



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

Процес – праћење записа кроз простор и време

Просторна, вишемедијска поставка

аутор

мр Ивана Стојаковић

ментор: мр Радомир Кнежевић, редовни професор ФЛУ

Београд, 2020

САДРЖАЈ

○ Сажетак / кључне речи.....	4
○ Abstract / key words.....	5
1. Увод.....	6
- Предмет, основна полазишта и циљ истраживањ.....	6
- Методологија истраживања и структура рада.....	7
2. Историјски и теоретски оквир.....	10
Процес, простор и време	
- Од уметничког предмета ка естетском процесу.....	10
- Процес у уметности	16
- Форма простор-време.....	21
- Четврта димензија инсталације	25
- Време и егзистенција.....	28
3. Поетски оквир.....	33
Процес, протор и време у мом раду	
• Процес	33
○ I Фаза	33
- Рефлекс.....	33
- Отискивање као ликовни израз.....	34
○ II Фаза	40
- Материја и аутоматизам.....	40
- Дуализам слабог и јаког.....	42
○ III Фаза	46
- Концептуални механизам.....	46
• Простор.....	49
- Дводимензионално постављање са искорак у простор.....	49
- Дво /тро/димензионално пружање у простор	54
- Простор у простору.....	57
• Време и докторски уметнички рад	61
- Материјалност и трајање.....	61

- Боја и алхемија.....	65
- Метод (рецепт) и репетиција.....	68
- Целина и детаљ.....	73
- Изложба докторског уметничког пројекта	76
4. Закључак	83
○ Литература.....	85
○ Списак репродукција	88
○ Биографија аутора	92
○ Комисија за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта	93
○ Изјава о ауторству	94
○ Изјава о истоветности штампане и електронске верзије	95
○ Изјава о коришћењу	96

Сажетак

Процес – праћење записа кроз простор и време / Просторна вишемедијска поставка је докторски уметнички пројекат реализован на Факултету ликовних уметности, Универзитета уметности у Београду. Резултат је мојих вишегодишњих разматрања и истраживања која се односе на **процес**, односно акт уметничког стварања, који се базира на специфичном приступу графичкој техници високе штампе, где је уметничко дело резултат, исходиште тог процеса, а не циљ, и **простор** као спољашњи случајни елемент, који уобличава дело формално и егзистенцијално. Циљ пројекта јесте да се поменути процес постави у један дуготрајни **временски** оквир у ком се могу пратити трагови, материјалне и концептуалне промене које процес оставља на раду, до његовог евентуалног нестајања, као и његово кретање и модификовање кроз простор (изложбени).

Поред писане студије, која дефинише теоријску и историјску основу и упућује на методолошки аспект истраживања, пројекат се састоји и од практичног (изложбеног) дела. Рад је парцијално приказиван у оквиру групних изложби за време трајања докторских студија. Главни изложбени део реализован је у Галерији СКЦ-а у Обреновцу у форми вишемедијске просторне поставке. Поставка је организована тако да, пре свега, демистификује процес стварања и прикаже утицај процеса, простора и времена на формални и егзистенцијални аспект рада.

Кључне речи: *процес, ауторефлексција, отворено дело, концепт, отисак/рефлекс, простор, време, егзистенција, алхемија, репетиција, уметничка документација*

Abstract

The Process - following traces through space and time / Spatial multimedia setting is a doctoral art project realized at the Faculty of Fine Arts, University of Arts in Belgrade. It is the Result of my long-term reflection and research referring to **the process** or an act of artistic creation, based on a specific approach to graphic printing, where the work of art is the result of that process, not the goal itself, and **space** as an external random element that shapes the work formally and existentially. The aim of the project is to put the mentioned process into a long lasting **time** frame in which can be traced material and conceptual changes, which process leaves at art work, as well as its movement and modification through space (exhibition).

In addition to the written study that defines the theoretical and historical background and points to the methodological aspect of the research, the project also consists of a practical part (exhibition). The work was partially presented within group exhibitions during the doctoral studies. The main exhibition was realized at the Gallery of SKC Obrenovac in the form of a multimedia space setting. The setting is organized to, first of all, demystify the creation process and show the influence of process, space and time on the formal and existential aspect of the work.

Keywords: *process, auto-reflection, open work, concept, print/reflex, space, time, existence, alchemy, repetition, art documentation*

1. Увод

Предмет, основна полазишта и циљ истраживања

Докторски уметнички пројекат *Процес – праћење записа кроз простор и време / Просторна вишемедијска поставка* је резултат мојих вишегодишњих разматрања и истраживања која се односе на **процес**, односно акт уметничког стварања, где је уметничко дело резултат, исходиште тог процеса, а не циљ, и **простор** као спољашњи случајни елемент који уобличава дело формално и егзистенцијално.

Креативни процес, започет још на основним студијама, технички се базира на експерименталном приступу графичком медију кроз поступак високе штампе, а тематски на питању рефлексije. Тема одсликавања и техника, која се заснива на одсликавању матрице, интересантно су се подржале стварајући један ауторефлексивни механизам, који испитује и истиче границе и могућности медија: штампе и папира. Кроз више фаза, процес штампе одаљаво се од естетског експеримента и приближавао идеји о рутинском, репетативном чину бележења тренутака присутности у раду. Папир који бележи и трпи овај интензиван третман истакао се као битан елемент ком испитујем границе издржљивости. Радови настали у различитим фазама представљали су технички и концептуално повезане и отворене целине, али материјално независне и са, ипак, донекле, одређеном формом. Издвајање репетативног поступка штампе као концептуалне стратегије која испитује јачину материје папира, наметнуо је потребу и идеју за радом на истој јединици материјала у дужем временском периоду. *Циљ* докторског уметничког пројекта јесте да се поменути процес постави у један дуготрајни **временски** оквир у ком се могу пратити трагови, материјалне и концептуалне промене, које процес оставља на раду, до његовог евентуалног нестајања, као и његово кретање и модификовање кроз простор (изложбени).

