

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Факултет ликовних уметности

Сликарски одсек

Докторски уметнички пројекат:

Без хоризонта – изложба слика и цртежа

Кандидат

Милица Јовановић

Број индекса: 4600/14

Ментор

др ум. Биљана Ђурђевић, доцент

Београд, 2019.

Ментор:

др ум. Биљана Ђурђевић, доцент

Чланови комисије:

др ум. Симонида Рајчевић, ванредни професор

др ум. Оливера Парлић Карајанковић, ванредни професор

др ум. Светлана Волиц, доцент

др Мариела Цветић, редовни професор Архитектонског факултета у Београду

Садржај

Резиме	3
Abstract	4
Увод.....	5
Поетички и теоријски оквир	8
Антропоцен	20
Снага ствари	29
Хиперобјекти	42
Сублимно у уметности хиперобјеката	54
Перспектива	58
Екстензија чула посредством технологије	73
Естетика и географија	80
Методe уметничког истраживања	88
Анализа практичног рада	90
Цртежи.....	92
Слике	97
Изложба.....	106
Закључак	112
Списак литературе	113
Вебографија.....	114
Списак илустрација	117
Биографија	124

Резиме

Докторски уметнички пројекат *Без хоризонта* се бави односом људи према геолошким структурама и променама које се у њему дешавају са технолошком екстензијом чула. Истраживање тог односа укључивало је разматрање идеја о виталности материје које су утицале на посвећивање читавог формата геолошким структурама, као и на комбиновање различитих материјала и подлога. Дељење формата и одабир композиција цртежа произашли су из практичног рада који за полазиште узима сателитске и ваздушне снимке, као и из концепта хиперобјеката, ентитета нама у целости недоступних и једино видљивих у деловима.

Иако антропоцен још увек није званично проглашен за геолошко доба, послужио је као инспирација многим уметницима поменутих у овој теоријској експликацији. Њихови радови проистекли су из мени блиског занимања за везу људских и геолошких ентитета у време када нам њихова испреплетеност постаје све видљивија.

Разматра се и веза између геолошке и уметничке праксе кроз примере из историје, као и нове идеје које долазе са променом тачке гледишта коју омогућује технологија.

На крају је показана примењена методологија и анализиран практични рад и његова презентација. Пројекат је представљен на изложби у галерији Дома омладине крајем новембра 2018. године и у Галерији Факултета ликовних уметности у марту 2019. године и састоји се од шест слика и два фриза цртежа у комбинованој техници.

Кључне речи: *геолошке структуре, хиперобјекат, Земља, сателитски снимци, хоризонт, антропоцен, цртеж, слика, временска и просторна скала, перспектива, људско-нељудско.*

Abstract

“Without a Horizon” doctoral art project explores the relationship people have towards the geological structures, and how it changes with the technological expansion of the senses. Researching that relationship includes consideration of the vitality of matter that influenced the decision to devote the whole format to geological structures alone, as well as to combine different materials and supports. Parting the formats and the choice of composition in drawings came out of the practice that started from satellite and aerial imagery, as well as the concept of hyperobjects, the entities never accessible to us in their entirety and only visible in pieces.

Although the Anthropocene hasn't officially been declared a geological age yet, it served as inspiration to many artists mentioned in this theoretical explication. Their works have come out of a shared interest in the connection between the human and geological entities in a time when their interconnectedness is becoming more and more visible.

Also considered is the relation between the geological and the artistic practice through historical examples, as well as new ideas that came with the change of perspective enabled by technology.

At the end, the employed methodology is shown, as well as an analysis of the practical work and its presentation. The project was exhibited in the Gallery of the Belgrade Youth Centre at the end of November, 2018, and in the Gallery of the Faculty of Fine Arts in March, 2019. The project is comprised of six paintings and two friezes of drawings in mixed media.

Keywords: *geological structures, hyperobject, Earth, satellite imagery, horizon, Anthropocene, drawing, painting, time and spatial scale, perspective, human-nonhuman.*

Увод

Без хоризонта је пројекат реализован у оквиру докторских уметничких студија на Факултету ликовних уметности у Београду. Представљен је на изложби у галерији Дома омладине крајем новембра 2018. године и у Галерији Факултета ликовних уметности у марту 2019. године. Састоји се од шест слика и два фриза цртежа у комбинованој техници.

Без хоризонта се бави истраживањем односа људи према геолошким структурама. Оне су у својој целости недоступне нашим чулима, која су способна да приступе само ограниченом спектру догађаја. Основну природу космоса не можемо да осетимо, како незамисливо мале јединице, тако ни структуре које су значајно веће од нас. Једини начини да геолошким структурама приступимо је прикупљајући податке о њима на основу којих можемо оформити апстрактну идеју о таквом ентитету, или превазилазећи ограничење нашег биолошког тела кроз екстензију чула. Тимоти Мортон¹ сковао је израз *хиперобјекти* за ентитете који постоје у толико другачијој временској и просторној скали од наше, да их никада не можемо сасвим сагледати. Показују себе у одблесцима, тако да их можемо искусити само део по део, никада у потпуности. За полазиште у сликарском и цртачком процесу узела сам сателитске снимке и снимке Земље из ваздуха. У резултујућим радовима, хиперобјекат Земљине коре заузео је цео формат, и попут геоморфолошких покрета који га обликују, наноси боја таложени су и уништавани током сликарског процеса. Геолошки процеси никада не престају и у сталној су стваралачкој (што подразумева и деструктивној) акцији.

На сателитским снимцима видимо наше станиште из тачке далеко изван њега. У оваквом погледу геолошка и људска просторна скала, иако иначе несамерљиве, приближавају се. Оно што смо склони да разумемо као непомериву и непроменљиву позадину за људске активности сада заузима први план и добија драматичан момент кретања.

Наше перцептивне способности, еволуирале да би одговарале на потребе преживљавања, подразумевају одређено „учење телом“ као урођену основу за стварање

¹ Тимоти Мортон (Timothy Morton, 1968) је филозоф чији рад истражује везе објектно оријентисане онтологије и еколошких студија. Израз *хиперобјекти* прво помиње у књизи *Еколошка мисао* (2010.) а детаљно разматра у књизи *Хиперобјекти* (2013.) која је имала утицај на развој мог рада.

односа човек-природно окружење. Шта се догоди са перцепцијом када уместо изложености целог тела некој средини, све дражи долазе са правоугане површине екрана? Полазиште за моје радове су дигиталне слике, састављене од великог броја снимака који су деформисани, сечени и несавршено уклопљени. Овај приступ сагледавања површине планете за мене једини могући, а моја перцепција базирана је на визуелним информацијама са сталним присуством шума. Будући да су полазне фотографије састављене из делова под различитим осветљењем, годишњим добима, квалитетом слике, затим и моделоване да би се уклопиле у рељеф, развучене и скраћиване, на резултујућим сликама и цртежима има нелогичности. Дисторзије и јаке сенке остају део финалног рада, и ограниченост модела по којем покушавам да сагледам реалност је очигледна. Другим речима, моје искуство те реалности је конструкт. Сlike и цртежи који резултују су конструисани из делова, појединачних погледа које је дозвољавао екран или фотографија.

Идеја рада је фокусирање на такозвану неживу природу, или користећи речи Џејн Бенет², фокус је на виталности материје: „теорији рођеној из методолошке посвећености избегавању антропоцентризма и биоцентризма – или, можда би било тачније рећи, да је рођена из ирационалне љубави према материји“³.

Одабир коришћених материјала има основа у текстурама земљишта и они неретко остају огољени: у ледом покривеним равницама, или у глечерима где су у површину урезане пукотине и процепи. У цртежима, велике површине остају празне и само делови геолошких форми су видљиви. Таложењем различитих сликарских материјала настају структуре у покрету.

Како је емпиријски утврђено да нови површински слојеви Земљине коре имају промењен састав услед људског деловања, геолози закључују да смо започели нову геолошку епоху. Није више очигледно само то да површина планете одређује животе животиња које је настајују, већ и да је једна врста почела великом брзином да мења састав планете. Намера овог пројекта је да уважи међусобну зависност и прожимање људских и нељудских ентитета и тако истражи простор за развој емотивног и

² Џејн Бенет (Jane Bennett, г. 1957) је филозоф која се бави еколошком филозофијом у којој преиспитује привилеговану онтолошку позицију људи и посвећује пажњу нељудским ентитетима и њиховом деловању.

³ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, 2009, стр. 61.

интуитивног односа између њих, кроз ликовне поступке где се на однос уметника и материјала гледа као на сарадњу која охрабрује игру и експеримент.

Прво поглавље овог текста ће размотрити поетички и теоријски оквир пројекта, уз поређење са радовима уметника чији су ми поступци били интересантни. Проћи ћу на почетку кроз преглед теме где ћу покушати да објасним њену привлачност и важност (појам антропоцена). Затим ћу представити концепт *снаге ствари* или *виталне материјалности* као основног покретача моје фасцинације површином планете и цртачким и сликарским процесом. У следећем делу ће бити размотрени *хиперобјекти*, а након њих и историја промене тачке гледишта у уметности. Кроз део *Естетика и геоморфологија* прегледаћу њихову везу кроз историју и тиме закључити прво поглавље.

Друго поглавље, *Методолошка разматрања*, рашчланиће процес осмишљавања и извођења овог докторског уметничког пројекта.

Трећи део, *Анализа практичног рада*, представиће извођење пројекта у материјалу, преглед изложбе цртежа и слика, њену идеју и спровођење кроз одабрану методу организације радова у простору галерије.

Поетички и теоријски оквир

Развој технологије у последњих неколико деценија⁴ створио је нове погледе на свет који смо мислили да већ добро познајемо и тиме обновио уметничко интересовање за Земљу. Нове информације и тачке посматрања отварају простор за истраживање геолошких феномена и њихово разматрање као део уметничког дискурса, што је у случају мог докторског пројекта произвело осећај интимности са тим феноменима, и открило их као још више чудесне него што сам то раније замишљала.

Оно што називамо нашим окружењем, и што ствара услове за наш опстанак и начин живота какав данас имамо, не може се зауставити само на флори и фауни на површини Земље. Оно се мора продубити и укључити и геолошке структуре. Развијање и анализирање односа према геолошким структурама је незгодно. Њихово постојање у простор-времену одвија се темпом који је готово несхватљив за људе.

Пролазност људског времена, у којем стене, кањони, планине и континенти делују непомични, сасвим је другачија од геолошког времена. На геолошкој скали стене се понашају као вискозна течност, непрестано мењајући облик. Оне мењају и свој састав,

⁴ Прве фотографије Земље направиле су прерађене В-2 ракете на суб-орбиталном лету, лансиране 1946. године. Зрнасти црно-бели кадрови настајали су на сваких секунди и по, све док ракета није пала назад на површину после неколико минута лета. Камера је уништена, али је филм, заштићен челичном кутијом, преживео и кадрови су спојени у панораме површине планете. Чланови тима који је на пројекту радио били су фокусирани на техничка питања, и у почетку нису обраћали превише пажње на видљиве геолошке и метеоролошке структуре. Клајд Холидеј, један од инжењера у тиму, је 1950. у чланку за National Geographic нагађао могуће примене у снимању олуја, формација облака или неприступачних региона, као и да ће једног дана „можда читаво тло на планети бити мапирано на овај начин“ (<https://www.airspacemag.com/space/the-first-photo-from-space-13721411/> датум посете 04.06.2019.).

1959. године прве сателитске фотографије из орбите су настале на Ју Ес Експлореру (U.S. Explorer). Мисије су се од тада множиле и могућности камера повећавале. Данас снимци из орбите стижу непрестано. Омогућавају нам боље разумевање Земље и њеног окружења. Због ширине кадра који успева да велике феномене сагледа у потпуности, подаци који се добијају овим путем су практично незаменљиви. Могуће је пратити регионалне појаве попут шумских пожара или земљотреса, као и промене које се шире по целим континентима. Снимци и различити подаци омогућавају увид у развој догађаја у простору, као и кроз време, укључујући и локације које су нам иначе потпуно неприступачне, те би било немогуће истражити их на тлу. Чак и промене које се дешавају на великој скали али веома споро и постепено, могуће је пратити, попут сече шума или промена у озонском омотачу.

Ово је један од ретких начина на који можемо добити потпунију слику струкура у оквиру којих живимо. Приступ сликама насталим током више година и њихова способност да прикажу велика подручја у формату који можемо сагледати отвара пут ка новом односу ка ономе што својим телом иначе не можемо искусити.

улазећи у асамблаже са другим актерима око себе – органским или неорганским, као и са продуктима људске активности, која се за њих дешава у трептају ока.

Ако погледамо само мало дубље испод чврсте површине, течни камен који кључа испод свих континената и дна мора, индиферентан је према свему што се изнад њега налази. Он чини да кора и сви ми на њој, клизимо и померамо се непрестано. Са довољно дугим временским распонем, разлике постају огромне. Постоје места на планети на којима су седименти некада били хоризонтални, али су временом постали потпуно вертикални. Тло у Кал Орку, у Боливији, по којем су диносауруси ходали, нама представља зид. Њихови отисци који се и даље читају у камену сведоче о ротацији-промени искуства, губитку земље под ногама и добијању нове, уз разлику у просторној оријентацији: лево-десно сада је горе-доле. Слична промена очигледна је и у стенама на баскијској обали између градова Сумаје и Дебе (Zumaia, Deba), на северу Шпаније. Пешачењем руте између та два места 2014. године имала сам прилику да видим многе импресивне геолошке формације, што је утврдило моје интересовање за бављење оваквом темом у ликовном раду.



Илустрација 1: Фотографије обале између Сумаје и Дебе, 2014.

Земља по којој ходамо дакле неће бити заувек иста. Она је динамична, *жива*. Кора планете се креће, и да није тако, све што се на њој налази, па ни ми сами, не бисмо постојали овакви какви јесмо. Географија површине Земље ствара одреднице према којима настају екосистеми, и омогућава нам опстанак и наставак нашег начина живота. Неопходност смене у постојању планете ми је утешна. На површини Земље ништа није заувек, ни људско деловање, теорије, технологије, нити наша уметност. Промене доносе

нове мисли, идеје и нове људе који ће, надајмо се, бити боље прилагођени животу на планети каква је она сада. Наш уобичајени поглед на ствари није обавезно најбољи. Он је само један од многих могућих. Увид из новог, и до тада непознатог, угла, може нас избацити из колосека, али нас онда убрзо опет уземљи, богатијим за другачије знање о нашем окружењу и нашем месту у њему. Кроз пројекат *Без хоризонта*, представљање огромних формација фотографисаних из много различитих тачака у ваздуху, доводим на равну површину папира и на скалу коју можемо да искусимо.

Интригантност Земљине површине и њена разноликост није ни близу исцрпљена, ни потпуно уметнички истражена. Многи њени предели ми се чине нестварно, или као слике са непознате планете, или бар из другог времена. Мислим да се овај осећај знатно појачава када површину, чак и пределе у којима проводимо пуно времена, видимо из висине.

Ми имамо способност да променимо угао гледања, преиспитамо претпоставке и оставимо по страни оне које нам више не служе. Велики број животиња живи исто као што су то чиниле генерације пре њих. Раде исте ствари на исти начин као и јединке хиљадама година пре њих. Људи су начин живота променили драстично у току своје историје, а нарочито у последњих неколико деценија, са вртоглаво брзим развојем модерне технологије, који на временској скали заузима трептај ока према целој историји врсте. То значи да промене у Земљиној кори настају веома нагло у поређењу са епохама до сада. Свест о томе обликује деловање бројних уметника који ће бити споменути у овом тексту.

Док се потрага за другим потенцијално насељивим планетама наставља, све више постајемо свесни лепоте наше Земље, чија нам кора и атмосфера омогућавају овако разноврстан живот. Наш мозак жуди за новим и узбудљивим стварима, јер све старо и познато постаје све мање стимулативно тако да је трагање за непознатим увек примамљиво. То не искључује поражавајућу тенденцију ка уништењу онога што већ имамо. И поред тога што разумемо да је она до сада једина планета где можемо опстати, активно радимо на нарушавању њене насељивости.

Са одласком у свемир наш концепт дома се мења. Током постојања наше врсте, људи су непрестано гледали на горе, ка небу, и питали се о природи постојања. Сада имамо прилику да погледамо назад ка Земљи и постављамо нова питања. Промена тачке гледишта даје прилику за промену свести и преиспитивање односа према ономе што је

раније било само позадина за наше акције, нешто што је, подразумева се, статично и не завређује превише пажње. Све више постаје јасно колико је драгоцен планета на којој живимо. Нашем оку свемир је већином једна огромна празнина. Када се у тој свеобухватној празнини угледа Земља, изгледа као усамљена оаза препуна живота. У тим тренуцима она сасвим јасно постаје јединствени систем којем припадамо, и у којем су делови повезани и сарађују у ритмовима, кроз сезоне и циклусе, заштићени опном атмосфере која као танка плава линија дели планету од ненасељивог бескраја.

Осећај за време мења се код погледа на Земљу из свемира. Када у видокруг стају тако велике формације, настале током много милиона година, перцепција историје планете се мења. Идеја да су биле потребне милијарде година промена да би се ова планета претворила у свет у који препознајемо као наш постају мање апстрактне. Из те тачке гледишта привременост свега на планети почиње да се осећа. Ништа није стално. Наш успех у индустријском и технолошком развоју ставио нас је у друштво других животних форми које значајно мењају свет. Чак и из орбите, места на површини планете одакле се снабдевамо ресурсима, или смо то радили у прошлости, очигледна су. Такви ожиљци су јасан подсетник, али има и много оних који нису тако лако уочљиви. Већином су путеви и грађевине на Земљи слабо уочљиви из орбите, а штета којој доприносе често невидљива, што је чини још много опаснијом. Када дође ноћ и светла на површини се упале, грађевине и инфраструктура коју смо себи направили постаје видљива и отисак људског постојања на Земљи очигледан. Плес који наша планета изводи око Сунца траје већ милијардама година и трајаће још дуго након што нас више не буде било. Ако људска цивилизација нестане, све њене творевине биће прерађене, растављене и преузеће их неки други облик живота. То је приказано кроз анимацију у краткометражном филму *Точак*⁵ у којем два камена посматрају развој и пропаст једне цивилизације.

⁵ Das Rad (2001.) је филм Криса Штенера (Chris Stenner), Арvida Уибела (Arvid Uibel) и Хајди Витлинггер (Heidi Wittlinger).



Илустрација 2: Stenner, Uibel, Wittlinger, *Das Rad*, 2001.

Време је релативно- док у животу камена прође тренутак, људско друштво развија се и ствара, јурећи поред камена и мењајући њихову заједничку околину. У сегменту у којем се то најјасније види, камен радознано загледа дрвени точак који је остављен у његовој близини. Док камен у пар реченица објашњава другоме своје закључке о точку, као покретачу развоју транспорта и инфраструктуре, толико времена пролази на људској скали да се дрво разграђује и точак му се у рукама распада.



Илустрација 3: Stenner, Uibel, Wittlinger, *Das Rad*, 2001.

Град расте у свим правцима и тачно пре него што облакодери прогутају и протагонисте, све креће да се урушава. Нестаје струје, а затим и грађевине крећу да се распадају и полако их преузима растиње. Филм је рађен у *stop motion* техници, што одлично одговара приказу различитог протока времена за главне геолошке ликове и њихове људске комшије.

Кроз развој овог пројекта постало ми је јасно да реализам призора и информације које се читавају у визуелизацијама пејзажа не изазивају само когнитивне реакције, већ и дубоке емоционалне и интуитивне одговоре. Посматрање тако спорих и неприметних промена, фокусирање на геолошко, супротставља се уобичајеном темпу савременог живота па и уметничке праксе. Али са развојем нових технологија и доступношћу различитих погледа, геолошка стварност постаје све ближа. Интерес за динамику и деловање геолошких ентитета у уметничким праксама расте како концепт антропоцена шири свест о дубини последица индустрије (без које не би ни било нових технологија). Нови начини мишљења и деловања у уметности свесни су геолошких материјалности, сила и њиховог учешћа у нашој свакодневици. За то су, у овом пројекту свакако, добрим делом заслужне нове технике визуелизације.

Естетско искуство води ка извесној рекалибрацији *људског* према *геолошком*. Наша потпуна преплетеност са геолошким ентитетима условљава прихватање чињенице да њихове моћи делују на нас и у нама, и напуштање идеје да су они инертне *ствари* које пасивно примају облике и вредности које им ми намећемо. Једини начин да наставимо да делујемо као активни ствараоци у свету јесте у колективу са њима.

Инвентивно размишљање и стварање је сада могуће и неопходно, у одговор новим ситуацијама и односима са материјом. У овом тексту биће прегледа радова уметника и филозофа који, интригирани геологијом, динамиком њене материје и њеним културолошким ефектима кроз своје естетичке радове и експерименталну мисао истражују однос људског и нељудског.



Илустрација 4: Rogers, *PIEQF*, 2008.

Д.В. Роџерс ради управо то у делу *PIEQF*, које чини справа за тестирање понашања зграда у случају земљотреса, и у чијој основи је платформа која осцилира. *PIEQF* је био динамички ленд арт пројекат контролисан од стране машине која прикупља податке о сеизмичкој активности у Калифорнији и реагује на њих сопственим симулираним земљотресима. 30 челичних шипки дужине око 3 метра повезане су са платформом која симулира потресе. Оне су осциловале у синхронном покрету сваки пут када се регистровао земљотрес једнак или јачи од 0.1 на Рихтеровој скали било где у Калифорнији током 93 дана трајања инсталације 2008. године, а то се дешавало око 40 пута сваког дана, иако многе од њих људи не могу осетити.



Илустрација 5: Rogers, *PIEQF*, 2008.

Справа је постављена у Паркфилд који је битан центар за сеизмолошка истраживања. Он се налази директно на раседу Сан Андреас, расцепу у земљи дугачком 1300 километара где се састају пацифичка и северноамеричка тектонска плоча и чији су покрети током историје изазвали велике земљотресе катастрофалних последица по становништво Калифорније. Многи од њих дешавали су се у самом Паркфилду што је разлог да се истраживачка станица оснује баш овде, где се земљотреси дешавају редовно и често. Идеја за уметничко дело Роџерса била је да подземне таласе, динамизам Земље који већином не можемо осетити, преведе у покрете и звуке машине коју можемо да искусимо, и да покаже да се догађаји у геолошкој стварности дешавају и у нашој. Земљотреси који разарају делове тла исто тако праве нове, подижући планине, испуштајући лаву која формира нове структуре. Тешко је чулима регистровати кретање које гради нови пејзаж, и то је оно што нам кроз ову инсталацију Роџерс пружа. Обликовање пејзажа дешава се кроз много итерација ових покрета, током дугачких периода времена нама несхватљиве скале али овом приликом успевамо да видимо пред собом макар трептај непрестане промене и померања тла.

У *Снази ствари* Џејн Бенет⁶ нуди аргументе зашто и како бисмо могли, и зашто би требало, да гледамо и разумемо геолошке структуре као виталне силе и активне агенте у свакодневном животу. Она описује садашњи тренутак као „време када интеракције између људских, вирусних, животињских и технолошких тела постају све интензивније“⁷.

Бенет геолошке ентитете сматра главним учесницима у електро-енергетској мрежи града, коју назива „несталном мешавином угља, зноја, електромагнетних поља, компјутерских програма, снопова електрона, мотива зараде, топлоте, начина живота, нуклеарног горива“⁸. Укључујући геолошки материјал у скуп светских *актера*, Бенет нас убеђује да прекинемо навику да о материји која сачињава Земљу мислимо као о инертној ствари, а о људима као активним актерима који над пасивним стварима и технологијама врше промене како то желе.

Нови начини размишљања о геолошким структурама подстакнути су сателитском технологијом и снимцима из ваздуха које успевају да премосте јаз између величине структура и перцептивне моћи људског тела. Дигитална визуелизација и интернет дисеминација слика попут *Плавог кликера*⁹ и, скорије, сателитских снимака и снимака из ваздуха, проузроковале су развој мисли о глобалним токовима међусобне зависности људских и нељудких ентитета, и преиспитивање интуитивног осећаја за релативитет нашег времена наспрам тока геолошког времена.

Као жива бића чија је виталност сачињена од геолошких материја, наш технолошки потпомогнут скок свести ка замишљању и осећању деловања геолошког времена можда најбољи израз може наћи у ликовном језику. Не можемо се више односити према Земљи као сировом, статичном камену. Планине, кањони и континенти су у сталном покрету, стене се непрестано трансформишу, нове копнене масе настају. Форме које настају су фасцинантне и комплексне. На радовима који су део пројекта *Без хоризонта* приказани су предели у којима се масе преплићу и сударају, полако прелазе у долине или се нагло сурвају у сенку. Они формирају разнородне текстуре - од облих стена, преко изломљеног леда и камења код глечера, баршунастог снега до сливова

⁶ Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press Durham and London, 2010.

⁷ *Снага ствари* (*Vibrant Matter*, Jane Bennett), страна 108.

⁸ *Ibid.* страна 25

⁹ *Плави кликер* (*The blue marble*) је фотографија настала седмог децембра, 1972. године на Аполо 17 летелици на путу ка Месецу

планинских потока кроз шљунак и земљу. На *Слици 1*, текстура игра велику улогу, кроз различите материје које приказује и, складно с тиме, различите сликарске и цртачке материјале и процесе. Она приказује и вискозност геолошких маса које својим кретањем те текстуре стварају – попут глечера који се обично крећу око метар по дану, али могу бити и пуно бржи, међући лед, камен и земљу.



Илустрација 6: *Без хоризонта, слика 1*

На *Слици 2* не постоји толика разлика у текстурама, те је цела рађена уљем, али приказује веома комплексне форме, преплетене у серији обронака, кањона и врхова који се ритмично смењују по формату. Иако формат није велики, облици на њима очито представљају огромну масу и снагу.



Илустрација 7: *Без хоризонта, слика 2*

Уметничке праксе кроз које се разматрају начини настанка ових комплексних форми и наш удео у процесу, стварају прилику да се промисле стање инфраструктура, заједница и стваралаштва према новој скали – скали дубоког времена, материјалности и сила које међу њима делују. Као резултат тога можемо изградити простор за креативно промишљање позиције човека у геолошкој стварности, која није само наше окружење, већ смо њоме и прожети. У својим радовима хтела сам да побудим осетљивост ка геолошким актерима – рекама, ваздушним струјама, вулканима, глечерима, тектонским плочама, блату, океанима – и њиховом деловању око и унутар људских тела, машина, градова, идентитета. Сlike и цртежи нису имали циљ да буду грандиозни, већ да задрже посматрача испред себе и започну интимни разговор.

