

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Факултет ликовних уметности

Сликашки одсек

Докторски уметнички пројекат:

О природи ствари – цртеж као анализа позиције појединца у друштву

Кандидат

Мр. Наташа Кокић

Број индекса: 4311/12

Ментор

Др. ум. Милета Продановић, ред. проф.

Београд, 2019.

Садржај:

Резиме.....	3
Summary (резиме на енглеском језику).....	5
Увод.....	7
Прво поглавље: Цртеж као медиј.....	15
Цртеж као основа комуникације.....	15
Почетак савременог цртежа и критичко мишљење.....	20
Кратак преглед историје развоја цртежа и експанзија у послератном периоду.....	23
Утицај савремених и класичних уметника на докторски уметнички пројекат.....	27
Друго поглавље: Развијање поетике и радови настали у периоду између 2005. – 2010. године.....	42
Осврт на немачки романтизам и Дантеов „Пакао“; почеци докторског уметничког пројекта.....	42
Радови који су претходили докторском уметничком пројекту.....	60
Утицај пејзажа на мој даљи рад.....	71
Цртежи настали 2014. и 2015. године.....	82
Треће поглавље: „Behind every man now alive stand thirty ghosts“ („Иза сваког човека који је данас жив стоји тридесет духова“).....	100
Изложба „Behind every man now alive stand thirty ghosts“	100
Четврто поглавље: Уметнички пројекат „О природи ствари – цртеж као анализа позиције појединца у друштву“, визуелна реализација пројекта и опис изложбе.....	113
Закључак.....	129
Биографија.....	130
Списак илустрација.....	135
Списак литературе.....	141
Изјаве.....	145

Резиме

Докторски уметнички пројекат под називом „*О природи ствари – цртеж као анализа позиције појединца у друштву*“ је реализован у оквиру одсека за сликарство Факултета ликовних уметности у Београду. Овај пројекат се састоји из два дела: визуелног – изложбе која је приређена у галерији „Магацин“, Краљевића Марка 4, априла 2018. године, и писаног дела у коме се образлажу поетике и методологије извођења рада.

Визуелни део докторског пројекта се састоји од цртежа угљеном и графитом на папиру насталих у периоду између 2015. и 2018. године и манипулисаних фотографија различитих формата. Неки од радова су претходно излагани у више галеријских простора, а први пут су заједно представљени на докторској изложби у галерији „Магацин“. Изложено је укупно 36 радова, од којих се један број састоји од више табли. Цртежи су настали на основу различитих предлогака – фотографије пронађене на интернету, кадрови из научних емисија и фотографије из приватног архива. Неки од предлогака су апропријацијом пренесени на папир, док је један број фотографија представљао само инспирацију на основу које су настали радови. Сакупљени предлошци потичу из различитих тематских група – физике и хемијских експеримената, индустријског дизајна, астрономије и геологије. Такође, употребљени су и кадрови из научних емисија, као и персоналне фотографије играчака. Као симболи и алегорије, њихова сврха је покретање посредног дијалога о међуљудским односима, као и анализа релација између савременог друштва у целини и појединца који је његова основна јединица. Уз помоћ репетиције, умножавања, филмских фрејмова, научних модела, створена је својеврсна атмосфера, чији је задатак да подстакне посматрача на разматрање сопствене позиције.

Писани део докторског пројекта покушава да објасни ове релације – која је веза између естетике првог тродимензионалног модела молекула водоника и људских кретања у оквиру задатих друштвених правила? Како објаснити повезаност између имагинарног пејзажа и посматрача, на који начин се алегорија пејзажа може

посматрати? Како кретањем у затвореном систему долазимо до истих закључака и како их избећи? У каквој су вези кретање атома и молекула у празном простору са односима у социјалним групама?

Инспирација за пројекат је књига је под називом „*De Rerum Natura*“ (О природи ствари) римског песника Лукреција, написана око 1. века пре нове ере. У тој књизи се налази сажетак мишљења грчких филозофа који су јој претходили, а нарочито Демокрита, који је један од првих тврдио да се свет састоји од недељивих честица (атома) које се крећу у празном простору (void). Демокрит, и касније Лукреције, су сматрали да насумично кретање честица поништава потребу за богом и самим тим људска бића сама управљају својом судбином. Тиме је детерминизам, по ком нема случајности, доведен у питање. „*De Rerum Natura*” говори о овоме, али и о осталим природним феноменима и људском духу. Људска стремљења ка лепом и организованом животу су се поштовала, док то данас није случај.

Две хиљаде година касније, у данашњем друштву, ми смо далеко од било каквог живота које је уређено по природним законима. Овим пројектом сам желела да анализирам данашњи, све већи, јаз између природе и друштва, између различитих антрополошких група, губитак жеља и стремљења код појединаца, које се морају мењати да би се ми прилагодили друштву и постављеним стандардима, да схватим односе између оних који су на власти и оних који су „подређени“.

Кључне речи: цртеж, угљен, пејзаж, природна филозофија, физика, ентропија, савремено друштво, појединац.

Summary

The doctoral art project titled *"On the nature of things - drawing as an analysis of the position of an individual in society"* was completed within the Department of Painting of the Faculty of Fine Arts in Belgrade. This project consists of two parts: a visual - an exhibition that was arranged at the Magacin gallery, in Kraljevica Marka street, in April 2018 - and a written section explaining the poetics and methodology of creating the work and research that preceded the exhibition.

The visual part of the doctoral project consisted of the charcoal and graphite drawings on paper of various formats and manipulated colour prints, which were created between 2015 and 2018. These works were previously exhibited in several gallery spaces, but for the first time, they were presented together at the Doctor's exhibition at the „Magacin” gallery. A total of 36 works were exhibited, some of which consisted of several smaller panels, thus creating works that are composite. The drawings are based on a variety of ideas, few represent a pure appropriation, while for others, the photograph was used only as an inspiration; some works are imaginary variations on the already used subject, or time-laps effect was used to create an illusion of movement. Used images came from variety of sources – physics, chemical experiments, design, astronomy, landscape, film stills from scientific shows, and photographs of toys from personal archive. Their common goal is to start dialogues on relationships between contemporary society and an individual. With the help of repetition, film stills, science models, a certain atmosphere was created, which should have encouraged the viewer to analyze his own position in today's, complicated, society.

The written part of the doctoral project is trying to explain these relations - what is the correlation between the first constructed model of hydrogen molecule and the human freedom of movement within the social rules? How to explain the connection between the imaginary repetitive landscape and the observer that should be part of that same landscape, mentally and physicaly and how can such a scenery be seen as a symbol? How does the motion of electrons within the closed electric circuit of an old computer produce a program – in fact, how can we, by using repetition and traveling in circles within the same closed system, come to a different conclusion? What kind of correlation exists between movements of the atoms in empty void with relationships between the social groups?

The inspiration for the project is the book titled *"De Rerum Natura"* (On the nature

of things) by the Roman poet Lucretius, written about the 1st century BC. In this book we can see represented a summary of the views of the Greek philosophers who preceded this book, especially Democritus, one of the first to claim that the world consists of indivisible particles - atoms - that move in an empty void. Two thousand years later, in today's society, we are far from this kind of life with nature, or life which is structured by natural laws. With this project, I wanted to analyze today's ever-increasing gaps between the society and nature, between different anthropological groups, the loss of desires and ideas in individuals, which we have to change in order to adjust to the standards in society; I want to understand the relationships between those who are in charge and those who are „under”.

Key words: drawing, charcoal, landscape, natural philosophy, physics, entropy, contemporary society, individual.

Увод

Докторски уметнички пројекат „*О природи ствари - цртеж као анализа позиције појединца у друштву*“ је визуелно реализован у првој половини априла 2018. године у галерији „Магацин“, у улици Краљевица Марка број 4, у Београду. Целокупан пројекат се састоји од 36 цртежа рађених угљеном на папиру, који су настали између 2015. и 2018. године и манипулисаних фотографија, које су представљале наговештај даљих кретања у оквиру дате поетике. Цртежи су раније излагани у различитим галеријским просторима, као део разних групних и самосталних изложби, а сада су први пут представљени заједно у једном простору. С обзиром да су радови настајали у распону од неколико година, било је драгоцено излагати баш у том простору - галерија „Магацин“ је својим архитектонским решењем дозволила постављање изложбе у сегментима, образујући тако мање визуелне целине унутар изложбе. Свака целина је била организована по личном осећају, као и визуелном изгледу радова, док је њихова садржина, у случају поставке, била занемарена. Иако свих 36 радова има, на први поглед, другачију тематику - атоми и молекули, компјутер, пејзаж, научни модели - они стреме ка истом циљу - да на симболичан начин прикажу однос између појединца и савременог друштва. Радови и начин поставке су конципирани тако да та веза није увек видљива на први поглед. Стварање атмосфере и малих наратива је произвело радове који својим изгледом не откривају одмах своју природу - потребан је „други“ осврт да би се дошло до значења радова. Бирани су мотиви који својим изгледом евоцирају „тајм-лапс“ фотографију, техничке цртеже или подсећају на неку врсту дијаграма, а затим се посматрачу верује, њему се препушта да по сопственом осећају одреди шта је заправо садржина цртежа. Радови су, у том смислу, конципирани као загонетке које треба да подстакну на размишљање посматрача о сопственој позицији, опсервирајући једну изложбену целину, као и везе између тих целина у оквиру једног целог (изложбе). Моја улога је да само поставим „позорницу“ на којој се „прича“ одвија.

Питања која сам поставила на изложби су: како се различите групе - „богати“ и „сиромашни“, „леви и десни“, који су у систему и они који су ван - прожимају, какве су њихове релације? Зашто те групе уопште постоје и како настају? Како се може продрети у све аспекте друштва? Какав је однос појединца према сопственим жељама и

плановима у поређењу са интересима државе? Зашто уопште постоји разлика између ових стремљења? Да ли се ти лични планови морају често мењати да бисмо добили валидацију од других и колико често то радимо? На ова и слична питања цртежи само наговештавају одговоре, имају улогу визуелних помагала која указују на одговоре својим симболичким ангажманом.

Као пример радова са докторске изложбе који садрже неке од одговора на горе постављена питања, узео сам цртеж под називом „Рефлектор“, који појашњава како ради аутомобилски фар. Закривљено огледало преусмерава зраке светлости, у чијој је природи расипање, да се крећу сви у једном одређеном правцу. Огледало представља врсту цензора, оно је ту да светлости (људима) објасни како треба да се понашају, како треба да се крећу да би били продуктивни. Рад говори о томе колико је заиста пожељно да се креће у истом правцу и мисли слично, јер ће се само тако доћи до једне, унапред одређене „истине“.

Докторска изложба је логични наставак мог претходног уметничког деловања, које се од самог почетка бавило сличним темама. Раније су радови били више лични, ослањали су се на догађаје и искуства из моје непосредне околине, реаговала сам на велике и мале неправде које су се дешавале свакодневно. Тадашње слике су биле приказ унутрашњих стања изазваних тим емотивним повредама и разних борби, последица начина одрастања, околине, људи - занимало ме је како и колико околина утиче на развијање личности, колико се околина заиста понаша као дати цензор у доношењу одлука.

Уља на платну која су настала између 2005. и 2011. године су била лична реакција на улазак у реални свет у ком мора да се зарађује да би се преживело. Оваква забринутост је била логична. Кроз додир са бирократијом и државним институцијама ми заправо сазнајемо о наличју друштва, улазимо директно у систем којег у свакодневном животу нисмо свесни. Тај нови увид у функционисање света је био одбојан. Тада сам користила кадрове из документарних филмова који су се бавили приказом савременог живота, који су каналисали ову одбојност. Документарни филм „*Meeting people is easy*“¹ (Лако је упознати људе) аутора Гранта Џија је био главни извор предлога за уљане слике. Филм је врста персоналног путописа музичке групе *Pejdioxel (Radiohead)*, који

¹ Филм Грант Џија, снимљен 1997. године, а издат 1998. ;

приказује отуђење, узнемиреност изазвану константним путовањем и променом места, као и смењивањем безличних људи. Таквој атмосфери је допринео и лош снимак зрнасте структуре, која ме је том површинском и емотивном „прљавштином“ привукла.

Од 2009. године настају радови који су истој теми прилазили из другог угла. Куће, поједностављене, понекад са решеткама на прозорима и суморног изгледа, су такође рађене техником уља на платну. Својим изгледом су подсећале на куће за лутке, или на измаштани савршен дом, наглашавајући исфорсираност првог утиска, као и једну врсту заробљености у истом.

Исте године сам се заинтересовала за видео, те је настало и неколико експеримената у том медију. Снимајући обзоре са кућне терасе, настао је рад „*No more ghosts*“ (*Нема више духова*).. Видно поље које захвата ред кућа и фабрику је окренуто западу, том вечитом симболу доброг живота. Статичан снимак је покушавао да продре у мистерију запада, док је романтизам сцене сублимирао идеалан живот. Текст који је монтиран преко ове статичне сцене је заправо еквилајзер, справа која изјадначава „то тамо“ са „овим овде“.

Наслов рада је преузет са једног графита, виђеног у пролазу, из аутобуса. Овај видео је можда више него претходни радови успео да представи бригу о будућности, али и генерално стремљење за бољим животом, за животом на западу.

Године 2009., као добитник резиденцијалног боравка на Исланду, сам се заинтересовала за цртеж, који је тада постао мој главни медиј. Доступност, једноставност и преносивост су били кључни у одабиру папира, угљена и графита као материјала. Пејзаж као тема ме је окупирао већ дуго, али је његова класичност увек била проблематична. Инсистирала сам на томе да пронађем начин примене пејзажа довољно савремен да може бити прихваћен на актуелној сцени. Месец дана на овом острву које има призив праисторијског, је оставило своје последице - пејзаж је тада постао једна од мојих главних преокупација. Сировост и базичност оваквог места је асоцирала на примарност, моје враћање на основе, не само људског знања, већ и основе природе. Од чега је свет састављен, шта га чини онаквим какав јесте? Оваква питања су ме навела да се обраћам филозофима Грчке и Рима. Не само да ме је занимала историја предела, већ и историја мишљења о настанку света, о пореклу свих ствари. Оно што се налази иза природних феномена и у њиховој основи је свакако описано у физици и хемији и углавном је познато, али мене су занимали почеци таквог размишљања, када

човек још није знао где, на космичкој скали, припада. У том тренутку се јавило интересовање за Платона² и Лукреција³ (Lucretius Carus), нарочито дела „Тимај“⁴ и „De Rerum Natura“⁵ (О природи ствари), као и античке теорије о настанку света и основних градивних елемената. Нису ме привлачиле савремене теорије о честицама и њиховом кретању, јер се модерна физика заснива на експериментима и технологији. Мене је занимала једноставност људског мишљења и његова генеза.

Примордијалност исландског пејзажа, његова сировост, праисконски мириси и вулкани, ветар и недостатак вегетације су утицали на прве цртеже. Покушала сам да пејзаже тада видим као својеврсни симбол, као врсту портрета. Акумулирани садржај видљив на пресеку земљишта, његови седименти и слојеви, асоцирали су на начин на обликовање личности (темперамент, сензибилитет, карактер, особеност, его, идентитет, индивидуалност), те сам на тај начин почела и да га користим, као апстрактан приказ индивидуе. Користила сам своје фотографије као предлошке – у почетку је постојала потреба за апропријацијом, а затим су почели да настају сами од себе - постали су имагинарни. На цртежима није било читљиво доба дана, није било јасно одакле долази светлост, ако је уопште има. То су били пејзажи ван времена, одсечени од остатка света, али повезани са свемиром и апстрактним мишљењем.

Управо због те временске измештености је и време, као физички феномен, почело да ме занима. Када сам наишла на појам ентропије, која заправо представља мерну јединицу „распада“ материје у затвореном систему, отворила су се многа врата и питања. Поетичност овог другог закона термодинамике је заиста велика. Историја као ерозија сећања, како колективног тако и личног, ентропија која доприноси брисању

² Платон (Атина, 427. п.н.е. – 347. п.н.е.), старогрчки филозоф, Сократов ученик, оснивач Академије у Атини; нека од најпознатијих дела су „Држава“, Одбрана Сократова“ и „Гозба“;

³ Lucretius Carus, (Лукреције Кар, 99. пне – 55. пне) римски песник и филозоф. Његово једино познато дело је филозофска поема „О природи ствари“ , која сажима филозофију Епикурејаца.

⁴ „Тимај“, дело Платоново. Говори о настанку света од стране демијурга. Такође се помињу и атоми, као недељиве честице које граде свемир.

⁵ „De Rerum Natura“ (О природи ствари), дело Лукреција Каруса, у ком се говори о природним феноменима, у складу са тадашњим разумевањем природе (око 1. века пне); У тој поеми је сажето мишљење грчких филозофа, а нарочито Епикурејаца;

историјских грађевина, измењени пејзаж који тежи да се врати у првобитно стање – су постали тема радова који настају од 2014. године до данас. Неки од радова који су тада настали су се директно бавили распадом, односно ерозијом пејзажа, док су други, кроз алегорију, исцртавали оно што се налази унутар једне личности. Постављала сам питања о томе шта се све може назвати пејзажем, да ли се то односи само на пределе, планине и долине које нас окружују, или се пејзажем може назвати и компликовани електронски склоп гломазног компјутера, у ком електрони испуњавају задатке доспеле изван њиховог система?

Докторска изложба је, пре свега, инспирисана књигом „*De Rerum Natura*“ односно „*On the nature of the universe*”⁶ (О природи свемира), како се још преводи, римског песника Лукреција Кара. Написана је на латинском језику око 1. века пре нове ере, а о самом песнику се мало зна. Чињеница је да је Лукреције живео у турбулентно време римске историје, када је Рим улазио у грађански рат и та атмосфера се ишчитава у његовом писању. Кроз његову поему се може осетити и луксузни живот Рима, али и његов дубоки осећај за природу. Очигледно је био веома образован, јер је дубоко познавао грчке природне науке и грчки језик. Он је успео да у том, не тако дугачком тексту, објасни природне процесе и састав универзума, да филозофски докаже постојање атома, опише људску природу, тајне тела и духа. Поема је дуго била забрањена, јер је пркосила цркви, баш у време када је хришћанство постало званична религија. Говорила је о стварима које су биле „ван бога“, да је свемир, као и све у њему настало случајно, да није био потребан неко „свевишњи“ да га створи и организује. Књига је ипак у једном тренутку доспела до Ђордана Бруна⁷ (Giordano Bruno), доминиканског монаха, који је

⁶ Lucretius: „*On the nature of the universe*” (издање 2008.), *Oxford World's Classics*, превод: Ronald Melville

⁷ Ђордано Бруно (1548 - 1600), доминикански монах. Читао је забрањене књиге и проповедао је о безграничном свемиру јер, како је тврдио, бесконачни Бог може створити само бесконачни свемир. Први је дошао до закључка да је Сунце звезда и да су друге звезде у ствари друга сунца са својим планетама. Католичка црква га је спалила на ломачи због јереси. Чувена је прича о сну који је покренуо Ђордана Бруна на размишљање о постојању других свемира. Сањао је да је стигао до границе нашег универзума. У почетку се бојао да погледа шта је иза, али је подигао вео. Оно што је открио иза га је фасцинирало - нови свемири у хармонији, бескрајни. Јер, како је Бруно тврдио, ако је Бог сам по себи бескрајан, онда мора да је створио бескрајни универзум.

након читања почео да проповеда о „другим свемирима“ и паралелним световима. Он је свој живот завршио на ломачи и даље твдећи да изван овог свемира постоје други.

Поема је знатно утицала на развој западне мисли, с обзиром да је једини писани доказ грчког „атомизма“ који је доспео до нас. Зна се да је Демокрит ⁸, грчки филозоф, један од првих заступао атомизам, али ништа од његовог учења није записано и сачувано. Након Демокрита, Епикур⁹, последњи антички филозоф, је преузео његов поглед на свет и створио Епикурејску школу ¹⁰. Он је потпуно одбацио тадашњи детерминизам¹¹, тврдећи да је за све на овом свету одговорно потпуно насумично кретање честица у празном простору и да самим тим детерминизам не постоји. Људска бића су сама одговорна за своје поступке јер поседују слободну вољу.

Античко мишљење нам је донело многе занимљиве теорије које су у модерним временима доказане и проверене, али је такође било пуно заблуда. Њихова наивност сада делује комично, али исто тако ћемо и ми деловати будућим нараштајима. Наука је много напредовала од тада и данас тачно знамо како, барем неки од фундаменталних делова реалности, функционишу. Међутим, мене та њихова „наивност“ и једноставност инспиришу, јер је у великом контрасту са савременим светом. Употребом природне филозофије покушавам да се вратим изворним учењима о свету, да их, кроз радове, сјединим са савременим друштвом, стварајући поезију која се заснива на овом контрасту. Природна филозофија, односно наука, као саставни део радова покушава да на једноставнији начин прикаже компликоване процесе и односе у данашњем друштву, да уз помоћ визуелних, скоро шематских, приказа посматрачу

⁸ Демокрит је био пресократовски грчки филозоф. Био је атомиста, мислио је да се свет састоји од недељивих честица - атома, и празног простора.

⁹ Епикур (341—270. п.н.е.), грчки филозоф са Самоса, учио је да је задовољство највише људско добро, а тражио га је у изградњи духа и неговању врлине;

¹⁰ Епикур је основао је епикурејску школу око 306. године пне. у Атини. Школа је била позната као Епикуров врт, а међу ученицима су се поред робова, налазиле и жене. Главне тачке његовог учења су Демокритов атомизам као основа физичког објашњења света, срећа и спокојство као животни идеал, одбацивање страха од гневних богова, одбојност према политичком животу и неговање пријатељства;

¹¹ Детерминизам је филозофско учење по коме је све што постоји повезано каузалним везама, материјалне или нематеријалне природе;

омогући сагледавање сопствене позиције унутар друштва, инсистирајући на томе да као појединац има слободну вољу.

У овом тексту ће бити речи о мом развијању поетике, настанку идеја, циљевима и инспирацијама које прате докторско уметнички пројекат под називом „*О природи ствари – цртеж као анализа позиције појединца у друштву*“.

Прво поглавље, под називом „*Цртеж као медиј*“ говори о цртежу уопштено, као и уметницима који су утицали на мој рад. Поређење забелешке на папиру и писаног/говорног језика објашњава потребу за ликовним изражавањем. Разлике, пак, међу њима нам говоре о томе како је говорни језик постао универзалан, то јест како је уз помоћ договора у оквиру једне групе језик постао начин комуникације. За разлику од говора, цртеж нема једну универзалну истину, већ је његово значење индивидуално за свакога, то јест има у свом садржају више различитих истина. Због тога постоје језички речници, док је тумачење уметности знатно теже. Помињу се уметници попут Роберта Раушенберга и Ричарда Сераа, који су на неки начин и зачетници савременог цртежа. Поред њих се говори и о савременим уметницима као што су Тасита Дин (Tacita Dean), Тоба Кедори (Toba Khedoori), Пол Нобл (Paul Noble) и Ринус Ван де Велде (Rinus Van de Velde), са чијим поетикама поредим свој рад.

У другом поглављу, које носи назив „*Развијање поетике и радови настали између 2005. - 2016.*“ осврћем се на немачки романтизам, симболизам и њихов утицај на моје радове. Помиње се и Дантеов „*Пакао*“ (Dante Alighieri: „Inferno“) са илустрацијама Гистава Дореа (Gustav Doré), као и визуелни прикази хемијских и физичких експеримената из 19. и 20. века. Радови који су настали после 2005. године су утицали на настанак радова за докторску уметничку изложбу, јер су теме и поетике сличне. Кроз текст пратим хронолошки развој поетике, од градских слика из 2005., пејзажа који настају од 2009. до 2016. године, ка данашњим цртежима и идејама.

Цело треће поглавље је посвећено изложби под називом „*Behind every man now alive stand thirty ghosts*“ (Иза сваког човека који је сада жив, стоји тридесет духова), која је одржана у уметничком простору У10 (U10), у Београду, 2015. године. Изложба је одржана након резиденцијалног боравка у Њујорку 2014. године. Поетика која је пратила изложбу је такође потекла из књиге „*De Rerum Natura*“ и представља мој први

покушај симбиозе цртежа, текста и звука.

Четврто поглавље говори о визуелном делу докторског уметничког пројекта, односно изложби која је реализована у априлу 2018. године у галерији „Магацин“. Овде говорим о поставци, техничком извођењу радова, као и идејама које се налазе иза сваког рада. Након овог поглавља, следи **закључак**, у ком су описани постигнути циљеви, као и даља истраживања и планови.

Прво поглавље : Цртеж као медиј

У овом поглављу се говори о историји цртежа и на који начин је повезан са говором и језиком. Поређење ова два основна начина комуникације нам појашњава потребу за непосредним ликовним изражавањем и његовим могућностима. Овде анализирам говорни и ликовни језик и извлачим закључке из поређења. Кратка историја развитка цртежа нас води од пећинских цртежа до савременог доба, прелазећи преко 19. и 20. века, прецизније кретања између скице и готовог дела. Данас је цртеж самостална грана уметности која тек открива своје могућности. Неки од уметника који су недавно ступили на светску сцену нам показују да је овај медиј и те како разноврстан. Од огромних цртежа на школским таблама Тасите Дин до суптилних и тактилних симбола Тобе Кедори, поглавље се бави поређењем одабраних савремених уметника и њихових идеја са поетикама које дејствују у позадини докторске изложбе.

Цртеж као основа комуникације

Цртеж је средство уз помоћ којег стварамо, разумемо и дешифрујемо мапе, комуницирамо и планирамо, читамо свет око нас. Током нашег живота цртамо на и у физичком свету, доказујући своју егзистенцију - свој пролазак кроз реалне и менталне просторе. Бележење покрета руком на папиру, зиду или песку је заправо записивање апстрактне поруке, која комуницира емоције и стања у којима се налазимо, тако успостављајући везу са другима. У том смислу, цртеж представља средство уз помоћ којег се долази до директног дијалога, попут говора. Иако је у својој основи јасан и

једноставан, цртеж има велики потенцијал за идејно изражавање. Управо то концептуално приповедање је оно што чини цртеж још интригантнијим данас - непосредно представљање компликованих мисаоних процеса о сложеним темама данашњице је учинило да цртеж постане један од водећих савремених уметничких медија. Познато је и да је, као врста разговора са природом у праисторији, био прожет мистичним моћима - јер као перформанс или као савремени шаманистички ритуал, он повезује нас са самим поцесима људског когнитивног развоја. У сваком случају, цртеж је присутан и кад смо ми одсутни, траје докле год траје и подлога на којој се налази.

Анализирањем цртежа видимо да је он у суштини изворнији од говора, који се разликује по томе што се ослања на групни споразум о значењу звукова и речи. Цртеж се заснива на личним, индивидуалним афинитетима који граде цртачки језик - језик који је арбитраран, који лежи на произвољно конструисаним знацима, али и поред тога остаје универзално препознатљив. Правила, дакле, не постоје, постоје само различита тумачења - када посматрамо цртеж наилазимо на једну врсту монолога, којег треба растумачити користећи претходно стечено знање о комуникацији. Споразум о значењу у лингвистици је базиран на активном коришћењу одређених знакова и њиховог организовања, на успостављању правила која се примењују у оквиру датог језика. Али, и поред ових правила, понекад је тешко речима пренети тачно оно што се мисли, често језик није довољно суптилан, није довољно детаљан у својим описима. Разговор о емоцијама, на пример, увек остаје недоречен, док цртеж има моћ да се више приближи истинитим емоцијама и на тактилан начин говори о њима. Језиком се може лако изразити нека од универзалних истина, као рецимо у науци, где је важно остати доследан, док цртеж изражава личне истине.

Језик има могућност да представи исту замисао у више модуса - поред тога што дати појам може бити изговорен, он може бити и написан или представљен гестикулацијом. Богатство говорног језика се огледа у количини речи којима се може репродуковати један појам, чиме се повећава језичка јасноћа и прецизност у изражавању. Дакле, у лингвистици више појединачних речи може означавати један појам, док један цртеж, избором начина представљања, извођења, наглашавања, може говорити о више различитих тема. У том смислу, и језик и цртеж су флексибилне творевине које се могу модификовати у зависности од потребе, а говор, односно линија, само је један од модалитета изражавања.

Говорни језик дозвољава излагачу да кодира информацију у оквиру само једног „канала“, док оставља могућност пребацивања на други. Рецимо, у савременом друштву се потпуно без напора прелази са писања руком на куцање по тастатури. Управо лакоћа преласка једног начина комуницирања на други у оквиру језика је јединствена појава у оквирима језика и потврђује флексибилност.

Лингвистички знак има две стране: означеоца, који представља физички облик речи, и менталну слику која је означена. Између означеоца и менталне слике постоји произвољан однос - не постоји директна веза између облика и концепта. Реч „кућа“ сама по себи не приказује појам куће. Стога, означеоци нису спаковане кутије које преносе готове идеје од једне особе до друге. Они су само наговештаји, који служе да се особи којој се обраћа олакша доношење закључака. Мишел Фуко¹² (Michael Foucault) је издвојио однос између лингвистичког знака и културе у којој се користи, тврдећи да је језик попут алата који служи да одржава претпоставке у датој култури. Он ову везу између физичке и дискурзивне реалности назива „доминантним дискурсом“¹³, а овде можемо употребити пример речи „слобода“, тачније значења коју та реч има у Сједињем Америчким Државама. „Слобода“ се, пре свега, односи на неспутану индивидуу, иако се рецимо на неким радним местима захтевају подређеност и правила где је оваква слобода спутана.

По де Сосиру¹⁴ (Ferdinand de Saussure), људи који говоре исти језик су научили да комбинација одређених слогова представља једну специфичну слику.

¹² Michel Foucault (1926. – 1984.), француски филозоф. Његова дела су имала велики утицај на хуманистичке и друштвене науке друге половине 20. века. Довођен је у везу са структурализмом. Бавио се критиком друштвених установа, а његов рад се односи на области филозофије историје, културних студија, социологије, образовања, теорије књижевности, филозофије науке као и на многе друге.

¹³ Доминантни дискурс, по Фукоу, је онај дискурс који се учврстио приписивањем конкретности својим референтима. На овај начин дискурс се може одржати и ширити, постати доминантан тврдећи да је неопходан дискурс – преузето из: „Foucault's Discourse“, Karl Roger, стр. 3;

¹⁴ Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure, 1857.- 1913.), швајцарски лингвиста са почетка 20. века, који је својим поставкама утемељио модерну лингвистику и дао темеље европском структурализму, лингвистичком правцу који се развио двадесетих и тридесетих година 20. века.

Постоји добро објашњење како ово функционише. Ако, на пример, посматрамо предео из ваздуха и преко њега нацртамо произвољну координантну мрежу која га дели на мање јединице, мрежа ће у том случају представљати означаилац, односно „реч”, док је предео њено значење / појам. У овој аналогiji, ако се примени на цртеж, „*предео*” представља различита могућа значења једног уметничког дела, док координатни систем на његовој површини представља различита тумачења. Овде се директно ствара веза између цртежа и говорног језика, јер у основи оперишу на исти начин, иако је, као што је већ речено, значење цртежа, као и језик којим нам се обраћа, арбитраран. Из наведеног можемо закључити да тако настаје и формула: цртеж + координатна мрежа = језик. Ако би се ова формула буквално примењивала, било би лако створити некакав уопштен језик који би олакшао тумачење уметничког дела. Али, сплет околности у уметности не дозвољава овакву генерализацију. Савремене теорије траже смисао, не у индивидуалним знацима, већ у њиховом контексту и оквирима потенцијалних значења која би могла бити примењена.

Контекст је данас посебно важан у уметности, јер околности у којима уметничко дело настаје много говори о његовом значењу. Често сама ситуација у којој настаје уметничко дело постаје део рада и повезује га са широком мрежом разумевања данашњице. Према томе, уколико смо у току са глобалним савременим дешавањима, са локалним социјалним и политичким, међуљудским односима, стварамо уметничко дело које се обраћа широј публици, дело које лакше комуницира свој садржај. Наравно, понекад је потребно, и поред ових знања, посебно нагласити у ком је контексту настало одређено дело, због комплексности савременог доба, али и због субјективних ставова и субјективних околности.

У лингвистици се сада мисли да ефектност превођења порука у текст (укључујући говор, цртеж, писање, музику и гестикулацију) зависи од акумулираног знања онога ко шаље поруку. Ако пошиљалац није у току са тренутним начином изражавања, кодовима и културом, онда он неће моћи да комуницира. Оваква позиција имплицира да је говор само један начин понашања и помера фокус са текста као језика ка тексту као репрезентацији сврхе, функционалне верзије ауторове намере. Али, када је порука једном била пренета, говор не наставља да живи сам за себе, одвојено. Цртеж константно живи са својом поруком, то јест константно комуницира. Никада не долази

у такво стање да се може поредити са превозним средствима која, када истоваре свој садржај, настављају даље. Дакле, стварањем уметничког дела ми избацујемо персоналне истине које тако постају видљиве и стално су изложене спољном свету, информишући свет о својој суштини.

Процес интерпретације уметничког дела у уму онога који прима његову поруку може додати значење које је потпуно другачије од оригиналног. Ово се дешава јер ни онај који шаље поруку ни онај који је прима не познаје савршено језик који користе. Свака индивидуа схвата овакав језик у оквиру својих искустава и односа према учењу. Када публика прими поруку, увек ће се појавити вишак конотација које се могу применити на ту поруку. Према томе, први корак у разумевању цртежа/уметничког дела је одлагати суђење док се не добија више информација. Наравно, посматрач је тај који одређује које значење се највише поклапа са његовим искуством. Понекад, неизвесност се претвори у перманентно стање, док посматрачева жеља за закључком води ка једноставнијим значењима која се не поклапају са оригиналном идејом. Због тога је разумевање и откривање уметности генерално компликован процес, али то не значи да тај процес није доступан свима.

Упркос наведеном, данас се ипак стиче утисак да је тај уметнички језик ипак намењен само одређеној публици, можда оној која је већ у оквирима уметности - другим уметницима и кустосима, публици која је дубоко заинтересована за филозофију и студије савремености. Тиме се ствара један затворени круг, уметност постаје сама себи довољна и сама себи публика, огледа се у себи, разговара сама са собом и постаје стерилна. Изгледа да је управо то „погрешно“ тумачење језика једног савременог уметничког дела драгоцено, јер отвара врата сазнању и искуству и шири свој утицај. Сматрам да је то важно, јер је данас очигледно да су нам потребне промене, како на глобалном нивоу, тако и на личном. Свет је запао у стање лимба, када старе вредности и веровања више немају исти статус као раније, а нови начини живљења још нису потпуно ушли у свакодневицу. Пожељно је да те позитивне промене гледишта најпре започну изнутра, вођене логичним поимањем околности, а потом и њиховом актуелизацијом.

Почетак савременог цртежа и критичко мишљење

Док је први дијалог између појединаца био у облику звукова и гестова, прва свесна конверзација са природом је била у облику цртежа. Први пут се очекивало да природа кроз цртеж разуме и реагује на људске жеље и потребе.

По неким теоријама¹⁵, пећински цртежи су представљали врсту магије, призивање добрих духова ради доброг лова или временских услова. Претпоставља се да се у исто време појавила и потреба за остављањем трага иза себе, неке врсте наслеђа, које би наставио да постоји и онда када њихови ствараоци више нису били присутни. Да ли је у питању било обележавање простора као свог, или се заиста промишљало о остављању трага иза себе? Вероватно никад нећемо знати тачно. Али, отисци шака пронађени на зидовима пећина сведоче о овоме - остављање трага о егзистенцији је вероватно животу генерално дало више смисла, постепено успостављање традиција је допринело лакшем животу у веома суровом свету.

Четрдесет хиљада година касније, цртеж је и даље једно од основних средстава преношења информација. Историја уметности се доста ослања на овај медијум, који је на зачетку сликарства имао само структуру скице, односно забелешке коју је касније требало реализовати у неком другом медију, обично уљу. Данас је цртеж заживео као одвојена дисциплина, вибрантнија и примамљивија од слике. Постављен у различите контексте, напустио је површину папира, постао је дигиталан, скулптуралан, хиперреалистичан. Представља још увек неистражену територију, па су се савремени

¹⁵ Анри Број (Henri Breuil, 1877. –1961.), француски католички свештеник, археолог и антрополог; сматрао је да су пећински цртежи настали као врста магије, која је требало да помогне ловцима у лову; по теорији Дејвида Вилијамса (David Lewis-Williams, рођен 1934.), археолога за ког се може рећи да је открио камен „Розета“, сматра се да су цртежи дело шамана, који би у стању транса исцртавали своје визије, сматрајући да магију извлаче директно из зида пећине;

уметници окренули његовом продубљивању.

За послератне уметнике модерне, цртеж је био средство за приказивање идеја на непосредан начин, да се ухвати креативни процес, прикаже настајање дела. Иако је дошло до промене у уметности шездесетих година - појављују се различите праксе, као што су Поп арт, минимализам, концептуална уметност, Флукус, Арте повера (као наставак трендова из педесетих, Џексона Полока и хладног рата) - цртеж је успео да задржи своју чистоту. Тада се појавила идеја да цртеж, у ствари, није никад готов - постао је синоним за процес. Ричард Сера (Richard Serra) је у једном интервјуу из 1977. године изјавио да „не постоји начин да се направи готов цртеж, постоји само процес цртања“¹⁶. Како се даље наводи, Сера сматра да цртеж представља начин да видимо и анализирамо сопствену природу, али ако се уметност и даље ослања само на традиције, на језик који већ постоји, онда ће уметност у тумачењу цртежа бити изузетно ограничена. Цртеж треба да пркоси традицијама и формалним вредностима, да осваја нове територије, али да притом остане самореферентан. Цртеж сам по себи не прихвата никакве статичне дефиниције, па је тежак за тумачење и анализу. Он је концентрација на есенцијално, на срж, како уметника тако и саме уметности. Према томе, цртеж представља вредно средство за разумевање самог порекла уметности. Сера сматра да све што може да се пројектује експресивно - идеје, метафоре, емоције, језик, структуре - настаје као чин рада на цртежу. Укратко речено, за уметнике његове генерације, цртеж - сам акт цртања - носи са собом искреност и транспарентност. Сви потези и покрети су, били намерни или не, ту да се виде. Свако брисање или покушај да се промени правац линије усред њеног тока су очигледни. За разлику од слике, цртеж је увек у покрету, са осећајем да се његова креација може наставити у недоглед, без потребе закључивања.