Практично, ова замисао реализована је сажимњем свих претходних и будућих фаза у један рад поништавањем њихове материјалне и независне егзистенције. Технички, ову везу успоставља папир као медиј који користим. Штампани папири претходних фаза увршћени су као подлога за штампу у актуелној фази. Отисци свих наредних фаза таложиле се на истим јединицама папира. Континуирана употреба једног истог материјала, у дугом временском периоду, значи исцрпљивање његових

могућности и, реципрочно томе, богаћење мојих ликовно уметничких и животних искустава, која се таложењем сажимају и нестају у само једном уметничком раду

Резултат овог „стапања“ је формирање рада који нема коначност, већ траје. Материјална чињеница се огледа у моментима показивања тренутне фазе. Целокупни развој, ток и процес рада на основу актуелне поставке није сагледив посматрачу. Зато је потребно праћење и бележење таложења свих сегмената времена и промена које то таложење носи, као доказ о сукцесивним стањима њиховог постојања и преображавања. Овим се у оквиру докторских студија отворило ново поље истраживања, а то је уметничка документација као облик уметничког рада. Она је решила основни задатак, у презентацији рада, а то је успостављање оптималног и подржавајућег односа између детаља и целине концепта. Односно, односа између презентовања рада у актуелном тренутку, и целокупног процеса, који треба да се развија у дужем временском периоду, а чији је актуелни рад само пресек.

Поред процеса, важну компоненту досадашњег уметничког рада и визуелних истраживања представља простор као елемент који просторним поставкама, као што су моје, даје форму. Анализа и синтеза досадашњих искустава која сам имала са простором појасниле су кораке у ослобађању успостављања дијалога са простором и његовог запоседања и, као најважније, указале на значај временске компоненте коју делу, поред процеса, даје и простор.

Методологија истраживања и структура рада

Када говоримо о методама у уметничком истраживању и раду, евидентно је да су оне, као и њихови резултати и циљеви, мање егзактни од научних. Техничка, технолошка и теоретска знања у науци омогућавају да се нешто прво разуме, а, затим, на основу тога и чини, док у умености прво настаје креација, коју поменуто знања могу инспирисати, али она сама није илустрација или доказ размишљања, већ представља суштински другачије визуелно размишљање. Чак и уз изразито рационалан приступ, ово мишљење базира се на интуицији, искуству, интимној визији и случајности, а свако интелектуално размишљање је само надоградња и пратећа форма визуелног размишљања.¹ Према томе, за истраживање кроз уметност нису одговарајуће научне методе у смислу систематичних студија, које воде ка доказивању истине, већ пре

¹ Копецки, Бранка, Конференција : *Проблематика односа између креације и научног истраживања*, Универзитет уметности у Београду, 2010.г.

успостављање једног доследног односа између дела, као истине по себи, и интимног и свесног размишљања о тој истини. Тако су и резултати истраживања кроз уметност процеса, простора и времена, у оквиру докторског уметничког пројекта, дати кроз практични део или изложбу и писану студију и стоје у једном подржавајућем односу заступајући, по најпре, моје визуелно размишљање.

Изложба је реализована у новембру 2019. године у форми просторне вишемедијске поставке организоване тако да, пре свега, демистификује процес стварања и прикаже утицај ауторефлексивног механизма процеса, простора и времена на формални и егзистенцијални аспект рада.

Писана студија дефинише теоријску и историјску основу и упућје на методолошки аспект истраживања. Поред увода и закључка, који дају генерални преглед и резиме истраживања, студија садржи и два велика поглавља *Историјско-теоретски оквир* и *Поетички оквир*. Ова поглавља из различитих углова обрађују појмове *Процес*, *Простор* и *Време*.

Историјско- теоретски оквир, подељен на поглавља : *Од уметничког предмета ка естетском процесу*, *Процес у уметности*, *Форма простор-време*, *Четврта димензија инсталације*, *Време и егзистенција*, са нагласком на модерној и савременој уметности, даје преглед уметничких тенденција, промишљања и решења по питању наведених појмова. Овај део генерално се осврће на тенденције и идеју о „отвореном делу“² двадесетог века. Покушала сам да дам слику постепеног, а и скоковитог, процеса у ком уметничко дело престаје да се види и осмишљава као завршен, довршен и непроменљив предмет (иако он задржава предметност), и почиње да се схвата као отворен, променљив систем, који укључује промену, посредно временску димензију као и спољне, често случајне, непланиране околности. Неопходни и незаобилазни елементи овако структурисаног дела су процес, простор и време. Ове елементе уметничког дела обрадила сам кроз тенденције различитих правца, покрета и појединих уметника, који их, према специфичности своје проблематике, различито рангирају и акцентују, али их, свакако, све обухватају.

Историјско-теоријски *оквир* ми је, поред тога што ми је помогао у позиционирању моје уметности у савременим токовима, скренуо пажњу на правце и уметнике који су ликовно промишљали и решавали исте феномене. Анализе њихових поетика, поређење или тражење аналогije са мојом, дали су ми смернице и отворили

² О „Отвореном делу“ Умберта Ека, видети страну 15

нове могућности у решавању формалних и концептуалних проблема, са којима сам се суочавала током докторског истраживачког рада.

Поетски оквир састоји се из три дела: *Процес, простор и време*. Први се заснива на методологији анализе и синтезе досадашњег рада, по питању развоја и приступа процесу, односно уметничком креативном чину, а други по питању схватања и односа према простору као активном елементу у формирању дела. Трећи део овог поглавља усредсређен је на временску компоненту уметничког рада и докторски уметнички пројекат, којим она, тек, бива освешћена и свесно уведена у концепт. Кроз поднасловe: *Материјалност и трајање, Боја и алхемија, Ритуал и репетиција, Целина и детаљ* и *Изложба докторског уметничког пројекта*, дата су основна полазишта, инспирација, поетички проблеми и задаци, као и реализација изложбеног дела докторског уметничког пројекта.

