

**УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ**

**ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ**

**ДОКТОРСКЕ УМЕТНИЧКЕ СТУДИЈЕ**



Докторски уметнички пројекат

**Три [п]огледа/ Диорама као просторна транспозиција  
графичког листа/ Изложба графика и објекта**

кандидат: Васић Николић Ивана

ментор: др ум. Станаћев Пуача Драгана

Београд, мај 2024.

**Подаци о ментору и члановима комисије за одбрану  
докторског уметничког пројекта**

**Ментор:**

др ум. **Станаћев Пуача Драгана**, редовни професор у пензији,  
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

**Чланови комисије:**

1. др ум. **Радош Антонијевић**, редовни професор, Факултет ликовних уметности,  
Универзитет уметности у Београду
2. др ум. **Никола Велицки**, доцент, Факултет ликовних уметности, Универзитет  
уметности у Београду
3. др ум. **Владимир Милановић**, доцент, Факултет ликовних уметности, Универзитет  
уметности у Београду
4. др ум. **Селма Ђулизаревић Карановић**, редовни професор, Факултет примењених  
уметности, Универзитет уметности у Београду

Датум одбране:

## Резиме

У докторском уметничком истраживању *Три (ū)оїлега*, служим се аутоетнографском методом унутар уметничког језика бележећи на тај начин динамизован однос између себе, и себе у свету, са претпоставком издизања значењских слојева слике и текста изнад имитативне равни и смештања у домен мета-реалности.

Друга премиса истраживања је идеја о могућности моделовања језика уметничке графике у просторним реализацијама и, самим тим, усаглашавање са њеним изражајним потенцијалом. Феноменолошки слој дела знаковно је везан за свој извор у медијуму фотографије. Ове ликовне јединице, доведене до елементарних вредности светло-тамног, постају читљиве и као афективне, психолошки обојене сцене које су, по свом бићу, у спрези са памћењем, детињством, успоменама и прошлошћу. Крећући се овом мемоарском линијом, радим на образовању уније у којој се прожимају појмовни и значењски слојеви графичког листа, цртежа и диораме. У том процесу се користим воајерском природом и огледалском функцијом диораме које је смештају у парадоксалну позицију између екрана и кутије, природног и вештачког, пројекције и одраза, покрета и статичног, као специфичну врсту медија слике.

Обриси простора, дефинисани светлошћу и сенком, бивају материјализовани у медију аналогне фотографије, који такође бележи светлост кроз експонирање емулговане целулоидне траке, и заокружени језиком фотографског шума и растерске тачке. На овај начин похрањен карактер светлости обликује кључ одређене фреквенције. Истраживање сам усмерила на изналажење природног и консеквентног тродимензионалног решења за записивање поменутих светлосних вредности, тј. густине честица од чијих је титраја сачињен простор, како онај мали видљиви део који се може визуелно перципирати, тако и несамерљиво већи део „леденог брега“ информација које се преливају из мета – реалности.

Целина пројекта назначена као цртеж јесте заправо садржај мапе или фасцикле коју чине нуспродукти цртања и припреме за извођење графике. Паус и трансфер папири, цртежи на фолији и др., кроз анаболички процес започињу реформулацију

градећи палимпсест материјала који је арматура рада и градивно ткиво сложенијих апстракта и формулација. Аналогна фотографија је, поставши највиталнији сегмент рада, такође у овом гомилајућем смислу, напајала израз слојевима аутобиографског и, самим тим, раду прибавила архивску вредност која је отворила могућност за смештање свеукупног материјала као целине у релевантне уметничке контексте.

**Кључне речи:** диорама, аутоетнографија, сећање, архив, аналогна фотографија, уметничка графика

## Summary

In a doctoral art project *Three (re)views*, I'm applying autoethnographic devices to an artistic language as way of noting a dynamized relationship between oneself and one's being in the world with the premise of situating a signifying layers of an image and text beyond the imitative level to a within the domain of meta-reality.

The second premise of the research is the possibility of modelling the language of graphic art within spatial realisations, and thus harmonizing its expressive potential. In the photographic medium, the phenomenological layer of the work is symbolically linked to its source. At their elementary values of light and dark, visual units become also legible as affective, psychologically coloured scenes that are, by their very being, allied with recollection, childhood, memories and the past. By going down this memory line, I work on forming a union within which the meaning and concept layers of the graphic sheet, drawing and diorama are fused. In this process I'm using diorama's voyeuristic property and its mirror function that place it in a paradoxical position between screen and box, natural and artificial, projection and reflection, movement and stillness, as a sort of a medium of the image.

Outlines of the space, defined by light and shadow, are being materialised through analogue photography that also captures light by exposing the emulsion on celluloid tape and completed by the language of the grain or raster point. The recorded luminous character thus shapes a key of a particular frequency.

I'm focusing the work on finding the natural and consequential threedimensional solution for recording light quantity, i.e. the density of particles whose vibrations make up



space, both the small, visible part that can be visually perceived, as well as the immeasurably larger part of that "iceberg" of data flowing from meta-reality.

The part of the project designated as drawing includes the contents of a folder made up of by-products of drawing and preparations for printmaking. In an anabolic process, tracing and transfer papers, drawings on foil, etc., begin a reformulation by building a palimpsest of material as the armature of the work, constructive tissue of the more complex abstractions and formulations. Analogue photography, which turned out to be the most vital segment of the work, also in this accumulative sense, supplied the expression through layers of the autobiographical, to grow into a kind of archive that helps situate the work within pertinent artistic contexts.

**Key words:** diorama, autoetnography, memory, archiving, analogue photography, fine art printmaking

## Садржај

### Резиме/ Summary

I Увод	8
# <i>Мала кутија</i> / Васко Попа	11
I 1. Ово није телефон/ Анализа почетних истраживања са фотографијом	11
# <i>Обожаваоци мале кутије</i> / Васко Попа	15
I 2. Хироши Сугимото/ Серија фотографија <i>Theatres</i>	16
# <i>Итака</i> / Константин Кавафис	18
I 3. В. Х. Ф. Талбот/ Непоновљива лепота слике Природе	18
# <i>Химна Љубави</i>	21
II Херменеутички хоризонт	23
# <i>Paper Fog</i> / Cory Hanson	26
III Цртеж/ Мапа/ Фотографија/ Актуализација архивираног материјала	26
# <i>Cowboy</i> / Bill Callahan	30
III 1. Џорџа О'Киф/ Интимно/ Истинито/ Универзално	30
# <i>Последња вест о малој кутији</i> / Васко Попа	34
III 2. Полароиди Андреја Тарковског	34
# <i>Токио, Болеч/ Да ли је слика и даље мојућа?</i> / Ауторски текст	37
IV Слика/ Фотографија/ Филм/ Време и простор у уметничком делу	40
# <i>Кућа детињства</i> / Ауторски текст	45
V Књига/ Кутија/ Време/ На трагу смисла једног тривијалног архива	49
# <i>Лавиринт дневника А. Тарковској</i>	58
VI Уметност/ Наука/ Конфесија/ Спознаја	59
# <i>Празник у ноћи</i> / Ауторски текст	62
VII Изложба докторског уметничког пројекта	63
# <i>Sax and Violins/ Talking Heads</i>	70
VIII Закључак/ Нови путокази	70
# <i>The RIP/ Portishead</i>	72

IX Маргинално/ Уметничка графика покрај „колосека“ академских пракси	73
# Торзо/ Ј. Бродски	74
IX 1. Савременост дела	75
IX 2. Фотографије изложбене поставке у Центру за графику	77
Библиографски подаци	79
Електронски извори	81
Индекс репродукција	82
Биографија кандидата	84
Изјава о ауторству	86
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације/ /докторског уметничког пројекта	87
Изјава о коришћењу	88

## I Увод

У докторском уметничком истраживању ћу идејно приказати и теоријски поткрепити своја становишта по питању визуелно – представљачких пракси које сам стицала у графичком радионичарском простору и уобличила у изложбеној поставци. Одлучила сам да свеукупан рад поделим у више целина – фотографија, графика и тродимензионални пандан – диорама. Отуда и назив истраживања који кроз поигравање и међуоднос могућих значења упућује на мноштво седимената који се могу апстраховати из рада. Ова структурираност и сегментираност пројекта није била унапред дефинисана већ је временом, кроз рад на прибављању предлогака и студија, као и самог извођења графика, постала евидентна. Користећи различита изражајна средства, трагала сам за унијом у којој се прожимају појмовни и знаковни слојеви ових целина са претпоставком формирања дистинктивног језичког концентрата или кључа који ће се сагласити са онтолошком и епистемолошком платформом рада. Најзад, обликовањем изложбене поставке сви поменути ликовни резултати и ставови треба да буду подвучени. Назив пројекта се може разумевати и у другој равни, а не само у односу на изражајна средства наравно. Од тренутка уобличавања наслова, моја размишљања о раду су била на скоро несвесном нивоу усмерена и дефинисана, и пратећи аутоетнографску<sup>1</sup> линију која је повезивала ткиво визуелног и текстуалног материјала, почела су спонтано да формулишу одговор на питање шта за мене уопште значи уметничка пракса.

Аутоетнографија је нађена као кровни термин за дефинисање свих токова који су се одвијали током докторског истраживања. Као облик квалитативног и/или истраживања заснованог на уметности, она допушта и подразумева да резултат истраживања буде приказ многоструких слојева из области свесног, повезујући лични са културолошким контекстом.

Аналогом фотографијом сам се служила у прикупљању предлогака за рад у цртежу и графици као и у формирању материјала мапе који је послужио као градивно

---

<sup>1</sup>Облик етнографског истраживања у коме истраживач повезује лична искуства са ширим културним, политичким и друштвеним значењима и схватањима; <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>, последњи приступ: 22.05.2024.

ткиво за формирање својеврног аутобиографског архива. Из њега су долазили импулси који су напајали, како мисаоне, тако и цртачке тензије које су накнадно добијале уобличење у радионичком окружењу.

У породичним фотографијама сниманим аналогним апаратом сам, као феномену изразито акумулативне природе, како формулише Сузан Зонтаг,<sup>2</sup> поред документарне открила и самосталну, уметничку вредност.

Из тренутне перспективе, након изложбе докторског пројекта, где су фотографије однеле неку врсту победе над свим ликовним материјалом, могу да потврдим да је заправо само механизовано бележење аналогним апаратом било прва, најнепосреднија огледна детерминанта на коју реферише назив пројекта. Кроз објектив сам преламала и богатила своје перспективе и назоре, филтрирајући их кроз ову, изворно, сатему *obscuri*, како би их инкорпорирала у свој рад у уметничкој графици.

Сумирајући овај совјеврсни аутобиографски „документаријум“ назрела се и социо – економска координата пројекта, као сведочење о маргиналној позицији рада који је био одређен сталим транзитом на релацији град – предграђе.

Услед одлуке да у докторском пројекту употребим аутоетнографски истраживачки модел, у стандардну форму писаног дела докторског рада сам уврстила поетске текстуалне целине: цитате из Светог Писма, одабир исечака поезије из књижевности, али и из андерграунд и независне сцене музичке продукције, као и ауторске текстове. Тако је настала ова врста хибридне форме, исповесно-ипресионистичке приче, која обухвата извођачко, поетско, симболичко, речју – лирски језик. Фокус је на личном податку (*self – data*)<sup>3</sup> који је инхерентан природи овакавих текстова и који је најприближнији исповедничком стилу писања у првом лицу. Употпуњавање експликације рада овим слободним формама је послужило као предах од анализа, и уједно, као својеврсна префигурација тема и поглавља. Приложени су као вербална илустрација свесних и несвесних процеса који су се одвијали током настајања радова и били у неодвојивој спрези са креативним поступцима и

---

<sup>2</sup>John Berger, *About looking*, (New York: Vintage International, 1980), 49.

<sup>3</sup><https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>, последњи приступ: 22.05.2024.

назначеном маргиналном природом рада.

Аналогне фотографије из приватног архива су послужиле као визуелна компонента овог метода. Намера ми је била да комбинаториком унутар свих тих различитих елемената и података представим комплексност личног искуства. Илустровањем аналогнија и међудејстава који су се кретали из уметничке праксе ка приватном животу и обрнуто, лоцирана је вредност визуелне представљачке праксе, као и виталности и оправданости стварања нове и нове слике у раздобљу скоро па тоталне иконолатрије.

Лична животна интересовања, динамизам и престојења су заправо чинила другу инстанцу огледа, све што се од споља рефлектовало и објективом филтрирало и бојило моје биће вољним и когнитивним трагањима и усмерењима. Трећи оглед схватам као резултанту свих искустава која су помогла да се изгради освешћен и интегрисан став и личан однос према окружењу, како у професионалном, тако и у сваком другом постојећем аспект, поглед на свет како наслов указује.

Једно од почетних поглавља даје приказ како је материјал похрањиван и таложен у мапи послужио као парадигма за уобличавање тродимензионалног решења. Од самог почетка је било евидентно да је постојала незаобилазна тежња да се динамика односа према соби, као простору најинтимнијег постојања човека, опредмети и материјализује у циљу достизања самоспознајних хоризоната који су били детектовани као најважнији оквири бављења уметничком праксом. Наредна поглавља се баве слојевима искуственог и мемоарског које се преточило у уметнички израз, као и улогом фотографије која је упркос својој индексној природи, а уз помоћ теоријске надградње и поетских читања, постала мост од документарног и аутобиографског до универзалног уметничког изразица. Ове процесе је било потребно темељно разрадити у посебним поглављима која са теоријског аспекта третирају онтолошке позиције слике кроз релацију са језичким формама. Рефлексије над овим својеврсним архивским поступком су допринеле синтези практичних радионичарских и теоријских оквира, и, представљајући диораму као поетски фермент свих обухваћених појмова, послужиле као логична антиципација сажетку и закључку у коме су назначене смернице за даља истраживања.

## Мала кутија<sup>4</sup>

*Малој кутији расту први зуби/ И расте јој мала дужина/ Мала ширина мала празнина/ И уопште све што има// Мала кутија расте даље/ И сад је у њој орман/ У коме је она била// И расте даље и даље и даље/ И сад је у њој соба/ И кућа и град и земља/ И свет у коме је она била// Мала кутија сећа се свог детињства/ И од превелике чежње/ Постаје опет мала кутија// Сада је у малој кутији/ Цео свет мали малецан/ Лако га можете у џеп ставити/ Лако украсти лако изгубити// Чувајте малу кутију*

### I 1. Ово није телефон/ Анализа почетних истраживања са фотографијом

Иконографску анализу серије фотографија са мастер студија које су као увертира рада са аналогном фотографијом постале парадигма и, како се на крају испоставило, окосница рада, започела бих фотографијом коју сам накнадно назвала *Ово је телефон* (сл. 1). У назив самог поглавља смештам негацију која имплицира на комплексне процесе који се одвијају у читањима слике. Испоставило се да је серија фотографија из полунапуштеног комплекса Астрономске опсерваторије у Звездарској шуми иницирала и добила своје заокружење искорак у простор, путем диораме. Тек након искуства изложбене поставке и одабира радова који ће у њу бити укључени, била је евидентна непрекинута поетска нит. Она се, на исти начин, опросторила, и даље бивајући белешка несталног, магловитог, пролазног, као сведочанство о свести о паралелизмима, одразима, преклапањима погледа. Ликовни процеси су се у практичном смислу одвијали кроз увођење и употребу различитих дисциплина уметничке графике. Много значајније, посматрано са теоријског аспекта, прве анлогне фотографије су послужиле као мост и освешћивање, континуитет између почетних, и након шест година актуелних, ликовних интересовања.

Снимљена 2015., још током основних студија, ова фотографија је послужила као најадекватнији репрезент или параметар, контролна група за тестирање поетичних, значењских и медијумских слојева дела, и, најзад, везе свеукупног рада са диорамом. Иако тематски сведена и, самим тим, у неком смилу и једнозначна, она је у себи носила потенцијал да задржи моје интересовање и вишегодишњу заинтересованост и

<sup>4</sup>Славко Стаменић, уред., *Бескрајна моћ говора: избор из новије српске поезије* (Београд: Завод за уџбенике, 2009), 137.

ликовну обраду. То је црно-бела фотографија која приказује демодирани модел кућног телефона који се види гледањем кроз прозор у мрачну напуштenu просторију у којој тешко да се ишта назире осим њега самог, смештеног тик уз прозор, како извире из помрачине. Он се, узгред, може истовремено посматрати и као одраз у стаклу услед опште нејасноће, замућености и фотографског шума.



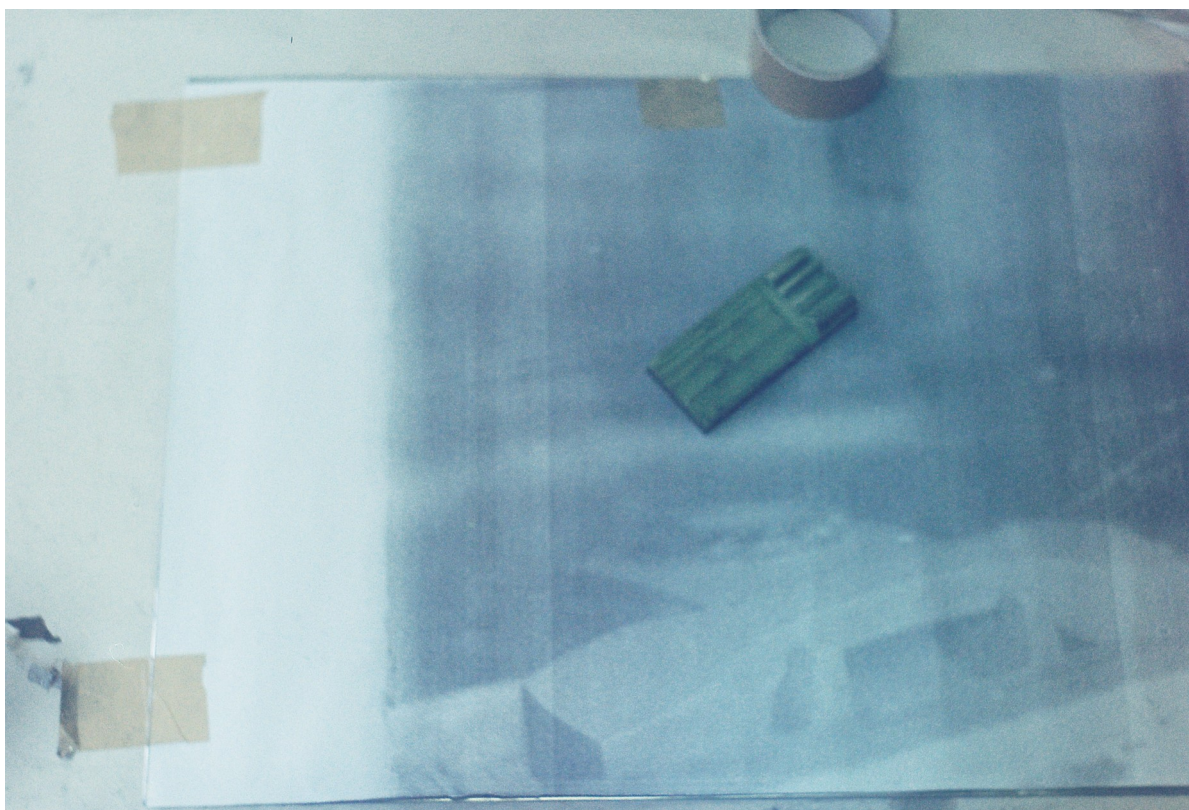
сл. 1 дигитална графика | *Ово је телефон* | сет фотографија *Села Града* | 2015/23 | 18x27 цм

Гледајући га стичем утисак да приказ у себи баштини најдревније опреке наше цивилизације: показати и именовати, приказати и рећи, репродуцирати и артикулирати, опонашати и означавати, гледати и читати. Наизглед једнозначан приказ упућује на двојбе и опоненције, супротна значења.<sup>5</sup> Осврнула бих се такође и на социјални контекст или слој ове фотографије. Свој, сада већ давнашњи излет са фотоапаратом у полунапуштеном комплексу Астрономске опсерваторије у Звездарској шуми могу поредити са описима из шетњи Боре Ћосића, слично тако тих, као на фото-

---

<sup>5</sup>Мишел Фуко, *Ово није лула*, превод с француског Ванда Микшић (Загреб: Meandarmedia, 2011), 25.