Даље, Сера пореди цртање са размишљањем - по њему су језик и мисао међусобно зависни, док цртеж долази из друге сфере - искуства и интуиције. Он сматра да језик не може представљати искуство, већ га само репродукује; цртеж ствара сопствене смернице - нацртати линију значи имати идеју. На пример, Норман Брајсон ¹⁷ (Norman

¹⁶ Richard Serra: „Writings/interviews“, поглавље 9, интервју са Лизи Борден (Lizzie Borden), University of Chicago Press (1994), стр. 51 – 60;

¹⁷ Norman Bryson (1949.), британски историчар уметности; писао радове који су били нарочито утицајни осамдесетих и деведесетих година двадесетог века;

Bryson) у свом есеју „Шетња ради шетње“¹⁸ говори о линији као ентитету који показује историју сопственог настајања. Линија увек постоји у презенту, замрзнута је у времену - у акцији је, а ипак заустављена.

Линија која је увек заустављена у акцији подстиче на даље размишљање и поређење. Иако долази из сасвим друге сфере, када помињемо време и трајање у контексту линије, морам да се на кратко осврнем на књигу физичара Макса Тегмарка „Наш математички универзум“¹⁹ (Max Tegmark: „Our mathematical universe“) и једну од новијих теорија о природи времена. Ту се време представља као линија, тајм лајн, односно флексибилна „цев“ коју сви непрестано вучемо за собом, градећи и стварајући је својим кретањима кроз простор и време. Када би се време као појава посматрало из некакве непостојеће птичје перспективе у свемиру, изгледало би као патерн испреплетаних „шпагета“, а садашњост би се третирали само као један пресек временске цеви. О овоме ће бити речи више касније у тексту.

Валтер Бењамин²⁰ (Walter Benjamin) прави дистинкцију између цртежа и тренутка када он то престаје бити²¹. Он је највише вредновао линијски цртеж, јер је сматрао да у својој бити цртеж чини однос између позадине и линије која је на тој позадини повучена. Ако позадина не постоји као таква, ако је невидљива, односно потпуно прекривена, цртеж престаје бити цртежом. Бела позадина је по њему темељ, његова снага, медијум кроз који се посматра однос између две линије. Идентитет позадине цртежа је другачији од обичне беле површине на којој се налази - чист цртеж неће мењати значајну функцију својих позадина, већ ће је оставити „празном“, као бело плодно тло. Празан простор је „перцептивно присутан, али концептуално одсутан“. Бењамин говори и о начину посматрања цртежа, да га треба постављати равно, хоризонтално - на столу - за разлику од слике која треба да се посматра вертикално.

¹⁸ Bryson, Norman. 2003., „A Walk for a Walk's Sake“, in Catherine de Zegher (ed.), *The Stage of Drawin*. New York: Tate Publishing & The Drawing Centre, str. 149-158.

¹⁹ Max Tegmark: „Our mathematical universe“, *My quest for the ultimate nature of reality* (2014), Penguin Books, *cmp.* 281. – 284.;

²⁰ Walter Benjamin, (1892.-1940.), *немачки филозоф и теоретичар културе*;

²¹ „Painting and the graphic arts“, *esej iz knjige „Walter Benjamin: Selected writings: 1913 -1926.“*, (2002) Harvard University press, *cmp.* 82.- 86.;

Свакако, цртеж постоји на једном другачијем нивоу унутар људске психе - цртеж није прозор у свет, већ средство за разумевање нашег места у свемиру. Наравно, од Валтера Бењамина, цртеж и мишљење о цртежу је много напредовало, тако да данас, ове дистинкције између позадине и линије, не постоје. Сада се обраћа пажња на идеје и иновације, истражују се могућности овог медија.

Кратак преглед историје развоја цртежа и експанзија у послератном периоду

Постоји мишљење да реч „цртеж“ (енгл. drawing) као глагол, представља таутологију, јер изгледа очигледно да цртеж представља визуелизацију процеса уметничког мишљења, да нема потребе користити ту реч. Ово виђење о акцији у цртежу се развија у више одвојених периода у историји – дистинкција између цртежа као скице и цртежа као завршеног дела је створило динамику у развоју овог медија. Од шеснаестог века па до данас, цртеж је мењао своју позицију, са маргиналне, нацртне, на главну и обрнуто. У шеснаестом веку је уздизана скица ренесансних мајстора, док се у осамнаестом веку ценила репрезентација, визуелно представљање чињеница, које су углавном похрањиване по архивама. Око 1750. године се вратило величању цртежа који је приказивао вештину уметника, а илустрацијски цртежи су поново процветали у деветнаестом веку, нарочито у Енглеској са Прерафаелитима. Поштовање процеса се вратило са обновљеном снагом у двадесетом веку, достижући свој врхунац у току последњих шездесет година.

Разноврсне теме, односно диспаратни аспекти живота у различитим периодима су утицали на развој фигурације и идејних традиција. Као забелешка спољашњих феномена и експресија имагинарних слика, цртеж је постао испресецан различитим модовима апстракције. Пратећи све веће удаљавање од репрезентације - продубљено развитком фотографије средином деветнаестог века - уметници су променили свој однос према линијском цртежу пригрливши апстракцију и боју.

Елементи техничког нацрта су ушли у речник авангарде, дијаграмске и механичке шеме су редефинисале појам цртежа и од њега створиле врсту „научне дисциплине”.

За мој докторски пројекат је релевантно време од педесетих година двадесетог века па све до данас, јер су уметници који су стварали тада и данас, утицали на мој рад. Сада се цртеж може посматрати и као концептуална уметност, односно као својеврсни свет идеја, у данас све више дигитализованом свету уметности. Цртеж постоји између два света - као медиј који је довољно материјалан да се може сврстати у класичну уметност, али у исто време и нематеријалан, да се може сврстати у идејну.

У прошлих шездесет година, растућа концентрација знаковног стварања се преместила ка експресивном и касније процесуалном аспект цртања. У послератном периоду, успон важности аутобиографске забелешке је достигао свој врхунац, а са уметницима апстрактног експресионизма и новом генерацијом уметника као што су Џаспер Џоунс (Jasper Johns), Сај Твомбли (Cy Twombly) и Роберт Раушенберг (Robert Rauschenberg), кренуло се са освајањем цртежа као свеже форме и његове експлоатације.

Савремен цртеж је добио нову енергију употребом механичких помагала и дигитализације. Комбиновањем фотографије, видеа и инсталације испитују се његове границе - цртежом се данас може назвати све оно што се није могло ни замислити пре тридесет година. Од инсталација до перформанса, цртеж је постао један од главних медија двадесет првог века. Могућност цртежа да постоји у непрестаном настајању је довела до цветања у касним шездесетим и почетком седамдесетих двадесетог века, када је материјалност уметничког објекта постала важна. Акције попут гребања, разбацавања и ходања - створиле су једну нову врсту експресије, док је конвенционални цртеж остао главно средство преписивања и описивања. Правећи дијаграме својих перформанса и бележећи опис својих инсталација, уметници су показали иначе невидљив материјал, па су тако истакнули позадину стварања уметничког дела - не само да је на самом цртежу видљиво стварање, већ је сада и планирање постало транспарентно. Ова идеја о цртању као активности је постала есенцијална за развој концептуалне уметности, а оваква пракса се наставља и данас, као омиљени метод за превођење уметничких акција у уметничке објекте.

Радови на папиру нису могли да се појаве тек тако, као уникатни, дискретни предмети који „уздижу“, који се издвајају по свом квалитету или значењу, као што је то био случај са ремек делима насталим у другим медијумима. Можда је то случај због саме

природе папира - лако га је уништити, није постојан, на неки начин је тривијалан, лако замењив. Можда се сматрало да је то онда случај и са забелешком која би настала на таквом потрошном материјалу. Ипак, неки познати радови мењају ток историје, исијавају важне идеје, вичу на свом језику, праве велике искорак и узбуђују, за собом остављајући такозвани „стари свет“. Тада их посматрамо као радикално достигнуће и као важан тренутак на путу напретка у уметности. Један овакав рад, који је настао у последњих педесет година, достигао је статус ремек дела - рад који представља креативни акт који није могао бити постигнут у неком другом медију, коренит и јединствен у извођењу – „Обрисан Де Кунингов цртеж“ („*Erased De Kooning drawing*“) Роберта Раушенберга ²² (Robert Rauschenberg) из 1953. године. Главни концепт овог дела лежи, иронично, у чину брисања трагова оловке и туша. Роберт Раушенберг је поштовао цртеж и покушао је да га уврсти у своју серију белих слика. Ценио је да је једини начин да се то изведе била употреба акције брисања, односно поништавања цртежа. Није био задовољан резултатом брисања сопствених цртежа, није успео да дође до вибрантности и важности која му је била потребна, те је дошао до закључка да цртеж који ће бити обрисан мора имати статус ремек дела. Заузео је став да избрани цртеж мора бити уметност која већ постоји, мора бити рад познатог уметника и да мора представљати чин вандализма ²³.

Вилем Де Кунинг ²⁴ (Willem De Kooning) је тада био један од најугледнијих апстрактних уметника и многи тадашњи млађи ствараоци су били опчињени његовим сликама. Био је инспирација и попут фигуре ментора. Као представник апстрактног експресионизма, платна је попуњавао жестоких и брзих покретима четке, док су цртежи такође настајали на сличан начин. Овако експресиван рад је, поред уметникове репутације, утицао на избор дела које ће бити обрисано - актом поништења једног дела уметника којем се дивило, би се постигао ефекат за којим је Раушенберг трагао - уништење као стварање. На неки начин је то био и гест одузимања поседа, као да се поништавало све оно што је Де Кунинг, као уметник, представљао. Иако изгледа као да

²² Robert Rauschenberg (1925. – 2008.), амерички уметник, један од зачетника Поп арта;

²³ Из видео интервјуа са Раушенбергом: <https://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ>, објављено маја 2007. године

²⁴ Willem De Kooning (1904.- 1997.), холандско-амерички сликар, један од главних представника апстрактног експресионизма;

је ово дело супротност цртежу, рад не представљања његову негацију, већ слављење. Рамљењем овог обрисаног цртежа, односно истицањем празног папира, ослободио се простор за нову уметност и нове концепте. Завршни продукт је приказивао одсуство уместо акумулације, скренула се пажња на аутентичност дела, које је доведено под знак питања; скренула се пажња и на „руку“ уметника, односно на експресију, пошто је представљена заправо њена супротност.

Данас треба узети у обзир два основна аспекта цртежа. Први је концептуални, теоријски дискурс цртежа, у ком линија, као апстрактан потез, и њен однос према позадини, уживају симболични потенцијал који датира још из времена примитивизма. Оваква концептуализација цртежа се директно повезује са уметношћу шездесетих и



Слика 1: „Обрисан ДеКунингов цртеж“, Роберт Раушенберг, 64 x 55 cm, 1953.

седамдесетих. То је делом последица привлачности црталачких таутологија, као и саме природе цртања (описује се сопствени настанак у току настајања). Затим, постоји други аспект цртежа, разрађени, елаборирани, културни, који није заснован на теорији или филозофији о томе шта цртеж може бити, већ се ослања на поља људског искуства као што су интимност, неформалност, аутентичност, непосредност, субјективност, историја, памћење и наратив. Овде је цртеж претворен у осећај и у оквиру овакве праксе постоји веома опуштено схватање тога шта је заправо цртеж.

Утицај савремених и класичних уметника на мој докторски уметнички пројекат

До почетка двехиљадитих, цртеж је постао веома узбудљиво поље уметности. Као веома продуктиван и разноврстан, комплексан и збуњујући, овај медиј је показао да је протеклих педесет година проведених у експерименту створио одређени ниво дисциплине и речник који омогућава бескрајну манипулацију материјалом и темама. То је сада врста аутономног уметничког дела које није повезано са процесом као пре, већ са завршеним производом, који описује/користи одређени објекат или стање ума, који мапира искуства и који ,на крају крајева, прича причу. Ова врста цртежа, који се ослања на наратив је релевантна за мој рад.

На рецентној светској сцени уметници попут Пол Ноубла (Paul Noble), Таците Дин (Tacita Dean), Тобе Кедори (Toba Khedoori) и Ринус Ван де Велдеа (Rinus Van de Velde) су постали синоним за цртачку праксу. Њихов рад се своди на тактилне, сценографске, лажне аутобиографске радове, или пак представљају жестоку критику друштва кроз разигран и комичан приступ раду (Paul Noble). Цртеж који је детаљан, елабориран, технички савршен је достигао свој врхунац у оквиру изложби под називом „Цртеж данас“ („Drawing now“). После изложбе у музеју МоМА (Museum of Modern Art) у Њујорку 1976. године, експозиција са истим називом је организована у музеју „Албертина“ у Бечу 2015. године. На тој свеобухватној изложби се сконцентрисало највише на наратив и репрезентацију. Бернис Роуз (Bernice Rose), која је сада давне

1976. године била главни кустос и организатор прве „Цртеж сада“ изложбе у МоМА, као предговор каталогу је писала:

„Прича о цртежу од педесетих наовамо је прича о његовом постепеном гашењу као аутобиографског или графолошког исповедања. Постоји постепено удаљавање од цртежа који је сликарски, колористички и еклектичан у својој употреби материјала, а кретало се више ка класичном медију (оловка, угљен, туш), линеарним и тонским модовима. У исто време, постојала је и промена у релацијској структури цртежа као објекта. „²⁵

Рекла бих да је Бернис Роуз (Bernice Rose)²⁶ предвидела будућност овог медија у свом тексту, јер данас видимо да је управо релацијска цртачка пракса достигла врхунац, са тенденцијом да на том врху и остане. На изложби из 2015. године могло се видети управо ово кретање од апстракције ка објекту, од експресивног ка концепту - од уметнице Џулије Мехрету (Julie Mehretu), која на великим форматима претвара конкретне архитектонске и топографске објекте у апстрактне облике исликавајући их кроз масу слојева, до Тобе Кедори (Toba Khedoori), која тактилно исцртава и користи објекте и ситуације као симболе своје прошлости и свог порекла²⁷. Ово осетљиво исцртавање објеката који на папиру стоје као симболи, је мени тренутно најзанимљивији начин употребе цртежа и у њему видим будућност ове гране уметности.

Мој рад је такође симболичан и кроз своју наративну приказује сложену објективну друштвену ситуацију коју прати субјективна линија. Тражим објекте, теме и ситуације које на посредан начин описују лично анализирање и виђење савремене социјално-политичке борбе, односе појединаца са групама и генерално савремен живот. Разни предмети које користим као симболе се налазе свуда око нас – то су лустери, разни научни модели, атоми, играчке, куће, лизалице – све што асоцира на групу грађана или акумулацију робе.

²⁵ Bernice Rose, „Drawing now“ (1976.), каталог изложбе, Museum of Modern Art, New York;

²⁶ Bernice Rose, кустос на одељењу за цртеж у Музеју модерне уметности (МоМА) у Њујорку од 1976. године;

²⁷ Уметница Тоба Кедори је пореклом из Ирака, са боравиштем у Аустралији;



Слика 2: Џулија Мехрету ради на великом формату нарученом од стране Сан Франциско МоМА (SFMoMA), музеја, САД



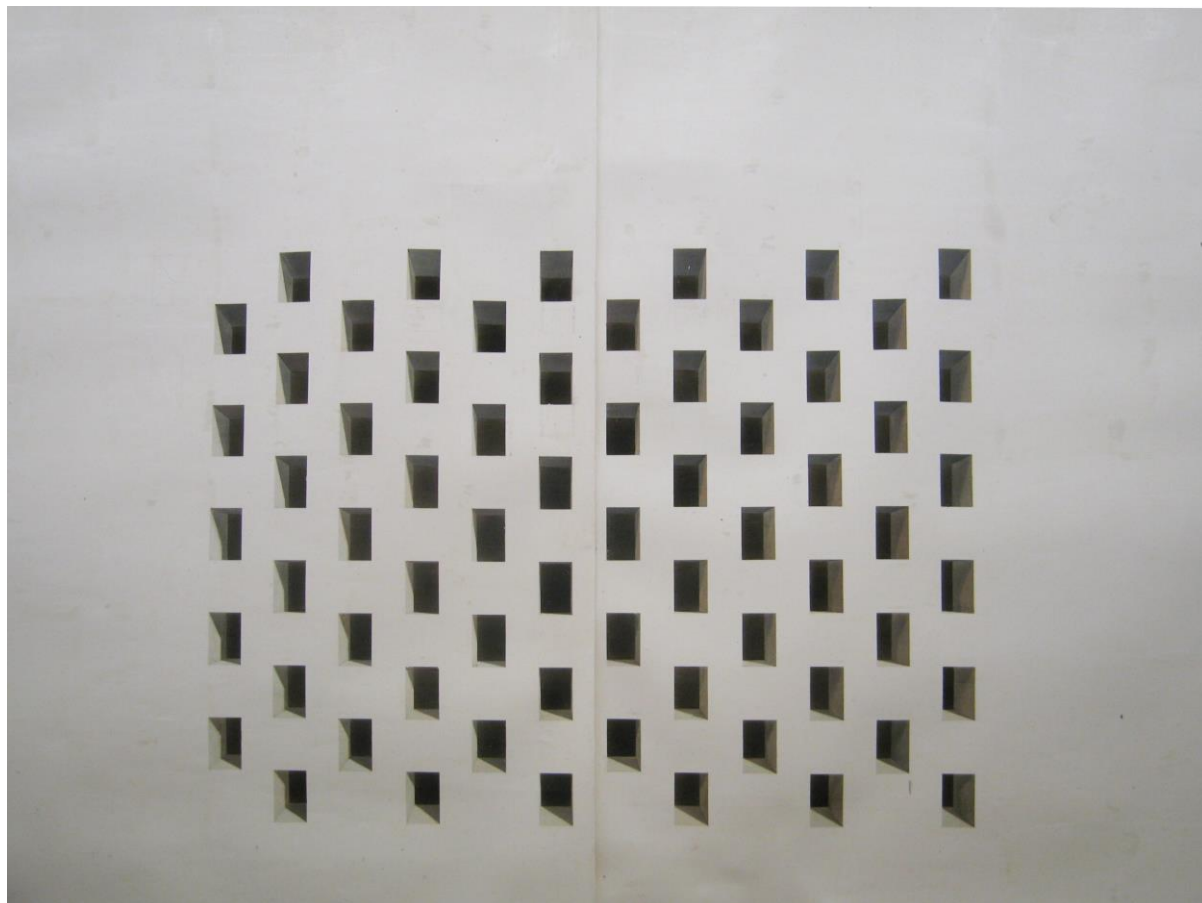
Слика 3: Тоба Кедори, без назива, (Панине), уље на платну, 70 к 104 цм, 2011.

Тоба Кедори је утицала на мој рад својим огромним форматима и снажним метафорама које причају о персоналним темама. Цртеж који је на мене оставио снажан утисак, када сам га видела те 2015. године на изложби у „Албертини“, приказивао је низ правоугаоних отвора, односно прозора на белом зиду, сугеришући да се иза налази мистериозни мрачан простор, који ће за нас остати заувек непознат. Дело је рађено уз помоћ различитих материјала, а на крају је прекривено воском. Восак, као материјал којем је потребно време да се осуши, је скупљао прашину и разне честице из атељеа. Потези четком којом је премазан папир су видљиви, а понегде се појављују и отисци стопала - све је то постало део рада у процесу настајања, као да је невидљиви интимни „биом“ непосредне околине уметнице постао део цртежа. Та нечистоћа додаје неку „вунену“ атмосферу, иначе стерилној, поједностављеној сцени. Рад због своје композиције поседује извесну динамичност, а перспектива прозора нам даје осећај монументалности. Отвори делују као да лебде у сред белог, наизглед бесконачног простора, намерно скривајући информације о томе шта се налази изван кадра.

Оваква изолација објеката ствара чудне атмосфере, усредсређујући сву нашу пажњу на сам предмет и његово значење. Наша свест се пребацује са једног тумачења на друго, са позитивног на негативно, смештајући дело у једну врсту лимба. Чини се да њене теме, које су увек наизглед једноставне, носе са собом сублимно, узвишено осећање које уметница постиже минималним средствима. Упркос детаљном цртежу, који на радовима увек заузима централно место на великом формату, њена дела су пуна празног простора. Објекти су само половично присутни, понекад недовршени, извађени из контекста - пливају у празнини. Из ове измештености се може закључити да је основна тема радова сећање - прозор у соби, мост који води у непознато, кућа у којој се некад живело, угашено огњиште, и тако даље. Ови детаљи, заједно са случајностима који настају у атељеу, сведоче о истанчаној интимности, тихој контемплацији атмосфере, реминисценцији кључних појединости из прошлости. Оно на шта се осврћем када је у питању рад Тобе Кедори (Toba Khedoori) јесте осећај сублимног, створен интеракцијом централног цртежа и празнине.

Осећај испуњености, не у физичкој манифестацији уметничког дела, већ у његовом метафизичком испољавању, јесте заправо оно што моји радови покушавају да постигну. Кроз симболе и атмосфере желим да дођем до тајанствено сублимног, што

„узнемирава добро знане координате између времена и простора“²⁸ Поред онога што цртеж физички приказује, теме коју обрађује, уз помоћ разних средстава нас води по танкој линији између одушевљења и хорора. Та средства могу бити управо празан простор, композиција, „свечаност“ са којом је цртеж овенчан. Ирски филозоф Едмонд



Слика 4: Тоба Кедори, без назива (Прозори), детаљ. Фотографија: Наташа Кокић

Бурк (Edmund Burke)²⁹ говори о овом феномену у свом есеју под називом „Филозофско истраживање о пореклу наших идеја о узвишеном и лепом“ (у оригиналу: „*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*“) ³⁰ из 1757.

²⁸ „*Sublime*“, *Documents of contemporary Art*, priredio Simon Morley, Whitechapel Gallery London and MIT press Cambridge Massachusetts (2010.); стр. 12;

²⁹ Edmond Burke, рођен у Даблину (1729. – 1797.), ирски државник и филозоф

³⁰ Edmund Burke: „*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*“ (1998.), Oxford World's Classics, Oxford University Press, USA;

године. Он примећује да постоје одређена искуства која нас снабдевају усхићењем или језом кроз неко перверзно задовољство, мешајући страх и задовољство. Он овде највише мисли на оваква осећања изазвана неким аспектима природе, који због своје величине или непознатости не могу бити лепа, већ нас испуњавају одређеним степеном ужаса. Заправо то кретање између импресије ужаса празнине и дивотности је кључан за Тобу Кедори, али и за моје радове. Моје постизање те узвишене сензације „страшним објектима“, као што су апроксимације атома и молекула, које на један чудан начин доводе у питање само постојање, пејзажима са далеким хоризонтом, једноставним експериментима из физике, се врло лако повезује са радом ове аустралијске уметнице. Иако користимо различите алегорије, ипак говоримо о сличним осећањима.

Пол Ноубл (Paul Noble)³¹ је уметник који се у својим невероватним световима, у којима су политичке и друштвене прилике наше савремености пренаглашене, успева да опише меланхолију урбаног. У својим радовима он је архитекта, градоначелник и археолог. Полазећи од револуционарних утопија архитекте Клода Николе Ледуа (Claude-Nicolas Ledoux)³², преко видео игре „Сим Сити“ (Sim City)³³, до постапокалиптичних пустолина приказаних у дневним медијима и на друштвеним мрежама, урадио је серију цртежа под називом „Нобсон Њутаун“ (Nobson Newtown). Радови су фантазмагорични прикази плана имагинарног града по имену Нобсон (Nobson). Изометријске грађевине и градски блокови саграђени од коцкастих слова су преплављени перверзијама и ексцесом. Ограде и орнаменталне капије које не воде нигде, нелогична архитектура и пејзажи са бизарним објектима шаљу упозорење посматрачу да се друштво мора мењати и да треба почети од локалног. Ово исмевање снова социјалних градитеља је инспирација. Пародирање садашњости није моја тема, али причање о околностима у којима живимо на посредан начин јесте. Ноублово ругање и ишчашени хумор стварају заводљив свет кроз анаграмски цртеж, док моји радови

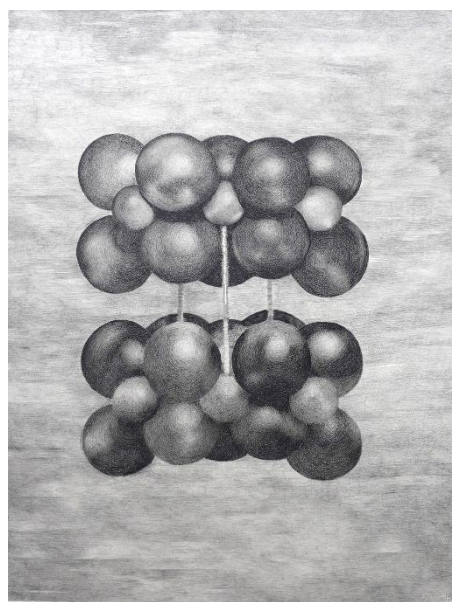
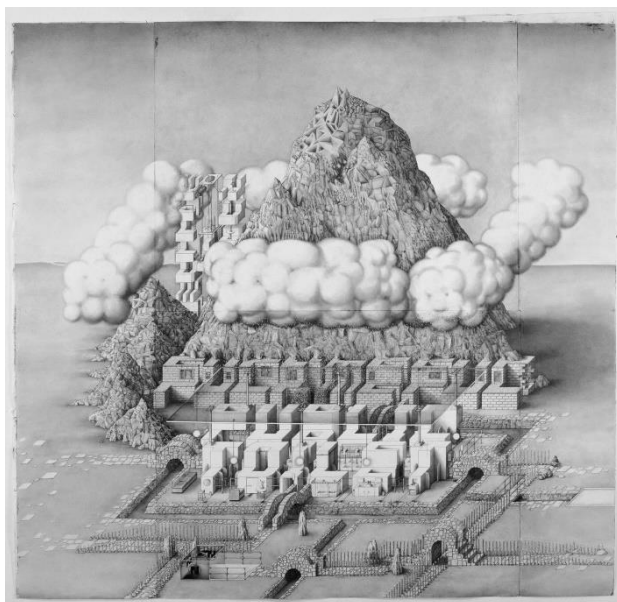
³¹ Paul Noble (1963. , Велика Британија), номинован за Тарнерову награду 2012. године;

³² Claude-Nicolas Ledoux (1736. – 1806., Француска) представник неокласичне архитектуре; познат је по идеалистичком приказивању и планирању градова, због чега је био назван утопистом;

³³ „Sim City“, компјутерска игра у којој је главни задатак изградити град и одржавати га у функционалном стању;

представљају нашу реалност без наглашавања и без конкретних порука. Мој задатак је да понудим свакодневне чињенице претворене у визуелне загонетке, а на посматрачу је да ли ће и на који начин реаговати.

Да се вратим Ноублу, он често поставља своје „грађевине“ као централне објекте, стварајући тако „позоришну сцену“ на којој се одвијају свакакве представе. У мом раду, цртежи предмета и научних модела су третирани на овај начин, средишња композиција сугерише њихову важност и наглашава њихову симболику. Понављања, умножавања и „тајм лапс“ (time lapse)³⁴ су ту да прикажу хомогеност, једноличност у понашању у оквирима заједнице, привидну једнакост међу члановима те заједнице. Игра са правилима и законима који постоје у стварном свету формирају, условно речено, дијаграме који се могу читати на различите начине. Кроз потрагу за предметима који могу на посредан начин сугерисати међуљудске односе, каналишем те односе, приказујем наличје друштва – непотизам, неједнакост, ординарност, притисак – све што



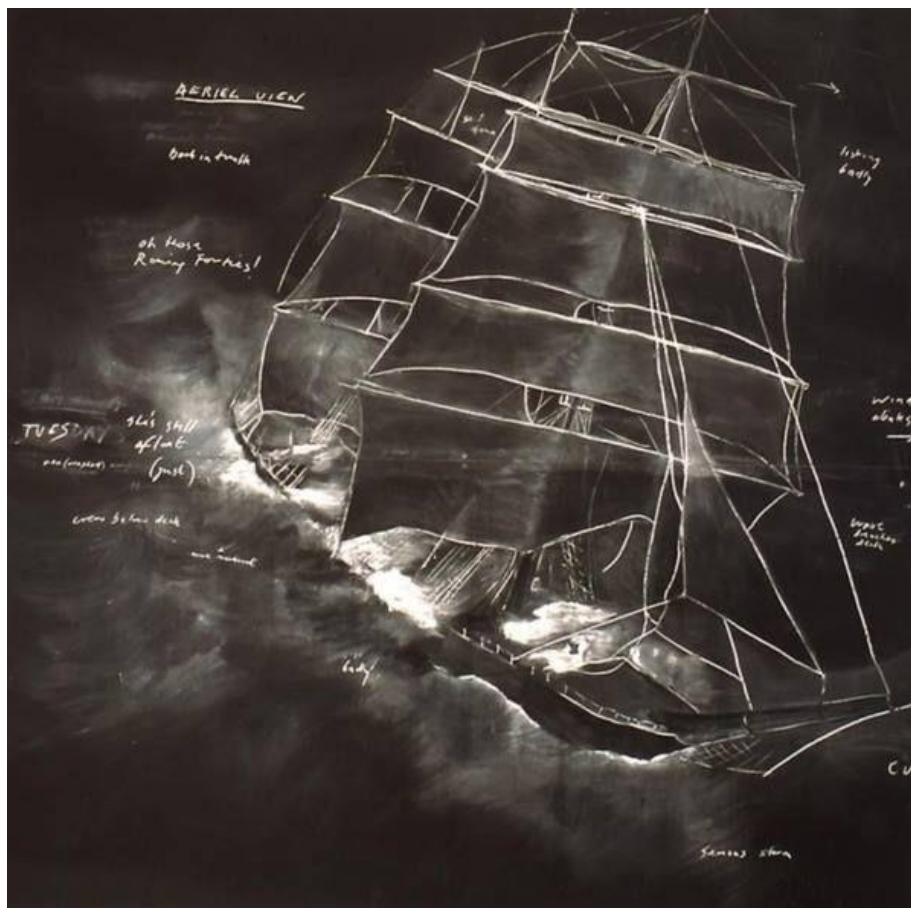
Слика 5: илустрација лево - Paul Noble, „Public toilet“, оловка на папиру, 242 x 252 cm, 1999.

Слика 6: илустрација десно – Наташа Кокић, „Модел“, угљен на папиру, 56 x 76 cm, 2017.

³⁴ Тајм лапс фотографија је техника у којој је фреквенција снимања филмских оквира (фрејм рате) много шира него фреквенција која се користи за гледање секвенце. Када се пусти нормалном брзином, чини се да се време креће брже;

се разликује од масе, критикује се. Како је обично држава уређена, обичним људима није увек дозвољено да просперирају. То је резервисано само за одређене групе људи.

Уметница Тасита Дин (Tacita Dean)³⁵ нема тај социјални моменат у свом раду. Њена истраживања се углавном свode на разне феномене, како антрополошке, тако природне, а врло често је то њихова комбинација. Њени радови су претежно филмски, али цртеж је веома присутан, и то на један специфичан начин. Наиме, њени радови настају на школским таблама - цртани са белим школским кредама, што наглашава њихову фрагилност. Цртеж се може обрисати у пар потеза руком. У исто време, овакав



Слика 7: Tacita Dean, „The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days“, једна од 7 табли

³⁵ Tacita Dean (1965.), енглеска визуелна уметница која претежно ради у филму, номинована за Тарнерову награду 1998. године, изабрана за члана Краљевске академије уметности 2008. године. Живи и ради у Берлину, Немачка, и Лос Анђелесу, САД;

на први поглед, неважних околности, попут јачине ветра, количине воде која пада на палубу брода и вештине морнара, зависе њихови животи. Ова серија радова као да се такође обраћа публици у складу са природном филозофијом Епикура и Демокрита. У оквиру детерминизма, све је повезано узрочно-последичним везама, биле те везе материјалне природе или не. Од Демокрита, који је заступао да се свет састоји од недељивих честица које се насумично крећу у празном простору, детерминизам као учење губи на значају. Пошто не можемо предвидети кретање честица, као ни њихову брзину, не можемо ни предвидети нечију будућност. Лукреције у поеми „*О природи ствари*“, у другој књизи поеме, расправља о кретању недељивих атома и долази закључака о пореклу слободне воље. У слободном преводу каже:

*„Поново, ако је покрет увек повезан, нови предлози који долазе из старих по редоследу, ако се атоми никада не окрећу и не почињу кретања која могу прекинути везе судбине, и ослободити бесконачни ланац узрока и ефекта, шта је порекло ове слободне воље коју поседују жива бића широм земље? Одакле долази, кажем ја, ова воља која ће нас извући из судбине, где свако од нас иде тамо где води задовољство, скретање нашег курса без фиксног времена или места, али где упућује наређење наших срца? Изнад сумње моћ воље потиче из ових ствари и даје им рођење и из воље покрети протичу кроз удове.“*³⁷

Из овога можемо закључити да је Лукреције, као и грчки мислиоци пре њега, веровао да слободна воља заиста постоји и да богови, као метафизички ентитети, не постоје и не управљају нашим животима. По њему, све је одређено случајним сударима између честица и полазећи од тога, сви покрети су коинциденција, а сви догађаји последица стицаја околности. Он користи један посебан израз да би објаснио порекло слободне воље и одбранио атомистичку доктрину Епикура: *clinamen*, на латинском, изведено из *clīnāre*, што значи „нагињати се“, а у савременом говору би значила „склоност ка“. Према Лукрецију, ово непредвидиво скретање честица се не дешава „на одређеном месту или у одређено време“:

„Када се атоми крећу равно кроз празнину сопственом тежином, они се мало скрећу у простору у прилично неизвесном времену и на неизвесним местима, довољно да кажете да се њихово кретање променило. Али ако нису били у навици да се

³⁷ Lucretius: „*On the nature of the universe*“, друга књига, стихови 250 - 263, Oxford University press (1997);

окрену, сви би пали равно кроз дубину празнине, као капи кише, и не би дошло до судара, нити би се могао створити било какав ударац између атома. У том случају природа никада не би произвела ништа“³⁸

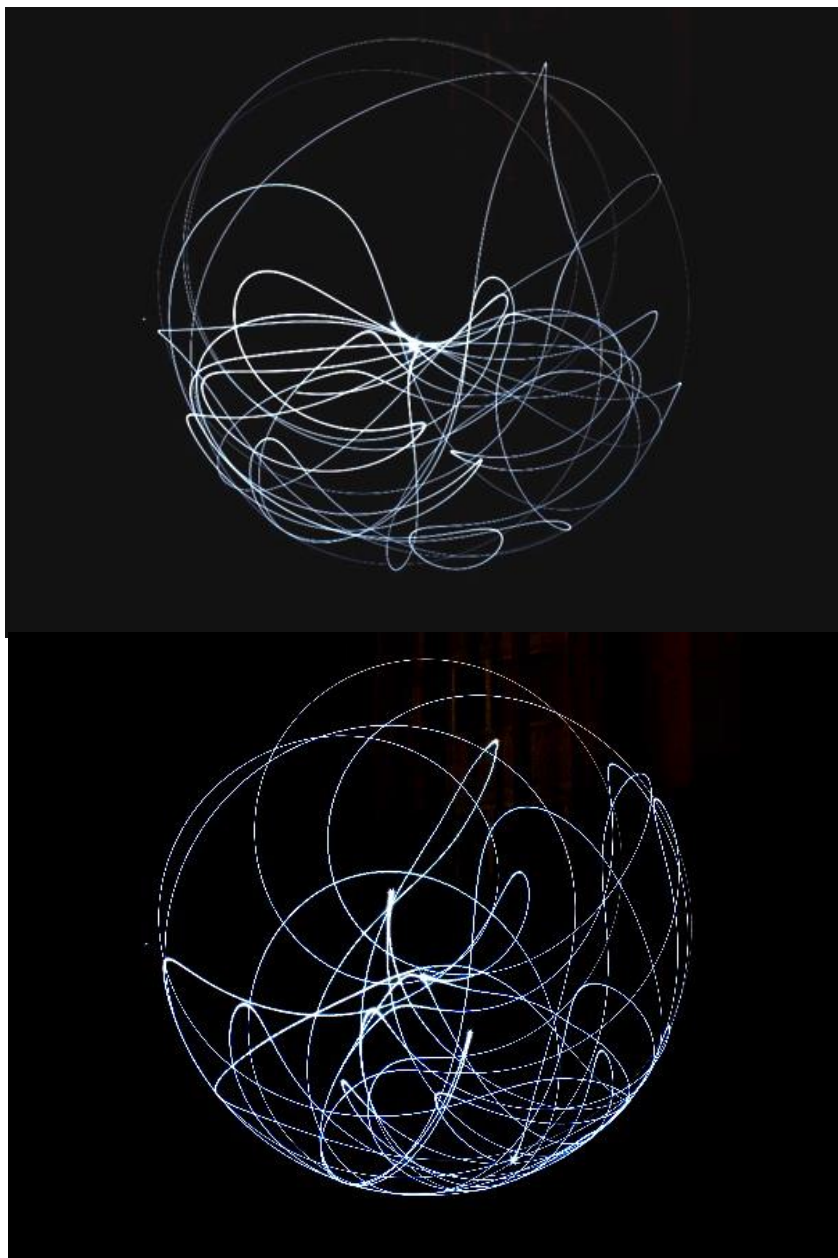
Повратком у двадесети век морам да поменем и „Теорију хаоса“. „Теорија хаоса“ је грана математике која се бави понашањем динамичних система осетљивих на иницијалне услове. Ова теорија објашњава да, у оквиру наизглед неочекиваних кретања у комплексним системима, постоје шеме, понављања, фрактали, варијације и самоорганизације које се потпуно ослањају на почетне околности. Ефекат лептира (енг. Butterfly effect) који се често помиње уз ову теорију, описује како и најмања промена у стању нелинеарног система може резултирати великим разликама у каснијим стањима. Чувен је пример лептира који замахује крилима у Бразилу и тиме покреће ураган у Америци^{39 и 40}.