2. Теоретски и историјски оквир

Процес, простор и време

Од уметничког предмета ка естетском процесу

Цео прошли век, па и нешто дуже од тога, представља, за визуелну уметност, временски оквир значајног процеса ослобађања од своје вековне функције представљања видљивог света. Преображај схватања уметности одвија се паралелно са преображајем схватања стварности, како примећује Зигфрид Шмит (Siegfried Schmidt) у својој књизи *Естетски процеси*. Он сматра да су теорије уметности и стварности међусобно повезане и да је функција уметности увек била да прикаже стварност, односно, за одређено време, владајуће тумачење „стварности“. Стварност може, у различитим друштвеним системима или епохама, бити перципирана на различите начине: чулним искуством и разумом; кроз призму владајуће рационалистичке, идеалистичке или теолошке концепције; и, на крају, субјективне представе. Сви ови модели стварности од уметности тражили су да *репрезентује* њихов концепт. Слика је, значи, увек приказивала нешто што постоји ван ње саме.

На ново, модерно, виђење стварности по Шмитовом мишљењу утицала су научно-технолошка достигнућа индустријског доба. Развој науке (теорије релативитета, атомске теорије и теорије квантне физике, развој психологије, социологије и антропологије) отворио је бескрајне просторе, “неукључене стварности“, како их Шмит дефинише, који су недоступни чулном искуству и говоре о постојању једне опште стварности, чији је појавна стварност само један мали и површински аспект. Стварност се схвата као историјски и друштвено детерминисана и, према томе, искуствена стварност је релативна и променљива величина која зависи од аспекта (перспективе) или друштвено историјског контекста. Такође, значајан је радикалан технолошки развој, који је масовном производњом нових и нових објеката који немају пандана у природи, човека, па и уметника, удаљио од потребе за мануелном и уникатном производњом, као и од тражења инспирације у појавном, а подстакао га у тежњи да се незамисливо и невидљиво произведе или изгради. На уметност је изразитио утицао развој фотографије и филма, који од сликарства преузимају и неоспорно решавају илузионистичку функцију, а уметника разрешавају обавезе занатског умећа. Све ово

ослобађало је уметника дотадашњих обавеза и очекивања у односу на уметност. Обавеза према очигледној стварности, као параметру упоређивања и оцењивања, уступила је место задатку стварања реалности. Тако је, уместо миметичког, уметност преузела *поетски* или генеративни појам о уметности.³ Ако је задатак миметичке уметности био да се кроз интерпретацију и преображај стварност учини уметношћу, онда је задатак немиметичке уметности да у условима плуралистичког и перспективистичког разумевања стварности уметничко дело учини стварним.

Шта је то стварно, већ је речено, имплицитно или експлицитно одређују теорије, које су о стварности створили друштво и у њему сваки појединац. Свака стварност је, значи, изграђена стварност. Иако се то односи, чак, и на чулно опажајну стварност, уметничка „специфична стварност“ чини јасним да је свака стварност интерпретирана стварност. Интерпретација може да се заснива на уметничкој емоцији, сензацији, ликовно- уметничкој, па и научној теорији, којој он приступа сасвим индивидуално. Пут трагања за личним, субјективним ликовним изразом доводи до губљења класичног, академског језика на ком се базира читање и доживљај уметничког дела, што изискује од уметника додатну креацију, а то је стварање аутопоетичке (поетске и теориске) изјаве, која нуди кључ за разумевање дела или деловања уметника.⁴ Приказивање личне поетике – посупка, намере, експеримента, начина и идеје постаје нужно и постепено осваја примат над тематским, феноменолошким, а, на крају, и егзистенцијалним слојем уметничког дела. Може се грубо рећи да је у миметичкој уметности објекат (естетски објекат) доминирао над теоријом (теорија произвођача и тумача)⁵ или да су уметност и теорија биле у најмању руку одвојиве компоненте. У немиметичкој уметности значај објекта и теорије су изједначени док је у постмодернистичкој и савременој уметности теорија надвладала дело као уметнички објекат.

Дело миметичке уметности, према традиционалном идеалистичком моделу, стоји као коначно и само за себе и у себи носи своју интерпретацију за коју није потребно познавање осталих контекста (уметнички, историјски, друштвено-културолошки, биографски итд.). Уметници немиметичке уметности (конкретне и апстрактне) дефункционализују средства приказивања, боју, линију, површину и дају им статус сликовног предмета, тако да они постају главни и једини актери којима граде, конструишу, по одређеном, личном, теоријском програму, конкретну или апстрактну

³ Шмит, Зигфрид, *Естетски процеси*, Градина, Ниш, 1975, стр. 42

⁴ Шуваковић, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и праксе после 1950*, Београд, Српска академија наука и уметности, Нови Сад, Прометеј, 1999, стр.380

⁵ Шмит, Зигфрид, *Естетски...* нав.дело, стр.121

реалност слике. Тео ван Дусбурх (Theo van Doesburg), на пример, дефинишући сликарство Де Стијла (De Stijl), каже да на дводимензионалној плохи платна ништа није конкретније, стварније од линије, боје и површине, док је представљање предмета у простору слике чиста илузија, апстракција, спекулација. По његовом мишљењу, *слика је то што јесте, једна стварност, сликарска стварност, ништа мање стварна од реалности саме природе*.⁶ Познавање теоријског програма, односно граматике по којој је грађена ова стварност, или немиметичка слика, постаје неопходно за перципирање и интерпретирање уметничког дела. Теорија, значи, постаје његов саставни део. Шмит наводи тврдњу Макса Имдала (Max Imdahl) *да је у немиметичкој уметности теорија заменила иконографију*⁷. Уметничко дело губи самоинтерпретативну очигледност и документује један естетски, динамичан, комуникацијски процес који обухвата концепцију, реализацију и интерпретацију. Естетски процес чини целовито уметничко дело, док је дело, као материјални продукт, само део те целине. Као резултат теоријског или аутопоетичког концепта, оно се своди на знак преко ког се остварује комуникацијски естетски процес између произвођача и реципијента.

