovih prizora svjedoči o opredmećenju veze između čovjeka i okruženja i u ovom izvođenju veza dobija novo značenje.



28. fotografija (lice) nastala u Podgorici 1981. godine predstavlja atmosferu školske priredbe povodom 1. maja

29. postojeći frejmovi iz video rada (naličje) bilježe detalje trenutnog stanja na poligonu koji je snimljen 2017.







30. Treći segment – postavka rada gdje su u prvom planu fotografije



30. Treći segment – opozitna strana prezentuje četvorokanalnu video instalaciju u prostoru

Kao antipod prvoj fotografiji, nastaloj 1974. godine u Kotoru, iz iste perspektive na opozitnoj površini projektuje se slika – bazen snimljen četiri decenije kasnije ispred nefunkcionalnog, zapuštenog hotelskog objekta. Rekonstrukciju ovog događaja prate zvukovi iz prirode i kretanje vode u otvorenom bazenu, gdje prostor postaje koherentan cjelinama koje uvode u višestruki audio-vizuelni ambijent. Očigledna je praznina između slika i prostora koji se

grupišu i konstituišu u nezavisnom modu. S druge strane, fotografije predstavljaju trenutke registrovane u različitim vremenskim razdobljima. Iz tog razloga, fragmenti se odnose na signalizaciju odsustva, razlika i različitosti (slika 3 i 4). Tijela i likovi su na fotografijama, praznine su u projekcionom uređaju, ali se nalaze u suštinski disperzivnijoj strukturi izgleda i nestanka koji je direktno povezan sa fotografskom prolaznošću.

Naličje rada – pokretna slika izbjegava direktno figurativno predstavljanje, i umjesto toga se fokusira na objekte, okruženje i uobičajenu materiju. Ovaj rad predstavlja pojam gubitka i nestajanja i pokušava da pronađe tragove ljudskog prisustva kroz prikaz nekog materijalnog traga, radnog mjesta ili prisustva čovjeka. Sadržaji u pokretnim slikama simbolički oslikavaju portrete i artikulišu osjećaj gubitka kroz manipulaciju odabranim medijem, čime se dokazi i tragovi ostavljaju po strani, a prisustvo koje nedostaje zapravo ostaje. Te praznine upravo se nadomještaju audio i video zapisima dokumentovanim na mjestima na kojima su prethodno snimljene fotografije. Stoga se pojavljuje vremenska kontradiktornost jer zvuci prisutnosti prate slike prošlosti. U tom smislu, logika samog videa mogla bi da podrazumijeva da u nekom drugom trenutku putujemo kroz fotografije i zvuk, da živimo u životu predstavljenih ljudi. Ali, zapravo, više nema ljudi i prošlosti u sadašnjosti: njih je eliminisala stvarnost, a posebna koincidencija zvuka i slike, kao i neslaganje vremena, postavljaju pitanje: odakle tragovi ostaju, u zvuku ili na slikama?

Naizmjenične pokretne slike pejzaža u *Zapisima* potrebno je dešifrovati u smislu onoga što se predstavlja, detaljno i kao cjelina. U kadrovima su nekada industrijalizovani predjeli: fabrike, transformisani pejzaži, otpad, zapušteni poligoni. Sa ovom transparentnošću neposredno slijedi interpretativno razumevanje slike, tj. beznačajnost čovječanstva u odnosu na prirodu. Pejzaži u ovom aspektu vizuelne pismenosti dovode do razumevanja koje je interpretativno, u smislu njegove namjere, konotacije i konteksta. Važan element video zapisa je dokumentaristički zvuk, nekad fluidan, ubrzan, ali uvijek odzvanjajući. Taj sklop uspostavlja atmosferu koja vodi do objektivnog, ali potencijalno emocionalnog iskustva i aludira na nekadašnje postojanje ljudskog faktora koje je sada prisutno samo u naznakama.



32, 33, 34. i 35. - frejmovi video rada

Video u okviru drugog rada sastavljen je od zapisa različitih lokaliteta snimljenih korišćenjem drona kao tehnologije praćenja i kontrole. U pokretnim slikama markirane su teritorije sjećanja koje omogućavaju pristup područjima ranije nepristupačnim. Rad problematizuje sjećanje kao nesavršeno i kako nad njim moć imaju (nove) tehnologije koje prošlost mogu vezati za ono što proživljavamo u sadašnjosti. U tom pogledu, u ovim video radovima opipljivo je slabljenje pejzaža kao mjesta koje govori. Kroz svoj imaginarni poziv za razmatranje pojedinosti prirode, u svakom kadru može se prepoznati kritika nepostignutog progressa, civilizacije i kapitalizma. Namjera je bila da se nanovo identifikuju prostori i njihova uloga u ličnom odrastanju, ali i da se markira prenamjena i nedostatak društvene funkcije u njima.