Поређење радова Тасите Дин са мојом праксом се заправо не завршава овде. Њени радови су инсирисани историјом и временом уопште, као и локацијом која је често генератор њеног наратива. Филмови имају контемплативни карактер, а цртежи су представљени као скице за имагинарну филмску сцену. Динамични пејзажи, облаци, буре на мору су праћене текстом који обично описује атмосферу. Понекад је тешко разумети њену поетику без читања информативног текста. У том смислу повезујем њен рад са мојом поетиком. Једноставност у извођењу, а сложеност у концепту је оно што нас повезује.

³⁸ Lucretius: „On the nature of the universe“, друга књига, стихови 216 – 225, Oxford University press (1997);

³⁹ Ово се догађа чак и ако су комплексни системи детерминистички, што значи да је њихова даља динамика у потпуности одређена почетним условима, без случајних фактора. Ово понашање је познато као детерминистички хаос; преузето са Википедије;

⁴⁰ Едвард Лоренс (Edward Lorenz, 1917. – 2008.) је први вршио експерименте везане за хаос. Он је 1961. године користио нумерички рачунарски модел да обави временску прогнозу. Уместо оригиналних .506127, укуцао је .506 мислећи да ће добити приближан резултат, међутим рачунар је избацио резултат који није био ни близу оригиналном. Установљено је да чак и фактори који су до тада сматрани неважним могу да утичу на време које ће након неколико седмица захватити други крај света. Метафора која се употребљава за те неважне факторе је „маханье крила лептира“ па је због тога ова појава добила име „ефекат лептира“.



Слике 9 и 10: Илустрација показује светлосни траг дуплог клатна и његов насумични „ход“, као и колико се разликују патерни, само због различитих почетних услова

Поред Тасите Дин, хтела бих да поменем и уметника по имену Ринус Ван де Велде (Rinus Van de Velde) ⁴¹. Овај млади уметник такође користи угљен као основни материјал за своје огромне формате. На први поглед аутобиографски, његови радови су фиктивне конструкције, а термин „смањена реалност“ је кључна за његов рад. Наиме, он

⁴¹Rinus Van de Velde (1983.) Белгија;



Слика 11: Ринус Ван де Велде - „Ја у полицијској станици“, угљен на платну 200 x 200 цм, 2012.

користи фотографије које сам снима, тако што за њих, без напуштања свог студија, прави сценографију. У питању је покушај да се уз помоћ минималних средстава добије илузија простора, без потпуног уклањања доказа о тој илузији. Његов процес се заснива на идеји да је он сам протагониста у фиктивној аутобиографији. Али, како каже, пошто проводи цео дан градећи тај фиктивни свет, он више и није фиктиван. Није у питању ескапизам, бег из стварног света, већ супротно од тога – играјући разне улоге, он проживљава још неколико живота, тестира друге варијанте сопствене егзистенције. Радови му дозвољавају да постане неко други, без праве алтернације сопствене личности. Он каже да је његов рад о „упознавању“ уметника и његово размишљање о различитим ликовима му помаже да јасније перципира садашњост. Цитирајући Волта Витмана (Walt Whitman) ⁴², уметник каже:

„Јуче сам лежећи у кревету размишљао о стиху Волта Витмана – „Ја сам

⁴² Walt Whitman (1819 – 1892), амерички песник;

велик, ја садржим мноштво“. Витман се одваја од самог себе и у том процесу он постиже нешто универзално. Ја не мислим да сам ја уметник који се бави заједницом, као што је то можда био Витман, али за мене тај цитац значи да си увек у суштини повезан са заједницом. Сопство је увек социјално и, нарочито као уметник, ти се огледаш на другим уметницима. Потписујете уговор са традицијом. И посебно данас, немогуће је једноставно изабрати једну изјаву и придржавати се само ње.“⁴³

Не бави се заједницом, али се бави алтернативним реалностима. Ван де Велде у једном тренутку говори о савременој уметности као мноштву гласова и знакова без универзалног значења и да се његова уметност бави испробавањем могућих значења слике. Тешкоће у разумевању савремене уметности данас свакакао постоје, а овај уметник се против њих бори тако што на својим радовима оставља забелешке, које су заправо наслови. Ти наслови такође стављају рад у контекст, смештају га у одређену атмосферу, а то много утиче на читање рада.

Овај уметник дефинитивно задире у сферу личног, али на један индиректан начин. Моје анализирање фиктивног појединца, стварање његовог „портрета“ је такође индиректно, јер користим алегорију, а не конкретан пример. Употреба пејзажа у ту сврху је алтруистична⁴⁴, попут нити која нас све повезује.

Данас је „лично“ у уметности постало забрањена тема, док је ангажована уметност знатно више заступљена. Изгледа да постоји и тенденција претварања уметничког дела у „дизајнирани“ објект, који служи да буде привлачне спољашњости, без много унутрашњих садржаја. Количина информација којима смо свакодневно окружени и брзина живота утичу на стварање оваквих дела. Чини се да је та тенденција претварања уметничког дела у „дизајнерски“ комад почела још са Ендијем Ворхолом (Andy Warhol)⁴⁵, који је својим акцијама штампања уметности „као на фабричкој траци“

⁴³ Rinus Van de Velde in conversation with Koen Sels, *преузето са сајта* - <http://rinusvandevelde.com>;

⁴⁴ *Овде пре свега не мислим на одбацавање самог себе, већ супротно, повезивање са другим људима на једном вишем нивоу;*

⁴⁵ Andy Warhol (1928. – 1987.), амерички сликар, режисер, публициста, глумац и највећа фигура поп-арта;



Слика 12: Ринус Ван де Велде ради у студију

покренуо производњу „фабричког“ производа који се масовно конзумира. Заправо, уметност се и даље не конзумира масовно, и даље се углавном огледа сама у себи, па је можда „неразумна“ уметност резултат те саморефлексије. Дела су савршено технички изведена, пожељно је да се материјал којим се ради познаје до детаља.

Основни материјали, попут угљена, су неуредни, непостојани, али ипак привлачни – са њима се могу постићи ефекти који нису могући у другим медијима. Базичност и једноставност угљена и графита ме асоцира на основне „скице“ природне филозофије, на почетке уметности, на прошлост. Та рестриктивност самог медијума се повезује са мојом поетиком, о чему ће још касније бити речи.

Друго поглавље: Развијање поетике и радови настали између 2005. – 2010.

У овом поглављу говорим о развијању личне поетике од 2005. до 2010. године. Радови који су настали тих година се огледају у данашњим, док су теме сличне. Свака серија радова је водила ка следећој, све до оних који су представљени на докторској уметничкој изложби. Осврћем се на немачки романтизам и Дантеов „Пакао“ (Dante Alighieri: „Inferno”), као пример измишљених светова. Романтизам је ношен идејама о природи као симболу жудње и средством за пренос емоција, а „Пакао“ је својом естетиком утицао на техничко извођење радова. Помињу се и илустрације из деветнаестог и са почетка двадесетог века, на којима су приказани експерименти из физике и хемије, као и механичке творевине Леонарда да Винчија (Leonardo da Vinci), као пример споја науке и уметности.

Осврт на немачки романтизам и Дантеов „Пакао“; почеци докторског уметничког пројекта

После савремене уметности поново се враћам у прошлост, прецизније деветнаести век. Разматрање немачког романтизма⁴⁶ и Дантеовог илустрованог

⁴⁶ Немачки романтизам био је доминантан интелектуални покрет немачког говорног подручја крајем 18. и почетком 19. века, утичући на филозофију, естетику, књижевност и критику;

„Пакла“ је мотивисано мојом употребом пејзажа као алегорије личности. Естетски моменат неких од радова који су настали између 2016. и 2018. године упућује на Дореов (Gustav Doré) приступ илустрацијама за Дантеов „Пакао“, „трагедију пејзажа“ Каспара Давида Фридриха (Caspar David Friedrich)⁴⁷ и његова потрага за сублимним и узвишеним у природи представља директну везу са почецима моје поетике и развијањем докторског пројекта.

Немачки романтизам је био интелектуални покрет који се развио у осамнаестом, и трајао је све до половине деветнаестог века. Утицао је на филозофију, естетику, литературу; поштовали су се хумор, лепота и домишљатост. Рани немачки романтичари су желели да створе синтезу уметности, филозофије и науке ослањајући се на једноставнији период интергисане културе, средњи век. Каснији романтизам је нагласио тензије између свакодневног живота и надприродних пројекција креативног генија. Утицао је на развој других уметничких покрета, нарочито симболизма, који се јавио отприлике у време касног романтизма, половином деветнаестог века. Овај период је изнедрио свакако занимљиве уметнике, не само визуелне. Лудвиг ван Бетовен (Ludwig van Beethoven)⁴⁸ је, као отелотворење трагичног уметника романтизма, успео да представи победу људског духа над суровим животом, док је Јохан Вулфганг Гете (Johann Wolfgang von Goethe)⁴⁹ са романом „Јади младог Вертера“ (немачки: „*Die Leiden des jungen Werthers*“, 1774) бацио варницу која је запалила покрет. Визуелни уметник Каспар Давид Фридрих (Caspar David Friedrich) је желео да преобрази пејзаж, који је до тада био обична позадина уљаних слика, у главног актера уметничког дела. Уз помоћ природе је требало да се дође до самоспознаје, пејзаж је служио као огледало у ком је посматрач требало да види и упозна правог себе.

Овај период представља кулминацију конфронтације између слике света, која је заснована на мање-више реалистичном приказивању чулних искустава, и визија света

⁴⁷Caspar David Friedrich (1774. -1840.), немачки романтични сликар;

⁴⁸ Ludwig van Beethoven (1770. – 1827.), немачки композитор бечке класике, један од најзначајнијих композитора у историји;

⁴⁹ Johann Wolfgang von Goethe (1749. –1832.), немачки писац и државник. Његови радови укључују четири романа, епску и лирску поезију, драме у прози и стиховима, мемоаре; књижевну и естетску критику и расправе о ботаници, анатомији и боји;

које су настале у имагинацији, уз помоћ емоција. Заменом објективности отворених пејзажа са личним доживљајем утканим у слику, произвео се нови третман првог плана и позадине - традиционална перспектива је замењена новом. У том смислу, није само промењена класична слика пејзажа као позорнице на којој се нешто дешава, већ је и потрага за просторном дубином и реалном атмосфером одбачена. Намерно истоветно третирање земље и неба, позадине и првог плана, које се касније могу видети и у пост-импресионизму, створило је униформни ефекат, који су неки критичари видели као редифинисање простора слике у метафору космоса. Статус који уметничко дело има, симболично је описао Емил Зола (Émile Zola): „(...) *један ћошак стварања виђен кроз уметников темперамент*“⁵⁰. За неке уметнике, није било разлике у сликању пејзажа и људске фигуре. Понекад су обе теме биле представљане у облику арабески, нарочито у редовима симболиста. Тада су биле представљене као „*чвор у ком су се преплетале силе и акције*“⁵¹.

Као један од главних представника романтизма, уметник Каспар Давид Фридрих (Caspar David Friedrich) је био занемарен и заборављен, све док није поново откривен седамдесетих година двадесетог века. Његове слике су често садржавале и људску фигуру која је леђима окренута посматрачу и тера га да кроз очи непознате особе посматра предео, тако објашњавајући да је предео идеализован од стране човека. У то време се полако схвата да све долази из наше имагинације:

„У сваком цвету човек треба да види дух који сам уграђује у њега... јер сва створења и предели постоје само у полусвету, све док човек не направи отисак своје личности на њима. Он исликава своја осећања на објектима/пејзажима који га окружују, и тако све добија свој смисао, све постаје језик, све постаје комуникација.“⁵²

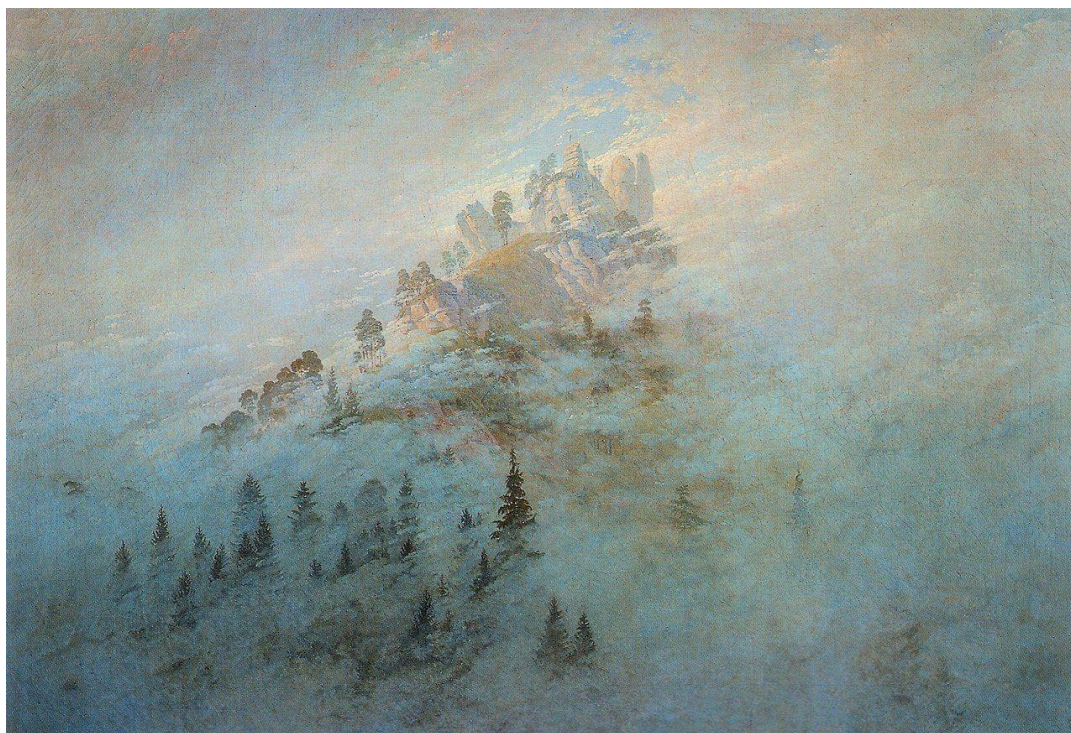
⁵⁰ „(...) *a corner of creation seen through a temperament*“ , Емил Зола, 1866., „*Symbolist landscape in Europe 1880 – 1910.*“, *Thames and Hudson*, *cmp.* 20

⁵¹ „*a knot in where forces and obscure actions which began outside the canvas get bound together*“ – из књиге „*Symbolist landscape in Europe 1880 – 1910.*“, *Thames and Hudson*, *страна* 30;

⁵² „*We, too, see or should see in each flower the living spirit with which man invests it, and this is how landscape will be born, because all animals and flowers only half-exist as long as man has not bestowed upon them the best part of himself. He imprints his own feelings onto the objects he is surrounded by, and thus everything acquires a meaning, everything becomes language*“ – Phillip Otto Runge (1802), немачки уметник; „*Symbolist landscape in Europe 1880 – 1910.*“; *страна* 21

Овај приступ је био на снази са Каспаром Давидом Фридрихом и немачким романтизмом који је делио исти филозофски идеализам као и култура симболизма пред крај деветнаестог века. Постало је јасно да природа, иако бескрајно комплексна, не нуди сама по себи садржај и просветљење, већ само оквире које морамо сами испунити. Фридрих је створио идеју о пејзажу као метафори која је могла да говори о религији или било каквом узвишеном осећају, који уметник може осећати у себи. Он је градио своје композиције користећи имагинарне елементе настале на ранијим скицама, који би били спојени у завршеној слици. Његов пејзаж је свакако био фиктиван - не би почињао рад на новој слици све док његов унутрашњи осећај не би сазрео, док концепт није постао савим јасан. Фридрих нас на овај начин везује за апстрактну мисао, користи природне елементе као алегорију и тако нас уздиже изнад пуке репрезентације историје и легенди. Пејзаж, који је увек пре овог и сличних уметника, деловао магловито и нејасно, постаје читак и добија главну улогу на платну.

Морам напоменути да је Каспар Давид Фридрих био један од првих уметника који су приказивали зимски пејзаж, у оквиру којег је земља сликана попут голог и мртвог тела. Његови зимски пејзажи имају свечану атмосферу и за разлику од популарних



Слика 13: *Kaspar David Fridrih, „Jutarnja magla u planinama“*, 1807. - 08., ulje na platnu, 71 x 104 cm;

зимских слика претходних периода које су биле пуне разног света у акцији, изгледају као да човек није ходао туда. Рецимо, ако узмемо за пример уље на платну под називом „Јутарња магла у планинама“ (*Morgennebel im Gebirge*), настало између 1807. и 1808. године, видимо да је Фридрих одвојио насликани предео од остатка света, врх планине делује као да лебди у празном простору. Тиме је добио божанствену, ванземаљску димензију, којој се треба дивити само издалека - насликана планина је на вишем, метафизичком нивоу.

Оваква врста пејзажа ме је занимала у периоду од 2009. до 2016. године. „Надреални“ предео, где време као једна од основних особина физичког света не постоји, је представљао више „менталну“ пројекцију, коју свако од нас изводи временом, користећи лична искуства. Те „конструкције“ су такође биле у облику зимских пејзажа, јер такав предео наглашава медитацију о сопству и сублимно. Огољеност терена, који је тако лишен свега сувишног, отеловљује људску суштину, приказује његову апстраховану суштину – емоције, жеље, прошлост, позитивно и негативно.

Каснији радови Каспара Давида Фридриха су засићени песимизмом, као што је чувена „Олупина Наде“ (*Die gescheiterte Hoffnung*) или „Море леда“ (*Das Eismeer*)⁵³, како је још позната. Ту је приказана олупина брода коју је заробио лед - алегорија људске наде и жеље измрвљене и препуштене неумољивим природним силама. Занимљиво је да је брод који се налази на слици, енг. *HMS Griper*⁵⁴, заиста био део експедиције Вилијама Перија (Sir William Edward Parry)⁵⁵, која је ишла на Северни пол, али није доживео приказану судбину. Овде опет могу да се осврнем на слободну вољу и Лукреција. Сваки наш покрет или свака наша одлука утиче на следећу и тако стварамо след догађаја. Узимајући све ово у обзир и анализирајући слику Каспара Давида Фридриха, ми видимо препуштање, веровање у немоћност и немогућност. Слика говори о узалудности борбе

⁵³ „*The sea of ice*”, (1823./24.);

⁵⁴ *HMS Griper*, брод британске краљевске морнарице; иако није био добро опремљен за пловидбу на Северни пол и ка Северозападном пролазу 1823. и 1824., брод је успешно завшио експедиције; расклопљен је 1868. године;

⁵⁵ Sir William Edward Parry (1790. –1855.), енглески истраживач Арктика, који је познат по својој експедицији 1819. године, најуспешнијој у потрази за Северозападним пролазом;

са природом, у којој појединац губи битку. Иако на први поглед делује као да немају ништа заједничко, повезаћу ову слику са серијом радова Тасите Дин које сам поменула раније - „*The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days*“, где се говори о утицају среће на исход догађаја (странице 31 – 35). Ако покушамо да замислимо догађаје који су претходили тренутку који је забележен на слици, видећемо да су случајности утицале на трагичан исход.



Слика 14: Caspar David Friedrich: „More Iced“, 1824., ulje na platnu, 97 x 127 cm

Слично Фридриху, Арнолд Беклин (*Arnold Böcklin*)⁵⁶ ствара херметичне фантазије, које су фрагилне у својој бити. Посматрач може пронаћи уточиште у тим сликама, али није јасно да ли је у питању религијски важно место или само обично место. Али, сам простор пејзажа је доведен у питање. Да ли је „*Острво мртвих*“ (*Die Toteninsel*) заиста пејзаж у класичном смислу? Једна од најпознатијих слика које су икада произведене представља изоловано и забрањено место. Исто као и код Каспара Фридриха и његове слике „*Јутарња магла у планинама*“ перспектива, гомилање

⁵⁶ Arnold Böcklin (1827.-1901.), швајцарски уметник, симболиста;

различитих нивоа који воде око ка хоризонту, овде изостају. Сцена је сведена на једну гомилу стена, у средини композиције. Ова слика, која је постала позната захваљујући циркулацији репродукција, вероватно је довела до промене у разумевању пејзажа и његове пикторалне дефиниције.

Утисак посматрања несвакидашњег призора, измештеног, другачијег од стварности, је сублиман, у исто време страшан и диван. Сублимно у уметности је баш у деветнаестом веку узело маха, управо због промене у посматрању природе. Искуство посматрања таквог дела се описује као веома трансформативно, ослања се на односе реда и нереда, као „*дисруптивност координанти времена и простора*“⁵⁷. Нешто нас запоседне и ми смо заувек промењени, то искуство иде много даље од пуке естетике. Данас је технологија та која нас снабдева материјалом потребним за постизање овог истог ефекта. Заправо, савремен живот сам по себи је виђен као сублимни, због екстремних простор/време компресија које су произведене од стране глобализованих комуникацијских технологија, које пак стварају перцепцију савременог живота као фундаментално нестабилног и претераног. Страх и чудо могу лако постати ужасни, када се осећања која узбуђују претворе у игру са „растварањем“, распадањем и „демонским“.

Савремени медији нам свакако пружају знатно већи увид у светске трендове и дешавања, него што је то био случај у деветнаестом веку. Лако је наћи извор информација које се могу искористити за продукцију једног уметничког дела. Међутим, то „демонско“ сублимно се може наћи и у деветнаестом веку, када се тежило ка узвишеном. Гистав Доре (Gustav Doré)⁵⁸ је стварао у исто време кад и Каспар Давид Фридрих, али се претежно бавио сатиром и илустрацијом. У раним годинама није могао да пронађе свој исказ, па се кретао између илустрација и сликарства, све док није одлучио да илуструје књижевна ремек дела. Прво дело које је илустровао, Дантеов „Пакао“ (Dante Alighieri: „*Inferno*“)⁵⁹, је по обиму било тако велико и толико различито

⁵⁷ „(...) about the relationship between disorder and order, and the disruption of the stable coordinates of time and space.” – из књиге „*Sublime*”- приредио Сајмон Морли, str.12;

⁵⁸ Gustav Doré (1832. – 1883.), француски уметник, илустратор, карикатуриста, највише радио у техници дрвореза;

⁵⁹ Dante Alighieri (1265.–1321.), италијански песник касног средњег века; написао је „Божанствену комедију“, која описује путање кроз пакао, чистиште и рај, кроз које песника воде Виргилије и Беатиче, његова љубав;

од његових претходних илустрација, да није могао да нађе издавача, те је издао књигу о свом трошку. Издање је остварило невероватан успех. Његова сатира је овде претворена у ноћне море, али потпуно у складу са романтизмом.

Илустровање „Пакла” би сваком уметнику било изазов. Данте је свакој фигури дао многа значења, упркос томе што текст није увек био јасан. Чак и само као наратив, текст је фрагментаран, описи пакла нису целовити. Доре је, у том смислу, имао пуну слободу при тумачењу текста и његовог визуелног представљања. Он није улазио дубоко у тематику дела које је илустровао – један од најзначајнијих делова поеме, однос између Virgилеја и Дантеа, за Дореа није био од важности.

Оно што је било сигурно је што су фигуре морале да постоје у ванвременском простору, вечном, ван наше стварности. Тај безвремени пејзаж, у ком је немогуће оријентисати се и наћи границе, се састоји од наглих перспектива и немогућих углова. У огромном пространству пакла је одређивање раздаљина узалудан посао. Дореов пејзаж је био назван „пејзажем ума” или „унутрашњом географијом”. С обзиром да је цела географија „Пакла” фиктивна и да је на илустрацијама представљена врло детаљно, можемо замислити шетњу овим светом.

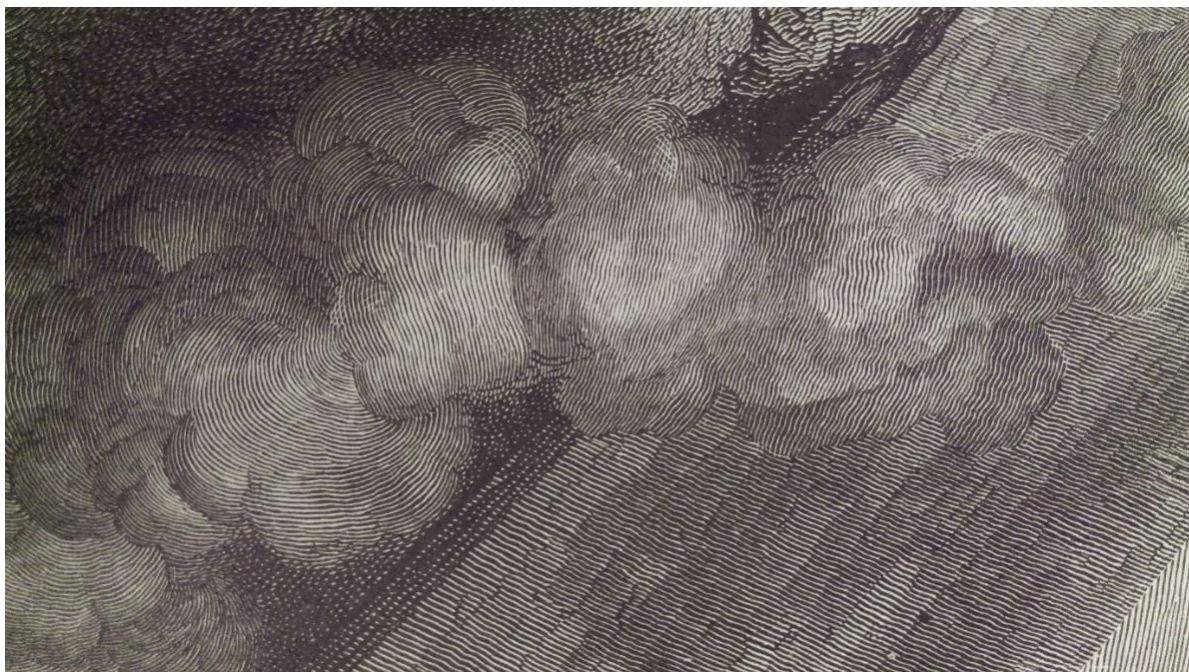


Слика 15: Густав Доре, табла 68 из Дантеовог „Пакла“;

Занимљиво је да се посматрач пре може бавити анализом текстуре и саме илустрације, него њиховим идејама или смислом. На таблама 67 и 68 Доре прати Дантеа преко огромног пространства прекривеног ледом. Дантеу ове сцене служе да прикажу узалудност греха, за Дореа је то само још једна фантазија. Начин на који су гравире резане стварају херметичну атмосферу без светла. Круте паралелне линије су без компромиса, граде квалитет слике која је остала без ваздуха, херметична је, а лед који би иначе био пун разних одсјаја, делује умртвљено. То мртвило атмосфере нам дочарава Дореов савршени смисао за атмосферу.

Идеја о „унутрашњој географији“ се повезује са мојом идејом о сублимном фиктивном пејзажу. Овде бих могла да поредим и начин извођења радова, иако је Доре користио дрворез. Неки од радова који су настали за докторску изложбу се могу повезати са естетиком графике деветнаестог века. Монохромне позадине које су изведене уједначеним хоризонталним или вертикалним потезима призивају естетику претпрошлог столећа.

Када говорим о илустрацији, морам да поменем и њену улогу у науци, нарочито деветнаестог и са почетка двадесетог века. Техничка и научна илустрација



Слика 16: Густав Доре, детаљ једне од табли из „Пакла“



Слика 17: Густав Доре, детаљ табле 9 из „Пакла“

служи да пренесе важне информације техничке или научне природе. У то спадају медицинске илустрације, реконструкције, прикази хемијских експеримената, дијаграми и остало. Циљ оваквих илустрација је генерисање експресивних слика које ефективно преносе одређену информацију преко чула вида. Техничка и научна илустрација је дизајнирана да опише или објасни субјекте публици која нема техничко или научн образовање, да приближи општи утисак о томе шта је или какав је предмет или резултат експеримента да би повећао интерес и разумевање посматрача.

Потреба за визуелним приказивањем је одувек постојала као врста едукације, док је у периоду између шеснаестог и половине деветнаестог века доживела процват. „Научна револуција“⁶⁰, серија догађаја који су обележили појаву модерне науке, је

⁶⁰ „Научна револуција“ - развој у математици, физици, астрономији, биологији (укључујући анатомију) и хемији је променио ставове друштва о природи. Научна револуција се одвијала у Европи крајем ренесансе и наставила се крајем 18. века, утичући на интелектуални друштвени покрет познат као просветитељство. Објављивање књиге Николе Коперника 1543. године, „О револуцијама небеских сфера“ (*De revolutionibus orbium coelestium*) често се наводи као означавање почетка научне револуције;

довела до стварања првих научних друштава, успона Коперниканизма, а Аристотелова природна филозофија и Галенове древне медицинске доктрине су одгурните у страну. До осамнаестог века, научни ауторитети су почели да истискују религиозне ауторитете, а дисциплине попут алхемије и астрологије су изгубиле научни кредибилитет. Уопштено говорећи, просветитељска наука је у великој мери ценила емпиризам и рационалну мисао, и била је усађена у просветитељски идеал напретка.

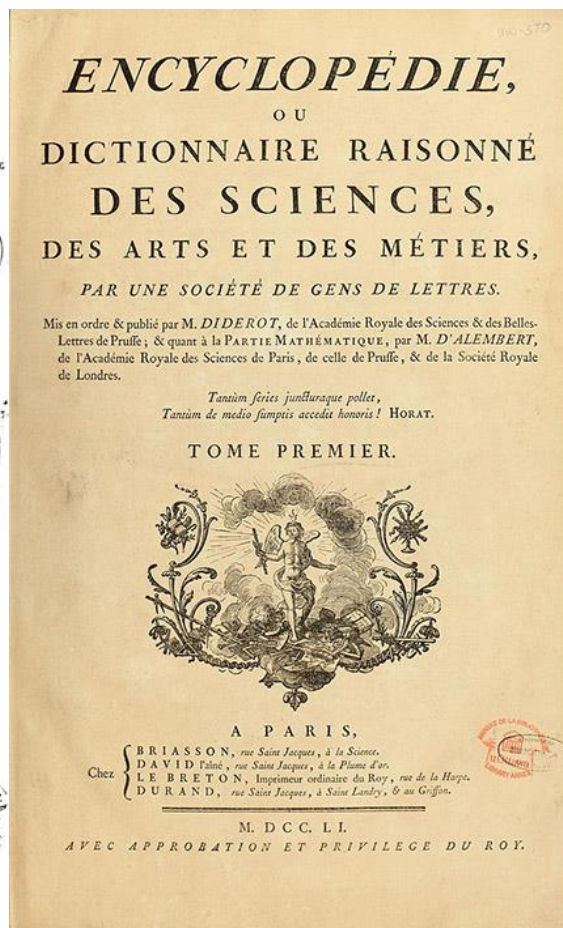
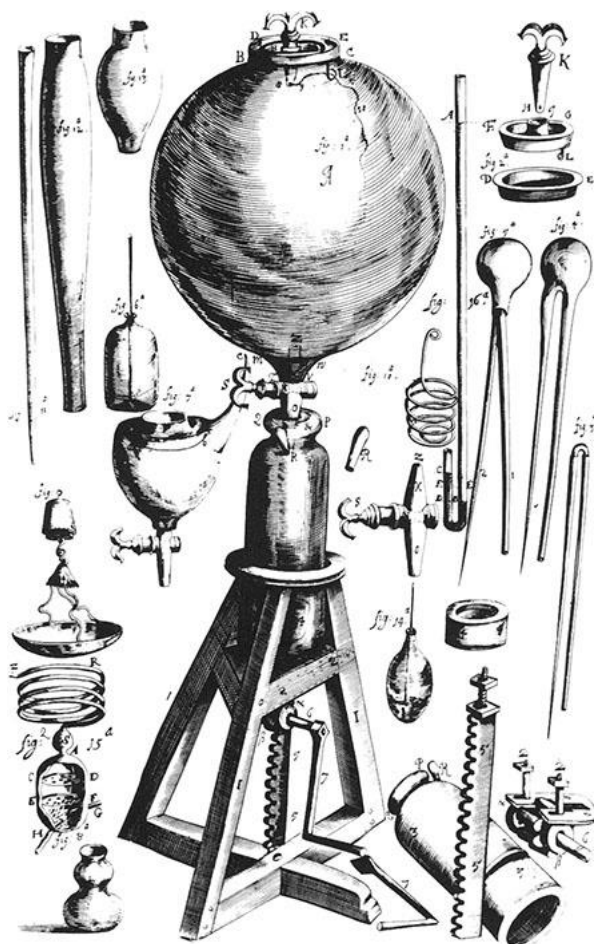
Наука је током просветитељства доминирала научним друштвима и академијама, које су у великој мери замениле универзитете као центре научног истраживања. Друштва и академије су такође били окосница сазревања научне професије. Други важан моменат је била њена популаризација међу све писменијим становништвом. Филозофи су полако уводили јавност у многе научне теорије, нарочито кроз „Енциклопедију“ („*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*“) ⁶¹. Дени Дидро (*Denis Diderot*) ⁶², који је био главни уредник „Енциклопедије“, се бавио скупљањем свих идеја нове француске филозофске мисли. Његов план о енциклопедијском зборнику је временом добијао све јасније облике, да би на крају постао манифест трећег сталежа и интелектуални светионик који је полако мењао свет. Насупрото овоме, неки аутори су обележили осамнаести век као безличан период у историји науке, међутим, дошло је до значајног напретка у пракси медицине, математике и физике; развоја биолошке таксономије; новог разумевања магнетизма и електричне енергије и сазревања хемије као дисциплине.

Пре осамнаестог века, предавања из науке су искључиво била формална. Структура предавања је почела да се мења у првим деценијама осамнаестог века, када су додате и физичке демонстрације. Пјер Полиниер (*Pierre Polinière*) ⁶³ и Жак Рохо

⁶¹ „*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*“ (Енциклопедија, или систематични речник науке, уметности и заната), општа енциклопедија објављена у Француској између 1751. и 1772. године, са каснијим допунама, ревидираним издањима и преводима. Имала је много писаца, познатих као Енциклопедисти.

⁶² *Denis Diderot* (1713 - 1784) је био француски писац и филозоф, истакнута личност доба просветитељства и главни уредник широм света познате „Енциклопедије“

⁶³ *Pierre Polinière* (1671. – 1734.), био је рани истраживач електричних феномена, посебно "барометријско светло", које је сугерисало могућност електричног осветљења. Такође је помогао увођење научног метода на француским универзитетима.



Слика 18: ваздушна пумпа коју је Пјер Полиниер користио у својим демонстрацијама

Слика 19: насловна страна „Енциклопедије“, издате између 1751. и 1772.

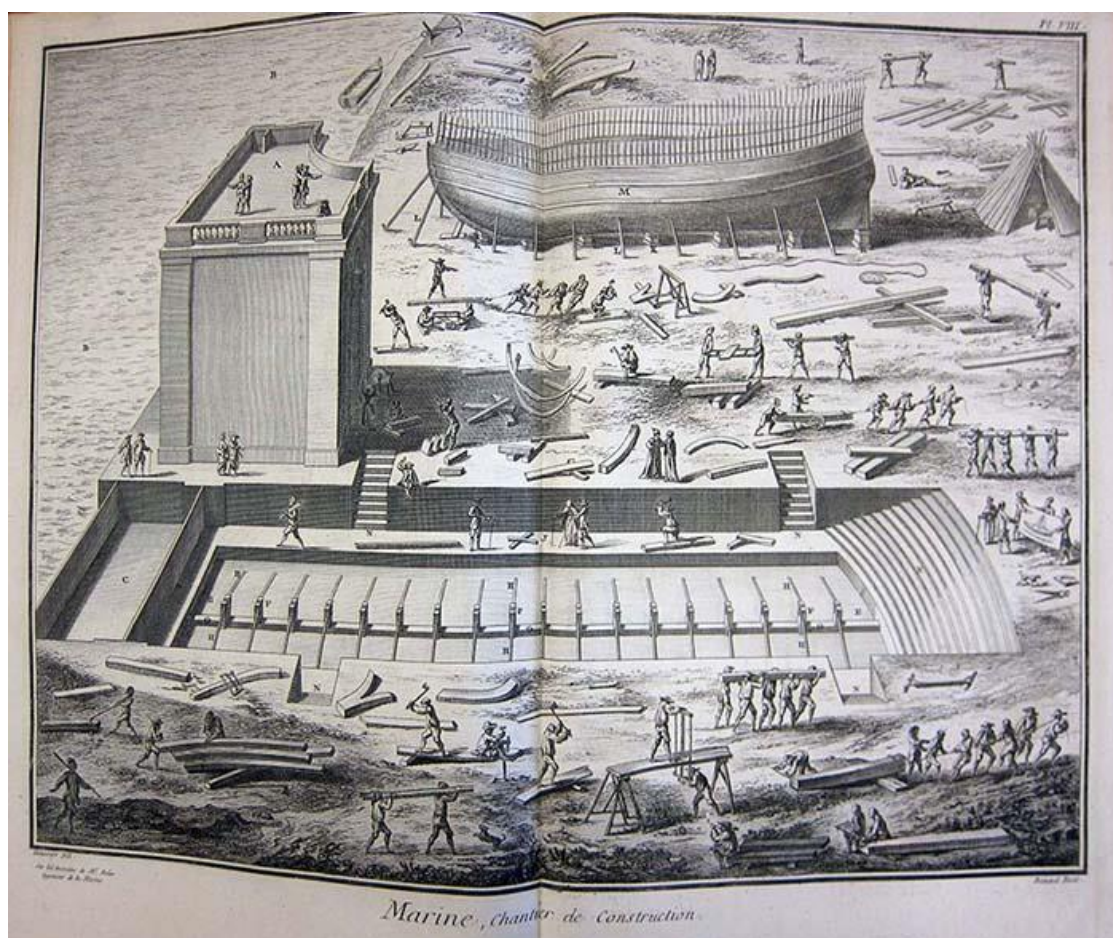
(Jacques Rohault) ⁶⁴ су били међу првима који су демонстрирали физичке принципе у учионици. Експерименти су се кретали од окретања кантице воде на крају ужета, показујући да би центрифугална сила задржала воду у канти, до импресивнијих експеримената који укључују употребу ваздушне пумпе.