Однос идеје и предмета и уметникову акцију, која их ставља у одређени однос, револуционарно је схватио Марсел Дишан (Marcel Duchamp) још на почетку века. Он реди мејдом (ready-made) уметност представља као ментални појам истичући да вредност дела није у занатском умећу, изради и естетици, већ у идеји, промишљању које може бити остварено у било ком медију који уметник одабере. Он, обичан, свакодневни предмет, продукт масовне производње без икакве естетске вредности, ослобађа његове сврхе постављајући га у нов контекст, превреднујући га у уметничко дело. Под утицајем новог назива и нове тачке гледишта, он је створио нову мисију за тај објекат.⁸ Тиме је пажњу са дела и процеса стварања усмерио на *процес* избора и превредновања, које чини уметник. Између намере и реализације у кретивном чину Дишан види постојање извесног јаза („gap“)⁹ који је последица немогућности уметника да у потпуности изрази своју намеру. Тај јаз попуњава посматрач. Тиме истиче да уметност, односно естетика обитава, не у уму уметника или уметничког предмета, већ у уму гледаоца. Он разоткрива механизме који заснивају статус уметничког дела, показујући да је уметност изнад оригиналности, те да је она конструкт, нека врста

⁶ Шарф, Арон, *Суперматизам*, www.scribd.com/doc/82409474/08b-Apstrakcija-Maljevic-Suprematizam

⁷ Шмит, Зигфрид, *Естетски...* нав. дело, стр. 113

⁸ *Марсел Дишан*, www.scribd.com/document/175232846/21-Marsel-Disan

⁹ Bass, Jacquelyn, *Nowhere from Here, Contemporary Art and Buddhism*, www.academia.edu

одговора на контекст у којем настаје. Сагледавање контекста и интерпретација постају неодвојиви делови тумачења.



1-2. Марсел Дишан



3. Енди Ворхол

Ову мисију наставља Енди Ворхол (Andy Warhol) шездесетих година. Он не посеже за готовим предметом, већ бира баналне, свакодневне предмете, производе из супермаркета, које затим, користећи технику сито-штампе незасито, по индустријском принципу, производи у фабрици и уз помоћ својих радника, како би омогућио доступност оригинала свима. Његово дело Брило кутије из 1964. иницирале су да Артур Данто (Arthur Danto), амерички теоретичар уметности, озбиљно проблематизује питање статуса уметничког дела, односно питање о разлици два опажајно неразликујућа објекта, од којих само један представља уметничко дело.¹⁰ Чулна појавност уметничког дела – *Брило кутије*, те његова естетска вредност као пуког репрезента Брило кутије као потрошачког производа, не може бити параметар за његово схватање као уметности, већ кључ лежи, управо, у интерпретацији и тумачењу. Данто закључује да: „Видети нешто као уметност захтева нешто што око не може опазити – атмосферу теорије уметности, познавање историје уметности: један свет уметности“.¹¹ Значи, дело више није само оно што је предочено (продукт геста уметника или предмет), већ и читава мрежа односа која постоји око њега (статус уметника, концептуална димензија коју уметник даје својим речима, мрежа галерија, ликовних критичара, историчара и теоретичара). Оно се мора уклопити у одређени социокултурни контекст и бити подржано интерпретативним дискурсом, који му даје разлог да постоји као уметничко дело.

Развој уметности двадесетог века одвијао се управо у овом правцу ширења идеје о уметности иза објекта или визуелног искуства ка некој области озбиљне уметности истраживања. Уметност постаје мисаони процес, који се само споредно и

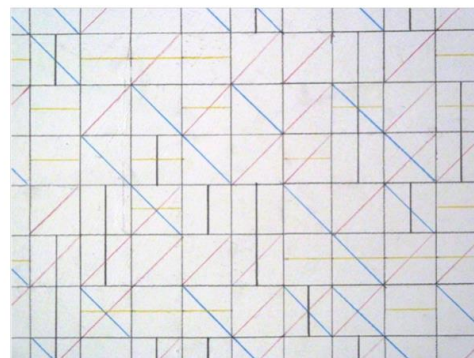
¹⁰ Бошковић, Јасмина, *Ворхолове Брило кутије и Дантоов свет уметности*, www.pulse.rs

¹¹ Исто

темпорално испољава као видљива манифестација. Сол Левит (Sol LeWitt) је успоставио овакав теоретски оквир концептуалне уметности и применио га на својим зидним цртежима. На пример, његове белешке садрже пропозиције за грађење дела као што су: “линија произвољне дужине нацртана је на зиду, друга линија је нацртана под правим углом у односу на прву, трећа под правим углом са оном другом, четврта линија под правим углом са трећом, и тако све док аутор не стекне утисак да је зид прекривен довољним бројем линија.”¹² Значи, ови цртежи не постоје материјално по себи. Они су испланирани у подручју невидљивог. Црту непостојаности у физичком свету наглашава и сликање на зиду галерије, што аутоматски подразумева краткотрајну егзистенцију с обзиром на то да се зид галерије по завршетку изложбе мора вратити у првобитно стање, белу боју, „чисту потенцију“.

A one-inch (2.5 cm) grid covering a square.
Within each of the one-inch (2.5 cm) squares:
1: Vertical black lines;
2: Horizontal yellow lines;
3: Diagonal right red lines;
or 4: Diagonal left blue lines.
As many lines as desired, but at least one line
in each square.

Colored pencil
First Drawn by: Tim Zuck
First Installation: Gerald Ferguson Residence,
Halifax, Nova Scotia, Canada.
April, 1970



4-5. Сол Левит

Материјални чиниоци могу представљати или документацију неког мисаоног процеса или повод за посматрача да ступи у неки мисаони процес који је документацијом усмерен, али садржајно њему препуштен. Посматрач престаје да буде пасивни реципијент, који ужива у датом тумачењу на које упућује дело миметичке уметности, већ постаје активни учесник, који у односу на понуђен естетски садржај треба, сходно свом искуству, образовању, интелигенцији и тако даље, да заузме свој тумачећи став и њиме довршава дело. Функционисању на начин отвореног дела, како га је почетком шездесетих дефинисао Умберто Еко (Umberto Eco), доприноси нов начин конципирања уметничке форме не као завршеног, довршеног, непроменљивог предмета, већ као отвореног променљивог система, који укључује промену, посредно временску димензију, као и спољне околности, које Еко дефинише као случај.¹³ Рецепција дела је, у овом случају, креативни процес у ком посматрач производи смисао дела, а не откривање значења, јер га отворено дело и не садржи. Отворено дело не

¹² Лор, Дени, *Историја уметности XX века*, нав. дело, стр. 173

¹³ Станковић, Маја, *Флуидни контекст. Контекстуалне праксе у савременој уметности*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2015, страна 46

представља слободу тумачења, у смислу произвољности, већ један контролисани наред, који уређује намера која се манифестује у делу и која мора бити одлучујући фактор у његовом тумачењу. Естетска вредност дела лежи, управо, у отварању мноштва перспектива и у указивању на различите могућности интерпретације.