Odnos između procesa stvaranja video zapisa izveden je tehnikom prelaska sa fotografije. Pokretna slika prelazi na nepokretnu sliku i služi za tumačenje različitih priča i lokaliteta, podstičući temu povezanosti. Tumačenje pejzaža kao teritorije – memorije neminovno pokreće uspomene, tretira izmjenu u kojoj je vremenom određena ljudska intervencija oblikovala ili transformisala prirodu urbanim opterećenjem. U kontekstu ove analize i uporedivosti



36. i 37. Mario Đakomeli, *Pejzaži*, fotografije, 1964 / 1974

predstavljani autori uspjeli su da otkriju bit temporalnosti i osjećaj krize i okončanja pejzaža u vremenu. Fasciniran ambijetnom i estetikom neorealizma kojem je i sam pripadao, čuveni italijanski fotograf Mario Đakomeli (Mario Giacomelli) markirao je prostore koji bude memoriju na davnu istoriju, pokreću pitanja sadašnjeg trenutka, dileme budućnosti, ali i one dvojbe koje se odnose na to koliko će dugo trajati sjećanja na civilizaciju koja ostaje iza nas. Definišući neorealizam Delez ističe da su ljudi na slikama tog doba uvijek reagovali na neke situacije: čak i u trenucima potpune nemoći, kada bi se neko zatekao vezanih ruku i začepljenih usta, to je bilo uslovljeno zapletom, određenim razvojem radnje<sup>145</sup>. Prema tome, gledalac je opazio senzorno-motoričku sliku u kojoj bi više ili manje učestvovao, zavisno od poistovjećivanja s likovima.”<sup>146</sup> Na putu do otkrivanja zemlje, poput malog čovjeka, Đakomeli je upozorio da svijetu punom života uvijek prijeti krah, prirodna i imaginarna smrt prisutna u “starim stablima koja dokumentuju stalnu evoluciju pejzaža”.<sup>147</sup>

<sup>145</sup> Delez, Žil, *Film 2 Slika – vreme*, Beograd: Filmski centar Srbije, 2010, str. 21

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> <http://www.cultframe.com/2002/10/giacomelli/>, pristupljeno 20. decembra 2018.

Konstanta u fotografiji Marija Đakomelija bazirana je na detaljima iz prošlosti predstavljenim u krajnje ispovjednim slikama koje prolaze kroz poetski drugačija stanja. Njegova sentimentalnost ogleda se u vječnom ponavljanju i sjećanju prizora iz djetinjstva, dok ciklusi djeluju kao neprestani počeci bez kraja u kojima se ukrštaju istorijsko-filozofska, političko-modernistička i egzistencijalna filozofija. Pred nama je cijeli spektar motiva psiholoških stanja: ljubav, strah, djetinjstvo, letargija, život i smrt, samoća. Slikovit i raskošan ciklus *Paesaggi* (Pejzaži) takođe je usklađen sa temom i atmosferom tog vremena. Đakomeli bira okruženje u kojem preovladavaju magla i monohromni tonovi, stvarajući vizuelno melanholičnu, sanjalačku atmosferu. Jasno je da je ovo mjesto puno uspomena. Autor predstavlja seoski krajolik i pejzaže kao neke mitske ruralne teritorije koje skoro da više nisu naseljene i postoje na nivou sjećanja.

Osjećaj krize pejzaža u svijetu strahovite kolonijalizacije, brze smrti prirode i agresivnog širenja grada i industrije predstaviće istaknuti iranski reditelj Abas Kijarostami (Abbas Kiarostami). Autor markira tradicionalne obrasce i ustaljene norme i upisuje kulturno-istorijske i društvene tendencije. Kijarostamijeve uspomene sazdane u prostranstvima inteziviraju odnos prema prostoru nestajanja i u svakom novom ostvarenju prilaže sentimente uz drugačiji narativ. Fenomen doma odlikuju arhitektonske i pejzažne cjeline gdje je pojedinac prikazan u svom iskonskom obliku – porijeklu, korijenima i djetinjstvu. Za film “Gdje ti je kuća, prijatelju” reditelj bira dijete. Film artikuliše segmente iz života dječaka, referiše na kodekse građanske dužnosti, lojalnosti i svakodnevnne borbe, dok je arhitektura ovog putovanja u korelaciji između čovjeka i prirode. Tišina seoskih krajolika usklađena je sa nevinom dječijom percepcijom kojoj se suprotstavlja licemjerni svijet. Iako dječak ne nauči konzervativne životne lekcije, on dovoljno spoznaje o suživotu s pejzažima koji postavljaju estetiku otuđenosti i izolovanosti. Ovi prizori daju dimenziju beskonačnosti, prekida i zaustavljenog vremena, koje samo povremeno ometaju zvuci ambijenta. Reditelj rekonstruiše otvorena mjesta sa velikom pažnjom, ne tražeći prirodu u klasičnom smislu, već autentični odnos koji pejzaži grade sa ljudskim prisustvom.