Циљ књиге „Енциклопедија или систематични речник науке, уметности и заната“ је био да промени начин на који људи размишљају, као и да јавност може да се информише о напретку у науци. Аутори и сарадници који су радили на „Енциклопедији“ су се залагали за секуларизацију учења. Циљ је био укључити сва светска знања у „Енциклопедију“ да би будуће генерације могле имати приступ информацијама.

У првој публикацији, седамнаест свезака је било праћено детаљним

⁶⁴ Jacques Rohault (1618–1672), француски филозоф, физичар и математичар

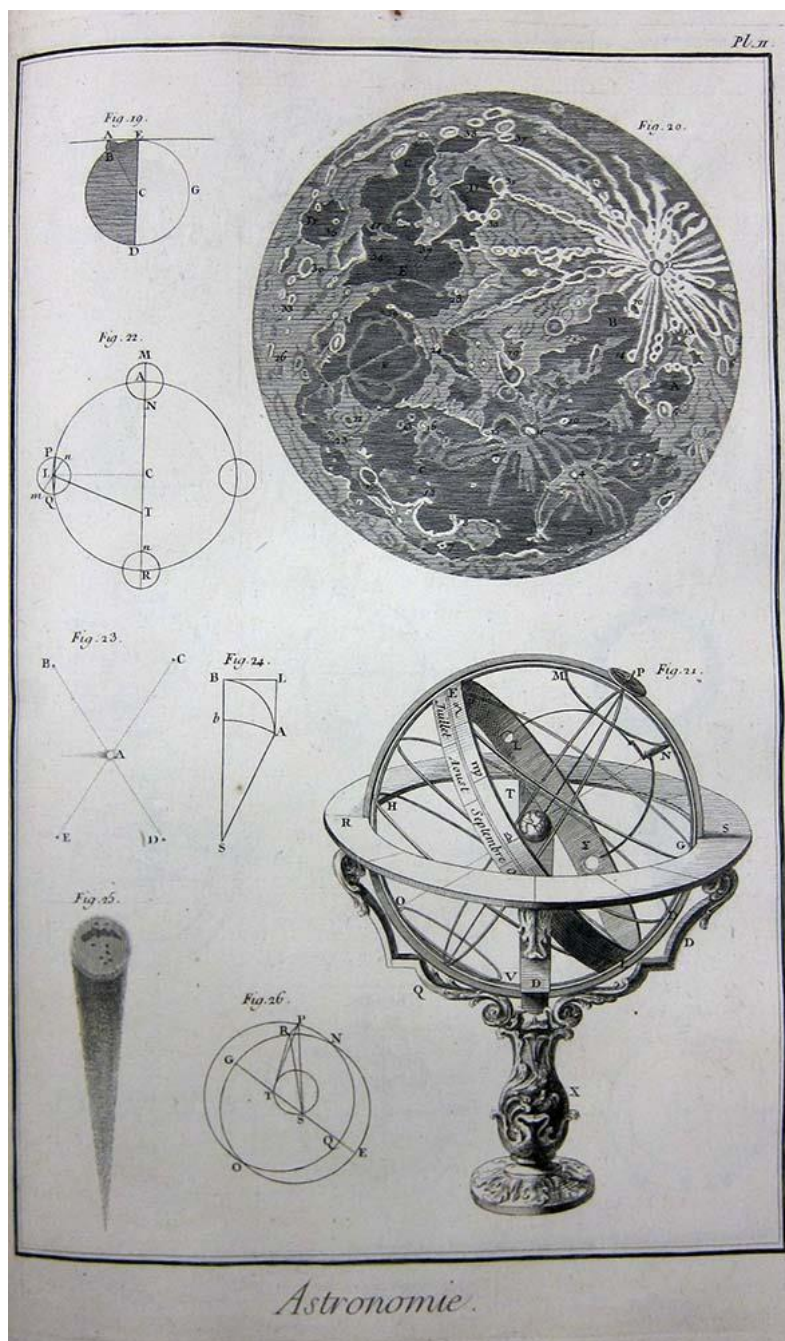
гравирама. Као што је више аутора радило на писању и сакупљању података и научних чињеница за „Енциклопедију“, тако је и више гравера радило на илустрацијама. Званични подаци о овоме изостају, али имамо илустрације које говоре за себе. Више од 3000 илустрација пратило је текстове. Плоче су подједнако детаљне и широке по садржају и покривају све – од бродоградње, анатомије, астрономије, до животињског света. Иако је једини циљ ових илустрација био да на што једноставнији начин приближи широкој публици садржај књиге, оне поседују једну посебну естетику. Томе доприноси добро познавање перспективе, уз помоћ којег су неке од илустрација добиле изглед сцене на којој се одвија, условно речено, прича.



Слика 20: табла из „Енциклопедије“ која описује бродоградњу

Естетика оваквих илустрација, с обзиром да потичу из времена још једне научне револуције (овде мислим на револуцију коју је изазвао грчки атомизам и удаљавање од детерминизма), има оптимистични замах. Тај оптимизам, који је био и дух времена, прожима ове великодушно и детаљно израђене гравире. Графичке уметности,

нарочито гравире и дрворез, поседују прецизност извођења. Та прецизност је узбудљива и фасцинантна, док у исто време поседује и дозу наивности. Али, управо због тог колективног самопоуздања и вере у ново доба и науку, те илустрације поседују и ведрину. Мене је привукао дух тог просветитељског времена, те је употреба те естетике, као контраст недостатку једног таквог замаха данас, такође врста критике савременог друштва.



Слика 21: табла из „Енциклопедије“ која објашњава кретање Месеца у односу на Земљу;

С обзиром да у свом раду покушавам да спојим природну филозофију/науку са уметношћу, морам да се осврнем на још једног уметника. Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) ⁶⁵ је *polymathēs* ⁶⁶ Ренесансе, „универзални геније“ који је, поред



Слика 22: Наташа Кокић, без назива (течни хелијум), детаљ, 150 x 300 cm, 2018.

тога што је један од најзначајнијих уметника у историји, спајао је свој уметнички гениј са науком и техником да би унапредио човечанство. Најпознатији је по својим сликама, којих је сачувано петнаестак. Овде се нећу бавити његовим ликовним ремек-делима која представљају општа места у историји уметности (*Mona Lisa*, *Salvator Mundi*, *Тајна Вечера*), већ његовим изумитељским и научним радом.

⁶⁵ *Leonardo di ser Piero da Vinci* (1452. – 1519.), италијански уметник у време Ренесансе, чији су интереси укључивали проналазаштво, цртање, сликање, вајарство, архитектуру, науку, музику, математику, инжењерство, анатомију, геологију, астрономију, ботанику, историју и картографију. Назива се оцем палеонтологије и архитектуре, а сматра се и једним од највећих сликара свих времена. Помогао је проналаску падобрана, хеликоптера и тенка; оличење ренесансног хуманистичког идеала.

⁶⁶ *polymathēs*, грчка реч, означава особу чија стручност обухвата значајан број предметних области;

Током ренесансе, проучавање уметности и науке је ишло руку под руку, ове дисциплине су се узајамно допуњавале. Леонардов приступ науци био је, пре свега аналитички, састојао се од интензивног посматрања и детаљног бележења тих опсервација. Његови дневници дају увид у његове истраживачке процесе, забелешке на 13.000 страница спајају уметност и природну филозофију, претечу модерне науке. По томе се и разликује од других научника, јер је имао јединствен интегрални, холистички поглед на науку, што га чини претечом модерне теорије система, али и претечом научног метода.⁶⁷

Управо је због спајања природне филозофије и уметности Леонардо да Винчи занимљив. Његово истраживање светла и астрономије се директно повезује са мојом поетиком, као и са тврдњама Демокрита и Лукреција о каузално-последичним односима и слободној вољи:

*„Сила настаје из оскудице или обиља; она је дете физичког, а унук духовног кретања, и мајка и порекло гравитације. Гравитација је ограничена на елементе воде и земље; али ова сила је неограничена, и тиме се могу померити бесконачни светови, ако се могу направити инструменти помоћу којих се може генерисати та сила. Сила, са физичким кретањем и гравитацијом, са отпорношћу, су четири спољне силе од којих зависе сви поступци смртника. Сила има своје порекло у духовном кретању; и овај покрет, који тече кроз удове живих животиња, повећава њихове мишиће. Повећани овом струјом мишићи су се смањили у дужини и контраховали тетиве које су повезане са њима, и то је узрок силе удова у човеку. Квалитет и квантитет силе човека су у стању да рађају друге силе, које ће бити пропорционално веће, јер покрети које они производе дуже трају. ”*⁶⁸

Из овог примера његовог текста видимо да је покушао да објасни односе између природних сила и њиховог утицаја на живи свет. Повезивање сила и претварање једне врсте енергије у другу је касније далеко јасније објашњено у оквиру Првог закона термодинамике који каже да је укупна енергија изолованог система константна; енергија се може трансформисати из једног облика у други, али се не може створити нити уништити.⁶⁹ Ово је још један пример колико физика и природна филозофија заправо

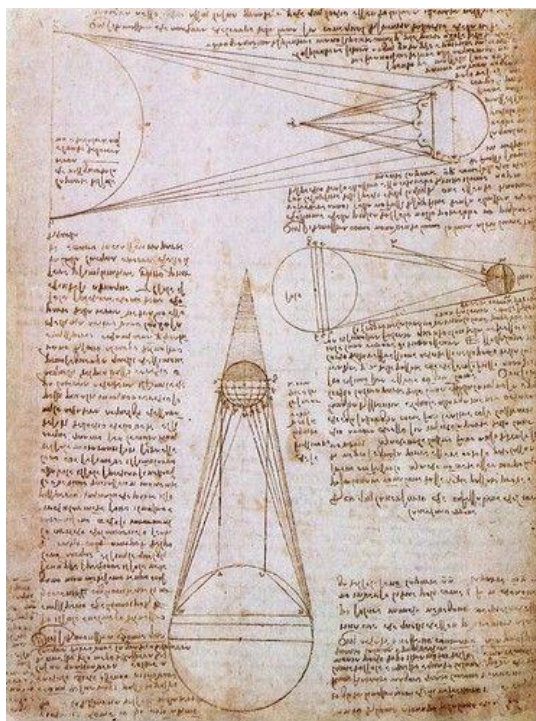
⁶⁷ Fritjof Capra: „The Science of Leonardo“, Anchor, 2008.;

⁶⁸ из „The Notebooks of Leonardo Da Vinci“ by Jean Paul Richter(1883), Volume II, section 859.

⁶⁹ Први закон термодинамике је формулисао Рудолф Клаузијус (Rudolf Clausius, 1822. –1888.);

могу бити поетичне. На другом месту Леонардо каже:

„Звезде су видљиве ноћу, а не дању, јер смо испод густе атмосфере, која је пуна безбројних честица влаге, од којих свака самостално, када сунчеве зраке падну на њу, одражава сјај, и тако безбројне светле честице скривају звезде; и да није било ове атмосфере, небо би уве приказивало звезде насупрот таме.“⁷⁰



Слика 23: једна од страница из да Винчијевих дневника

Тумачење света и његових феномена у историјским периодима интелектуалних заноса је изнедрило мноштво занимљивих опсервација и закључака. Изведене погрешне теорије су често и саме поетичне, баш као и Леонардове теорије и покушај доказа да је Земља такође звезда:

„Прво опишите око; затим покажите како је трептање звезде заиста у оку и зашто једна звезда треба да трепери више од друге, и како зраке са звезда потичу из ока; и додајте, ако је трептање звезда заиста било у звијездама - као што се чини - да је овај трептај изгледао као продужетак великог промјера тијела звијезде; стога, када је звезда већа од Земље, ово кретање које је извршено у тренутку било би брзо

⁷⁰ преузето из „The Notebooks of Leonardo Da Vinci“ by Jean Paul Richter (1883), Volume II, section 911.

удвостручење величине звезде. Затим докажете да је површина ваздуха тамо где лежи уз ватру, а површина ватре тамо где се завршавају оне у које сунчеви зраци продиру и преносе слике небеских тела, велика када се уздижу, и мала, када су на меридијану.“⁷¹

Леонадро се и сам освртао на грчке филозофе и покушавао је да докаже њихове тврдње, као што је рецимо Епикурова да је Сунце на небу велико само онолико колико и изгледа да јесте:

*„Епикур каже да је сунце оно што изгледа. Стога, као што изгледа око стотке, морамо узети у обзир да је то његова величина; из тога следи да када Месец помера сунце, Сунце не би требало да се појави као веће. Онда, када је Месец мањи од Сунца, Месец мора бити мањи од једног стопала, а тиме и када наш свет помрачује Месец, он мора бити мањи од стопала по ширини прста; јер ако је сунце једна нога преко, а наша земља баца конусну сенку на месец, неизбежно је да светлосни узрок стојца сенке мора бити већи од непрозирног тела које баца сенку.“*⁷²

Након доказа да је Епикур био у праву, пише:

*„Епикур је био у праву када је рекао да је сунце само толико велико колико је изгледало; јер, као што је очигледан пречник Сунца око једне стопе, и како би то сунце хиљаду пута ишло у дужину свог тока за 24 сата, то би отишло хиљаду стопа, односно 300 бракиа, што је шестина миље. Одатле би следило да ће током дана сунце бити шести део миље и да ће овај часни пуж, сунце, пропутovati 25 бракиа за сат времена.“*⁷³

Кроз своје интересовање за науку и технологију Леонардо на Винчи је концептуализовао, између осталог, летеће машине, падобран, врсту оклопног борбеног возила (претеча тенка), концентрисану соларну енергију, машину за додавање, и двоструку оплату. Мало је његових машина конструисано или чак било изводљиво током његовог живота, јер су тадашњи научни приступи металургији и инжењерству били тек у повоју. Постигао је значајна открића у анатомији, грађевинарству, геологији, оптици и хидродинамици, али није објавио своја открића и они нису имали директног утицаја на касније развијање науке.

⁷¹ из „The Notebooks of Leonardo Da Vinci“ by Jean Paul Richter(1883), Volume II, section 867

⁷² из „The Notebooks of Leonardo Da Vinci“ by Jean Paul Richter(1883), Volume II, section 882.

⁷³ из „The Notebooks of Leonardo Da Vinci“ by Jean Paul Richter(1883), Volume II, section 883.

Радови који су претходили докторском уметничком пројекту

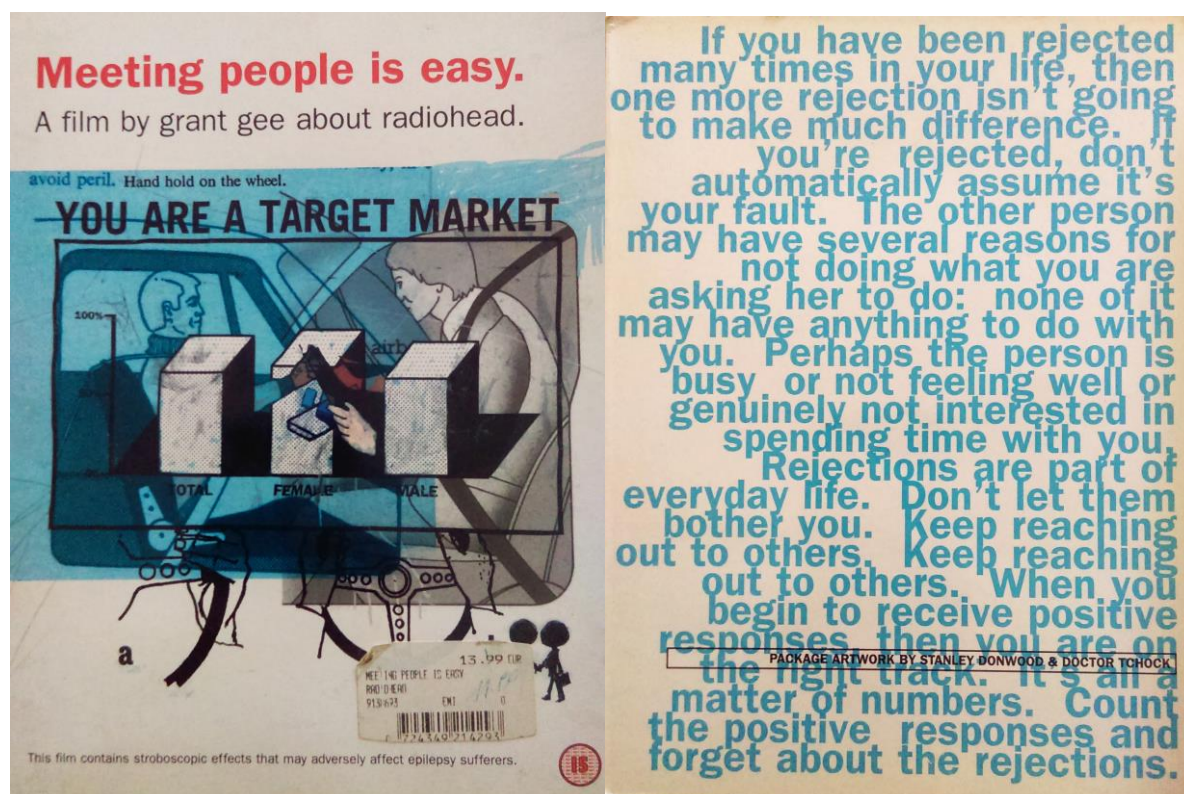
У време када сам се бавила пејзажем као главном темом, од 2009. до 2017. године, покушавала сам да осавременим ову класичну тему и да је искористим као алегорију за приказивање неких аспеката савременог друштва. Окружени смо градом, а све ређе природом. Губимо контакт са околином, те и са нама самима. Природа као инспирација је можда на први поглед банална и превазиђена, али ако се постави у нови контекст, добија нову снагу.

Пејзаж је представљао унутрашњу структуру свести личности која, како се развија и расте, таложи седimente/искуства која остају део свести. Могу их још назвати и акумулацијом унутрашњих борби, превазиђених и никад савладаних препрека, последицама утицаја околине (места где смо рођени), деловањем људи којима смо окружени, утицајем језика којим говоримо. Све те околности изазивају у нама неку реакцију, која остаје у нашем систему, градећи личност. Наш однос са друштвом као целином, борба за права, простор, борба за себе, формира даље нашу „унутрашњу географију“. Пошто је појединац део друштва, он свакако својим акцијама делује на заједницу, иако је можда удео врло мали. И тај мали утицај је важан, јер се касније то исто друштво поново огледа у нама. Колико морамо да мењамо идеје и планове да бисмо се уклопили у постављене стандарде? Зашто постоји притисак, уколико се одлучимо да се бавимо нечим необичним или желимо да постигнемо нешто што делује тешко, да одустанемо од тога?

Прве пејзаже извела сам још 2005. године, када ме је заинтересовало приказивање савременог живота уз помоћ алегорија. Користећи догађаје и атмосфере из моје непосредне околине, градила сам поетику. Тада ме је конкретно занимало како индивидуа може да се избори са такозваним „наличјем“ друштва, то јест оним што није само обично постојање - доказивање живота, бирократија, послови, државне

институције. Алегорија урбаног пејзажа и уљане слике које су кроз наратив објашњавале феномене савременог живота, су настале као одговор на нека од питања. Суморне сцене без људи су још говориле о отуђености, усамљености, што иначе постаје проблем у великим градовима.

Због немогућности да користим своје фотографије, морала сам да тражим друге изворе. Београд ми је био превише близак, политика градских и државних власти, блиски људи који воде живот који не желе, је представљао превелики изазов. Био је потребан филтер кроз који бих могла да посматрам урбани живот без додатног терета. Инспирацију сам пронашла у облику документарног филма под називом „*Meeting people is easy*“⁷⁴, аутора Грант Џија (Grant Gee)⁷⁵. Филм прати музичку групу Рејдиоход (Radiohead) на једној од њихових турнеја. Циљ филма је био да прикаже управо измештеност у времену и простору, отуђеност и стрес. Атмосфера се



Слика 24: спољашње и унутрашње корице ДВД-ја „*Meeting people is easy*”

⁷⁴ „*Meeting people is easy*” (Лако је упознати људе) 1998.

⁷⁵ Grant Gee (1964.), британски режисер документарних филмова, највише познат по документарном филму „*Meeting people is easy*” („Лако је упознати људе“) о британској музичкој групи Рејдиоход (Radiohead);

наглашава снимањем из руке, репетицијом, употребом лоше камере и какофонијом, како слике, тако и звука. Та какофонија спречава било какву концентрацију и говори заправо о данашњици као времену у ком мора да се живи брзо и површно. Структура једног кадра филма је зрнаста и мутна; лоша камера није хватала сва светла и све покрете, те су се добиле редуковане слике, са доста контраста.

Заустављањем филма и узимањем једног тренутка његовог тока, заустављало се и време. Филм као медиј, има одређено трајање и ван тог трајања, ван траке, тај свет не постоји. Његова природа је таква да мора да се посматра као целина, док заустављањем и контемлацијом једног тренутка постајемо свесни и времена као физичког феномена. Продужењем трајања једног тренутка, који, извађен из контекста, левитира у простору и времену, добија се једна нова ситуација, где се филм као медиј дезинтересише, а уместо њега добијамо фотографију извађену из контекста.

Филм и фотографија су од њиховог настанка уско повезани. Језик статичних и покретних слика је постао толико свеприсутан око нас, да смо њихово присуство престали да примећујемо. Фотографија, која је претходила филму, је служила да сачува тренутак, који би иначе прошао и био заборављен. Представљала је сећање, дводимензионалну забелешку света који се иначе састоји од четири димензије (три просторне димензије + време). Посматрање реалности је заувек промењено, постало је могуће манипулисање простором и временом. Овде је време играло значајну улогу, јер фотографија у оквиру филма представља само један исечак „филмске стварности“, а тако извађена из контекста не значи много. Међутим, ако се том једном кадру посвети пажња, ако се издвоји као важан тренутак, онда он добија на важности.

Један кадар се опажа као део ширег света, који се простире ван његовог оквира. Кадар је само наменски изабран комад ширег света и приказује само оно што је у том тренутку било у фокусу. Ефекат кретања на филму настаје из споја више слика које, када су доведене у узајамни однос, стварају одређену идеју или емоцију, које иначе не постоје у појединачној слици. Мене је у том тренутку занимало шта се добија „извлачењем“ једног кадра, шта је остало од садржаја филма, а шта се додаје исликавањем његовог садржаја на платну.

Исликавањем те наопаке слике друштва, било оно уређено или не, је наглашавало губитак личног мишљења, стапање са заједницом и одузимање индивидуалности. Мноштво пиксела, које је представљало само површину стварности (али и насликане слике), њен спољашњи изглед који је иначе јако важан у данашње

време, је симболично представљао површину неугодне стварности испод које су се налазиле праве емоције. Површина слике је била баријера, као површина екрана на ком су се огледале слике пројектоване „изнутра“.



Слика 25: примери кадра из филма „Meeting people is easy“, који су коришћени као предлозици за слике

Те 2005. године сам била фасцинирана и филмом „Бразил“ (Brazil) ⁷⁶, режисера Терија Гилијама⁷⁷. Главна тема филма је апсурдност ритуализоване и бездушне машинерије која ствара, а затим и испуњава фабриковане потребе човека. Заплет филма почиње са бубом која, након што је убијена, упада у један од компјутера и проузрокује грешку у систему. Ове грешке нико није свестан и покреће се низ догађаја

⁷⁶ „Brazil“, филм о дистопији, представља сатиру бирократске, тоталитарне владе која подсећа на Орвелову „1984“;

⁷⁷ Terry Gilliam (1940.), амерички режисер, познат по филмовима „12 мајмуна“, „Бразил“, „Браћа Грим“. Такође бивши члан трупе Монти Пајтон;

који ће дубоко утицати на главне protagoniste. Овај детаљ који мења све, поново асоцира на „Теорију хаоса“ у математици. Да подсетим, почетни услови мењају драстично исход и понашање било ког система. Бирографија и очигледни социјални проблеми у наизглед сређеној заједници, где иронија и супротности владају, а насиље се користи као начин застрашивања, су постали огледало једне могуће будућности. Контраст између добро познате песме „*Aquarela do Brasil*”⁷⁸ и оваквог прљавог сликовитог изражавања наглашава безумље целе ситуације.

Главни протагониста, који ради на једном обичном бирократском послу бива упетљан у догађаје у реалности, али док сања, он је други човек. Постаје херој, спасава своју љубав и живи у природи, далеко од система у којем је заробљен. Данашњи обичан човек живи на сличан начин – споља смо сви исти, радимо и живимо у истом систему, а изнутра имамо потпуно другачији живот.

Серија слика која је произашла из кадрова филма „*Meeting people is easy*” и анализирања филма „*Бразил*“ је носила назив „*Target Market*” (*Target market*)⁷⁹. Било је планирано укупно сто уљаних слика малог формата, али сам извела само шездесет. Наслов ове серије радова је преузет са омота филма „*Meeting people is easy*”, а део је реченице – „*You are a target market*” (*Ти си циљано тржиште*)⁸⁰. Као што је већ познато, то се односи на производе који се циљано обрађају једној групи потрошача. Сlike је требало поставити на зид једну уз другу, без простора између. Сукцесивни кадрови су постављањем у низ требало да стварају илузију кретања и да реконструишу филм. Све слике су биле истог формата, 35 x 40 центиметара и биле су насликане реалистично, односно колико је реалистично изабрани кадар изгледао.

Овај „пејзаж“, који је био потпуно вештачки, конструиран од стране човека, како физички тако и ментално, је празан и сабласан, скоро постапокалиптичан. Цивилизација је данас претрпана - објектима, зградама, људима, информацијама. Када посматрамо град, видимо да је он већ организован за нас, ми сами не можемо утицати много на његов изглед или распоред улица. Али, та готова организација утиче на нас - удаљеност продавница, радног места, транспорт, рекламе. Ружне зграде и фасаде које се распадају, прљаве улице и загађен ваздух, иако их можда не примећујемо свесно и константно, остављају последице на наше психичко стање.

⁷⁸ „*Aquarela do Brasil*”, музику и текст написао Ary Barroso.

⁷⁹ „*Target Market*” (енглески) – Циљано тржиште

⁸⁰ Види слику на 57. страни



Слика 26: Наташа Кокић, без назива (део серије „Таргет Маркет“), уље на платну, 35 x 40 cm, 2005.

Градови су људске творевине, изложене елементима и времену, па самим тим могу говорити и о њиховом трајању, односно ентропији ⁸¹. Овај појам ће се неколико пута јављати у овом тексту, јер је ентропија (Други закон термодинамике у физици), важан елемент моје поетике.

Идеја да се користе кадрови из документарног филма није случајна. Филм, као медиј који има трајање и његови делови извучени из контекста, који представљају

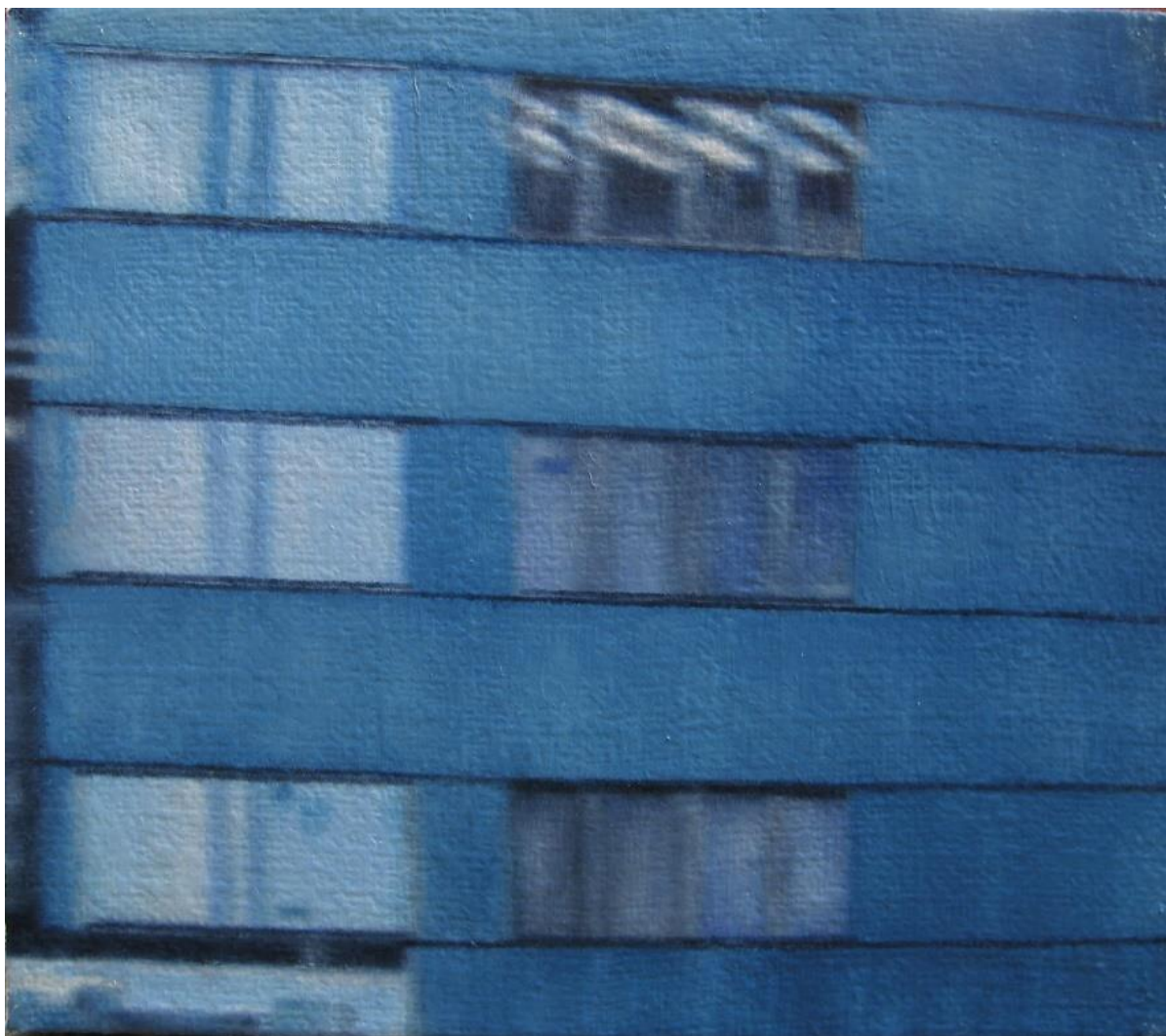
⁸¹ Ентропија („обрт ка унутра“) је појам који је увео Рудолф Клаузијус, физичар. Ентропија је тежња затвореног система да пређе из стања уређења у стање веће неуређености, те је ентропија мера неуређености система. Овај појам се везује и за проток времена - сматра се доказом да време постоји.

пресеке једног временског тока, су говорили и о кретању кроз време и о концентрисању на само један кадар. Заустављањем филма на једној сцени стопирало се и време. У том смислу и ентропија нестаје, јер правац кретања времена више не постоји.



Слика 27: Наташа Кокић, без назива (део серије „Таргет маркет“), уље на платну, 35 x 40 цм, 2005.

Један од начина да се прикаже време на цртежима и сликама је тајм лапс. Тајм лапс (time lapse) је брзина којом се кадрови смењују на филму. Ако бисмо фотографисали, рецимо, биљку која расте сваког дана, а затим то спојили у филм, добили бисмо илузију да време тече много брже него иначе. Сlike из серије „Таргет Маркет“ јесу на неки начин покушај владања временом на статичној слици. Чак и када сам се заинтересовала за видео као медиј, моји снимци су били статични - снимање само једног кадра, без померања. Требало је да представља дигиталну слику, више него филм.



Слика 28: Наташа Кокић, без назива (део серије „Таргет маркет“), уље на платну, 35 x 40 цм, 2006.

Видео је био логични наставак претходне серије и настао је потпуно интуитивно. Године 2006., за време најинтензивнијег рада на уљаним сликама, настао је и видео рад под називом „*No more ghosts*“ (*Не више духова*).

Одрастајући за време деведесетих, било је тешко замислити да ће се политичка и социјална ситуација икада поправити у Србији. Тада, па и годинама касније, замишљала сам да се иза последњег реда кућа, којег сам могла да видим са балкона, уместо фабрике „Галеника“ налази пејзаж. Обично бих стајала на балкону у сумрак, посматрајући простор између две зграде. Пошто нисам могла да видим ништа осим врха

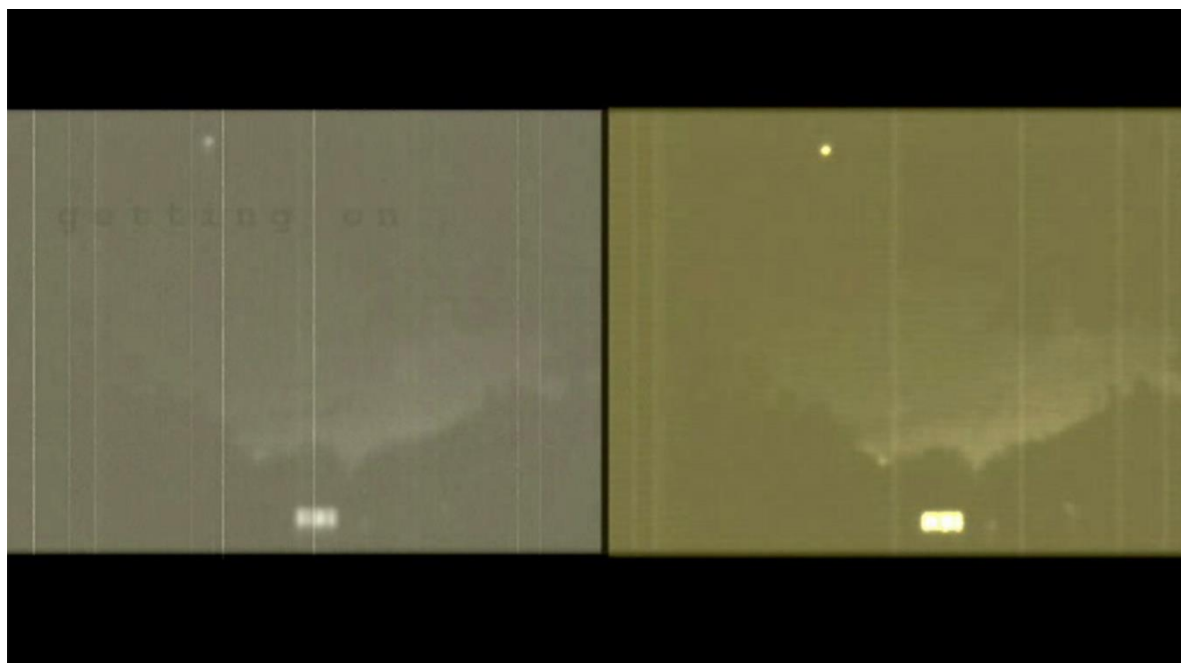


Слика 29: Наташа Кокић, без назива (део серије „Таргет Маркет“), свака слика је 35 x 40 цм, уље на платну, инсталација на Октобарском салону, 2006.

једног дрвета и парчета неба (није било видљивог хоризонта), замишљала бих да се тамо налази огромна ливада која води у брда и даље у шуму. Контемплација те менталне слике ми је давала наду, нешто попут сигурног места на које бих отишла када бих се осећала малодушно. Касније сам приметила да је балкон окренут директно ка западу и та чињеница је постала врло важна и симболична – тих деведесетих, сви су сматрали да „запад“ представља слободу и нормалан, опуштен живот. За мене, тај живот је био тако близу, иза последњег реда кућа.

Тај „романтизам“ је произвео само један видео, настао на основу снимка тог погледа, начињеног држећи камеру у руци. Нисам сигурна зашто је сам снимак уопште настао. Претпостављам да је у питању била контрола сећања, жеља да се сачува тај моменат проживљавања тог призора. Једини извори светлости који се налазе на видеу су месец и светло које је допирало из једног од станова. Њихов распоред,

композиција коју су створила светла је била сликовити приказ „звезде водилје“, односно попут митолошког светла луталице - *will-o'-the-wisp*⁸² - које наводи путнике да се изгубе. По митологији, ово светло би наводило путнике да крену погрешним путем. Веровали би да виде треперење пламена у фењеру, те би мислили да иду ка кући са топлим огњиштем.



Слика 30: кадар из филма „No More Ghosts“, 2006.

Рад се, двоканални, састоји из два кадра, постављеним један поред другог. Различите верзије истог снимка имају различит наратив - један је је праћен списком који означава шта је све потребно променити да би живот постао подношљивији. Филм на другом каналу почиње касније, дуже траје и нема текст.

Текст је преузет са албума музичке групе Рејдиохед (Radiohead) под називом „*OK Computer*”⁸³, издатог 1997. године. Текст није био песма у класичном смислу, већ више као рецитација, коју је читао компјутерски глас:

⁸² *Will-o'-the-wisp* или *ignis fatuus* (*ватра за будале*) је у фолклору Велике Британије и дела Европе атмосферско светло, попут духа, које се најчешће појављује изнад мочвара и бара. По предању, одвлачило би путнике на погрешан пут, јер би они мислили да је у питању треперење ватре у фењеру;

⁸³ „*OK Computer*” је накнадно проглашен најбољим албумом групе Рејдиохед, као и једним од најбољих албума у историји рок музике;

„Срећнији, продуктивнији, удобније, не пити превише, редовно вежбање у теретани (3 дана недељно), боље се слажете са својим сарадником, савременицима, опуштено, добро једи, (нема више микроталасних вечера и засићених масти), стрпљив, бољи возач, сигурнији аутомобил (беба која се смеје на задњем седишту), добро спава (нема лоших снова), нема параноје, пази на све животиње (никада не прати наукове низ одвод), бити у контакту са старим пријатељима (понекад уживај у пићу), често проверавати кредите у (моралној) банци (рупа у зиду), услуге за услуге, заљубљен, али не и љубав, добротворне сврхе, трајни налози у недељном супермаркету код обилазнице, (без убијања мољаца или стављања кључале воде на мраве), прање аута (такође недељом), више се не плаши тамних или подневних сенки, ништа тако смешно тинејџерско и очајничко, ништа тако детињасто, бољи темпо, спорије и прорачунатије, нема шансе за бег, сада самозапослен, заинтересовани (али немоћан), овлашћен и информисан члан друштва, (прагматизам, не идеализам), не треба плакати у јавности, мање шансе за разбољевање, гуме које хватају на мокром, (слика бебе везане на задњем седишту), добро памћење, још увек се плаче на добром филму, и даље љуби са пљувачком, више није празно и махнито, као мачка везана за штап који се гура у смрзнуто зимско срање (способност да се смеје слабости), мирна, боља, здравија и продуктивнија, свиња у кавезу на антибиотицима “⁸³

(слободан превод)

Названа „*Fitter happier*“, ова кратка музичка нумера која се састоји од музичког и позадинског звука и текстова изговорених речи рецитованих помоћу синтетизованог гласа из апликације Макинтош Симпл Текст (Macintosh Simple Text). Том Јорк (Thom Yorke)⁸⁴ је написао стихове „за десет минута“, а описао их је као листу фразе и слогана из деведесетих, понављаних у свим медијима.