Однос аутора и читаоца, у књижевним делима, преиспитивао је и теоретичар Ролан Барт (Roland Barthes) и закључио исто што и Дишан и Еко: „Рођење читаоца мора се догодити по цену смрти Аутора.“¹⁴ Барт сматра да аутор говори кроз призму широког друштвеног контекста, тако да је питање колико уопште има личног, ауторског у његовом делу? „Дати тексту Аутора значи наметнути му границу, ... снабдети га коначним значењем, ... затворити то писање.“¹⁵ Укидање Аутора значи укидање ограничења и пружање могућности интерпретације текста. Овим, читалац, као крајња дестинација на коју је дело упућено, добија креативну улогу и уписује се у тумачење, интерпретацију и грађење дела.

Оно што Шмит седамдесетих година двадесетог века дефинише као естетски процес, где се дело појављује као знак у комуникациском процесу између уметника и реципијента, деведесетих година Никола Бурио (Nikolas Burio) детектује и прецизира изразом-релациона естетика. Он истиче да „уметничко дело није форма, већ формација, која се структурира при сусрету субјекта и објекта, групе и индивидуе, уметника и света, субјекта и одређеног искуства. Уметност постаје облик друштвености, сачињена од истог материјала као и друштвени односи“¹⁶. Уметност је, дакле, „стање сусретања“. Виђено као сусрет, уметничко дело постаје темпорално. Бурио савремену уметност види као „нерасположиву“ с обзиром нато да се (као, на пример, перформанс) може видети само у одређеном тренутку и на одређеном месту. Документација која после „сусрета“ остаје, ипак, није исто што и дело. Тако да искуство дела постаје битно и замењује дело као материјални објекат. Маја Станковић у својој књизи „Флуидни контексти“, излажући Буриовео гледиште, изводи као закључак да је главно обележје савремене уметности „трансформација уметничког дела у одређено искуство, трајање, догађај, променљив скуп елемената који нема нужно свој материјални еквивалент“.

Модернистички пут еманципацији уметничког дела од појавности, кретао се од ослобађања обавезе подражавања појавног света и слављења апстракције као врхунца сликарства, ка ослобађању од сопствене појавности како у феноменолошком, тако и у

¹⁴ Барт, Ролан, *Смрт аутора*, Бекер Мирослав (уредник), Савремене књижевне теорије, Загреб, Свеучилишна наклада Либер, 1999.

¹⁵ Исто

¹⁶ Станковић, Маја, *Флуидни контекст... нав.дело*, страна 57

егзистенциалном смислу и отварању широког пута у свет беспредметности и идеја. Губитак телесности уметничког дела није се одвијао праволинијски и није коначан. Његовом минимализовању и укидању претходило је, па и следило, чак, и максимализовање (Дишан, Ворхол)¹⁷. Предмет у физичком, феноменолошком и тематском смислу није се потпуно повукао из уметности, али његова перцепција више не подразумева само чулно ангажовање, већ, пре свега, мисаоно, које га схвата искључиво као средство естетског процеса, као место сусрета различитих перспектива које региструје променљиву и варијабилну стварност.

Процес као уметничко дело

Артур Данто се бавио проблемом статуса уметничког дела, постављајући питање како разликовати два опажајно неразликујућа објекта од којих само један представља уметничко дело. Ликовни критичар и кустос Харалд Земан (Harald Zeman) је пред новинама концептуалне уметности, изложбом *Кад ставови постану форма* (1969), поставио питање како посматрати визуелну уметност чији видљиви део више не чини саставни елемент дела. Изложени су радови Еве Хесе (Eva Hesse), Роберта Смитсона (Robert Smithson), Роберта Мориса (Robert Morris), Бруса Наумана (Bruce Nauman), Јосефа Бојса (Joseph Beuys), Роберта Барија (Robert Barry), Ричарда Сера (Richard Serra) и тако даље. Сам наслов изложбе говори да се ради о ставовима или клицама идеја. Недовршеност и отвореност форме наглашава аспект „радови у току“ и акценат ставља на процес и акт уметничког стварања, док сам резултат представља исходиште тог процеса, а не циљ.¹⁸ Исто важи и за радове сиромашне уметности, боди арта, ленд арт, перформанса, неодаде, флукуса, процесуалне уметности, постминималне уметности, које је заједно са концептуалном уметношћу амерички критичар Доналд Каршан (Donald Karshan) подвео под термин- постобјектна уметност. Заједничко им је интересовање за процесесе који омогућавају дематеријализацију уметничког објекта или, може да се каже, и обрнуто, занима их трансформација уметничког дела као предмета (слика, скулптура, објекат, асамблаж, колаж) или статичне предметне интервенције у простору (инсталација, амбијент, ленд арт) у просторно временски догађај или процес.¹⁹