Putevi bogati obilaznicama, vijugavim, ponekad utabanim, otvorenim po pejzažu i bićima koja prelaze preko njih, u filmovima Abasa Kijarostamija znače poziv koji se uvijek obnavlja kako bi istražio ogromne imaginarne teritorije. Kijarostami smatra da je neophodno prekoračiti red zakona zato što je sloboda iznad, pa čak i izvan socijalnog prava. To znači da moramo iskoristiti priliku, rizikovati, izbjeći zabrane, usuditi se na neočekivane susrete, čudne, ugroziti se, otići na nepoznatu teritoriju.



38. Kadar iz filma *Gdje je kuća moga druga*, 1987.



39. Kadar iz filma *Pod maslinovim drvećem*, 1994.



40. frejmovi iz video rada, 4: 51 min, 2017.

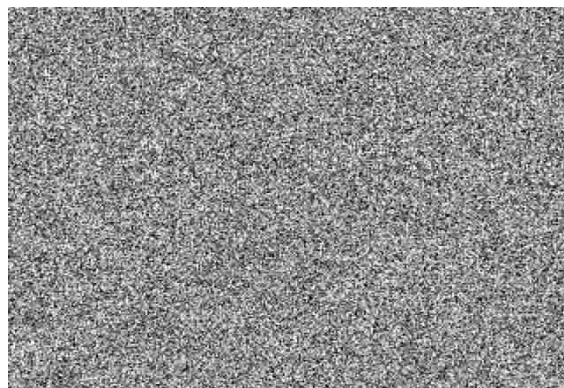


Po svom ritmu, video radovi u *Zapisima iz autobiografske bašte* fiksiraju trenutke oživljavanja kroz pokretne i statične kadrove koji ostavljaju tragove, pokazuju kako se te slike otvaraju i kako se prethodno preko fotografije ulazi u njih, kako se nešto neizrecivo uzdiže iz središta i gluvo neiscrpno iz pozadine. Uspomene iz djetinjstva i sadašnji trenutak u ovim video zapisima preispituju granice ljudskih odnosa prema prirodnom okruženju, percepciji smrti i iskustvu vremena koje se provodi u očekivanju, prema unutrašnjim, nevidljivim iskustvima života i

odnosima između prošlosti i budućnosti. Jezik pejzaža vraća se zaboravljenoj prirodi i zapuštenoj duhovnosti, pozivajući posmatrača da se pridruže zatečenom stanju i njegovoj novoj realnosti.



41. poslednja fotografija u radu



42. video kao antipod prethodnoj fotografiji

U želji da podstaknu atmosferu prošlosti, video zapisi preispituju sjećanje u očima odraslog posmatrača, predstavljajući drugačije stanje od onog iz perioda djetinjstva. Dokumentaristički snimci povezani su sa odrastanjem u prirodnom okruženju koje je tokom vremena zaboravljeno i prijeto da bude okupirano nekim novim sadržajima. Život i smrt do kraja puta uvijek su pomiješani, pleteni, kao i posljednja fotografija u *Zapisima*. Čovjek nestaje u šuštanju ekrana u pretpostavljenom i konzumiranom posmatranju svog neživota. Sve slike prošlosti će se svesti na ovu fotografiju, koja se s pravom može nazvati posljednjom slikom u *Zapisima*, jer je stvarna "istorija" ne-prisutne osobe.

## ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

---



*Zapisi iz autobiografske bašte*, višemedijski umjetnički projekat koncipiran kroz odnose, prakse, metode i gradivne elemente, vraća se djetinjstvu negdje na sredini života, govori o prošlosti, o njenom prepoznavanju i davanju smisla. Polazeći od toga da umjetnost današnjice provocira period nesigurnosti, krize i previranja, ovaj rad zadire u polje intimističkog, referiše na sopstveno vrijeme, na iskustva slobode i senzibilisanje sebe. Koncept ima ispovjedne vrijednosti, posvećen je porijeklu utemeljenom na iskustvu u umjetnosti, nauci, u vremenu i prostoru.

*Zapisi* mogu biti shvaćeni iz perspektive njihovog umetanja u bio-univerzum, čime se kvalifikuje i određuje relevantnost koncepta. Mrtva priroda se nanovo “vitalizuje” u umjetničkoj interpretaciji. Po-stavljanje čovjeka i biljke u isti narativni nivo jedna je od osnovnih potreba ovog rada. Traži se odgovor na pitanje - kako se ljudska priroda uklapa u “neljudsku” prirodu? U *Zapisima* priroda ne gubi svoj trag već postoji u slojevima istorije, pri čemu je svaki ispisan jedan preko drugog. U ovoj interpretaciji “druge prirode” predmeti i pejzaži, zajedno sa autohtonim ljudima, dobijaju radikalno intenzivnije značenje.

U svojoj materijalnoj formi porodični album je fenomen koji nestaje. U eksploziji privatnog fotografskog materijala na društvenim platformama, potreba za terenskim radom i istraživanjem familijarnih fotografija, prepoznavanje dvosmislenosti i promjenljivosti, dobija još relevantniji status. Uticaj fotografije na promišljanje prošlosti dovodi u pitanje sam koncept istorijskog znanja. Fotografije u *Zapisima* nisu jednostavni transkripti stvarnosti, već se bave dekodiranjem, projektuju cjelovitost, koherentnost i identitet.