Евидентно је да текст постепено постаје песимистичан, да би се на крају претворио у апсурдан. Тај текст заједно са видеом је представљао изједначење запада и Балкана. Ми живимо у илузији да је живот бољи негде другде – само постоје другачији менталитети и другачији приоритети. Када се једном, заједно са својом „унутрашњом

⁸³ „*Fitter Happier*“, седма нумера на албуму „*OK Computer*“

⁸⁴ Thom Yorke, певач музичке групе *Реддиохед*;

географијом“ нађемо на западу и покушамо да се уклопимо, видимо да ту заиста не припадамо. Јер, пресек земљишта нам је другачији.

Назив рада је графит исписан на једној згради у Земуну.

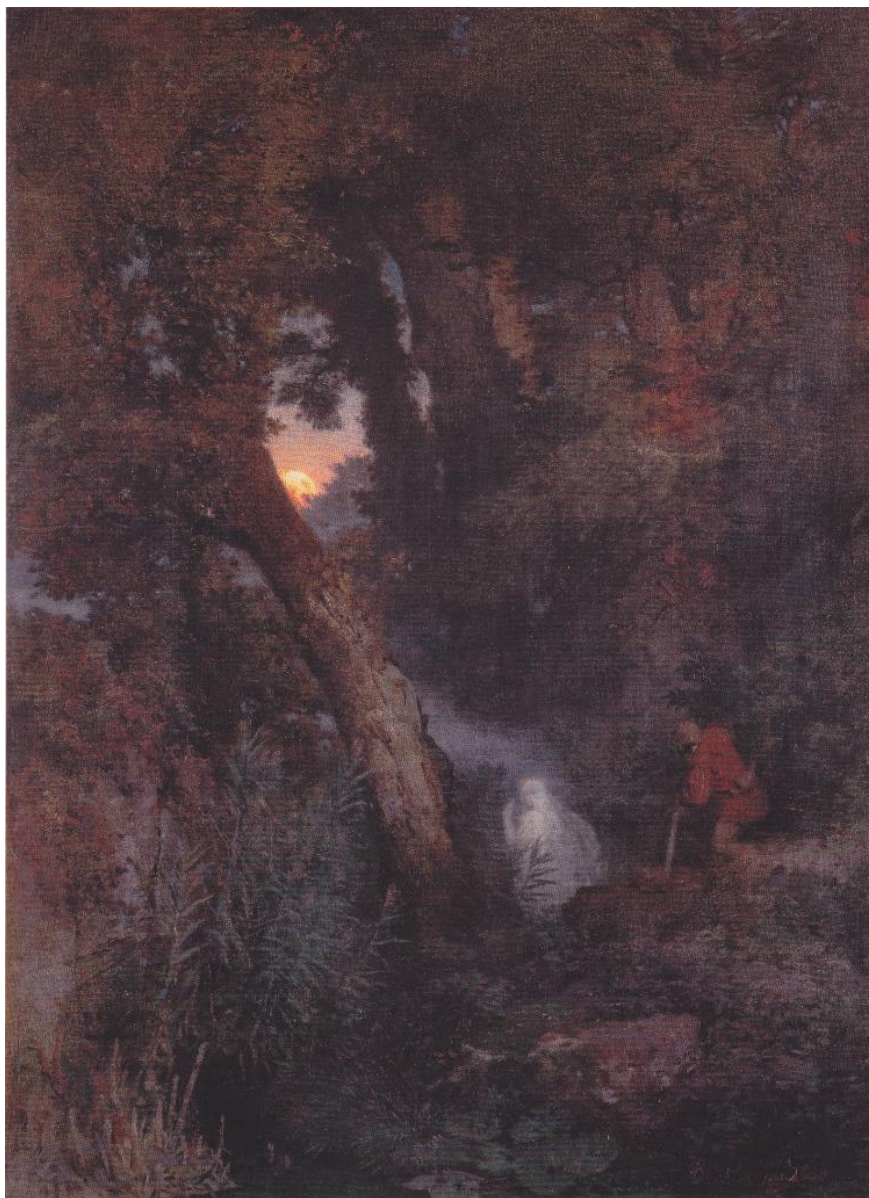
Утицај пејзажа на мој даљи рад

Прича о пејзажу је почела након посете Исланду 2009. године. Резиденцијални боравак у оквиру Исландског удружења уметника (SÍM) је омогућио боравак од месец дана у Рејкјавику (Reykjavík) и тако упознам геологију и историју тог острва. Честа краћа путовања су ми приближила сву његову разноликост. Огољен и сведен пејзаж се издвојио као метафизички. Атмосфера острва је изнад чулног, скоро у традицији романтизма. Вулканске стене су онемогућиле већој вегетацији да расте, те су стварни облици пејзажа видљиви. Атмосфера је додатно наглашена сумпорним мирисом и константним ветром. Геолошки веома активно, острво је испресецано вулканима и вулканским пољима, гејзирима, глечерима и водопадима. Сирова природа је променила гледиште, пејзаж није само парче природе, већ може бити много више.

На основу те видљиве структуре пејзажа је настала идеја о „унутрашњој географији“. Као рефлексција људског унутрашњег живота, представљао је све што чини једну особу, од њених свакодневних борби до разних утицаја средине у којој живи. Удолине и узвишења су изгледали као огромни полигон препрека које је требало прећи а цртежи су постали само један исечак те алтернативне стварности. Могу овде да поменем и видео „*No More Ghosts*” и жељу за бољим животом који је он представљао. Тај запад о ком се увек мислило са жудњом се напослетку простирао испред мене.

Забелешка Одилона Редона (Odilon Redon)⁸⁵, на једном његовом цртежу гласи: „*Вечита тишина тих бескрајних простора ме плаши*“. Он је цитирао Паскала

⁸⁵ Odilon Redon (1840. - 1916.), француски сликар и графичар;



Слика 31: Арнолд Беклин, „Will of the wisp”(Das Irrlicht), 1882.

(Blaise Pascal) ⁸⁶, а цео цитат гласи:

„Када узмем у обзир кратко трајање свог живота, прогутано у вечности пре и после, мали простор који испуњавам захватио је бескрајну пространост простора о ком не знам ништа, а који не зна ништа о мени, претрављен сам. Вечна тишина ових бесконачних простора ме плаши.“ ⁸⁷

У овом цитату је сажето све чиме се романтизам бавио, а нарочито је описан

⁸⁶ Blaise Pascal (1623. – 1662.), француски филозоф, математичар и физичар;

⁸⁷ Из чланка: „Blaise Pascal: The Infinite Spaces, Alienation, and The Wager“, 2016.

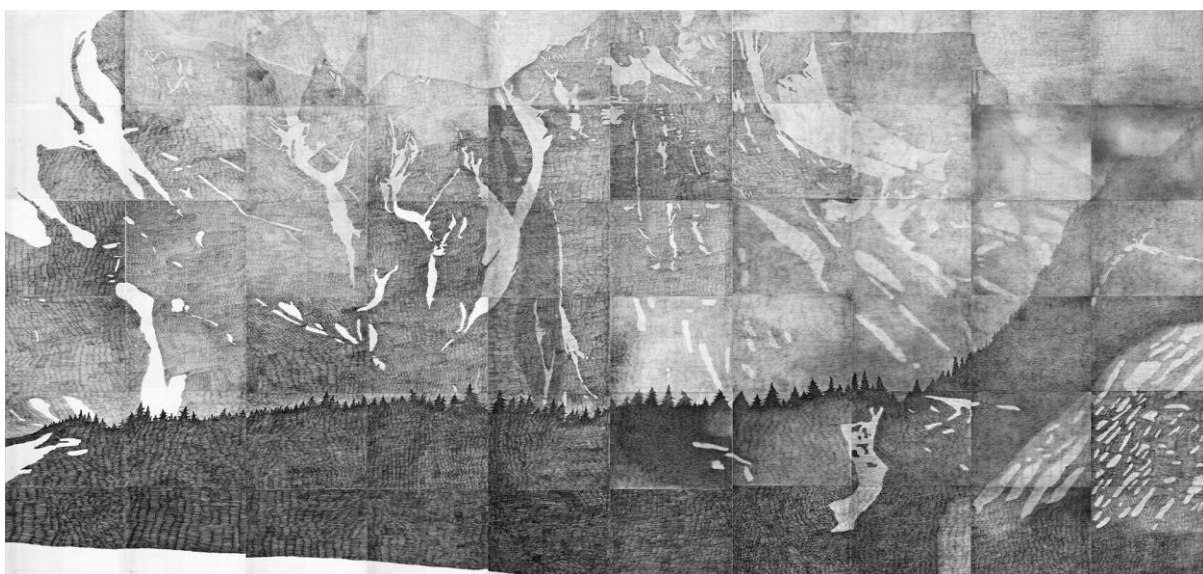
положај човека у односу на свемир. Та вечита фасцинираност величином и природом универзума, од Грка до данас је једна од покретачких сила, како уметности тако и науке. И заиста, у време настанка Редоновог цртежа и тог натписа, наука је почела да генерише неизвесност, када старе теорије одлазе у историју. Моји нацртани хоризонти су такође били симболи неизвесности, јер се није знало куда тачно воде даље.

Од 2009. године, цртежи пејзажа настају на великим форматима, а главни материјал је био графит. Истраживањем различитих приступа сам дошла до рада на великом формату који је конструисан од мањих формата. Попуњавањем папира оловком, добијала сам апстрактне цртеже којима сам, слагајући их хоризонтално и вертикално, добијала велике површине. „Уцртавање“ пејзажа у тако припремљену позадину је било важно – циљ је био извести цртеж уназад, почевши од празне позадине из које је требало извући облике. Као предлог сам корислила фотографију пронађену на интернету. Тај први рад је био монументалних димензија (500 x 200 центиметара) и био је састављен од шездесет мањих формата. Назив рада је „Хоризонт“ и требало је да асоцира на недостатак хоризонта у погледу са кућног балкона („*No more ghosts*”, *cmp.* 71 – 74).

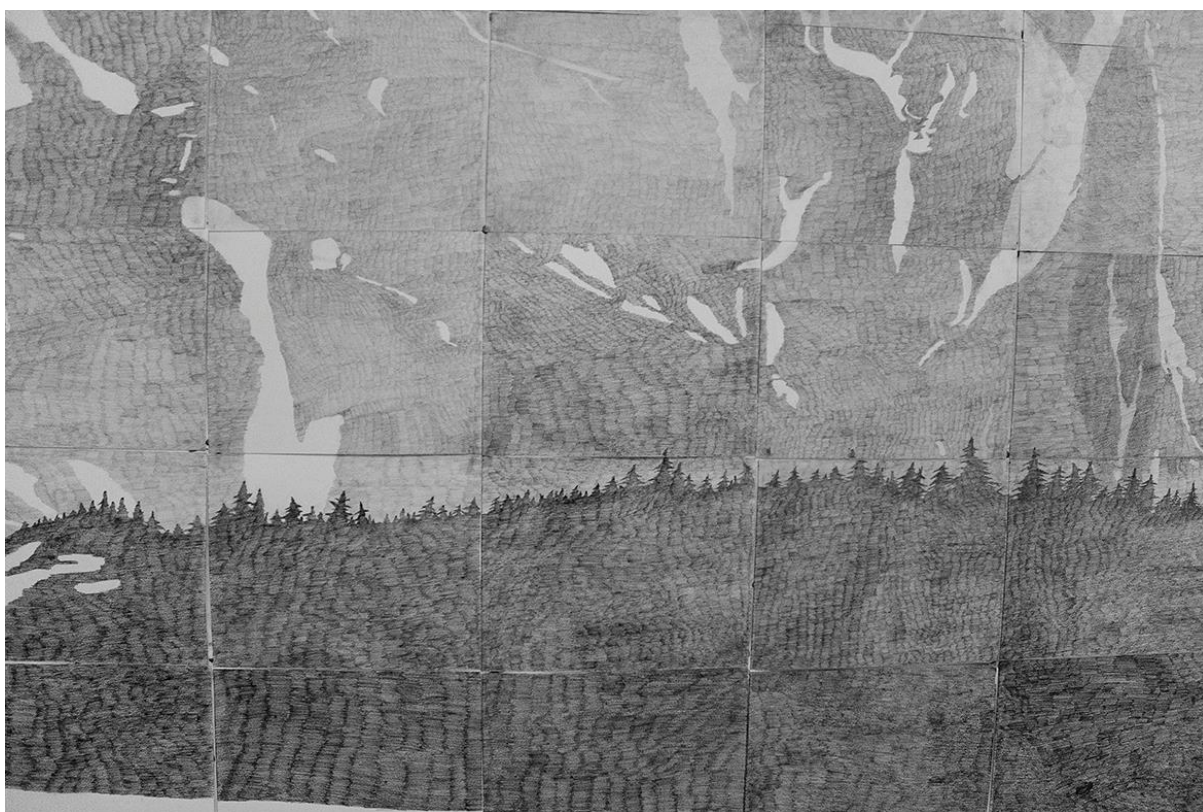
На цртежу се може видети како је дошло до промене начина рада. Са десне стране цртеж је мутан, сив и једва видљив и несигуран, да би постајао све храбрији и напokon почео да излази у први план. Стварањем текстуре потезима руком, њиховом репетицијом, добијена је динамика, цео цртеж је био у покрету. Те осцилације су биле доминантан детаљ - не само да су давале динамику иначе статичном пејзажу, већ је и свим његовим деловима давао једнак значај. Било је важно добити тај осећај једнакости, иако постоји привид дубине. Перспектива је суптилна, хтела сам да се улога планова изједначи. Дводимензионалност цртежа ће касније постати доминантна.

„Хоризонт“, као и сви радови после њега, је лишен било каквог видљивог утицаја људи. На цртежима се не може одредити доба дана, јер се не може одредити одакле долази светлост. Може се рећи да су ван времена.

Пејзаж је након тога попримио један метафизички статус – после реалистичних, уследили су цртежи фиктивних предела. Сублимација осећања се материјализовала у симбол, у огољени пејзаж који је постао алегорија личности и свега онога што се налази скривено од погледа. Поново морам да употребим израз



Слика 32: Наташа Кокић, „Хоризонт“, оловка на папиру, 500 x 200 cm, 2009./10.



Слика 33: „Хоризонт“, детаљ, оловка на папиру, 500 x 200 cm, 2009./10.



Слика 34: Исланд, глечер у даљини, фотографија: Наташа Кокић

„унутрашња географија“, јер најбоље описује поетику пејзажа. Серије су добијале различита имена, али је концепт био увек исти.

Први назив серије је био „*Nothing comes from isolation*” (Ништа не произилази из изолације) и под тим називом су остварене две самосталне изложбе - једна у Ослу (Норвешка), а друга у Немачкој (Улм). Наслов је преузет из књиге „Дневна пракса сликања“ (“*Daily practice of painting*”) ⁸⁸, колекције записа Герхарда Рихтера (Gerhard Richter) ⁸⁹ о уметности. Он је сматрао да је контакт са другим уметницима од виталне важности. Одвајање и изолација му ништа не би донела. Та реченица ми је звучала занимљиво баш у време кад сам и сама разговарала о утицајима и изолацији са другим уметницима. Једно уметничко дело не може да настане из ничега, то јест утицај предмета и појава које нас окружују је огроман на оно што радимо. Рад не може бити

⁸⁸ „*The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993*“, аутор Hans Ulrich Obrist (1995.), MIT Press

⁸⁹ Gerhard Richter (1932.), немачки уметник, познат по реалистичним и апстрактним сликама



Слика 35: Исланд, водопад "Skogafos", јужни Исланд; фотографија: Наташа Кокић

стерилан, не може бити одвојен од наше личне стварности. Односи се и на живот уопште - без искустава нема ни напретка ни промене.

Пејзаж је тада постао приказ личне „мапе“, која је служила као помоћ при оријентацији у стварности. Играње са контрастима и смеровима у којима се облици крећу на папиру је једино што објашњава простор – јер у имагинарном простору нема праве потребе за јасним раздаљинама и перспективом.

Тај недостатак тродимензионалности који се развио временом симболички представља симбиозу „менталне географије“ и свеобухватног, свемирског принципа. Овде могу поново да цитирам Паскала:

*„Ми горимо од жеље да нађемо чврсто тло и крајње сигуран темељ на којем можемо изградити торањ достижући бесконачност. Али цео наш терен је испресецан пукотинама, а земља се отвара у поноре.“*⁹⁰

⁹⁰ Из чланка „Blaise Pascal: The Infinite Spaces, Alienation, and The Wager“, 2016., са интернет сајта „Academy of Ideas“;



Слика 36: Исланд, активни вулкан „Snæfell“, источни Исланд; ова планина је била инспирација Жилу Верну за његов роман „Пут у средиште земље“; фотографија: Наташа Кокић



Слика 37: Исланд, у подножју глечера; фотографија: Наташа Кокић



Слика 38: *Пад из серије „Nothing comes from isolation”, оловка на папиру, 100 x 70 cm, 2011.*

Ово зидање торња до бесконачног које помиње Паскал је заправо тај пејзаж, који свакако може бити бесконачан. Док ми покушавамо да изградимо приватни свет који се састоји од наших жеља, реални свет и друштво у ком живимо нас вуче уназад. Ова комбинација космичког принципа и земаљских, нама блиских, закона природе је занимљива. Паскалов „*космички принцип*“, свеобухватност која га ужасава и космички принцип у физици су повезани. У физици, закон каже да је космос хомоген и изотропан, да је потпуно исти у свим правцима и да има потпуно исту дистрибуцију материје. Сви делови свемира су исти и нипочему се не истичу. Узимајући у обзир огромност заиста безграничност простора, и Паскалов страх који произилази из размишљања о тој безграничности, можемо се питати како човек, нарочито као индивидуа, може уопште да функционише? Обрадом само локалних догађаја и посматрањем само онога што је испред нас ми можемо да живимо дан за даном. Али, Блејз Паскал је осетио ову нелагоду да је странац у свемиру, те је схватио да су људска бића осуђена, као и Тантал, да никада не стекну оно што желе. Он каже:

„Заиста, шта је човек у природи? Ништа у поређењу са бесконачним, све у поређењу са ничим, сусретом између ничега и свега. Пошто је бесконачно уклоњен од схватања крајности, крај ствари и њихов почетак су безнадежно скривени од њега у непробојној тајни; једнако је неспособан да види ништа од чега је направљена и бесконачност у којој је прогутана. ”⁹¹

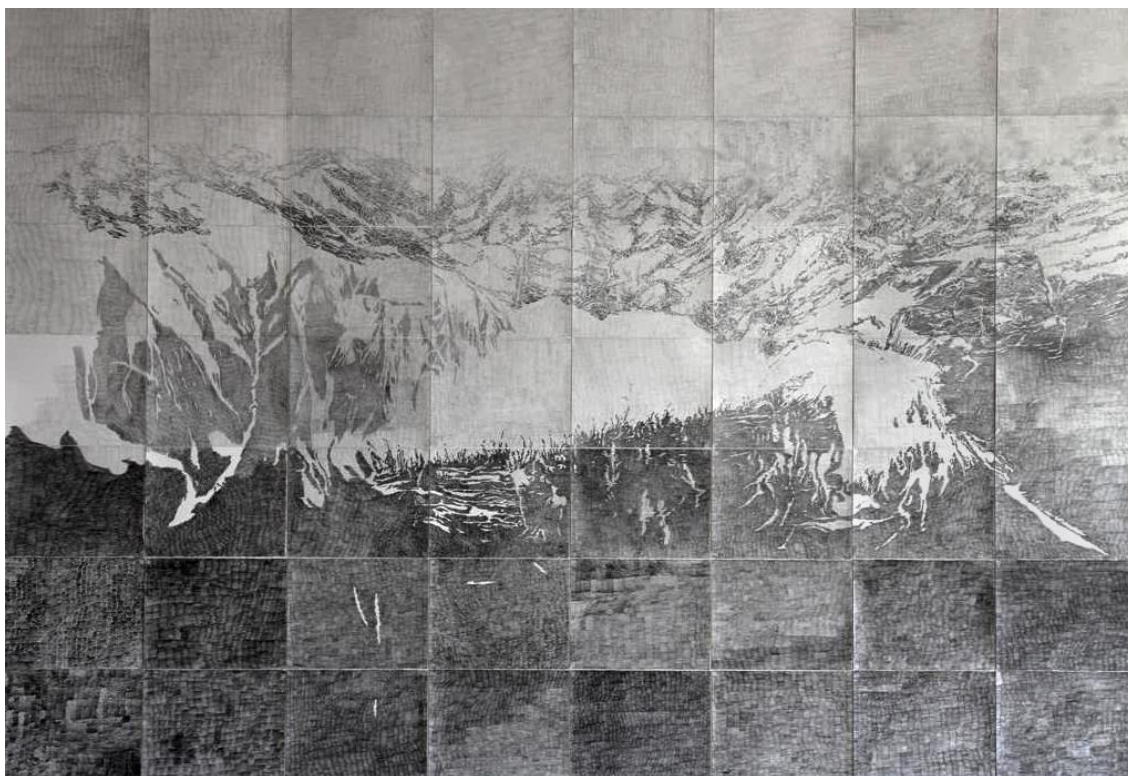
Простирање пејзажа у бесконачност у свим правцима, ван папира, његова плоснатост и репетиција облика истиче истоветност и једнакост у времену и простору. Гледање у бесконачне просторе и доживљавање осећаја да нас заплускује огромна количина материје и „ништавило“ сопства, може стимулисати чуђење и страхопоштовање, али такође може потенцирати страх и отуђење. Паскал је схватио да контемплирање „непристојности“ свог постојања може бити узнемирујуће искуство. Приметио је да се појединци штите од таквих размишљања скрећући пажњу кроз различите тактике ометања – ако се бавимо свакодневним стварима, ако размишљамо о проблемима, ако смо заслепљени испразним садржајима и индустријом забаве, нећемо се бавити собом.

Та ометања нас држе на дистанци и од наших искрених жеља и потреба, јер ако се више бавимо собом, схватићемо да ја наш лични унутрашњи пејзаж постао ограничен. Данашња политика је таква да потенцира ту ограниченост, управо да не би дошло до опште побуне.

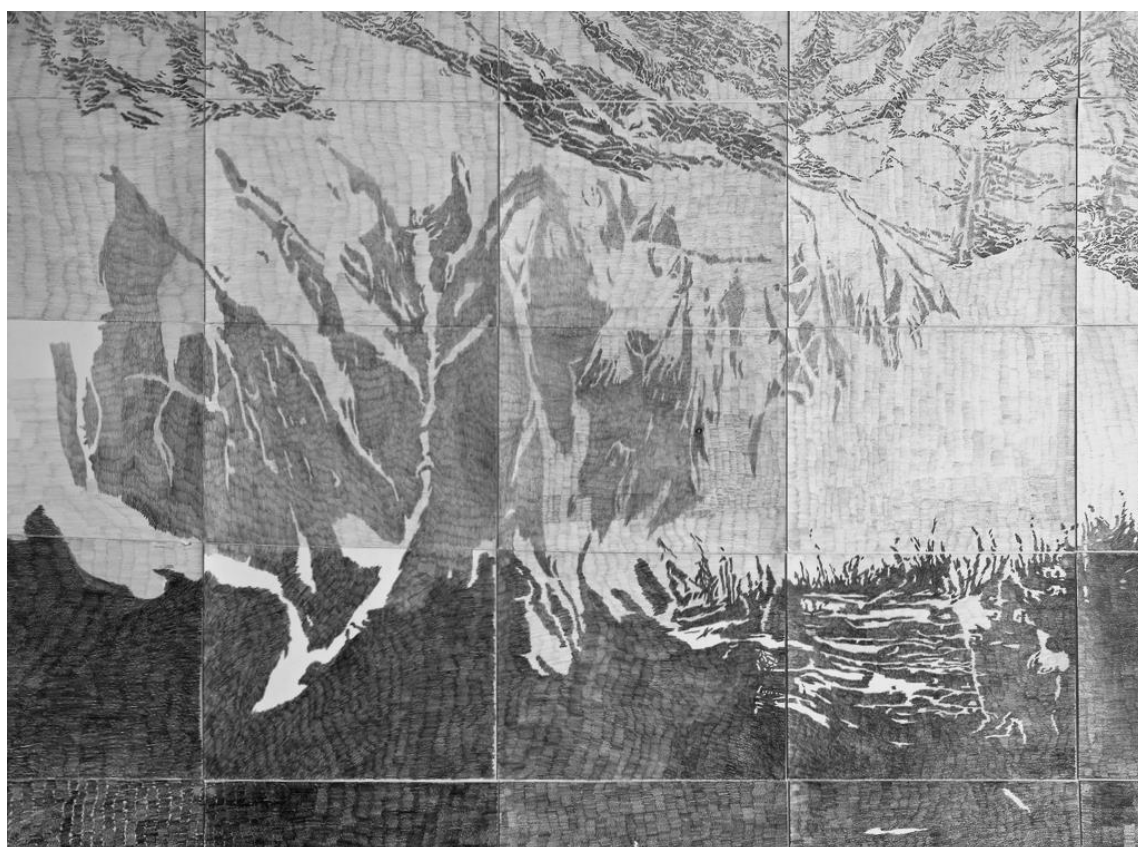
Дакле, пејзаж је значио и жудњу за бољим животом, бег од свакодневице, измештање, личну жудњу, али и жудњу сваког појединца. Према томе, значење пејзажа је било двојако: представљао је апстрактни портрет појединаца, који је приказивао његова искуства и будуће планове и био је жудња за бољим животом.

Било је важно да доба дана и време остану неодређени – требало је избећи било какво приказивање сенки, сви делови цртежа су били осветљени истоветно. Светлост је увек била дифузна и нејасна. Константно размишљање о промени облика и углова, као и количини тамних површина је чинило да пејзаж задржи „природни“ изглед. Неутралне временске прилике су замењене снегом и евоцирају чистоћу, односно нов почетак, могућност и немогућност. Дистанциран и магловит, представља наш приватни, акумулирани, концептуални хабитат, који постоји у нашим умовима, док се у њему

⁹¹ Из чланка „Blaise Pascal: The Infinite Spaces, Alienation, and The Wager“, 2016. , са интернет сајта „Academy of Ideas“;



Слика 39: Наташа Кокић, део серије „Nothing comes from isolation”, оловка на папиру, 328 x224 cm, 2012.



Слика 39: Наташа Кокић, део серије „Nothing comes from isolation”, детаљ, оловка на папиру, 328 x 224 cm, 2012



Слика 40: Наташа Кокић, део серије „*Nothing comes from isolation*”, оловка на папиру, 150 x 126 cm, 2013.

огледају облици спољашњег света. На први поглед празни, предели су ипак плодно тле. Тактилни и фрагилни, нестабилни, ту су да нам помогну да развијемо идеје и нађемо инспирацију. Отворени су за сугестије, промене, комуникацију.

Тема пејзажа је даље еволуирала постепено све до 2018. године. Имагинарни предео је у једном тренутку постао поново реалан, чак и модификован од стране човека. Постали су занимљиви пресеци тла, као и веза између адаптираног пејзажа и његовог распада, односно поновног утапања у околину.



Слика 41: Наташа Кокић, део серије „*Nothing comes from isolation*”, оловка на папиру, 120 x 63 cm, 2016.

Цртежи настали 2014. и 2015. године

Од детињства ме занимају физика и свемир. Једна од првих књига које су ме дубоко заинтересовале је „*Космос*“ Карла Сагана⁹². Настала је по истоименој популарној серији из осамдесетих година двадесетог века и бави се личним ставовима аутора, његовим разумевањем закона физике и поретка ствари у универзуму. Илустрације у књизи су биле кључне, иако их нисам потпуно разумела. Размишљање о томе шта се налази иза видљивог свемира је потекло из ове књиге:

⁹² Carl Sagan (1934. – 1996.), амерички астроном, астрофизичар и астробиолог, популаризатор науке; садржај прве поруке која је отишла у свемир се приписује овом научнику, златне плоче која се налази на Војаџеру;



Слика 42: Илустација из књиге „Космос“ која показује прелаз из једног свемира у следећи, са бесконачним низом универзума, стр.266;

„Појавила се једна замисао – чудесна, сабласна, призивајућа – једна од најснажнијих претпоставки науке или религије. Потпуно је недоказана, а можда и никад неће бити. Али она узбуђује. Говори нам да постоји бесконачна хијерархија свемира, тако да би се елементарна честица, као на пример електрон у нашем свемиру, указала, ако бисмо продрли у њега, као један цели затворен свемир. Унутар њега, уређеног у локални еквивалент галаксија и мањих конструкција, налази се големи број сићушних елементарних честица, које саме представљају универзуме на следећој степеници и тако даље, заувек – бесконачан силазни низ универзума унутар универзума, без краја. Тако и узлазно. Нама познат свемир састављен од галаксија и звезда, планета и људи. био би само једна елементарна честица у следећем вишем универзуму, првој степеници другог бесконачног низа.“⁹³

Ова фасцинација је код мене остала до данас.

Године 2014. сам започела нови циклус радова чија идеја је била употреба те

⁹³ Carl Sagan, „Kozmos“, Отокар Кершовани – Ријека (1982.), стр. 267.

дугогодишње фасцинираности астрономијом и физиком. Спајање „унутрашње географије“ и безграничних простора изнад наших глава довео је до нове серије радова, који су сада носили назив „*Im so full of rocks I can hardly move*” (*Толико сам пуна камења да не могу да се померим*). Први пут нисам радила на серији цртежа у класичном смислу. Тема је била једна – ослањајући се на претходне радове, бавила сам се тиме шта све пејзаж може бити, које су његове границе и у каквом све односу може бити са феноменима о којима се говори у физици и природној филозофији - али је сваки рад имао другачији контекст и произашао је из другачије сфере.

Читајући књиге о физици које су доступне широј публици, дошла сам до појма ентропије. Концепт долази из другог закона термодинамике: ентропија представља меру количине неуредности у затвореном систему, у ком енергија може да тече само у једном правцу, од уређеног стања ка неуређеном. Што је већа ентропија, већи је неред и мања је могућност система да обавља било какав рад. Смрт свемира долази кроз хладноћу, ширећи већ ионако огромне дистанце, због чега материја постаје и остаје изолована. Временом ће се и материја распасти, атоми ће се раздвојити на мање честице, а свемир ће остати празан. Тада је све у константном стању мировања, у ком и само време више не тече, а ентропија је једнака нули. Ништа није остало, ништа што би губило енергију временом.

Ова идеја је једна од најлепших у физици. Без ентропије не би било живота, јер је управо тај распад изредрио основне градивне јединице живих бића. Ми покушавамо да одржавамо свет који смо створили уз велике напоре – константно нам треба храна, наши аутомобили траже гориво, одећа временом пропада – а сматрамо да смо имуни на законе физике. Али, ако би, рецимо, градови престали да се одржавају, путеви да се поправљају, природа би врло брзо преузела све у своје руке и биљке би преплавиле простор.

У исто време, чињеница да се све мења временом, да све иде ка хаосу, је сублимна. Ентропија се може применити и на друге начине, на савремена значајна питања. Прво, може се применити на друштво: моралне вредности се мењају, иду ка горем, ка већем хаосу. Крећемо се ка изолацији и алијенацији: све је мање комуникације, оријентисани смо на новац, постајемо све мање солидарни. Постали смо сведоци разних личних и културних пропаста - обични људи воде битке које не могу да добију, постоје покушаји да се култура употребљава као средство манипулације (комерцијална

уметност, кич, затупљујући телевизијски програми). Све заједно утиче на вољу за променом на боље. То је борба између богатих који могу посредно или непосредно да утичу на закон и сиромашних који су заглављени у перпетуалном стању ишчекивања да ће се нешто променити на боље.

Поред ове групе, рекла бих да постоји и облик личне ентропије, а то је нестајање сећања и личне историје, или њихова промена; губитак невиности као особине, нестанак креативности, аутентичне среће, планираних акција, све док не постанемо исцеђени од стране друштва и политичког система. Наше жеље се мењају, прилагођавамо их том систему, понекад несвесни да то чинимо.

Ентропија, као и још неколико физичких феномена су постали основа новим радовима. Да подсетим, претходни радови су се бавили имагинарним пределима који су имали статус алегорије – били су илустрација унутрашњег живота појединца, који је увек обликован спољашњим догађајима и мислима/емоцијама које их прате. На једном од радова из серије, моја пажња се окреће модификованом пејзажу, који је измењен са сврхом од стране човека. Најбољи пример су грађевине настале још у Месопотамији⁹⁴, зигурати. Као вештачке планине саграђене од земљане опеке у пределу који је претежно био равничарски, служиле су да приближе човека богу/свемиру. На њиховим врховима су вероватно зидани храмови, мада нема доказа за то. Ове вештачке планине и данас стоје, али се полако дезинтегришу, стапају се са околином и материјал од којег су направљене се враћа пустињи. Ове грађевине су затворен систем, иако припадају пејзажу у ком се налазе.

На цртежу угљеном је приказан велики зигурат из Урука⁹⁵, који би, да није ниша које се налазе на његовом дну, изгледао потпуно као дело природе. Ово поновно стапање материјала са природом је и симбол смрти. Али, смрт човека ме није занимала, више су ме интересовали објекти који су препуштени сами себи. Шта се дешава с њима

⁹⁴ „Земља између две реке“, подручје југозападне Азије; ово подручје је у раздобљу од 4000. п. н. е. до 1000. п. н. е. дало значајну цивилизацију у којој су се мењали разни народи: Сумери, Акађани, Асирци и Вавилонци. Налазишта ових култура су у данашњој Сирији и Ираку

⁹⁵ Урук, је антички град у Сумеру и касном Вавилону. Налазио се источно од данашњег корита Еуфрата, на линији старог канала Нил, у регији мочвара. На врхунцу моћи Урук је имао око 60.000 становника, који су живели унутар зидина површине 6 km², те је био највећи град на свету у то време (око 3000. п.н.е.). Био је један од првих густо насељених градова.



Слика 43: Наташа Кокић, „Зигурат“, угљен на папиру, 300 x 168 цм, 2014.

када нас више не буде?

Људска бића су јако дуго живела са уверењем да је планета Земља центар универзума, а ми сами најузвишенија креација. Тек са коперниканском револуцијом је одбачено ово старо веровање и тада је људско уверење у супериорност почело да нестаје. Када је Сунце напoкoн смештено у центар нашег планетарног система, почели смо да схватамо наше место у универзуму.

Старе теорије по којима је Земља била центар свемира су ме фасцинирале. Било је тешко разумети свет ван онога што се може видети голим оком, те је Земља сматрана статичном, а небо је било то које се покретало. Тада, као и данас, су постојале погрешне теорије о природи, али је античка наивност (посматрано са ове дистанце, заиста изгледа као наивност) имала један специфичан шарм. Из тог мрака знања се гледало ка светлости и експерименти који су извођени, како филозофски тако физички, су полако стварали праву слику о свету. Недостатак научних метода и инструмената као што је телескоп, није спречило људе да покушају да објасне природне феномене.

Клаудије Птолемеј (Klaúdios Ptolemaĩos), велики хеленски астроном који је живео у другом веку нове ере у Александрији (Египат), је сакупио целокупно дотадашње знање о астрономији и објавио га у књизи која је постала позната под

називом „Алмагест“⁹⁶. Та књига је једина свеобухватна античка расправа о астрономији која је преживела до данас. Још су вавилонски астрономи развили аритметичке технике за израчунавање астрономских феномена, а Грчки астрономи, као што је Хипарх (Hipparchos)⁹⁷, произвели су геометријске моделе за израчунавање небеских покрета. Птоломеј је, међутим, тврдио да је своје геометријске моделе извео из одабраних астрономских запажања својих претходника који су трајали више од осамсто година, иако су астрономи вековима сумњали да су параметри његових модела усвојени независно од посматрања.

У средњем веку је „Алмагест“ био ауторитативни текст о астрономији. Птоломејев модел нашег планетарног система је био геоцентричан, што значи да је Земља била центар свемира, док се све остало кретало око ње. Инсистирао је на томе да је посао астронома да објасни кретање планета користећи само једнообразно кружно кретање – врсту кретања које показује већина зупчаника и точкова. Док је посматрао небо, дошао је до закључка да је наш систем уређен по такозваним епициклима, круговима или сферама по којима су се кретале све планете. Наравно, то је било његово резонување и најлакше објашњење – измислио је цео систем кретања не бавећи се озбиљнијим истраживачким радом. Овај Птоломејев систем је остао познат само по томе што се одржао јако дуго, јер није било бољег објашњења. Тек је Никола Коперник⁹⁸, пред крај свог живота, увео појам хелиоцентричног система, у ком се Сунце, а не Земља, налазила у центру нашег система.