¹⁷ Протић, Миодраг, *Облик и време*, Нолит, Београд, 1979, стр. 30

¹⁸ Лор, Дени, *Историја уметности XX века*, нав. дело, стр. 174

¹⁹ Шуваковић, Мишко, *Појмовник...*, нав. дело, стр. 516

Роберт Морисје, бавећи се процесуалним приступима у Артфоруму, објавио текст „Анти-форм“ (1968), који се сматра кључним за афирмисање процесуалне уметности. Он сматра да је процес стварања по себи недовољно истражен у европској традиционалној уметности. Процес реализације дела је, наглашава он, увек био битан (цртежи, скице су део тог процеса). Чак наводи уметнике као што су Роден (Auguste Rodin), Русо (Henri Rousseau) у чијим се скулптурама виде трагови рада руку уметника. Међутим, трагови процеса, скице и цртежи нису циљ класичној уметности. Она увек тежи естетском објекту или форми. За разлику од европске естетско-формалистичке традиције, америчка уметност се, како примећује Морис, ослобођена традиционалних стега, развијала откривањем сукцесивних, алтернативних принципа стварања. Тако Морис истиче Џексона Полока (Jackson Pollock) који је у сликарском медију реафирмисао значај процеса настанка рада. Са коначног резултата, односно готовог уметничког дела, Полок тежиште премешта на поступак, процес стварања, односно физичко залагање уметника у току рада. Иако сликарску површину задржава у модернистичким оквирима плошности, како би обезбедио довољан и подесан простор покрету да се у потпуности развије, повећава димензије платна, које, скидјући са штафелаја и постављајући на под, третира као предмет. Он стаје, улази у платно и тиме га претвара у „арену“, животни простор у ком остварује своју акцију, гестуални плес или пиктуралну кореографију.²⁰ Сликарево постојање, живот „у“ платну је догађај, перформанс, који оно бележи, а уметничко дело је, према томе, тренутак отргнут од уметникове егзистенције, јединствен и непоновљив.²¹ Полоков процес рада забележен је и посматрачу предочен кратким филмом Ханса Намута (Нанс Намут).

Генерација америчких сликара, која наслеђује Полока, своди проблем сликарства на само сликарство, односно процес сликања или грађења слике. Тиме је између садржаја и изгледа дела подвучен знак једнакости. Њихов приступ „последњим“ проблемима сликарства је програмски. Они одређују техничке пропозиције грађења слике. Франк Стела (Frank Stella), на пример, узима само нужно. Црне паралелне траке, одвојене белом танком линијом у монотonoј композицији, немају никакву симболику и представљају једноставно путеве четке који граде слику. Градивна структура је једино што слика представља.

Беле слике Роберта Рајмана (Robert Ruyan) иду корак даље у развоју ове проблематике. Он задржава само најнужније елементе за постојање сликарства каквог

²⁰ Лор, Дени, *Историја уметности...* нав. дело, стр. 178

²¹ Исто, стр. 128

га је дефинисао Клемент Гринберг (Clement Greenberg), а то је плошност и медијум (боја). Једина могућност која му је преостала је да прикаже сложеност сликарског поступка наношења медијума на плошну површину слике или, једноставније речено, сликање боје. Он, супротно од Франка Стеле, бира белу боју која је далеко „нужнија“ од црне, јер, заправо, представља удвајање неопходног припремног слоја, којим се премазује ланено платно. Као и код Стеле, сликање је приказивање начина на који је могуће створити слику. Комплексност ликовне текстуре беле површине испитује променом формата, ритмова, пигмента, раствора, површина, потеза, оквира и тако даље. Феноменолошки слој његових белих слика су трагови који проистичу из различитих поступака реализације слике. Слика више не изражава апсолутно ништа, она је, просто, траг процеса.



6. Франк Стела



7. Роберт Рајман

Поред онтолошког проблема слике, коју је висока модерна америчког сликарства до краја истражила, естетика перформативности је, још једно, Полоково наслеђе које је преузела концептуална уметност. Она подразумева процесуалност која брише границу између објекта и активности његовог стварања или, чак, што је чешће, акцентује активност док је објекат само њен резултат. Суштинска разлика између Полокове пиктуралне кореографије и Нојмановог (Bruce Nauman) видео снимка док хода по ободу квадрата исцртаног на тлу (изложеног на поменутој изложби *Кад ставови постану форма*) је што Полоков перформанс представља поступак сликања чији трагови остају материјализовани у облику дела (слика), док Нојман одбацујући сликање задржава само телесни ангажман који осмишљава као ритуалну радњу, која као чиста активност, постаје уметничко дело. Видео запис којим бележи овај чин (догађај) је документ дела које се догодило у простору и времену, док је филм о

Полоковом процесу рада додатак који демистификује садржај слике као уметничког предмета.



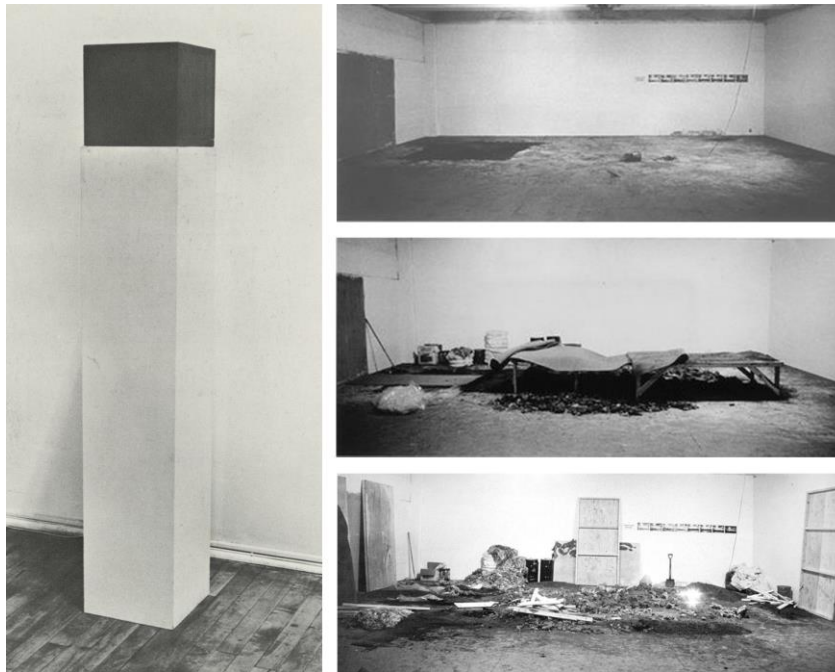
8. Џексон Полок



9. Брус Нојман

У свом тексту Морис се, даље, супротставља минимализму који је уметничко дело претворио у индустријски предмет и искључио трагове ручне израде. За истраживање процеса, наглашава он, битни су флуидност и флексибилност. То су пожељна стања, када је реч о материјалу и концепту, али, исто тако, односе се и на начин на који уметност треба да буде приказана. Ова антиобјектна уметност није за пиједестал, већ за под, угао или да лебдеће виси, или буде окачена о зид.