сл. 2 дигитална графика | сет фотографија *Села Града* | 2020/23 | 18x27 цм

графијама сивих јесењих дана, по шумама и ливадама око Берлина. Сведочећи о постојању великог броја фотографија које приказују извесну архитектуру пропасти, извесни урбанизам краја света, аутор упућује поруку да заправо увек боравимо и у неком другом времену, не само у овоме коме јесмо. Говорећи о тим напуштеним творничким халама, изровашеним фасадама некадашњих концерна који сада не производе ништа и наглашавајући мноштво ирационалног у тој читавој причи, Ћосић закључује да су замућене црно-беле фотографије биле најингениознији референт самог фотографског апарата који непогрешиво упућује на сивило живота, од некад.<sup>6</sup> Боравећи у комплексу напуштене Звездарске Опсерваторије имала сам утисак, попут његовог, да пролазим кроз један вештачки простор, кроз коридоре сценографског депоа у неком позоришту.<sup>7</sup> Свакако, несвакидашњи утисак измештености који иде руку

---

<sup>6</sup>Ibid., 9.

<sup>7</sup>Ibid., 12.

под руку са контемплацијом.

Ове рефлексије су се поклопиле са крајњим пресеком свих радњи на докторском пројекту у којима уочавам истрајан захтев за превазилажењем чињеничног, и успостављањем значењских вредности које упућују на истовременост, безвременост, вишедимензионост и сл. Долазим до констатације да ме управо дејство сећања или носталгије изводи изван ограничења појавности јер се управо путем памћења, дирнута, срећем са довршеном, комплетном сликом стварности, како Андреј Тарковски сматра, „(...) живом и дубоком колико и бескрајност и вечност које се оіледају у њој.“<sup>8</sup>

Кратки предаси унутар напуштеног комплекса су утицали на моју машту тако да сам ове пределе могла сматрати виртуелном реалношћу, али у оном смислу у коме је види сам творац овог термина, Бергсон, тј. као један од нивоа свести, као потенцијална димензија времена и креативности која је изразито и искључиво инхерентна човеку.<sup>9</sup> Користим термин носталгија, јер у сентименту за овакве предмете и врсту маште коју они подстичу не видим индивидуалистичке тензије које би се у том случају могле окарактерисати као меланхоличне, већ, како С. Бојм наводи у *Будућности носталгије*, видим да је природа ове моје фасцинације таква да се моје лично сећање поклапа са оним из колективног памћења.<sup>10</sup> И што је још много важније, а Бојмова то на истом месту каже употребивши термин *off-модерне*, овај однос се успоставља према идеји прогреса модернизма или детерминистичке верзије историје 20. века. Нарушавајући наш осећај оријентације енглеским префиксом, овај правац нас наводи да скренемо „с правога пута прогреса“ и истражимо мрачне кутке и бочне улице. „У традицији *off-модернизма*, рефлексија и чежња, као и отуђење и приврженост, не иду једно без другог.“<sup>11</sup> Даље, Бојмова говори о *off-модернистима* који су пореклом били из маргиналних, провинцијалнијих традиција (посматрано у односу на главне културне центре) и начину на који су они креативно промишљање носталгије доживљавали не само као пуко уметничко средство, већ као стратегију преживљавања и начин да се

<sup>8</sup>Giovanni Chiaramonte i Andrey A.Tarkovsky, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, (London: Thames & Hudson, 2004), 126.; <https://www.scribd.com/document/701261005/Instant-Light-Tarkovsky-Polaroids-Andrey-Tarkovsky-Z-Library-1>

<sup>9</sup>Светлана Бојм, *Будућност носталгије* (Београд: Геопоетика, 2005), 21.

<sup>10</sup>Ibid., 20.

<sup>11</sup>Ibid.

немогућност повратка у завичај схвати и прихвати. Управо у овом смислу посматрам свој рад, као врсту аутотерапије настале као одговор на нелагодну околност сталног померања и транзита из града на периферију и обрнуто, и сталним недоумицама и чежњама које она ствара. Из ње се рађају загонетке и ребуси, како Бојмова ту закључује, а мој начин да се са њима суочим јесте уметност.

### Обожаваоци мале кутије<sup>12</sup>

*Певај мала кутијо/ Не дај да те савлада сан/ Цео свет бди у теби/ У твојој четвртастој празнини/ Претварамо даљину у близину/ Заборав у сећање/ Не дај да ти попусте ексери/ Кроз твоју кључаоницу/ Први пут гледамо/ Пределе изван света/ Твој кључ окрећемо у устима/ И гутамо слова и бројке/ Из твоје песме/ Не дај да ти одлети поклопац/ Да ти отпадне дно/ Певај мала кутијо*



сл. 3 дигитална графика | сет фотографија *Села Града* | 2015/23 | 18x27 цм

<sup>12</sup>Стаменић, *Бескрајна моћ говора*, 138.



## I 2. Хироши Сугимото/ Серија фотографија *Theatres*

У овом поглављу ћу ближе одредити онтолошке позиције фотографије правећи паралелу са фотографијама Хироши Сугимота (Hiroshi Sugimoto, 1948). Описујући његову серију *Theatres* (1978), Х. Белтинг првенствено упоређује биоскопске сале са својеврсним позориштем илузије. Самим тим, он их издиже у раван метафора. Разлог за ово поређење објашњава тиме што нас она подсећају на нашу сопствену визију која је ограничена, као „трајно позориште илузија.“ Гледајући у пројекцију, „(...) нашу пажњу усмеравамо на екран који представља архетипску слику коју дочекујемо као свој епифанијски прозор у свет. Тај прозор окупан је у заслепљујућој светлости која, чи-



сл. 4 фотографија | *Snow White* | Хироши Сугимото | 2015

ни се, долази споља, а заправо је пројектована из унутрашњости!(...) Будући заправо празан, и тиме условљен или свим могућим сликама, или као њихово потпуно одсуство, ништавило представља инструмент илузије.(...) Ако пожелимо да разумемо шта се догађа пред нама или у позадини нашег ума, све за чим жудимо да видимо, на

исти се начин претвара у нешто у шта више не можемо веровати.<sup>13</sup> У техничком смислу гледано, Сугимото је у поменутој серији фотографија изједначавањем времена трајања пројекције филма са дужином експозиције фотоапарата постигао неочекивану обману. Таквим техничким захватом екран забележен на фотографији остаје празан, услед тога што не може задржати све слике које су се смењивале на њему. Оне остављају само траг светлости за собом коју носе пролазећи кроз мрачан ентеријер биоскопске сале.

Ову Белтигову анализу усвајам као најрелевантнији репрезент онтолошких позиција фотографије. Сматрам да се тим трагом може доћи до виталних одредница и начина за разумевање фотографије и графичког листа *Ово је телефон* јер се без увида ове врсте о фотографији генерално гледано и не може другачије говорити, ма колико да је визуелна структура фотографије у овом конкретном случају упрошћена. Чини ми се да је, као код серије Сугимотових слика, семантичка комплексност садржана у серији из комплекса Астрономске опсерваторије скоро па неисцрпна, нарочито ако се посматра као целина од неколико фотографија које приказују сличне просторе посматране од споља, и које тему својом структуром, која подразумева одразе у стаклу, огледалски поглед итд., проблематизују на различите начине. Поигравањем са тематским и структуралним оквирима слике, и самим тим, кроз успостављање међуодноса са техничким медијумом, наједном се назире могућност да се као у огледалу сусретнемо са нашим менталним концепцијама. Индексност фотографије бива на суптилан начин растворена и постаје нешто што се може окарактерисати као индексност замишљеног.<sup>14</sup> Белтинг тако прави коментар на Базенову (Andre Vazen, 1918-1958) онтологију фотографске слике високог модернизма која, како сматра, више није убедљива самим тим што нам фотографије откривају оно што *не* можемо видети. Сугимото је, поиграјући се у свом раду односом два различита медија, довео у питање наше фиксне, уобичајене претпоставке о њима, јер ми по навици сматрамо да фотографија обрађује простор, а филм време.

---

<sup>13</sup>Hans Belting, "The theatre of illusion" у *Time*, уред. Amelia Groom (London[etc.]: Whitechapel Gallery[etc.], 2013), 137.

<sup>14</sup> Ibid.

Идући даље линијом парадокса, илузија се, надјачавајући наше споре очи виртуалним покретом која је природна брзини филма, преображава у своју супротност – непомичност која је резултат обиља покретних слика. Белтингова опажања су релевантна за рад *Ово је телефон* и због изокренутости погледа, перспективе која је неуобичајено постављена. Међутим, за разлику од Сугимота, моја серија фотографија из полунапуштеног комплекса Звездарске опсерваторије активира поменуте парадоксе, значењске слојеве и метафоричности фиксирањем погледа и фотоапарата окретом од споља ка унутра – као у случају продора светлосне пројекције филмске слике у таму биоскопске сале. Непомичан приказ на фотографији произилази из инвертовања перспективе – бележења пројектовања светлости ка унутра и продора сунчеве светлости у таму. Са крајњим реперкусијама у егзистенцијалистичком видокругу, ове фотографије су забелешка почетка размишљања на тему поменуте инверзије перспектива, огледалских погледа, касније и њихових преклапања, сажимања, транспаренције слојева и сл.

## Итака<sup>15</sup>

*Када кренеш на пут за Итаку/ зажели да дуг то буде пут,/ њотхвата пун,  
опасности и сазнања./ (...)// Нити Лестригонце, нит Киклопа/ нити дивље  
Посејдона ти сусрести нећеш/ ако не носиш их у самоме себи/ и ако их душа твоја не  
износи преда те./ (...)// Без ње не би ни кренуо на пут./ Но ништа ти више (од тога)  
она нема дати./ А ако је сиромашном наћеш, знај преварила те није./ Мудар каквим  
си постао и с толиким искуствима/ схватићеш већ што Итаке значе.*

## ІЗ. В. Х. Ф. Талбот/ Непоновљива лепота слике Природе

У фотографијама које датирају с почетка мојих интересовања и контакта са аналогним апаратом, примећујем релацију са пионирским делом Талбота (William Henry Fox Talbot, 1800-1877), изумитељем калотипије<sup>16</sup>. Његове тематске преференције

<sup>15</sup>Константин П. Кавафис, *Чекајући варваре* (Београд: Лом, 2022), 48.

<sup>16</sup>Helmut Gernsheim, *The origins of photography* (London: Thames & Hudson, 1982), 53. - 55.; Етимологија термина калотипија упућује на старогрчку реч *καλός* – леп. Још један од термина



сл. 5 калотипија | *Trees and Reflections* | Вилијам Х. Ф. Талбот | 1842 | 25,1 x 19.7 цм

које су повезане са тада још недовољно прецизним и још увек неразвијеним могућностима фиксирања слике, парадоксално су оправдале и осветлале тада алтернативне могућности употребе фотографије као медија, доводећи је у раван уметности. Талбот, управо због тога што није владао вештином цртања, кроз додир са механизмом *camera obscura*, налази мотив да изуме начин да фиксира несталне слике које се, посматране кроз сочиво апарата, оцртавају на папиру. Разлог његове фасцинације лежи управо у спознаји да природа на савршен и недостижан начин те слике емитује. Он их описује као “чаробне слике, остварења тренутка предодређена да убрзо исчезну.”<sup>17</sup> Известан трагичан тон ових Талботових размишљања о слици читаву ствар помера у раван рефлексивности над специфичном антрополошком ситуацијом дајући му скоро протоегзистенцијалистичке црте. Њих налазимо и у *Химни Љубави* Св. Апостола Павла јер оне директно, а истовремено и поетски, репрезентују карактер који је Талбот користио у овом процесу генезе фотографског хемијског поступка је *Photogenic Drawing*, 1835.

<sup>17</sup>Ibid., 53

односа између човека и природе. Све упућује на то да је природа савршена, а да смо ми, иако њоме обухваћени, по својој суштини на супротном крају тог пола. Као да се справа са објективом коју смо изумели и коју смо упрегли као преводиоца језика којим нам се природа обраћа, нашла у средишту развалине која дефинише наш однос према њој. С тим у виду, не бива чудна околност да је Талбот, за разлику од његових савременика, који бележе погледе кроз прозор, у том свом рефлексивном заокрету перспективе, као објект фотографисања поставио сам прозор (сл. 7), као нешто што у мери којој показује, утолико и скрива појавност, остављајући тиме простор за наслућивања. Он игром оквира у оквиру, суперпозицијом планова, контрастом између јасних и замућених површина постиже ефекат какав може омогућити само фотографски поступак. Његова фотографија дрвећа које се огледа у језерцету (сл. 5) постаје програмска у смислу да подвлачи важност одраза, који је на њој изједначен, или бар у великој мери битан као и стварност.<sup>18</sup>

Смештајући размишљање о фотографији *Авала* (сл. 13) у овај контекст не могу да изоставим ову аналогију којој је основна одлика рефлексивне природе. Она је, као и остале фотографије из корпуса мапе *Латом*, *Авалом*, белешка информације о пролазности тренутка лепоте којој се на све начине и свим бићем устрајно покушавам одупрети доживљавајући изнова и изнова осујећење. Настојање да ова поетична база података добије на трајности, бележи и саму суштину трагичности захтева да се недостижна слика коју природа у својој сталној промени емитује ухвати у ову справу налик мишоловци – *cameru obscuru*. Ови увиди су ме подстакли да из изложбене поставке не изоставим селекцију фотографија са свих до сада аналогним апаратом снимљених филмова. Постало ми је важно да и њих уврстим у актуелне токове рада, као аутобиографске податке с једне, а са друге стране као подједнако важан репрезент свих ликовних интересовања и студија. Овим је требало да буде подвучено настојање да се ток израза, који је, меандрирајући, временом формирао целине, смисаоно подупире кроз заједнички пресек, и пружа увид у радионичарски графички процес који му је заправо корен. Прављење екстензије у простору, путем конструисања

---

<sup>18</sup>*Свет фотографије: Пионири фотографије*, тп4, редитељ Луђиано Риголи (Arte France: Camera lucida productions, Le Centre Pompidou), Програмски архив ТВ Београд



диораме, довело је до крајности све визуелне и духовне тежње мапирајући, у малом, све изихопсе и изобате аутобиографског и његове везе са стваралачким импулсом. Тиме се формирао мост и заокружило кретање од почетних импулса у фотографији са крајњом представом оличеном у диорами.

### Химна Љубави<sup>19</sup>

1. Ако језике човјечије и анђеоске говорим, а љубави немам, онда сам као звоно које јечи, или кимвал који звечи.
2. И ако имам дар пророштва и знам све тајне и све знање, и ако имам сву вјеру да и горе премјештам, а љубави немам, ништа сам.
3. И ако раздам све имање своје, и ако предам тијело своје да се сажеже, а љубави немам, ништа ми не користи.
4. Љубав дуго трпи, благотворна је, љубав не завиди, љубав се не горди, не надима се,
5. Не чини што не пристоји, не тражи своје, не раздражује се, не мисли о злу,
6. Не радује се неправди, а радује се истини,
7. Све сноси, све вјерује, свему се нада, све трпи.
8. Љубав никад не престаје, док ће пророштва нестати, језици ће замукнути, знање ће престати.
9. Јер дјелимично знамо, и дјелимично пророкујемо:
10. А када дође савршено, онда ће престати што је дјелимично.
11. Кад бијих дијете, као дијете говорах, као дијете мишљах, као дијете размишљах; а када сам постао човјек, одбацио сам што је дјетињско.
12. Јер сад видимо као у огледалу, у загонетки, а онда ћемо лицем у лице; сад знам дјелимично, а онда ћу познати као што бих познат.
13. А сад остаје вјера, нада, љубав, ово троје; али од њих највећа је љубав.

---

<sup>19</sup>Прва посланица светог апостола Павла Коринћанима, глава 13 (1 Кор 13)



сл. 6 скен аналогне фотографије | серија *Aga* | 2014

## II Херменеутички хоризонт

*„Реч је оно што у срцу зборимо, а то није ни нешто грчко, нити латинско, већ оно што припада нечему другоме.“<sup>20</sup>*

Активност изван радионице, која је такође имала свој ритам и била подстицај за размишљања у графици, састојала се у бележењу ониричких искустава унутар личног простора. Праћење и похрањивање сећања, само наизглед неважних и свакодневних догађаја или сусрета, тачније, њихових остатака, дало је тон читавом раду у уметничкој пракси. Уобличавање поетског текста је постало градивни елемент рада на графичком листу а њихова међусобна подударана и формирање контрапунктног односа се одвија и протеже у времену постајући афективно обојен запис са основама у памћењу.

Сам дневнички, аутоетнографски карактер пројекта осликава се кроз бележење података од важности различите природе, сакупљање писаног и сликовног материјала, предлогака и њихово класификовање које се може поредити са успостављањем својеврсног мобилијара које бива заокружено израдом диораме. Сваки од наведених сегмената, за мене, поред документарне садржи и визуелну, естетску компоненту чију вредност одређујем на основу времешности артефаката, бројности и богатства података које је на њима бележило време.

Важно је осврнути се у кратким цртама и на резултате когнитивне психологије и њених експеримената на пољу памћења ради успостављања везе са научним, експерименталним контекстом који потврђује уметничка искуства. Овај аспект је битан јер је наше памћење, као информациона база добрим делом сачињена од речи и слике, полазиште рада који се суштински бави могућношћу транспоновања аутобиографског слоја рада (формираног кроз језик фотографије или у форми приче или поетског исечка) у уметничку раван.