По Птоломеју, свака планета је имала свој епицикл по ком се кретала, а затим се у исто време, кретала и по већој сфери око Земље, званој деферент. Међутим, никако није могао да објасни зашто планете понекад успоравају, па се затим крећу ретроградно. У ту сврху је развио математички концепт по имену еквант или *punctum aequans*⁹⁹. Та

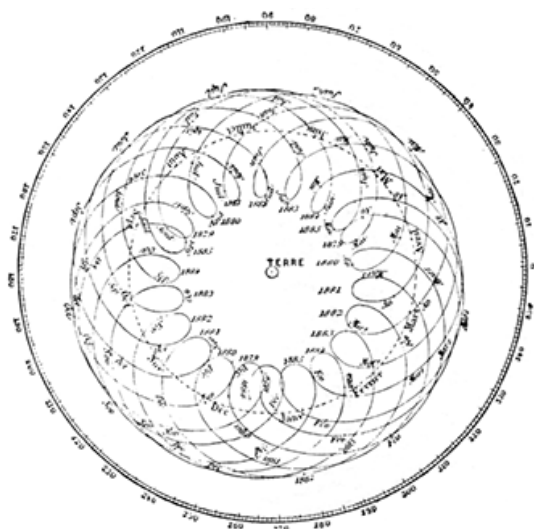
⁹⁶ „Almagest” (арапски назив) – дело је заправо било названо „Mathēmatikē Syntaxis“, али је промењено име, јер је у Европу заправо дошло преко Арапа;

⁹⁷ Hipparchus (190. пне – 120. пне), грчки астроном, географ и математичар. Сматран је оснивачем тригонометрије, најпознатији по случајном открићу ревнодневнице

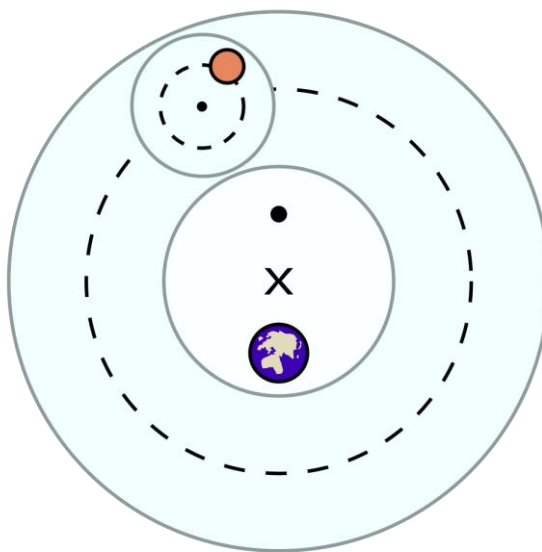
⁹⁸ Nicolaus Copernicus (1473. – 1543.), пољски астроном

⁹⁹ Punctum aequans је математички концепт који је развио Клаудије Птоломеј у другом веку наше ере како би објаснио кретање планета. Објашњавао је промену брзине у орбити. Овај планетарни концепт омогућио је Птоломеју да одржи теорију јединственог кружног кретања живом изјављујући да је пут небеских тела униформан око једне тачке и кружни око друге

замишљена тачка у простору му је омогућила да докаже своју теорију о епициклима, јер еквант представља нешто попут „неутралне позиције“, такорећи ничије земље. Та нова



Слика 44: Орбита ретроградног Меркура по Птоломеју



Слика 45: На илустрацији велика тачка означава еквант

тачка гледишта је служила само да би се неодржива теорија одржала. Такође, само смештање те тачке ван планете Земље, то јест насупрот ње, је у неку руку чудно. Нешто пре Птоломеја, тачније читав век раније, написана је књига „*De Rerum Natura*” (О природи ствари), у којој је Лукреције успео да одбаци постојање богова и било каквих виших бића. Код њега имамо тврдњу да су људска бића сама заслужна за своје понашање и своју судбину. Ако поставимо неутралног посматрача насупрот Земље у другом веку нове ере, ко је тај посматрач? То заиста изгледа као *deus ex machina*¹⁰⁰, изненадна сила која се појављује и решава ствар. Такође, имамо и код Аристотела у делу „*О небу*“¹⁰¹ опис кретања, које увек мора бити једноставно :

„А уз све то може се једнако казати и да ако је кружно кретање природно за

⁹⁸ *Deus ex machina* (лат.), латинска изрека која се користи да опише неочекиван, вештачки или невероватан лик или силу која се изненада појављује и решава ствар која је до тада била нерешива. У пренесеном значењу изрека се користи да значи догађај који решава неку (безизлазну) ситуацију на начин који се коси са принципима логике и здравог разума

неко тело, да ће међу простим и првичним телима постојати оно с својством да се природно креће по кругу, баш као што ватра одлази навише, а земља пада наниже. Узме ли се, пак, да тело које изводи кужно кретање, чини то супротно својој природи, било би необично и лишено основе постављати да је само овакво кретање непрекидно и вечно, иако неприродно: увиђа се, наиме, у различитим случајевима, да све што је противно природи доживљава најпре своје уништење.“¹⁰²

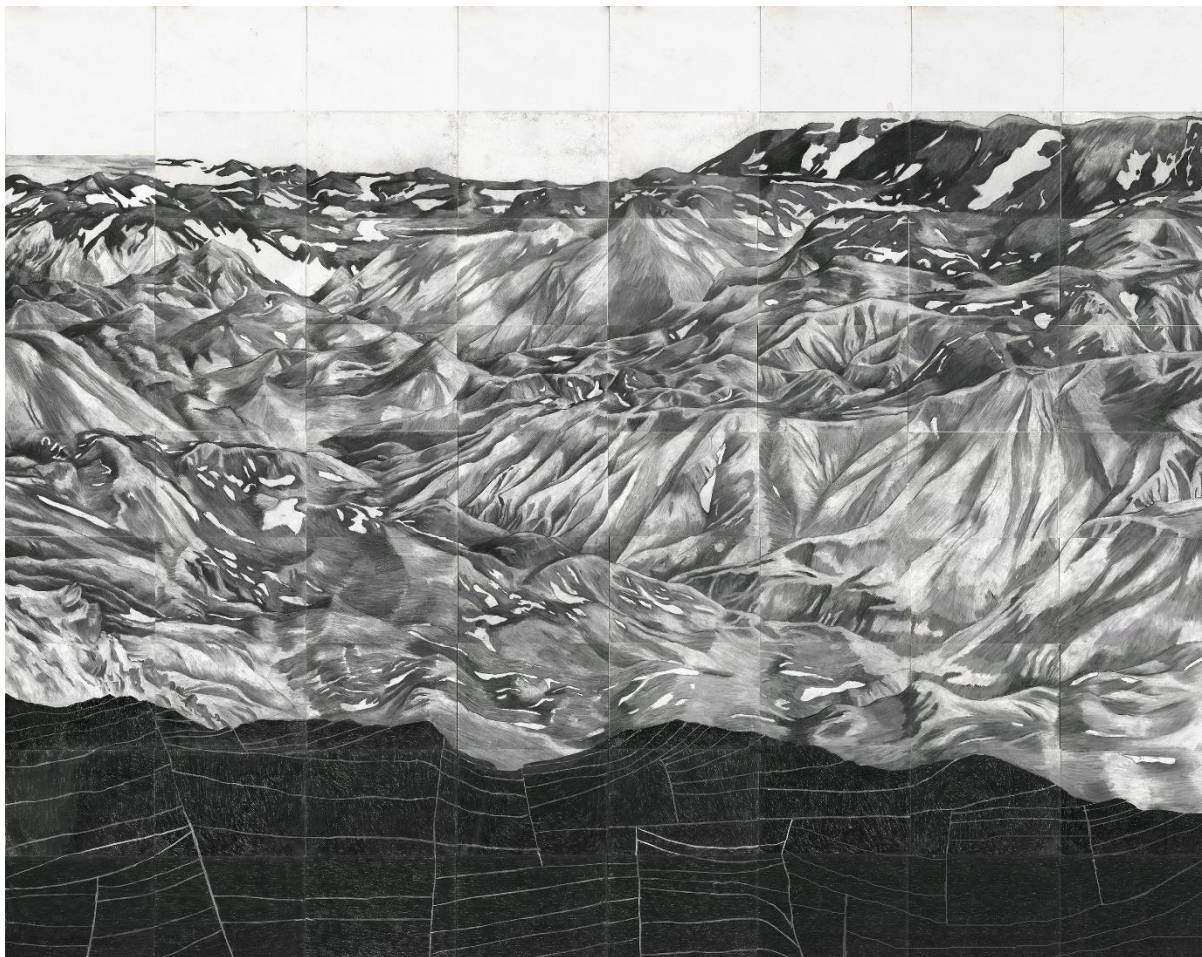
Овај текст је написан 350. године пре нове ере, дакле знатно пре Птоломеја. Како каже Аристотел, постоје природна – једноставна и неприродна – компликована кретања. Птоломејево компликовано кретање планета није одрживо: ако би се планете заиста кретале на тај начин, до сада вероватно не би ни једна постојала. Уништиле би саме себе. Узимајући све у обзир, заиста је чудно да је једна тако погрешна теорија успела да се одржи тако дуго.

Концепт о имагинарној позицији са које се посматра универзум је веома поетичан. Као натприродно острво које постоји само у свемиру, не померајући се, са својом историјом. Са друге стране се поставља питање колико далеко ћемо ићи да би се нешто, што по својој природи није одрживо, одржало? Посматрање кретања света са неутралне позиције је и више него привлачно, тада видимо свет какав заиста јесте, без субјективних осећања. Птоломеј је чинио супротно, сматрао је да ће неутралном позицијом моћи да одржи нешто што је врло субјективно. Колико данас имамо оваквих ситуација?

Цртеж „*Equant*“ настаје управо из ових премиса. Цртеж представља имагинарни лични центар, место где све почиње и све се завршава; место где све наше мисли завршавају и тако граде пејзаж. Ту закопане испод површине земље служе као основа за нови и срећнији живот. Као почетна идеја употребљен је концепт о фиктивном пејзажу, чија површина представља „спољашњи изглед“ неутралног посматрача, док пресек земљишта представља његову историју. „*Equant*“ је место које служи као „сигурна кућа“, попут погледа са балкона у видео раду „*No more ghosts*” (срп. 71-74). Увек му се можемо вратити када се осећамо лоше.

¹⁰¹ „О небу“, главна Аристотелова расправа која садржи астрономске идеје, као и идеје о томе како Земља функционише;

¹⁰² Аристотел, „О небу“ (1990.), Графос, Тузла, глава друга, стр. 8



Слика 46: Наташа Кокић, „Equant“, угљен и бели угљен на папиру, 240 x 190 цм, 2014

Када је Халејева комета¹⁰³ прилазила Земљи 1910. године, јавност није обраћала превелику пажњу. О кометама се доста знало, али шира јавност није била много информисана. Француски астроном по имену Фламарион¹⁰² је посматрао комету од 1909. године путем телескопа и спектроскопа. Његове опсервације су штампане пред сам пролазак комете поред Земље и изазвале су велику панику. Наиме, он је закључио

¹⁰¹ *Халејева комета, једна је од најпознатијих у историји човечанства. Названа је тако по астроному Едмунду Халеју који је у осамнаестом веку проучавао записе о појављивању комете од 1456. до 1682. године и установио њену периодичност. Спада у скуп сјајних комета кратког периода и може се видети голим оком са Земље, али највише два пута у току једног људског живота, пошто се јавља на сваких 74–79 година.*

¹⁰² *Николас Камиј Фламарион (франц. Nicolas Camille Flammarion, 1842. -1925.), француски астроном и писац. Аутор је више од педесет наслова из области популарне науке, астрономије, парapsихологије и научне фантастике.*

да, с обзиром да се реп комете састоји од водоника и опасног цијаногена¹⁰⁴, уколико Земља прође кроз облак ових испарења - или ће се хидроген запалити и тако уништити Земљу у једној огромној експлозији, или ће гасови комете заменити нашу атмосферу; ти гасови би реаговали са азотом и створили ново једињење – азотсубоксид – који је заправо гас за смејање. Затим би тај нови гас угушити сав живот у „гнусној пародији смрти“¹⁰⁵. Требало је да мишљење буде одмах побијено од стране других научника. Међутим, идеја је подржана од неколицине научника, и у року од неколико дана, ова вест је била још додатно преувеличана. Сви који су чули вест су почели да претражују небо не би ли видели светлећу куглу која им се приближава. Ускоро је реп комете био видљив, а свако вече је глава комете постајала све сјајнија. Шта ако комета удари директно у Земљу и гасови из њеног репа подаве све без милости? Паника је захватила скоро целу планету и на врхунцу тог лудила читава заједница афричких Американаца је одбијала да ради у пољима и *„окупљали су се у хиљадама да чекају ову катаклизму послату са неба. Индијанска племена у западној Канади су обављала скоро заборављене ритуале да би одбили ову светлећу претњу. Новинске агенције су извештавале о муслиманима који су прихватили овог ватреног странца као Алаховог гласника и чекали су следећи сигнал да започну рат са неверницима .“*¹⁰⁶ Један култ у Америци је чак хтео да принесе људску жртву ради искупљења људских грехова, а лукави продавци су нудили гас маске као једино спасење.

Овај догађај из 1910. године није усамљен у историји. Комете су у свим деловима света представале некакав небески знак, био он добар или лош. Ипак, пажљивијим посматрањем се дошло до закључка да, иако се комете појављују увек када се нешто од велике важности дешава на Земљи, појављују се знатно више када се не дешава ништа значајно. Убрзо је прихваћена чињеница да су у питању закони физике. Те 1910., комета је дошла и прошла, а гасови из њеног репа нису побили становништво планете.

Као што видимо, комета са собом носи много симболике. Ако слушамо здрав разум савремене науке, видећемо да је комета прљав комад леда, који време проводи на ободу Цунчевог система, док га нешто не избаци из равнотеже – рецимо судар са другом кометом. Због Сунчеве топлоте, комета добија свој реп, који се састоји од испарења

¹⁰⁴ Безбојни токсични гас опорног задаха;

¹⁰⁵ и ¹⁰⁶ Из чланка објављеног као сећање на догађај из 1910. – “The panic over Halley’s comet”, Maclean’s magazine (1955.)



Слика 47: фотографија Халејеве комете из 1919. године (Википедија)

воде и разних органских честица. Осим што чини фантастичан приказ који се понавља у редовним интервалима, комета сама по себи није толико спектакуларна.

У мојој поезији, комета има симболику – она је попут индивидуе која незаустављиво жури кроз живот. Наравно, представља и врсту ванземаљског пејзажа, никад заиста виђеног, пејзажа који заувек остаје скривен од нашег директног погледа. Јер, комете су врло мале по мери ствари у свемиру и јако је тешко видети њену површину.¹⁰⁷ Дакле, комета је још један „имагинарни“ пејзаж, обликован нашим личним афинитетима.

Комета која се распада на два дела је алегорија растрзаности и алијенације. Под притиском друштва се распадамо, од брзине савременог живота не постижемо да заиста живимо. Цртеж угљеном „*Комета која се распада*“ је представљена као тајм лапс фотографија. Приказивањем различитих стадијума тог распада, успоравам тренутке и дајем им већи значај. Сваки кадар је рад за себе, али је такође и део једне могуће

¹⁰⁷ Површина комете није била видљива све док свемирска сонда „Розета“ није сустигла комету Чурјумов–Герасименко 2014. године;

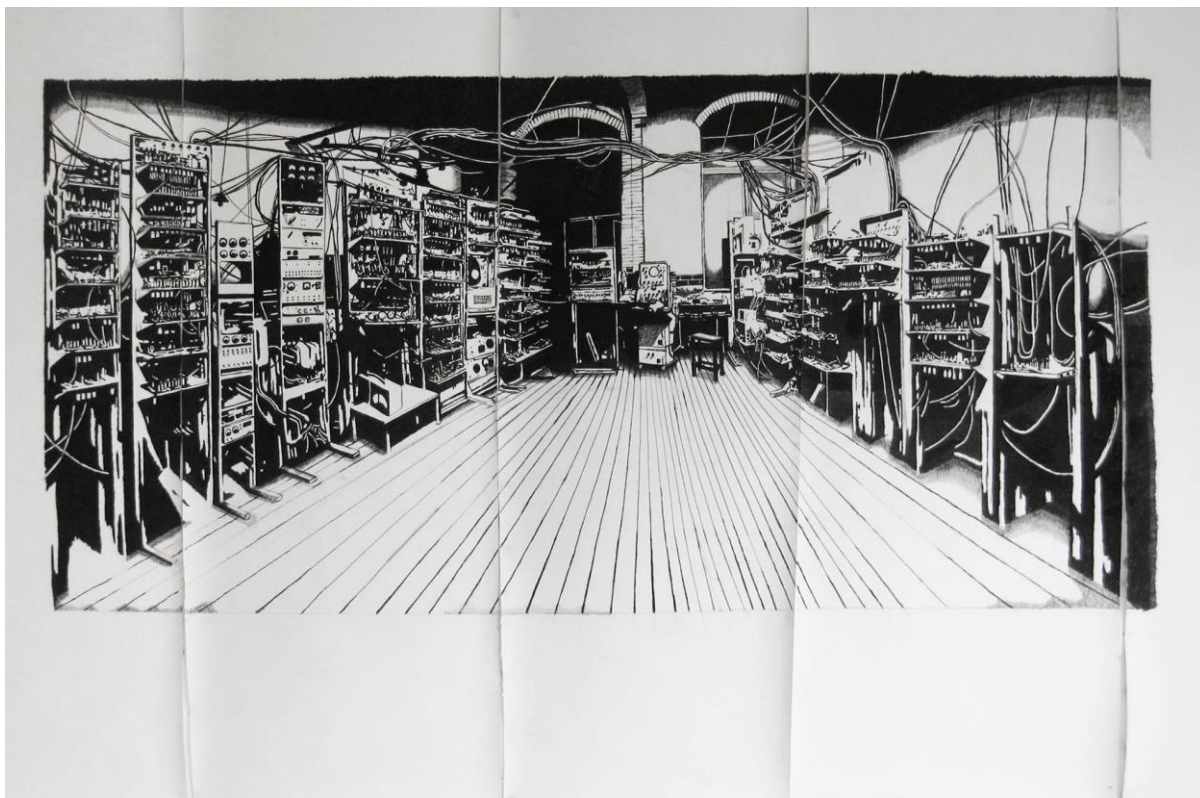


Слика 48: Наташа Кокић, „Комета која се распада“, део серије „Im so full of rocks I can hardly move“, сви комади су 30 x 21 цм, укупно 16 цртежа; угљен и бели угљен на папиру, 2014.

временске линије, исечак реалности, као филмски кадар извађен из контекста који има своје самостално значење. Шеснаест цртежа формата 30 x 21 центиметар постављених у решетку, се не могу дословно спојити у анимацију – представљају погледе из више углова. Цртежи су рађени по пронађеној серији од три фотографије начињене телескопом, а остали „кадрови“ су измишљени.

Овај рад ће се 2015. године развити у самосталну изложбу, те ће ускоро бити још речи о њему.

Поред космичких феномена који се одвијају на макро скали, интересовали су ме и микро-феномени, основе материје и понашање честица у простору. Контемплација о најмањим деловима стварности ме је одвела и до свакодневних ствари које нас окружују, као што је рачунар и начин на који он функционише.



Слика 49: Наташа Кокић, „Компјутер“, угљен на папиру, 300 x 150 cm, 2014.

За време Другог светског рата декодирање је било од виталног значаја. Развијање технологија и машина које су обављале овај посао је скратило рат за неколико година. Алан Тјуринг (Alan Turing)¹⁰⁸ је био британски математичар који је пројектовао машину – компјутер који је успео да прочита кôд Немачке „Енигма“ машине. Уз помоћ „Енигме“ важне поруке су шифроване, а потом слане уз помоћ радија. То је била стратегија која је Немцима требало да обезбеди првенство у рату. Међутим, Тјуринг и други криптографи који су радили у у Блечли парку (Bletchley park)¹⁰⁹, главном штабу британских криптографа, су их спречили у томе. Осмислили су електро-механичку справу којој су дали име „Бомб“ (Bombe)¹¹⁰, а након ње је изграђен читав низ рачунара који су дуго после рата држани у тајности.

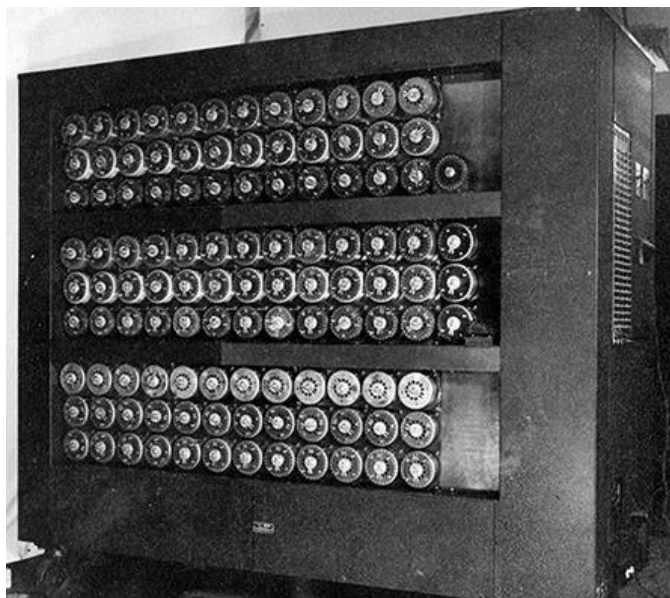
¹⁰⁷ Alan Turing (1912. – 1954.), британски математичар, логичар и криптограф. Сматра се оцем модерног рачунарства.

¹⁰⁸ Током Другог светског рата, имање је било у рукама Британске владе која је продирала у тајне комуникације сила осовине - што је најважније немачке Енигме и Лоренц шифре;

¹⁰⁹ „Бомб“, електро-механички уређај који су користили пољски и британски криптолози како би дешифровали тајне немачке поруке у току Другог свјетског рата;

Тјуринг је био веома утицајан у развоју теорије компјутерске науке, доприневши формализацији концепата као што су алгоритам и компутација са хипотетичком Туринговом машином, за коју се сматрало да је била модел компјутера за широку употребу. Сматран је и оцем вештачке интелигенције. Предложио је експеримент који је постао познат као „Тјурингов тест“, покушај да се дефинише стандард по ком се машина може назвати „интелигентном“. Идеја је била да, уколико човек који води разговор са рачунаром не може да разлучи да ли разговара са рачунаром или људским бићем, онда се тај рачунар може назвати интелигентним. У научном раду Тјуринг је предложио да, уместо програма који одговара одраслом људском бићу, напише програм који ће учити, попут детета. Иако је допринео много на пољу рачунарства, у Великој Британији никад није био потпуно признат због своје хомосексуалности, која је тада (после другог светског рата) била криминализована у тој земљи.

За време рата је настала још једна врста компјутера, названа „Колос“ (Colosus). Овај рачунар је користио претечу бинарног система за обављање разних математичких операција и зараво је први компјутер који је могао бити програмиран серијом прекидача и утичница, не писаним програмом.



Слика 50: фотографија „Бомбе“, за време Другог светског рата

Развијање компјутерске технологије је започето у време појаве првог механичког разбоја за ткање који се могао програмирати. Године 1804. Џозеф Мари

Жакард¹¹⁰ је патентирао разбој који је користио низ пробушених картица за програмирање. Свака картица је одговарала једном реду истканог материјала.

Од овог разбоја до данашњег компјутера, прошло је много времена. Настајале су разне верзије ове електронске справе, а једна од мени најфасцинантнијих је био први рачунар који је имао екран. Назван EDSAC (*Electronic delay storage automatic calculator*), био је и први рачунар чији програм је могао бити чуван дигитално у самом рачунару. Био је огромних димезија, заузимао је целу једну просторију на универзитету у Манчестеру (Manchester, Енглеска).

Начин на који је склопљен, делови који су уграђени и начин на који функционише су потпуно фасцинантни. Километри каблова су носили електроне, а начин на који су каблови били умотани је одређивао да ли ће електрон проћи кроз капију

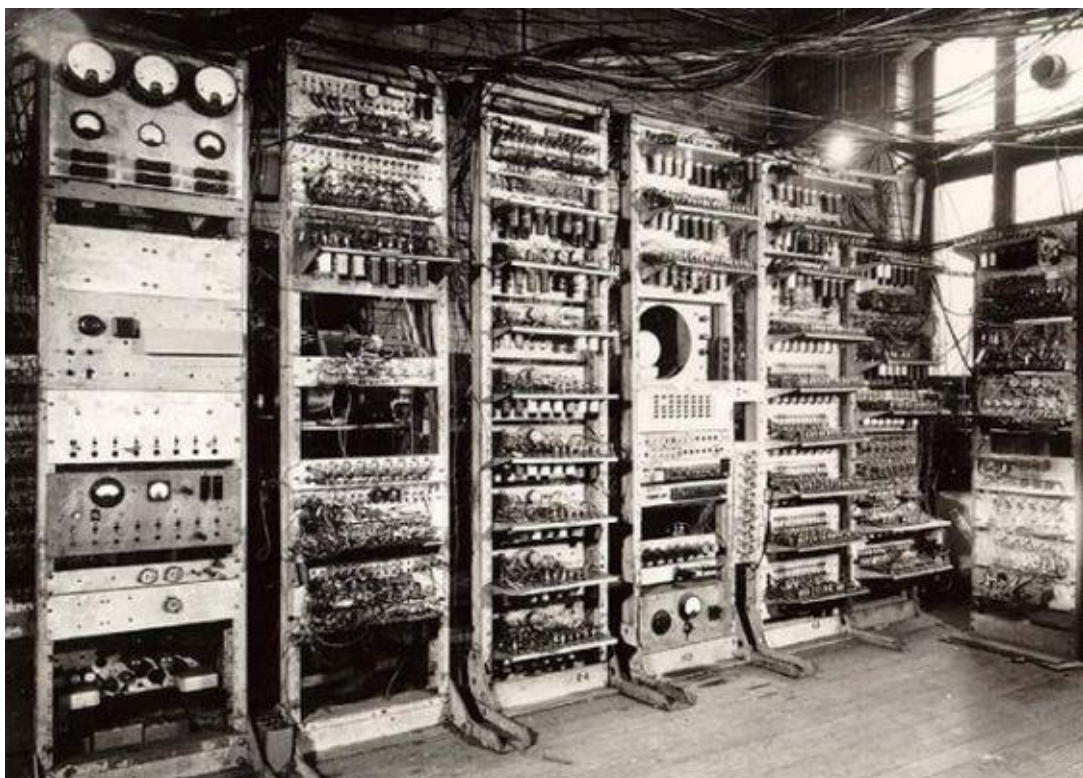


Слика 51: картице за програмирање у употреби, Жакардов разбој

¹¹⁰ Joseph Marie Jacquard (1752. - 1834.), француски иноватор, изумитељ Жакардовог разбоја који је покренуо технолошку револуцију у текстилној индустрији;

која значи 1 или 0. Заснована на једноставним принципима, а опет изграђена да обавља компликоване математичке и криптографске задатке, ова справа је представљала врхунац људске генијалности. За мене је представљао нови универзум – посматрала сам га као вештачки предео, који је био у служби нове врсте живих бића. Електрони који заправо чине струју, контролисани споља, су били симбол човечанства, а делови рачунара - град.

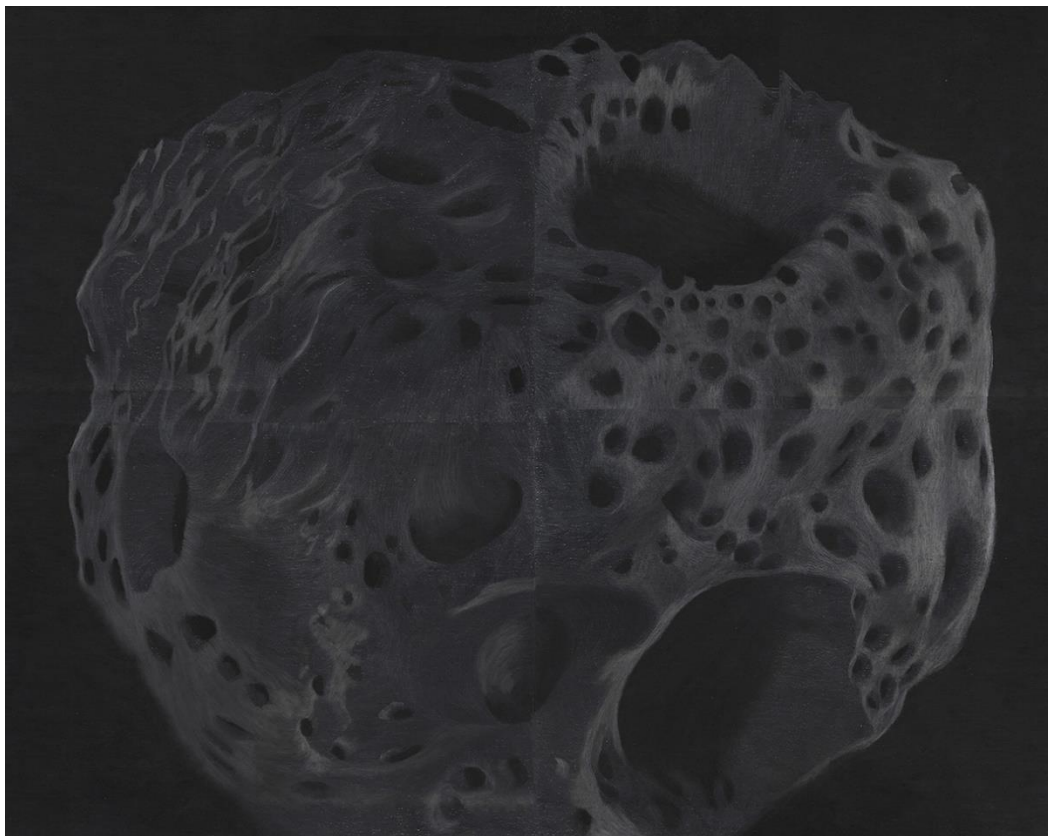
Изложба „ *Im so full of rocks I can hardly move*” је одржана у галерији „Ремонт“ 2014. године. Поред свих поменутих радова, били су изложени и цртежи астероида, који су представљени као минијатурни светови. Њихова географија је дуго била скривена од људских погледа, све док свемирске сонде у двадесет првом веку нису стигле до њих. Ова камена и метална тела су у орбити око Сунца и представљају протопламетарни материјал. Сила гравитације Јупитера и Марса је спречила формирање већег небеског тела и ови комади су остали да лебде самостално или у групама, у појасу између ове две планете. Неправилног облика и нестабилне конструкције, ови мали светови имају своју географију. Као ванземаљски пејзаж, представљају још једно поигравање са видљивим/невидљивим.



Слика 52: фотографија EDSAC рачунара, приказан је само један његов део



Слика 53: галерија Ремонт, део поставке изложбе „Im so full of rocks I can hardly move”, 2014.



Слика 54: Наташа Кокић, „Астероид“, угљен на папиру, 84 x 62 cm, 2014.



Слика 55: Наташа Кокић, „Астероид“, угљен и бели угљен на папиру, 205 x 160 cm, 2014.

Треће поглавље: „Behind every man now alive stand thirty ghosts“ (Иза сваког човека који је данас жив стоји тридесет духова)

У овом поглављу ће бити речи о изложби која је одржана 2015. године у Уметничком простору У10. Изложба је настала као део награде „Димитрије Башичевић Мангелос“ за 2014. годину. Продукција, која је била органска, се ослањала на књигу „О природи ствари“ Лукреција Кара. У исто време, изложба је представљала први покушај симбиозе цртежа и звука.

Изложба „Behind every man now alive stand thirty ghosts“

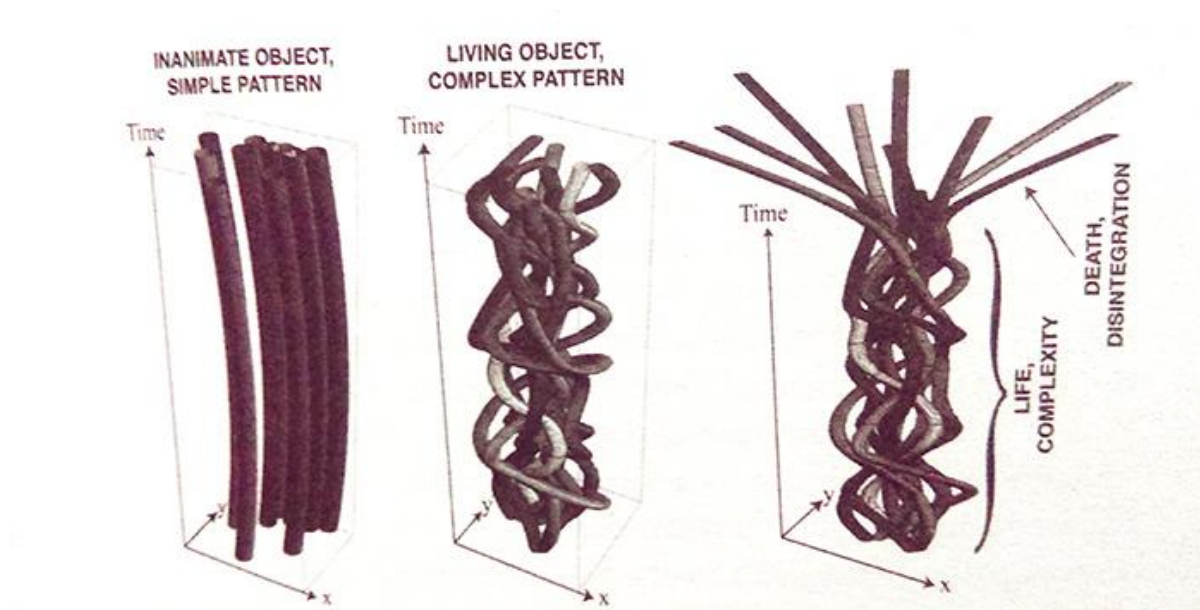
„Иза сваког човека који је сада жив стоји тридесет духова, јер то је однос према којем мртви надмашују број живих. Од почетка времена, око сто милијарди људи је живело на планети. Ово је интересантан број, јер чудном случајношћу постоји око сто милијарди звезда у нашем локалном универзуму, Млечном путу. Дакле, за сваког човека који је икада живео, у овом Универзуму сија звезда.“¹¹¹

Први део овог цитата је изабран за назив изложбе у Уметничком простору У10, јер је за ту прилику настало тридесет цртежа угљеном, који су представљали фрагментацију комете. Као што је већ речено на страницама 93-95, комета је одувек представљала мистериозни објекат. Када је откривено да се састоје од прашине и леда,

¹¹¹ Артур Кларк: „2001: Одисеја у свемиру“, из предговора (Arthur C. Clarke: „2001: A Space Odyssey“ (1968.), Dutton Adult

да се појављују периодично, традиција везивања ових небеских тела са догађајима на Земљи је напуштена.

У оквирима изложбе која је одржана 2015. године, комета је такође узела улогу симбола. Као слику савремене борбе да се одупре притисцима различитих друштвених околности, у настојању да остане веран самом себи, имамо алегорију појединца који се распада на комаде. Цртежи угљеном на папиру представљају овај процес. Поновном употребом „time lapse“ технике, представила сам одабране тренутке тог поступка, фиктивног по својој природи. Проток времена је било од посебне важности. *Линија света*, како је у физици још названо свеукупно време које садржи један живот (Ајнштајн) се односи на различите путеве кроз простор и време. Кретањем кроз време,



Слика 56: илустрација показује сложеност живота. Кретање објекта одговара временским траговима у простору и времену. Неживи објекат кроз време ствара једноставан шаблон, док живо биће оставља комплексни потпис. Када живи организам умре, дезинтегрише се и његове честице се раздвоје;

наше честице формирају облик попут тубе, који рефлектује кретање од рођења до смрти. Ако рецимо препливамо базен неколико пута, временска туба ће имати цик цак облик. Све постаје знатно комплексније ако узмемо у обзир да и све наше ћелије мењају своје позиције, те и оне доприносе облику временске тубе. Ово може да се илуструје и на други начин. Ако узмемо камеру и поставимо је наспрам екрана са којим је спојена,

добићемо бесконачан низ слика, које се огледају једна у другој. Ако између екрана и објектива ставимо неки објекат, добићемо занимљив ефекат, попут овог у теоријској физици: предмет који се бесконачно понавља. Ако бисмо померали тај објекат, видели бисмо да се тај исти покрет рефлектује дуж целе временске линије.

Све наше субјективне перцепције протока времена постоје у времену и простору, као и што свака сцена на ДВД-ју постоји. Ако користимо израз „посматрачки моменат“ за сваки тренутак који постоји дуж наше „плетенице“ живота, видимо да време заправо не тече, већ постоји у облику малих пакета. Из искуства знамо да ови *посматрачки моменти*¹¹² делују повезано, као да су без напора спојени у један низ секвенци које називамо живот. Али, поставља се питање – како се ти тренуци повезују? Да ли постоји неко правило по ком се повезују и зашто ми субјективно осећамо да време тече? Можемо да претпоставимо да то има везе са континуитетом: ако су два



Слика 57: ефекат камере која снима сопствени снимак

посматрачка момента одмах један иза другог и ако су део истог шаблона. Добијени низ цртежа угљеном је нешто попут пресека временске форме. Сваки цртеж је као кадар филма, извађен из контекста и изолован у свом тренутку. Тиме је моменат у ком је забележена ситуација (облик испарења, положај комете у односу на позицију

¹¹² „Observer moment“, израз који је увео Макс Тегмарк (Max Tegmark), физичар, а којег су касније преузели многи филозофи;

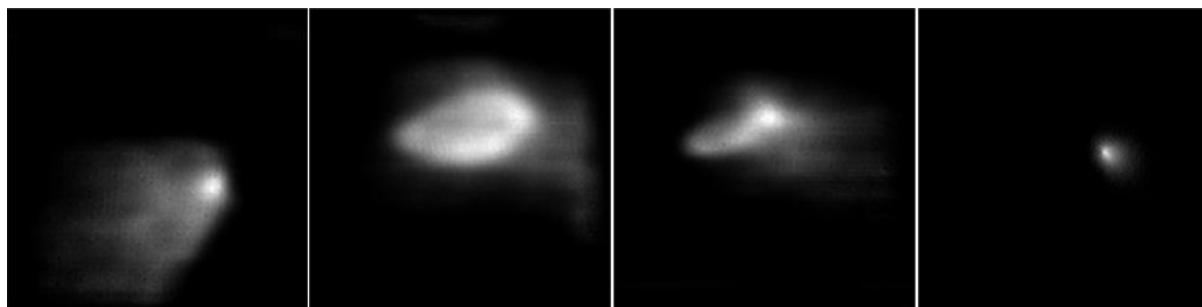


Слика 58: илустрација показује ефекат који се добија убацивањем објекта између камере и екрана који камера снима

посматрања) продужен, добио је на важности.