Autobiografski, kao introspektivni, je specifičan u odnosu na druge umjetničke žanrove, jer je njegov konstitutivni element istorijski, psihološki, sociološki, ali prevashodno subjektivan. Autobiografsko ide neminovno uz pseudoautobiografsko, u toj razmjeni stvarnost i otkriće se prepliću, autori koriste vlastite živote kao pozadinu za nove umjetničke sklopove. Autobiografija kao polazište sadržano u *Zapisima* u svojim specifičnostima nije samo puka introspektivno-hronološka naracija, već je neraskidivo vezana za univerzalne aspekte sjećanja. U istraživanju rad sugeriše na intertekstualno i žanrovsko-istorijske karakteristike, povezuje ih sa narativima svog i drugih vremena.

Prisjećanje u *Zapisima* značilo je sakupljanje djelova djetinjstva i ponovno “sastavljanje” članova porodice. Kompleksno je i ostaje istraživački izazovno pitanje djetinjstva – da li je ono dio nas ili smo mi dio djetinjstva. U relaciji preci i potomci, ostaje posvećenost samopotvrđivanja istorije, smještena u nizu događaja koji mogu kulminirati u konačnom obliku

našeg života. Ovdje je sjećanje usmjereno na klasifikaciju života i autobiografsku naraciju u kojoj istorijski dokument kombinuje lično iskustvo ili poznavanje naizgled prošlih perioda sa subjektivnom sadašnjošću.

Tragovi memorije pokreću pitanje kako se prostornost generiše i tumači u savremenoj umjetnosti kao iskustvo, kako različiti narativi stoje jedni pored drugih i kako pripadaju jedni drugima. Ako se audio-vizuelni elementi čitaju kao virtuelni prostori, arhitekture ili topografije sjećanja, onda se te teritorije mogu zamisliti kao mnemoničke zone u kojima su odsutne i time potencijalno memorisane riječi, oblici i stvari. Autobiografski *Zapisi* su umjetnost memorije, transponuju i izmještaju odsustvo u sačuvani i herbarizovani, vitalni i rastući diskurs i daju naznaku osjećaja prisutnosti.

*Zapisi* mapiraju lične i javne prostore, ispostavljaju se kao mjesto intimnih relacija, markiraju teritorije kao "geografske emocije" i preispituju njihovo useljavanje u sadašnji trenutak. Na fotografijama priroda se deteritorijalizuje i reteritorijalizuje, "čupana" je iz korijena i gubi status člana neke zajednice u pejzažu. Njena uloga u radu bila je (pod)sticanje zajedničkih vrijednosti u kojima se pojedinac analizira kroz mnoštvo različitosti, ne samo na jednoj teritoriji.

Uprkos tome da su navedene umjetničke prakse interes svoga istraživanja usmjeravale na mnogim područjima, zajedničko im je korištenje idejnih i misaonih rješenja. Prevođenje iz nekada postojećeg do novog stanja kreiralo je izvođenje "starih-novih" radova i transfer između subjekta i objekta. Simboličko i metaforičko kodiranje je među redovima, između rečenog nekad i dokumentovanog sada.

Na taj način rad se vraća u bezbrižnu zonu, u područje koje daje osjećaj trajnosti prema sebi i određuje koherentnost umjetničkom projektu, pokazuje kako memorija konstruiše potencijal za autentičnost. Iz tog postulata nastaju *Zapisi iz autobiografske bašte* koji izmiču rasipanju sjećanja i smještaju ih u službu veće ideje. *Zapisi* oblikuju sjećanja stvarnošću događaja i prenose ih u određene artefakte, u vidu porodičnih fotografija, koji će služiti za rekonstrukciju djetinjstva, za sva ona davna, prividna i stvarna iskustva, čija skrivena suština posredstvom umjetnosti postaje oslobođena.

Svjedoci smo svakodnevnog *pomaka* u pojmu iskrenosti. Hronologija istine djetinjstva, kao unutrašnja vjernost prošlosti, je sfera pamćenja koja je u ovom radu van obrazaca dopadljivosti.

Rad nije uslovljen komercijalnim diktatima tržišta i zahtjevima industrije, njegovo raslojavanje u mnoštvu pravaca želi da konstruiše kompleksno polje koje ne nastoji da bude konačno već da otvori prostor ka dubljem čitanju i osjećaju onog što se naziva autentičnim.

Svim ovim pristupima zajedničko je shvatanje da je prošlost otvorena ka promjeni, prevođenju događaja u slike metafore. Prošlost je ovdje već definisan stav o sopstvenoj ulozi u novodolazećem periodu, drugim riječima - prošlost definiše, formuliše i ispisuje ideju sadašnjosti. U tom odnosu formirao se univerzalni jezik baziran na fundamentalnim principima onih postmodernističkih umjetničkih konstrukata koji su dijelili težnju za stvaranjem istovjetnosti, dovršenosti, novih pojmova i koncepata.