Радом *Box with the Sound of Its Own Making*, Роберт Морис, радни производни процес уметничког дела поставља као део уметничког рада. Рад се састоји од дрвене кутије минималистичког изгледа и звука наснимљеног у процесу њене реализације (звуци из радионице: ударци, тесање, закуцавање). Звук није документарни запис процеса реализације, већ невизуелна компонента рада равноправна визуелној. Њом је контекст радионице пребачен у контекст галерије. Неколико година касније радом *Continuous Project Altered Daily* процес реализације рада поставља као саставни део његове презентације или, може се рећи, изједначава процес реализације са финалним радом. Он, наиме, свакодневно током трајања изложбе, мења поставку, састављену од различитих материјала. Рад задржава предметност, али се доводи у питање његова довршеност и непроменљивост. Уметник нема визију и план ових „измена“, оне су препуштене случају и, како за посматрача, тако и за њега, непредвидиве. Промене настале током трајања изложбе не представљају део тенденције ка финалном уређењу, већ су саме себи сврха, оне су само различите могућности истих елемената које зависе од спољних околности и тренутног уметничког одговора на њих.



10-13. Роберт Морис

У књизи „Релациона естетика „ Никола Бурио наводи изложбе и уметнике који су сличне пионирске подухвате изводили и пре Мориса, на пример Ив Клаин (Празнина), а деведесетих је по његовом мишљењу *Work in progress* била већ редовна уметничка пракса. Комуникацију, као свој примарни материјал, уметници постављају у изложбени простор и обрађују заједно са публиком у реалном времену, бришући јасне границе између стварања и излагања. По сопственој вољи и нахођењу уметник интервенише током трајања изложбе. Свака интервенција мења и контекст, тако да изложба изгледа као материјал неуобличен уметничким радом, који се лако обрађује у додиру са спљашњим факторима. Посетилац најчешће у овом комуникацијском механизму има одлучујућу улогу. Од њега се очекује да делује, доноси одлуке и тако допринесе структурирању изложбе.

Кејцов (John Cage) музички комад 4'33'' (1952) је радикалан, револуционаран и добар показатељ нематеријалног, процесуалног и отвореног дела. У временском интервалу од четири минута и тридесет и три секунде уместо музике публици је била понуђена тишина, понуђено им је, заправо, искуство тишине. Тишина у овом делу не упућује на одсуство звука, већ на одсуство интенционог звука. Оно што се у овој ситуацији перципира као музички комад је звучање амбијента испуњеног ненамерним и случајним звуковима амбијента, слушаца и тако даље. Уметник је, уместо субјективног погледа, понудио ситуацију у којој реципиент треба да покаже одређену сензибилност и сам покрене мисаони и креативни процес слушања којим довршава

дело. Тако је дело уметнички истраживачки експеримент, чији је исход променљив и зависи од контекста. Пандан и претеча овог ремек-дела потиче из визуелне уметности. Ради се о серији *Белих слика* Роберта Раушенберга (Robert Rauschenberg), које представљају једнобојне беле површине пресечене танким црним тракама. Њихова тема није онтолошка, као у случају Рајманових белих слика (које потичу из истог периода). Оне делују као огледала која одражавају своје окружење, што им је и главни мотив.

Форма простор-време

Динамични модел стварности 20. века рефлектовао се и на схватање простора. Простор је оно у чему се материја физички простира. Физички простор се обично сматра тродимензионалним, а савремена наука узима време као четврту димензију, која заједно са три димензије простора чини континуум простор-време. Помоћу њега наука геометријски представља кретање. Свака тачка те геометријске представе је један догађај, а све скупа представљају „свет“ кроз време. Време и простор су основни модели помоћу којих наука објашњава поредак, трајање и промене у природи.

У уметности двадесетог века је увелико напуштен еуклидовски модел статичног ренесансног поимања простора у ком се предмет у простору сагледава из једног одређеног угла. Перспектива, као главно обележје ренесансне слике, средство је којим сликар организује простор унутар слике стварајући или намећући посматрачу визију света према иделу тог доба, а то је савршено уређен, разумљив, појмљив, искуствен, смислен свет у ком је човек главни протагониста. Динамични модел простора, најчешће и најбоље се објашњава кроз кубистичко сликарство, а подразумева кружење око предмета и његово сагледавање из свих могућих перспектива. Кубисти су, разрађујући Сезанова (Paul Cezanne) размишљања и покушаје да свеобухватну визуелни информацију о реалности, заступали став да предмет нема апсолутну форму, већ да постоји онолико форми колико очију посматра дати предмет. Откривање суштине предмета, поред сагледавања његове висине, дужине и дубине подразумева и то виђење из свих углова. Кретање „око“ схваћено је као нова димензија, односно време. Тиме је, уместо класичног поимања форме у простору, у уметности, створена форма простор-време.