Недавно је утврђено да је визуелно памћење у нераскидивој вези са присећањем и поновним призивањем аутобиографског материјала у свест. Закључено

---

<sup>20</sup>Жан Грондин, *Увод у филозофску херменеутику*, превод с немачког Емина Перуничкић (Нови Сад: Академска књига, 2010), 60.

је да су управо слике повезане са већином аутобиографског сећања и да су те оне најчешће веома јасне.<sup>21</sup> На истом месту се ово сликовно памћење ставља у везу са по природи различитим феноменима, тј. свим осталим из домена опажајног. Још важније за овај пројекат, сећања која су праћена јаснијом визуелном компонентом су оцењена као по природи више призвана него сазнајна, и оцењена више као нешто што искрсава



сл. 7 калотипија | Rouen [1] | Вилијам Х. Ф. Талбот | 1843; (голе) сл. 8 дигитална графика |  
Ојсерваторијум | 2023 | 49,5 x 59 цм



него као нешто што је замишљено.<sup>22</sup> На ове експериментално потврђене тезе о природи односа слике и речи надовезујем свој већ утврђен и ауторефлексивном

<sup>21</sup> John H. Mace, *The Act of remembering: Towards an understanding of how we recall the past* (Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010), 228.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 229.



природом истраживања изнађен херменеутички контекст.

Гадамерова филозофска студија *Истина и метод* (тачније само један незнатни, али за тему кључни сегмент који разрађује појам универзалности *унутрашњеї логоса*) је послужила као теоријско полазиште са ког су се почетне запитаности о феномену језика, посматраном у односу на феномен слике, могле гранати у бираном смеру. Заправо, требало је вратити се до стоичке расправе која помиње учење о унутрашњој речи, тј. о разликовању унутрашњег и спољашњег логоса или вербума. За стоике, изворно казивање или мишљење је истоветно са унутрашњим говором, језиком срца. Чињеница да ми, говорећи о нечему, немамо до краја јасну представу о знању које при том примењујемо иде у прилог и оправдава горе наведене увиде из области когнитивне психологије о специфичној природи везе између речи и слике. Ово унутрашње казивање – *verbum interius*, још нема никакву чулну или материјалну форму. Оно је чисто интелектуално или универзално што значи да није попримило облик неког посебног, чулног или историјског језика.<sup>23</sup> Када чујемо, на пример, неку људску реч у неком посебном језику, јасно је да притом не покушавамо да схватимо њен посебан, случајан облик, него *verbum* или ум који се њоме оваплоћује, наравно на несавршен начин, као што је случај са сваким оваплоћењем оног духовног код нас људи.<sup>24</sup> Кад унутрашња реч душе или срца (*verbum intimum*) поприми чулни облик неког конкретног језика, она не бива онаква каква јесте, него онаква каквом је можемо перципирати путем нашег тела. Језик је телесан као и слика. У ову телесну раван слике или језика, може се сместити трајно онеспокојавајућа околност и трагичност која боји наше постојање. Делује да је нама допуштено да само нагађамо о природи свега какво оно заправо јесте. И ми смо принуђени да настављамо да читамо гледајући слике и гледамо читајући речи. Међутим, суштина Гадамерове интерпретације овог феномена јесте да природа оностраног за којим тежимо и лежи у бесконачности и могућностима да се свему д̄а̄ израз, управо из разлога што није ништа мање својствен сваком говорењу, јер предходи свим знацима у које може бити преведен.<sup>25</sup> Знак компримован у слици, конкретно у фотографији, као одливак природе – *imprint*, постаје врста посредника или преводиоца постојаних истина из нама недоступних сфера стварности.

<sup>23</sup>Гронден, *Увод у филозофску херменеутику*, 60. - 64.

<sup>24</sup>Ibid.

<sup>25</sup>Ibid.,64

Трансцендујући чулни, оспољени језик, он је веза до истинског људског *verbium*. За сликом посежемо настојећи да га досегнемо, иако се он не може изразити ни у једном гласу, тј. у телесном облику. Непосредност фотографије у превођењу апстрактних појмова је стога чини виталном и незамењивом. И не само незамењивом већ и неисцрпним извором и потенцијалом за исказивање најразличитијих апстракција. Визуелно представљање у овом смислу постаје формирање нових знакова, дакле, не кроз потпуно уклањање конвенција већ, управо путем стварања нових, како примећује Матис: „Морам створити предмет који наликује дрвету. Знак дрвета (...), пронаћи знакове који одговарају квалитету мога открића. Они ће бити нови пластични знаци који ће с временом постати део свакодневног језика ако оно што ја њима исказујем постане важно и другима.“<sup>26</sup>

### Paper Fog<sup>27</sup>

*Ride the horse's hair/ Let the body take you there/ To another side/ That you hadn't noticed yet/ There's something in the air/ And it's worth more than the gold/ It's a secret that's a secret from your soul// Sky has fallen red/ The wind is at my back/ Horses run in my head/ Hanging on the bend so high/ The sun dies down/ The moon's a funeral curtain/ And I see you there/ So I know we'll hang in town// The spirit hung around/ Then went out the back to smoke/ Out the window comes/ A cloudy paper fog*

### III Цртеж/ Мапа/ Фотографија/ Актуализација архивираног материјала

Размишљајући о пројекту *Три (п)огледа* са дистанце, у тренутку завршнице, односно постављања докторске изложбе, присећам се да ми се његов опипљиви, материјални сегмент с почетка дојмио само као конгломерат неповезаних садржаја. Рад је деловао немушто, истргнуто, ван било каквог тока или контекста, несавремено, као какав резултат активности без икаквог видљивог, обједињујућег смисла. У већини тренутака, све је деловало толико диспарантно да сам често себе затицала у искушењу

<sup>26</sup> Ненад Мишчевић и Милан Зинајић, уред. *Пластички знак: зборник Шексцова из теорије визуалних уметности* (Ријека: Издавачки центар, 1981), 143.

<sup>27</sup> Cory Hanson, Track 1, *Pale Horse Rider*, 2020; <https://geniug.com/Cory-hanson-paper-fog-lyrics>; последњи приступ: 20.05.2024.

да неком додатном интервенцијом или цртачким триком одстраним тај онеспокојавајући утисак да се коцкице на крају неће добро уклопити у целину мозаика. Сав материјал који сам поседовала и који је временом постајао све позамашнији је ћутао. Руководећи се личним стваралачким и естетским настојањима која су ме довела до аутоетнографије као уметничке праксе, почела сам у рад да уводим скице и многобројне предлошке у аматерској фотографији, чак и пробне отиске у графици, а онда, зашто не, и срећно сковане, надахнуте мисли, утиске, асоцијације, моје утабане стазе и оронуте фасаде које их красе, аутопут Београд – Ниш који сам свакодневно походила приградским превозом у одласку до зграде Факултета на Топчидеру, мој мобилијар алатки и материјала, садржај фиока у чијем претурању сам била у стању да проводим сате. Све су то били елементи који су напајали израз. Чинило ми се да је неопходно да се све оне хармонизују на извешан начин, да се поставе у одређени контекст и назначе у изложбеној поставци. До пред сам крај истраживања и планирања изложбе, рад на умањеном просторном решењу се није могао примаћи овој идеји о вишедимензионости рада.

Исто тако, тек на завршним годинама докторских студија, долазим до истинског извора, тј. модела за разумевање већине личних појмања и погледа по питању сврховитости слике по себи, њене виталности у садашњем тренутку и њене могућности да служи као алатка за премошћавање јаза који детерминише однос човека према свету који га окружује. Извор потиче из Светог Писма, тачније, из *Химне Љубави* из Прве посланице Св. Ап. Павла Коринћанима. У сусрету са њом сам, кроз магнетску привлачност, увидела зачуђујуће адекватан облик за појашњење и оправдање важности унутрашњих, по природи несагледивих сликовних и лексичких импулса. Тиме је постојећи херменеутички контекст у коме су ти дојмови били смештени био уздигнут у област духа. Паралелно се и у практичном сегменту одвијала трансформација и усаглашавањем и структурирањем материјала у изложбеној поставци мисаоно продубила снага самог процеса уметничке графике као медијума за лоцирање и пренос апстрактних идеја.

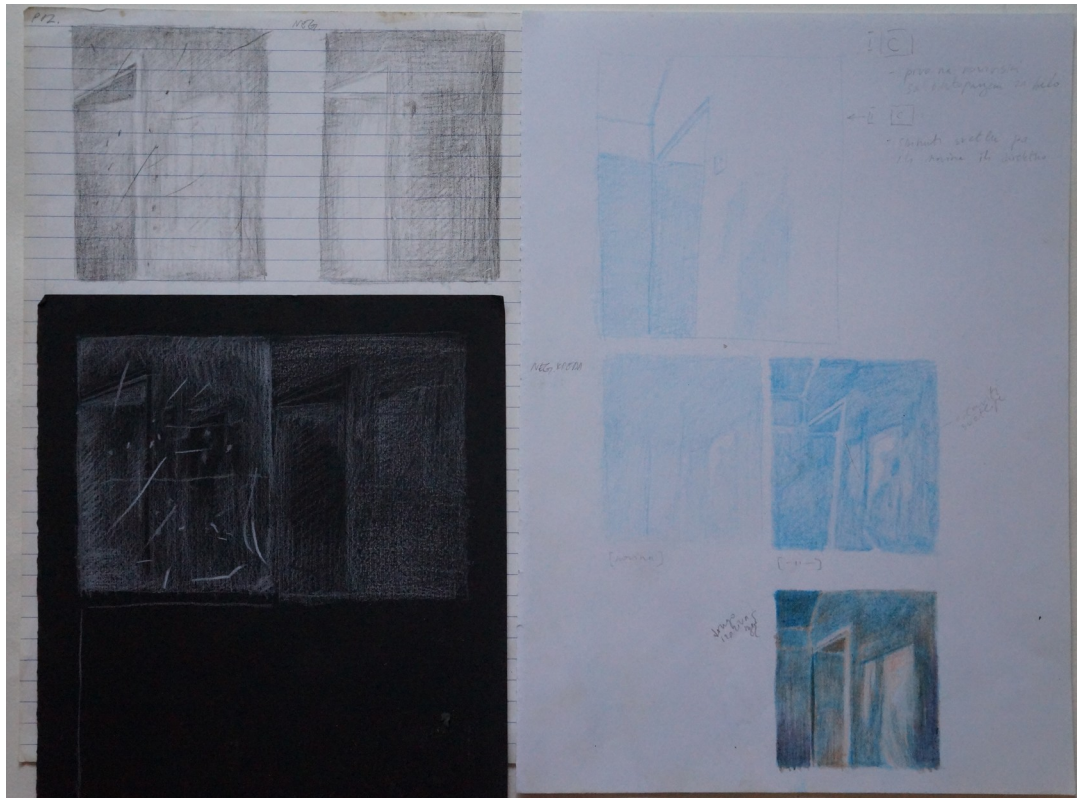
Присутност у различито време у различитим медијима је пружала извесну врсту отклона када је нпр. било потребно, услед презасићења, удаљити се од амбијента

радионице и процеса унутар ње. У тим тренуцима је проговарао садржај мапе који су већином чинили лоши отисци, трансфер папири, цртежи на фолији итд. Они су тако добијали прилику за нове формулације. Тај процес је наставио да се одвија ван радионице, у постпродукцији, али служећи се управо истим поступцима, тј. средствима која су била у потпуном сагласју са природом фотографије као уметности откривене крајем 19. века. Подразумевао је технике попут ретуширања, колажирања, све до *cut & paste* поступака и увођења *layera*. Ова визуелна комбинаторика је давала нарочита решења у погледу понављаног знака или композиције, о чијем се значењу, тј. усложњавању значења даље могло контемплирати. У практичном смислу, пребирајући по пробним отисцима имала сам прилике да накнадно размишљам о појединим стадијумима у којима је био забележен одређен ступањ развијености композиције или да посматрам дејство коришћења одређених боја или колор-сепарације.



сл. 9 лиографија | ЕА 2 | Камерна | 2020 | 50,5 x 51 цм





сл. 10 припремне скице за графику *Светлост ниодкуд* | 2021/24

У овом смислу, дисциплина дубоке штампе је пружала више простора за истраживање кроз поновна отискивања са заменом редоследа плоча у комбинацији са коришћењем основних боја или њиховим комплементарним уодношавањем. Тако се долазило до изгледа који је подсећао на резултате који се могу постићи у програмима за обраду фотографија са својим филтерима попут *solarize*, *posterize* и др. (сл. 10).

Увођењем цртежа на транспарентним подлогама који се постављају у односу на графичке листове (динамизоване одабиром из архиве пробних отисака, лоших отисака, графичких листова са доцртавањем, враћањем у претходне стадијуме уз помоћ фотографске забелешке), чинило ми се да је нађено решење да се садржај мапе или фиоке актуализује као највиталнији сегмент пројекта. Назрело се мноштво могућности да се кроз овакав приступ говори о сложеним процесима унутар дисциплина уметничке графике којима сам се служила.

## Cowboy<sup>28</sup>

*Well, I've been living like a cowboy/ On the late, late movie// (...) Riding in on a conversation  
the morning after/ The late, late movie stays with me// (...)Through the mountain pass and  
the prairie grass/ Crossing the border like a river/ It's all one river/ It's all one river crossing/  
So many times, I can't remember one river// Trying to fit it all in/ Before the test pattern and  
the anthem/ And off to bed you go, and off to sleep/ And off to dream that trail you ride*

### III 1. Џорџа О`Киф/ Интимно/ Истинито/ Универзално

У случају фотографије која постаје предлошак или размишљање о графичком листу ствар се усложњава у равни теорије, јер она својом индексном природом указује, као траг неупитно постојећег, управо на оно што је забележено. С тим у виду, отвара се питање изражајности унутар ње као уметничког медија. Долази се у сусрет са, као неким чудом извесном могућношћу да се тим језиком говори на истински уверљив начин, а при том веома изражајно, не искључујући могућности за читавање многоструких значењских слојева слике. Као и у уметничком опусу О`Кифове (Georgia O'Keeffe, 1887-1986), који је кроз практиковање фотографије трансформисан и обогаћен (сл. 11), тако и у случају настанка графичког листа долази до сазвучја и тананих сагласности које се крећу на релацијама између фотографије, рада на матрици или камену у литографији, размишљања у предлошку за графику и његове везе са почетним импулсом који је забележен фотографијом.

Размишљајући о свом цртачком темпераменту, постало ми је јасно да се увек радило о бојажљивом бележењу микро вредности и померању од крајева ка средишту, попут својеврсног околишања и оклевања како би се израз просејао, дисциплиновао и лишио сувишног. У корену таквог цртачког поступка лежи заокупљеност самим цртањем, као процесом посматрања. Аналогна фотографија је у том мимоходу или у тачки немушности, послужила својом особитом изражајношћу за премошћавање јаза од виђеног до литографског, или дуготрајног процеса дубоке штампе. Обе коришћене дисциплине уметничке графике су се својом природом изражајно приближавале знаку (што је важно подвући у смислу поменуте комуникаци-

<sup>28</sup>Bill Callahan, Track 8, Gold Record, 2020; <https://genius.com/Bill-callahan-cowboy-lyrics>; последњи приступ: 20.05.2024.



сл. 11 Gelatin silver print | Тод Веб (Todd Webb) | *Georgia O'Keeffe with Camera* | 1958<sup>29</sup>

оне природе готовог дела), док је цртеж саграђен од припремних скица и предлогака за графику трансцендирао у тродимензионалност са потенцијалом за материјализовање идеје у простору. Као крајњи производ, достигнуто је дословно опросторење у диорамском решењу које парадоксално говори о свему осталом осим о простору, мишљеном у дословном смислу.

---

<sup>29</sup> С почетка 1957, Тод Веб је подучавао О'Кифову да фотографише. Тиме је фотографисање постало део њене уметничке праксе. Фотографије које је он направио у тим сусретима су мост који повезује две целине: О'Кифове као тему фотографије (позирала је и Стиглицу), и, О'Кифове као ауторке фотографија, <https://visionandartproject.org/features/georgia-okeeffe-photographer>

Још једну важну релацију са овом Америчком уметницом налазимо у и проблематизовању дела као чисте студије. Иако у сликарском медијуму, додуше са наглашеним цртачким сензибилитетом, ова уметница ствара опус без преседана у пустињама Новог Мексика који је, нарочито када се узме у обзир њен пол, био недовољно укључен у уметничке токове тог времена.<sup>30</sup> У том смислу, својом вољом дистанцирана од уметничких центара, О`Кифова приказује оно што је окружује – пејзаж над којим пуца плаветнило са којим се до тада још није сусрела.<sup>31</sup> Планинске врлети опседају њене радове у виду поновљених мотива. Њен рад је тих, миран и стабилан, иако дочарава пустињске ветрове и ваздух пун песковите материје. Проналазимо релацију са овом поетиком која је била тврдоглава да се не укалупи, и да указује на оно што управо и јесте – говор самосвојне уметнице која тражи бескомпромисно истинит исказ. У понављању мотива читава се до те мере сведена форма да изгледа апстрактно, као да је уметница тежила да освоји границе израза, идући до граница препознатљивости модела или узора. Модуларност, студиозност, и кључно, осећање јединства са околином, резултат су оваквог проблематизовања појавности.

Са сличним цртачким проблемима и резултатима сам се сусретала радећи у графици, где за појаву понављајућих мотива има више простора него у сликарству јер је у питању дуготрајан рад са матрицама, па се, самим тим, и време проведено са одређеним мотивом доводи до, понекад чак, монотоних ситуација. Ово је још више наглашено одабиром теме која је преузета из свакодневног окружења тематизујући управо она места која су ми свакодневни мизансцен. Преносећи их у простор графичарске радионице, предходно их промишљајући у фотографском медију, крећућући се из дисциплине литографије ка дубокој штампи, из последње фазе матрице на фазу предходно штампаног отиска (сл. 9), или заменом редоследа плоча, мотив, ако се о њему још увек може говорити у изворном смислу, опстаје као форма око које се таложу делања и размишљања. Управо оваквим ликовним манипулацијама сам растерећивала поменуто наглашеност „истог“ и сам садржај рада

---

<sup>30</sup>*Georgia O'Keeffe By Myself- Allen Charlton*, mp4, редитељ Jill Nicholls (BBC STUDIOS), <https://www.youtube.com/watch?v=4DMMWaGm4jU>

<sup>31</sup>Ibid.