Univerzalne vrijednosti primjenjive u *Zapisima* proučavaće istine o prirodi umjetnosti i o umjetnosti prirode, o razumijevanju (ne)pravila i klasičnih disciplina koje su bile odlučujuće za pouzdanost njihove izvodljivosti u svakom kontekstu. Potraga za prošlošću je manifestacija težnje i ideje o početku i kraju, ona počiva na vjerovanju u trajnost prirode koja može dovesti do harmonije i reda. Djetinjstvo u ovom radu ima svoje mjesto i trenutak, traži smisao, egzistenciju i potencijalni nastavak, i u toj avanturi ne završava se prustovski rečeno na izgubljenom, već na pronađenom vremenu. Upravo ta univerzalna zajednička meta ovog rada jeste istrajnost stava koji počiva na teoriji Mišela Uelbeka da "Svijet vegetacije trijumfuje".

## BIBLIOGRAFIJA I VEBOGRAFIJA

---

Aries, Philipe, *Centuries of childhood, A Social History of Family Life*, New York: Alfred A. Knopf, 1962, str.44

Assmann Aleida, *Fury of Disappearance: Christian Boltanski's Archives of Forgetting*, Boltanski Time, Ostfildern: Hatje Cantz, 2006, str. 89–99

<https://web.archive.org/web/20090103125111/http://members.iimetro.com.au/~lofting/myweb/dicho.html>, pristupljeno 20. novembra 2018.

<http://the-artists.org/artistsbymovement/installation-art>, pristupljeno 15. septembra

Bart, Rolan, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Novi Sad : Svetovi, Oktoih: Podgorica, 1992, str. 28

Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*. 1980. Trans. Richard Howard. London: Vintage, 2000, str.26

Barthes, Roland, *The Grain of the Voice (trans. L. Coverdale)*, London: Vintage Books, 2010, str. 20

Bazin, Andre, *The Ontology of Photographic Image*, Film Quarterly, Vol. 13, No. 4. (Summer, 1960), str. 4-9. dostupno na:

[http://www2.newton.k12.ma.us/~David\\_Weintraub/FOV1-0005523F/FOV1-00055372/Bazin%20Ontology.pdf](http://www2.newton.k12.ma.us/~David_Weintraub/FOV1-0005523F/FOV1-00055372/Bazin%20Ontology.pdf) pristupljeno, 20. novembar 2018.

<http://www.bbc.co.uk/remembrance/how/poppy.shtml>, pristupljeno 21. februara 2019.

Benjamin, Valter, *Mala istorija fotografije, O fotografiji i umetnosti*, Beograd: Kulturni centar Beograd, 2006, 25 - 26.

Bird, Kristofer, Tompkins, Piter, *Tajni život biljaka*, Beograd: Liber - Beograd:Red box, 2006, str. 6-10

Bishop, Claire, *Installation art*, Tate publishing, London, 2005, preuzeto s:

<https://www.scribd.com/document/131781458/Bishop-Claire-Installation-Art-No-OCR>  
20. novembar 2018.

Burio, Nikolas, *Postprodukcija – Kultura kao ekran: kako umetnost reprogramira svet*, <https://www.academia.edu/36492118/Postprodukcija>, pristupljeno 20. februara 2019.

<http://www.cazbo.co.uk/ThePainting/Aboutthepainting/AboutthePainting.htm>, pristupljeno 23. februara 2019.

<http://www.canvasjournal.com/writing/2015/10/8/nostalgia-and-the-sublime-in-the-film-work-of-tacita-dean>

Coghlan Niamh, *Redefining Expectation*

<http://www.aestheticmagazine.com/redefining-expectation/>, pristupljeno 10. marta 2016.

Collins, Loma, *The Wild Being of Louise Bourgeois: Merleau-Ponty in the Flesh, Romance Studies*, Vol. 28, No. 1, 2010, str. 47–56.

Crimp, D. Pictures, u: Wallis, B. (ed.) *Art after Modernism – Rethinking Representation*, 1984, str. 185

<http://www.cultframe.com/2002/10/giacomelli/>, preuzeto 20. decembra 2018.

Delez, Žil, *Film 2 Slika – vreme*, Beograd: Filmski centar Srbije, 2010, str. 21

Delez, Žil i Parne, Kler, *Dijalozi*, Beograd: Fedon, 2009, str. 44 –64

Deleuze, G., Guattari, F., *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, Beograd:Krug Commerce, 2013, str. 266

Derrida, Jacques, *Archive Fever: A Freudian Impression*, University of Chicago Press, 1997, str. 57

Derrida, J. *The Work of Mourning*, Chicago: The University of Chicago Press, 2001, str. 41

*Deridda's discussion of the question of „how to live*

<https://derridaessay.wordpress.com/2012/09/25/derridas-discussion-of-the-question-of-how-to-live/> pristupljeno 20.10. 2018

DeRoo, Rebecca, *Christian Boltanski's Memory Images: Remaking French Museums in the Aftermath of '68*, Oxford Art Journal, Vol. 27, No. 2, 2004, str. 219–38.