Овај нови правац размишљања водио ме је ка замени брзог и импулсивног потеза постепеним грађењем наноса на формату (седиментацији). На сликама на металу, акрилни гит сам обликовала ерозијом – шмирглањем слојева у различитим дебљинама, тако да се метал испод површине различитом јачином своје боје пробијао кроз белину. Нагли процепи попут оних у глечерима где лед пуца под притиском, настајали су урезивањем графичким ножевима линије у гиту. Метал се појављује на дну пукотина, као и камење под ледом глечера, које је ношено и мрвљено све до коначне дестинације

и топлјења назад у воду. Одабир материјала имао је битну улогу, и о томе ће више бити речи у поглављу *Снага ствари*. Сликарски и цртачки процеси биће ближе објашњен у делу *Анализа практичног рада*.

Антропоцен

Током већег дела последња два столећа, друштвене науке, па ни уметност, нису посвећивале превише пажње наукама о Земљи. Биологија, лингвистика, психоанализа и математика су чешће биле предмет истраживања али у геологији изгледа није пронађено довољно повода за разговор. Један од разлога, по Најделу Кларку¹⁰, могао би бити што се чинило да је површина Земље инертна, и да се толико споро мења да се практично може сматрати статичном позадином за догађаје у друштву. Слика геолошких структура као непомеривих и непроменљивих сада се мења. Кларк цитира Дону Харавеј: „могло би се рећи да земља изгледа забрињавајуће живахно, а ми застрашујуће инертни“¹¹.

Повод уласка геологије у подручје интересовања друштвених наука и уметника јесте сазнање да је човечанство, уз утицај на глобално загревање, неизбрисив траг оставило и у слојевима Земљине коре¹². Због трајности и далекосежности промена које

¹⁰ Nigel Clark и Yasmin Gunaratnam, *Earthing the Anthropos? From 'Socialising the Anthropocene' to Geologising the Social*, In *Agency and Historical Time: Social Theory in the Age of the Anthropocene*, *European Journal of Social Theory*, том 20, број 1, 2017.

¹¹ Кларк (ibid.) на страни 3 цитира из Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, *Routledge*, 1991.

¹² Сваки период геолошке скале се може препознати по карактеристичном саставу и присуству одређених фосила у земљи. Границе између слојева земље из различитих периода одлучују се на основу трагова фундаменталних промена у Земљиној систему. Најпознатија од свих граница је између секундарне и терцијарне ере, повезана са изумирањем диносауруса пре 65,5 милиона година. Иницијално су се разлике међу геолошким добима учавале кроз садржај фосила у слоју који би рефлектовао изумирање врста или еволутивни радијацијски догађај. У другом делу двадесетог века додата је и пракса провере физичких и хемијских промена, које су онда могле бити повезане са фундаменталним променама у Земљиној систему. Да би антропоцен био сврстан међу друге временске поделе, то би требало да буде подржано недвосмисленим и карактеристичним сигнаlima у стенама.

(Zalasiewicz, Jan; Williams, Mark; Fortey, Richard; Smith, Alan; Barry, Tiffany; L. Coe, Angela; R. Bown, Paul; Rawson, Peter; Gale, Andy; Gibbard, Philip; Gregory, F; Hounslow, Mark; Kerr, Andrew; Pearson, Paul; Knox, Robert; Powell, John; Waters, Colin; Marshall, John; Oates, Michael; Stone, Philip: *Stratigraphy of the Anthropocene* (2011.) *Philosophical transactions, Series A, Mathematical, physical, and engineering sciences*.)

смо начинили, научници разматрају увођење термина *антропоцен*¹³ за нову геолошку епоху коју обележавају остаци људске¹⁴ активности.

На жалост, равнотежа која одржава екосистеме постала нам је јасна тек када смо је нарушили. Поремећаји у глобалним геохемијским циклусима, сада су у довољној размери променили савремене седименте да остављају јасан траг и кроз непосредне утицаје и кроз утицаје на друге системе (нарочито биолошке). Промена тла и биоте (у корист животиња које гајимо за храну) почела је са ширењем земљорадње. Глобални ефекти на морске екосистеме су скоријег датума и јављају се с почетком индустријске револуције. Распрострањене су и промене у седиментарним обрасцима, које настају модификацијом природних седиментарних окружења, попут прављења брана или исправљања река или рекламација обале, и прављењем нових седиментарних окружења и структура, као на пример зидање урбаних зона, сеча шума, стварање рудника или каменолома... Дакле све оно што нам омогућава савремене начине живота оставило је трајне последице које ће нас приморати да исте те начине живота мењамо драстично, хитно и глобално.

Напуштање представе о тлу под нашим ногама као потпуно статичном и непроменљивом кренуло је шездесетих година прошлог века када је потврђена теорија тектонских плоча и формулисана теза о прекидима еволуције узрокованим катастрофалним последицама великих геолошких догађаја. Тада је свест о динамици наше позорнице кренула да се рађа, али чини се да, тек са дебатом о антропоцену и дубини оживљака индустрије, више уметника интригира стварање приказа подсакнутим овим преокретом. Оно што је у унутрашњости наше позорнице имаће великог удела у представи.

Геолошки и климатски догађаји су кроз историју утицали и на развој друштва кроз

¹³ Термин антропоцен састављен је од грчке речи *антропо* (ἄνθρωπος) односно људско и од *цен* што води порекло од грчког *каинос* (καίνος) што значи нов или скорашњи.

Датум почетка Антропоцена још увек је предмет расправе. Иако се трагови људске активности виде и у наслагама старим хиљадама година, велике и недвосмислене глобалне промене скоријег су датума. С практичне стране, слој који би било добро узети за границу, јер се може утврдити широм планете, је слој радиоактивних изотопа од тестова атомских бомби педесетих година прошлог века, мада су ти трагови много млађи од почетка повећаних нивоа антропогених атмосферских гасова који су резултат ширења индустријализације.

(*ibid.*)

¹⁴ Истраживачима у друштвеним наука не допада се настојање геолога да користе опште изразе попут људи и човечанство, истичући да је богатство друштвених, културних и историјских разлика међу становницима Земље превелика да би сви били називани једнако моћним и активним агентима у променама које се дешавају.

(*ibid.*)

селидбе великог броја људи, формирање нових насеобина и промена начина живота. Теоретичари друштвених наука с правом инсистирају да све форме људског деловања треба да буду друштвено, културолошки и историјски одређене, али тим категоријама треба додати и геолошки и планетарни контекст. Процеси попут цикличне промене у орбити и оси планете, изложеност Земље соларној радијацији и астрономским догађајима, тектонски покрети проузроковани магмом, састав Земљине коре, дубоке структуре биолошког живота и функционисање биосфере и даље одређују како планета, а затим и људска друштва, функционишу.

Земљина литосфера има слојеве далеко најбогатијег састава од свих планета у Сунчевом систему, геолошки је разноврсна због специфичне тектонске покретљивости и динамизма система атмосфера-океан-биота. „Не постоје друштва која не носе траг геоклиматских услова у којима су настала, нема друштвених формација које нису значајно обликоване геолошким формацијама у које су усађене, и нема култура које су отпорне на токове и слојеве коре у којима су смештене.“¹⁵

Идеја непомишног тла као инертног постоља за изградњу друштва треба коначно да се превазиђе. Нови онтолошки оквир треба да полази од динамичког тла чији токови одређују наш живот на Земљи, као и од чињенице да су људи геолошки агенти који делују на планету и мењају јој облик и састав.

Уметнице које су се ухватиле у коштац са овим питањима су Сигне Лиден¹⁶ и Сесилиа Јонсон¹⁷ које су на изложби *Стратиграфија* представиле атмосферу три рудника звуцима, мирисом и опсежном фото и писаном документацијом.

¹⁵ Страна 24, *Earthing the Anthropos? From 'Socialising the Anthropocene' to Geologising the Social*, Nigel Clark and Yasmin Gunaratnam, In *Agency and Historical Time: Social Theory in the Age of the Anthropocene*, European Journal of Social Theory, Vol. 20, No 1, 2017

¹⁶ Сигне Лиден (Signe Liden) је уметница која се бави уметношћу звука, вајарством, видео уметношћу и перформансом.

¹⁷ Сесилија Јонсон (Cecilia Jonsson) је визуелна уметница која се бави инсталацијом, вајарством и уметношћу звука.



Илустрација 8: Signe Liden, Cecilia Jonsson, *Stratigrafi*, 2013.

Јонсон се у својим пројектима бави процесима и последицама индустријске производње и истраживањем њихових еколошки мудријих алтернатива, док Лиден прикупљене звукове са терена смешта у вајарско тело у просторној инсталацији. Рад Лиден ми је, поред присутног наратива незаинтересованости индустрије за еколошке спорове у њиховој пракси, битан из других разлога. Идеја света као резервоара објеката и искустава из које ми само узимамо је постављање човека у центар система. Чини ми се да Лиден у свом раду то превазилази проширујући људско искуство Земље, из наше временске скале, референтним системом геолошког времена. Она снима догађаје у нашој скали – нашој реалности, поставља их у објекте и просторе које својим телом можемо обухватити, подређује нашој интеракцији али раван одвијања геолошких процеса остаје увек присутна.

Рад *Повезано клатно* направљен је у Свалбарду, у коме се налази 120км дуг тунел у планини, Глобално складиште семена, окружен напуштеним окнима рудника. Изнад Складишта, на врху планине налази се *СвалСат*, земаљска сателитска станица. У другој планини недалеко одатле једини преостали активни рудник снабдева складиште струјом, а изнад њега једна истраживачка станица прикупља податке о аурори бореалис.



Илустрација 9: Signe Liden, *Coupled Pendulum* 2012.

Дакле, имамо драстично различита гледања на простор и време у једном округу. На највећим висинама планине, инструменти који продиру далеко у свемир, комуницирају са инструментима које смо послали тамо и праве забелешке садашњости и предвиђања блиске будућности, а онда дубоко у земљи два окна: једно које прикупља енергију фосилизоване прашуме настале милионима година пре нас и друго које покушава да живот на који смо навикли сачува за вечност. Лиденино бележење једног таквог места, саграђеног за потребе које ће се можда указати за више од људског века или можда за много људских векова, веома ми је интересантно. Измешта нас из темпа којим играмо свакодневно и усмерава нашу пажњу на нешто толико споро да нам се непомерљивим и непроменљивим.

Рад *Коже (Skins)*, Карлоса Ирихалбе¹⁸ представљају одливци зидова пећине Алтамира која је већ годинама затворена за посетиоце због конзервације преисторијских слика које се у њој налазе. Деведесетих година су зидови скенирани и добијени су снимци највишег квалитета за то време, да би се направиле репродукције зидова које ће туристи моћи да гледају уместо праве пећине. Они снимци који нису искоришћени

¹⁸ „Skins“, 2014.

Carlos Iñalba (Pamplona, 1979.) је шпански визуелни уметник који често ради у медију скулптуре и инсталације.

остали су на истим носиоцима записа тако да је око 2010. године било тешко наћи апарате који су могли да их прочитају. Иријалба по њима излива реплике зидова Алтамуре, тако како су били снимљени, ултразвучном техником, без слика (које су свему биле повод) и приказује их голе.



Илустрација 10: Carlos Iríjalba, *Skins*, 2014.



Илустрација 11: Carlos Iríjalba, *Skins*, 2014.

Рад говори о еластичности времена, релативизирајући људску према геолошкој скали, не у циљу умањивања људске димензије већ одређеног временског зума у којем се скале преклапају. Пећине су биле простори које су људи користили за разне намене, највише за повећање шанси за опстанак. Сликајући просторије Алтамире направили су је у посебно место обележено њиховим присуством. Оно је сада, тринаест хиљада година касније, суочено са пропадањем. Огромни број људи сакупљао се у овој знаменитости, доневши на себи и у свом даху исто тако огроман број других бића који би желео да се на зидове насели, али би тиме уништили оно што је Алтамиру чинило местом и самим тим и делом нашег идентитета. Наравно, пећина је ту много дуже него што можемо да замислимо и није свесна да је 13000 година део наше историје. Као и Глобално складиште семена, она је ентитет која нас тера на разматрање односа према протицању времена, геолошком трајању и његовом преклапању са скалом кратког животног века људи. Оба ова места седишта су човековог напора да сачува цивилизацију и пркоси неизбежности њеног пада.

Скенер који је деведесетих година прошлог века снимао зидове Алтамире, забележио их је онако голим какви су били пред преисторијским сликарима, пре него што су постали место. Без боје, репрезентација, без магијских симбола. Само сирова кожа пећине без икаквих конотација. Резултат је фајл без надградњи, без култура, снимак простора.



Илустрација 12: Carlos Irijalba, *Skins*, 2014.

„Даброва ДНК не престаје да се испољава на крају његових бркова, већ на ивици његове бране“¹⁹, Ирихалба у тексту о својој изложби под називом *Ендотично* (антоним речи егзотично)²⁰ цитира Тимоти Мортонa, истичући корелацију људи и њиховог окружења. „Не постоји разлика између људи и природе, између унутра и споља... Генетички материјал се дуплира и мутира не само на биолошком нивоу, већ и у стратегијама и алаткама којима ми, свесно, обликујемо нови предео.“²¹ Ови догађаји се дешавају у различитим ритмовима и на различитим скалама. Идеја изложбе је да

¹⁹ Или: „Да ли се дабров фенотип завршава на крају његових бркова или на крају његове бране?“ Тимоти Мортон (Timothy Morton), *Еколошка мисао*, стр 34

Такође у *Thinking Ecology: The Mesh, The Strange Stranger, and the Beautiful Soul*, стр. 272

²⁰Endotic (енгл.) је назив изложбе радова Карлоса Ирихалбе одржане у новембру 2018. године у галерији Moisés Pérez de Albéniz у Мадриду.

²¹ <https://www.carlosirijalba.com/endotic/#text-skins>, датум посете 04.06.2019.

истражи та прелазна стања материје која нам се откривају као релативна и као симптоми односа између опипљивог и недодирљивог или *живе* материје и *инертне*.

Фотографија охлађене коре тока лаве показује нам чудне особине замрзнутог времена. Магма из унутрашњости Земље избија на површину и у судару са атмосфером при наглој промени температуре добија нову форму: не више течну, друге боје и наизглед умртвљену. Ирихалба цитира Резу Негарестанија²² да лава обелодањује „распадање као стваралачки процес“²³ и показује нам симултано распадање дела вулкана и расипање његовог садржаја, и стварање новог тла, као стандардно функционисање планете коју насељавамо.



Илустрација 13: Carlos Irijalba, *Рахоное* (изложба *Endotic*) 2018.

²² Реза Негарестани (Reza Negarestani) је ирански филозоф и писац који је кроз своја дела дао битан допринос спекулативном реализму.

²³ <https://www.carlosirjalba.com/endotic/#text-skins>, датум посете 04.06.2019.

Снага ствари

Књига Џејн Бенет, *Снага Ствари*²⁴, подстакла ме је да размотрим теорије о материјалности које би могле ми да отворе нове приступе геолошким појавама као активним чиниоцима у свакодневном животу. Бенет тврди да свако тело или ствар може испољити *витални* имплус, али да оно никад не дела само, већ се ослања на сарадњу или интерференцију многих тела и сила. У том асамблажу многих тела, објекти су витални „ентитети који се не могу свести на контексте у које их људи ставе, никада потпуно исцрпљени својом семиотиком“²⁵.

Да ли неорганска тела могу имати неку врсту живота? Да ли материјалност може, сама по себи, бити витална?

Бенет разматра проширење појма живота на ентитете који немају физиолошке и органске карактеристике које обично сматрамо потребним за живот. То би подразумевало да ствари – стене, ветар, електрицитет, слике на металним плочама, делују као актери или силе са својим путањама, склоностима и тенденцијама.

Ако животиње имају биосоцијални, комуникативни и можда чак концептуални живот, може ли се у неком смислу говорити и о минералном или металном животу?

У Есхиловој трагедији *Оковани Прометеј*, ланци којима је Прометеј везан су мртви, непомици, док је живот у покрету. Ђузепе Пеноне²⁶ који кроз своје стваралаштво истражује везе између природних форми и производа културе, у једном од радова бележи своје присуство у дрвету, односећи се према њему као према живој скулптури. Првобитно је рад био гест – његова шака која обухвата стабло. Касније је она замењена шаком изливеном у челику, сукобљавајући биоту и метал као индустријски материјал. Дрво је наставило да расте, али сада обликовано присуством шаке.

²⁴ Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press Durham and London, 2010.

²⁵ Jane Bennett, *Vibrant Matter*, страна 5.

²⁶ Giuseppe Penone (г. 1947) је италијански уметник који кроз свој рад исражује везу човека (и његовог уметничког деловања) и природног света.



Илустрација 14: Giuseppe Penone, *Alpi Marittime—Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968.

Делез и Гатари у свом делу *Хиљаду платоа*²⁷ наводе метал као пример виталности (или снаге) материје. Метал најбоље описује ову *државу живост*²⁸, и доводи до „чудесне идеје неорганског живота“²⁹. Значи, по њима, Пенонеов рад би приказивао разлику у животном току и динамици дрвета и металне шаке, пре него супротност између живог и неживог. Како овакву идеју можемо помирити са свакодневним искуством метала и других неорганских материја као статичних тела? Одговор би могао да буде у једној врсти релативизма. Камење, столови, металне кутије које нам се чине фиксним су заправо покретни, хетерогени материјали чија брзина кретања и промене је мала у поређењу са трајањем и брзином људских тела која их посматрају. Објекти сматрамо *објектима* јер се њихово постојање одвија на нивоима који су испод прага уочљивости за људе, и ми њихове промене просто не можемо регистровати због ограничења својих биолошких тела. Да би живели својим нормалним темпом, људи

²⁷ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille Plateaus* (1980.)

Жил Делез (Gilles Deleuze, 1925.-1995.) је француски филозоф, чији утицај се може видети код бројних дела из филозофије и уметности, и *Снага ствари* Џејн Бенет је једно од њих.

Феликс Гатари (Felix Guattari, 1930.-1992.) је француски психотерапеут и филозоф, Делезов сарадник и коаутор њиховог најпознатијег дела *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe* и *Mille Plateaus*.

²⁸ *Quivering effervescence* је израз у оригиналу.

Vibrant Matter Џејн Бенет, у поглављу *Life of Metal*, страна 55

²⁹ *Ibid.*

морају у складу са њим да интерпретирају свет, редукујући га на скуп фиксних објеката. Размишљајући на трен у супротном смеру, Нан Шеперд пише о доживљају успорења тог темпа, док у полу-сну на гранитној висоравни осећа да и сама постаје део планине- „укорењена дубоко у непокретност“, „док је магматске стене метаморфозирају у ново, минерално сопство.“³⁰

Људски и нељудски елементи утичу на мноштво процеса којих су део, док су истовремено уроњени у то мноштво и сами под његовим утицајем. Ништа не делује само, свака акција је трансакција и било који акт је заправо иницијатива која ствара низ даљих акција. Концепт дистрибутивне агенције говори да ниједан субјекат не узрокује ефекат само својим планом или намером, већ увек постоји мноштво виталности у игри. Ово не пориче постојање намере, али умањује њену моћ да сама дефинише исход. Према томе, ово се не слаже са нашом навиком да себе сматрамо аутономним актером који дела над светом пасивне материје. Преиспитивањем бинарности субјекат-објекат, ова врста материјализма може нам помоћи да тему овог пројекта сагледамо из једне присније перспективе, да кроз ликовне поступке размотримо нашу везу са рељефом планете која није само биолошка, већ и емоционална.

³⁰Страна XIX у уводу Роберта Мекфарлејна (Robert Macfarlane), Nan Shepherd, *The living mountain*, Canongate Books, Edinburgh, 2011.

Живот помаже стварање земље. Облик земље по којој ходамо дугујемо разним формама живота који су је, заједно са другим актерима, стварали током незамисливо дугих периода историје планете. Не само да би Земља била геолошки другачија планета да није живота који је доприносио њеном обликовању, ма како он у поређењу са њом био мали и деловао небитан, него и тај живот сам носи геолошка обележја – чак и у свом саставу. Иако смо живи, покретни ентитети, геолошки материјали попут калцијума и гвожђа кључни су за нашу виталност. По Владимиру Ивановичу Верданском, ми сами смо „минерали који ходају и говоре“, прерасподела „кисеоника, водоника, азота, угљеника, сулфора, фосфора и других елемената Земљине коре у двоножне, усправне форме“³¹. У овом смислу ми смо заиста Земљани. Правити категоричке разлике између „сирове“, „инертне“ материје „спољашњег света“ (на мојим сликама то су планине, глечери, стене) и „унутрашњег света“ биолошких бића постаје све теже. Будући да нас геолошки ентитети окружују и прожимају, могли бисмо закључити да су слике и цртежи *Без хоризонта* још и аутопортрети.

Бенет настоји да испита „теорију неке врсте геоделовања или виталности материје, теорију насталу из методолошке посвећености избегавању антропоцентризма и биоцентризма – или је можда исправније рећи да је настала из ирационалне љубави према материји“³². Фасцинација виталношћу и динамиком геолошких ентитета главно је полазиште пројекта *Без хоризонта*. Она је, заједно са мојом посвећеношћу медију сликања и цртања, „настала из ирационалне љубави према материји“³³. Кроз постепен развој рада испитујем природу емоционалног односа према геолошким ентитетима, а резултат је, надам се, изложба која ће произвести естетско искуство које ће посматрача дирнути. Евелина Домнич и Дмитри Гелфанд³⁴ дају пример искуства свог пријатеља пред радом *Memory Vapor*. Рад се састоји од маглене коморе, комбиноване са акцелератором честица, и подешене на одређен начин, тако да се у њој виде трагови јонизованих честица. Поменути посматрач дела је физичар, и маглена комора му је позната, као и принципи њеног функционисања. Како је он свеједно у *Memory Vapor* видео нешто више од њих и био дубоко дирнут, уметници верују да је његов доживљај

³¹ Vladimir Ivanovich Vernadsky (руски и украјински научник који се сматра једним од оснивача геохемије, биогеохемије и радиогеологије), цитиран из *What is Life?* (Lynn Margulis and Dorion Sagan, Berkeley: University of California Press, 1995., страна 49)

³² Jane Bennett, *Vibrant Matter*, страна 61.

³³ Ibid.

³⁴ Evelina Domnitch (1972.) је белоруска уметница која у сарадњи са Дмитријем Гелфандом (Dmitri Gelfand, 1974.) ствара инсталације и перформансе који спајају физику, хемију и филозофску праксу.

пун емоција био пример естетског искуства.³⁵ Оно се дешава и пред стварима и феноменима који су нам познати и чије одвијање разумемо, можда можемо и да предвидимо. Али ако се познате ствари искусе на нови начин, из друге тачке гледишта и уз фокус на моћ њиховог деловања кроз ликовност, изазваће емотивну реакцију и, у мом случају, потврдити поменути „ирационалну љубав“³⁶.

Бенет у *Снази ствари* разматра историју развоја мисли о моћи деловања материје. За Делеза и Гатарија, материја је сама по себи *активна*, њој не треба неки нематеријални додатак који је чини покретном или јој даје моћ да делује. Бенет се слаже са њима у томе да жели да постави материјализам у којем материја има живот у себи и има деловање на ствари ван себе, силом која нема никакву спољно додељену сврху. Она сматра да разлика између живота и материје, органског и неорганског, људског и нељудског, није увек најбитнија ни најупадљивија разлика за уочавање.

Док виталисти подижу концепт *живота* изван механичког света, материјалисти инсистирају да сваки ентитет или сила, колико год комплексни, органски, или суптилни били, могу се на крају, или бар у принципу, објаснити у механичким или физио-хемијским појмовима.

Кант је у својој *Критици моћи суђења* тврдио да материја сама по себи не може имати никакву *спонтаност*, јер идеју живе материје не можемо замислити. Њена замисао укључује контрадикторност јер је основна одлика материје беживотност и инерција. *Bildungstrieb* или *формативни нагон* за Канта је „недокучива самоорганизујућа сила присутна у организмима, не у простим скупинама материје“³⁷. То је умеће које се разликује од “механистичке моћи формирања”³⁸. Према Канту формативни нагон је оно што чини да сирова маса материје постане организована целина, чија је највиша форма Човек.

Формативни нагон није исто што и *душа*. Душа може да постоји и ван тела, док формативни нагон може постојати само унутар тела, само у једињењу са механичким својствима и активностима материје. Тако *bildungstrieb* и тело остају најближе могуће везани а да и даље постоји граница међу њима. Формативни нагон се може спознати само индиректно кроз ефекте које производи, то јест кроз организме које је саставио, и

³⁵ *Colliding Worlds*, стр. 334-335.

³⁶ Jane Bennett, *Vibrant Matter*, страна 61.

³⁷ Jane Bennett, *Vibrant Matter*, страна 65.

³⁸ Кантова *Критика моћи суђења*, страна 424. цитирана на страни 65 у Jane Bennett, *Vibrant Matter*

морао би имати божанско порекло. Шта ако бисмо, супротно Канту, размотрили идеју да је та моћ деловања нераздвојива од материјалности саме по себи и потпуно одвојена од људске или божанске сврховитости?

Дарвин³⁹ тврди да црви не делују само у природи, већ се њихов утицај чита и у људској историји. То не значи да они имају свест о томе, нити да делују са намером. „То да рад црва доприноси људској историји и култури је непланирани резултат црва који делују у спони и такмичењу са другим (биолошким, бактеријским, хемијским, људским) агентима. Дарвин описује активности црва као једну од многих 'малих деловања' чији 'акумулирани ефекти' испадају прилично велики.”⁴⁰ Сви чланови неког екосистема, вегетација, земља, микроорганизми у земљи и људи, делују једни на друге, као и колективно у свим конфигурацијама које током времена настају. Задатак који људи сада имају јесте да нађу начин представљања односа између људских и нељудских актера која би била више хоризонтална, уместо садашње хијерархијске.

Дарвин је своје црве антропоморфизовао- у њима је видео намеру и самовољу која је слична нашој. У виталном материјализму антропоформизујући елемент у перцепцији може да открије читав спектар сличности, али следећи корак би био отићи даље од пуких сличности са људским и открити скуп ствари које имају само своје деловање.