Радови су настали на основу четири фотографије Халејеве комете, које су пронађене на интернету. Цртежи су фиктивне сцене, попут делова филма који недостају, додати у просторе између ова четири кадра и граде сопствену временску шему. Истоветност формата само наглашава њихову повезаност.

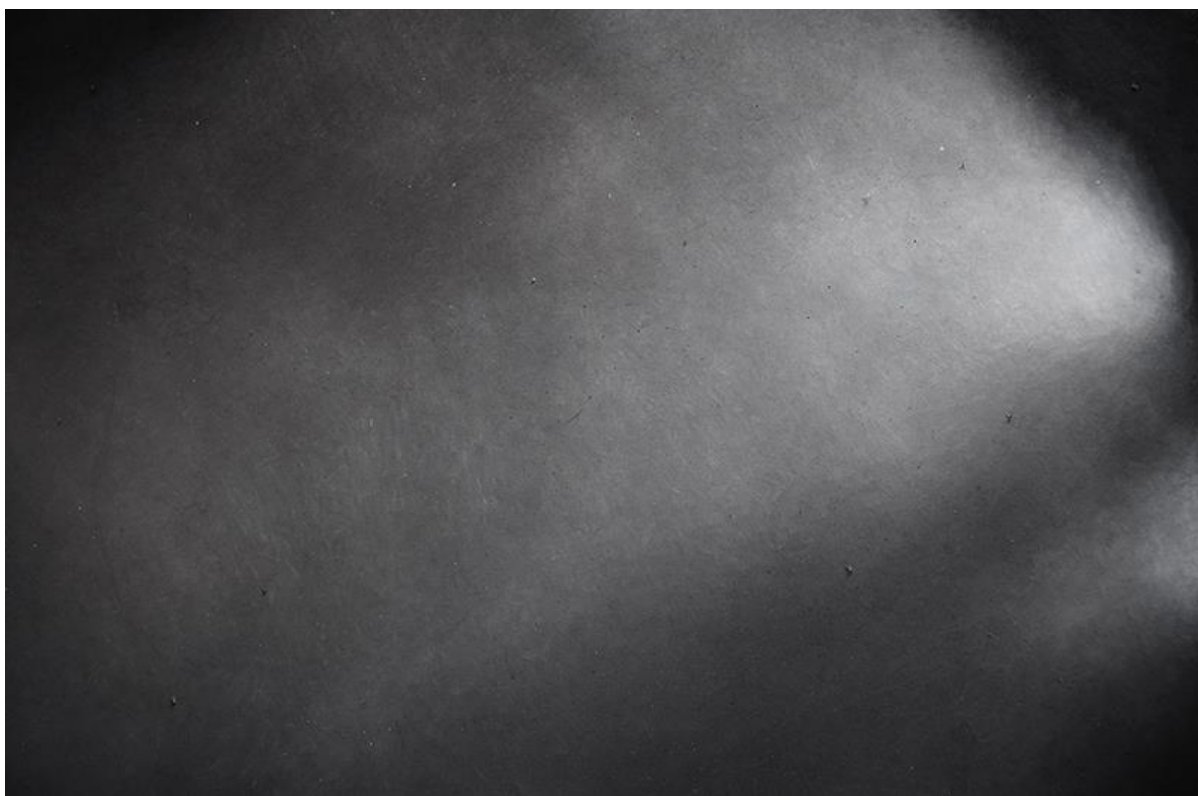
Немогућност назирања правих облика објекта, немоћност технологије да



Слика 57: фотографије пронађене на интернету, употребљене за изложбу

прикаже стварну слику површине овог леденог света, је само продубило поетику. Нежни трагови испарења која настају када се овај комад леда приближи Сунцу су попут авети, енергетског остатка који се креће у простору. Спој ових елемената (фантомски траг, немогућност спознаје, магловитост) су нагласили физичку, али и метафизичку удаљеност самог објекта. Емотивна тежина ове метафоре се назире кроз призму персоналних домаћаја и изгубљених снова. Притисак окружења у ком живимо је оставио неизбрисив траг и ми се мењамо у складу с тим.

Угљен као примитивни материјал, који настаје постепеним сагоревањем дрвета, је успео да створи једну тактилну атмосферу. Површине су попримиле специфичан сомотски изглед и тако допринео укупном утиску. Његов мирис је такође



Слика 58: „Комета која се распада“ , цртеж, угљен и бели угљен на папиру, 56 x 76 cm, 2015. , један од тридесет радова серије „Behind every man now alive stand thirty ghosts”

имао активну улогу у креирању амбијента – прашина која није била учвршћена на папиру фиксативом је имала специфичан прашкаст мирис, природан, који није био маскиран хемијом. Селекцијом површина које ће бити осветљене, цела галерија је постала уметнички рад.

Историчарка уметности Ана Богдановић је у каталогу изложбе писала:

*„Десет година, пет месеци и четири дана трајало је путвање од око 6,4 милијарде километара које је прешла сонда „Розета“ како би сустигла комету 67П/Чурумова-Герасименко (67P/ Churyumov-Gerasimenko) која се креће брзином од око педесет и шест хиљада километара на сат. На раздаљини од око стотину километара од површине комете један од инструмената „Розете“ забележио је осцилације у њеном магнетном пољу – ослобађањем честица комете у свемир, сматрају научници Европске свемирске агенције, долази до њиховог наелектрисања услед процеса јонизације, што иницира настанак звука, односно осцилација чији механизам ови научници још увек нису открили. Песма коју емитује комета путем интернета је пренета планетом Земљом, а како би била доступна донекима људског уха, њена изворна фреквенција појачана је чак десет хиљада пута. Неочекивана, мистериозна музика која настаје у простору размене између комете и остатка Сунчевог система је одушевила земљане. Ово откриће превазилази актуелне могућности човекове спознаје отварајући простор, како научници врде, за револуционарне трансформације досадашњих сазнања о настанку наше планете и прошлости Сунчевог система.“*¹¹³

Сонда *Розета* није случајно добила то име. Као што је познато, камен „Розета“¹¹⁴, који је откривен у Египту 1799. године¹¹⁵, је помогао при тумачењу хијероглифа и тако открио један нови свет који је пре тога деловао изгубљено у историји. Контекст у ком је сонда „Розета“ поменута је свакако значајан. Комета, као и камен из Розете, носи са собом историјски запис живота којег тек треба растумачити. Ана Богдановић даље пише:

¹¹³ Каталог изложбе „Награда Димитрије Башичевић Мангелос 2015.“, Ремонт галерија 2015., стр. 32

¹¹⁴ Камен из *Розете* је гранодиоритска стела из периода владавине египатске династије Птоlemeјида, исписана законом који је прописан у Мемфису 196. п. н. е. у име краља Птоlemeја Петог. Закон је исписан трима различитим писмима; горњи текст је записан староегипатским хијероглифима, средњи демотским писмом (упрошћеним хијероглифима), а доњи текст је на старогрчком језику, у којима се говори о укидању многобројних пореза и дају се упутства за подизање статуа у храмовима. Зато што у суштини представља један текст на три писма ова стела је основни кључ за дешифровање египатских хијероглифа.;

¹¹⁵ Камен је откривен током 1799. године поново открио војник Пјер-Франсоа Бушард, члан Наполеонове експедиције у Египту.

„Преведено у домен филозофије уметности, искуство сусрета са музиком комете могло би се дефинисати као сублимно стање – трансцедентално искуство човекове спознаје које настаје у моменту када мисао дође до краја и сусретнемо се са оним што је „друго“. Имајући у виду богато симболичко значење које комете заузимају у историји људске имагинације са једне стране, али и веровање савремене науке да су комете заслужне за настанак живота на Земљи доношењем честица воде и минерала на површину планете са друге стране, простор за разматрање категорије сублимног у овом контексту отвара се у више праваца. Зарад бољег разумевања појма сублимног, покушајмо га одредити спрам категорија простора и времена. Сублимно искуство везано је за међупростор сучељавања природе и културе као последице немогућности превођења једног домена у други; углавном немогућности разумевања непознате природе (и њене снаге) кроз постојеће обрасце културе и језика. Време у коме се дато стање одвија такође је прелазног типа, а карактерише га суспензија односа успостављених структура друштености. На конкретном примеру искуства слушања звука комете 67П рекло би се да дати простор обухвата присуство пред непознатим у коме је темпорална реалност замењена континуираном могућношћу.“¹¹⁶

Осећај сублимног је заправо осећај незадовољства, које произилази из неадекватности имагинације у естетском разумевању дате појаве и у исто време пробуђеног задовољства које произлази управо из те неадекватности. Према томе, сублимно развија дискурс о ономе што се не може контролисати. Самим тим долазимо до спознаје сопствених ограничења и потом ту негативну половицност претварамо у позитивну добит: таква искуства служе да успоставе чврстоћу наше моћи расуђивања.

Управо тај осећај незадовољства који је настао из сублимног је био тема изложбе. Као контраст између свакодневних, земаљских догађаја који утичу на емотивна стања и неадекватности при разумевању односно ишчитавању сублимних расположења, настају радови који приказују на сублиман начин негативан и поражавајући однос друштва и појединца.

Спој звука и цртежа је отворио једну нову димензију ка обликовању амбијента у ком се изложба посматра. Овај додатак визуелним радовима је настао на основу

¹¹⁶ *Каталог изложбе „Награда Димитрије Башичевић Мангелос 2015.“, Ремонт галерија 2015., стр. 32 – 33.*

писаног текста, тачније ишчитавања делова књиге „*О природи ствари*“. Изабрани део се односио на расправу о притиску и сили гравитације у свемиру и како она утиче на различита тела. Овде преносим текст у целости:

„Једна ствар коју морате одбити од свих веровања, добри Мемииусе, у теорији коју неки држе, да све ствари притискају према центру универзума, и да из тог разлога свет стоји чврсто без утицаја изван, да врх и дно нису слободни да се крећу у било ком правцу, пошто се све приска према центру - ако можете да верујете да било шта почива на самом себи – да су све тешке ствари испод земље притискају ка горе и одморају се наопако, као слике ствари које се рефлектују у води. Исто тако тврде да животиње лутају главом надолу и не могу пасти одоздо са земље на небо испод ништа више него што наша тела могу да лете горе у областима неба; Када виде сунце, звезде ноћи јесу оно што видимо и што деле сате на широком рају наизменично са нама, и пролазе ноћи које одговарају нашим данима. Али грешка је дала ове лажне идеје будалама, прихватили су их са закривањем резоновања. Јер пошто је свемир бесконачан, не може бити средине. Чак и да постоји, ништа не би могло да стоји тамо, јер је то средина, уместо да се распадне из неког другог разлога. Јер за сво место и простор који називамо празнином кроз средину, кроз не-средину, мора се уступити за ствари, где год их њихови покрети одведу. Нити постоји место где тела могу ићи да се ослободе својих утега и стоје у празнини; Нити празнина може да пружи отпор према било чему али, како то његова природа захтева, он мора попустити. Стога се ствари не могу одржати у овој комбинацији, савладане њиховом чежњом за средином.“¹¹⁷

Као што видимо из приложеног текста, говори се о сили гравитације, у времену када овај појам свакако није био познат. Видимо да се знало да сви објекти на површини Земље теже ка њеном центру, то јест да их сила теже држи везане за подлогу. Као контраст цртежима који су представљали распадање и осипање, текст је говорио о концентрисању и спајању, привлачењу и, у пренесеном значењу, заједништву. Поставља питања о двосмисленостима и контрадикцијама нашег времена. Метричко читање текста у оригиналу, на Латинском, је дозивало прошлост, заједно са цртежима је стварало једну просторну инсталацију, где се сâм простор галерије трансформисао у времеплов. Снимак је био понављан - након једног читања успедила би кратка пауза,

¹¹⁷ Lucretius: „*On the nature of the universe*”, *Oxford worlds classics* (1997.), стихови 1052-1083;

која је била испуњена апстрактним звуцима, односно звучним пејзажем (soundscape). Често понављање латинског текста је наговештавало сакрално појање или неку врсту медитације.

У последњем пасусу текста који прати изложбу, Ана Богдановић пише:

„Савремени антропоцентрични поглед своје технике спознаје заснива на обичају превођења природе у културу средствима рационалног научног сазнања. Логика наше антропоцентричне културе је наративна, њена је форма репрезентацијска. На симболичном нивоу ово се рефлектује и у одабиру назива за поменућу сонду Европске свемирске агенције који се односи на камен из Розете – базалтну плочу која је је у деветнаестом веку омогућила дешифровање хијероглифа методом превођења, будући да је на себи имала исписан исти текст на три језика, укључујући египатско и грчко писмо. У ситуацијама када је дати процес превођења немогуће реализовати настаје простор за уписивање имагинације, могућност укидања наративно – репрезентацијског кода. У тим транзитним, лимиалним искуствима чекања препознатљивог превода долази до акумулације очекивања. Музика коју изводи комета 67П/ Чурумова – Герасименко постаје „soundtrack” стања у коме нема места за наратив.“¹¹⁸

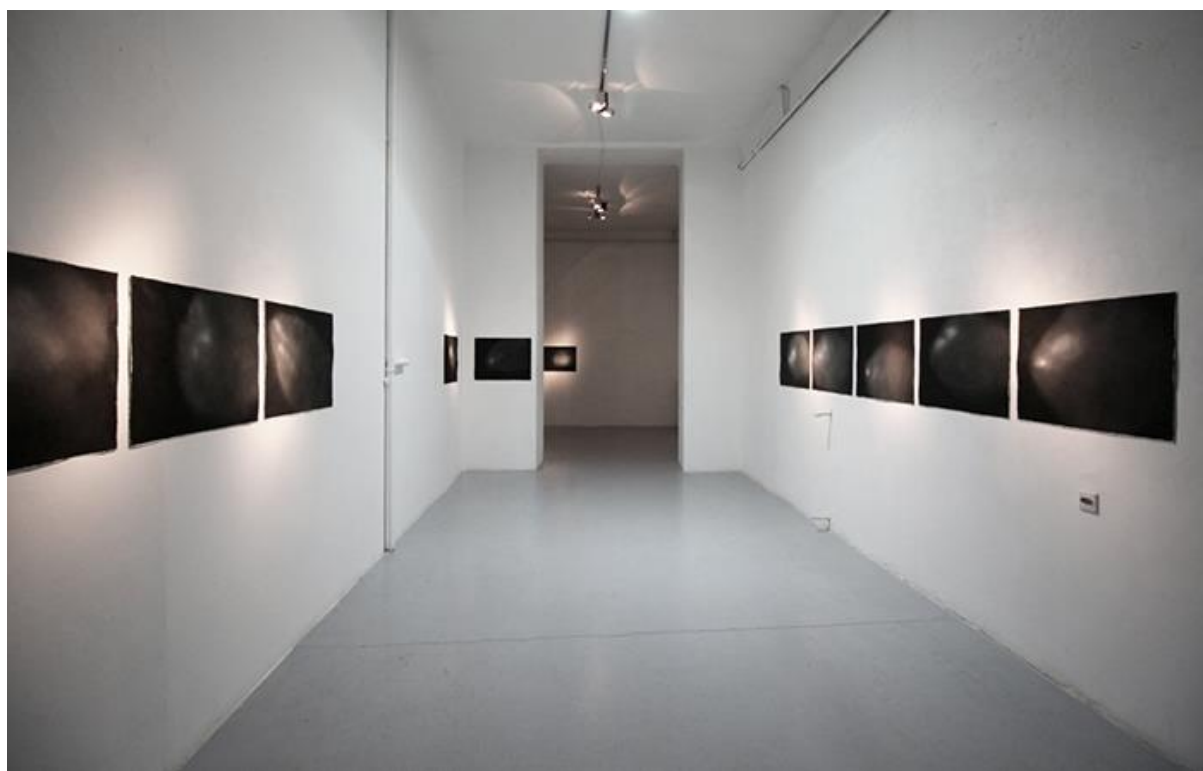
Лимиална, прелазна стања су данашња норма, налазимо се у вечитом ишчекивању. То је постао начин живота – чекамо да се нешто деси да бисмо могли да ишчекујемо нешто ново. Тај прелаз из једне неизвесности ка другој нас држи у вечној неодлучности, те смо самим тим подложни спољашњим утицајима. Тако нас је лакше контролисати, лакше је наметнути законе који иду на штету великој већини.

Комета која се распада на два дела је свеобухватан опис данашњег света, каналише сложеност тренутка у ком живимо.

¹¹⁸ Каталог изложбе „Награда Димитрије Башичевић Мангелос 2015.“, Ремонт галерија 2015., стр. 32 – 33.



Слика 59: фотографија изложбе „Behind every man now alive stand thirty ghosts”, Уметнички простор У10, 2015. године.



Слика 60: фотографија простора



Слика 61: неки од радова



Слика 62: фотографија изложбе „Behind every man now alive stand thirty ghosts”, 2015.



Слика 63: фотографија изложбе „Behind every man now alive stand thirty ghosts”, Уметнички простор У10, 2015. године.



Слика 64: „Комета која се распада“, цртеж, угљен и бели угљен на папиру, 56 x 76 cm, 2015.



Слика 65: детаљ цртежа

Четврто поглавље: Докторски уметнички пројекат „О природи ствари – цртеж као анализа позиције појединца у друштву“ – визуелна реализација пројекта и опис изложбе

Ово поглавље се бави изложбом која представља визуелни део докторског уметничког пројекта. Полазне тачке пројекта, које се заснивају на поређењу античке филозофије и савремених ситуација у друштву, су образложене уз примере. Неки од радова су описани појединачно, као и изабрани аспекти поставке. Мали наративи који су настали под утицајем простора галерије су анализирани и објашњени.

•

Радови који су приказани на изложби настали су у периоду од 2016. до 2018. године, а први пут су били изложени заједно у једном простору. Наиме, радови су излагани раније у различитим контекстима, на разним групним и самосталним изложбама. То су углавном цртежи рађени угљеном и оловком на папиру, док је неколико дигиталних графика наговестило будућа кретања у оквиру пројекта. Цртежа је укупно било двадесет осам, а дигиталних принтова, односно манипулисаних фотографија је било укупно пет. Сви радови су били постављени директно на зид, уз помоћ адхезивне гуме.

Простор галерије „Магацин“ је дозволио сложену и хетерогену поставку. Простране зидне површине су омогућиле рашчлањивање и поновно склапање малих

наратива, док се није добио жељени облик поставке. Груписањем радова у мање целине, њихова упечатљивост је долазила до изражаја. Различитог сензибилитета, цртежи су истицали један другог. Светлији радови су морали бити ограничени тамнијим, те се нису стапали са белином зида. Целине, које су тако постављени радови чинили, су се разликовале по величини – на главном зиду галерије, се налазила највећа, у оквиру које је било постављено десет радова. Модели молекула, атомске решетке, комете, хемијски и физички експерименти стоје заједно на зиду у суптилној равнотежи. Различито третиране површине воде дијалог, око се креће од линијске позадине до дубоког црнила. Такође, површине које су у треперењу, односно које су исцртане детаљније уз једноставне површине стварају просторни осећај. Целине су биле у међусобном дијалогу, као и са целокупним простором галерије.

Зидови мање ширине, попут стубова, су били резервисани за мање радове, дигиталне графике. С обзиром да су биле у боји, понашале су се као суптилни акценти у простору. Графике су представљале могуће скице за будуће радове, биле су назнака даљих кретања у поетици. Широки зидови су били попуњени цртежима великог формата, као и групама радова. Целине су настале по личном нахођењу - садржај радова јесте био важан, али сам се при поставци више ослањала на субјективни осећај. Иако различити, сви цртежи су настали као одговор на једну тему, те није било потребе раздвајати их на посебан начин.

Цртежи су рађени техником угљена на папиру. Овај основни материјал, поред тога што има одређену естетику, поседује и архаичност. Угљен на неки начин представља још један начин повезивања са прошлошћу.

Назив изложбе и пројекта је настао на основу претходних истраживања. С обзиром да су ме увек занимале теме које се тичу односа између појединца и друштва у ком живи, пројекат се бави овом темом. Инспирација за пројекат је поема „*О природи ствари*“. Као кратак преглед Грчке филозофије, књига је значајна због увођења термина „*clinamen*“ (од латинског *clīnāre*, што значи *нагнути се*), а односи се на кретање атома у празном простору. Заправо, сматрано је да се атоми крећу насумично у простору непредвидивим путањама и да је то довољан доказ за постојање слободне воље, односно да унапред одређена судбина не постоји. Истицање значаја слободне воље је поништило потребу за боговима као јединим објашњењем порекла разних природних појава и феномена. Након доласка хришћанства у првом веку, књига је забрањена. Идеје које је поема обухватала су се косиле са новом религијом, јер је Лукреције логиком доказивао

да бог не постоји. По њему, свемир је бесконачан и нема почетак, док је у хришћанству универзум створио бог.

Књигу је у другој половини шеснаестог века открио Ђордано Бруно (Giordano Bruno)¹¹⁸, доминикански монах. Рођен почетком 1548. године у близини Напуља, добио је име Филипо. Као дечак је примљен је у школу доминиканског самостана Сан Доменико Мађоре (San Domenico Maggiore) у Напуљу. У самостану учи хуманистичке науке и дијалектику. Године 1565. прима рухо доминиканског искушеника и узима име Ђордано. Након заређења упућен је на теолошки факултет где студира схоластичку, античку и арапску филозофију.

Дело „*De revolutionibus orbium coelestium*“ (*О гирању небеских тела*)¹¹⁹ у коме Никола Коперник износи хелиоцентричну слику света, која тада још није била забрањена, инспирише Бруна. Следи властити пут у трагању за истином, и више се не уклапа у задате оквире. У потрази за новим знањима, наилази на књигу „*О природи ствари*“, која је на списку забрањених књига и тако отвара ново поглавље у свом животу - с двадесет и седам година бива оптужен за јерес, напушта ред и бежи. Тако почиње његов живот путника.

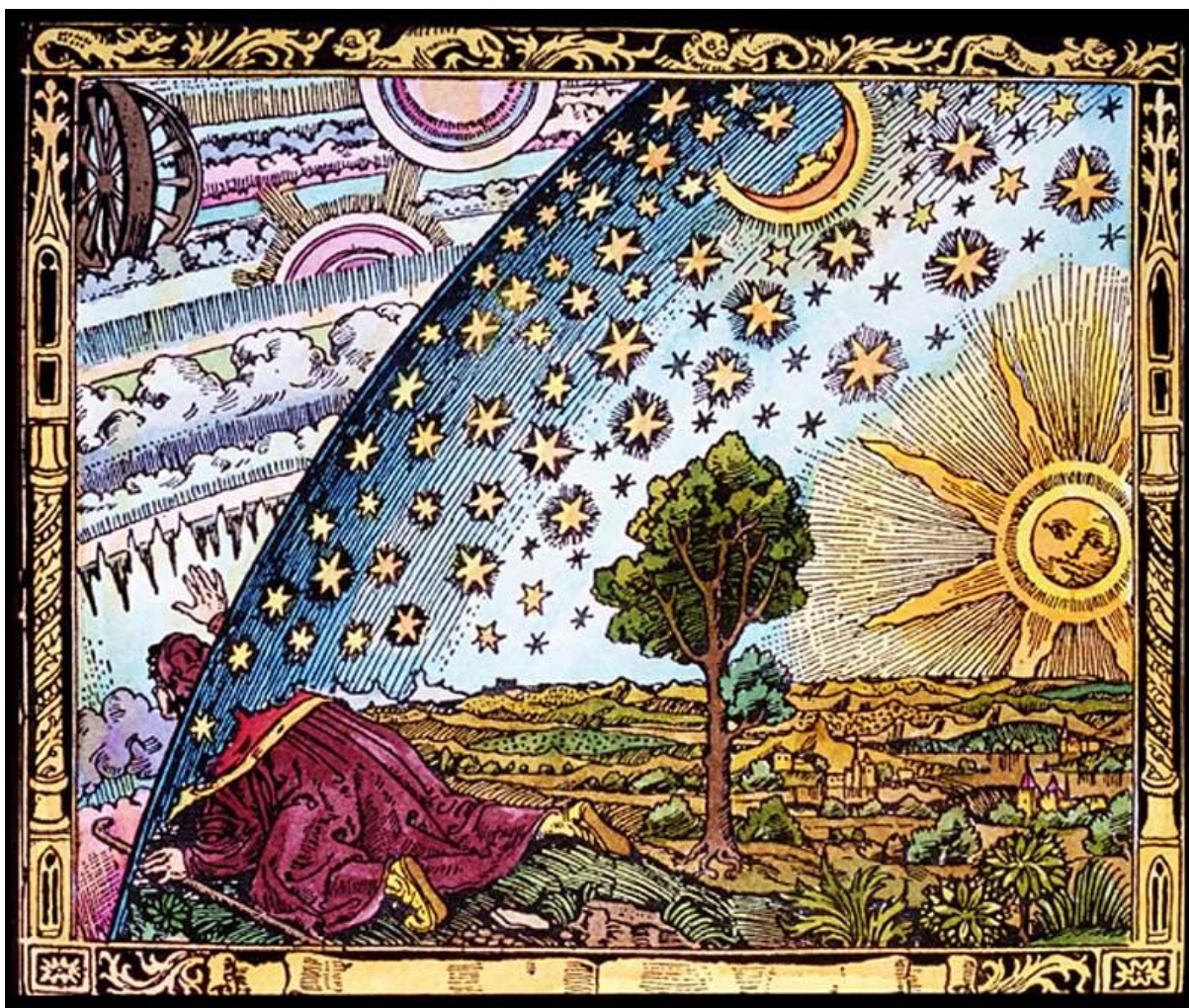
Путовао је по целој Европи и стиче славу као предавач. С обзиром да је Ђордано Бруно негирао постојање граница свемира и тврдио да постоји још планета на којима има живота, убрзо је ухваћен од стране инквизиције и спаљен на ломачи 1600. године.

Занимљив је опис сна који је променио Ђордана Бруна и његов поглед на свет. Наиме, „*једне ноћи, док је сањао, нашао се у свемиру. Учинио му се равним, непокретним и лажним. Универзум у сну је вероватно био онакав какав би био познат у његово време: геоцентричан. Земља је лежала у средишту свемира, док се све окреће око ње. Разумевање човечанства о природи универзума је било веома примитивно у то време и све је било претпоставка, у најбољем случају.*

¹¹⁹ „*De revolutionibus orbium coelestium*“ је основни рад на хелиоцентричној теорији астронома Николе Коперника (1473-1543) пољске ренесансе. Књига, први пут штампана 1543. године, понудила је алтернативни модел универзума Птоломејевом геоцентричном систему, који је био широко прихваћен још од античких времена.

¹²⁰ Опис сна је преузет из чланка „*Giordano Bruno's Boundless Universe by Paradox*“, by Daniel Guedri (2018.), са интернет сајта „*Medium*“ (<https://medium.com/>);

У сну, Ђордано Бруно схвата да нешто није у реду са погледом на универзум. Питао се шта су тачке светлости на ноћном небу, да ли су део сфере коју ми, на Земљи, можемо видети само изнутра? Наравно, једноставна ротирајућа мапа или пројекција не могу бити све што постоји. Одједном схвата да је све што захвата његов поглед заправо завеса коју он може померити. Оно што је некада била статична мапа у унутрашњости сфере сада је добило безбројне верзије нашег сунца: звезде. Он је видео да се заправо Земља креће око Сунца, док су све остале звезде биле попут Сунца - многе су имале своје планете. Видео је да универзум није имао центар, почетак или крај. Бруноова визија је била изузетно прецизна, прецизнија него што је то чак и Коперник дао. “ 120



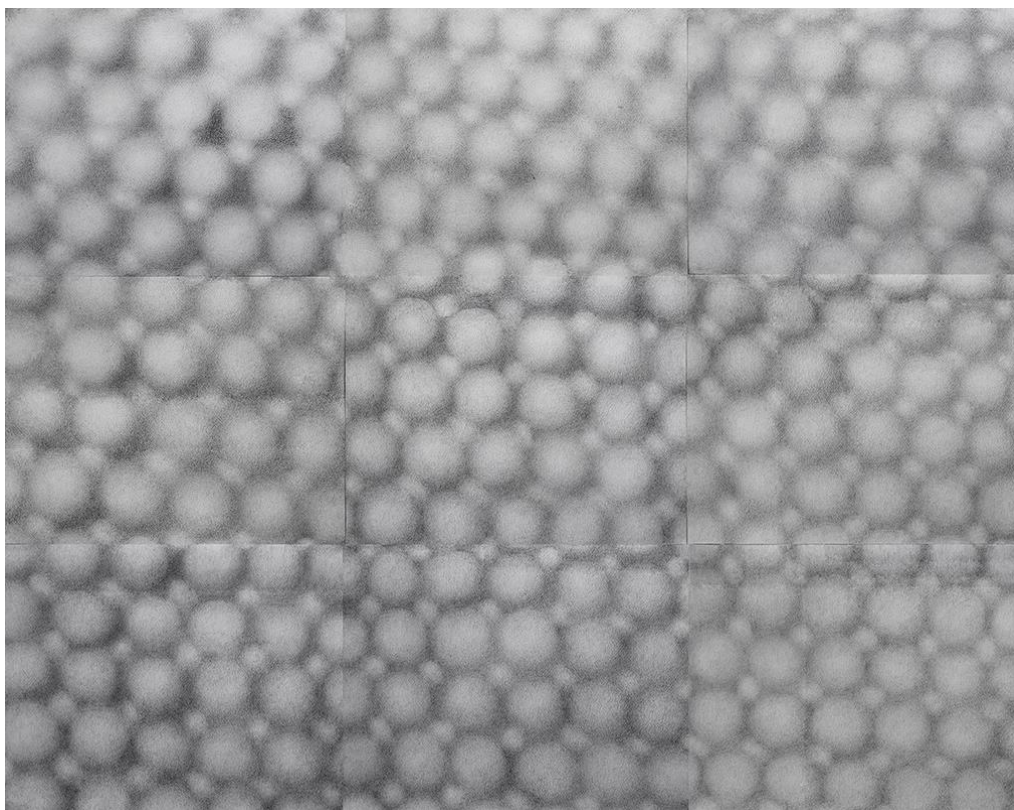
Слика 66: илустрација приказује човека који је успео да види шта се налази иза нашег свемира

Када је ухапшен, у тамници римске инквизиције он је наставио да размишља о бесконачности свемира и мноштву светова. Заточеништво и казна га нису спречиле да духом лута бескрајним просторима.

Прича о Ђордану Бруну је била занимљива из више разлога. Његова слобода, која је произилазила из његовог сазнања је била инспиративна и симболична. Човек који брани своје ставове и свој начин живота у време када је мишљење попут његовог било забрањено се може видети у сваком времену. Данас немамо тако драстичне реакције јавности и власти, али друштво често осуђује оно што није просечно.

Та „митологија“ која се исткала око поеме *„О природи ствари“*, као и сазнање да је Ђордано Бруно читао књигу, је мотивисала иницијативу да пронађем књигу.

Користећи атомизам, етику и историју астрономије и природне филозофије, покушала сам да испричам причу о друштву на другачији начин, користећи метафоре. Државни систем види појединце као истоветне, иако свако од њих поседује богат унутрашњи свет. Овакав поглед на нашу стварност је приказан као решетка атома. Симболишу једнакост у статусу, али и снагу у бројкама - они су метафора друштва у



Слика 67: „Атоми (Површина)“, угљен на папиру, 123 x 96 цм, 2017.

целини. Њихове интеракције говоре о везама између појединаца, могућим исходима тих релација и могућим животима.

На основама које су постављене претходних година, развијала се поетика која је обухватила моје интересовање за античку филозофију, природне науке и анализу савременог друштва. Спој ових, на први поглед неспојивих тема, је обликовао изложбу, стварајући синтезу која делује хетерогено. У тексту који прати изложбу говори се о начинима проналажења смисла живота, из угла античке грчке филозофије:

„Епикур¹¹⁹ је филозофију схватао као делатност која помаже у остваривању животне среће. По његовом мишљењу, етика је била врхунац филозофије, а логика и физика су биле средства кроз која се проналазио смисао живота. Епикур је, следећи ранијег грчког филозофа Демокрита, сматрао да се свет састоји, не од посебних супстанци као што су ватра, вода и ваздух, већ од две једноставне ствари од којих је све настало: честица – атома и апсолутне празнине. Свемир је бескрајан и вечан, а сви догађаји су засновани на интеракцијама и кретањима атома у празном простору. Тако је успео да одбаци детерминизам, који је био присутан у ранијим атомистичким теоријама, а увео је утицај слободне воље. Као последица, нови атомизам је учио да је физичка реалност, живи свет, људско друштво и морал по ком живимо настао као спонтани феномен који није захтевао божанску интервенцију или владара да их објасни. Наш свет је, као и много други, случајно створен.“

Можемо видети да је још у античко време циљ постојања било остваривање животне среће. Када у односу на Епикурово учење анализирамо савремено друштво, можемо видети да смо далеко од оваквог приступа. Појединац у друштву се осећа усамљено и издвојено док се налази у константној потрази за уравнотеженошћу и безбрижним животом. С обзиром да је данашње друштво уређено тако да се становништво држи у неизвесности ради остварења лажне колективе среће, појединац је занемарен, остављен да се сâм сналази у друштву које га спречава да се брине о својим потребама.

Услед великог контраста између епикурејских ставова у природној филозофији и данашњице, настају радови који, инспирисани античким покушајима да се свет у ком живимо објасни, приказују, на посредан начин, данашњи раскорак у

¹¹⁹ Епикур (341.- 270. пне), антички грчки филозоф са Самоса и оснивач епикурејске школе у Атини. Учио је да је задовољство највише људско добро, а тражио га је у изградњи духа и неговању врлине.

систему вредности. Употребом симбола и алегорија, представљам ову разлику, која је настала у протеклих две хиљаде година. Ако поредимо само тај аспект друштва (колико је срећа појединца важна) кроз време, видећемо да смо ми данас далеко од античког идеала.



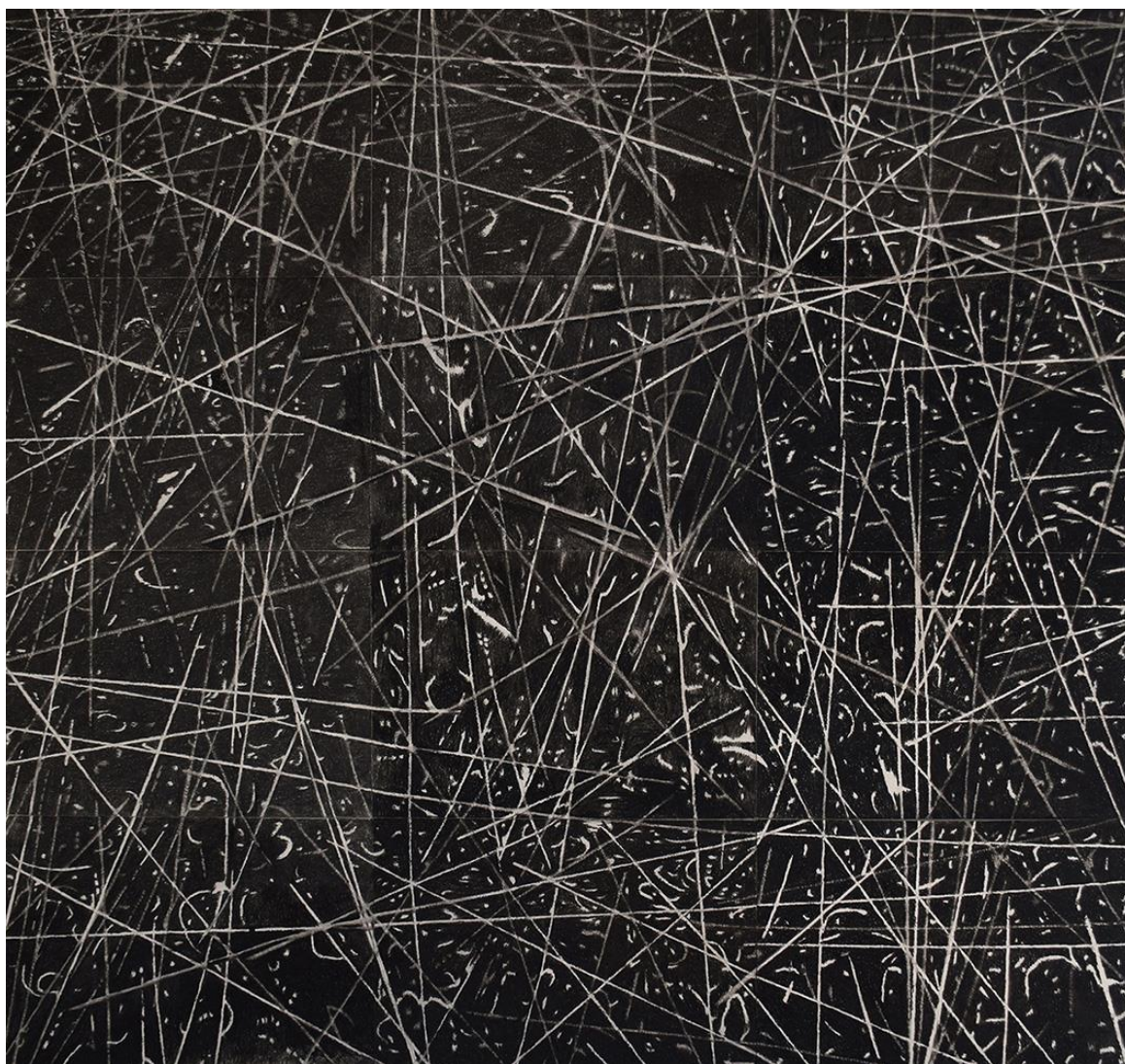
Слика 68: „Атоми (Дијамант)“, угљен и бели угљен на папиру, 82 x 96 цм, 2017.