Dyens, Ollivier, *The Sadness of the Machine*, u Ian Farr (ur.), *Memory: Documents of Discusses his Art*), Austin, TX: University of Texas Press, 1989, str. 57-59

Eagleton, Terry, *Walter Benjamin or Towards Revolutionary Criticism*, 2009, str. 20.

<https://educationmuseum.wordpress.com/2013/03/12/roland-barthes-studium-and-punctum/>, pristupljeno 22. juna 2018.

[http://www.ekopedia.rs/?page\\_id=145](http://www.ekopedia.rs/?page_id=145), pristupljeno 15. Januara 2019.

Elkort, Martin, *Children: Street Photography Capturing the Essence of Childhood*, Houston, TX: Legacy Multimedia, 2015; A. Olusegun Fayemi, *Voices from within: Photographs of African Children*, White Plains: Albofa Press, 1999.

Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Beograd: Plato, 1998. str. 140

Foster, Hal, *An Archival Impulse*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004, str. 11 - 22.

Frojd, Sigmund, *Iz kulture i umetnosti*, Novi Sad: Matica srpska, 1981, str.171

Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Beograd:Plato, 1999, str. 140

<http://fenomeni.me/marsel-disan-sta-je-stvaralacki-cin/> pristupljeno 15 januara 2019.

Gradac, br. 191-193, 2014, str. 80–88; Lindsay Smith, *The Politics of Focus: Women, Children and Nineteenth-Century Photography*, Manchester: Manchester University Press, 1998; Susan Sontag, *On Photography*, London: Penguin, 1977; Lynne Warren (ur.), *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, New York: Routledge, 2006; Ai Weiwei, *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews and Digital Rants*, 2006–2009, Cambridge, MA: MIT Press, 2011  
Bart, Rolan, *Svetla komora*, Beograd: Rad, 1993, str. 13.

Groys, Boris, *Učiniti stvari vidljivima*, Zagreb: MSU, *Strategije suvremene umjetnosti*, 2006, str. 10

Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory*, Columbia University Press, 2012, str. 103 - 128

Haim N. Finkelstein, *Surrealism and the Crisis of the Object*

[https://web.archive.org/web/20100620150735/http://moma.org/collection/theme.php?theme\\_id=10135](https://web.archive.org/web/20100620150735/http://moma.org/collection/theme.php?theme_id=10135)

Hopso, Charlotte, *Enduring Vitality in Obsolescence: Tacita Dean's Bubble House*, str. 18

Huyssen, Andreas, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York; London: Routledge, 1995, str. 142 - 143

Kaufmann, Thomas DaCosta, *Arcimboldo; Visual Jokes, Natural History and Still-Life Painting*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2009. str. 7

Lester, Paul M., *Visual Communication: Images with Messages*, Belmont, C.A. Thomson Wadsworth. 2006, str.10

Liotar, Žan Fransoa, *Postmoderna, nova epoha ili zabluda*, Naprijed: Zagreb, 1988, str. 242

Jasper, David, *The Art of Bill Viola, Screening Angels*, London:Thames & Hudson, 1996, str. 181 - 195

*Contemporary Art*, London & Cambridge, MA: The MIT Press, str. 75-79

Padeken, Rory, *Collecting Chance: Snapshots of Memory in Tacita Dean's FLOH*, str. 157

Rank, Oto, *Umetnik i drugi prilozi psihoanalizi pesničkog stvaranja*, Novi Sad: Matica srpska, 1995, str. 92.

Ransijer, *Sudbina slika; Podela čulnog*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije - Univerzitet Singidunum, 2013. str. 5

Spelmen, Karolina, *Florografija, Jezik Cveća, Mitovi i legende iz celog sveta*, Beograd, 2017, str. 229

Sheil De\_Rosa, *Mother, dear Mother*, *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 3, No. 2 2004, str. 83–90

Storr, Robert, *A Sketch for a Portrait: Louise Bourgeois*, u Robert Storr i Paolo Herkenhoff, *Louise Bourgeois*, New York: Phaidon, 2003, str.82

<http://www.literarycalligraphy.com/books/history.html>, pristupljeno 14.02.2019

<http://www.literarycalligraphy.com/books/history.html>, pristupljeno 14. 02. 2019.

Manović, Lev, *Baza podataka kao simbolička forma*, *Metamediji*, str. 110-111

Manović Lev, *Metamediji*, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2001, str. 77

McTighe, Monica E, *Framed Spaces: Photography and Memory in Contemporary Installation Art*, Hanover: Dartmouth, 2012, str.104 - 207

Morgan, David, *Spirit and Medium, The art of Bill Viola*, London:Thames & Hudson, 2006, str.103

Moran, Joe, *Interdisciplinarity*, London and New York: Routledge, 2010, str.