Доза антропоморфизма дакле може учинити довољан скок у свести да ентитете не делимо на онтолошки различите категорије субјеката и објеката, већ ствари различитих састава које формирају асамблаже. Латур⁴¹ формулише концепт актера као покушај да се радвоји идеја деловања од идеје људске интенционалности. Он такође одбацује категорије *природе* и *културе* у корист *колектива* који реферира на екологију људских и нељудских елемената. Још једна занимљива идеја коју Латур износи је да смо много спремнији да признамо да су људи „инфицирали“ природу него да признамо да је нељудски ентитети „инфицирали“ културу, јер би то укључивало да су ти нељудски ентитети – бактерије, храна, метал, смеће, технологија, време – више актери него објекти. Бенет нас позива да признамо да су људи толико широко распрострањени по окружењу, као и да се *окружење* налази унутар нас самих. Затим, морамо да „наставимо

³⁹ Бенет (*Vibrant Matter*, стр. 96) пише на основу Дарвиновог *Formation of Vegetable Mould, through the Action of Worms, with Observations on their Habits*, John Murray, London, 1881.

⁴⁰ Цејн Бенет, *Vibrant Matter*, стр. 96.

⁴¹ Бруно Латур (Bruno Latour, рођен 1947.) је француски филозоф, антрополог и социолог.

да делујемо политички, технолошки, научно и у свакодневном животу, са обзиром уздржаношћу, као са самовољним рођацима за које смо везани и са којима ћемо имати посла цео живот, свиђало нам се то или не“⁴². Морамо схватити да је покушај да разазнамо људско од нељудског, расплетемо их и категоризујемо, унапред осуђен на пропаст. Уместо тога, треба да настојимо да пажљивије и суптилније сарађујемо са другим стварима у нашим заједничким асамблажима. Ипак, то не значи да ће минимизирање нашег утицаја уклонити промене које смо начинили, нити бити мање токсично по ствари са којима делимо планету. Вероватно ће повремено бити потребно да појединци и колективи спроводе веће, драматичније и агресивније еколошке акције. И Гатари пише да нема смисла да пробамо да се „одвојимо од природе“, јер се здравље планете „све више ослања на људску интервенцију“⁴³.

Глобалне последице наших (макар и локалних) акција довеле су до тога да је бесмислено тражити *чисту* природу, незагађену људима или трговима њиховог постојања. Једнако је неразумно дефинисати себе као нешто чисто *људско*. Људска култура по Бенет је „неразмрсиво заплетена са вибрентим, нељудским чиниоцима“⁴⁴. Иако на мојим радовима нема видљивих грађевина, трагови људске делатности свакако су присутни јер не постоје предели, чак ни они ненасељени и удаљени, који нису на неки начин под нашим утицајем.

Осим геолошких ентитета и микро облика живота са којима делимо тело, са развојем и ширењем доступности апарата који су нам постали свакодневна помагала, мислим да смо непрестано и једнако неизбежно у асамблажу и са великим бројем технолошких артефаката. Један од тих асамблажа довео је до овог пројекта. Фотографије структуре Земљине коре из ваздуха и орбите настају кроз сарадњу многобројних људских и нељудских актера. Сви ми који их посматрамо, преко других чланова овог великог асамблажа, добијамо доживљај који сами не бисмо могли. Сада до интеракције са нашим геолошким окружењем долази уз учешће нељудских ентитета и идеја овог пројекта је да кроз ликовни језик истражи како то утиче на осећања према нашем планетарном дому. Кроз процес цртања и сликања схватила сам да, као што то ова врста материјализма предлаже, разлучивање између органске и неорганске, живих и неживих ентитета, људског и нељудског, није увек битан или потребан део процеса. Уметник је

⁴² Ibid. стр 116.

⁴³ Бенет цитира из Guattari, *Les Trois Écologies*, Éditions Galilée, 1989.

⁴⁴ Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, стр 108.

уплетен са материјалом *са којим сарађује* (верујем боља формулација него *материјал који користи*). Одустајање од успостављања хијерархијског односа и строге поделе на активне и пасивне ентитете у настајању ликовног рада отвара савремену уметничку праксу за разматрање свих њених делова, позиције и дејства у човечанству које све више постаје колектив са технологијом и њеним производима.

Бенет каже да је, у састављању реченица њене књиге, а нарочито код бирања одговарајућих глагола, схватила колико је радикална идеја разматрати снагу ствари. Чини се неопходним, али и немогућим поново измислити граматику моћи деловања, граматику која ће заменити претходну где су људи активни, а ствари могу бити једино пасивне. Има ли корисних тактика за свакодневно вежбање разазнавања виталности материје? Могли бисмо, попут Дарвина, антропоморфизовати. Можда је вредно ризика (попут романтизма, или сматрања природе нечим налик божанству) јер би то заправо радило против антропоцентризма. Бенет закључује да је „погрешно ускратити снагу (виталност) нељудским телима, силама и формама, и да пажљива антропоморфизација може помоћи да се та снага открије, чак иако се одупире потпуном објашњењу или превазилази моју моћ разумевања. Верујем да сусрети са *живом* материјом могу да обуздају моје идеје о људској надмоћи, да истакну заједничку материјалност свега што постоји, открију ширу расподелу моћи деловања, и преобликују мене и моје интересе.“⁴⁵

Још један начин да се размишља на овај начин могао би бити да се изостави питање о томе шта је оно што човека разликује од животиње, биљке или ствари људског, да се одложе на кратко теме субјективности и људског унутрашњег живота. Ове теме би нас пре или касније одвеле на антропоцентричну путању и успоставила би се хијерархија субјеката над објектима. Али, након свега овога, зар није човек, који поседује свест и језиком изражава своје мисли, онај који формулише ову теорију снаге ствари? Од ове критике није лако одбрани се. Могли бисмо се окренути чињеницама да постоје колоније бактерија у човечјим лактовима које показују да су људи сами нељудски, нису аутономе једнике већ скуп ентитета који укључује и друге, *стране* актере. Могли бисмо се подсетити да функционисање људског имуног система зависи од паразитских црва или поменути многе друге примере који показују да се људско деловање ослања на скуп микроба, животиња, биљака, метала и других ентитета, и да је свака наша активност заправо активност читавог колектива. Наше постојање заслуга је асамблажа. Наше

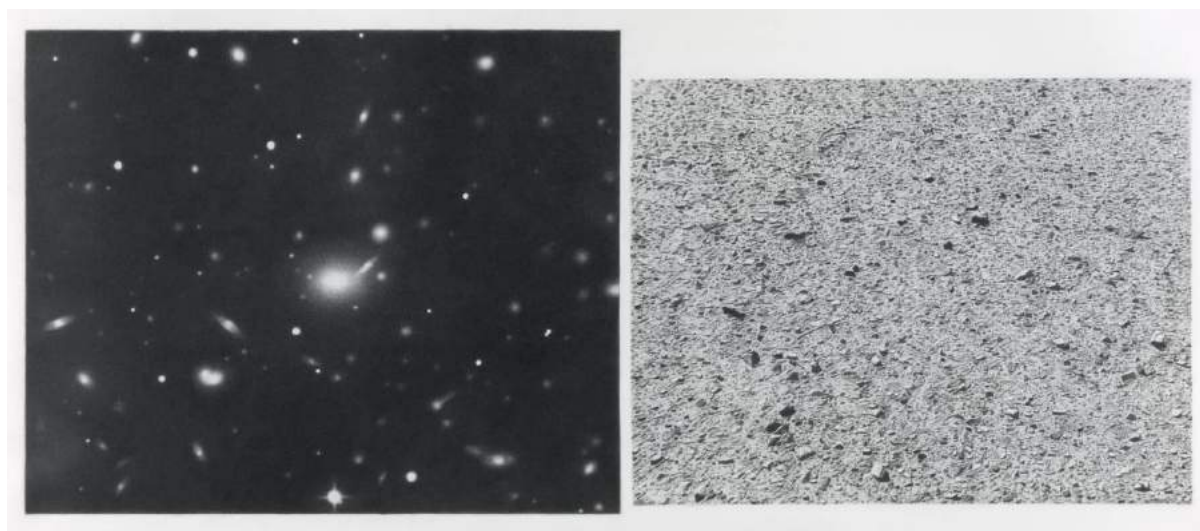
⁴⁵ Бенет, *Vibrant Matter*, стр. 122

деловање, чак и оно са јасном и личном намером или планом, заслуга је асамблажа. Идеје које Бенет износи у својој књизи су радикалне и изискују драстичне промене у начину размишљања у многим пољима људске активности. Ипак, мени се чини да оне уметницима нису толико стране. Чињеница да су изглед и значење рада делом продукт материјала који су учествовали у његовом настајању је нешто са чим се сваки стваралац суочава рано у својој пракси, а однос према томе развија кроз године стваралаштва. Да коауторство дела припада материји може на прву лопту имати негативан призив, или деловати као површно гледање на очигледну чињеницу. Негативни призив могао би настати ако придавање важности материјалу видимо као избегавање потпуне ауторске одговорности или изговор за недостатак вештине и познавања материјала (и тиме способности аутора да га „покори својој замисли“). Очигледно је да ће коначни изглед рада бити условљен одабиром *ствари* које користимо у његовом настајању (или, ствари које *учествују* у настајању рада), али мислим да се ту не завршава корисност виталног материјализма у уметничком поступку. Поред тога што ће физичке одлике материјала бити део носиоца значења рада, незаменљив, и мени битан, део праксе је и непредвидивост резултата. Сликарски поступак садржи у себи елемент игре и иако сам присутне материјале користила много пута раније, свако ново мешање боје или покрет прилика је за експеримент. Ово је место где подлога, боја или друге материје остварују своју моћ деловања и улазе у комбинације и изазивају ефекте које ни при њиховом одабиру на почетку процеса нисам предвидела. Рад са истим материјалом током дугог временског периода даје нам прилику да се добро упознамо, увежбамо заједничку кореографију и стекнемо способност предвиђања резултата одређених потеза. Такође, знање о нашим претходницима и њиховом раду може да нам помогне, али наше јединствено искуство несумњиво ће формирати праксе које су другачије од осталих. Тежња ка новим комбинацијама стимулативнија је од понављања већ добро увежбаних. Свако изненађење у материјалу или поступку је нови подстицај за даље огледе, као и један од извора задовољства које добијам од рада. Да пред почетак рада на слици имам јасну идеју како желим да она изгледа, и да баш таква на крају и заврши, мислим да би радост коју добијам од сликарског процеса била знатно умањена. Додатно, верујем да, ма колико пажљиво промишљена и на ма колико богатом искуству и знању заснована била, полазној идеји потребна је неодређеност процеса, простор за промене и разговор са материјалом да би постала подстицајна слика. Несигурност и неодређеност резултата процеса су неопходне да бих, након завршетка слике, имала веће искуство и знање него оно са којим сам кренула, због питања која су се током рада отворила и која ме онда воде

ка следећој замисли и новом трагању. Упорна зачуђеност над процесом рада, радозналост пред природом и могућностима материјала је оно што ме чини нестрпљивом да се раду вратим.

Нан Шепард у својој књизи *The Living Mountain* нам предочава снагу ствари које среће на својим путевима кроз планину. Подсећа нас и да нељудске ентитете са којима улазимо у асамблаже можемо веома добро упознати рукама, кроз које нам долази велики број сензација. Она набраја материјале и осећаје са којима се сусреће у својим шетачким истраживањима, а ја би их заменила овим: храпавост папира, грубост шмиргле (и баршунатост коју после пуно пролаза оставља на површини гита), запињање графичког ножа у тој површини, клизавост боје и лепљивост уљаног пастела, зрнаста маса лепка и оштра ивица коју добија по сушењу, мекоћа праха сувог пастела, различита савитљивост четкица и отпор који пружају када их померамо по површини плоче, крутост оловке и трошност графита под притиском.

Вија Целминс⁴⁶ је уметница чији радови су, попут мојих, засновани на фотографијама огромних пространстава да би кроз присни цртачки и сликарски процес били смештени на мали формат. Она деценијама опсесивно слика тамно небо, површину океана, месеца и пустињу.



Илустрација 15: Вија Целминс, *Untitled (Desert-Galaxy)*, 1974.

Природа на њеним форматима постоји у свету у којем се, макар наизглед, трагови људи и наше историје не могу уочити. То је природа каква је постојала пре нас, и

⁴⁶ Вија Целминс (р. 1935) је литванско-америчка уметница која се бави цртањем, сликарством, графикам и вајарством, често правећи реалистичне приказе природних окружења и феномена.

постојаће опет можда пуно година након нашег нестанка. У нашем референтном систему, немогуће је одредити јој датум или место. Одсуство ових детерминанти могло би бити доживљено као дестабилизирајућа неодређеност која изазива непријатност. Мени је, насупротив томе, та нејасноћа ослобађајућа.

Њене слике и цртежи су без хоризонта, јер јој такве композиције дозвољавају да се „рве са огромном сликом на јако малој површини и натера је да ту остане да би изгледало неизбежно да она буде ту“⁴⁷. Чак и њене слике звезданог неба, и поред тога што предмет слике у стварности није могуће осмотрити једним погледом, и што она приказује заправо само мали фрагмент, истовремено су интимне и снажне, умерене и грандиозне. Оне, као и радови из пројекта *Без хоризонта* представљају ентитете који постоје на скалама далеко већим од наше, али бивају смештени у формат који можемо да савладамо.

⁴⁷ Вија Целминс за *Бруклин Рејл*, поводом изложбе *Vija Celmins: New Paintings, Objects, and Prints* (<https://brooklynrail.org/2010/06/art/vija-celmins-with-phong-bui> датум посете 17.09.2019.)



Илустрација 16: Vija Celmins, *Ocean*, 1975.

Целминс је рекла да „ако постоји икакво значење у уметности, оно се налази у физичкој присутности дела“⁴⁸. Заједничка нам је потреба за сарадњом са материјалом и брига о резултујућој текстури рада. Слично мом полазишту у сателитским снимцима, и она ствара са приличне удаљености од предмета својих слика, користи репродукције, исечке црно-белих фотографија. На основу њих гради своје слике кроз пуно слојева, шмирглајући и додајући опет нове наносе боје. Она их распоређује и гради са таквим интензитетом да слике постају густе, и владају простором и ван граница формата. Оне своју снагу показују тихо, тако да се посматрач задржава пред њима дуго лутајући кроз мноштва слојева структура на сликама. Тамне слике неба и паучине могу се сагледати тек из близине, јер захтевају интимност блиског сусрета, у којем се уочава какву улогу угљен има- истичући тиме опет важност физичког присуства рада и материјала од којих је сачињен. Пореди их и са пустињом где се простор чини несталним и променљивим, често потпуно равним и пуним илузија. У почетку у пустињи не примећује се пуно тога,

⁴⁸ Извор <https://www.matthewmarks.com/new-york/artists/vija-celmins/> (датум посете 30.06.2019.)

али временом се моћ перцепције развија и вид изоштрава и уочава промене простора и предивно светло, које се и огледа у њеним радовима. Они истражују могућност површине на којој слика или црта, и резултат су цртачког процеса који је њено главно интересовање.

Хиперобјекти

Хиперобјекат је израз који је сковао Тимоти Мортон за нешто што је толико велико, и временски и просторно, у поређењу са нама, да нам се ни не чини као само један објекат. Али, иако не можемо да га сагледамо, можемо да о њему размишљамо као о једном објекту: црна рупа је хиперобјекат, пластика такође, као и геологија планете Земље. Они нису само колекције, системи или асамблажи других објеката. Сами по себи су објекти јер се не могу свести на збир делова који их чине.

Битна карактеристика хиперобјеката је њихова вискозност. Колико год се трудили да их отресемо, они нас опкољавају. Тачније, ми смо садржани у њима, нераздвојиво уроњени у њихову лепљивост.

Хиперобјекти су такође нелокални⁴⁹, што значи да свако локално указивање хиперобјекта није он сам. Они постоје на потпуно другачијој временској скали од људске на коју смо навикли. Подразумевају повезаност и просторно и временски удаљених ентитета. Зато је идеја одлагања нежељене материје „негде далеко“ од нас неодржива. Макар и далеко, она остаје на планети и деловаће на остатак. Ако не директно, кроз ланац догађаја опет утиче на нас и не можемо је се ослободити. Не само да ће се утицај пренети у простору, већ морамо бити свесни да ће се ширити и кроз време, до неких будућих ентитета који ће морати да се суоче са последицама нашег односа према (то јест учешћа у) хиперобјектима.

Не можемо видети целину хиперобјекта одједном, већ само његове делове. Они су нелокални због тога што постоје у више димензија него што људи могу да искусе, и нама се показују у фазама, јер их не можемо видети целе у само наше три димензије⁵⁰. Оно колико можемо да доживимо хиперобјекат чулима је заправо само доживљај једног

⁴⁹ Мортон је инспирисан концептом нелокалности из квантне физике: Ако једној честици одредимо спин, друга честица са којом је у корелацији ће подесити свој спин тако да опет буду комплементарни. Ово се дешава на различитим удаљностима, и Цајлингер (аустријски физичар, р. 1945) је то демонстрирао са честицама на различитим крајевима града Беча, између два Канарска острва, и између сателита у орбити. Честице утичу једна на другу иако нису у контакту, и налазе се на великој удаљености.

⁵⁰ Мортон ово појашњава примером: хиперобјекти су нама оно што би јабука била у дводимензионом свету. Кретање јабуке у таквом свету његови становници би перципирали прво као неколико тачака (за дно јабуке), а затим след облика попут кругова који прво расту па се смањују, све док не постану опет тачке. То би заправо били попречни пресеци јабуке, јер раван тог света не може уочити њену трећу димензију. На сличан начин, ми можемо видети само делове или својеврсне „пресеке“ хиперобјеката које наше биолошко тело дозвољава.

његовог исечка. Поглед на хиперобјекат Земљину површину из орбите доноси нам нове податке и нова сазнања о њему, са проширењем видокруга. Мортон каже да што више информација имамо о хиперобјектима то мање знамо о њима. Истражујући широки преглед геолошког хиперобјекта из висине и сама увиђам колико тога има да се сазна и питам се колико тога никада нећемо заиста знати. Наше знање о природи ствари, њиховом функционисању и томе како их ми доживљавамо (и како их можемо користити) све више расте, али Мортон тврди да се због тога не умањује мистерија. Што више откривамо о њима, то имамо јаснији увид у све што нам је још увек страно и чудно.

Пошто нас толико надилазе, хиперобјекти увећавају ову чудност ствари које покушавамо да доживимо. Они су свуда око нас, ми не успевамо да их јасно идентификујемо. Мортон даје пример капљица кише- можемо да их осетимо када нам падну на главу али не можемо да их перципирамо пре тога, као капљицу саму по себи. Само доживљавамо наш личан антропоморфни превод капљице, потврђујући Кантов јаз између феномена и ствари саме по себи.

Моји интимни утисци нису више само моји или потпуно субјективни. Они су отисци хиперобјеката, само су изобличени ентитетом у којем остављају траг, а то сам у овом случају ја. Цртањем, коришћењем сликарских материјала представљам рељеф Земљине коре, односно у оквиру тог хиперобјекта обликујем његову представу, у колективу са њим самим.

Али како ово функционише са тачком погледа коју сам одабрала? Она није приземљена у хиперобјекту, орбитира око површине и константно се помера. За геологију планете Земље не постоји једна централна позиција из које ћемо имати добар преглед целе површине. Не постоји неко неутрално место изван свега, из којег ћу моћи да сагледам хиперобјекат у потпуности, доживим га и формирам мишљење. Морам формирати утисак на основу зашивених индивидуалних погледа, испарчаних бљескова хиперобјекта. Многоструке тачке гледишта, у покрету бележе детаље и из тако заједно залепљених представа из многих углова добијам ове цртеже. Не постоји централни положај са кога би човек могао да сагледа хиперобјекат, не постоји (користећи израз који Мортон узима) „ВИП лежа“ негде изван ивице објекта, место које је савршено за његово осматрање.

Мислим да поглед из орбите не мора да значи отуђивање или успостављање некакве хијерархије са нама на врху и нашим погледом изнад површине Земље као

ствари којом желимо да овладамо и да је искористимо. Верујем да нас овај поглед може приближити разумевању и уживању у геолошком хиперобјекту. Све и да пожелимо да створимо хијерархалан однос, покушај би био узалудан. Од геолошког хиперобјекта не можемо побећи. Улепљени смо у њему и он је у нама, нераздвојиви смо.

Слике на зидовима пећине Шове у Француској настале су пре 32 000 година. Многи од ефеката глобалног загревања и даље ће постојати и 100 000 година од сада, док магматске стене апсорбују последње гасове које су изазвали ефекат стаклене баште. За 100 000 година можда ће од људи остати само фосили док ће нови „минерали“ попут бетона (који су људи створили за веома кратко време на геолошкој скали) и структуре које сачињава (блокови, зграде, мостови) постати слој у Земљиној кори. Осим њих створили смо многе артефакте који ће, као и ми сами, постати фосили за будуће стратиграфе.

Убрзо након што су спелеолози открили слике у пећини Шове она се ради истраживања и конзервације затвара за јавност. Једина интервенција у материјалу коју су модерни људи у њој спровели је скела којом се крећу да би површину зидова пећине заштитили што је више могуће од клица и бактерија. На изложби *Ендотично* Карлос Ирихалба показује рад у којем претпоставља шта ће се десити скелама 32000 година од сада, када те људске артефакте прекрију бигрене баријере и од њих направе још један део површине пећине. На поду галерије изложене су индустријске равне, сјајне металне скеле које покривају неправилне наслаге налик хоризонталним сталагмитима. Сада су та два ентитета један геолошки хиперобјекат.



Илустрација 17: Carlos Irijalba, *Endotic*, 2018.

Слични визуелни контраст појављује се и у мојим радовима- облици који се смичу, дробе и разливају по сликама и цртежима у супротности су са правилношћу формата на којима се налазе, и чистоћи белих зидова галерије у коју су смештени. Посетилац изложбе види геолошке форме које излазе из архитектонских површина као подсетник на хиперобјекат чији су сви скупа део.

Када користимо термин *окружење* замишљамо скуп живих бића, неживих ентитета и њихових међусобних односа. Мортон тај термин, као и изразе *свет* и *природа* сматра некорисним у антропоцену јер се подразумева да они представљају нешто одвојено од нас самих. Али природа или свет не садрже оквир у који се могу ставити сви његови делови, или неки који бисмо могли назвати *окружење*, као нешто што је у нашој непосредној близини, али нас не укључује. Он прокламује *крај света*, и верује да је оно што ће доћи након тога *интимност*. Интимност са *другим*, блискост са другачијим, чудним и страним- односно *нељудским* око и унутар нас. Свест о хиперобјектима од којих се не можемо одвојити, доводи до краја концепта *окружења* које престаје пред нашом кожом, где почињемо ми, засебни ентитети.

Мортон, као Бенет, придаје важност улози нељудских ентитета у стварању уметности, називајући је колаборацијом између њих и уметника. „Када пишеш песму,

склапаш договор са папиром, мастилом, софтвером за процесирање текста, дрвећем, уредницима и ваздухом.“⁵¹ Додаје да треба да се запитамо да није песма о хиперобјекту можда хиперобјектов начин да се прошири и у људске уши и библиотеке.

Уметник који сарађује са Тимотијем Муртоном, инспиришу га његове идеје и често са њим води врло интересантне дискусије, је Олафур Елиасон⁵². На његовим изложбама посетилац није пасивни конзумент већ је позван да дела. По Елиасону⁵³ бити „дирнут“ неким уметничким делом значи бити потпомогнут у вербализацији нечега што смо осећали али нисмо успевали да формулишемо. Нисмо изненада сазнали нешто до тада непознато него нам дело помаже да себи појаснимо осећања која још нису дошла до наше свести. Могло би се рећи да уметничко дело рефлектује посетиоца. То ствара осећај инклузије, да смо укључени у игру у којој се контрира концепту једносмерног деловања активни субјекат → пасивни објекат и ми прихватамо моћ ствари да утичу на нас физички и психички, ма колико нам то на први поглед наивно деловало. Тај искорак, неопходан у овом тренутку антропоцена, чита се и у следећој Елиасоновој изјави:

„Као уметник, ја добро познајем осећање блесавости. У уметности, блесавост је стање које нам дозвољава да се дестабилизујемо, погледамо себе у очи, пригрлимо несигурност, другост и идеје које превазилазе наше индивидуалне животе.“⁵⁴

2003. године у Тејт Модерну (Tate Modern) сам први пут видела Елиасонов рад. Био је то *Пројекат време (The Weather Project)*. Са дугачке рампе која води ка Турбајн холу (Turbine Hall) ушетала сам у жуту измаглицу која је испуњавала простор. Боја је долазила од монофреквентног зрачења са другог краја сале. Велики диск је представљао Сунце унутар хола и дифузна светлост се разлагала кроз маглу. Где се раније налазио плафон, било је огромно огледало, а ситне црне тачке на њему су биле одраз посетилаца. Велики диск је у ствари био полукружни скуп лампи окачених испод плафона од

⁵¹ Страна 139 у *Хиперобјекти*, Тимоти Муртона Timothy Morton, *Hyperobjects, Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013.

⁵² Олафур Елиасон (Olafur Eliasson, рођен 1967.) је уметник који се бави питањима попут перцепције и покрета, као и односом човека и природе кроз инсталације, скулптуре, слике, фотографију и филм.

⁵³ Разговор Олафура Елиасона и Тимоти Муртона у оквиру програма изложбе „Olafur Eliasson: Reality machines“ Moderna Museet и ArkDes, 2015. <https://youtu.be/dYht9r9xdA8>, датум посете 16.09.2019.

⁵⁴ Цитирано из текста који је Елиасон написао као одговор на израз који је употребио председавајући у Данском парламенту: *klimatossier* (климатски блесан), објављен 29.05.2019. <https://www.olafureliasson.net/current/page/4> датум посете: 15.09.2019.



Илустрација 18: Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003.

огледала тако да заједно са својим одразом прави илузију читавог круга. Заправо, таваница је била прекривена стотинама мањих огледала, несавршено уклопљених, тако да је горња половина жутог диска изгледала благо помућено и неправилно, као у природном сумраку. Сећам се да ми је ова ситуација била збуњујућа тада, да су сви људи изгледали као црни обриси у топложутој магли и да сам испрва само стајала и гледала у светло. Убрзо потом сам приметила да се људи крећу по простору, машу и гледају у огледала да би пронашли свој одраз, у групама образују облике својим црним силуетама - делећи ауторство рада са Елиасоном.