сл. 12 црно бели полароид | *Forbidding Canyon, Glen Canyon* | Џорџа О'Киф | 1964

ослобађала од оптерећујућег наратива, у кретању ка изразу који је производ изражајних могућности графике као медија. Дорада и експерименти, и најбитније, реверзибилност која је у сагласју са реверзибилношћу графичко штампарских дисциплина којима сам се служила, говори о сложеним процесима унутар техника. Њихово сасвим извесно дејство на моје естетске и осећајне назоре о уметности и о животу, а и обрнуто, сачињава густо ткање у коме сам се свакодневно кретала, на понекад свесним а понекад несвесним нивоима. Током свих тих сложених процеса, била сам у могућности да посматрам учинак доцртавања, домишљања и дораде како на самим пробним отисцима тако и на фотографским предлошцима у програмима за обраду фотографије, и нарочито кроз цртеж, који је служио као предлошак и размишљање о графичком листу (сл. 10). Поменута реверзибилност је свакако играла највећу улогу и била потпуно у складу са мојим цртачким склоностима да се споро крећем по раду, дискретним и истрајним засићивањем папира уочавајући појаве нових решења, предомишљањем, опонашањем оштећења плоче.

Постоји још једна паралела са О'Кифовом коју увиђам, а такође се тиче односа према мотиву. У случају када аутор улаже напоре да свој ликовни исказ дā у најизворнијој, свом душевном лику најблискијој форми, ма којим се средством служио, производ ће бити аутобиографска забелешка, било којим средством уобличено сведочанство о његовим интересовањима, размишљањима, дилемама. Не видим начин да се другачије схвати силина и обавезујуће дејство логике интуитивног укључене у настајање дела.





сл. 13 дигитална графика | Авала | 2022/24 | 49,5 x 59 цм

### Последња вест о малој кутији<sup>32</sup>

*Мала кутија у којој је цео свет/ Заљубила се у себе/ И зачала је у себи/ Још једну малу кутију/ Мала кутија мале кутије/ Заљубила се и она у себе/ И зачала је у себи/ Још једну малу кутију/ И тако је то у бескрај ишло/ Цео свет из мале кутије/ Требало би да буде/ У последњој кутији мале кутије/ Ни једна од малих кутија/ У малој кутији заљубљеној у себе/ Није последња/ Нађите сада свет*

### III 2. Полароиди Андреја Тарковског

Микро-вредности, тананости и избледели изглед који оваплоћује пролазност налазим у раду Андреја Тарковског, како у његовом филмском опусу тако и у сусрету са полароидима које је правио у пределима Русије и приликом боравка у Италији. Пронашла сам релацију са, кроз поетски сентимент јасно дефинисаном односу ка

<sup>32</sup> Васко Попа, <https://pdfcoffee.com/vasko-popa-mala-kutija-pdf-free.html>; последњи приступ: 20.05.2024.

пролазном, у једној на другој надовезаној причи у сликама о ишчезавању, о трајању, о бивствовању, са тактилношћу суптилног протока времена. Лоцирала сам снажан мемоарски тон и однос према прошлости. Све наведено је у сазвучју са поезијом његовог оца, Арсенија Тарковског: „(...) смрт не ѿстоји/ сви смо ми бесмртни/ и све је бесмртно. Са седамнаест/ не треба се ѿлаштити смрти, нити са седамдесет./



сл. 14 уље на платну | Misty Road | Џорџа О`Киф | 1955–1960 | 50.8 x 40.6 цм

Само биће и светлост ѿсегују стварност, тама и смрт нису у ѿстојању./ И сви смо ми већ на обали мора/ и међу оноима који вуку мреже/ док бесмртност сјаји ѿред њих./ Живи у кући и она се неће срушити./ Призваћу било које столеће,/ да у њеѿа ућем и изѿрадим своју кућу./ Овако ће ваша деца и ваше жене/ и даље седети са мном за столом./ Једним истим столом за ѿретке и ѿтомке./ Будућност се доѿађа сада.<sup>33</sup> Стихови стварају и доводе у истоветну просторну и временску раван ствараоца,

<sup>33</sup>Chiaramonte, Tarkovsky, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, 123., 124.

дело и посматрача ових поетских слика, као и у кинематографском делу Андреја Тарковског. На тај начин, он се креће уназад и унапред између филма и фотографије кроз јединствену и оригиналну драматизацију оптичке слике која у себи не садржи само рефлексије над историјом већ и рефлексије над временом по себи, као његовом централном темом.<sup>34</sup>

Надовезујући се на овај контекст, приликом формирања изложбене поставке, фотографије су изрониле на само зачеље мапе, и у некој врсти чудних поетских аналогија и подударана започеле груписање које приликом



(горе, лево) сл. 15 полароиди, Русија | Андреј А. Тарковски; (горе, десно) сл. 16 полароиди, Андреј А. Тарковски | Италија

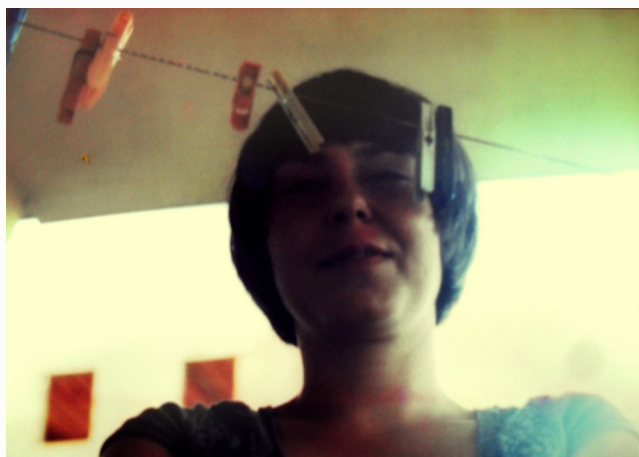
фотографисања није ни у најмањој мери било прорачунато. Тонове сиве и црне, зрно и шум са развијеног филма, са похтрањеним порцијама светлости налазили су своје парове без обзира на датум настанка, тему, па чак и аутора. У сагласју су се могле наћи и оне које су фотографисали моји пријатељи или чланови породице. Као да је на њима постао опипљив изванредан вео тајне који је обухватао одређене периоде, породичне односе, догађаје, кретања (сл 17. и сл. 18).

<sup>34</sup> Ibid., 125., 126.



## Токио Болеч/ Да ли је слика и даље могућа?<sup>35</sup>

Опирући се да гледа филм пуштен у авиону на лету за Токио, Вендерс ипак подлеже искушењу екранске слике и гледа те шупље форме, опсене, имитације осећаја. “Када бисмо филмове могли да правимо као што отварамо очи. У Озуовом граду, граду и његовим становницима о којима је као ни о једном другом имао тако живу представу пре него што га је уопште походио, управо захваљујући Озуовом филму, суочава се са чињеницом грозничавог раста инфлације слика. Он мисли на слике које уједињују свет, које су једно с њим, онако како је и сам Вендерс био једно са Озуовом сликом Токија огледајући у њој и слику себе, слику својих родитеља, свог брата, уједно препознавајући породице којих има свуда у свету. Његову слику сматра светилиштем. Свој пут за Токио види као ходочашће. Посећује гробље на којем је Озу сахрањен. Иста та станица се појављује и у његовим филмовима. На његовом гробу није уклесано име, већ стари кинески знак “МУ” који значи: празнина, ништа, не. Ово “ништа” стоји у контрасту са секвенцама ИСТИНЕ, које су трајале од првог до последњег кадра у његовим филмовима. То су били филмови у чијем је центру живот у којем се открива суштина људи, ствари, градова и предела.



сл. 17 скен аналогне фотографије | мапа #Димитријала 2014

Након посете ресторана где је имао прилику да посматра како од одливака у воску праве вештачку храну налик правој, намењеној за приказ свих јела у излогу ресторана, на Токијском торњу разговара са Херцогом. “Једноставно је тако, мало је

<sup>35</sup> Ауторски текст добрим делом састављен као колаж цитатата из ликовне критике и теорије као и текстова из филске праксе: Вим Вендерс, *Логика слика, есеји и разговори*, с немачког превео Новак Гуслов (Београд: Филмска библиотека [Red Vox], 2021)



сл. 18 скен аналогне фотографије | мапа #Кооперативне | 2022

слика преостало око нас”, каже Херцог. Пределу су преграђени, блокирани, без могућности за слику. Мора се лопатом копати, попут археолога, како би се пронашло нешто у тим оштећеним пределима.

Гледајући кроз прозор приградске линије 303, која се кроз превоје, рупе и ноћ креће по смедервском путу, мапирајући мале светлосне галаксије које гравитирају око Београда, размишљајам зашто је Вендерс спреман да походи свемирске даљине у дословном смислу, како би нашао слику. Наједном, у себи присуствујем спознаји личне трансформације. Наиме, присећам се како сам пре десетак година имала прилике да исто тако у ноћи, и у сасвим чудном сплету околности, возим бицикл Новим Београдом са Милошем Томићем, чији сам кратки *stop trick* филм *Clay Pigeon* на тим чудним интимним нивоима паралелизама, сматрала личном биографијом. У повратку ка граду, не знам чиме из нашег разговора потакнут, јер ме је тада вероватно још увек био стид што имам било какву везу са околним селима, питао ме је које би место у граду најрадије показала пријатељу странцу. Пријатељица је требало да му дође у посету, и он је размишљао о не тако уобичајеној тури по Београду. Додатно ме је било стид што немам да предложим ништа паметније од Звездаске шуме, јер то на неки начин управо и јесте уобичајена тура. Његов предлог и идеју за обилазак тада нисам могла да њојмим. Калуђерица. Смедеревски њут. Па то је њрашина, кич рекламе, кладоница, ња њиларница, ња стовариште и онда ојет у круј. И њијсани лавови и стубови. Сада су ми јасније те димензије, те светлосне њодине које зајраво и не трају толико дујо. Пола сата смедеревским њутом и све видим као дете, њоново. Свако моје њријрадско њутовање се трансформисало у мисао о димензијама. О кућним димензијама, димензијама



живота унутар тих малих галаксија које правитирају око Београда. Пратим осветљене тачке, прозоре у ноћи, видим и оне неосветљене, такорећи замишљам их у хармонизованом распореду хладних и топлих бљескова. Када од кич билборда и реклама не видим брдо, моју да га замислим, лоцирам га тамо негде иза. Видеће се после треће окуке. Сада свуда видим брда и планине. Као даљине које су близине. Чак и из Париске улице, када је ваздух чистији, тамо, тамо, иза Новог Београда, "Нова Планина." Која је то планина? Не усуђујем се да питам. Не желим да узнемиравам смирене људе. И ојет, њојут њредела који искрсавају у њролазу, искрсава мудрост Тарковској. Уметност је као вера. Уколико неко не види слику, не њостоји начин да му се она њокаже или објасни, да се у слику увери. Или је види целим својим бићем, или остаје равнодушан.



сл. 19 скен аналогне фотографије | мапа #Ластом, Авалом | 2022; (горе) сл. 20 #Ластом, Авалом | 2022



#### IV Слика/ Фотографија/ Филм/ Време и простор у уметничком делу

Суштинске подударности серија фотографија које сам правила паралелно са радом у дисциплинама уметничке графике су подржавале мој став да подела визуелних уметности према употреби одређених техника, према начину третирања визуелног, услед које се гранају различите дисциплине као што је сликарство, фотографија, итд. лимитира овај интерес за просторно на одређене категорије. Заобилази се есенцијално питање, питање о значењу и енигми појавности саме по себи, значај гледања самог по себи.<sup>36</sup> И сам Тарковски тврди: *“Неоїходно ми је да сачувам њоїлед на уметност као на нешто њосебно озбиљно, огїоворно, несместиво у такве њојмове као, рецимо, тема, жанр, форма, итг.”*<sup>37</sup> Из тог новог угла могуће је сагледавање слике у ширем контексту, нарочито у контексту филмске слике, онако како је третира Делез у есеју *Покретне слике*. Сваки појединачни кадар се може третирати као сликарско дело, и обрнуто, приказ са сликарског платна или цртежа можемо посматрати као појединачни кадар филма. Није ретка појава да одређене кинематографе пореде са сликарима, Тарковског са Вермером нпр.<sup>38</sup> У оба медија, на снази су исте закономерности које се тичу композиције, боје, поетичности итд. И сам Делез у уводном поглављу свог есеја кинематографе и сликаре ставља у исту раван. Филмска уметност је у своје прво време баштинила већину изражајних средстава из актуелних уметничких праваца. Ове феноме појашњава А. Базен (André Bazin, 1918–1958) смештајући фотографију и филм у социолошки контекст, као настављаче традиције слике. Тиме објашњава и сасвим природну консеквенцу велике духовне и техничке кризе модерног сликарства с краја 19. века. Од ере староегипатских религиозних пракси мумифицирања, преко портретског штафелајског сликарстава све до ослобађања слике од сваке утилитарности и стварању идеалног света по слици и прилици стварног како би му се обезбедила независна временска судбина, он мапира човекове сколности и неутаживу психолошку потребу да се однесе победа над временом. У изуму фотографије Базен

---

<sup>36</sup>Berger, *About looking*, 41.

<sup>37</sup>Тарковски у *огледалу*, превод с грчког Станимир Јакшић и др. (Нови Сад: Простор), 88.

<sup>38</sup>Chiaramonte, Tarkovsky, *Instant Light*

види разрешење сукоба *реалности слике* и *реалности по себи*,<sup>39</sup> које је произвело олакшање које, опет, не дугује толико пореклу – механичком бележењу, колико резултату – здовољењу почетих неестетских опсесија и зебњи из ренесансе које су кулминирале у устрепталим покретима барока.<sup>40</sup> Завршавајући барок, фотографија је ослободила пластичне уметности њихове заокупљености сличношћу. Фотографија и филм су коначно и суштински задовољили ту заокупљеност реализмом, уклањајући људски уплив новим оком – објективом. Због тога је нова фотографска слика на нас деловала “...као природна појава, као цвет или ледени кристал чија је лепота неразлучива од њиховог биљног или металоидног порекла.(...) Слика може да буде неизоштрена, изобличена, избледела, без документарне вредности; она делује својом генезом онтологичке модела: она је модел.”<sup>41</sup> Као живот заустављен у трајању, ослобођен својих судбина, вредношћу безличне механике, фотографија “... не ствара вечност као што то чини уметност, већ балсамује време, чува га од труљења.”<sup>42</sup> А филм је слика ствари и, истовремено, њиховог трајања, мумија промене.<sup>43</sup> Као што почетне фотографије подражавају уметност, копирајући стил гравура, тако су и први филмови постали експресионистички. Делез описује структуру њихових планова, ноема како их назива: „(...) дијагонале и контрадијагонале, пирамидале или троугласте фигуре које скупљају тела, гомиле, места, судар ових маса, цело једно поплочавање кадра где се наизглед исцртавају црна и бела поља шаховске табле (Лангови Нибелунзи и Метрополис). Исто је и са светлошћу код експресиониста: „(...) у оквиру кадра има много различитих кадрова, другостепених и трећестепених – врата, прозори, огледала.”<sup>44</sup> Чак се може говорити и о поступку декадрирања, када кадар није прагматички оправдан и сигнал је читљивости слике с ону страну своје видљиве

---

<sup>39</sup> На другом полу свих пракси које баштине на тековинама линеарне перспективе Базен види нешто што назива психолошким реализмом, као изражавање духовне стварности кога назива и правим реализмом, оваплоћењем потребе да се изрази значење света, истовремено конкретно и битно, насупрот псеудореализму оптичке варке (или варке духа) који се задовољава илузијом облика, у Андре Базен, *Онтологија фотографске слике* (Београд: Факултет за медије и комуникације, 2017), 5.

<sup>40</sup> Мисли се на принципе линеарне перспективе.

<sup>41</sup> Ibid., 6-8.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> Жил Делез, *Покретне слике* (Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића Сремски Карловци, 1998), 21., 22.

функције. Ово је било нарочито важно узети у обзир приликом размишљања о конструисању диораме јер је она требало да представља оваплоћење свих постојећих тренутака у цртежу, фотографији и графици ради постизања управо тог ефекта читљи-



сл. 21 дигитална графика | *Зен њословица о виђењу неба у води* | 2023/24

вости „наличја“ рада. Исто тако, приликом формирања објеката, у монтирању и интерполацији засебних слика, постављањем полутранспарентних слојева постигнутих ублажавањем количине беле у програмима за припрему за штампу, долази до појаве усложњавања и комбинаторике унутар одређеног формата у коме случај игра улогу. Та околност је захтевала рад у програмима за обраду слике који су допушали да се селекционишу и даље разрађују управо они преклопи који су подржавали основну поетску линију рада у целини.



Делез описује појединачне кадрове како се степенасто садрже један у другом, постепено подразумевајући све шире и шире спољне хоризонте у целовитом узрочно – последичном ланцу „(...) образујући један хомогени континуитет, бесконачни свет или план материје.“<sup>45</sup> Самим тим, целина се не третира као скуп који има делове већ као нешто што не дозвољава да се скупови затворе у себе и приморава их да се наставе у још већем скупу. Одржавајући нит која се провлачи кроз те скупове, свакоме од њих пружа могућност комуницирања са другим, и то се остварује до бесконачности.<sup>46</sup> Са овако постављеним проблемом кадрирања, аутор даље ову отвореност издиже у раван која се више тиче времена или духа него што се тиче простора као таквог.



сл. 22 изложбени сет | Ластом, Авалом

<sup>45</sup>Ibid.

<sup>46</sup>Ibid. 24, 25

Узимајући у вид ове могућности филма, унутар кадрирања и монтаже, а у сталном односу према мапи, према сликовном палимпсесту који се у њој гомилао, било ми је јасније да даље операције и кретње унутар штампаног фотографисаног и цртаног материјала треба да се одвијају управо у овом смислу: даљим здруживањем, интерполирањем и одабиром, лоцирањем виталних, носећих значењских пунктова унутар фотографије. Као најрелевантнију парадигму и узор одабрала сам кинематографски опус Андреја Тарковског чије су ме поетске многозначности унутар појединачних кадрова усмериле да своје фотографије, стваране у различитим периодима и местима, посматрам као неку врсту малих портала, светлосних пакета који продиру кроз кључаоницу браве уз помоћ које се могао откључавати мој ликовни рад у целини. Оне су, на најнепосреднији начин, у смислу неупитног сведочења о времену и месту коме припадају, у исто време биле и даље обојене и богато натопљене поетским слојевима који су се даље претакали у графички лист.

Како бих се у још већој мери приближила овим онтолошким одредницама фотографије наводим у целости још један цитат где Базен успева да најнепосредније расветли природу фотографије као изражајног средства и дистинктивне уметничке праксе која стварним надовезивањем на природно стварање уместо замене нечим другим (као у сликарству) задобија ирационалну моћ да освоји наше поверење:<sup>47</sup> „Одсјај мокрої њлочника и њокрет детета не издвајају се из ткања сїольної света захваљујући мени; само је безличност објектива, чистећи њредмет од навика и њредрасуда, од свих духовних наслаїа којима их је обавијала моја њерцейција, моїла да их њонуди чисте мојој њажњи, ња њрема томе и мојој њубави. На фотоїрафији, њприродној слици света који нисмо знали или нисмо моїли да видимо, њприрода најзга више не њодражава само уметност; она њодражава и уметника.“<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup>Базен учача како је надреализам управо ова својства, тј. дејства фотографије на наш дух употребио за естетски циљ који је неразлучив од механичке целисходности слике која је омогућила да се озбиљно пољуља логично разликовање замишљенога и стварнога: Базен, *Онтологија фотографске слике*, 9.