Owens, Craig, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, ed: Brian Wallis, New York: New Museum of Contemporary Art, 1984, str. 205

Packwood, David, *Saving Postmodernism's Soul: Bill Viola's The Passions*, 2004

Paskvaloto, Đanđorđo. *Estetika praznine*, Beograd: Clio, 2007.

<http://www.drbi.ie/essays/troubles-with-remembering-or-the-seven-sins-of-memory-studies>, pristupljeno 20. maja 2019.

<https://www.phaidon.com/store/collectors-editions/tacita-dean-9780714849300/>, pristupljeno 20. decembra 2018.

<https://www.rbge.org.uk/science-and-conservation/herbarium/> pristupljeno 20.februara 2019.



Reiss, Julie H., *From Margin to Center, The Spaces of Installation Art*, Cambridge, London : The MIT Press, 1999. str. 30 - 36

Sartillot, Claudette, *Herbarium Verbarium: the discourse of flowers*, London: The University of Nebraska Press, 1993, str. 17.

Sontag, Suzan, *Esej o fotografiji*, Beograd: Radionica SIC, 1982, str. 126

<https://www.scribd.com/document/366993740/%C5%A0arl-Bodler-PJESME> pristupljeno 10. marta 2019.

Spielmann, Yvonne, *The Reflexive Medium*, Cambridge: MIT PRESS, 2008, str. 130 – 136

Sulaž, Fransoa, *Od objekta portreta ka objektu fotografije uopšte, Estetika fotografije*, Beograd: Kulturni centar Beograd, 2008, str. 59

Sulaž, Fransoa, *Estetika fotografije: gubitak i ostatak*, Beograd: Kulturni centar, 2008, str. 67

<https://superbunker.com/about/subterranean/bataille-flowers/>, pristupljeno 24. februara 2019.

Šemovic, Danijel, *Šta biljka zna: vodič kroz svet čula*, Beograd: Centar za promociju nauke, 2016, str. 172

Šuvaković, Miško, *Arhiva građanskog rata/Arhiv: između stvarnosti i fikcije*, iz Umetnost i politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije, Službeni glasnik, 2012, str. 181-193.

Tarkovsky, Andrey, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema (The Great Russian Filmmaker)*

[https://en.wikipedia.org/wiki/Language\\_of\\_flowers](https://en.wikipedia.org/wiki/Language_of_flowers), pristupljeno 14.02.2019.

<http://www.wellesnet.com/orson-welles-explains-the-meaning-of-rosebud-in-citizen-kane/>, pristupljeno 21. februara 2019.

<https://sr.wikisource.org/sr-el/%D0%A5%D0%B0%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D1%82> pristupljeno 23. februara 2019.

West, Nancy Martha, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, University of Virginia Press, Charlottesville, VA, 2000, str. 136 - 165

## PRILOZI

---

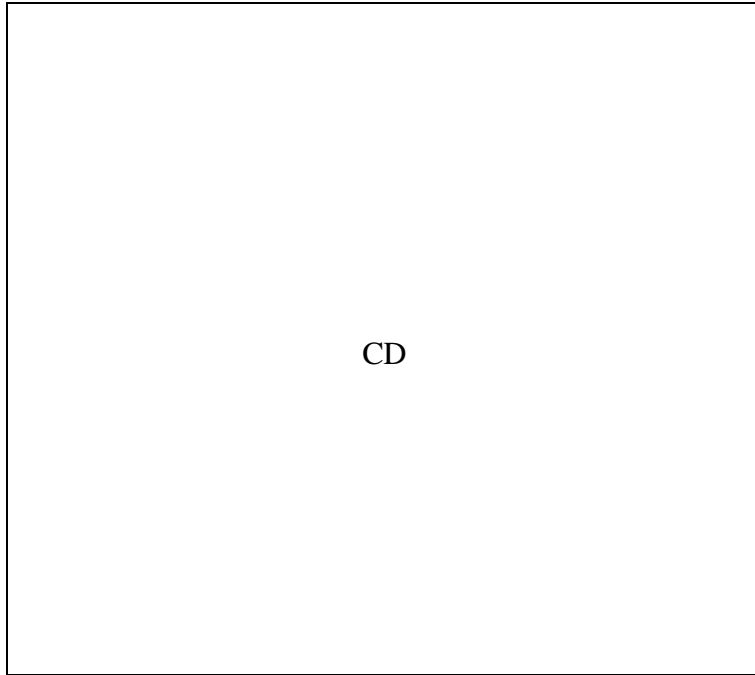


Foto i video materijal doktorskog umjetničkog projekta

## BIOGRAFSKI PODACI O AUTORU

---

## IVAN ŠUKOVIĆ

---

23.maj 1981, Podgorica

Adresa: Zmaj Jovina bb, 81000 Podgorica  
Baba Višnjina 44, 11000 Beograd

TEL +381 60 16500004 \* EMAIL [ivan.sukovic@gmail.com](mailto:ivan.sukovic@gmail.com)  
[www.ivansukovic.me](http://www.ivansukovic.me)