У огромном Турбајн холу постоји јаз између онога што посетилац може физички, својим телом да обухвати и готово непрегледног простора у којем треба да учествује. Машина за дим је стварала неку врсту катализатора, правећи жуту светлост готово опишљивом тако да кретање других људи на нас више утиче. Кроз путање светлости око црних силуета и маглу коју људи обликују, њихова активност се још јасније читала. Сенка онда није пратила тело као логична последица које су били несвесни, она је изазивала и водила даље кретање тела. Лампе, огледало, светло и магла утицале су на

покрете посматрача а они су, како то Елиасон формулише, „посматрали сами себе у чину посматрања“⁵⁵.

У *Пројекту Време* Елиасон је механизам иза инсталације оставио на очиглед свима тако да нам је јасно одакле сви ефекти долазе, јер му циљ није био стварање илузије. Естетски доживљај се дешава у тензији између стварности и конструкције која је призива, у игри у којој улоге делимо материјали и ми, уз разматрање природе као вештачког конструкта. Концепт пејзажа чврсто је везан за историју промене човекове перцепције његовог места у „околини“, а Елиасон у својим радовима руши нормативне начине представљања природе у уметности.

У једном од најранијих радова, *Лепота (Beauty)*, он је поставком црева, из којег целом дужином излази вода, и извором светлости створио дугу. Она је за сваког посетиоца била другачија. Да би настала, потребна је, јасно, вода и светлост, али и наше око. Дакле, угао из којег ми гледамо није исти као од особе до и наше дуге су због тога различите. Иако смо пред истом поставком, наше искуство не може бити исто. *Лепота* је, као и *Пројекат време*, конструисано окружење у којем је посетилац коаутор и, заједно са нељудским ентитетима у делу, креира свој доживљај.



Илустрација 19: Olafur Eliasson, *Beauty*, 1993.

⁵⁵ <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project-0-1>, датум посете 15.09.2019.

Мортон тврди да друга бића омогућавају наше осећаје, мисли и осећања.⁵⁶ Доћи до идеја у потпуној изолацији од *другог* би било тешко јер ми нисмо бестелесни ум, и процес мишљења је телесан. Овом идејом се води и Елиасон у свом делу *Ice Watch* када дванаест комада леда поставља у јавни простор прво Копенхагена, затим и Париза и Лондона. У Копенхагену је лед био на тргу испред градске скупштине, 2014. године, у време публикације Петог извештаја о климатским променама, а у Паризу 2015. године у време конференције Уједињених нација о климатским променама.



Илустрација 20: Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2015.

Елиасонове радове који су поменути раније нису настали са намером да говоре о заштити животне околине иако су тај додатни слој значења добили касније. Овај рад представља покушај да лед преведе у телесно искуство оно што подаци о глобалном загревању показују. Подаци су апстрактни и ако нам их неко саопшти, разумећемо их, али они сами неће произвести дубоку емпатију и одговорност због учешћа у ситуацији. Физички доживљај подстиче осећај ургентности. Хладноћа на кожи и брзина претварања ледене структуре у воду на тргу, чине да Елиасонов рад добија учинковитост коју илустрација података не може изазвати. Клима је хиперобјекат и ми ни њу, ни њене промене, не можемо искусити у целости. Оне се манифестују у блесцима - неки од њих су и дванаест комада леда смештених у круг на тргу у Паризу. Са ледом можемо провести

⁵⁶ Разговор Олафура Елиасона и Тимоти Мортонa у оквиру програма изложбе „Olafur Eliasson: Reality machines“ *Moderna Museet* и *ArkDes*, 2015. <https://youtu.be/dYht9r9xdA8>, датум посете 16.09.2019.

време, својим додиром га мењати, још брже топити. Он је препун мехурића који, када се површина отопи, пукну и праве звук који се, у складу са распоредом леда на тргу, може протумачити и као звук откуцавања сата. Неке од реакција јавности на рад су биле везане за то колику је емисију штетних гасова произвело довожење леда из фјорда код Нука на Гренланду до градова у Европи, и да ли је разграната уметничка производња и излагачка пракса коју Елиасон води у складу са поруком коју покушава да пошаље овим радом. Израчунато је да је, уместо последњег излагања овог рада у Лондону, Елиасон могао одвести два одељења школских ђака до Гренланда на пут, да виде лично шта се дешава са ледом услед глобалног раста температуре.⁵⁷ Ипак, треба приметити да су бројеви посетилаца Елиасонових изложби огромни, много већи од два школска одељења. Његове поставке позивају пуно људи на деловање како унутар тако и ван институција уметности, на преиспитивање односа према „природи“ и сарадње са нељудским ентитетима.

Колаборација са нељудским у уметности очигледна је и у процесу цртања и сликања, где је присан однос са неживим материјалима битан јер они чине велики део резултата. Овај однос и сарадња већ је донекле размотрен у поглављу о *снази ствари*, а биће опет, и конкретније у вези са цртежима и сликама *Без хоризонта*, размотрен у поглављу о методологији и о настанку радова.

Нелокалност и вискозност хиперобјеката разбијају привидну границу геолошке позадине и нашег предњег плана и позивају на контемплацију нестабилности и флуидности слојева земље. Због немогућности да постојимо у толиким временским распонима у којима би се та флуидност одиграла пред нашим очима, хиперобјекти су нам чудан концепт. И поред тога, они не постоје само у нашој уобразиљи или негде далеко од наше реалности. Они су ту и делују на друге ентитете, и на нас саме. Веза између једног диносауруса, отиска његовог стопала у камену и нас је стварна, иако делује да сва та три ентитета постоје у потпуно различитим временским токовима. Ход диносауруса по земљи, површина која се постепено стврдњава у камен, преживљава милионе година (и нестанак врсте која ју је обележила) до данашњег тренутка када је проучавају људи. Временски токови сва три ентитета су, и поред разлика, испреплетени. Сателитски снимци нам дају јаснији преглед сложености њихових веза, и све форме које

⁵⁷ BBC, „Olafur Eliasson: Miracles of Rare Device“

<https://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/m00077pm/imagine-2019-6-olafur-eliasson-miracles-of-rare-device>
датум посете: 06.08.2019.

приказујем на цртежима и сликама произашле су из тих токова. Естетика радова одређена је преплетима и њиховим ефектима на камен, земљу, лед.

Последице кретања глечера кроз време, мноштва пукотина и креваса, линије које лед прави ухваћене су на фотографијама које је Рагнар Акселсон⁵⁸ начинио из ваздуха.



Илустрација 21: Ragnar Axelsson, *Glacier*, 2018.

Фасцинантне структуре које формира изломљени лед из те перспективе изгледају као детаљни апстрактни цртежи. Када са истим кревасама човек сусретне уживо доживљава их као несавладиве форме: огромне процепе и замрзнуте громаде стрмих ивица.

Олафур Елиасон је током година направио више серија фотографија исландских предела. Исланд је геолошки млад, веома активан и углавном покривен ниском вегетацијом која омогућава лако сагледање импресивних геолошких структура којима острво обилује. Једну од тих серија чине и његови снимци глечера. Они су нешто другачији од Акселсонових, обухватају већи део глечера и он је јасно смештен у планине

⁵⁸ Рагнар Акселсон (Ragnar Axelsson, рођен 1958.) је исландски фотонинар који фотографише удаљене пределе Исланда, Гренланда и Сибира и људе који тамо бораве.

тако да се не чита као апстрактна површ. На изложби у Тејт Модерну у Лондону која траје у време писања овог рада излаже скорашње фотографије наспрам оних из 1999. године и позива посетиоце да сами уоче разлике у изгледу глечера. У интервјуу за Би-Би-Си⁵⁹ каже да је имао намеру да нове фотографије сними из сличних углова из којих је и старе начинио, али да је, када је био у ваздуху, схватио да ће и само препознавање



Илустрација 22: Olafur Eliasson, *Glacier series*, 1999.

глечера са старих фотографија бити тешко јер су они сада у великој мери измењени или су скоро нестали.

18. августа 2019. године на Исланду је одржана церемонија којом је обележено нестајање глечера Окјокул⁶⁰. Он је први од исландских глечера који је нестао као последица глобалног загревања а претпоставља се да ће и сви остали глечери на Исланду доживети сличну судбину до 2200. године. На церемонији је постављен споменик са натписом у форми писма за будућност, у којем се наредним генерацијама признаје да ми

⁵⁹ „Olafur Eliasson: Miracles of Rare Device“

<https://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/m00077pm/imagine-2019-6-olafur-eliasson-miracles-of-rare-device>
Датум посете: 06.08.2019.

⁶⁰ Окјокул (Okjökull) је био глечер у западном Исланду, на планини Ок. Изгубио је свој статус глечера 2014. године, када су наслаге леда постале толико танке да се маса више није кретала, тиме преставши да буде глечер.

у овом тренутку знамо шта се дешава и шта треба да радимо, а да ће једино они знати да ли смо то заправо учинили.

Када сам ходала по глечерима на Исланду и у Норвешкој, нисам могла одмаћи далеко уз ток. Ледене структуре би убрзо постале масивне, стрмих ивица, уз безброј провалија и сталну могућност отварања нових. Мислила сам на Елиасонов концепт учења телом кретањем кроз пејзаж, на мерење величине ствари према себи, а раздаљина дужином свог корака. У том тренутку глечери су ми деловали непокориво, као хиперобјекат који је, иако покретан и променљив, вечан. Тешко је прихватити идеју да би се његова динамика могла толико променити да за нашег животног века дође до његовог нестајања.



Илустрација 23: Милица Јовановић, *Глечер Нигардибрин, Норвешка*, 2018.

Сублимно у уметности хиперобјеката

Један од импресивно динамичних хиперобјеката који се виде из орбите Земље су пешчане олује.⁶¹ Џон Џерардови⁶² радови *Пешчана олуја* настали су на основу једне архивске фотографије која приказује олују која је харала америчким средњим западом 1930-тих. *Dust bowl*⁶³ је израз коришћен за серију пешчаних олуја које су погодиле прерије у Сједињеним Америчким Државама и Канади и, заједно са дуготрајном сушом, дотадашње плодно тло учиниле необрадивим и изазвале еколошку катастрофу и исељавање великог броја становника погођених подручја. У два Џерардова рада, олуја вреба на ивици видљивог пејзажа и полако се развија попут вајане форме.



Илустрација 24: John Gerrard, *Dust Storm*, 2007.

Радови се заснивају на хиљадама фотографија које је уметник направио, као и јавно доступним сателитским подацима. Њих користи као узор по коме, користећи софтвер за дизајнирање видео игара, настаје код који генерише окружење. Резултат су

⁶¹ Неке од њих крећу из сахарске Африке, прелазе Атлантик и постају неопходан хранљиви састојак за биљни свет у Амазонској прашуми, и представљају веома битан фактор у Земљиним системима. <https://www.nasa.gov/content/goddard/nasa-satellite-reveals-how-much-saharan-dust-feeds-amazon-s-plants>, датум посете 05.06.2019.

⁶² John Gerrard (1974.) је ирски уметник који ствара виртуелне скулптуре – дигиталне симулације генерисане *Real-time* компјутерском графиком. *Пешчана олуја* (*Dust storm*) је његов рад из 2007.

⁶³ У преводу на српски: „здела прашине“, феномен за који се понекад употребљава и назив „прљаве тридесете“.

призори између стварности и фикције. Радови изгледају као снимци у којима камера кружи по сцени али се она креће превише глатко и превише уједначеном брзином да би смо били убеђени да су кадрови документ реалности. Заправо су то сцене које се генеришу на основу кода, и могу се подесити да функционишу према било којој временској зони, као на пример оној у којој се рад тренутно излаже. Моћ рада лежи и у његовој временској и просторној независности: концепти укорењености и везаности за одређену локацију више се не подразумевају, рад се може одиграти на разним местима на нашој планети. Иако се чини да су у питању видео записи, свако ново извршавање кода ствара нове слике, састављене од нуле, тако да се рад заправо никада не понавља. Није циљ имитирање реалности, нити сам предео. Циљ је стварање простора у коме можемо да зачудимо пред нашим односом према пределу и како га посредство технологије мења, што је изузетно блиско мотивима мог рада. Ове виртуелне скулптуре, како их Церард назива, показују бескрајно пространство и огромну масу која се у њему формира и креће, а узвишеност природе не задивљује нас тим вистама, већ нас испуњава страхом и незнањем. Тера нас да стојимо на ивици неизбежне катастрофе и чекамо да нас она удари. Начин на који се слика пројектује у изложбеном простору појачава тај осећај-она почиње тачно на дну зида, дајући осећај да је земља са снимка иста земља која је под ногама посматрача. Он може само да гледа како олуја полако извире у једном углу слике, расте и развија се, преузимајући све већи део видика. Замишљајући да ће нас прогутати, можемо само да чекамо док се она полако креће све ближе. Када буде сасвим близу, поглед се мења, камера окреће и олуја се наизглед смањује, док не изађе сасвим из кадра и сцена опет постане мирна. Уметник нам скреће пажњу на процесе који се одвијају (а чији смо сами узрок или бар поспешитељи) а које, као и олују у симулацији, не можемо сасвим доживети лично, обухватити, сагледати у целости, искусити икако другачије него маштом или као апстраховану гомилу података, као знање да се нешто дешава, и да долази ка нама. Иако је људи не могу искусити целу, људи су је проузроковали: разлог за настајање пешчаних олуја није била суша, већ дубоко орање 100 милиона ари између 1910. и 1930. године, користећи не животињску снагу већ бензинске тракторе, чинећи ово првом катастрофом узрокованом бензином. Уклоњене су биљке чије је дубоко корење држало земљу и одржавало влагу у њој, тако да су јаки ветрови који су дошли након суше, лако подигли горње слојеве тла који су се претворили у прашину и разносили их у огромним облацима.

Церардовом раду нису биле потребне људске фигуре ради повећања сублимног осећања. Рад нас не осваја само ликовним квалитетима, већ делује на нас као приказ света којем нисмо потребни – сублимно осећање ту је због величине хиперобјекта који је тема, али и због страха од његове моћи.

Едмунд Берк писао је о узвишеном код доживљаја природних појава које су од нас толико веће и толико нам нејасне да их не можемо сматрати лепима; штавише, испуњавају нас ужасом. „Страст проузрокована великим и сублимним у *природи*, када ти узроци делују пуном јачином је Запрепашћење, а запрепашћење је оно стање душе у којем су сви њени покрети заустављени, са одређеном дозом ужаса... Ниједна страст није тако успешна у одузимању од ума сву његову моћ делања и расуђивања као што је то страх. Страх, као стрепња од бола или смрти, делује на начин који подсећа на стваран бол. Дакле, штагод је за вид страшно, сублимно је... Доиста страх је у свим случајевима, било отворено или латентно, владајући принцип сублимног“.⁶⁴

Берк је желео да открије шта се дешава са сопством када се суочи са нечим што му наизглед угрожава опстанак. Критикујући важност која се додељује лепоти, тврди да доживљај сублимног има моћ да трансформише биће и да има нешто оплемењујуће у том искуству обојеним страхом.

Одређена доза страха појављује се и у мом доживљају слике број 4 из пројекта *Без хоризонта*. Њене боје одскачу од осталих слика, и делују „неприродно“. Начин преламања светлости који нам даје светло плави снег, чини тамноплаве сенке још необичнијим. Тамнољубичасти облици у стенама делују драматично, готово претеће са својим црвеним тминама. Сукобљени правци густо сабијених превоја додатно су закомпликовани нападалим снегом, који поприма њихове боје. Иако је јасно да је предео, као и код осталих радова, са Земље, динамика облика и њихова обојеност узнемирују ме, као пред погледом на нешто непознато и чудно што не успевам да докучим.

⁶⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) део II, секције I-II; издање Adam Phillips (Oxford and New York: Oxford University Press, 1990) страна 53-54 цитиран на страни 15 Simon Morley, *The Sublime* (2010)



Илустрација 25: *Без хоризонта, слика 4*

Кант је Беркову промену фокуса са посматраног предмета на искуство посматрања померио још даље, закључујући да узвишеност није карактеристика самог природног феномена, већ је одлика субјективне концепције, нешто што се деси у уму. Анализом утицаја и последица узвишеног доживљаја увидео је да је реч о негативном искуству граница, односно о томе шта се догоди када смо суочени са нечим што не можемо разумети или контролисати. Схватање да је природа нешто независно чија сложеност и величанственост превазилази људску могућност да је обухвате и објасне, ствара тиме јаз између искуства и мисли које можемо да имамо о њему. Овако долазимо до препознавања својих ограничења и осећај недовољности се претвара у позитивну добит, искуство је служило да учврсти моћ нашег разума на његовом правом, иако суженом, домену деловања.

Са развојем технологије и екстензијом чула коју омогућава, питања која су раније била везана за романтично узвишено и природу сада се враћају кроз преплављујуће мноштво података и апликација и дају повода за бројна разматрања различитих аспеката односа човек-техника-природа.

Перспектива

За замишљање и конструисање простора у савременој уметности кључна је математичка теорија линеарне перспективе. При покушају отварања нових начина схватања простора и нових тачака погледа на простор, неопходно је размотрити историју перспективе и са каквим изазовима је била суочена.

Абу Али ал-Хасан ибн ал-Хајтам⁶⁵, такође познат под именом Алхазен, написао је 1028. године књигу о оптици *Китаб ал-Маназир*⁶⁶. У тринаестом веку књига је постала доступна у Европи и подстакла је бројне експерименте у уметности до петнаестог века, који су напослетку довели до развоја линеарне перспективе.

Заслуга за смишљање линеарне перспективе даје се Филипу Брунелескију у његовој биографији коју је вероватно написао Антонио Манети⁶⁷. У истој књизи сазнајемо и да је Брунелески направио два панела⁶⁸ за демонстрацију свог изума- један са сликом фирентинске крстионице, и другу са сликом палате владе (сада је то Палацо Векио). Оба панела су изгубљена. По речима вајара Гибертија, једног од најранијих присталица нове перспективе, циљ панела био је да прикажу „зграде у пропорцији, како их око мери, и такве тачности да када се човек од њих удаљи, изгледају као да имају три димензије“⁶⁹. Панел који приказује палату владе, по Манетијевом опису, био је већи од другог и имао је површину неба исечену, тако да су се профили зграда поклапали са одговарајућим насликаним зградама. Панел са крстионицом имао је рупу, тако да, када би посматрач гледао кроз њу ка огледалу прекопута панела, видео би се одраз слике палате. Такође, ако би стајао на самој локацији на којој је панел насликан, слика у рефлексији поклопила би се са правим погледом на крстионицу.

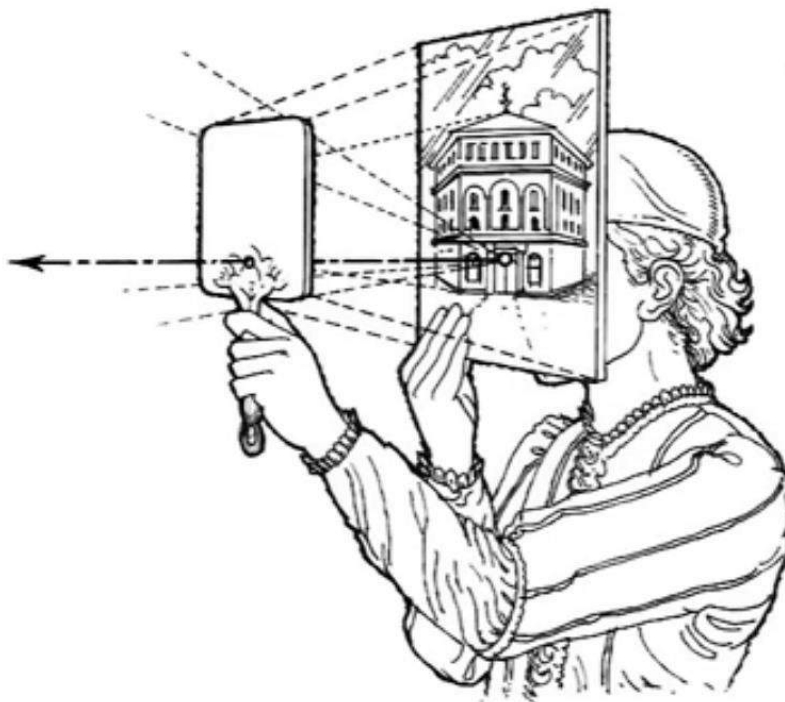
⁶⁵ Abu Ali al-Hasan ibn al-Haytham (965.-1040.)

⁶⁶ *Kitab al-Manazir* (1011.-1021.) је књига о оптици која се састоји од седам томова и сведочи о Алхазеновом коришћењу експерименталних научних метода. Садржи, између осталог, Алхазенове аргументе против Еуклидове теорије вида и формулацију његове, као и опис *camera obscura*-е. Књига је имала велики утицај на даљи развој оптике.

⁶⁷ Антонио Манети- Antonio Manetti (1423.-1497.), био је фирентински математичар и архитекта.

⁶⁸ По речима Манетија, панели су демонстрирали теорију перспективе око 1413. године (Kemp, M. 1990. *The Science of Art*. New Haven, Yale University) док Едгертон тврди да је Брунелескијева слика крстионице настала 1425. (Edgerton, S. Y. 1975., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. New York, Basic Books. страна 126)

⁶⁹ Мартин Кемп на страни 15 књиге *Seen/Unseen* (2006) цитира *I Commenarii* (око 1447.) Лоренца Гибертија (Lorenzo Ghiberti, 1381.-1455.)



Илустрација 26: Илустрација Брунелескијевог панела

Брунелески је ову справу направио да би олакшао сликарима приказивање геометријских тела. „У сликарској уметности утицај перспективе није ограничен на имагинарно; не само да она олакшава конструкцију слика, она заузима улогу, функцију коју бисмо могли означити као симболичку“⁷⁰. Овде је јасно повезано сликање са открићем перспективе, дакле сликање само по себи има дубоку везу са развојем нашег односа према простору, смештања у њему и његовог објашњавања.

Прва слика која је у потпуности применила Брунелескијеве принципе линеарне перспективе је Мазачово *Тројство*. Фреска је насликана тако да нам је одмах јасно да је тачка посматрања прецизно одређена и да приказане структуре изгледају као да би заиста могле бити ту, пред нама, на тачно тим позицијама. Глава Оца налази се високо на слици, одмах испод свода. Клечући муж и жена налазе се испред пиластра који раздвајају простор смртника и свети простор. У нашем нивоу налази се костур на свом гробу, са натписом који нам говори *То што си ти, ја сам некада био. Оно што сам ја, ти ћеш постати.*

⁷⁰ Дамиш (Damisch, Н.) *The Origin of Perspective*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press. 1994., страна 53.



Илустрација 27: Masaccio, *Santa Trinità*, 1426.-1428.

Овај снажан утисак Мазачо је постигао кроз пажљиво мерење и примењивање Брунелескијевих принципа. Ипак, има делова слике на којима Мазачо није до краја пратио реалистичну перспективу, већ ју је подесио тако да доприноси визуелним ефектима које је желео да постигне. Такође, позиција главе Оца не поклапа се сасвим са централном осом, већ прелази мало више на леву страну слике. Разлог за ово је позиција слике у односу на тадашњи улаз у цркву. Када се кроз та врата улазило у унутрашњост цркве, фреска се видела са леве стране брода, не директно испред нас, те је Мазачо по принципу паралаксе фигуру померио мало у страну, имајући у виду начин на који се слици прилазило.

Када је Коперник формулисао свој хелиоцентрични систем, био је свестан корените промене коју представља његово премештање бића које посматра, човека, из

позиције центра космоса. Од како смо постављени на покретну планету која путује око Сунца, сво кретање небеских тела које уочавамо представља само њихово кретање релативно према нама и нашем кретању, и не би било исто за посматрача на другој позицији у свемиру. То је управо оно што је идеја перспективе била- наша перцепција реалности условљена је тачком гледишта из које вршимо посматрање. У мојим радовима тачка гледишта носи велики део значења.

Албертијев трактат о сликарству из 1435. године био је први спис који је дао објашњење линеарне перспективе и како је постићи. У његовој формули за приказивање квадратног пода у перспективи, као основу пропорционалног распореда форми у простору, користи *braccio*, дужину руке, за коју процењује да је једнака једној трећини просечне висине човека. Модел који добија има 4 корака и као резултат добија се квадратни под подељен у поља у скраћењу. Привидна величина објекта на површини слике направљене по перспективи, сразмеран је удаљености објекта од сликара. Ако би посматрач стајао пред фиксним прозором кроз који се види објекат, при померању посматрача или објекта, преципирани приказ се мења (по правилу паралаксе).

Армиларна сфера је репрезентација космоса из тачке гледишта изван њега и састоји се из сферичног скупа прстенова, у чијем центру су Земља (Птоломејева геоцентрична армиларна сфера) или Сунце (коперниканска хелиоцентрична сфера). Када би се модел орбита пројектовао на равну површину, као код астролаба⁷¹, одређена тачка гледања морала би бити одабрана, као код сликања по правилима перспективе. Код Коперниковог модела, компликација у односу на стандардан проблем перспективе је што је и тачка са које гледамо у покрету.

⁷¹ Астролаб је астрономски инструмент који је базиран на стереографској пројекцији. Користили су га астрономи и навигатори за одређивање висине небеског тела у односу на хоризонт, за одређивање латитуде и друго.



Илустрација 28: Армиларне сфере. Лево је птоломејска (у центру се налази статична Земља) а десно коперниканска (Земља се креће око Сунца), Џон Раули, око 1700.

Током прве половине шеснаестог века, пре Коперниковог издања *О кружењу небеских тела* (*De revolutionibus orbium coelestium*), уметници су испробавали примене перспективе које функционишу са покретним посматрачем, или барем посматрачем који би могао да стоји на више од једне тачке гледишта. Један пример је фреска Антонија Коређа (Antonio Correggio) у куполи цркве Светог Јована Еванђелисте у Парми.



Илустрација 29: Antonio da Correggio, фреска из цркве *Светог Јована Евађелисте* у Парми, 1520-21.