<sup>48</sup>*Ibid.*, 8.



## Кућа детињства

Од раних дана имам страст да осмишљавам просторе за становање. Моје идеје и маштарије у детињству су разбуктављиве широм медија промовисани, конвенционални зајадњачки животни стилови, из популарних телевизијских серија и филмова. Сада увиђам да су те склоности изгледа биле резултат чежње за хармоничним породичним животом који се одвијао у исто тако хармоничним и раскошно исцланираним просторима великих породичних кућа. И сада често себе затичем у прозничавом и необузданом планирању иако сам ослобођена некадашњих гечјих илузија. Сада ме окупирају потпуно супротне тежње, ка елементарном, сврсисходном, неким вишим циљем формираном начелу. Некада су ми машту за те пројектантске склоности нарочито најјале озбиљне стричеве књије о ентеријеру са „рустичним“ вилама са отиштима и вртovima које сам била у стању сатима да листам реметећи тако кућни рег рођака. Многе вечери сам, лежећи у кревету и услављујући се, размишљала о најбољем распореду соба, намештаја, најчешће оисесивно претресајући комбинације за уређење куће, без изгледа за спавањем. То је наравно било потпуно узалудно и усиљено најрезање јер се сеоска кућа „Моравској тиви“ трађена десетих година никако није могла укложити нити усцласити са жељеним стандардима.

Историја моје становања је заправо обележена сталним и буром емотивних ломова трађених селидби. Кућа у којој сада живим је породична кућа родитеља моје мајке. Ту станујем са мојом децом у некој врсти симбиозе са мајком, неокретном баком, сестром, зетом. Околност да ту живим на мене не престаје да делује збуњујуће, иако сам већ скоро десет година ту. Та моја садашња кућа је у ствари ризница мојих сећања из детињства, када су ме родитељи остављали преко лета са сестром код бабе и деде. То је била моја „трећа“ кућа, поред „грује“ која је била кућа очевих родитеља, такође у Врчину и поред „прве“, стана на Старој Палилули где сам са родитељима и сестром живела до своје тринаесте године.

Родитељи моје мајке су своју кућу с муком изградиле како ми је касније бака откривала у уверењу. Зато је једносратна, са ниском погрумском просторијом у којој се сконцентрисао сав бадин и дедин живот, док је срат остао ненастањен откако су се моја мајка и тетка удале најустивши кућу. Свакој летњеј расцуста сам на том ненастањеном срату поводила маичне дане детињства, неометано истражујући и итрајући се у том прилично ишчашеном амбијенту који је већ од самој улаза у ходник у мени будио нејасна, мистична, чак архаична осећања. Тајисерија која заузима цео зид ходника на којој јелен и срна стоје поред поточића у шумарку, са ресицама, а испод, као контраст идиличном шумском крајолику, бучно зујање огромној замрзивача марке Ободин. Подови обложени резедом зеленим линолеумом са ружним дезеном. Једина соба која је имала паркет и комодет намештаја је девојачка соба са извезеним белом покривачем за кревет и иницијалима имена маме и тетке на китњастим јастуцима. Кад год бих погледала огромни орман у тој соби сетила бих се фотографија мамине и теткине свадбе јер је на свакој управо он, репрезентативни орман са репрезентативним сватовима и искеженом децом из комшилука у једној одећи. Свадбени фотограф је вероватно сматрао да је ормар боља позадина од шаренила тајисерије из ходника а и није ни било места од замрзивача, размишљам и удубљујем се. Мене тада није било. А сада, поново гледам тај

орман, уживо. И моја деца та моју видети. Моју видети и слике са свадбе своје баке. Срећом, мени свадба није приређена. Ако некада буде, инсистираћу да се сликам са сватовима испред ормана. Какве је све незамисливе, за мене јединствене и није као такве ствари садржао тај орман. Поред демодиране бабине и гедине одеће као што су беле кошуље на црне туфне и кожне јакне чудноватој кроја осамдесетих у које смо се моја браћа од тетке, сестра и ја прерушавали, ту је била и њозлаћена, нама тада од сувој злата, гедина њлочица из Поште у црвеној кутији њостављеној њлишем и мала биста Јосифа Броза. Моја бака је имала нарочиту склоност да скрива најразличитије стварчице на скривита места у орману. Увек смо их са одушевљењем ѡроналазили неуморно роварећи ѡ њему. Друја, „издужена,“ соба која је имала излаз на северну веранду и у којој је у болесничкој ѡстели лежала моја ѡрабаба Нана била је занимљива јер је имала китњасту тешку бордо завесу ѡа је деловала тајновито. Када би се скућило још деце из краја код нас, излазили смо кроз завесу на веранду и ѡравили ѡзориште за комшије. Последње собе, оне у којој данас станујем, сећам се ѡ одјекивању ѡриликом разговора. Толико је била ѡразна да је јечала. Омиљено нам је било да вршtimo у њој и деремо се слушајући свој ехо. Њен највећи гео је заузимао раштимовани брачни кичаста кревет у коме би, како би у њему удобније сјавао, морао да ѡронађеш улећнуће и фино се ућездиш јер је осим фегера који само што не штрче ван, био веома мекан. Поред жеке и кревета та соба

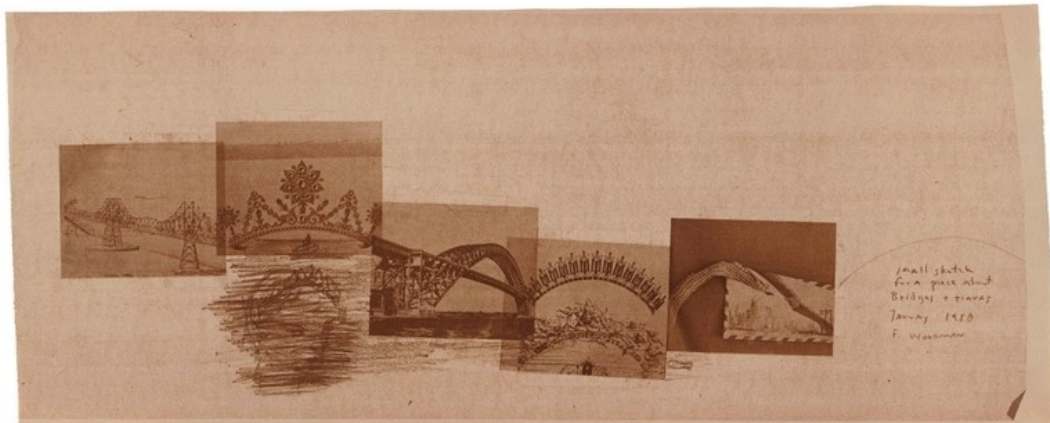


сл. 23 изложбени сет дигиталних графика | Села града | 2024



сл. 24 графитна оловка и графит у боји | почетне скице за разраду диораме | 2019; (голе)

сл. 25 diazotype | small sketch for a piece about Bridges and tiaras | Франческа Вудман | 1980



је имала карактеристичан старачки мирис, као да се налазиш у њој са мемлом а не у сјаваћој соби. Та чудна мемла је ујотуњавала атмосферу ове собе заједно са славском иконом и кандилом и мојим асоцијацијама на фотографије на којима су приказана савља, где на столовима са браон флашама седе међу родбином моји отац и мајка, млади. Баку и деку огувек њамтим како у њриземној собици, која им је служила за све њотребе, величају своју скромност хвалећи се својом малом њостојбином и сићушним начином живота као да никад ништа друјачије не би ни њожелели. Када су се ћерке њоудавале а њрабаба Нана умрла, нама деци је остао читав сјрат за ијру. Данас, умнојоме трансформисана, изнова и изнова неуспешно њрилађавана за друјачије животне њотребе својих несрећних становника, бабина и дедина кућа и даље јечи и одзвања свом језом њородичних недаћа и



јага. Само треба добро ослушнути. Присетити се читавој тој некадашњој кичастој утварној мизансцена који су ујотпуњавали, где јој је то било мојуће, штрикани комади најчуднијих склојова боја, облика и намена који су били отеловљење бакиној посебној смисла за „лејо.“ Уштиркани држачи за ускршња јаја, штрикане јајоде, минијатурне хаљине за барби лутке, минијатурне рукавице са савршено прецизно исхекланим прстићима, проздови и и уштиркани коке и иилићи из ускршњеј „сета“. Поред свој тој узбудљивој и за дечију машту јодстицајној шаренила, јоред те „барокне“ атмосфере, јоред устајалости ваздуха, увек су ме на несвесном нивоу у овој кући обузимала мрачна и тешка осећања, тешка за једно дете.



сл. 26 изложбени сет | Плате

И колико јој да сам се слободно ипрала, сањарила и откривала, све то није било до краја безбрижно, до краја детиње. Сада, када замишљам ту Нанину болесничку собу са јојледом на нејледни део дворишта сав у блату и ирашини где кокош кљуца јоред одбачених старих ствари, и јојледам то сурово јлаво небо, и чујем јеку која овде на брду одзвања са аутојута

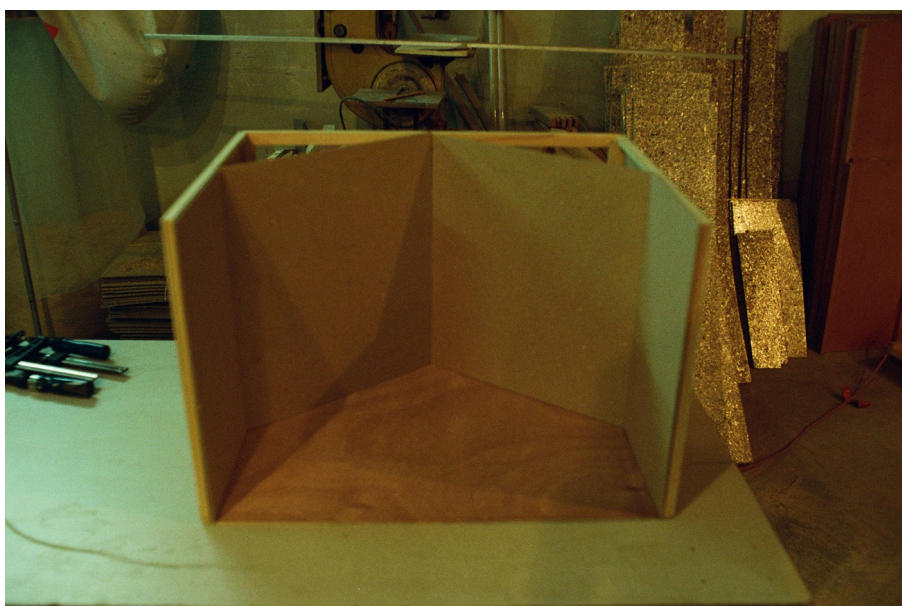
*из њоножја, која је и тада у Нанину собу доиирала оданге, буге ми тешко, и њочнем га размишљаам. Саирадити себи кућу, заснивати њородицу. Наиравити и брижљиво украсити мизансцен за све недаће и њородичне траједије које се њојут утвара настањују у њростор га ту урезане у њоле зигове заувек остану и опомињу. И данас осећам ту језу и nelaгоду скопчану са звуком који шиба са аутопута. И колико год да лице ове куће изгледа другачије, у мени навиду слике из детињства, фотографије, приче моје мајке и баке. Нисам могла ни да сањам да ће управо ова кућа бити дом и за моју децу, дом за њихове прве, најдраже успомене. И као што су мени моје успомене из детињства ипак у својој незаменељности и неотуђивости драге тако је сваки мој мотив и настојање усмерено ка слици успомена моје деце. Добијам идеје да се традиција настави али у светлијем, мање декорисаном кључу. Својој ћерки желим да приуштим управо орман из девојачке собе моје маме и тетке. Добијам идеје да ову кућу поново повратим на темеље који су јој и омогућили опстанак, који су бар омогућили континуитет. А за то је требало топлине. И она је била ту за мене сваког лета. Добијам жељу да се овде више ништа не мења, или што је више могуће, врати на прошло стање. Заболи ме и када комшија ореже дрво па ми промени поглед кроз прозор. Свака промена је сада за мене једна смрт, једна неиспричана прича.*

## V Књига/ Кутија/ Време/ На трагу смисла једног тривијалног архива/ Стање човека без Бога

У приступу према проблему израде диораме постојала је, парадоксално, већа заокупљеност њеним животом након изложбене поставке. На таква размишљања ме је навела, на неки начин, тужна судбина намештаја из породичне заоставштине, који после 30 година свог постојања у кући, притом чињенично неупотребљиван у правом смислу те речи, више није могао да нађе своју сврху и употребну вредност по мерилима подмлатка домаћинства. Тиме је само била још више евидентна и подвучена трагичност настојања предходних генерација, слом њихових визија о пороци, овековечен лажни темељ њихових вредносних система, и, у крајњој линији, потврђена потпуно погрешна прогноза и виђење колективног прогреса из епохе социјализма.

Изводећи потпуно демонтирање и похрањивање старог намештаја са вером у могућност његове пренамене, водила сам се мишљу да је могуће један његов део употребити за израду диораме, и тако, у литерарном смислу постићи сличност

приликом осмишљавања умањеног просторног корелата собе. Деловала ми је привлачно и идеја да модел буде конструисан попут самих комада намештаја, јер је он могао, уз помоћ клинова који га повезују, бити више пута растављан и састављан. То говори да је припадао серијама намештаја намењених за масовну производњу и продају у то време, и да можда још увек налази своје место и сврху у домаћинствима широм некадашње Југославије. Ова околност би обезбедила могућност да се објекат из докторског пројекта, сагласно са судбином породичне заоставштине, успешно демонтира и похрани као артефакт, део приватног архива, заједно са цртежима, скицама и графикама.



сл. 27 аналогна фотографија са приказом процеса израде првих идејних решења диораме  
| радионица *Пракса* | Магацин у Краљевића Марка

Била ми је примављива замисао да диорама, као сведок прошлог времена, избрисаног поретка ствари из мог детињства, буде репрезент свега несвесног, али дубоко проживљеног у детињству, које тако истрајно боји моје афинитете, страхове, ставове и најзад, моје успехе и страдања. Идеја је била да приликом сусрета са тим артефактом прошлости, произведем онај исти сентиментални утисак, као приликом разгледања породичних фото-албума, тренутака када се време успорава а осећа се познати меланхолични дојам пустоши протока времена. Или као у сусрету са



садржајима старих фиока, ормана из подрумских „предела“ са њиховим дејством на размишљање о времену, пролазности, распадљивости, дотрајалости, демодираниости, речју – неупотребљивости. Овакве прилике су за мене биле попут гозби за сањалачки дух и нека врста предаха или отколоне у односу на прагматизам свакодневице и њених послова.

Пошто је фокус рада уперен ка динамици интимног простора, поетски слој је заснован на афективно обојеном погледу према артефактима сећања. Стога је под ликовни проблем, формални слој рада, потпало димензионисање обриса простора сачињеног од светлосних вредности. На овој интимистичкој платформи исказа, простор собе је постао драматуршка алатка интерпретације душевног живота. Овај предео сећања се форматира на темељу поменутих тривијалних артефаката породичне заоставштине а обојеност носталгијом представља полазиште уметничког исказа, и позива на комтемплативност а не на патос.

У тренутку када је, услед примене аутоетнографске методе, постало јасно да су заправо фотографије носиоци читавог рада, било је само питање како да се оне доведу у просторну раван. Транспарентност и слојевитост су такође играле битну улогу кроз стални контакт са материјалом из мапе. Тако се и искристалисало кључно решење да се фотографије штампају на клириту, а потом плоче клирита постављају слојевито како би појединачне слике у комбинацијама стварале нове слике. На овај начин би индексност фотографије, њено указивање на конкретан објекат или место, била још у већој мери поништена кроз манипулисање фотографским материјалом.

Могућност да се на транспарентној плочи плексигласа црта или штампа у шихти или контрашихти, тј. са обе стране, била је у сагласју са процесима прецртавања, огледалског виђења, и најважније, приближавању тродимензионалном решењу графике постигнутом у облику дигиталне графике на транспарентном материјалу који се својом слојевитом структуром пробио у простор. Током припремног рада на диорамама у програмима за обраду фотографија, компоњујући нове пределе од постојећих слика, инсистирала сам на резултату који би се поклопио са одређеним проживљеним расположењем, и тако опстајао као психолошки пејзаж који ће се изравно надоградити на рад у дисциплинама литографије и дубоке штампе.



сл. 28 диорама (дигитална графика на клириту) | Киша | 2024 | 272 x 540 мм; (голе)

сл. 29 диорама (дигитална графика на клириту) | Леп (П)оглед | 2024 | 272 x 540 мм



Етимологија овог термина – диораме, са кореном у старогрчком језику, упућује на природу оваквих објеката и у дословном преводу значи “видети кроз.” Због тога је

почетком 19. века управо овај термин коришћен за позоришта илузије које је Дагер (фр. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, 1787-1851) патентирао користећи слојеве слика на којима је, уз помоћ посебног пројектовања светлости на њих, постигао за то време зачуђујуће уверљиве сцене. На тај начин се стварао доживљај близак стварности, у неком смислу, чак такав да стварност надилази.<sup>49</sup> Историјски гледано, ова технологија представљања, својеврсна машинерија визуелног, постаје мнемоничка апаратура, преносилац памћења религиозних, историјских и природних догађаја. Као први екрански медиј, антиципација покретне слике на филму, као пластична уметничка раван и покретан декор без глумаца или као тродимензионални стејџ са залеђеним глумцима – објектима, своју парадоксалну позицију је градила на сучељавању полова: екрана и кутије, природног и вештачког, пројекције и одраза, покрета и статичног, минијатурног и гигантског. Попут неког сневачког возила или машине, садржи у себи, као и њен потомак, филм, потенцијал за измештање и урањање у димензију мулти-искуствености, трансцендирање у онострано.

Ове координате су ме изнова изравно упутиле на кинематографско дело Андреја Тарковског. На крају свих истраживања о слици, враћајући се на његово стваралаштво, долазим до чисто хришћанске апологетике у покушају да тај апсорбовани свет предајем даље кроз непрекидно одражавање у свом унутрашњем огледалу. Рад са диорамом сада могу да посматрам као резултат компоновања „(...) слика које ме окружују и утапају се у моје сећање и у моје визије.“<sup>50</sup>

У предходном поглављу сам дала приказ Делезовог појмања покретне слике које су, као психичка реалност унутар свести, супротстављене кретању као физичкој стварности спољашњег света. Транспоновањем ових закључака у духовне сфере, с намером да диораму користим као језик за посматрање свакодневних ствари из другог угла, долазим до тачке у којој крајности попут стварног и замишљеног, прошлости и будућности, изрецивог и неизрецивог престају да буду противречно виђени. „Руски пејзаж, са маглама и тополама, једна река, неко језерце, некаква „изба“, једна жена, једно дете, неки пас, те звуци природе, удаљене песме из неког села, функционишу као та-

<sup>49</sup>Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *The history of photography – From the earliest use of camera obscura in the eleventh century up to 1914.* (London: Oxford University Press, 1955), 49.