## OBRAZOVANJE

---

### **Univerzitet umetnosti u Beogradu**

Doktorske studije iz višemedijske umetnosti

### **Univerzitet Singidunum, Fakultet za medije i komunikacije**

Master studije iz digitalnih umetnosti

### **Univerzitet Crne Gore, Filozofski fakultet**

Osnovne studije iz književnosti i južnoslovenskih jezika

### **Srednja škola za muziku i balet "Vasa Pavić"**

Odsjek: muzički saradnik

## SAMOSTALNE IZLOŽBE

---

- 2018 - Kulturni centar, Novi Sad
- 2017 - U10 Art Space, Beograd
- 2013 - Galerija Atelje Dado, Cetinje
- 2012 - Art Klinika, Novi Sad
- 2011 - Galerija Blackbox, Sarajevo
- 2011 - Galerija O3one, Beograd

## VAŽNIJE KOLEKTIVNE IZLOŽBE

---

- 2018 - *Novembarski salon vizuelnih umetnosti*, Narodni muzej, Kraljevo, Srbija
- 2018 - *Off the Road* - Centar savremene umjetnosti, Podgorica, Crna Gora
- 2017 - *Off the Road* - Galerija Pro3or, Beograd, Srbija
- 2017 - *Mediterranske rute - Projekat Imago Mundi Lucano Beneton*, Muzej Zisa, Palermo, Italija
- 2016 - *Luminous Perception*, Galerija Mihaela Štok, Beč, Austrija

2016 - *Cetinjski likovni salon*, Muzej "Dado Đurić", Cetinje, Crna Gora  
2015 - *Projekat Imago Mundi*, Belvedere, Winter Palace, Beč, Austrija  
2014 - *Cetinjski likovni salon*, Muzej "Dado Đurić", Cetinje, Crna Gora  
2013 - *Real it up!* - Takt Gallery, Berlin, Njemačka  
2013 - *Održiva utopija*, Festival Mikser, Galerija Štab, Beograd, Srbija  
2012 - *Body of Digital*, Grad teatar, Budva, Crna Gora

## **NAGRADE**

---

2018 - Novembarški salon vizuelnih umetnosti – Narodni muzej, Kraljevo, Srbija  
2014 - *Cetinjski likovni salon* - Muzej "Dado Đurić", Cetinje, Crna Gora

## **DODATNO OBRAZOVANJE**

---

2013 - Artist-in-residence, Takt rezidencija, Berlin, Njemačka  
2009 - Internacionalna ljetnja škola, University of Oslo, Oslo, Norveška

## **ČLANSTVO U ORGANIZACIJAMA**

---

2016 - Platforma Klaster Art, autor i koordinator na projektima, Beograd  
2016 - Contemporary Balkan Art (CoBA), London  
2013 - Udruženje likovnih umjetnika Crne Gore, ULUCG, Podgorica  
2009 - NVO Punkt, predsjednik, Podgorica

## **PROJEKTI**

---

2017 - *Heterotopia: The Spaces of Otherness* - Contemporary Balkan Art, London  
2017 - *Interruption* - Contemporary Balkan Art, London  
2017 - *Centar Park* - Site Specific Project, NVO Punkt, Podgorica  
2016 - *Point of View*, Contemporary Balkan Art, London  
2016 – *U svet novih bajki*, Platforma Klaster Art, Beograd  
(kreiranje i ilustrovanje tematskih priča u vezi s konkretnim smetnjama u razvoju)  
2013 - *Art of YOUth for European Citizenship*. NVO Punkt, Bar  
2011 - *Stvarajmo naše bajke*, NVO Punkt, Podgorica  
(art terapija i art izraz u saradnji sa djecom s posebnim obrazovnim potrebama)  
2010 - *8+8: Kadrovi jednakih potreba i istih nada*, NVO Punkt, Podgorica  
(Finalista za nagradu Erste Fondacije u oblasti socijalne integracije, Prag, 2010)

## Изјава о ауторству

Потписани-а: Иван Шуковић

број индекса: А3 / 15

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом:

**ЗАПИСИ ИЗ АУТОБИОГРАФСКЕ БАШТЕ**

Вишемедијска просторна инсталација

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

Потпис докторанда

У Београду, март, 2019.



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

Име и презиме аутора: Иван Шуковић

Број индекса: АЗ/15

Докторски студијски програм: Вишемедијска уметност

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

ЗАПИСИ ИЗ АУТОБИОГРАФСКЕ БАШТЕ  
Вишемедијска просторна инсталација

Ментор: др Радош Антонијевић

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани, Иван Шуковић,

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, март, 2019.





## Изјава о коришћењу

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

ЗАПИСИ ИЗ АУТОБИОГРАФСКЕ БАШТЕ  
Вишемедијска просторна инсталација

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, март, 2019.

Потпис докторанда

Handwritten signature in blue ink, appearing to read 'M. Van Molenk'.