На фресци је приказан Христ, око којег се налази круг апостола, у седећем положају око ивице куполе. Примарна тачка гледања за ову фреску није директно испод центра куполе, него на споју брода, пред долазак под саму куполу. Позиција фигуре Христа најбоље се сагледа из ове тачке. Ипак, то није једина тачка гледања, јер се из ње не може сагледати цела фреска. Сцена коју она приказује је визија Светог Јована на Патмосу, и фигура свеца на рубу куполе види се тек када се прође на другу страну, до хора, где би једино монаси који су били привилеговани имали прилику да је гледају. И Коређо и Коперник користили су шеме у којима од тачке погледа зависи представа и значење које добија посматрач.

Начин на који можемо размотрити концепте из ренесансе наспрам физике двадесетог века је, предлаже Кемп⁷², неодређеност посматрача у променљивој тачки гледишта, где никада не можемо бити сигурни да ли се нешто друго помера или ми сами,

⁷² Мартин Кемп (Martin Kemp, г. 1942) је професор историје уметности на Универзитету у Оксфорду и аутор *Виђено/невиђено: уметност, наука и интуиција од Леонарда до Хабл телескопа* (*Seen/Unseen: Art, Science, and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*), Oxford University Press, 2006.

и да ли се можемо ослонити на неки стабилни референтни систем према којем бисмо вршили мерења. Позната метафора за модерни концепт неодређености је Шредингерова мачка. Ервин Шредингер⁷³ је за пример неодређености у квантној физици узео хипотетичку мачку затворену у кутији са бочицом отрова. Услов за отварање бочице је распад атома у радиоактивној материји. Вероватноћа за распад је 50-50. Док је кутија затворена не можемо ни на који начин закључити да ли је жива, и у квантној физици то стање се сматра неодредивим, тако да мачка може постати жива или мртва само нашом опсервацијом.

У ренесанси је важило да колико год комплексан систем имали са покретним посматрачем, он ће и даље бити објашњив према стабилном и предвидљивом референтном систему. Систем небеске механике изгледао би као исти механизам из које год тачке да га гледамо, и време би, у било којој тачки, пролазило истом брзином. Данас о овоме имамо другачије мишљење, али наша свакодневна навигација кроз простор-време подразумева да занемарујемо нерегуларности, релативност и неодређеност модерне физике и космологије. Настављамо да оперишемо са системом перспективе који је раније представљен, јер он добро одговара нашем природном начину виђења. Перспектива је увек била ту, али је „откривена“ тек у ренесанси јер су се тек тада услови за то остварили. Овај начин представљања реалности има снажан утицај на то како ми визуелизујемо и описујемо простор. Али Кемп тврди да то не значи да перспектива има неки специјални статус у односу на оно како наш вид заиста функционише, при том се претпоставља да се оптички и неуролошки процеси који су еволуирали код човека нису значајно променили у овом кратком периоду у којем производимо приказе света.

Тријумф линеарне перспективе не значи да је она апсолутно реалистична. Она је базирана на неколико апроксимација: закривљеност Земље је обично занемарена, хоризонт је замишљен као апстрактна равна линија, а посматрач је једноок и мирно стоји у једној тачки. Дакле, линеарна перспектива је изграђена на апстракцији и не одговара савршено индивидуалној, субјективној перцепцији. Линеарна перспектива прорачунава математички, бесконачни, континуални и хомогени простор и проглашава га реалношћу. Она ствара илузију природног погледа, као да је равна слике прозор кроз који се види „прави“ свет. То је такође буквално значење латинске речи *perspectiva*, гледати кроз. Снимци са сателита или из ваздуха које ја користим у раду, такође су спојени у нешто

⁷³ Erwin Schrödinger (1887.-1961.)- аустријски физичар и добитник Нобелове награде који је заслужан за бројне битне резултате у квантној механици, као и у другим областима физике.

што је само конструкција, не потпуно реалистични приказ. Ти снимци дају ми своју перспективу, прозор кроз који гледам назад на Земљу. Они садрже дисторзије, нејасноће, чак и гличеве (*glitch*), фотографије различитог осветљења спојене у несавршеним шавовима. Користећи тај модел свесна сам да геолошки хиперобјекат и поред акумулације визуелних информација и даље остаје повучен, немогућ за прегледати у целисти. Ова перспектива отвара многе путеве размишљању о њему и игри кроз ликовне процесе, али задржава особину повучености хиперобјекта и његове чудесности.

Кемп долази до закључка да би линеарна перспектива могла бити само конвенција наметнута на наш начин размишљања и подржавана од стране друштвених, политичких и економских утицаја које су је и омогућиле. Нема разлога да без преиспитивања прихватимо да је она боља – боља уметнички или у смислу ефикасности и реализма – од начина представљања које су развиле друге цивилизације. Линеарна перспектива продукт је специфичне културе, која има специфичне захтеве од свог система тумачења простора на дводимензионалној површини. На сличан начин, закон гравитације могао је настати само у друштву које је имало разлога да буде заинтересовано за његову формулацију, и развило је интелектуалне услове и институционалне оквире у којима су се такве хипотезе могле разматрати и тестирати. Не би се могло рећи да је Њутонова формулација гравитације (свако тело привлачи свако друго тело силом која је директно пропорционална промноженим масама тела и обрнуто пропорционална њиховој међусобној удаљености) природан резултат посматрања појава и коришћења здравог разума при њиховом објашњењу. Њутнов закон резултат је теорија која су настајале током векова, безброј експеримената и усавршавања математичког израза. Могло би се, дакле, рећи да је закон гравитације продукт културе. Али то не значи да је насумичан: он објашњава са великом тачношћу феномене са којима се сусрећемо сваког дана. Закон остаје тачан у дефинисаним параметрима, без обзира да ли се ми интересујемо за његово математичко објашњење. Сваку знање можемо сматрати продуктом културе и у исто време нечим заснованим у реалности, не насумичним. Знање може бити изложено кроз прописане конвенције, али не мора бити пуко конвенционално, као да би и неки други сет уверења функционисано сасвим у реду уместо њега. Закон гравитације добро предвиђа шта ће се десити са раздаљином, брзином и временом када је нешто у слободном паду у односу на неко чврсто, масивно тело попут Земље, али да би неко осмислио концепт гравитације, било је потребно прво да нам такав неки концепт затреба, а та потреба се јавља у одређеном културном

контексту. На сличан начин, перспектива одговара на потребу за постојањем концепта који објашњава како нешто изгледа гледано са одређеног места у одређеним околностима, и омогући нам да предвидимо са извесном вероватноћом како би исто то изгледало са неке друге тачке или у другим околностима. Исправност овог описа зависи од тога са каквом сигурношћу уопште можемо причати о томе како нешто изгледа. Како нам нешто изгледа је резултат сложене интеракције између дражи, апарата вида, неуро-физике осећаја, одговарајућих когнитивних система, и огромне скупине искуства, знања, претпоставки, контекста и усмереног интересовања што поставља параметре на основу којих одређујемо како нам нешто изгледа. Суочени са таквом сложеношћу може деловати мало вероватно да можемо да идентификујемо било какву универзалну истину у основи система. Ипак, Кемп верује да су се током еволуције развили механизми за реакцију на такве сложености, тако што се уз одређене симплификације долази до кохерентних закључака. Ово је основа перцептивних хипотеза које претпостављају да су најочигледнија објашњења тачна. Додатно, кроз бројна искуства перспетиве која нам се дешавају сваког дана усавршава се систем за извлачење кохерентних закључака који нам онда омогућава функционисање у тродимензионалном простору. Перспективна репрезентација није апсолутно реалистична реплика онога што се налази око нас, али јесте начин који је аналоган предмету посматрања на такав начин да доноси довољно одлучујућих карактеристика, које склопљене дају оптички убедљиву слику објекта.

Оваква формулација може објаснити зашто неки од највећих мајстора натурализма, као на пример Веласкес, достижу тако богате визуелне ефекте са минимумом детаљног описивања. Они раде само колико је потребно да подстакну посматрача да допуни визуелни опис представљених форми. Они су са трајним прочишћавањем уметничких средстава утврдили који су то централни поступци који несумњиво изазивају карактеристике виђених ствари тако да онда сами надакадимо оно детаља што је сликар изоставио. Мислим да су сјајан пример овога Веласкесове слике дворских забављача. Са ограниченим спектром боја (нарочито у поређењу са краљевским портретима) на слици *Пабло од Ваљадолида (Pablo de Valladolid)* он постиже велику експресивност. Празнина око фигуре још више је истиче, јер нема никаквих детаља који би скретали пажњу од ње. Простор једино одређује сенка коју фигура прави, чиме околина опет су пажњу враћа на Паблов лик и позу.



Илустрација 30: Diego Velazquez, *Pablo de Valladolid*, око 1635.

У својим радовима покушавам да користим средства и постпуке који ће што директније приказати оно што читам са снимака, јасном линијом и потезом четкице. Предела гледани са тих висина већ почињу да личе на апстраховане форме настале дејством физичких закона. Ритмика облика и њихове, већином мирне, земљане и сведене боје, позивали су ме да потезе одмерим и наносим полако, поступно градећи визуелни опис који ће посматрач моћи да тумачи као рељеф геолошке материје у перспективи, шему апстрактних облика, или нешто између.

Хито Штајерл у свом тексту *У слободном паду: мисаони експеримент о вертикалној перспективи*⁷⁴ тврди да смо на путу замене линеарне перспективе као доминантног концепта визуелног приказивања. Већ у сликарству деветнаестог века

⁷⁴ Уметница и писац Hito Steyerl (r. 1966.) написала је *In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective*, *e-flux* број 24, априла 2011.

настаје промена, што се нарочито види код слике *Брод с робљем* (1840.) Вилијама Гарнера.



Илустрација 31: J. M. W. Turner, *The Slave Ship* (оригинални назив *Slavers Throwing overboard the Dead and Dying - Typhoon coming on*), 1840.

Сцена на слици представља истинити догађај – када је капетан брода који је превозио робове открио да његово осигурање не покрива робове који су болесни или умиру, већ само оне изгубљене на мору, наредио је да се сви болесници баце у море. Слика приказује тренутак када су они већ у води и почињу да тону. У овој композицији, линија хоризонта се не може сасвим јасно утврдити, она је искривљена и увијена, и није нам сасвим јасан положај посматрача. Нема паралела које би изгледале као да конвергирају тачки недогледа, а сунце се разлива по центру композиције, умножено одсјајима. Ова ситуација нам указује на узнемиреност посматрача- он је нестабилан и потрешен призором људи у води изван које видимо само делове тела, окружене ајкулама и птицама. Његови потези не делују сталожено и сведено. Као резултат таквог грађења слике, време овде престаје да буде линеарно, а простор се увија према таласима и облацима. Постоји прича да је Гарнер тражио да га вежу за јарбол брода који је пловио од Довера до Калеа да би гледао како се хоризонт мења при пловидби. То је био покушај

да се измести из свог уобичајеног искуства као човека који плови бродом и гледа са палубе, у искуство брода самог. Не би више одговарао својим телом на покрете брода и онда осећао резултујуће дражи. Покрети брода били би и његови- условљени водом, њеним отпором и временом. Ако прича и није истинита, у овом мисаоном експерименту Тарнер, унутар асамблажа путник-брод, препушта велики део своје контроле броду (и оно моћи што је имао над својим искуством у свом телу) и добија нову тачку гледишта и нови доживљај. Резултујућа слика делује снажно, тим пре што нас је избацила из уљуљканости равног хоризонта и контролисаног, предвидљивог простора, и уверљиво сместила у овај ужасавајући догађај.

Његова *Киша, пара и брзина* или *Велика западна железница* резултат је деветоминутног посматрања света са главом изван прозора воза у покрету. У њој, линије перспективе се губе и утапају у вртлогу позадине. Место из које је конструисан поглед изгледа да је ван моста, и да лебди благо изнад његове површине, гледајући сцену без тачке недогледа и линија за конструкцију простора које се брзо губе у магли или уопште не постоје.

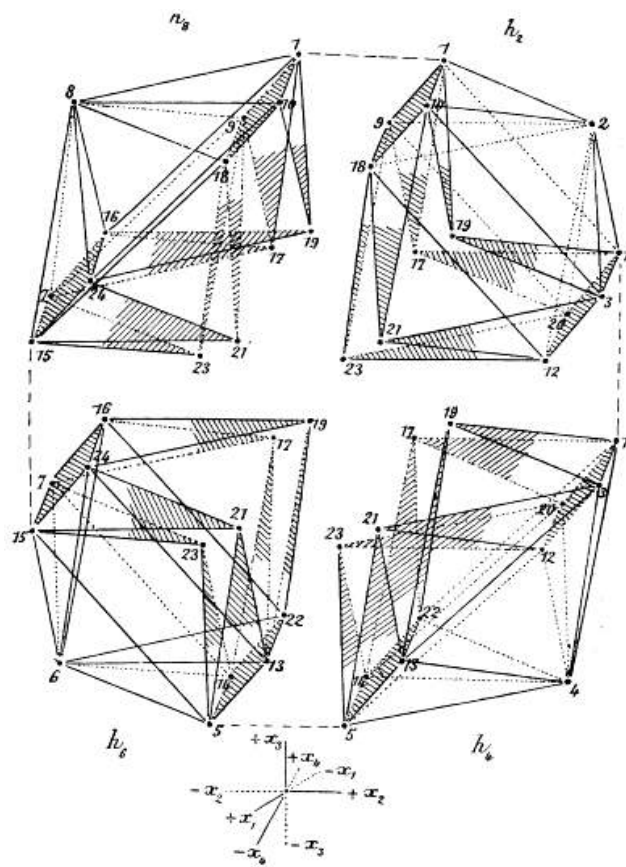


Илустрација 32: J.M.W. Turner, *Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway*, 1844.

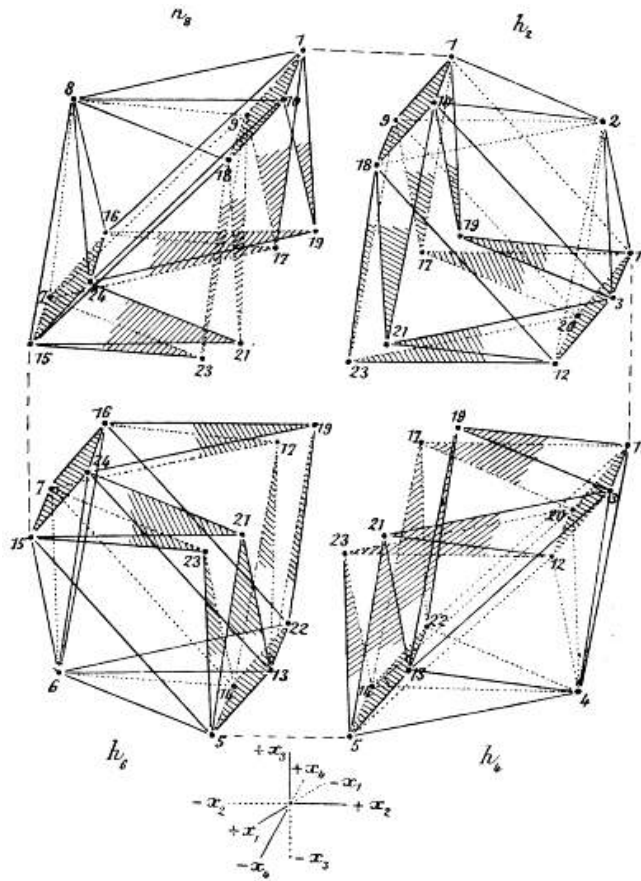
У обе ове Тарнерове слике, хоризонт је уврнут, мутан, али није сасвим укинут. Он и даље постоји на сликама али се повлачи од фокуса посматрача. Чини се да перспектива заузима тачке гледишта које почињу да се крећу, а комуникација је прекинута чак иако је хоризонт видљив. Бурне емоције почињу да утичу на некада стабилно тло на којем се формирао простор у перспективи. Тачка гледања је разорена, тло неравно и у покрету под притиском емоција.

У двадесетом веку сликари масовно напуштају мимезис и линеарну перспективу, креирајући кубизам и различите типове апстракције. Време и простор изнова се промишљају и граде кроз квантну физику и теорију релативитета.

Када се Пикасо упознао са концептом четвородимензионалне геометрије у књизи коју је на ту тему написао Еспри Жуфре⁷⁵, илустрације пројекција из четвородимензионалног простора на дводимензионалну раван су га подстакле да истражи како приказати објекат тако да изгледа као да је симултано посматран из више тачака гледишта.



⁷⁵ Esprit Jouffret (1837.-1904.) био је математичар и актуар који је 1903. написао књигу Елементарни трактат о геометрији четири димензије (*Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*).



Илустрација 33: Esprit Jouffret, илустрације из *Елементарног трактата о геометрији четири димензије*, 1903.

Ако је ренесансна линеарна перспектива усталила централни положај статичног посматрача који као да гледа кроз прозор у хомогени, математички прорачунљив простор, по Емелхајнц⁷⁶, кубизам је тај прозор разбио а простор, време и субјекат изврнуо и тиме редефинисао просторно искуство. Ако класичан начин сликања представља простор као континуалан, кубизам га деконструираше „рушећи однос између субјекта и објекта, правећи идентитет и различитост од другог релативним, преиспитујући класичну метафизику“⁷⁷. Ово ми је било врло интересантно и чини ми се компатибилним са равном онтологијом ООО⁷⁸, свођењем привилегованог положаја

⁷⁶ Irmgard Emmelhainz, *Conditions of Visuality Under the Anthropocene and Images of the Anthropocene to Come*, E-flux, број 63, март 2015. страна 2

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ *Објектно оријентисана онтологија (ООО)* је филозофија која покушава да разуме постојање изван људске перспективе. ООО тврди да објекти никада нису само скупине карактеристика и да је покушај дефинисања објекта у целости речима увек претерано поједностављивање. Стварност објекта је скривена, без могућности да јој директно приступимо, због тога је сваки покушај да објекат дефинишемо директним језиком осуђен на пропаст.

У свакодневном животу, објектом називамо неку физичку ствар, опипљиву, трајну, неживу или барем нељудску. ООО објектом назива све што се не може свести на суму својих делова нити ефекте свог деловања на друге ствари. Објектима се сматрају и субјекти – људска бића, људска мисао и искуства. Они се не деле на категорије, већ се сви третирају на исти начин, инсистирајући на *равној онтологији*.

посматрача на исти ниво као и ниво посматрача у другим позицијама. Те друге позиције можда заузимају и остали *објекти* у слици, тиме отварајући односе међу самим објектима за разматрање.



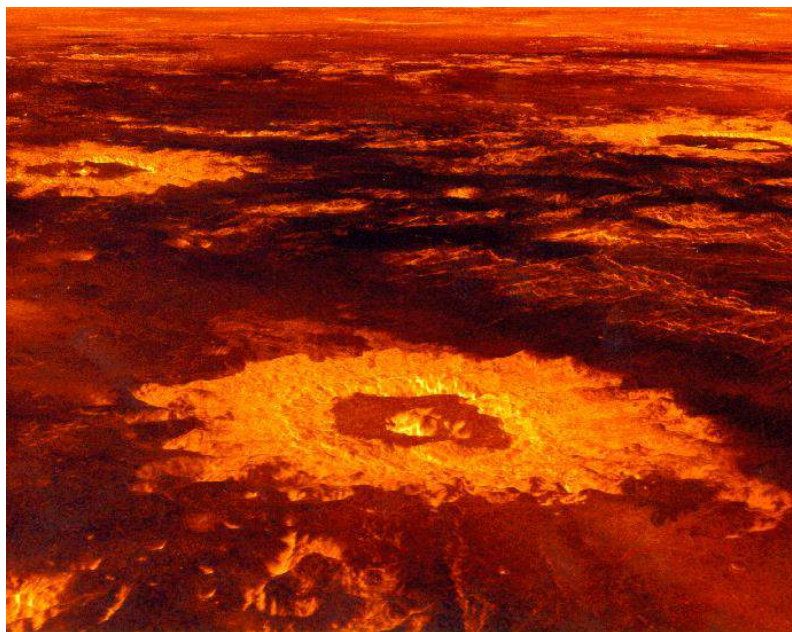
Илустрација 34: Pablo Picasso, *Песник*, 1911.

Кубистичка слика обновила је начин гледања на свет дисоцирајући поглед, субјекат, простор, не отуђујући их једне од других, већ уводећи нови начин приказивања у коме није привилегована позиција једног посматрача- човека. Емелхајнц додаје да је кубизам „декомпоновао антропоцентризам“. Кубизам то постиже кроз допуштање више тачака погледа да се појаве одједном, насупротив апсолутизму тачке гледишта уметника пред својим мотивом. Још један начин да размотримо другачије начине представљања јесте да погледамо алтернативе уметниковом директном искуству модела, и кроз испитивање индиректног доживљаја отворимо опције за уметничко тумачење модела различитих размера. То је покушано у *Без хоризонта*.

Екстензија чула посредством технологије

Нашим очима можемо истраживати минијатурне детаље природних форми изблиза, исто као што можемо да сведочимо о огромним покретима небеса. Потпомогнути изумима попут телескопа и микроскопа, тај распон се још повећава, обухватајући све веће и све мање појаве. Као што је у ренесанси перспектива променила нашу перцепцију, тако нове технологије мењају наше искуство света сада.

Летелица Магелан је од 1990. до 1994. године прикупила огромну количину података о површини Венере⁷⁹. Међутим, атмосфера Венере је сачињена углавном од угљен диоксида, и знатно је гушћа и више температуре него Земљина, тако да није могуће продрети кроз њу до површине планете зрацима у нама видљивом спектру.⁸⁰ Подаци који су се добили нису још увек били визуелни и тек кроз комплексне обраде и синтезе су добијене слике које можемо видети.



Илустрација 35: Слика Венере направљена током Магелан мисије

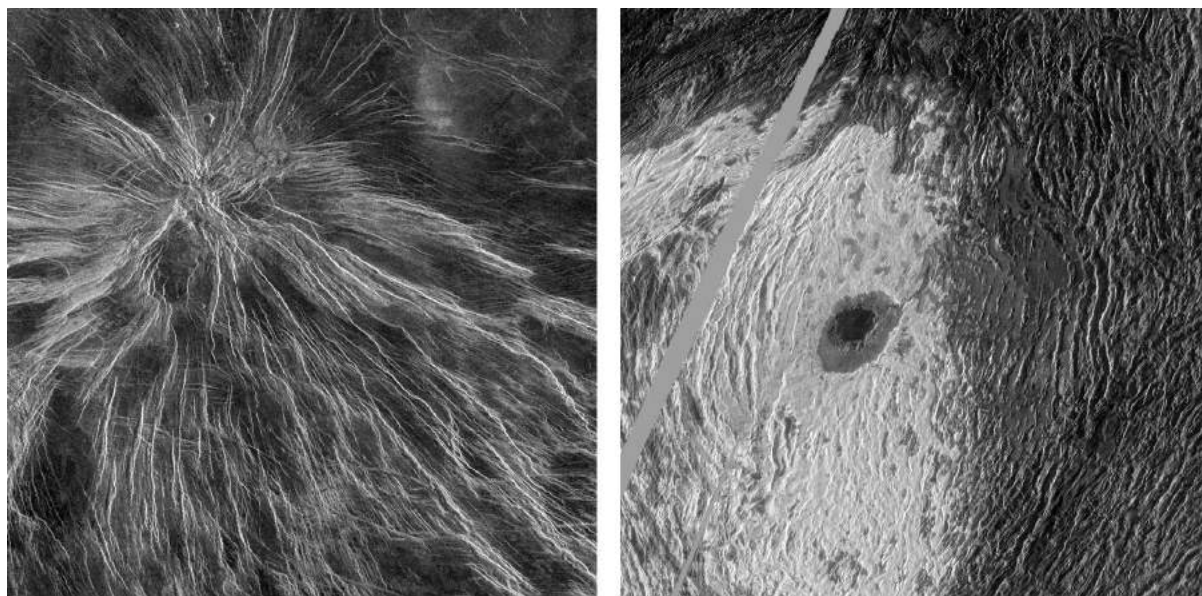
Да би се дошло до ових лепих пејзажа, подаци су морали бити „дизајнирани“ у своју финалну визуелну форму, што је укључивало доношење бројних графичких одлука које

⁷⁹ Сврха овог програма била је мапирање планете да би се утврдио топографски рељеф планете, што је и урађено са 98% површине.

<https://nssdc.gsfc.nasa.gov/planetary/magellan.html> датум посете 1.6.2019.

⁸⁰ Техника визуелизације која је коришћена је укључивала скенирање радаром са синтетичким отвором, чији је сноп усмерен дијагонално, под углом у односу на Магеланову путању, као и алтиметријски радарски сноп усмерен право на доле, тако да су подаци онда обрађивани и слани назад на Земљу.

су утицале на резултат. Опсег различитих одлука обухватао је све од одабира да ли да се подаци мапирају у уобичајену форму скалирања блиских и далеких форми у складу са перспективом, до сложенијих одлука које боје користити да би се мапе лакше топографски читале, иако те боје нису реалне и користе се само ради појашњавања модела.⁸¹ Резултат су сложене представе, оформљене на основу наших уврежених перцептуалних и естетских преференци.



Илустрација 36: Сlike Венере направљене током Магелан мисије

Кемп ове слике Венере назива новим делима топографске уметности непознатих мајстора, или група мајстора, галактичког пејзажног сликарства. Ако ове слике саме по себи не доприносе значајно науци, који су уопште разлози због којих се стварају? Кемп наводи⁸² три могућа објашњења. Једно је импулс који људи у себи носе а који их наводи на велика путовања и истраживања. У прилог овоме говори чињеница да је летелица која је истраживала Венеру носила име Магелан, по Португалцу чија је експедиција опловила око света између 1519. и 1521. године. Летелица која је истраживала Јупитер звала се Галилеј, по чувеном истраживачу предела свемира кроз телескоп. Једна летелица имала је име Ђото (Giotto di Bondone), по великом истраживачу сликарских техника за натуралистичко приказивање, који је у својој фресци *Поклонство краљева*⁸³ насликао и

⁸¹ Поред стварања ограничених погледа на пејзаже Венере, подаци су такође пројектовани на површину сфере да би се добила слика целе планете, налик телескопским погледима на Месец. Боје су добијане на основу обсервација које су обавиле руске летелице, Венера 13 и 14.

⁸² Мартин Кемп, *Seen/Unseen* (2006)

⁸³ Фреска је настала између 1303. и 1305. године у Scovengni капели у Падови.

уверљиву комету, која је вероватно била Халејева⁸⁴. Због тога је летелица лансирана 1986. године да истражи Халејеву комету носила Ђотово име.