<sup>50</sup>Тарковски у огледалу, 66.

јанствене вибрације. Једна соба се преображава.(...) А изба са језерцем, у последњој сцени, открива се унутар разрушене катедрале, што је дубок психолошки пејзаж, отеловљен уз помоћ стварности која му је најсроднија. Слика је у својој апсолутној непокретности, истовремено и жива и мртва. Можда вечност његове (Тарковски) фантазије.<sup>51</sup> Може се рећи да је централна идеја, као што на истом месту пише за рад Тарковског, сукоб у неизвесности, спутаност унутар својих успомена и стајање пред тајном властитог постојања и властите будућности у „(...) трајној њромени и њреображавању из њројекција њрвоначалних слика из њодсвести, из њрвобитних искус-



сл. 30 кадрови из филма *Соларис* | Андреј Тарковски | 1972; (доле) сл. 31 диорама (дигитална графика на клириту) | *Исток, Исток, Исток* | 2024 | 272 x 540 мм



---

<sup>51</sup>Ibid.

тава.<sup>52</sup> Све ово, парадоксално, истовремено израња из дубоке везе и поштовања према појавном свету, према материјалности.<sup>53</sup> Да би изразио потпуно апстрактне или појмове из области духа, Тарковски не иде много даље од стварности каква она заправо јесте. У овом смислу посматрам и надовезујем се на рад Ф. Вудман која о својим фотографијама говори као о језику који је изумела како би људима омогућила да виде свакодневне ствари како их је она сама видела, не тако да би им давала лекције, већ једноставно као могућност да виде другу страну свега.<sup>54</sup> Те елегичне, скоро готске реминисценције унутар њених фотографија у којима користи своје тело као медиј, начин су да се прикаже однос према окружењу као месту личног затвореништва, врсте гробнице. Оне постају референт према свом времену, постају критички коментар на модерност.<sup>55</sup>

Колико год деловао опор или тегобан у овом смислу, свој рад посматрам као својеврсан „празник.“ Исто усхићење налазим у описима Корнелових зарањања у свет улице где је тражио материјал за своје кутије.<sup>56</sup> Из његових кратких филмова (сл. 34) израња исти такав дојам о „загњурености у свет потпуне среће у коме свака баналност бива прожета значајем.“<sup>57</sup> На мене његови колажни кратки филмови остављају управо исти утисак као при сећању на детињство, на срећу узроковану и даље наивним постојањем, на невиност ока које се са сликом света среће по први пут. Они зато и јесу могли да буду забава за његовог брата са посебним потребама за кога их је Корнел и правио. Везе Корнеловог монтажног поступка, као и везе Ф. Вудман са надреализмом садржане су у јукстапозиционирању света ирационалности и реалности, са свим потенцијалом, садржаном и у сновима, да се време развуче а простор трансформише; даље у некој врсти сумрачне атмосфере, и ирационалности као одговору на окружење, у практиковању модернистичке стратегије издвојености (простора и времена) и одбачености од друштва.

---

<sup>52</sup>Ibid.

<sup>53</sup>Ibid.

<sup>54</sup>Chris Townsend, Francesca Woodman (London: Phaidon, 2016)

<sup>55</sup>Ibid.

<sup>56</sup>Занимљива је околност да је у свом подруму у предграђу похрањивао и брижљиво организовао најразличитије садржаје да би забавио свог брата са посебним потребама. У исту сврху је правио филм кратког метра састављен од разних исто тако прикупљених и исецаних и спајаних снимака, користећи технику колажа као најважнију иновацију у уметности 20. века.

<sup>57</sup>Чарлс Симић, Алхемија ситничарнице: уметност Џозефа Корнела (Београд: Архипелаг, 2008)



сл. 32 кадар из филма Соларис | Андреј Тарковски | 1972; (доле) сл. 33 изложбена поставка диорама у простору Галерије Центра за графику



Са практичне стране гледано, шум аналогне фотографије, литографска растерска тачка или назрчаност плоче у дубокој штампи, постали су алатке за поновну актуализацију мизансцена сећања и за опредмећење заборављеног. Мнемонични карактер рада је био наглашен технолошким карактеристикама графичких дисциплина заснованих на понављању, конструкцији и деконструкцији који се може поредити са поетичношћу „Башларовског“ понирања у средиште несамерљиве куће-дића-космоса,



кроз стална кретања из микро у макро вредности, домишљање, или боље, сањарење о редовима величина.



сл. 34 кадар из филма Jack's dream | Џозеф Корнел; (голе) сл. 35 дигитални предложак за диораму | Исток, Исток, Исток | 2024;



Транспарентност клирита ме је навела да замисао о колажирању елемената са различитих фотографија преведем у идеју о коришћењу целовитих фотографија. Саме по себи, оне су биле непрекинуте целине и тиме је уважен њихов композициони и

мисаони интегритет, интегритет мале студије у медијуму фотографије. Доста је захтевно у потпуности илуструовати мисаоне и осећајне процесе који су се одвијали приликом усаглашавања ових слика унутар програма за обраду фотографија. Они су свакако помогли при формирању коначне одлуке, али сама комбинаторика и смисаоно повезивање целина се може поредити са колажном техником или техником монтаже у филму, где је потребно од засебних делова направити неку врсту континуитета који ће преносити ново значење.



сл. 36 кадар из филма *Носталгија* | Андреј Тарковски | 1983

### Лавиринт дневника А. Тарковског<sup>58</sup>

*Кроз њрашину њутева, кроз измајлицу њива,  
Борећи се са замкама случајној њага,  
Врелим су шайатом њотѡуно искидана  
Пространства детињства! Као сува ѡрана,  
Која те ѡробада косином белих кула.  
Чистином зидова и мемљивим ваздухом,  
Кружењем ѡрада страхом тек рођеној,  
Дрхтањем чийкастих стаза. Преѡариран,  
Као болест скривена иза руменила,  
Остатак одрвенелој ткања. Украшен  
Самртним бледилом сећања,  
Страшан,  
Неустрашиви скок с ѡротрулој  
Крова, одједном ...*

<sup>58</sup> Тарковски, *Мартиролоѡијум*, стр. 17

## VI Уметност/ Наука/ Конфесија/ Спознаја

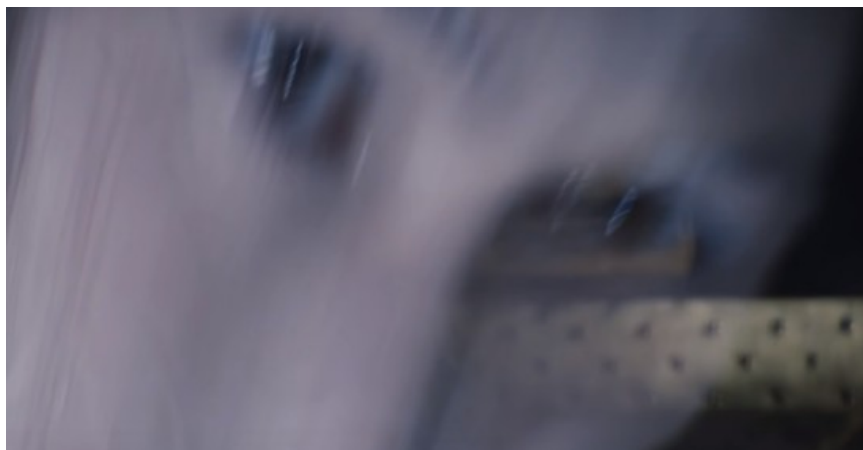
Посматрајући своја стремљења на почетним годинама докторских студија у светлу завршнице докторског пројекта, уочавам логичан, следствен и заокружен пут. Поредим га са митом о *Соларису* Станислава Лема који је Тарковски усвојио као плазишну тачку за илустровање својих погледа на егзистенцијалистичка питања о човеку. „*Мит о Соларису се креће на разним нивоима – чисто научном, психолошком и коначно на метафизичком нивоу.*“<sup>59</sup> На овај начин и сама могу из садашње перспективе разумети своје ликовно трагање, не само у оквирима докторског пројекта, већ посматрано и шире, у смислу константе која је одувек прожимала моја настојања која су се из живота претакала у визуелни израз. Гледиште које овде попут Тарковског браним јесте то да се у бављењу уметношћу и не може бавити ничим другим до собом и својим животом, на овај или онај начин. Дакле, као суштински аутобиографски материјал, рад сам за себе прибавља изванредан отклон, макар се радило и о породичним фотографијама које, упркос својој индексности, померањем из интимне у јавну сферу, добијају дивергирајућу природу. Као што сам у претходном поглављу назначила цитатом Арсенија Тарковског и подударним схватањима Андреја о природи слике, чин сећања, чији је носилац приватна фотографија, јесте есенцијални део стваралаштва. Потакнут вољом и освешћујући себе самог, чин сећања је лична реевокација која израња из динамизма слободе: то је чин који нам омогућава да се са стварношћу суочимо у свим њеним аспектима и свим осећањима, мислима и одлукама које човекова стварност подразумева.<sup>60</sup>

Тематизовање интимног простора ми је послужило као инструмент анализе душевног, јер наша подсвест и сама има свој стан, смештена је у простор своје среће.<sup>61</sup> Због овога је код мене стваралачки тренутак у тесној вези са сањарењима у тренуцима самоће, који су опет у тесној вези са памћењем. Овај механизам је последица околности да смо ми, лишени наших негдашњих трајања која остају у апстрактном вре-

<sup>59</sup>Тарковски у *огледалу*, 72., 73.

<sup>60</sup>Chiaramonte, Tarkovsky, *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, 125.

<sup>61</sup>Гастон Башлар, *Поетика простора*, превод с француског Фрида Филиповић (Београд: Градац, 2005), 33. - 35. Башлар користи термин топофилија. На другом месту појам топоанализа дефинише као систематску студију предела нашег интимног живота, 31.



сл. 37 кадар из филма *Соларис* | Андреј Тарковски | 1972



сл. 38 дигитална графика | сет *Зен њословица овиђењу неба у води* | 2015-`23 | 18x27 цм

мену лишеном сваке дубине, упућени да своја сањарења смештамо у простор, где се сусрећемо са фосилима трајања конкретизованим дугим боравцима. Јер подсвест борави а сећања су по природи непокретна. Сећајући се кућа и соба, ми се заправо навикавамо да станујемо у себи.<sup>62</sup> Тако долазимо до ониричких валера собе, кроз прошлост у којој се синтетишу незапамћено и сећање. У тој удаљеној области, памћење и машта се не могу одвојити. Зато је Башлар сковао термин „непокретно детињство“. Наша најранија сећања су истрајна и фиксна и подсвест је скривена

---

<sup>62</sup>Ibid., 32.

управо у тим базичним обитавалиштима, у сањарењима која смо доживљавали у просторима својих самоћа. Они су конститутивни елемент простора који у хиљадама својих алвеола чува компримовано време.<sup>63</sup> То и јесте његова истинска намена и вредност.

Најважније је подвући да истинска вредност филма *Соларис*, колико год да је Лемова прича која му је полазиште аутентична, лежи у потпуности изван наратива, изван „говорљиве литературе, која јесте у стању да осмишљава, али за разлику од поезије није у стању да именује као што поетска слика јесте. Башларова дефиниција песника гласи: „То је онај који њознаје, што ће рећи који трансцендира, и који именује што њознаје.“<sup>64</sup> А овај филм је заправо поетска слика која се прелива из кадра у кадар. Она у својој једноставности и непосредности не захтева никакво знање. Она припада наивној свести. Новином својих слика песник је увек на извору језика.<sup>65</sup> А филм је језик.<sup>66</sup> Језик којим прелазимо на недоживљене слике, на слике које живот не припрема, које песник ствара. Песник добро зна да ће га „његов дах одвести даље од његове жеље.“<sup>67</sup> У *Сталкеру*,<sup>68</sup> Тарковски својим јунацима допушта да у „Зони“ имају могућност да реализују своје стварно биће, стварну жељу, али „...на крају јунаци достижу циљ, но долазе до тог места тако много проживевши и преосмисливши у себи – стижу преображени, да се не усуђују ни прићи му. Спознаја се, парадоксално кристализује кроз доживљавање фијаска у филму, који их нагони да стекну потпуно другачије дојмове – осећај у себи најбитнијег. Научно – фантастични мизансцен помаже да се ова чисто антрополошка ситуација измести и, парадоксално, најпластичније и најрељефније означи основни морални конфликт који нас узнемирује у филму. И сама „Зона“ постаје тиме реална, постоји поред нас, као провера у чијем се резултату човек може сломити или издржати.“<sup>69</sup>

Кроз слојеве диораме, кроз мултипликовање слике и значења, кроз транспаренцију и рефлексije из окружења, поново могу видети себе, у одразу, у слици

---

<sup>63</sup>Ibid., 24. - 32.

<sup>64</sup>Ibid., 19

<sup>65</sup>Ibid., 10

<sup>66</sup>Базен, *Онтологија фотографске слике*, 9.

<sup>67</sup>Башлар, *Поетика простора*, 19.

<sup>68</sup>Значење имена Сталкер упућује на његова својства преносиоца, водича на путевима који подразумевају и у себи садрже трансформативни карактер.

<sup>69</sup>Тарковски у *огледалу*, 73. и даље

слике, из изокренутих перспектива. Она је позив за прелазак или пролазак кроз лице, за долазак до наличја и сусрета са рефлексijом над појавношћу која за нас опстаје, у својој комплексности а истовремено и једноставности, неодредива. Ове „справе за снове“ нас питају колико умемо да видимо и чујемо, да ултра – видимо и ултра – чујемо, да чујемо своје виђење.

## Празник у ноћи

Зајажам тренутак њовишене концентрације. Зајажам да немам никакво њамћење о ноћном њоју њтица, онаквом како ња сада чујем. Увиђам ово лежећи у мраку и усњављујући се, и необјашњив ми је овај њој њтица у ноћи – гоњађај без њреседана. Оне су, размишљам, морале исто овако њевати и свих њредходних њролећних ноћи. Прекида их ранојутарње кукурикање. Призивам сећање на гео из Симоновој омиљеној Пелјевиновој романа где јунака у мрачној комори исњуњеној водом лишавају свих мојућих сензација како би дожљавао визије. Исто тако се сада њрега мном, у мору ове њомрчине, њрيرهђује њозба за изоштрена чула. При њродору сноња електричне светлости у моју собу разњледам негде оштре, негде умекшане форме, дубоко њубичасте и њлаве до њоништавајуће црне. Предмети у ноћи „блањо зраче тамом.“ Друњачије зраче од тмине неба у ноћи коју сатима њосматрам са терасе. Она је лака. Насуњрот њој су тешке тмине тој насњрамној њеривоја који је моја њозоришна сцена обасјана уличним светлом и њовременим бљесковима фарова аутомобила у њролазу. Оњет се њрињушено зеленило тешких крошњи борова суњротставља њубичастом небу. Њењове звезде ме њодсећају на њоњлед из аутобуса на Калуђерицу у ноћи, њалаксију њредњрађа. Она се налази, замишљам, уњраво негде иза тој брдашца њредамном, који њледам чудећи се утварном надземном ризому дрвећа. Пратим омиљену линију сенке коју ствара светлост која доњире из куће бацајући се жутом на лаку и хладну њлаву зига. Као у видеу њесме која ме стално њрати, у сенци на зигу се оцртава лик њрофила и руке са цињаретом, у ишкекивању, у досади. Рефрен је на фанцуском: „(...) увек исто./ Изнутра моје срце остаје нењромењено,/ исто. Пребирајући њо сећањима, њо фиокама, њо већ њожутелим, искзаним блоковима, видим оњет исте забелешке, исте као и оне које сада њравим – иста огредњшта, исте књиње, заказани састанци. Понеко слово је разливано. Понека кањ мастила и флека од кафе. Ови артефакти несумњиви су доказ о стварима за које моје сећање нема кањацитете. Лењота њохабаној материјала ме теши.



## VII Изложба докторског уметничког пројекта и појашњење изложених радова



сл. 39 изложбена поставка диорама у простору Галерије Центра за графику

Стваралачки сам по себи, тренутак постављања радова је носио са собом тензију до краја неизвесног исхода, јер колико год да сам на основу тлоцрта галерије и селекционисања радова пре поставке, кроз бројне симулације, покушавала да унапред одредим њене контуре, није било могуће до крајњих консеквенци сагледати све могуће интерполације и међуодnose које би различита лоцирања и комбинације одређених положаја учинили опипљивим.

Приступајући проблему постављања изложбе у специфичном формату галеријског простора Центра за графику, поред основног промишљања галерије са аспекта просторног капацитета за приказивање мноштва архивираног цртаног, фотографисаног и штампаног материјала, изазов је био наћи у свој тој грађи најрелевантније тачке, и поставити их тако да осмишљавају диорамски предлог на

најсврсисходнији начин. Кроз посматрање и директан додир са позамашним бројем селектованих и дигитално штампаних фотографија, дошло је до формирања блокова или сетова фотографија које су својим изгледом давале и уобличавале извесне идеје које сам на крају изразила кроз називе на легендама за сваки од укупно четири формирана сета. Приликом тога ми је најинтересантније и најзачуђујуће откриће било то што су фотографије које нису унапред биле замишљене као континуитет, тај континуитет несумњиво оличавале, како у дословном смислу, по питању формативних својстава, тако и у пренесеном, кроз само мени знане сигнале које сам по некој унутарњој логици и нахођењу покушавала да усагласим.

Сет фотографија који сам назвала *Ластом*, *Авалом* су настале кроз спонтана груписања током проласка кроз мапу где сам уочила да се низањем фотографија у следу заправо постиже утисак кретања, јер су то биле фотографије које сам бележила путујући превозом из села у град. Оне су потакле идеју да и остатак фотографија треба такође да буде представљен у овој форми, и тако је настао сет *Плаве* као резултат мноштва фотографија које су бележиле ноћне пејзаже. Ради стварања заокрета који ће усложњавати однос према називу, а самим тим и тумачење, у те црно беле фотографије уврстила сам и неколико светло плавих са Савског Кеја. Оне су разбиле претежно мрачне тонове осталих слика од којих је свака имала свој дистинктиван кључ таме, штампан дигитално са одређеним тонским фоном. Сет *Села ĩрада*, иронијом алудира на општеприхваћена схватања о разликама урбано – рурално, и истовремено, дислоцирајући тежиште важности са центра на перифију, такође подвлачи својеврсан заокрет у мојим оријантацијама, илуструјући мисаоно и осећајно престојење. Самим тим, он је тематски сачињен као синтеза градских и сеоских пејзажа, фотографија са изразито крупним зрном или оштећењима на филму, са магличастим изгледом, као и са јасним тоновима сиве. Идеја ми је била да њиме осликам контрастне одлике различитих окружења које сматрам подједнако присним и интимним.