Даље у тексту који прати изложбу стоји следеће:

„Историје политике и филозофије су засићене покушајима да се постигне савршени ред у друштву. Пошто се сматрало да је, након Епикуреанског образложења,

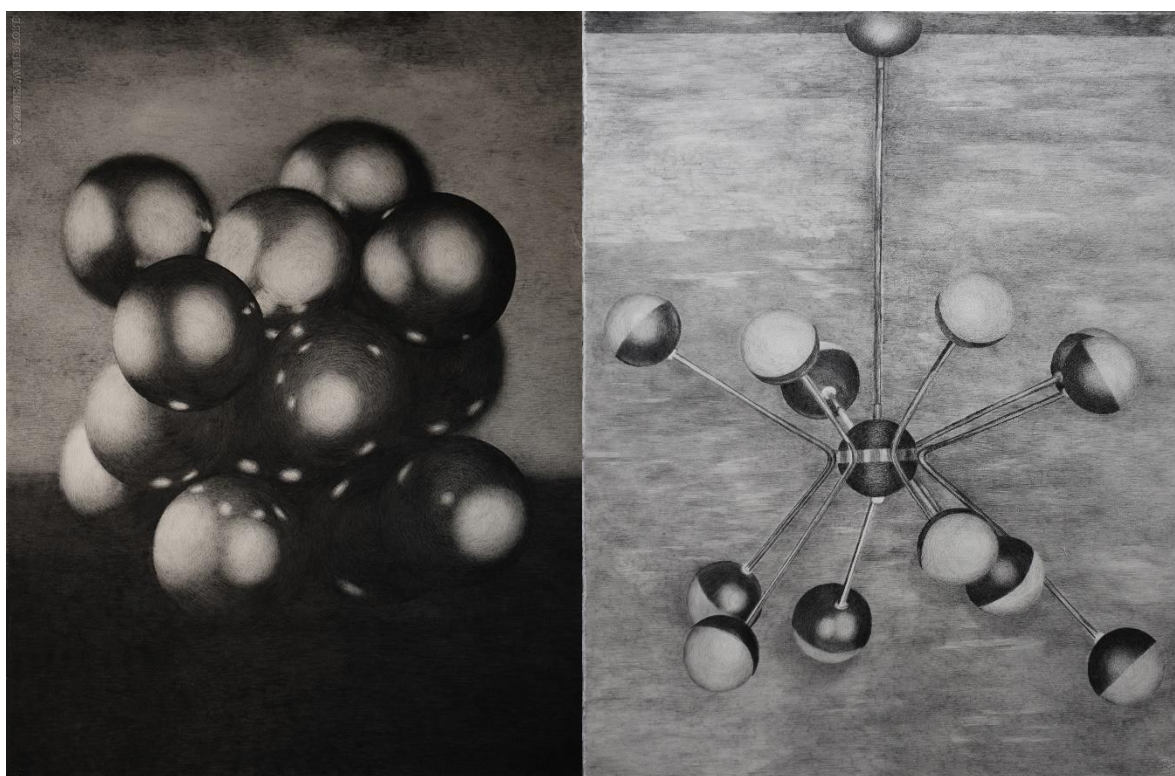
целокупно друштво резултат спонтане појаве, на њену манифестацију утицала су кретања на најосновнијем нивоу (Теорија хаоса, стр. 37-38). Дуга линија случајности води ка стању у којем се свет данас налази. Све природне референце су у наше време нестале, остављајући нас у свету који је на неки начин детерминистички – сви смо у струји која нас носи ка унапред одређеној будућности, без много прилике да је променимо.“

Ми као појединци утичемо на друштво које, пак, утиче на наш живот. Не можемо да се понишtimo тај утицај, немогуће је. Једини начин је живот у природи, далеко од цивилизације.



Слика 69: „Cloud chamber“, угљен на папиру, 123 x 128 cm, 2017.

Као пример цртежа, узећу „*Cloud chamber*”, цртеж који је настао 2017. године. На њему је приказана унутрашњост Вилсонове коморе, мерног инструмента уз помоћ којег се прате трагови космичког и радиоактивног зрачења. Справа се састоји од стаклене кутије испуњене испарењем алкохола, које чини фину измаглицу. Честице ће, пролазећи кроз измаглицу, остављати трагове, попут авиона на небу. Ти трагови нестају одмах, али су довољно постојани да можемо видети протоне, неутроне или електроне на делу. На цртежу су представљени акумулирани трагови честица, који су, попут „временских шпaгeтa“ (види страну 102) остали замрзнути. Символ су трагова које остављају појединци, релације и интеракције између њима. Представљају својеврсни дијаграм, апстрактно мапирање ових односа.



Слике 70 и 71: „Модел“, оба цртежа, угљен на папиру, 76 x 56 цм, 2017.

Фасцинација природном филозофијом дошла је из покушаја повезивања две наизглед неповезане приче - једна је од савременог света и односи се на недостатак интереса на глобалном нивоу за решавање горућих питања, као и занемаривање појединца; друга је из античког света и описује истините и нетачне теорије о природи. У древним временима, веза између функционисања друштва и беспрекорног дизајна

природе и вемира је била важна - људи су пронашли своје инструкције за живот гледајући у небо. Савремени свет, с друге стране, гравитира ка нeredу - лиминалност, ентропија и неизвесност постали су норма. Важност позиције појединца је стога изгубљена и данас ми лебдимо између слојева стварности.



Слика 72: део поставке докторске изложбе „О природи ствари – цртеж као анализа позиције појединца у друштву“, галерија „Магацин“, априла 2018. године



Слика 73: део поставке докторске изложбе „О природи ствари – цртеж као анализа позиције појединца у друштву“



Слика 74: галерија „Магацин“



Слика 75: део поставке



Слика 76: једна од целина са изложбе, на главном зиду галерије



Слика 77: на фотографији се виде две дигиталне графике



Слика 78: још целина



Слика 79: „Компјутер“



Слика 80: „Комета која се распада“



Слика 81: велики пејзаж, 800 x 150 цм, 2016.



Слика 82: у првом плану је дигитална графика



Слика 83: „Модел“, „Молекул у покрету“, „Cloud chamber“, „Пејзаж“

Закључак

Уметност је данас инспирисана савременим начином живота и његовим недостацима. Често је ангажована, покушава да реагује на актуелне ситуације, да оно што је негативно у друштву преокрене у позитивно, мењајући наш поглед на свет. Тако се одређени аспекти друштва могу нагласити и може се скренути пажња на одређени феномен.

Сматрам да уметност данас треба и може да мења нашу стварност на боље. Публика је та која, након посете галерији наставља да носи са собом утиске и размишљања која ће се временом преобразити у нешто ново. Размишљање о радовима и ономе шта заправо значе нас мења изнутра, а свака промена тако и почиње. Наши измењени ставови затим утичу на друштво и оно се затим постепено мења.

У складу са ситуацијом, уметници често сежу за новијим начинима изражавања. Новији медији можда боље приказују идеје и на лакши начин допиру до посматрача, често су и непосреднији. Мој начин рада је више класичан.

Докторски уметнички пројекат „*О природи ствари – цртеж као анализа позиције појединца у друштву*“ представља заокружену визуелну и временску целину, која је настајала протекле три године. Рад на истраживању је омогућио бољи увид у мој процес и даље ће служити као темељ новим радовима. Обухватило је постојећа сазнања, обогатило их је и повезао је занимљиве периоде у историји.

Биографија

Наташа Кокић је рођена 1979. године у Београду. Дипломирала је 2005. године на Факултету ликовних уметности у Београду, на одсеку за сликарство. Године 2010. је добила диплому Магистра уметности.

Самосталне изложбе:

- 2018 / *Alpha*, галерија „Гара Перун“, Цирих, Швајцарска;
- 2018 / *О природи ствари - цртеж као анализа позиције појединца у савременом друштву*, докторска изложба, галерија „Магацин“ (МКМ), Београд;
- 2018 / *Дистрибуција вероватноће*, Европски центар за културу и дебату Град, Београд;
- 2017 / *Дистрибуција вероватноће*, Културни центар Новог Сада, Мали ликовни салон, Нови Сад;
- 2015 / *Behind every man now alive stand thirty ghosts*, „Уметнички простор У10“, Београд;
- 2014 / *I'm so full of rocks I can hardly move*, галерија „Ремонт“, Београд;
- 2014 / *Edge of the Map*, Наташа Кокић и Øystein Agerlie, Ликовна галерија Културног центра Београда;
- 2013 / *Цртеж*, Културни центар Пожега;
- 2013 / *Nothing comes from isolation*, галерија Tegneforbundet, Осло, Норвешка;
- 2012 / *Снага у нама*, галерија Visual Kontakt, Улм, Немачка;
- 2011 / *Снага у нама*, Европски центар за културу и дебату Град, Београд;
- 2011 / *Хоризонт*, галерија „Магацин“ (МКМ), Београд;
- 2011 / *Цртежи на папиру*, галерија „Ремонт“, Београд;
- 2010 / *Talog/Debris*, галерија Факултета ликовних уметности, Београд;
- 2009 / *Рестаурација*, Ликовна галерија Културног центра Београда;
- 2009 / *Куће*, галерија Илије М. Коларца, Београд;
- 2007 / *Градски призори*, галерија „Ремонт“, Београд;
- 2007 / *The Life You'd like to Lead*, Уметничка галерија Крушевац, Србија;

2007 / **Target market**, галерија Дома омладине, Београд;
2006 / **Хиперреално**, независна уметничка асоцијација ИЗБА, Нови Сад, Србија;
2006 / **Слике**, Дом културе Студентски град (ДКСГ), Београд;
2006 / **Crteži**, Galerija Ilije M. Kolarca, Beograd;

Групне изложбе

2018 / **Пецртано / Overdrawn**, савремени цртеж од Лироја Нимана до данас, Музеј савремене уметности Војводине, кустоси: Томас Ву и Мирјана Душић-Лазич, Нови Сад;
2018 / **9 величанствених**, Европски центар за културу и дебату Град, Београд;
2017 / **Галерија Pinewood Fine Art**, Берлин, Немачка;
2017 / **Back to now**, Уметнички простор У10, Београд;
2016 / **15 година награде Димитрије Башичевић Мангелос**, Легат Чолаковић, Београд;
2015 / **Constellations**, Српски културни центар, Париз, Француска;
2014 / **Изложба лауреата награде за цртеж Владимир Величковић**, галерија „Хаос“, Београд;
2014 / **Финалисти награде Димитрије Башичевић Мангелос**, галерија „Ремонт“ Београд;
2014 / **Crtež**, Културни центар Палилула, Београд;
2014 / **Serbi arte, Belgrade Now**, MAP Keller galerie and Kunstforum Montafon, Schruns, Аустрија;
2014 / **Градски салон**, Европски центар за културу и дебату Град, Београд;
2013 / **2**, Галерија општине Врачар, Београд;
2013 / **9th Circle of Obsession**, галерија Kunstimaja, Тарту, Естонија;
2012 / **Колекција 1**, изложба колекције Октобарског салона, галерија „Подрум“, Културни центар Београда;
2012 / **Høstutstillingen 2012**, јесења изложба, Kunstnernes Hus, Осло, Норвешка;
2012 / **9th Circle of Obsession**, Савремена галерија, Зрењанин, Србија;
2012 / **После комуникације**, 16. Пролетно анале, Дом културе Чачак, Србија;
2012 / **Миксер фестивал**, „Најлепша зграда“, у сарадњи са групом Киоск, Београд;
2012 / **NordArt 2012**, Kunstwerk Carlshutte, Буделсдорф, Немачка;
2012 / **Supermarket**, Stockholm Art Fair, Kulturhuset, Стокхолм, Шведска;
2011 / **Hjem.Dom.Home**, Европски центар за културу и дебату Град, Београд;

2011 / *Hjem.Dom.Home*, Vanløse Kulturhus, Копенхаген, Данска;

2011 / *Tranzit*, галерија Stag, Драмен, Норвешка;

2011 / *Kunst Kamers Rotterdam, Home is where you hang your Art*, Роттердам,
Холандија;

2011 / *Награда Димитрије Башичевић Мангелос*, финалисти, галерија „Звоно“,
Београд;

2011 / *Изложба 33. сазива јаловичке колоније*, Универзитетска библиотека „Светозар
Марковић“, Београд;

2011 / *Миксер фестивал*, финалисти Хенкел Арт награде, Београд;

2010 / *Изложба 33. сазива јаловичке колоније*, галерија Културног центра Јаловик,
Србија;

2010 / *23. Уметнички салон*, Галерија 73, Београд;

2009 / *El Centre Civic Drassanes, Projecte Cultural Erasme Janer*, Casa Eslava Cultural
centre, изложба српских уметника, Барселона, Шпанија;

2009 / *Ny Serbisk Kunst*, Vanløse Kulturhus, Копенхаген, Данска;

2008 / *Центар за исландску уметност*, Рејкјавик, Исланд;

2008 / *KulturKontakt Austria u Henkel Art Award*, изложба финалиста, Кућа легата,
Београд;

2008 / *Junge kunst aus Serbien und dem Kosovo*, Siemens Art Lab (као део галерија Ernst
Hilger Contemporary) Беч, Аустрија;

2008 / *Remake*, Галерија савремене уметности Смедерево, Србија;

2007 / *Финалисти награде Димитрије Башичевић Мангелос*, Контекст галерија,
Београд;

2007 / *Mixed worlds*, Културни центар Тампере, Финска;

2007 / *Plazma*, изложба младих уметника Србије и Косова, Leonhardi kulturprojekte,
Франкфурт, Немачка;

2007 / *Римејк симулираног, римејк стварног*, галерија „Контекст“, Београд;

2006 / *47. Октобарски салон: „Life, art and confusion“*, Београд; кустоси и селектори
Rene Block i Barbara Heinrich;

Награде

2016 / Финалиста *THE FID* награде за цртеж, Париз, Француска;

2014 / *Награда Димитрије Башичевић Мангелос*, Foundation for a Civil Society New

York и галерија „Ремонт“, Београд;
2013 / *Награда за цртеж Владимир Величковић*, галерија „Хаос“, Београд;

2008 / *KulturKontakt Austria u Henkel Art Award за цртеж*, сертификат, представник Србије;
2006 / *Награда галерије Илија М. Коларац* за најбољу изложбу у сезони 2005/06, Београд;
2001 / *Награда Факултета ликовних уметности за цртеж*, Београд;

Резиденцијални боравци:

2015 / *Nordisk Kunstnarsenter Dale*, Dale i Sunnfjord, Норвешка;
2014 / *International Studio and Curatorial Programme ISCP*, Њујорк, Сједињене Америчке Државе;
2011 / *Kunst Kamers Rotterdam, Home is where you hang your Art*, Ротердам, Холандија;
2010 / *Јаловичка колонија*, Јаловик, Србија;
2008 / *Удружење визуелних уметника Исланда (SIM)*, Рејкјавик, Исланд;

Презентације:

2015 / *Behind every man now alive stand thirty ghosts*, разговор и вођење, Уметнички простор У10, Београд;
2015 / *International Studio and Curatorial Program experience, ISCP, искуство*, галерија „Ремонт“, Београд;
2014 / *International Studio and Curatorial Program, ISCP Salon*, представљање радова Њујорк, Сједињене Америчке Државе;
2012 / *9th Circle of Obsession*, представљање радова, Савремена галерија Зрењанин, Србија;
2007 / *Награда Димитрије Башичевић Мангелос*, финалисти, галерија „Контекст“, Београд;
2007 / *Leonhardi kulturprojekte, Reenacting moments*, Приштина, Kosova Art Gallery, Косово;

Публикације

Ремонт магазин, радови, 2006, Београд;

Die Nacht, магазин о савременој уметности, 2017, Немачка;

У10 двогодишњи каталог 2015/16, Београд;

Sintesis, он лајн магазин за филозофију, Београд;

Откупи

2016 / „Даворин Јенко” музичка школа, Београд;

2015 / Уметничка галерија Крушевац Србија;

2014 / Културни центар Београда;

2012 / Колекција Октобарског салона, Београд;

2012 / Stockholms lars landsting, град Стокхолм, Шведска;

2009 / Мурал за Vanløse Kulturhus, Копенхаген, Данска;

2007 / Уметничка галерија Крушевац, Србија;

Колекције

Галеија „Хаос“, Београд;

Културни центар Београда;

Колекција Октобарског салона;

Siemens компанија, Беч, Аустрија;

Ernst Hilger Contemporary, Беч, Аустрија;

Уметничка галерија Крушевац;

„Даворин Јенко” музичка школа, Београд;

Град Стокхолм, Шведска;

Vanløse Kulturhus, Копенхаген, Данска;

Контакт

natasa.kokic@gmail.com

Списак илустрација:

Слика 1: „Обрисан ДеКунингов цртеж“, Роберт Раушенберг, 64 x 55 cm, 1953., преузето са <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/erased-de-kooning-drawing>

Слика 2: Џулија Мехрету ради на великом формату нарученом од стране Сан Франциско МоМА (SFMOMA), музеја, САД, преузето са <https://news.artnet.com/exhibitions/julie-mehretu-sfmoma-commission-debut-1069271>

Слика 3: Тоба Кедори, без назива, (Планине), уље на платну, 70 x 104 cm, 2011., преузето са <https://www.miamiherald.com/entertainment/visual-arts/article145979524.html>

Слика 4: Тоба Кедори, без назива (Прозори), детаљ.фотографија: кандидат

Слика 5: Paul Noble, „Public toilet“, оловка на папиру, 242 x 252 cm, 1999. , преузето са <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/two-minute-turner-paul-noble>

Слика 6: Наташа Кокић, „Модел“, угљен на папиру, 56 x 76 cm, 2017. фотографија: кандидат

Слика 7: Tacita Dean, „*The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days*“, једна од 7 табли , преузето са <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-the-roaring-forties-seven-boards-in-seven-days-t07613>

Слика 8: Tacita Dean, *The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days*, преузето са <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-the-roaring-forties-seven-boards-in-seven-days-t07613>

Слике 9 и 10: Илустрација показује светлосни траг дуплог клатна и његов насумични „ход“, као и колико се разликују патерни, само због различитих почетних услова, преузето са https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chaos_Theory_%26_Double_Pendulum_-_2.jpg

Слика 11: Ринус Ван де Велде - „Ја у полицијској станици“, угљен на платну 200 x 200 cm, 2012. , преузето са <https://www.mutualart.com/Artwork/ME-IN-THE-POLICE-OFFICE/E6EE9E63D21872EE>

Слика 12: Ринус Ван де Велде ради у студију, преузето са <https://www.hetgasthuis.be/>

Слика 13: Kaspar David Fridrih, „Јутарња магла у планинама“ ,1807. - 08., улје на платну, 71 x 104 cm; преузето са <https://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/morning-mist-in-the-mountains-1808>

Слика 14: Caspar David Friedrich: „More leda“, 1824., улје на платну, 97 x 127 cm, преузето са https://en.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich

Слика 15: Гистав Доре, табла 68 из Дантеовог „Пакла“; фотографија: кандидат, из књиге „Dante Alighieri: Inferno“ (Masterpieces of the illustrated book), Paddington (1976)

Слика 16: Гистав Доре, детаљ једне од табли из „Пакла“, фотографија: кандидат, из књиге „Dante Alighieri: Inferno“ (Masterpieces of the illustrated book), Paddington (1976)

Слика 17: Гистав Доре, детаљ табле 9 из „Пакла“, фотографија: кандидат, из књиге „Dante Alighieri: Inferno“ (Masterpieces of the illustrated book), Paddington (1976)

Слика 18: ваздушна пумпа коју је Пјер Полиниер користио у својим демонстрацијама, преузето са https://en.wikipedia.org/wiki/Air_pump

Слика 19: насловна страна „Енциклопедије“, издате између 1751. и 1772., преузето са <https://en.wikipedia.org/wiki/Encyclop%C3%A9die>

Слика 20: табла из „Енциклопедије“ која описује бродоградњу, преузето са <https://zsr.wfu.edu/2013/encyclopedia-ou-dictionnaire-raisonne-des-sciences-des-arts-et-des-metiers-edited-by-denis-diderot-1751-1780/>

Слика 21: табла из „Енциклопедије“ која објашњава кретање Месеца у односу на Земљу; преузето са <https://zsr.wfu.edu/2013/encyclopedia-ou-dictionnaire-raisonne-des-sciences-des-arts-et-des-metiers-edited-by-denis-diderot-1751-1780/>

Слика 22: Наташа Кокић, без назива (течни хелијум), детаљ, 150 x 300 cm, 2018. , фотографија: кандидат

Слика 23: једна од страница из да Винчијевих дневника, преузето са http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1917097_1917096_1917092,0.html

Слика 24: спољашње и унутрашње корице ДВД-ја “Meeting people is easy”, фотографија: кандидат

Слика 25: примери кадрова из филма „Meeting people is easy“, који су коришћени као

предлошци за слике, преузето из филма „Meeting people is easy”

Слика 26: Наташа Кокић, без назива (део серије „Таргет Маркет“), уље на платну, 35 x 40 cm, 2005., фотографија: Наташа Кокић

Слика 27: Наташа Кокић, без назива (део серије „Таргет маркет“), уље на платну, 35 x 40 cm, 2005., фотографија: Наташа Кокић

Слика 28: Наташа Кокић, без назива (део серије „Таргет маркет“), уље на платну, 35 x 40 cm, 2006., фотографија: Наташа Кокић

Слика 29: Наташа Кокић, без назива (део серије „Таргет Маркет“), свака слика је 35 x 40 cm, уље на платну, инсталација на Октобарском салону, 2006., фотографија: Наташа Кокић

Слика 30: кадар из филма „No More Ghosts”, 2006., фотографија: Наташа Кокић

Слика 31: Арнолд Беклин, „Will of the wisp”(Das Irrlicht), 1882., преузето са https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Das_Irrlicht_1882.jpeg

Слика 32: Наташа Кокић, „Хоризонт“, оловка на папиру, 500 x 200 cm, 2009./10. фотографија: Наташа Кокић

Слика 33: „Хоризонт“, детаљ, оловка на папиру, 500 x 200 cm, 2009./10., фотографија: Наташа Кокић

Слика 34: Исланд, глечер у даљини, фотографија: Наташа Кокић

Слика 35: Исланд, водопад “Skogafos”, јужни Исланд; фотографија: Наташа Кокић

Слика 36: Исланд, активни вулкан „Snæfell“, источни Исланд; ова планина је била инспирација Жилу Верну за његов роман „Пут у средиште земље“; фотографија: Наташа Кокић

Слика 37: Исланд, у подножју глечера; фотографија: Наташа Кокић

Слика 38: Рад из серије „Nothing comes from isolation”, оловка на папиру, 100 x 70 cm, 2011., фотографија: Наташа Кокић

Слика 39: Наташа Кокић, део серије „Nothing comes from isolation”, оловка на папиру, 328 x 224 cm, 2012., фотографија: Наташа Кокић

Слика 39: Наташа Кокић, део серије „Nothing comes from isolation”, детаљ, оловка на папиру, 328 x 224 cm, 2012.,

Слика 40: Наташа Кокић, део серије „Nothing comes from isolation”, оловка на папиру, 150 x 126 cm, 2013.,

Слика 41: Наташа Кокић, део серије „Nothing comes from isolation”, оловка на папиру, 120 x 63 cm, 2016.,

Слика 42: Илустација из књиге „Космос“ која показује прелаз из једног свемира у следећи, са бесконачним низом универзума, стр.266;, фотографија: Наташа Кокић

Слика 43: Наташа Кокић, „Зигурат“, угљен на папиру, 300 x 168 cm, 2014.,

Слика 44: Орбита ретроградног Меркура по Птолемеју, преузето са http://users.clas.ufl.edu/ufhatch/pages/02-teachingresources/HIS-SCI-STUDYGUIDE/0034_summaryPtolemaicAstron.html

Слика 45: На илустрацији велика тачка означава еквант, преузето са https://en.wikipedia.org/wiki/Deferent_and_epicycle

Слика 46: Наташа Кокић, „Equant“, угљен и бели угљен на папиру, 240 x 190 cm, 2014.,

Слика 47: фотографија Халејеве комете из 1919. године, преузето са <https://archive.macleans.ca/article/1955/5/14/the-panic-over-halleys-comet>

Слика 48: Наташа Кокић, „Комета која се распада“, део серије „Im so full of rocks I can hardly move”, сви комади су 30 x 21 cm, укупно 16 цртежа; угљен и бели угљен на папиру, 2014., фотографија: Наташа Кокић

Слика 49: Наташа Кокић, „Компјутер“, угљен на папиру, 300 x 150 cm, 2014., фотографија: Наташа Кокић

Слика 50: фотографија „Бомбе“, за време Другог светског рата, преузето са <https://en.wikipedia.org/wiki/Bombe>

Слика 51: картице за програмирање у употреби, Жакардов разбој, преузето са https://en.wikipedia.org/wiki/Jacquard_loom#/media/File:Deutsches_Technikmuseum_Berlin_February_2008_0013.JPG

Слика 52: фотографија EDSAC рачунара, приказан је само један његов део, преузето са <https://www.imagenesmi.com/im%C3%A1genes/first-electric-computer-48.html>

Слика 53: галерија Ремонт, део поставке изложбе „Im so full of rocks I can hardly move”, 2014.,

Слика 54: Наташа Кокић, „Астероид“, угљен на папиру, 84 x 62 цм, 2014.,

фотографија: Наташа Кокић

Слика 55: Наташа Кокић, „Астероид“, угљен и бели угљен на папиру, 205 x 160 цм,

2014. , фотографија: Наташа Кокић

Слика 56: илустрација показује сложеност живота. Кретање објекта одговара временским траговима у простору и времену. Неживи објекат кроз време ствара једноставан шаблон, док живо биће оставља комплексни потпис. Када живи организам умре, дезинтегрише се и његове честице се раздвоје; из књиге Max Tegmark: „Our mathematical universe“, Penguin Books (2014.), стр: 283

Слика 57: ефекат камере која снима сопствени снимак, преузето са

<https://www.mirror.co.uk/news/technology-science/technology/amazing-camera-trick-blow-your-5010275>

Слика 58: илустрација показује ефекат који се добија убацивањем објекта између камере и екрана који камера снима, преузето са <https://www.youtube.com/watch?v=X3oRozxt2O4>

Слика 57: фотографије пронађене на интернету, употребљене за изложбу, преузето са <http://www.openuniversity.edu/sites/www.openuniversity.edu/files/2-vega-1-comet-halley-encounter-1986.jpg>

Слика 58: „Комета која се распада“ , цртеж, угљен и бели угљен на папиру, 56 x 76 цм, 2015. , један од тридесет радова серије „Behind every man now alive stand thirty ghosts“, фотографија: Наташа Кокић

Слика 59: фотографија изложбе „Behind every man now alive stand thirty ghosts“,

Уметнички простор У10, 2015. године. , фотографија: Наташа Кокић

Слика 60: фотографија простора, фотографија: Наташа Кокић

Слика 61: неки од радова, фотографија: Наташа Кокић

Слика 62: фотографија изложбе „Behind every man now alive stand thirty ghosts“, 2015.,

Слика 63: фотографија изложбе „Behind every man now alive stand thirty ghosts“,

Уметнички простор У10, 2015. године, фотографија: Наташа Кокић

Слика 64: „Комета која се распада“, цртеж, угљен и бели угљен на папиру, 56 x 76 cm, 2015.

Слика 65: детаљ цртежа, фотографија: Наташа Кокић

Слика 66: илустрација приказује човека који је успео да види шта се налази иза нашег свемира, преузето са <http://blogs.discovermagazine.com/outthere/2014/03/10/cosmos-pick-wrong-hero/#.XF1Iz7h7lPY>

Слика 67: „Атоми (Површина)“, угљен на папиру, 123 x 96 cm, 2017., фотографија:

Слика 68: „Атоми (Дијамант)“, угљен и бели угљен на папиру, 82 x 96 cm, 2017.,

Слика 69: „Cloud chamber“, угљен на папиру, 123 x 128 cm, 2017.

Слика 70: „Модел“, угљен на папиру, 76 x 56 cm, 2017.

Слика 71: „Модел“, угљен на папиру, 76 x 56 cm, 2017.

Слика 72: део поставке докторске изложбе „О природи ствари – цртеж као анализа позиције појединца у друштву“, галерија „Магацин“, априла 2018. године

Слика 73: део поставке докторске изложбе „О природи ствари – цртеж као анализа позиције појединца у друштву“

Слика 74: галерија „Магацин“

Слика 75: део поставке

Слика 76: једна од целина са изложбе, на главном зиду галерије

Слика 77: на фотографији се виде две дигиталне графике

Слика 78: још целина

Слика 79: „Компјутер“

Слика 80: „Комета која се распада“

Слика 81: велики пејзаж, 800 x 150 cm, 2016.

Слика 82: у првом плану је дигитална графика

Слика 83: „Модел“, „Молекул у покрету“, „Cloud chamber“, „Пејзаж“

Литература:

- Adams, Fred and Laughlin, Greg:** „The five ages of the universe, inside the physics of eternity” (2000.), Free press
- Audeh, Aida:** „Gustave Doré’s Illustrations for Dante’s *Divine Comedy*: Innovation, Influence, and Reception“, из књиге „Studies in Medievalism XVIII, Defining Medievalism(s) II“ (2009.), стране 125 - 164
- Auge, Marc:** „Non-Places, Introduction to an Anthropology of Supermodernity“ (1995.), Verso, London – New York
- Аристотел:** “О небу” (1990.), библиотека Хоризонти, Графос, Београд;
- Alighieri, Dante:** „Inferno“, illustrated by Gustav Dorè (1976.), introduction by Michael Marqusee, серија „Masterpieces of the illustrated book“, Paddington;
- Benjamin, Walter:** „Painting and the graphic arts“, esej iz knjige *Selected writings: 1913 - 1926. (2002) Harvard University press, cmp. 82.- 86.*;
- Borden, Lizzie:** Richard Serra: Writings/interviews, chapter 9, about a drawing: an interview, strane 51 - 60
- Bruno, Giordano:** „On the composition of images, signs and ideas“ (1991.), Willis, Locker and Ovens, New York
- Vaughan, William:** „Romanticism and Art“ (1994.), едиција „World of Art“, Thames and Hudson;
- Valli, Mark and Ibarra, Ana:** „Walk the line“ (2013.), Laurence King Publishing
- Група аутора:** „2. Двогодишњи каталог Уметничког простора У10“, (2016.) Уметнички простор У10
- Editors of Phaidon:** „Vitamin D2” (2013.), Phaidon Press;
- Каталог изложбе:** „Награда Димитрије Башичевић Мангелос 2015.“ (2015.), Ремонт
- Каталог изложбе:** „15 година Награде „Димитрије Башичевић Мангелос““ (2016.), музеј савремене уметности, Београд
- Kantor, Jordan and Zabel, Igor:** „Vitamin D” (2016.), Phaidon Press;
- Carus, Lucretius:** „On the nature of the universe” (1997.), Oxford University press

Clarke, Arthur C: „2001: A Space Odyssey“ (1968.), Dutton Adult

Кук, А. Дејвид: „Историја филма“ (2007.), Клио, Београд

Morley, Simon: “Sublime”, Documents of contemporary art (2010.), Whitechapel gallery

Noble, Richard: „Utopias“, Documents of Contemporary art (2009.), Whitechapel gallery

Obrist, Hans Ulrich: „Tacita Dean“, Conversation series 28 (2012.), Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln

Obrist, Hans-Ulrich: „Gerhard Richter The daily practice of painting, writings and interviews 1962 – 1993“, (1995), Thames and Hudson

Plato: „Timaeus“, Complete works (1997.), Edited by John M Cooper, Hacket Publishing Company;

Ruskin, John: “The Elements of Drawing” (1912.), Everyman’s Library, published by J.M.Dent and sons, London and P. Dutton and Co. New York

Rose, Bernice: „Drawing now“, каталог изложбе (1976.), MOMA, New York;

Royoux, Jean Cristophe (Greer, Germaine and Warner, Marina): „Tacita Dean“ (2006.), Phaidon press

Саган, Карл: „Козмос“ (1983.), „Отокар Кершовани – Ријека“, Опатија

Станковић, Маја: „Флуидни контекст – контекстуалне праксе у савременој уметности“ (2015.), Fakultet za medije i komunikacije

Tegmark, Max: Our mathematical universe, My quest for the ultimate nature of reality (2014.), Penguin Books

Thomson, Richard (Rapetti, Rodolphe, Bonsdorff, von Anna-Maria, Bakker, Nienke Fowle, Frances): „Van Gogh to Kandinsky, Symbolist landscape in Europe 1880 – 1910.“, (2012.), Thames and Hudson

Tillman, Lynne: „Drawing from a Translation Artist“, esej iz “Drawn from Photography”, Drawing papers No 96 (2011.) Drawing center, New York;

Fay, Brian: „When Is an Artwork?: Bergson’s Progress and the Art object“ (2011.), Dublin Institute of Technology

Fay, Brian: „What is drawing?“, (2013.) Irish museum of modern arts

Hoptman, Laura J.: „Drawing now: eight propositions“, (2002.) Museum of Modern Art (New York, N.Y.)

Westgeest, Helen: „Video Art Theory: A Comparative Approach“, (2015.) Wiley-Blackwell

Вебографија:

Academy of Ideas: „Blaise Pascal, the infinite spaces and alienation and the wager“ (2016.)
<https://academyofideas.com/2016/03/blaise-pascal-the-infinite-spaces-alienation-and-the-wager/> (приступљено 19. децембар 2018.)

Automatic motion trail effect with OpenCV,

<https://www.youtube.com/watch?v=X3oRozxt2O4>, (приступљено 10. јануара 2019.)

Античка филозофија : „Платонова држава“,

http://www.dualsoft.rs/nikola/filozofija/platonova_drzava.html (приступљено 26. децембар 2018.)

Van de Velde, Rinus in conversation with Koen Sels, преузето са
http://rinusvandevelde.com/files/cvtext/interview_koen_sels.pdf (приступљено 8. јануара, 2019.)

Gorodeisky, Keren: 19th Century Romantic Aesthetics (2016.)
<https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-19th-romantic/> (приступљено 18. децембра, 2018.)

Guedri, Daniel: Giordano Bruno's Boundless Universe by Paradox, an introduction to thought experiments (2018.), https://medium.com/@daniel_guedri/giordano-bruno-boundless-universe-by-paradox-d0cca63e99ab (приступљено 20. јануар 2019.)

Encyclopédie, Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Encyclop%C3%A9die#Facsimiles>, (приступљено 23. јануара 2019.)

Clinamen, Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Clinamen> (приступљено 29. јануара 2019.)

Colossus computer, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Colossus_computer (приступљено 24. новембар, 2018.)

Mulder, Megan: Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, edited by Denis Diderot (1751-1780) (2013.) <https://zsr.wfu.edu/2013/encyclopedia-ou-dictionnaire-raisonne-des-sciences-des-arts-et-des-metiers-edited-by-denis-diderot-1751-1780/> (приступљено 19. јануар 2019.)

Modality (semiotics), [https://en.wikipedia.org/wiki/Modality_\(semiotics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Modality_(semiotics)) (приступљено 12. септембра 2018.)

Popova, Maria: „How Chemistry Works, in Gorgeous 19th-Century Diagrams“ <https://www.brainpickings.org/2013/01/31/edward-youmans-chemical-atlas/> (приступљено 5. јануар 2019.)

Rauschenberg, Robert, Erased de Kooning Drawing, Art Explained, <https://www.youtube.com/watch?v=Ze5GoJ0VFrg> (приступљено 8. септембра, 2018.)

Rauschenberg, Robert, Erased De Kooning, <https://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ> (приступљено 8. септембар 2018.)

Richter, Jean Paul: The Notebooks of Leonardo da Vinci (1883.) <http://www.sacred-texts.com/aor/dv/index.htm> (приступљено 20. јануара 2019.)

Science in the Age of Enlightenment, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Science_in_the_Age_of_Enlightenment#Popular_science_in_practice (приступљено 18. јануара 2019.)

Stephenson, Bill: „Panic over Halley's comet“ (1955.), Macleans magazine <https://archive.macleans.ca/article/1955/5/14/the-panic-over-halleys-comet> (приступљено 19. децембра 2018.)

Томашевић, Иван: Đordano Bruno / homo universalis, <https://www.nova-akropola.rs/dordano-bruno-homo-universalis/> (приступљено 5. фебруара 2019.)

The Context of the Science in the 19th century, The creation of professional science and the idealization of the scientific way of life , http://www.f.waseda.jp/sidoli/MI404_11_Context_19th_C.pdf (приступљено 10. јануара 2019.)

Honderich, Ted, editor: The Determinism and Freedom Philosophy Website, <https://www.ucl.ac.uk/~uctytho/dfwIntroIndex.htm> (приступљено 5. децембра, 2018.)

Hatch, Robert A.: „Summary of ptolemaic astronomy“, (1999) <https://clas.ufl.edu/users/rhatch> (приступљено 5. фебруар 2019.)

Hasse, Dag Nikolaus: „Influence of Arabic and Islamic Philosophy on the Latin West“ (2014.), <https://plato.stanford.edu/entries/arabic-islamic-influence/> (приступљено 12. децембра 2018)

Zinn, Pamela: „Lucretius On Time and Its Perception“ (2016.), <http://www.kriterion-journal-of-philosophy.org/kriterion/issues/Permanent/Kriterion-zinn-01.pdf>, (приступљено 20. децембра, 2018.)

Изјава о ауторству

Потписани-а Наташа Кокит
број индекса 4311/12

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

"О природи ствари – сртеж као анализа
позиције појединца у друштву"

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

У Београду, 9.02.2012

Потпис докторанда

Наташа Кокит

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

Име и презиме аутора Наташа Кокит

Број индекса 4311/12

Докторски студијски програм сликарски

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

"О природи ствари – цртеж као анализа
позиције појединца у друштву"

Ментор Др. Ум. Милета Продановић

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Наташа Кокит

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, 09.02.2019.

Наташа Кокит

Изјава о коришћењу

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

"О природи ствари – цртеж као анализа позиције
појединца у друштву"

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 09.02.2014.

Потпис докторанда

Slavica Kucic