Жеља истраживача, како из антике тако и из модерног доба, да виде чудеса новооткривених терена својим очима, довољно је велика да пристану на инхерентне опасности. Имајући у виду величину туристичке индустрије, могли бисмо рећи да је тај порив познат и много широј популацији. А ако не можемо неки феномен искусити лично, учинићемо то преко инструмента који превазилази ограниченост људског биолошког тела, као Галилеј са телескопом. Други разлог који Кемп наводи је потреба људи за константним приливом визуелних стимуланса, која делује и код нових открића, чије слике привлаче пажњу јавности. У вези са тим објашњењем је и треће, а то је да огромни буџети свемирских програма морају бити оправдани пред јавношћу. Визуелно атрактивна продукција је пожељна, можда и неопходна, да би се обезбедила средства за наставак истраживања и будуће мисије. Кемп закључује да професионални истраживачи и јавност као публика деле сет претпоставки усађених у своју визуелну културу, и да комплексна мрежа покровитељства, економије, естетике, и пријема јавности нису суштински другачије од оних у којима су настала ремек дела ренесансне и барокне уметности.

Коришћење зрака изван опсега наших чула за стварање визуелних представа отвара могућност мапирања феномена ван оних који иначе можемо сами искусити. Уколико региструјемо нивое енергије (топлотне или електричне), можемо да створимо мапе које могу бити основане на структурама у површини планете, али које нису, стриктно гледано, слике ње. Слике површине Земље које су направили *Лендсат* сателити⁸⁵ нису фотографије из ваздуха, зато што скенер у сателиту користи светлост одређених фреквенција из видљивог спектра као и инфрацрвеног. Биљке у пуној величини најбоље се виде у инфрацрвеном спектру тако да су представљене као црвене, не зелене. На овај начин, слике су истовремено конзистентне и противурече нашем нормалном начину гледања и схватања околине у којој живимо.

⁸⁴ Халејева комета (названа по астроному Едмунду Халеју који ју је студирао и утврдио њену периодичност) сталан је члан Сунчевог система и период обиласка јој је између 74 и 79 година. Верује се да је Ђото видео Халејеву комету 1301. године

⁸⁵ Први *Landsat* сателити су лансирани 1972. године.



Илустрација 37: Слика *Landsat 8 Operational Land Imager*-а и *Thermal Infrared Sensor*-а

Чињеница да одређена боја одговара специфичном феномену који уобичајено не доживљавамо тако, довео је до тога да су слике некада називане сликама „лажних боја“. Будући да су боје које иначе запажамо у објектима последица нашег перципирања светла таласних дужина које ти објекти одбијају, и да их онда ми називамо одређеним именима, могли бисмо рећи да представљање вегетације црвеном није у теорији више „лажно“ него користећи зелену. То је само питање различитих схватања кода који се користи за обраду података. У случају летелице Магелан, али и летелица које производе слике које су полазиште мојим радовима, наш доживљај предела са записа настаје у колективу са техничким ентитетима. Њихов начин производње дражи обликоваће нашу перцепцију, што је за мене део занимљивости оваквих пројеката. Летелице које изводе бележење и фотографисање послате су на своје задатке јер су они за људе нису (једнако) изводљиви, тако да је доживљај који добијамо једини могући. Али то што у процес перцепције и креативног рада укључујемо деловање машина не значи да не може доћи до интересантних резултата. Напротив, учешће таквих неживих ентитета у поступку, додаје још један угао разматрања, изазивајући наше дотадашње навике и подразумеване визуелне вредности.

Ирмгард Емелхајнц⁸⁶ тврди да антропоцен сам по себи не доноси нову слику света, већ промену у условима визуелности и промену поступка трансформације света у слике. Слике сада учествују у стварању светова, и сачињавају нову врсту знања утемељену у визуелној комуникацији, зависну од перцепције и способности ума да формира визуелне појмове.

⁸⁶Irmgard Emmelhainz, *Conditions of Visuality Under the Anthropocene and Images of the Anthropocene to Come*, E-flux, број 63, март 2015.

Нормализовање погледа без тла и неуземљеног гравитацијом, настало је децентрализовањем субјекта (започетим у кубизму) и нашом изложеношћу погледима из ваздуха и сликама са сателита. Људи су одувек на геологију своје околине гледали као склониште или извор материја које су им потребне, и тај инстинкт остаје у нама и данас. Макар и само у траговима, настојимо да проценимо шта у видокругу може да послужи неким од потреба за преживљавање, а на то се надограђују естетске преференце. Међутим, када се тачка гледишта значајно промени као што се то дешава на сателитским снимцима, мислим да се удаљавамо од тог размишљања о „корисности“ предела. Поглед одозго није сасвим нов концепт, и у историји се (иако грађен на основу претпоставки, пре развитка машина које су омогућиле више објективан приказ), користио у стратешке или друге практичне сврхе. Остаје чињеница да овакав и овако детаљан преглед површине Земље није постојао до скора. И поред тога, у последњих петнаест година се брзо шири, а у последњих десетак година постао је доступан свачијем длану у сваком тренутку. У ери синтетичких и дигиталних слика, које одступају од стандардних продуката људског вида, слика антропоцена тек треба да се оформи. Верујем да би то могла бити управо слика рељефа који испуњава формат, настала у асамблажу људских и нељудских актера. У њој је преовлађујућа тачка гледања нестабилна, у орбити, или ваздуху на великој висини, и поглед који добијамо огледало је губитка статичног, инертног тла и отварање пута ка новим начинима размишљања о кохабитацији и заједничкој акцији са *стварима* око и унутар нас.

Хито Штејерл каже да се губитком стабилног тла и јасне линије хоризонта губи и оријентација која је смештала концепте субјекта и објекта у простор-времену последњих векова. Наш осећај просторне и временске оријентације се драматично изменио последњих година, подстакнут новим технологијама које омогућују погледе из других (и нама неприродних) тачака. Може се приметити смањење важности парадигме која је дуго владала нашим погледом – линеарне перспективе. Њена стабилна и јединствена тачка гледишта је допуњена или често замењена многоструким перспективама, преклапајућим оквирима, као у кубизму и дивергентним тачкама недогледа, какве смо видели код Тарнера.

Наш уобичајени смисао за оријентацију, и са њим модерни концепти времена и простора, базирани су на стабилној линији- линији хоризонта. Та стабилност зависи од стабилности посматрача, који је, претпоставља се, на некој врсти тла, на обали, на броду – на тлу које се може замислити статичним, иако то у реалности није. Рана навигација

састојала се од мерења углова према хоризонту и звездама⁸⁷. Инструменти као астролаб, квадрант и секстант усавршили су овај начин оријентисања. Једна од главних препрека овој технологији била је чињеница да тло на којем су морнари стајали никад није било стабилно. Мирујући хоризонт углавном је био само пројекција. Употреба хоризонта за израчунавање позиције давала је морепловцима осећај оријентације, али је исто тако постала битно оруђе у формулисању оптичких парадигми које су после дефинисале модерно доба, а најбитнија међу њима била је линеарна перспектива.

Са развојем авијације, многе се прилике за погледе из до тада недостижних тачака гледишта, лебдећих, неодређених. Са истраживањем свемира долази још нових погледа, перспектива и техника оријентације. Огромни прилив слика из ваздуха ушао је у визуелну културу и, Штејерл тврди, установио нову визуелну нормалност, али није прерастао линеарну перспективу, већ је повећао разлику између објекта и субјекта, и претворио је у једносмерни поглед са висине, успостављајући хијерархију супериорног посматрача и инфериорног објекта испод њега. Иако разумем њено становиште, не бих рекла да је то једини могући исход. Мислим да поглед одозго може бити промена која нас пребацује на посматрање рељефа самог, без разматрања тога што он може да „учини за нас“. Допуштање да геолошке структуре заузму читав формат и привуку сву пажњу, и саме изазову емоционалну реакцију, омогућава ми истраживање инстинктивне реакције људи пред њима. Управо са губитком те јасне хијерархије објекат-субјекат долази и до губитка хоризонта. Оријентација према северу или западу није потребна, тачна локација није битна, геолошке структуре преузимају формат.

Полетање око Земље даје нам удаљеност од геолошких структура. Ова алијенација може нас, парадоксално, привући ближе тим структурама као њима самима, као материји са својом моћи деловања и постојањем у сопственом времену. Овде се враћамо на Бенет и „ирационалну љубав према материји“. Враћамо се љубави према планети као дому. Фасцинацију њеном структуром, атмосфером и томе шта нам оне омогућавају. Колико год далеко у космос гледали, једина је таква планета коју видимо. Можда нам ово није привлачило пажњу раније и није често инспирисало само по себи

⁸⁷ „У раним данима, [арапски навигатори] користили су ширину једног или два прста, палац и мали прст на испруженој руци, или стрелу држану на удаљености једнакој дужини руке да би угледали хоризонт на доњем крају, а поларну звезду на горњем“. Угао између хоризонта и поларне звезде дао би им информације о алтитуди њихове позиције. На овај начин се бар оквирно могла утврдити тренутна локација.

Хито Штејерл, *У слободном паду: мисаони експеримент о вертикалној перспективи* (2011)

настанак уметничких дела. Није било хитно раније, нису мисли о губитку деловале тако реално како делују сада. А знамо да, ако изгубимо овај дом, нећемо наћи други такав. На основу оног што смо видели у поглављу хиперобјеката, хијерархија супериорног посматрача и инфериорног објекта није реална код хиперобјекта Земље у антропоцену. Нелокалност и вискозност која га одликује, као и његова вишедимензионалност у односу на нас, не би га заиста могле свести на „инфериоран“ објекат. Сателитски и снимци из ваздуха које користим, јер тај вишедимензионални естетет не могу лично доживети, спојени су од великог броја фотографија, направљених у покрету, свака следећа из мало другачије позиције, мало другачијег угла. Свака од њих је један блесак хиперобјекта, тако да оно што добијамо су акумулирани блесци из различитих углова, различитих перспектива. Полазишта за моје радове су кубистички колажи фотографија, а сигурна, стабилна позиција посматрача, и са њом строга хијерархија субјекат-објекат је прошлост. Објекат Земљине површине запосео је читав формат и са њега протерао хоризонт и потребу за одређивањем локације. Губитак хоризонта и оно што се чини као резултујућа дезоријентација мени је заправо значила нову слободу у представљању стварности.

Естетика и географија

Улога естетике у пољу географске мисли антике можда је најизраженија у корографској пракси, пре свега у раду Птолемеја, александријског астронома и географа из другог века нове ере. Његов *Planisphaerium* даје инструкције за представљање земаљске кугле на равној површини. Дело *Географија*⁸⁸ у осам књига је покушај мапирања тада познатог света, кроз одређивање географских локација према координатном систему.

Птолемеј дефинише концепт, метод и сврху корографије као праксу која квалитативно пре него квантитативно, описује и интерпретира опипљиве и неопипљиве карактеристике провинција, региона, градова или лука. Она то чини графичким средствима, израдом пејзажа, тврдећи да је неопходно да стваралац поседује вештине цртања, пре него техничке вештине пропорционалног представљања карактеристика дате локације. Птолемејов рад поново је откривен на западу у петнаестом веку када постаје инспирација ренесансним ствараоцима и термин корографија поново оживљава.

Александар фон Хумболтово⁸⁹ настојање да разуме шта свет чини оваквим какав јесте, одржава све његове делове у међусобној спрези и која је улога човечанства у њему, резултирало је у квантитативном, научном приступу истраживања природе праћеним естетичким разматрањима. Овакав приступ није био пуко скупљање визуелних информација заједно са научним подацима, већ је уважавао и реципрочну моћ естетичког напора у подстицању научног истраживања и унапређењу аналитичког наспрам уметничког процеса рада.⁹⁰

Последњих година Хумболтову геоестетику поново разматрају и антропогеографи и физички географи⁹¹ али у његово време преплетање „објективног“ и „чулног“ није било прихваћено. Доба просветитељства у географији је било обележено напорима да се она оформи у савремену научну дисциплину у којој би се естетика појављивала само у веома потчињеној улози, или за њу уопште не би било места.

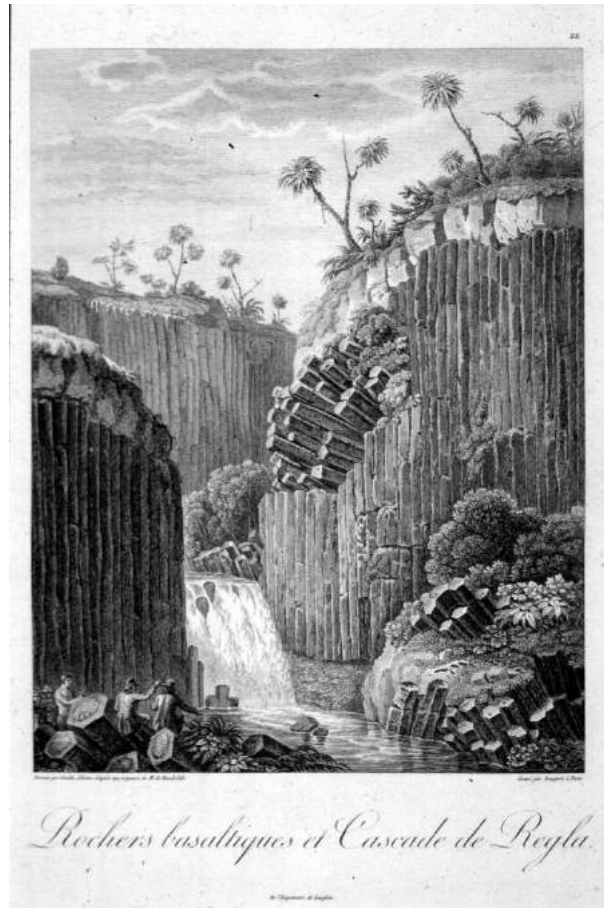
⁸⁸ *Geographike Hyphegesis* (око 149. године наше ере)

⁸⁹ Alexander von Humboldt (1769.-1859.) био је пруски природни историчар, географ и истраживач.

⁹⁰ (Buttimer 2001, Balm 2000, Bunkse 1981) цитиран на страни 4 у књизи “*Geographical Aesthetics.*

Imagining Space, Staging Encounters”, Elisabeth Straughan, Harriett Hawkins

⁹¹ (Dixon et al. 2013c, Buttimer 2001), *ibid.*



Илустрација 38: Хумболтова илустрација *Поглед на Кордиљере и споменици домородачких народа Америке*, 1813.

Географија је тада изашла из фазе у којој су напори углавном улагани у скупљање података, узорака, извештаја без критичког осврта, и започела је организацију, систематизацију и критичку анализу опсервација са циљем да из тог огромног богатства материјала изведе сет закључака који ће бити генерално применљиви. Стодарт⁹² као одлучујућу годину бира 1769., када капетан Кук улази у Јужни Пацифик и престаје „празни дидактизам ртова и залива“, те настаје дисциплина која поставља и тежи да одговори на питања која се тичу „човека и окружења унутар региона“. Уметност или дискусије о естетском овде нису присутне. Хумболтове анализе геолошких формација изазивају пуно критика због његовог инсистирања да поезија и графике буду укључене заједно са систематичним опсервацијама физичких процеса. Пре овог јасног раздвајања, поље геоморфолошких истраживања обухватало је графичку уметност мапа и шема, праксу визуелног представљања геолошких структура и њиховог објашњења кроз

⁹² (Stoddart, 1987: 331) цитиран на страни 228. *Чудесне геоморфологије (Wonder-full geomorphology: Sublime aesthetics and the place of art, Progress in Physical Geography 37(2) 227–247, 2012.)*

пресеке и сликарство пејзажа. Уметничка пракса у геоморфологији није била само миметичка, односно у служби илустрације форми, боје и текстура земљишта са великим степеном тачности. Географска истраживања укључивала су представљање геолошких феномена кроз уметнички сензибилитет, који није био само начин да се то знање представи читаоцима кроз визуелна помагала већ је и доприносио продукцији знања.⁹³ Дакле, естетика се овде не своди само на лични осећај „лепог“, већ на широко поље испитивања вишечулних интеракција тело-свет и начина на које се они тумаче, које је Хумболт сматрао потпором рада на терену. За историчаре науке, Хумболт је кључни лик у разматрању различитих мишљења о естетичким сензибилитетима научника на терену и склоности уметника ка емпиријском процесима⁹⁴, које су била основа напетости која је најавила дебате између друштвених и природних наука двадесетог века. Да јаз између њих није био заиста велики показује чињеница да су у Немачкој нова издања геолошких мапа и атласа имала утицај не само на уметност пејзажа⁹⁵ већ и на књижевност и друге области у култури.

Објекат Хумболтове анализе била је површина Земље на коју је применио принципе физиономије, тачније, покушао је да форме и карактеристике земљишта интерпретира као резултат процеса које не можемо уочити чулима али која су део функционисања целог свемира. Дакле, геолошке форме не треба читати као инфериорне привиде стварних, дубљих структура, већ као део међусобно зависних скупова актера (људи, животиња, вегетације, микроклиме, терена и тако даље) који су у хармонији под дејством природних сила. Хумболт је био посвећен систематичном и студиозном раду, обогаћеном многим дијаграмима који су наводили и међусобно поредили разне силе, и који је омогућавао поређења и вишестране анализе и донео му надимак „геовизуелизатора“⁹⁶. Хумболтов уметнички сензибилитет и прецизност емпиријског мерења били су нераздвојни. Његов специфични начин суочавања са природом Бунске⁹⁷ назива илустрацијом сублимног. Још један од оснивача геоморфологије, Г.К. Гилберт⁹⁸, био је заинтересован за сублимно, и његов рад често је повезиван са Кантовом

⁹³ (Hawkins, 2010, 2011). цитирана на страни 229. *Чудесне геоморфологије (Wonder-full geomorphology: Sublime aesthetics and the place of art, 2012)*

⁹⁴(Dettelbach, 2001) цитиран на страни 230. *Чудесне геоморфологије (2012)*

⁹⁵ (Mitchel, 1993) цитиран на страни 230. *Чудесне геоморфологије (2012)*

⁹⁶ (Jackson and Romanowski, 2009) цитиран на страни 231. *Чудесне геоморфологије (2012)*

⁹⁷ (Bunske, 1981.) цитиран на страни 231. *Чудесне геоморфологије (2012)*

⁹⁸ Г.К. Гилберт (Grove Karl Gilbert, 1843.-1918.) се сматра за једног од најзначајнијих научника у пољу геоморфологије.

филозофијом. Гилбертов рад често је описиван у позитивистичким, методолошким појмовима као „узајамно дејство опсервације и дедукцијског расуђивања где су подаци окупљени у робуственом и логичном теоретском оквиру“⁹⁹. Гилбертова уметничка пракса укључивала је геолошке пресеке, скице са терена, фотографију, као и графичке технике хромо-литографије и дрвореза. Целатли¹⁰⁰ и Шуберт¹⁰¹ су користили слике и фотографије као извор информација за реконструкцију померања глечера у Кук националном парку и Сиера Невади де Мерида. На сличан начин, Парам¹⁰² гледао је примере кинеске уметности да би прикупио доказе о типу стеновитог тла и интензитету ерозије на камењу. Како Косгроуова¹⁰³ анализа Раскинове естетике показује, у неким контекстима, уметничка намера је у складу са верним приказивањем уочених форми и боја. Међутим, оно што може бити проблематично је не придати пажњу контексту у којем уметност настаје, као на пример: филозофска полазишта уметника, његове намере, друштвено окружење у којем рад настаје, симболизам који употребљава или друге формалне одлуке. Анализе које занемарују контекст настајања уметничког дела, и очекују да ће дело тачно представљати природу, продужују и појачавају симплификацију да је уметнички рад само мимезис.

Роудс¹⁰⁴ позива на укидање поделе на субјективно и објективно, јер „људско искуство је једнако реално као искуство елементарних честица и искуства попут естетичког разматрања, сврховитости, оцењивања, осећања и хармоније имају једнаки онтолошки статус као ентитети физичких наука“. Овај поглед је у складу са

⁹⁹ (Chorley, 2000: 569) цитиран на страни 232. *Чудесне геоморфологије* (2012)

¹⁰⁰ Gellatly AF (1985) Historical records of glacier fluctuations in Mt Cook National Park, New Zealand: A century of change. *Geographical Journal* 151: 86–99. цитиран на страни 236 *Чудесне геоморфологије* (2012)

¹⁰¹ Schubert C (1980) *Contribucio ´n de Venezuela al inventario mundial de glaciares [Venezuelan contribution to the World Glacier Inventory]*, Caracas. *Boletín de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales* 34(137): стр. 267–279.

Schubert C (1984) *The Pleistocene and recent extent of the glaciers of the Sierra Nevada de Mérida, Venezuela*, Stuttgart. *Erdwissenschaftliche Forschung* 18: стр. 269–278.

Schubert C (1987) La extensio ´n de los glaciares pleistocenos en la Sierra Nevada de Mérida [The extent of Pleistocene glaciers in the Sierra Nevada de Mérida], Caracas. *Boletín de la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales* 41(144): стр. 299–308

цитирани на страни 236 *Чудесне геоморфологије* (2012)

¹⁰² Parham (2005) *Art and the Pearl River Delta Region*. Рад представљен на International Symposium on Environment and Society, Chinese History Center for Chinese Social History Nankai University, Тианџин, Кина, цитиран на страни 236 *Чудесне геоморфологије* (2012)

¹⁰³ Cosgrove DE (1979) *John Ruskin and the geographical imagination*, *Geographical Review* 69, стр. 43–62., цитиран на страни 236 *Чудесне геоморфологије* (2012)

¹⁰⁴ Rhoads (2006:17) *The dynamic basis of geomorphology re-envisioned*, *Annals of the Association of American*

Geographers 96(1): стр. 14–30. цитиран на страни 240 *Чудесне геоморфологије* (2012)

Хумболтовим, који се интересовао за међусобну повезаност физичких, биотичких и људских својстава на Земљиној површини.¹⁰⁵ Данас сарадња физичких географа и уметника производи нове наративе који преиспитују уобичајене праксе и места за уметност: галерије, скицен-блокове, атеље и терене. Овакви покушаји део су ширег покрета који спаја уметност и науку, и настоји да избегне институционалне компартментализације и размотри њихову заједништво у прошлости и потенцијал за будуће заједничко стварање.

На крају рада *Чудесна геоморфологија*, Диксон, Хокинс и Строган постављају питање постљудске естетике која би размотрила деловање нељудских тела- животиња, биљака, бактерија, у складу са прихватањем да су и нељудски ентитети способни за споствено деловање, не као пуки материјали и догађаји који повремено уђу у област перцепције, већ као актери сами за себе.

Халфорд Макиндер написао је 1914. године: „Да би се разумео свет, неопходно је ухватити површину [Земљине] кугле у њеној целости, визуелизовати морфологију терена, боје предела, и људска кретања“.¹⁰⁶ Географија комбинује уметност са науком. Морфологија Земљине површине у себи има урођен естетски квалитет. Сауер пита „Зар нису композиција природе, линије и боје терена и његовог биљног огртача ствари вредне разматрања? Постоји естетска морфологија у скупу форми, естетска морфологија пејзажа...“¹⁰⁷

У *Географској естетици*, Хокинс каже да је рад „нових културних географа“ често истицао „површинску“ природу природних предела, која не задире даље од „фасаде“, и у савременој култури често је пејзаж застарела тема. Површине, каже Хокинс, укључујући и површину Земљине коре, предмет су неповерења, пре него научни документ естетичке контемплације. Ипак, Земљина површина представља место додира, место тензије између оног видљивог и невидљивог, између микро-скеле човека и макро-скеле света. Површине на сликама својом текстуром могу бити носилац значења, као

¹⁰⁵ Rhoads BL (1999) *Beyond pragmatism: The value of philosophical discourse for physical geography*, Annals of the Association of American Geographers 89, стр. 760–771, парафразирано на страни 241. *Чудесне геоморфологије* (2012)

¹⁰⁶ Халфорд Макиндер цитиран у Dell’Agnese (2010: 260-61) из поглавља *From Curtain to Surface: Academic Geography, Landscape and Modernity*, први параграф, Straughan, Elizabeth, Harriet Hawkins, *Geographical Aesthetics. Imagining Space, Staging Encounters*, 2015.

¹⁰⁷ (Sauer 1963: 403-4) цитиран у *Geographical Aesthetics* (2015)

битан део уметничког процеса, што је случај код слика Клифорда Стила, и у мојим радовима у *Без хоризонта*.

Када сам радове Клифорда Стила¹⁰⁸ видела уживо на изложби *Апстрактни експресионизам* у Краљевској академији уметности у Лондону, 2017. године, први утисак по уласку у галерију оставила је размера његових радова. Платна су огромних димензија- посматрач се мора физички кретати да их сагледа.



Илустрација 39: Clyfford Still, *1947-Y-No. 2*, 1947.



Илустрација 40: Clyfford Still, *PH-118*, 1947.

У сликама Стила ја видим апстрактну геологију. Површине које је створио учиниле су да схватим важност текстуре, и да освестим да је њено грађење један од ликовних поступака којима посвећујем пажњу на мојим радовима. „Ништа мање него пећине и водопади, Стилове слике изгледају као продукт еона промене; и њихове површине које као да се љуште, сасушене попут коре дрвета или шкриљца, скоро да обећавају да ће се овај процес наставити, неосетљив на људски поредак као и неизмерне шаре океана, неба, земље или воде“¹⁰⁹. На ово Розенблум додаје и то да се у Стиловом

¹⁰⁸ Клифорд Стил (Clyfford Still, 1904.-1980.) је био амерички сликар, један од најважнијих уметника апстрактног експресионизма.

¹⁰⁹Robert Rosenblum, *The Abstract Sublime* (1961) страна 109. у Simon Morley, *The Sublime: Documents of Contemporary Art*, MIT Press (2010)

раду огледа парадокс да што више елементаран и монолитичан његов израз постаје, све мистериознији и све комплекснији су његови ефекти.

У његовим композицијама не постоји једна жижна тачка, наш поглед путује по целом платну, вођен бојама и покретима којима су наношене. Користећи шпактле, великим замасима је таложио боје на платно, некада га покривајући дебелим слојевима, на местима остављајући га голим. У његовим сликама ја видим спор и масиван покрет, геолошке форме у настајању и распаду. Неки од облика готово су идентични облицима који се појављују на мојим сликама и цртежима, представе рељефа формираног током милиона година у игри скала коју Стил сугерише већ са величином формата. Облици које можемо видети на сателитским снимцима, настали под дејством различитих сила, као да су представљени на Стиловим сликама, таложени кроз покрете његове руке и шпактле у сопствени рељеф, грубе текстуре и назива састављеног од индекса и године у којој су настали, налик некој геолошкој систематизацији предела које је створио.