Последњи сет, који ми је било најтеже да обухватим заједничким називом, на крају сам помало неспрето назвала *Зен ĩословица о виђењу неба у води*, јер он поред породичних портрета укључује и фотографије барица са одразима неба или одбљеска уличног светла по коме плутају травчице или листићи. Овај нестални и тренутни спој

неба и тричаве земаљске материје ми је послужио као кључ за отварање суштинског проблема рада: како аутобиографско издићи у раван уметничког знака који садржи квалитет и потенцијал за општење на нивоу универзалног. Оправданост овог атипичног назива са дозом сарказма коју сам тек накнадно увидела, ипак упућује на дивергирајућу природу аутобиографског. Оно се кроз овакву употребу намерно користи енигматичношћу, у игри у којој оно што изгледа очигледно блокира интерпретацију. Може се назвати аутобиографија обезличења у коме маскирање субјекта, тј. његова фиктивна конструкција заправо постаје његово „право“ биће. То даље упућује да је аутор свој модел, али то само по себи не значи да је то „дословно“ аутор јер идентитет није у улогу. То постаје белешка присутности кроз личан уметнички рад.<sup>70</sup> Отуда и двојбе у значењима назива сетова фотографија. Посматрана у овом контексту, и диорама почиње да служи као екран који представља вишезначну форму.<sup>71</sup>

Позиционирање три диорамска решења која су због своје важности унутар идејног концепта истраживања логично добила највише простора, није стварало превише дилема. Једини изазов који је искрсао, био је проблем осветљења унутар галерије јер је диорамска слика могла да функционише једино при дневном осветљењу. Вештачко светло није давало задовољавајући резултат, као и околност да се иза њих треба наћи зид чиме је такође био блокиран доток светла. Услед овога је видљивост на неким тамним местима била до те мере умањена да је потпуно поништавала суптилне прелазе и ознаке које су биле мишљене као најбитнији, носећи елементи слике. Међутим, ове две, како се на први поглед чинило, безизгледне препреке, су усмериле размишљање и решење техничког проблема управо ка резултату који је потврдио и омогућио извршавање почетне замисли о накнадном демонтирању и похрањивању плоча у приватном архиву. Наиме, користећи индустријске шrafoве који су правили довољан размак од зида како би светлост ипак допирала и пролазила кроз транспарентне слојеве, и са матицама које су преграђивале плоче клирита, било је могуће на лицу места поставити објекат и након изложбе демонтирати га. Ова околност је постала усмерење за даља размишљања о

---

<sup>70</sup>Townsend, *Francesca Woodman*

<sup>71</sup>Ibid.

начинима и могућностима нових груписања, селекције, прерасподеле, и самим тим, поновног активирања свеукупног штампаног, цртаног и фотографисаног материјала. Усвајајући нова и редефинишући постојећа решења, искрсле су нове могућности услед којих су одрази на плочма клирита, сасвим непланирано, добили прилику да проговоре. Усложњавали су се унутар већ постојећих комбинација слојева, кроз продирање дневног светла и зеленила са наспрамних фасада зграда (сл. 28, сл. 31., сл. 33), управо на начин који сам описивала у поглављима о филмском кадру. Са поетске стране, ови неочекивани и непрорачунати обрти су се на срећан начин поклопили са рефлексивним карактером рада у целини, са жељеном актуализацијом трансформативног дејства рада.

Пошто сам већ назначила теоријске углове за разумевање, или боље, доживљавање ових објеката, на овом месту ћу додатно приближити још један незаобилазан аспект природе умањеног објекта. Он се тиче управо његових димензија, и полази од начина на који је величина објекта деловала контрастно у односу на површину највећег зида галерије. Ово је послужило као подвлачење почетне мисли о минијатури која треба да одреди диораму због очекивања да се инвертовањем перспектива, тј. заокретом у реду величина искаже принципијелно рефлексиван, тј. ауторефлексиван аспект рада. Опет враћањем на дечије визуре, сећајући се увеличавајућег погледа који сви памтимо из времена детињства, када су све ствари изгледале велико као да се утапамо у њима, сада долази до инверзије. Међутим, ми се и даље можемо огледати у овим поетским сликама, маштајући о слојевима појавности. У оквиру такве слике, детаљ ствари може да буде знак новог света који као сви светови, садржи атрибуте величине:<sup>72</sup> *„Минијатура је једно од њребивалишта величине, и све мале ствари захтевају њорост. Да би се свет њоказао у минијатури, заиста је требало бити гуњо докон у мирној соби. Треба волети њростор да би се оњисао тако минуциозно као да њостаје молекул света, да би се цео њризор затворио у цртачки молекул (...) Минијатура је вежбање у метафизичкој свежини; она омоњује космофиковање (...) Минијатура огмара, а*

---

<sup>72</sup>Башлар, *Поетика простора*, 151.

никад не усїављује. Машта је у њој будна и срећна.<sup>73</sup> Она је сећање на тренутке досаде коју везујем за дане свог детињства који ми сада делују као најплодније и најживље успомене којих се са радошћу присећам. Она је моја кућа детињства.

Приликом постављања изложбе, требало је наћи и најрелеватније графичке листове из мапе литографија и дубоке штампе и позиционирати их у односу на две дигиталне графике средњег формата тако да не представљају терет за дати простор, већ увелико засићен фотографским материјалом. Одлучила сам се за три стања литографије *Без назива* јер сам тиме желела да илуструјем метод којим сам се користила унутар сложених графичких поступка. Овај графички лист у варијабилном тиражу је био преломна тачка и окосница мог рада са литографијом, белешка синтезе мог цртачког сензибилитета са потенцијалима литографије. Идејна замисао је диктирала кратке потезе кредом који су се ројили на местима таме на начин да се тешка тама земље јасно одвоји од таме неба. Ово интересовање су разгранало из посматрања и лоцирања мрких предмета који су исијавали таму у ноћном ентеријеру. Она су ме потстакла да размишљам о светлости, у смислу да је она узрок постојања ствари и наше могућности да их перципирамо. Задивљује ме чињеница да унутар мрклог мрака или при јако слабој осветљености и даље уочавам тонове, видим границе предмета, видим предмете трансформисане и користим памћење и знање о простору на потпуно базичном, несвесном нивоу, као да гледајући у таму цртам према сећању. И никада не стижем до дна те тамне кутије. Допуштајући машти да лута криптама меморије неосетно се изнова враћам сањалачком леглу снова.<sup>74</sup> Из те земљине таме, под тамом неба у ноћи, као кондензована непокретност, провејава стара кућа, а на хоризонту провејавају светлосне тачкице, места која отварају могућност постојања још таквих кућа. Какве су оне? Које су оне куће? Чему служе? Какви су све предмети у њима похрањени? Мистерија ствари, ситна осећања у времену, велика празнина вечности: „Шта ће о теби мислити у ноћима и осаме, стара пријатељска лампа? Шта ће о теби мислити предмети који су ти били драги, тако братски драги? Није ли њихова скромна судбина била тесно везана за твоју?

---

<sup>73</sup>Ibid., 151.- 154.

<sup>74</sup>Ibid.

*Непокретне и неме ствари никад не заборављају: меланхоличне и презрене, оне примају на чување оно најсмерније, најнепознатије што носимо дубоко у себи.*<sup>75</sup> На истој овој графици су се сплетом непредвиђених околности током штампања, у коначном тиражу на слици нашла два небеска тела. Сада, када ме такве непланиране омашке и недостаци не доводе до очајања, могу да допустим да ме овај нежељени резултат „падом с ума“ одведе изравно тамо одакле и потиче моја фасцинација бабином и дедином старом кућом. То је топла, стрипским андерграунд хумором обојена нота о причању прича мојој деци пред спавање. Мојој деци заправо овај стрип није био омиљен. Читање *Филимона, Бродоломника са острва „А“*<sup>76</sup> (сл. 41) сам сваки пут морала да измолим од своје деце. Приче у којима је могуће постојање два сунца истовремено изгледа не распламсава њихову машту колико моју. Мојој деци је појавност онаква каква заиста јесте и даље довољно простран и несагледив полигон за узлет, занимљивији од оваквих апстракција. Елем, паднувши у бунар, јунак Фредовог култног стрипа, завршава на острву које је заправо само „А“ од Атлантски океан, у сасвим другачијој димензији, много надреалистичнијој и маштовитијој него што је Алисин свет с друге стране огледала. Смештањем Филимона у свет где су наше устоличене конвенције о стварима деформисане до апсурдних вредности постаје могућ сусрет са њиховом истинском природом и бићем. Тиме је направљен луцидан коментар на површна схватања о времену, простору и другим, за бивство човека базичним димензијама, у слободним размишљањима најчешће изокренутим до екстрема. Овим поступком који осликава рефлексивну страну самог заплета, аутор стрипа изналази зачуђујуће и истовремено горким хумором обојене слике. На острву „А“ услед постојања два сунца могуће је и истовремено постојање две сенке, сатови немају казаљке а бараке се постепеним и неприметним растом претварају у палате, и сл. Кроз расплет надреалне фабуле и излазак на друго „А“ од Атлантски океан, јер „ко ѿод уђе на слово А на А ће и изаћи,“ овај стрипски Одисеј се враћа на почетну позицију али без сумње, темељно трансформисан.

---

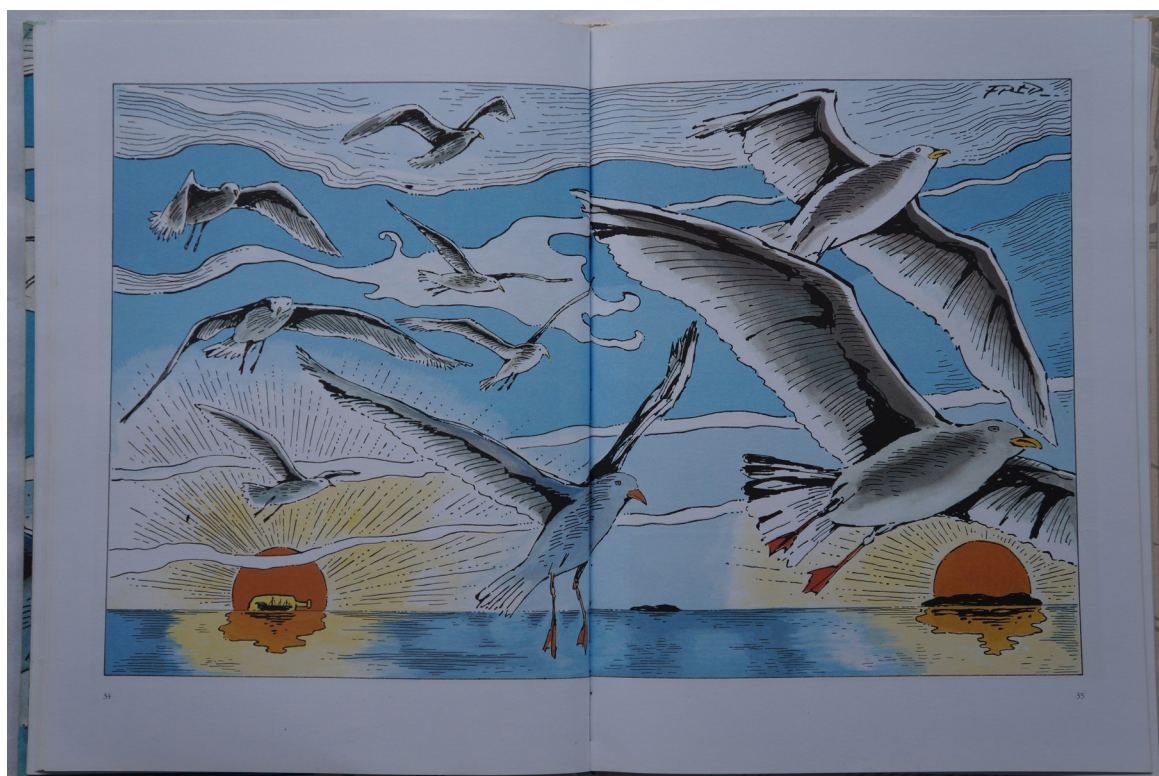
<sup>75</sup>Ibid.

<sup>76</sup>*Филимон, Бродоломник са острва „А“*, Фред (Oton Aristides), француски стрип аутор грчког порекла.





сл. 40 решење за повезивање плоча клирита у изложбеној поставци;  
(голе) сл. 41 странице из графичке новеле Филимон | Отон Аристид (ФРЕД) | 1972/87



## SAX AND VIOLINS<sup>77</sup>

*Falling, falling/ Gonna drop like a stone/ I'm falling through the atmosphere/ On a warm afternoon// (...) Love keeps us together/ And love will keep us alive/ And we are criminals that never broke no laws/ And all we needed was a net/ to break our fall// (...) Going home/ Back where I belong/ To stay/ Rays of light/ They will turn the light/ To day// Birds travel together/ Birds follow the sun/ And I am watching as the birds go flying home*

### VIII Закључак/ Нови путокази

На основу формирање и уобличене експликације, приказа замисли и практичног спровођења изложбене поставке докторског уметничког пројекта, могу да уочим логичан и заокружен идејни пут коме сам корене лоцирала у периоду почетних истраживања са аналогном фотографијом. Све тада стицане практичне и теоријске дојмове који су прерасли у аутоетнографске огледе и мале студије о прозаичним, свакодневним темама, оплемењене непристрасношћу ока објектива, пренела сам у област дисциплина уметничке графике, где сам добила прилику да пратим динамику базичних ликовних феномена. Они су ме, кроз истрајно интересовање за светлост у онтолошком смислу, изравно упутили у истраживање и могућност успостављања везе између графике и простора.

Пронађена је веза са делом Андреја Тарковског и тиме успостављена квалитативна поетска релација. Налазим да је извесна мањкавост, очитована у коришћењу на први поглед споредних контекста, нпр. социолошког или психолошког, превазиђена просејавањем и формирањем увида о најрелевантнијим појмовима и одвајањем битног од мање важног. У налажењу кровног термина за дефинисање овог хибридног модела истраживања, аутоетнографије, различита гледишта и склоности су ипак почела да се интегришу, и кроз различите аспекте, на неки начин, започеле да говоре о истом. Као смерница за даљи рад на овом пољу, искристалисала се могућност да се даље развија и дефинише изражајна форма овог метода. Она би могла да обједињује материјал у исповедничком кључу самостално у односу на

---

<sup>77</sup>Track 13, *Once in a Lifetime: The Best of Talking Heads*, 1991; <https://genius.com/Talking-heads-sax-and-violins-lyrics>; последњи приступ: 21.05.2024.

теоријско разматрање, као носилац истраживања.

Опширнија и дубља разрада подразумевала би оријентацију на суштинске паралеле рада са делом Андреја Тарковског, са поезијом, са поетским сликама, са књижевношћу, са постулатима обрнуте перспективе или третирања светлости у традицији византијске уметности, све ради поновног успостављања фузије унутар скупа ових категорија.

Као следећи корак видим проширено бављење онтолошким аспектима простора и диораме, у оном облику који је засад попримила као резултат докторског истраживања. На изложби докторског уметничког пројекта они су се издвојили као најинтересантнија, за мене нова и свежа ликовна форма. Уследила би и проширена разрада њиховог односа са Временом које Тарковски сматра најнеисцрпнијим феноменом који је примарна ознака нашег постојања.

Основе које бих усвојила као постулате у будућем практичном раду налазим такође синтетишући ставове Тарковског. Главна водила у раду треба заправо бити мисао која израња из свере вољног, и самим тим је слободна. У додиру са материјалом, долази до тешкоћа различитих природа да се при почетној мисли остане до краја, а изглед и смисао рада се јавља као последица доследности, сталног враћања на мисао, иницијалну идеју, поетску слику, осећање. *„Атмосферу не треба стварати. Она њрати љавно, ничући из задатка који решава уметник. И што је тај љавни циљ формулисан тачније, што је ѡрецизније огређен смисао, тиме ће изражајнија бити атмосфера која око њеја настаје (...) Све ће ѡстати узајамно ѡвезано и неѡходно. Све ће се саљашавати и гозивати, а атмосфера ће настати као резултат, као ѡследица усредсређености на љавно. А сама ѡ себи, атмосфера је нестворива.“*<sup>78</sup>

У недостатку хоризонта са тачком ишчезавања у бескрај коју баштинимо из ренесансне традиције, светлост обасјава сваки централни лик композиције у потпуно Православној и Источњачкој особености обрнуте перспективе смештајући га унутар крајњег тренутка – сећања. Овај на први поглед индивидуални чин, трансфигурацијом слике као непрекинутог тренутка, постаје непрекинут тренутак контемплације за било ког посматрача, чинећи да свака слика постане део управо и његовог живота, сећање

---

<sup>78</sup>Тарковски у огледалу



на његово лично искуство.<sup>79</sup> Овај трансформативни и катарзични тренутак одвија се управо кроз дивергирајућу природу слике, коју ми, апсорбујући читав сноп њеног значења, учитавамо и посматрамо кроз лично искуство, и бивамо погођени пронађеним подударностима, пронађеним заједништвом које је афимарција живота.

## The RIP<sup>80</sup>

*As she walks in the/ Scented and tall/ Hesitating once more/ And as I take on myself/ And the bitterness I felt/ I realize that love flows// Wild, white horses/ They will take me away And the tenderness I feel/ Will send the dark underneath/ Will I follow?// Through the glory of life/ I will scatter on the floor/ Disappointed and sore/ And in my thoughts I have bled/ For the riddles I've been fed/ Another lie moves over*



сл. 42 дигитални предлојак за диораму | *Киша* | 2024

<sup>79</sup>Chiaramonte, Tarkovsky, *Instant Light*, 128.

<sup>80</sup>Track 4, *Third*, 2008; <https://genius.com/Portishead-the-rip-lyrics>; последњи приступ: 21.05.2024.



сл. 43 диорама | дигитална графика на клириту | *Киша* | 2024 | 272 x 540 мм

## IX Маргинално/ Уметничка графика покрај колосека академских пракси

Руски песници емигранти, попут Ј. Бродског, своје дело добрим делом заснивају на искуству изгнанства и измештености, јер их управо то искуство чини оним што јесу. Борећи се против вируса носталгије, Бродски стање изгнанства пројектује на све што воли и с чиме се поистовећује – детињство и прва дуђења свести, јеврејство и родни Ст. Петербург, животни стил и поетику.<sup>81</sup> Пројекција бабиног и дединог ормана у диорама, прespoјена са бронзаном античком фигуром на киши, слична ми је опису привремене путујуће изложбе путујућих артефаката Ј. Бродског у кући Ане Ахматове.<sup>82</sup> У позадини, преко целог зида, увећана фотографија песника „чежњиво загледаног у туђе видике“ а поред, на зиду, старомодна полица за књиге са личним предметима и успоменама распоређеним у креативном неред, као да их је домаћин управо

<sup>81</sup> Бојм, *Будућност носталгије*, 420-429

<sup>82</sup> Ibid.