Илустрација 41: Clyfford Still, *1947-J*, 1949.



Илустрација 42: Clyfford Still, , *PH-17*, 1947.



Илустрација 43: *Без хоризонта, фриз 2*, 2016.

Методе уметничког истраживања

Методе уметничког истраживања примењене у реализацији мог докторског уметничког пројекта обухватају:

- прикупљање стручне литературе релевантне за:
 - тему- геологија Земље
 - начин приступа теми- снимци из ваздуха и са сателита
 - начин приступа (промена тачке гледишта) кроз историју уметности
 - филозофију- хипербјекти и виталност материје, сублимно у уметности
 - преглед и анализа повезаности литературе са сопственим интересовањима и уметничким радом;

- практичан уметнички истраживачки рад:
 - одабир кадрова снимака
 - одабир материјала кроз испробавање њихових могућности и поступака
 - осмишљавање композиције
 - извођење рада кроз сликарске и цртачке технике
 - документовање практичног уметничког истраживачког рада кроз фотографије;
 - анализа током стварања рада, преиспитивање почетног полазишта и даљи развој идеје у радовима

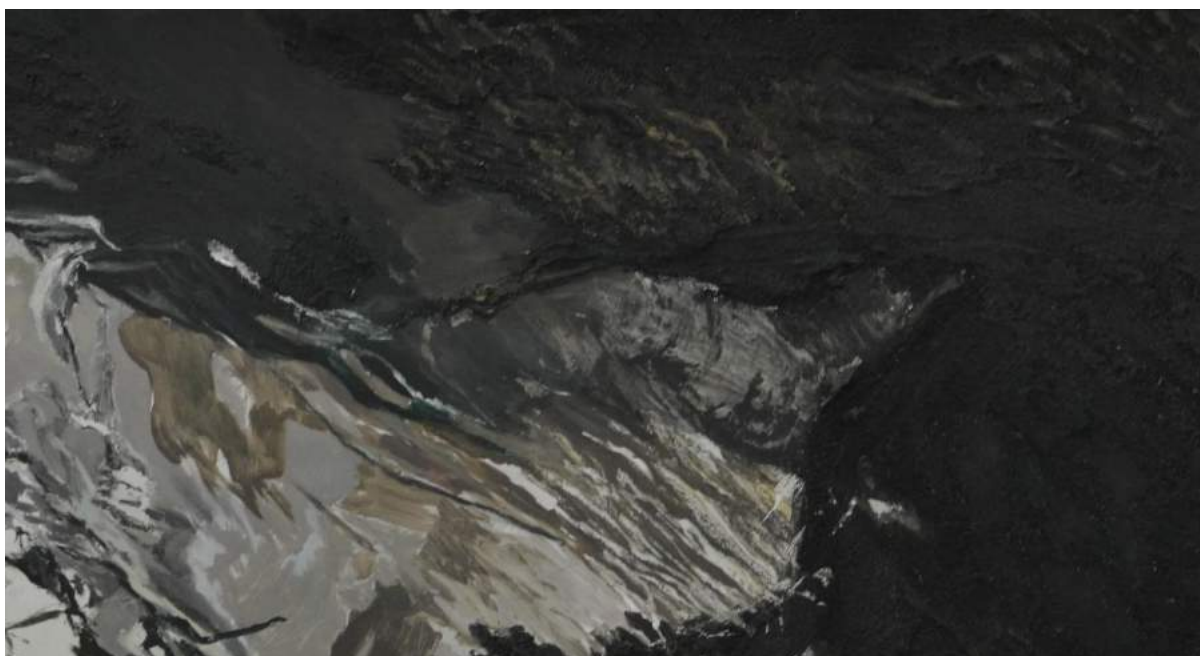
- истраживање пројеката других уметника:
 - идентификовање тема и идеја
 - поређење приступа и начина рада
 - успостављање односа према њиховом процесу и резултатима

- након завршетка сваког рада, разматрање постигнутих резултата и решења проблема који су настајали током рада,
 - преглед напретка у знању и еволуција идеја за пројекат
 - преглед радова једних до других, међусобни однос радова
- преглед простора и планирање распореда радова у њему, израда дигиталних скица и физичке макете
- поставка изложбе докторског уметничког пројекта по плану, са изменама које су настајале по постављању радова у конкретном простору, у свим њиховим међусобним зависностима и деловању у галерији;

Изузетно битан ми је био и критички осврт на сопствене радове, кроз самостална промишљања, као и кроз разговор са колегама и менторком. Разматрање радова у поређењу са другим уметничким праксама и кроз контекст теоријских текстова који се помињу у овом прегледу, излагао ме је наново прилици да свој рад унапредим и развијам идеје за будуће слике и цртеже.

Анализа практичног рада

Пројекат *Без хоризонта* састоји се од слика на дрвеним и алуминијумским плочама и цртежа на папиру. И слике и цртежи грађени су различитим материјалима, од уљаних боја и пастела, преко акрилног гита, песка и графитних оловака. Одабиром техника које имају разнородне моћи изражавања могла сам остварити различите текстуре, што сматрам битним за тему овог пројекта. Било ми је важно да се материјали крећу по папиру и плочама у талозима, да се развлаче, клизају, смичу и пуцају у расцепе. Да буду подвргнути ерозији шеткицама, шпахтлама, шмирглама и графичким ножевима који су усецали танке линије, правили баршунасте површине, рељефе грубе и испуцале или остављали углачани метал откривен.



Илустрација 44: *Без хоризонта*, слика 5, 2018. (детал)

Сви радови су полиптиси. И плоче и папир били су подељени у мање формате због начина на који су радови настајали. Коришћењем сателитских снимака и снимака из ваздуха, површину Земље сам доживљавала кроз површину екрана. Они су били састављени од бројних фотографија различитих квалитета, насталих у различитим годишњим добима и под различитим временским условима. Несавршено уклопљени, уз дисторзије и шум, резултујући снимци су само модел реалности. Кроз тај модел ја сам се кретала мало по мало, шетајући кроз кадрове које ми је дозвољавао формат екрана. Скицирање свих радова је ишло постепено, кадар по кадар, уз стално приближавање и

одаљавање. Након одређеног времена које сам провела стварајући на овај начин, осетила сам да би то требало да се одрази и у сликама које настају. Све подлоге су тада постале правоугаоне, ређане једне до других у целине. Сматрала сам да би процес у којем Земљу сагледам из перспективе коју људско тело без екстензије чула технологијом не би могло да искуси, са свим импликацијама такве праксе, требало да буде читљив кроз формат дела која настају.



Илустрација 45: *Без хоризонта, слика 6, 2018.*

Цртежи

Цртеж је мени веома битан начин рада, јер је директан и искрен. То је медиј кроз који сам почела да се бавим ликовном уметношћу и медиј којем остајем привржена због његових непресушних могућности, али и због његове непоткупљивости. Он чува траг свих покрета (и грешака) који су се над папиром начинили, али и промена идеје. Он је чувар и водич процеса, расте заједно са развојем пројекта, а путања коју мисао пређе се на крају чита на њему. Зато је незгодно дефинисати га и класификовати, и у мом раду он има различите улоге и стално их мења. У овом пројекту, он није у служби скице за слике, он им је раван и делује на себи сопствен начин.



Илустрација 46: *Без хоризонта, фриз 1, 2016.*



Илустрација 47: *Без хоризонта, фриз 2, 2017.*

Изложени фризови цртежа нису приказ наратива већ серија блескова хиперобјеката геолошких форми. Оне се протежу испод и изван онога што видимо на самој површини- она остаје великим делом бела, а форме нам се откривају у блесковима, искачу као острва окружена празнином.



Илустрација 48: *Без хорзонта, фриз 2, 2017.* (детал)



Илустрација 49: *Без хорзонта, фриз 1, 2016.* (детал)

Приказани облици се шире и изван формата који је само један поглед, оивичен ограничењима нашег искуства. Речима можемо описати комплексне форме Земљине коре али у цртежу их физички градимо наносима материјала. Седиментацијом сликарских и цртачких маса настају структуре на папиру, а ерозијом (гребањем, исцртавањем- то јест урезивањем линија по меком слоју) наноси се скидају. Поступци таложења и одрањања материје обликују цртеж.



Илустрација 50: *Без хоризонта, фриз 2, 2017.* (детал)

Неки сегменти фриза носе само танке трагове графита. Кроз њих линије напредују, теку даље, зарањају у дубину папира на једном месту, да би на другом опет изрониле и наставиле пуном јачином. Тамносива графита бледи, губи се и долази на површину да би поново мењала интензитет градећи представу „живог“ рељефа. Линије су на деловима кратке и оштре, повремено се ширећи у средини као процепи у белини папира. То су пукотине у леду глечера који се креће и обликује рељеф пред собом.



Илустрација 51: *Без хоризонта, фриз 1*, 2016. (деталј)

Рад у оловци даје неопходну прецизност. Графит је дао и одговарајућу боју усецима наспрам белине папира (односно белине леда). У већим процепима графит се гомилао и бојио папир у камен који се открива испод слојева леда.

Дијагонале на цртежима образују сливови који усецају линије у обронцима, носећи материјал и дробећи камен у прах, који, помешан са водом која га је направила, изискује сиви и сјајни нанос. Пресијавање открива токове воде и прави контраст према сувим стенама околу и прашњавим долинама. Да бих добила наносе различите текстуре и сјаја користила сам више врста уљаних пастела. Сукобљени са акрилном бојом, оловкама у боји и графитом, потези најmekшим пастелима остављали су пастуозан и сјајнији траг. У великим површинама црних сенки читају се топле браон и љубичасте, али и хладне и тамне плаве. Контраст до њих праве комплексне форме у сивим, умбра и хром зеленим тоновима, које се издвајају из тмине и представљају сунцем осветљене врхове и ивице.



Илустрација 52: *Без хоризонта, фриз 1*, 2016. (детал)

Извођење рада у техници цртежа дао ми је прилику да кроз истраживање овог медија, дођем до нових идеја и потенцијалних путева којима се овај пројекат може наставити. У процесу представљања геолошких одлика површине планете, кроз богатство материјалности на папирној подлози, настајале су и апстракције које су ме даље подстакле на експериментацију уз задржавање интимног и интуитивног рада у материјалу.

Слике

Слике које су део пројекта *Без хоризонта* су различитих димензија и техника. У овом сегменту ћу представити идеје и сликарске процесе које су довели до резултата виђених на изложби.

Прва слика коју посетилац угледа на супротном зиду од уласка у галерију је *слика 3*, састављена од 4 панела.



Илустрација 53: *Без хоризонта*, слика 3, 2017.

Доњи део слике је рађен у техници уљаних боја, а горњи део је рађен у акрилном гиту. Гит сам наносила шпахтлама и по сушењу шмирглала да бих створила површину глечера. Пукотине у леду које настају од кретања масе глечера направила сам урешивањем линија у гит и откривањем слоја испод. Различите ширине и дубине линија као и дебљине слоја гита стварале су и варијацију боје у глечеру, у складу са близином камења површини леда. На местима где су процепи били велики и камење огољено, користила сам лазурне наносе акрилне боје и обојеност тих линија правила сродном осталим стенама у близини и плавичастим сенкама у леду.

Урезане линије виде се тек када се слици приђе ближе. И поред њених великих димензија (100 x 280 центиметара), прилазак слици допушта приснији однос. При фокусу на урезане детаље изблиза, остатак слике се простире око посматрача тако да може створити осећај урођености у композицију.

При погледу из даљине, пукотине се не виде, и сва белина у горњем делу слике делује као да запљускује и потапа остатак стеновитог призора. Белина (снег и лед) у реалности и јесу изнад камена и прекривају га у деловима, али неки делови слике,

издвојени од остатка могли би изгледати и као апстракција. Оно што нас уземљује и уверава да је приказ планински рељеф је доњи део композиције. Језера одскачу својом бојом и обликом од околних литица и обронка, који су већином сиви или топло сиви са примесама окер, а на местима зелени од вегетације која на ограниченој површини успева. Контраст леду прави и предео стена у које се умешало и мало сиене и умбре, док недалеко испод те топлије обојености, у централном делу композиције, сенке су плаве, у боји која је од глечера прешла и на њих. Друге сенке у остатку композиције већином су у облику линија различитих дебљина (насталих због угла осветљења) опцртавају ивице планина и трагова ерозије. У овим тамним линијама само се наслућује непознати простор у сенци који не можемо видети, али он дефинише форме које га окружују.

Други рад сличног формата (четири панела укупних димензија 100 x 200 центиметара) значајно је другачијег обојења.



Илустрација 54: *Без хоризонта*, слика 4, 2017.

Линије у горњем делу слике су много блаже и њихов утицај се шири попут кругова у води када површину разбије камен. Овај пут је у горњем делу слике снег и прелази од усека ка његовој околини су мекши.

Белина и свелоплава снега и леда у контрасту су са тамним формама које се простиру по композицији. То су сенке, али овде у њима уместо црне и сиве, има тамноплаве, љубичасте и чак у дубљем контрасту и топле тамноцрвене. Сенке су те које нам дају икакву представу о структури, крећући се од потпуне тмине до различитих плавих које добијају светла због рефлексије околног снега. На крајњој десној табли, и још ретко где,

виде се и трагови браон стена. Док им само делови извиру изнад снега, стене делују уситњено и разбацано по формату, и геолошка форма којој припадају једва да се наслућује. Она је овде заиста повучена од нас. Ипак, део је хиперобјекта који се јасно наставља и лево и десно ван граница слике. Када стојимо испред ње, ова љубичаста представа хиперобјекта нас опкољава и подсећа на њихову вискозност- тамне форме су развучене по хоризонталној оси, а снег око њих сегиба према њиховим масама, линије као таласи у води се шире све до других делова хиперобјекта. Сви делови су повезани и ова „лепљивост“ снега и његових линија, држи их на окупу.

Диптих мањих димензија (укупно 60 x 100 центиметара) другачије је сликан.



Илустрација 55: *Без хоризонта*, слика 2, 2018.

Он има своје белине али су ретке, мале и испресецане сенкама и стенама које из њих извиру. Цео формат испуњен је стеновитим формацијама које се уплићу у комплексан рељеф, а свака од њих има благе разлике у тону. Сликови и обронци у центру леве половине слике имају више хладних сивих и плавих, док изнад њих се разликују падине окер и умбра основе. Оне се настављају и на десном делу слике, да би полако прешле у нове формације зеленог обојења. След сивих у центру левог панела је у контрасту са топлијим умбра и сијена тоновима у долини испод, а дијагонално од њих, при врху десног панела најтамнији и најтоплији наноси истичу сликове и обронке који их окужују. Смена падина у светлости и сенци наставља се у остатку плоче и ствара ритам

са сивим и хладним тоновима сродним онима на левој половини. Ови испреплетани облици сачињавају композицију велике густине, која је, и поред својих малих димензија у поређењу са другим сликама, захтевала доста простора око себе, као да структуре са формата морају да га пробију и преузму и чистину зида која их окружује.

Две слике су настале на алуминијумским плочама. Прва од њих, сличних је димензија (укупно 66 x 100 центиметара) као и претходни диптих на дрвеној плочи.

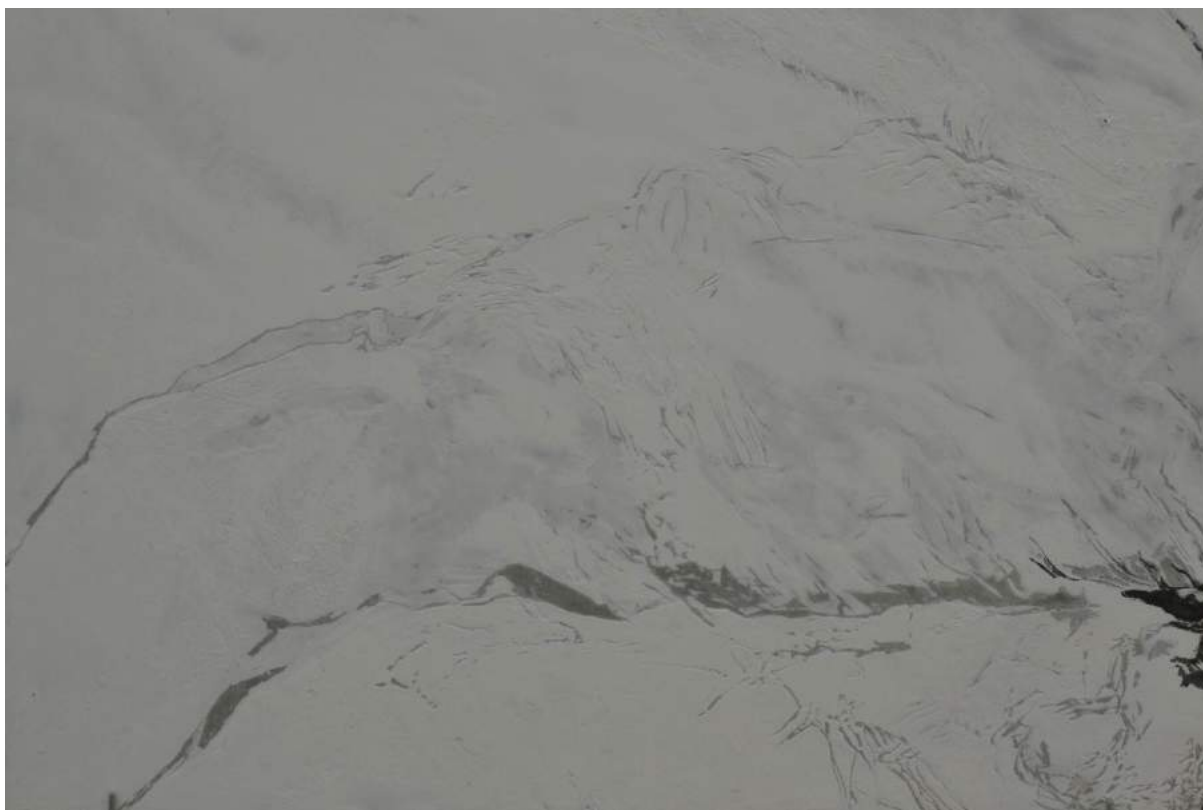


Илустрација 56: *Без хоризонта, слика 1, 2015.*

Лева половина подлоге и мали део десне покривен је акрилним гитом. Након шмирглања металне плоче, нанела сам гит, да бих и њега, по сушењу, ширглала. Хтела сам да добијем различите тонове, и то сам постизала смањењем дебљине наноса тако да је сива метала испод долазила до изражаја у различитим интензитетима. Гит је од шмирглања добијао мекану баршунату текстуру коју сам сматрала одговарајућом за предео прекривен снегом. Неки делови гита су задржали трагове наноса четкицом и њихова површина је грубљи рељеф. Делови белих површина су, као и раније, испрекидани пукотинама, насталим урезивањем линија у гит графичким ножевима. Као што је то у цртежима било од графита, сива камења које се кроз процепе у слоју леда, сада је сам метал који се види испод слоја гита.



Илустрација 57: *Без хоризонта, Слика 1, 2015.* (детал)



Илустрација 58: *Без хоризонта, Слика 1, 2015.* (детал)

У контрасту левој страни стоје топле боје земље са десне половине, где се сложене форме земљишта издробљеног покретима глечера настављају на пукотине у гиту. Линеје настале гребњем се у центру јављају и у камену а велики облици сиве боје и голог метала одговарају површима леда и шљунка. Сукоб чистог леда и снега са леве стране и земљишта и камена са десне одиграва се у цртежу на прелому диптиха где линеје настале гребњем постепено прелазе у линеје извучене уљаним бојама танким потезима четкицом. На први поглед, десни део слике носи сву тежину, кроз густину потеза тамним бојама. Али по приласку се види да је и лева страна пуна напетости и преплетених форми у рељефу од гита и одузетих линија.

Друга метална слика се састоји од три плоче слагане вертикално једна изнад друге.



Илустрација 59: *Без хоризонта*, слика 5, 2018.

Горња трећина слике је најтамнија. Коришћењем црне акрилне боје помешане са песком и лепком, добила сам масу коју сам наносила дијагонално по половини највишег формата. Мањи наноси ширили су се и даље ка центру слике, где су врхови стена извиривали испод токова леда. Кроз читаву слику огољени метал игра улогу у текстури, а процепи и пукотине у леду исцртавани су уљаним бојама, и, мада ређе, урезивани као на претходној слици. Топле браон се појављују при центру триптиха, да би доњом плочом доминирале хладна бела и светлоплава, наспрам којих метал добија топао призук. Супротстављен тмини у горњем десном углу на највишој плочи, на површини испод дијагонале доње плоче је покрив снега у бело-светлоплавим прелазима насликаним уљем. Тек сам крај плоче опет добија линије пукотина у леду, повезујући га са остатком композиције. И на овој слици постоји сукоб између тамне и светле крајности, али овај пут је простор између њих већи, отворен за истраживање представљања текстуре кроз линије уљаном бојом.

Након ове слике, док се упућује ка излазу из галерије, посетилац наиилази на последњи рад на изложби. Ова слика опет је већих димензија (90 x 225 центиметара), сличних првим двома сликама, али је састављена од петнаест хоризонталних плоча поређаних у формацију 3x5.



Илустрација 60: *Без хоризонта*, слика 6, 2018.

Она се разликује од других и по томе што је на делу од акрилног гита, осим урезаних линија, баршунаста површина разбијена и гитом наносеним четкицом, и обојеним акрилном бојом. Из гита белина прелази у уљану боју и ту прима сенке од околних стена. Под наносима снега, пукотинама и сенкама, облици делују фрагментирано, а целине стена су оивичене великим тамним пољима. Читави делови слике су такви јер су предели

тако изгледали и летелицама одакле су снимани- околне формације су спречавале продор сунчеве светлости и оставиле их у тмини. Њихова унутрашња структура ми је недоступна, и тако недокучивом сам је и оставила на раду. Они сада опцртавају структуре до њих, дајући им дефиницију и контраст за светле, окер, зелене и сиве облике који се ритмично смењују. У централној вертикали, и око ње, сет дијагонала дели композицију на два- тамни леви део и белину доле десно. Тек у самом ћошку површине гита, израћају опет стене, повезујући овај крај слике са структурама које су доминирале композицијом лево, пре него што су се изгубиле под снегом.

Изложба

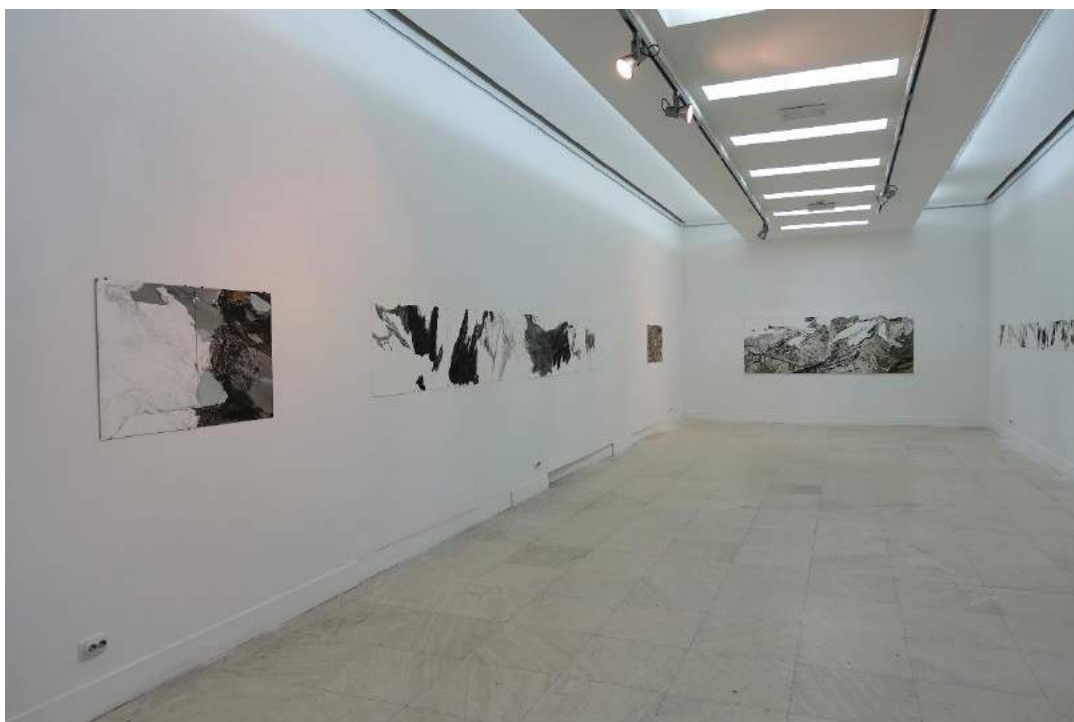
Радови настали у оквиру овог докторског уметничког пројекта приказани су на изложби у Дому омладине Београда од 20.11.- 07.12.2018. године, и у галерији Факултета ликових уметности од 18.3.- 27.3.2019. године.

Галерија Дома омладине је правоугаоне основе, са, у великој већини простора, равним, белим зидовима по којима је радове требало груписати и изложити једне до других тако да се могу читати појединачно, али такође омогућити сагледавање целине истраживачког и креативног процеса чији су резултат. Одлучила сам да не додајем никакве архитектонске елементе и не мењам простор галерије, већ да га искористим тако отвореног и прегледног какав јесте.

По уласку у галерију, посетилац може да сагледа серију радова, осим последњег полиптиха који му је у тој позицији иза леђа и који је због своје различитости у саставу формата остављен, као изненађење, за крај. Када се сагледа у целини, изложба је низ хоризонталних композиција по којима се поглед може кретати у круг, са једном тачком застајања код једине вертикалне слике, након што се зид галерије прелама и ствара нишу којој она по димензијама одговара.



Илустрација б1: *Без хоризонта* у галерији Дома омладине



Илустрација 62: *Без хоризонта* у галерији Дома омладине

На почетку обиласка галерије, посетилац се сусреће са металним диптихом и његовом белом страном, па са интензивном, тамнијом половином. Затим долази опет до белих површина- сада на цртежу који креће од уских светлосивих облика, преко смене великих тамних дијагонала и бледих трагова графита, да би завршио опет са два већином празна формата са зелено-сивим обликом на њиховом споју. Ова чистина отвара простор за густе и испреплетане токове на диптиху сликаним уљем.



Илустрација 63: *Без хоризонта, фриз 1* (последња три цртежа у низу)

Он преузима зелене и сиве боје цртежа и преводи их у окер и умбре, које ће се појавити на следећем раду, великој слици на зиду у дубини галерије.



Илустрација 64: *Без хоризонта*, слика 2 и 3 у галерији Дома омладине

Због своје позиције, она се може сагледати из велике даљине, са самог улаза у галерију, али позива и на поглед изблиза да би се разјаснила њена белина, а онда у њој и уочили урезани детаљи.



Илустрација 65: *Без хоризонта, слика 3* (деталј)

Од зелених боја са десне стране слике, и са почетка фриза на следећем зиду, цртежи ће смењивати сиве и црне, са композицијама различите густине и завршити у последња два формата на дијагонали зелених и сивих у уљаном пастелу која полако тоне у дно папира и нестаје.



Илустрација 66: *Без хоризонта, слика 3* и *фриз цртежа 2* у галерији Дома омладине

После тог прекида долази нова слика која раскида са тим бојама и заузима зид својим плавим и љубичастим површинама.



Илустрација 67: *Без хоризонта*, фриз 2 и слика 4 у галерији Дома омладине

Након ње, у архитектури простора долази до прелома у току- зид је повучен уназад и на њему се прво налази велика усправна метална кутија у којој су прекидачи за светло, а онда се наставља још мало изложбене површине до ћошка галерије. У том оквиру сматрала сам да је идеално да поставим једину вертикалну слику у серији. Она је сама, издвојена у интимном простору у којем досадашњи ток изложбе на тренутак застаје. Том осећању доприноси њен усправни формат, а како је окачена релативно близу пода, када испред ње стане посматрач, као да га уоквирује због својих димензија (150цм је висина, 66цм ширина), попут нише у коју може да стане, обухваћен њеним тамним кровом и белим дном.

Када њу напусти, посматрач после угла, на последњем зиду галерије, након црних и сивих металне слике наставља до црних сенки, и преко окера и умбри долази до белине гита- исте белине од које је и кренуо са првом сликом.



Илустрација 68: *Без хоризонта*, слика 5 и 6 у галерији Дома омладине

Закључак

Докторски уметнички пројекат *Без хоризонта* испитује могућности представљања објеката које не можемо сасвим спознати и то ради полазећи не од реалности већ од конструкта. Интерес за структуре Земљине површине провео ме је кроз истраживање променљивих тачака гледишта кроз историју уметности и филозофије, да бих разумела удаљену позицију коју добијам коришћењем сателитских снимака. У овом тексту покушала сам да разјасним на који начин се она, можда контраинтуитивно, може видети као зближавање са хиперобјектом, у извесном плесу између искуства добијеног технолошком екстензијом чула и интимном процесу цртања и сликања. Одабир коришћених техника, важност текстуре у радовима, као и уопште интересовање за тему изашло је из „ирационалне љубави према материји“ која ће вероватно и након овог пројекта наставити да ме води у истраживање сличних тема.

Естетика радова произилази из самих геолошких структура, тачке гледишта из које их доживљавам и дисторзија модела по ком градим облике, цртачког и сликарског процеса и материјала са којима радим.

Иако је разматрање односа људских и нељудских становника планете у мом уметничком раду кренуло интуитивно из претходне праксе, у овом тексту присутно је и из етичких разлога. Антропоцен, иако још увек није прихваћен као званичан термин са дефинисаним датумом почетка, раширио је важност и хитност уважавања прожимања и међусобног утицаја живих и неживих ентитета. Како хиперобјекат не могу сагледати из своје позиције на површини Земље, сва ова разматрања захтевају да проширим спектар дражи који могу да региструјем. То могу постићи само кроз сарадњу са нељудским ентитетима који омогућују екстензију чула. Затим у колективу са њима делујем и стварам овај пројекат.

Списак литературе

Bennett, Jane: *Vibrant Matter A Political Ecology of Things* (2010) Duke University Press

Wilson, Stephen: *Art + Science Now* (2010) Thames and Hudson

Dixon, Deborah P.; Hawkins, Harriet; Straughan, Elizabeth R.: Wonder-full geomorphology: Sublime aesthetics and the place of art (2012) *Progress in Physical Geography* 37(2)

Elizabeth, Ellsworth и Kruse, Jamie *Making the Geologic Now* (2013) Punctum Books, New York

Zalasiewicz, Jan; Williams, Mark; Fortey, Richard; Smith, Alan; Barry, Tiffany; L. Coe, Angela; R. Bown, Paul; Rawson, Peter; Gale, Andy; Gibbard, Philip; Gregory, F; Hounslow, Mark; Kerr, Andrew; Pearson, Paul; Knox, Robert; Powell, John; Waters, Colin; Marshall, John; Oates, Michael; Stone, Philip: Stratigraphy of the Anthropocene (2011.) *Philosophical transactions, Series A, Mathematical, physical, and engineering sciences*. 369. 1036-55. 10.1098/rsta.2010.0315

Kemp, Martin: *Seen/Unseen: Art, Science, and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope* (2006) Oxford University Press

Clark, Nigel и Gunaratnam, Yasmin: *Earthing the Anthropos? From 'Socialising the Anthropocene' to Geologising the Social*, Agency and Historical Time: Social Theory in the Age of the Anthropocene, *European Journal of Social Theory*, том 20, број 1, 2017.

Colomina, Beatriz и Mark Wigley: *Are We Human?* (2016) Lars Muller Publishers

Miller, Arthur I.: *Colliding Worlds: How Cutting-Edge Science Is Redefining Contemporary Art* (2014), W. W. Norton & Company

Morley, Simon: *The Sublime. Documents of Contemporary Art* (2010) Whitechapel Gallery и MIT Press

Morton, Timothy: *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (2013) University of Minnesota Press

Straughan, Elisabeth и Hawkins, Harriett: *Geographical Aesthetics. Imagining Space, Staging Encounters* (2015) Ashgate Publishing

Harman, Graham: *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything* (2018) Pelican

Shepherd, Nan и Macfarlane, Robert (увод): *The Living Mountain* (2011.), Canongate Books

Вебографија

BBC: *Olafur Eliasson: Miracles of Rare Device*

<https://www.bbc.co.uk/iplayer/episode/m00077pm/imagine-2019-6-olafur-eliasson-miracles-of-rare-device> (приступљено 06.08.2019.)

Eliasson, Olafur

<https://www.olafureliasson.net/> (приступљено 17.09.2019.)

Emmelhainz, Irmgard: Conditions of Visuality Under the Anthropocene and Images of the Anthropocene to Come, *e-flux* број 63, март 2015.

<https://www.e-flux.com/journal/63/60882/conditions-of-visibility-under-the-anthropocene-and-images-of-the-anthropocene-to-come/> (приступљено 06.07.2019.)

Irijalba, Carlos

<https://www.carlosirijalba.com/> (приступљено 06.07.2019.)

Liden, Signe

<https://signeliden.com/> (приступљено 06.07.2019.)

Matthew Marks Gallery: *Vija Celmins*

<https://www.matthewmarks.com/new-york/artists/vija-celmins/> (приступљено 06.07.2019.)

Moderna Museet, ArkDes: *Olafur Eliasson & Timothy Morton/ Artist talk*

<https://youtu.be/dYht9r9xdA8> (приступљено 16.09.2019.)

Museo del Prado: *Pablo de Valladolid*

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/pablo-de-valladolid/774285f3-fb64-4b00-96a9-df799ab10222> (приступљено 06. јула 2019.)

Nasa: *Magellan Mission to Venus*

<https://nssdc.gsfc.nasa.gov/planetary/magellan.html> (приступљено 1.6.2019.)

Nasa: *The Landsat Program*

<https://landsat.gsfc.nasa.gov/> (приступљено 06.07.2019.)

National Geographic: *One Strange Rock*

<https://www.nationalgeographic.com/tv/shows/one-strange-rock> (приступљено 21.10.2019.)

Reichhardt, Tony за **Air & Space/Smithsonian:** *First Photo From Space*

<https://www.airspacemag.com/space/the-first-photo-from-space-13721411/> (приступљено 04.06.2019.)

Rogers, D.V: *PIEQF* (2008)

<http://allshookup.org/pieqf/> (приступљено 21.10.2019.)

Tate: *Explore the Art of Vija Celmins*

<https://www.tate.org.uk/art/artists/vija-celmins-2731/explore-art-vija-celmins> (приступљено 06.07.2019.)

The Brooklyn Rail: *Vija Celmins with Phong Bui*

<https://brooklynrail.org/2010/06/art/vija-celmins-with-phong-bui> (приступљено 06.07.2019.)

Filmakademie Baden-Württemberg GmbH; Stenner, Chris; Uibel, Arvid; Wittlinger, Heidi: *Das Rad* (2001)

<https://www.youtube.com/watch?v=HOPwXNFU7oU> (приступљено 06.07.2019.)

Hito Steyerl: In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective, *e-flux* број 24, априла 2011.

<https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/> (приступљено 06.07.2019.)

Hunziker, Marcel, Matthias Buchecker and Terry Hartig: Space and Place – Two Aspects of the Human-landscape Relationship, *A Changing World: Challenges for Landscape Research* (стр. 47-62) (2007) Springer

UN Climate Change: Arctic Ice Art displayed in Paris

https://youtu.be/Гре4о9_n8AM (приступљено 17.09.2019.)

Gerard, John

<http://www.johngerrard.net/> (приступљено 06.07.2019.)

Списак илустрација

Илустрација 1: Милица Јовановић, *Фотографије обале између Сумаје и Дебе*, 2014.

Илустрација 2: Stenner, Uibel, Wittlinger, *Das Rad*, 2001. Filmakademie Baden-Württemberg GmbH

Порекло илустрације: <https://www.youtube.com/watch?v=HOPwXNFU7oU> (приступљено 06.07.2019.)

Илустрација 3: Stenner, Uibel, Wittlinger, *Das Rad*, 2001. Filmakademie Baden-Württemberg GmbH

Порекло илустрације: <https://vimeo.com/161019002> (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 4: Rogers, *PIEQF*, 2008.

Порекло илустрације:

<https://earthquake.usgs.gov/research/parkfield/shake/images/shaketable2-lrg.jpg>

(приступљено 07.07.2019.)

фотографија: Scott Haefner

Илустрација 5: Rogers, *PIEQF*, 2008

Порекло илустрације: <https://earthquake.usgs.gov/research/parkfield/shake/images/kap-shaketable2-lrg.jpg> (приступљено 07.07.2019.)

фотографија: Scott Haefner

Илустрација 6: Милица Јовановић, *Без хоризонта*, Слика 1

Илустрација 7: Милица Јовановић, *Без хоризонта*, Слика 2

Илустрација 8: Signe Liden, Cecilia Jonsson, *Stratigrafi*, 2013.

Порекло илустрације: <https://signeliden.com/wp-content/uploads/2013/12/0p8a1245.jpg> (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 9: Signe Liden, *Coupled Pendulum* 2012.

Порекло илустрације: <https://signeliden.com/wp-content/uploads/2014/02/svalsat12.jpg> (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 10: Carlos Irijalba, *Skins*, 2014

Порекло илустрације: <https://www.carlosirijalba.com/wp-content/uploads/2018/10/skins-gallery-installation-03-carlos-irijalba.jpg> (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 11: Carlos Irijalba, *Skins*, 2014.

Порекло илустрације: <https://www.carlosirijalba.com/wp-content/uploads/2018/10/skins-gallery-installation-01-carlos-irijalba.jpg> (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 12: Carlos Irijalba, *Skins*, 2014.

Порекло илустрације: <https://www.carlosirijalba.com/wp-content/uploads/2017/05/skins-gallery-moises-perez-de-albeniz-madrid-detail-09-carlos-irijalba-2014-1.jpg> (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 13: Carlos Irijalba, *Pahoehoe* (изложба *Endotic*) 2018.

Порекло илустрације: <https://www.carlosirijalba.com/wp-content/uploads/2018/10/pahoehoe-2-hawaii-moises-perez-de-albeniz-carlos-irijalba.jpg> (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 14: Giuseppe Penone, *Alpi Marittime—Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968.

Порекло илустрације: https://artmap.com/whitechapel/exhibition/giuseppe-penone-2012#i_u3d7c (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 15: Vija Celmins, *Без Назива* (Пустиња–Галаксија), 1974.

Порекло илустрације: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-untitled-desert-galaxy-ar00162> (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 16: Vija Celmins, *Ocean*, 1975.

Порекло илустрације: https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78336_10.jpg (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 17: Carlos Irijalba, *Endotic*, 2018.

Порекло илустрације: <https://www.carlosirijalba.com/wp-content/uploads/2018/10/ffwd-installation-1-moises-perez-de-albeniz-pahoehoe-carlos-irijalba.jpg> (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 18: Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003.

Порекло илустрације: [https://s3-eu-west-](https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA102063_1600px.jpg)

[1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA102063_1600px.jpg](https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA102063_1600px.jpg)

(приступљено 17.09.2019.)

Илустрација 19: Olafur Eliasson, *Beauty*, 1993.

Порекло илустрације: [https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-](https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-720/public/beauty_31a9515.jpg)

[720/public/beauty_31a9515.jpg](https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-720/public/beauty_31a9515.jpg) (приступљено 17.09.2019.)

Илустрација 20: Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2015.

Порекло илустрације: [https://s3-eu-west-](https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA117893_1600px.jpg)

[1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA117893_1600px.jpg](https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA117893_1600px.jpg)

(приступљено 17.09.2019.)

Илустрација 21: Ragnar Axelsson, *Glacier*, 2018.

Порекло илустрације: [https://2.bp.blogspot.com/-](https://2.bp.blogspot.com/-FU2uBNjB9D0/XGSH4dUBCYI/AAAAAAAAZUo/ePl_qhT4TvkCfrTTmvEtdS29DcMcP)

[FU2uBNjB9D0/XGSH4dUBCYI/AAAAAAAAZUo/ePl_qhT4TvkCfrTTmvEtdS29DcMcP](https://2.bp.blogspot.com/-FU2uBNjB9D0/XGSH4dUBCYI/AAAAAAAAZUo/ePl_qhT4TvkCfrTTmvEtdS29DcMcP)
[Wb9ACEwYBhgL/s1600/2%2Bglacier.jpg](https://2.bp.blogspot.com/-FU2uBNjB9D0/XGSH4dUBCYI/AAAAAAAAZUo/ePl_qhT4TvkCfrTTmvEtdS29DcMcP) (приступљено 17.09.2019.)

Илустрација 22: : Olafur Eliasson, *Glacier series*, 1999.

Порекло илустрације: [https://s3-eu-west-](https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA100271_1600px.jpg)

[1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA100271_1600px.jpg](https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA100271_1600px.jpg)

(приступљено 17.09.2019.)

Илустрација 23: Милица Јовановић, *Глечер Нигардишбрин, Норвешка*, 2018.

Илустрација 24: John Gerrard, *Dust Storm*, 2007

Порекло илустрације: [http://www.johngerrard.net/z/images/Dust-Storm-](http://www.johngerrard.net/z/images/Dust-Storm-Texas/Stills/2007_DustStorm-Dalhart_Gerrard-03.jpg)

[Texas/Stills/2007_DustStorm-Dalhart_Gerrard-03.jpg](http://www.johngerrard.net/z/images/Dust-Storm-Texas/Stills/2007_DustStorm-Dalhart_Gerrard-03.jpg) (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 25: Милица Јовановић, *Без хоризонта, слика 4*

Илустрација 26: Илустрација Брунелескијевог панела

Порекло илустрације: [https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-](https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/beginners-renaissance-florence/v/linear-perspective-brunelleschi-s-experiment)

[reformation/early-renaissance1/beginners-renaissance-florence/v/linear-perspective-](https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/beginners-renaissance-florence/v/linear-perspective-brunelleschi-s-experiment)
[brunelleschi-s-experiment](https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/beginners-renaissance-florence/v/linear-perspective-brunelleschi-s-experiment) (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 27: Masaccio, *Santa Trinità*, 1426.-1428.

Порекло илустрације:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_\(Masaccio\)#/media/File:Masaccio,_trinit%C3%A0.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_(Masaccio)#/media/File:Masaccio,_trinit%C3%A0.jpg) (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 28: Армиларне сфере. Лево је птоломејска (у центру се налази статична Земља) а десно коперниканска (Земља се креће око Сунца), Џон Раули, око 1700.

Порекло илустрације: <http://www.mhs.ox.ac.uk/collections/imu-search-page/record-details/?TitInventoryNo=15386&querytype=field&thumbnails=on>

и <https://www.mhs.ox.ac.uk/collections/imu-search-page/record-details/?thumbnails=on&irn=8003&TitInventoryNo=22258> (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 29: *Antonio da Correggio, фреска из цркве Светог Јована Евађелисте у Парми, 1520-21.*

Порекло илустрације:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Vision_of_St._John_on_Patmos#/media/File:San_Giovanni_Evangelista_\(Parma\)_-_Dome.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Vision_of_St._John_on_Patmos#/media/File:San_Giovanni_Evangelista_(Parma)_-_Dome.jpg) (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 30: Diego Velazquez, *Pablo de Valladolid*, око 1635.

Порекло илустрације: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/pablo-de-valladolid/774285f3-fb64-4b00-96a9-df799ab10222> (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 31: J. M. W. Turner, *The Slave Ship* (оригинални назив *Slavers Throwing overboard the Dead and Dying - Typhoon coming on*), 1840.

Порекло илустрације: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Slave_Ship#/media/File:Slave-ship.jpg (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 32: J.M.W. Turner, *Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway*, 1844.

Порекло илустрације:

https://en.wikipedia.org/wiki/Rain,_Steam_and_Speed_%E2%80%93_The_Great_Western_Railway#/media/File:Turner_-_Rain,_Steam_and_Speed_-_National_Gallery_file.jpg

(приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 33: Esprit Jouffret, илустрација из *Елементарног трактата о геометрији четири димензије*, 1903.

Порекло илустрације https://en.wikipedia.org/wiki/Esprit_Jouffret#/media/File:Jouffret.gif (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 34: Pablo Picasso, *Песник*, 1911.

Порекло илустрације: <https://www.guggenheim.org/artwork/3429> (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 35: Слика Венере направљена током Магелан мисије

Порекло илустрације: https://nssdc.gsfc.nasa.gov/imgcat/hires/mgn_p39146.gif
https://nssdc.gsfc.nasa.gov/imgcat/hires/mgn_p39146.gif (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 36: Сlike Венере направљене током Магелан мисије

Порекло илустрације https://nssdc.gsfc.nasa.gov/imgcat/hires/mgn_c130s279_1.gif и
https://nssdc.gsfc.nasa.gov/imgcat/hires/mgn_c260n033_2.gif (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 37: Слика *Landsat 8 Operational Land Imager*-а и *Thermal Infrared Sensor*-а

Порекло илустрације <https://openweather.co.uk/storage/app/media/Landsat.png>
(приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 38: Хумболтова илустрација *Поглед на Кордиљере и споменици домородачких народа Америке, 1813.*

Порекло илустрације:

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Vues_des_Cordill%C3%A8res,_et_monumens_des_peuples_indig%C3%A8nes_de_l'Am%C3%A9rique_\(1813\)_%2814781309784%29.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Vues_des_Cordill%C3%A8res,_et_monumens_des_peuples_indig%C3%A8nes_de_l'Am%C3%A9rique_(1813)_%2814781309784%29.jpg)
(приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 39: Clyfford Still, *1947-Y-No. 2*, 1947.

Порекло илустрације: <https://www.wikiart.org/en/clyfford-still/1947-y-no-2-1947>
(приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 40: Clyfford Still, *PH-118*, 1947.

Порекло илустрације: <https://collection.clyffordstillmuseum.org/object/ph-118>
(приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 41: *Clyfford Still, 1947-J*, 1949.

Порекло илустрације: <http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/Images/kuspit7-24-4.jpg> (приступљено 07.07.2019.)

Илустрација 42: Clyfford Still, *PH-17*, 1947.

Порекло илустрације: <https://collection.clyffordstillmuseum.org/object/ph-17>
(приступљено 07.07.2019.)

- Илустрација 43:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, фриз 2*, 2016.
- Илустрација 44:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, слика 5*, 2018. (деталј)
- Илустрација 45:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, слика 6*, 2018.
- Илустрација 46:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, фриз 1*, 2016.
- Илустрација 47:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, фриз 2*, 2017.
- Илустрација 48:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, фриз 2*, 2017. (деталј)
- Илустрација 49:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, фриз 1*, 2016. (деталј)
- Илустрација 50:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, фриз 2*, 2017. (деталј)
- Илустрација 51:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, фриз 1*, 2016. (деталј)
- Илустрација 52:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, фриз 1*, 2016. (деталј)
- Илустрација 53:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, слика 3*, 2017.
- Илустрација 54:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, слика 4*, 2017.
- Илустрација 55:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, слика 2*, 2018.
- Илустрација 56:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, слика 1*, 2015.
- Илустрација 57:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, слика 1*, 2015. (деталј)
- Илустрација 58:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, слика 1*, 2015. (деталј)
- Илустрација 59:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, слика 5*, 2018.
- Илустрација 60:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, слика 6*, 2018.
- Илустрација 61:** *Без хоризонта* у Галерији Дома омладине
- Илустрација 62:** *Без хоризонта* у Галерији Дома омладине
- Илустрација 63:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, фриз 1* (последња три цртежа у низу)
- Илустрација 64:** *Без хоризонта, слика 2 и 3* у Галерији Дома омладине
- Илустрација 65:** Милица Јовановић, *Без хоризонта, слика 3* (деталј)
- Илустрација 66:** *Без хоризонта, слика 3 и фриз цртежа 2* у Галерији Дома омладине

Илустрација 67: *Без хоризонта, фриз 2 и слика 4* у Галерији Дома омладине

Илустрација 68: *Без хоризонта, слика 5 и 6* у Галерији Дома омладине

Биографија

Милица Јовановић рођена је 1989. године у Београду. Основне академске студије завршила је на Сликарском одсеку Факултета ликовних уметности у Београду 2011. године у класи професора Слободана Роксандића. Мастер академске студије завршила је на истом факултету 2013. године у класи професора Слободана Роксандића. Током првог семестра школске 2012/13. године као стипендиста Француске владе студирала на *École nationale supérieure des Beaux-Arts* у Паризу, у класи професора Жан-Мишел Алберола (Jean-Michel Alberola).

Добитница је награде *Љубица Цуца Сокић* за 2012. годину.

САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ

- *Без хоризонта*, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд, 2019.
- *Без хоризонта*, Галерија Дома омладине Београд, 2018.

ГРУПНЕ ИЗЛОЖБЕ

- *Culture Night* (José Picazo, Rachel Murphy, Mary Fitzgerald, Milica Jovanović and Billy Dante), Steambox Gallery, Даблин, Ирска, 2018.
- *Heavy Weather* (Louisa Casas, Ann Ensor, Adam Goodman, Milica Jovanovic, Danny Kelly, Emma McKeagney, Ciara McMahon, Cliodhna O’Riordan), The Complex, Даблин, Ирска, 2018.
- *Celebrating Traditions*, The Hunt Museum, Лимерик, Ирска, 2017.
- *Нови Чланови Улуса*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, 2016.
- *Млади 2015*, Ниш Арт Фондација, Галерија Србија, Ниш и Кућа легата, Београд, 2015.
- *Награђени радови студената – школска 2011/2012. година*, Галерија ФЛУ, 2012.
- *41. Традиционална студентска изложба*, Дом Омладине, 2012.

- *V Мозаичко бијенале*, СКЦ Нови Београд, 2012.
- *Women's Art Fair*, Fairfield's Arts Centre, Енглеска, 2012.
- 40. *Традиционална студентска изложба*, Дом Омладине, 2011.
- 16. *Бијенале студентског цртежа*, Галерија ДКСГ, 2011.
- 39. *Традиционална студентска изложба*, Галерија Магацин, Београд, 2010.

ПЕДАГОШКИ РАД

- Од октобра 2017. *Artzone*, Даблин, Ирска
наставник ликовне културе за децу узраста од 4 до 14 година.
предавач цртања за одрасле
- 2017. *Bloom Festival*, Даблин, Ирска
вођење дечјих радионица
однос са локалном заједницом
израда сценографије
фото и видео документација
- 2014. *Бустуриалдеа (Busturialdea)*, Шпанија
учешће у организацији и вођење уметничких радионица за децу на шпанском и енглеском
- Октобар, 2013. – Јануар, 2015. Ј. Ј. Змај, Дом за незбринуту децу - волонтер
учешће у организацији и вођење уметничких радионица.

Остале активности

- 2017. “*Who are the architects in our neighbourhood?*” (*Ко су архитекте у нашем крају?*)
Irish Architecture Foundation, Даблин, Ирска
фото документација
- 2016. *Културно наслеђе без граница (Cultural Heritage without Borders)*, Србија
Учешће у организацији и вођење пута по Србији за чланове *Fulbright Alumni Association*.
Асистирање у радионицама конзервације и рестаурације споменика културе, превођење енглески – српски.
- 2014. Регионални рестаурацијски камп, *Културно наслеђе без граница (Cultural Heritage without Borders)*, Тирокастра, Албанија
Асистирање у радионицама конзервације и рестаурације споменика културе
- 2012. *Microsoft Development Centre Serbia*
Data Collection and Labelling Associate- скупљање и процесирање података за тестирање Мајкрософтових производа.
- 2010. *Први насељеници (Primeros pobladores)*, Шпанија
Учешће у археолошким ископавањима.

Изјава о ауторству

Потписани-а Милица Јовановић

број индекса 4600/14

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

„Без хоризонта“ - изложба слика и цртежа

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

Потпис докторанда

У Београду, 25.10.2019.



Изјава о коришћењу

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

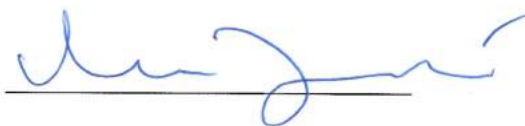
“Без хоризонта“- изложба слика и цртежа

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 25. 10. 2019

Потпис докторанда



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

Име и презиме аутора Милица Јовановић

Број индекса 4600/14

Докторски студијски програм Сликарство

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

“Без хоризонта“ - изложба слика и цртежа

Ментор др ум. Биљана Ђурђевић

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Милица Јовановић

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, 25.10.2019.