поређао за долазак гостију. Сада у служби огњишта изгубљеног завичаја, ова полица је некада имала веома практично својство – била је помоћ младом песнику да се одвоји од родитеља у соби у заједничком стану. Исти је и мој сентимент према старом намештају. Њему припајам сва, истовремено пријатна и неугодна сећања која су у јукстапозицији са неумитним присуством ових немих сведока. Тако је и поезија Бродског била репрезент свих нуспојава и културолошких конвулзија које је на срећан или несрећан начин инкорпорирао у свој животни стил.

### Торзо<sup>83</sup>

*Ако се огједном нађеш у каменој трави,/ што лејше изіледа неіо на јави, /ил видиш нимфу што нешто ірича фауну/ (а обоје су срећнији у бронзи но у сну)/ одбаци штаі из руку што те више не служе.//(...) Фауни, најаде, лавови, ваздух, ватра, вода,// (...) іретворено је ту у метал ил кам./ То је крај ствари, оіледало крај іута./ које мами унутра...// Преврнув очи стани на слободно іостоље/ и іледај како иза уіла векови іроходе, / како ти слабине обраста маховина зелена,/ како ти іатина еіоха іокрива рамена.*



сл. 44 графитна оловка и графит у боји | почетне скице за разраду диораме | 2019

<sup>83</sup>Бојм, *Будућност носталгије*, 437.

Парадоксално, Г. Агамбен истински савремен пример уметности и уметника означава као онај који се нити идеално прожима са савременим, нити уклапа у актуелне захтеве времена. Управо кроз ову одвојеност и анахронизам, истински савремени уметници имају већи потенцијал да перципирају, и самим тим пригрле своје време или епоху. Савременост се може дефинисати као јединствена веза са својим временом која се истовремено и прибија уз, али и задржава дистанцу од њега, тј. она је врста повезаности која се односи према времену кроз дисјункцију и анахронизам.

Своје поставке Агамбен поткрепљује одговорима неурофизиологије вида која открива да се приликом лишавања ока светлости, тј. замрачивања, активирају периферне ћелије ретине (енг. off cells), и стварају врсту визије коју називамо тамом. Видети таму, дакле, није пасиван или инертан подухват већ упућује на активност и јединствену способност ћелија органа ока. Преводећи исти смисао у раван уметничког израза, затворити очи за светлост, значи, затворити очи за прогрес актуелног времена и открити опскурно у њему, које, додуше, Агамбен сматра, није одвојено од те светлости.

На питање да ли је та тама интимно, анонимно и појединачно искуство које се не тиче колектива одговор је, напротив, такав да указује да је савремена особа тј. уметник онај који таму свог времена посматра као нешто што га се тиче, као нешто што не престаје да ангажује његово интересовање. У згодном поређењу, Агамбен наводи и пример из астрофизике, тј. чињеницу да је небо ноћу, иако се у њему налази бескрајан број галаксија и светлосних тела, обојено густом тамом. Објашњење које за то даје наука јесте да се у универзуму који се шири, најудаљеније галаксије удаљавају од нас толиком брзином да њихова светлост никада не може да дође до нас, тј. удаљавају се брзином већом од брзине светлости.

Са овим поређењем у виду, бити савремен значи бити способан за перципирање тог светла које покушава да нас дотакне али не успева, или сликовито, доћи на време на састанак који не може а да не буде пропуштен. Наше време,

---

<sup>84</sup>Giorgio Agamben, „During. What is the contemporary?“ у Groom, *Time*, 82. и даље

садашњост, не само да је фактички најудаљеније, већ ни на који начин не може ни допрети до нас. Не ради се о конвенцијалном хронолошком времену, већ о нечему што, радећи унутар хронолошког времена, ургира, притиска и трансформира време. Ова неодложност је безвременост, анахронизам који нам допушта да своје време видимо у форми *прераног* које је такође и *прекасно*; нечега што је *већ* које је уједно и *не још*. Оваква перцепција времена пружа могућност да у опскурности садашњости препознамо светло које перпетуално путује према нама без могућности да допре до нас.

Још једна од главних одлика савремености је посебна веза са прошлошћу. Само онај који препознаје индиције и ознаке архаичног у најмодернијем може бити савремен (*archaic – arche – origin*). Веза између архаичног и модерног је нарочита зато што је кључ модерног скривен у пра-давном и пре-историјском. Улазница за садашњост поприма форму археологије, али не тако да нас враћа силазно у историјску прошлост, већ тако да нас враћа у онај део садашњости у коме апсолутно нисмо способни да живимо, како је малочас назначено. Садашњост је заправо тај непреживљени елемент у свему што јесте преживљено. Оно што спречава приступ овако појманој садашњости је управо све оно што из неког разлога (трауматског карактера или прекомерне близине) нисмо успели да доживимо. Живот савременика је управо пажња усмерена ка овом непроживљеном – враћање у садашњост у којој никад нисмо били.

Процеси везани за овај феномен анахронизма функционишу уз помоћ увођења више различитих времена и самим тим стварањем извесног одклона од садашњости. На примеру песме *Век* која се у оригиналу зове *Век Мој* Осипа Менделштама, Агамбен кроз анализу уочава преломну тачку или тачку сусретања – између различитих времена и генерација. Аутор се даље позива на Св. Апостола Павла, савременика Месије који то време назива *временом садашњице*. Овакво појмање времена има два учинка. Не само да је произведен утисак хронолошке неодређености у смислу Христовог повратка, јер се у Светом Писму наводи да је он близу али није прорачунат, познат, већ има јединствену моћ да сваки тренутак прошлости стави у директу везу са собом – чинећи сваки библијски тренутак пророковањем или префигурацијом

(претечом) садашњости.

Исто тако је и уметник, делећи и интерполирајући време, способан да га трансформише и ставља у везу са другим временима, да види историју не према потребама своје воље, већ према егзегези према којој не може а да не буде одговоран.

## IX 2. Фотографије изложбене поставке у Галерији Центра за графику







## Библиографски подаци

Базен, Андре. *Онтологија фотографске слике*. Превод Иванка Павловић. Београд: Факултет за медије и комуникације, 2017.

Вакалопулос, Христос и др., уред. *Тарковски у огледалу*. Превод С. Јакшић, Горан Шаренац, Александар Бадњаревић и Мирослав Тохољ. Нови Сад: Простор, 1994.

Валтер, Бењамин. *О фотографији и умерности*. Београд: Културни центар Београда, 2006.

Berger, John. *About looking*. New York: PantheonBooks, 1980.

Berger, John. *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation; Penguin Books, 1979.

Бојм, Светлана. *Будућност носталгије*. Превод Зиа Глухбеговић и Срђан Симоновић. Београд: Геопоетика, 2005.

Вендерс, Вим. *Логика слика: есеји и разговори*. Превод Новак Гуслов. Београд: Red Vox, 2021.

Gernsheim, Helmut. *The origins of photography*. London: Thames & Hudson, 1982.

Gernsheim, Helmut, и Alison Gernsheim. *The history of photography from earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914*. London [etc.]: Oxford University Press, 1955.

Groom, Amelia, уред. *Time*. London [etc.]: Whitechapel Gallery [etc.], 2013.

Гронден, Жан. *Увод у филозофску херменеутику*. Нови Сад: Академска књига, 2010.

Делез, Жил. *Покретне слике*. Превод Слободан Прошић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.

Кавафис, Константин П. *Чекајући варваре*. Превод Александра М. Вуковић. Београд: Лом, 2022.

Mace, Johan H. *The act of remembering : toward an understanding of how we recall the past*. Chichester: West Sussex; Wiley-Blackwell, 2010.

Мишчевић, Ненад и Милан Зинајић, уред. *Пластички знак: зборник текстова из теорије визуалних уметности*. Ријека: Издавачки центар, 1981.

Овертон, Том, уред. *Предел: Џон Берџер о уметности*. Превод Миодраг Марковић. Београд: Службени Гласник, 2019.

Oton, Aristides (Фред). *Филимон, Бродоломник са острва „А.“* Београд: Darkwood, 2013.

Симић, Чарлс. *Алхемија ситничарнице: уметност Џозефа Корнела*. Превод Весна Рогановић. Београд: Архипелаг, 2008.

Стаменић, Славко, уред. *Бескрајна моћ говора: избор из новије српске поезије*. Београд: Завод за уџбенике, 2009.

Тарковски, Андреј. *Мартиролоџијум: дневници: 1970-1986*. Превод Милица Спасић и Ненад Спасић. Нови Сад: Академска књига, 2017.

Тарковски, Андреј А. *Зајечаћено време*. Превод Милица Спасић и Ненад Спасић. Нови Сад: Академска књига 2018.

Townsend, Chris. *Francesca Woodman*. London: Phaidon, 2016

Ћосић, Бора. *Зайагно ог раја*. Загреб: Profil International, 2009.

Флоренски, Павле. *Анализа ѿростора и времена у гелима ликовних уметности*.

Превод Људмила Јоксимовић. Београд: Логос, 2017.

Фуко, Мишел. *Ово није лула*. Превод Ванда Микшић. Загреб: Meandarmedia, 2011.

## **Електронски извори**

“Autoethnography: An Overview,” Carolyn Ellis, Tony E. Adams, Arthur P. Bochner,  
<https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/fas/article/view/1589/3095>;  
последњи приступ: 22.05.2024.

„Chiaromonte, Giovanni, Andrey A. Tarkovsky, Instant Light: Tarkovsky Polaroids,“ London:  
Thames & Hudson, 2004, <https://www.scribd.com/document/701261005/Instant-Light-Tarkovsky-Polaroids-Andrey-Tarkovsky-Z-Library-1>; последњи приступ: 19.05.2024.

“Свет фотографије: Ппионири фотографије”, mp4, редитељ Луђиано Риголи (Arte  
France: Camera lucida productions, Le Centre Pompidou), Програмски архив ТВ  
Београд

„Bill Callahan, Cowboy,“ Track 8, Gold Record, 2020;  
<https://genius.com/Bill-callahan-cowboy-lyrics>; последњи приступ: 20.05.2024.

„Cory Hanson, Paper Fog,“ Track 1, Pale Horse Rider, 2020;  
<https://genius.com/Cory-hanson-paper-fog-lyrics>; последњи приступ: 20.05.2024.

„Allen Charlton, Georgia O`Keeffe By Myself,“ mp4, Jill Nicholls (BBC STUDIOS),  
<https://www.youtube.com/watch?v=4DMMWaGm4jU>; последњи приступ: 21.05.2024.

„Васко Попа, Последња вест о малој кутији,“

<https://pdfcoffee.com/vasko-popa-mala-kutija-pdf-free.html>; последњи приступ:  
20.05.2024

„Talking Heads, Sax and Violins,“ Track 13, Once in a Lifetime: The Best of Talking Heads,  
1991; <https://genius.com/Talking-heads-sax-and-violins-lyrics>; последњи приступ:  
21.05.2024.

„Portishead, The Rip,“ Track 4, Third, 2008; <https://genius.com/Portishead-the-rip-lyrics>;  
последњи приступ: 21.05.2024.

## Индекс репродукција

сл. 1 *Ово је телефон*, дигитална графика, сет фотографија *Села Града*, 2015/23

сл. 2 сет фотографија *Села Града*, дигитална графика, 2020/23

сл. 3 сет фотографија *Села Града*, дигитална графика, 2015/23

сл. 4 *Snow White*, Хироши Сугимото, 2015; <https://www.sugimotohiroshi.com/abandoned-theater>

сл. 5 *Trees and Reflections*, Вилијам Х. Ф. Талбот, калотипија, 1842;

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William\\_Henry\\_Fox\\_Talbot\\_-\\_Trees\\_and\\_Reflections\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Henry_Fox_Talbot_-_Trees_and_Reflections_-_Google_Art_Project.jpg)

сл. 6 мапа # *Aga*, скен аналогне фотографије, 2014

сл. 7 *Rouen [1]*, Вилијам Х. Ф. Талбот, калотипија, 1843;

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Talbot,\\_William\\_Henry\\_Fox\\_-\\_Rouen\\_%281%29\\_%28Zeno\\_Fotografie%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Talbot,_William_Henry_Fox_-_Rouen_%281%29_%28Zeno_Fotografie%29.jpg)

сл. 8 *Ојсерваторијум*, дигитална графика, 2023

сл. 9 *Камерна*, лиографија, ЕА 2, 2020

сл. 10 припремне скице за графички лист *Светлост ниокуд*, 2021

- сл. 11 *Georgia O'Keeffe with Camera*, Тод Веб (Todd Webb), gelatin silver print, 1958  
<https://visionandartproject.org/features/georgia-okeeffe-photographer/>
- сл. 12 *Forbidding Canyon, Glen Canyon*, Џорџа О`Киф, црно бели полароид, 1964;  
<https://visionandartproject.org/features/georgia-okeeffe-photographer/>
- сл. 13 *Авала*, дигитална графика, 2022/24
- сл. 14 *Misty Road*, Џорџа О`Киф, уље на платну, 1955–1960  
<https://www.youtube.com/watch?v=4DMMWaGm4jU>
- сл. 15 полароиди, Русија, Андреј А. Тарковски;  
<https://www.scribd.com/document/701261005/Instant-Light-Tarkovsky-Polaroids-Andrey-Tarkovsky-Z-Library-1>
- сл. 16 полароиди, Италија, Андреј Тарковски;  
<https://www.scribd.com/document/701261005/Instant-Light-Tarkovsky-Polaroids-Andrey-Tarkovsky-Z-Library-1>
- сл. 17 мапа #Димитријала, скен аналогне фотографије, 2014
- сл. 18 мапа #Кооперативне, скен аналогне фотографије, Nikon, 2022
- сл. 19 мапа #Ластом, Авалом, скен аналогне фотографије, 2022
- сл. 20 мапа #Ластом, Авалом, скен аналогне фотографије, 2022
- сл. 21 *Зен пословица о виђењу неба у води*, сет дигиталних графика, 2023/24
- сл. 22 *Ластом, Авалом*, сет дигиталних графика, 2023/24
- сл. 23 *Села града*, сет дигиталних графика, 2023/24
- сл. 24 почетне скице за разраду диораме, графитна оловка и графит у боји, 2019
- сл. 25 *diazotype*, Франческа Вудман, 1980;  
<https://woodmanfoundation.org/francesca/works>
- сл. 26 *Плаве*, сет дигиталних графика, 2023/24
- сл. 27 аналогна фотографија са приказом процеса израде првих идејних решења диораме, радионица *Пракса*, Магацин у Краљевића Марка
- сл. 28 *Киша*, диорама, дигитална графика на клириту, 2024
- сл. 29 *Леј (̄)оілед*, диорама, дигитална графика на клириту, 2024
- сл. 30 *Соларис*, кадрови из филма, Андреј Тарковски, 1972
- сл. 31 *Исток, Исток, Исток*, диорама, дигитална графика на клириту, 2024



- сл. 32 *Соларис*, кадар из филма, Андреј Тарковски, 1972
- сл. 33 изложбена поставка диорама у простору Галерије Центра за графику
- сл. 34 *Jack`s dream*, кадар из филма, Џозеф Корнел; <https://mubi.com/en/rs/films/jacks-dream>
- сл. 35 *Исток, Исток, Исток*, дигитални предложак за диораму, 2024
- сл. 36 *Носталгија*, Андреј Тарковски, кадар из филма, 1983;  
<https://screenmusings.org/movie/blu-ray/Nostalgia/pages/Nostalgia-004.htm>
- сл. 37 *Соларис*, кадар из филма, Андреј Тарковски, 1972
- сл. 38 сет фотографија *Зен њословица о виђењу неба у води*, дигитална графика, 2023
- сл. 39 изложбена поставка ДУП *Три (џ)оїлега* у галерији Центра за графику
- сл. 40 решење за повезивање плоча клирита у изложбеној поставци
- сл. 41 странице из графичке новеле *Филимон, Бродоломник са острва "А"*, Отон Аристид (ФРЕД), 1972/87
- сл. 42 *Киша*, дигитални предложак за диораму, 2024
- сл. 43 *Киша*, диорама, дигитална графика на клириту, 2024
- сл. 44 почетне скице за разраду диораме, графитна оловка и графит у боји, 2019

## Биографија кандидата

Рођена 1986. год. у Београду. Завршила основне и мастер академске студије на Факултету Ликовних Уметности у Београду на графичком одсеку, ментор - ред. проф. др ум К. Зарић. Тренутно је на докторским уметничким студијама на истом факултету, волонтира као сарадник у настави.

Групне изложбе

2022. „Прожимања и интеракције – Гдањск, Вроцлав, Вилниус, Београд”, студентски радови на папиру, Галерија Куће легата, Београд  
„Графика и цртеж 2022.”, Галерија „Озон”, Београд
2021. Годишња изложба ФЛУ – продукција литографске радионице
2018. Мајска изложба графике београдског круга, Галерија „Графички колектив”, Београд

2017. ТРЕЋЕ МЕЂУНАРДНО ТРИЈЕНАЛЕ ГРАФИКЕ, Уметнички павиљон “Цвијета  
Зузорић”, Београд
2016. Изложба графике малог формата, Галерија „Графички колектив”, Београд  
XVIII Бијенале студентске графике Србије, Галерија „ДКСГ”, Београд  
Годишња изложба ФЛУ, Београд  
„Град и граница”, Галерија ФЛУ, Београд

#### Пројекти

2015. пројекат „Отисак” (пројект менаџер и водич радионица уметничке графике за  
кориснике психијатријских услуга, као и куратор изложбе радова насталих  
током радионица у Галерији „Штаб”, Београд)
2014. пилот пројекат „Отисак” и изложба графичких листова насталих током радиоца  
уметничке графике за кориснике психијатријских услуга у Галерији „КЦ Град”  
Оба пројекта је подржао Каритас Србије.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Ивана Васић Николић

Број индекса 4939/17

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

**„Три (п)огледа/ Диорама као просторна транспозиција графичког листа/ Изложба  
графика и објекта“**

- 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, маја 2024.



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

Име и презиме аутора Ивана Васић Николић

Број индекса 4939/17

Докторски студијски програм Графика

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

**„Три (п)огледа/ Диорама као просторна транспозиција графичког листа/ Изложба  
графика и објекта“**

Ментор др ум. Станаћев Пуача Драгана

Коментор

Потписани (име и презиме аутора) Ивана Васић Николић

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, маја 2024.



## Изјава о коришћењу

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

**„Три (п)огледа/ Диорама као просторна транспозиција графичког листа/ Изложба  
графика и објекта“**

која / и је моје ауторско дело.

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

Мој докторски уметнички пројекат похрањен у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

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

**Потпис докторанда**

У Београду, маја 2024.