Предмет у трећој димензији је, значи, предмет у мрвању. Четврта димензија подразумева извесну промену у његовом стању, односно неку врсту кретања. Временска димензија која се манифестује кроз кретање уметника или објекта

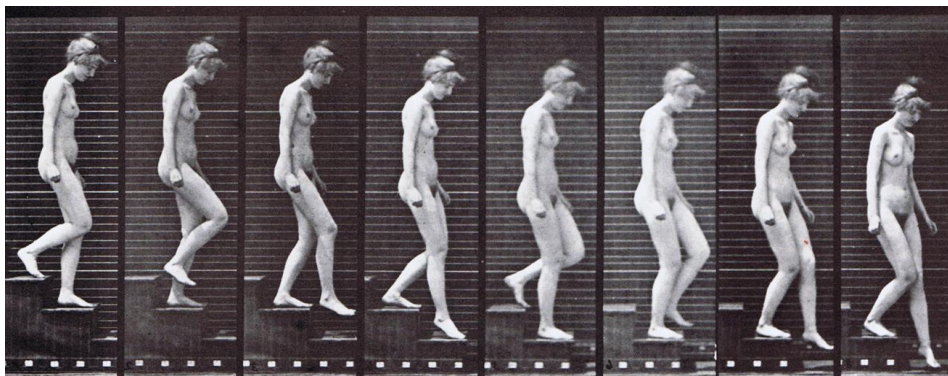
посматрања или схватање покрета, кретања као објекта по себи који уметник настоји оптички приказати тема је већине праваца двадесетог века.

Још је Дега (Edgar Degas) настојао да хватањем покрета ухвати пролазност тренутка. Импресионисти су настојали да полетним потезом прате и забележе кретање ока у потрази за покретом светлости односно колорита коју на предмету посматрања изазива промена осветљења. Поентилизам боју, уместо да „умртви“, разлаже на тачке основних боја, које слаже једне до других по научним принципима о мешању боја, да би се оне, затим, као активни агенси, ставиле у покрет и сјединиле у оку посматрача. Апстрактна уметност (геометријска апстракција, оп арт итд.) је представљање ритма, које је замена кретању. Принцип оптичких илузија је касније педесетих година оп арт користио за стварање утиска кретања, дубине или рељефа. Слике се покрећу, али на нивоу визуелне перцепције. Кубисти су врло аналитично кружили око предмета, секцирали га и тражили све могуће углове за сагледавање његовог тоталитета. Основна преокупација футуризма била је брзина, односно кретање. Да би је представили, они разлажу покрет једним импресионистичким поступком. И у скулптури двадесетог века једна од најважнијих иновација је, управо, стављање скулптуре у покрет. Руски конструктивисти у реалистичком манифесту (1920) истичу своје интересовање за кретање, односно кинетичке ритмове, преко којих, сматрају, суштински можемо да перципирамо време. Од половине педесетих појам кинетизам користе многи уметници и уметничке групе (група N у Италији, група Exat у Југославији, група Grav у Француској, група Serp у Немачкој...) које теже да дело стварно покрену помоћу мотора, стварајући од њега покретну машину. Кретање кубиста у свим правцима издвојило се код Полока као самостални уметнички елемент. Сликарска гестуална акција, чије трагове бележи платно постаје временом самостално дело, хепенинг, боди арт, перформанс.

Интелектуалан и методичан у приступу овој теми био је Дишан. Фотографија, а поготово филм отворили су поље изазова ликовним уметницима да премосте статичне моделе и начине приказивања. Инспириран хронофотографским истраживањима Едварда Мајбриџа (Eadweard Muybridge), Дишан ствара метод за покретање фигуре њеним понављањем, односно умножавањем у различитим статичним положајима. Његов циљ није, као код футуриста, да прикаже илизију покрета ,већ да „представи једну ствар према сукцесивним стањима њене трансформације.“²² Акт који силази низ

²² Лор, Дени, *Историја уметности XX века*, нав. дело, стр.44

ступенице (1912) је, по речима самог Дишана, “организација времена и простора кроз апстрактни израз покрета.”²³

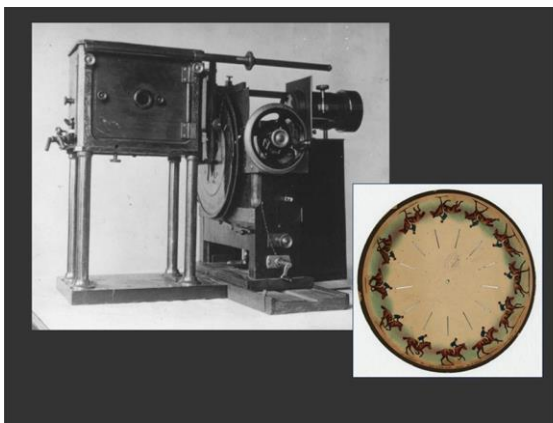


14. Едвард Мајбриц



15. М. Дишан

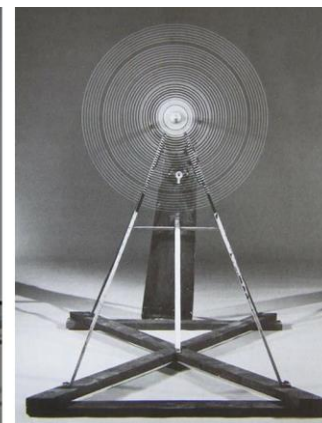
Свестан ограничења сликарског медија и да графичко преношење низа појединачних тренутака није исто што и само кретање, он посеже за предметима које може и стварно да покрене. *Точак бицикла* (1913) и *Ротирајуће стаклене плоче* (1920) су кинетички радови у којима, заправо, ради инверзију *Акту који силази низ ступенице*. У хронофотографијама Мајбриц разлаже покрет, а, затим, зоопраксископом пројектује хронофотографије, чиме постиже реалистично кретање или форму видео записа. У *Ротирајућим плочама* Дишан постиже исто. Пет стаклених плоча, свака већа од претходне фиксирано је на хоризонталну основу, коју покреће мотор. На плочама су исцртане кружне црно-беле линије. Покретањем мотора, односно плоча, ствара се илузија јединствене нематеријалне плоче. У разложеном процесу кретања свака тачка је један догађај, а све скупа представљају целину постојања предмета, појаве, њихову историју у покрету.



16. Едвард Мајбриц



17. Марсел Дишан



²³ Лор, Дени, *Историја уметности XX века*, нав. дело, стр. 44

Фактор времена указује на покрет, промену, а покрет и промена на процес. Лазар Трифуновић за концептуализам каже да је „уместо готовог уметничког дела предложио процес и у средиште поставио елемент времена.“²⁴ Обрнуто дефинишући процес Мишко Шуваковић незаобилазно истиче временску димензију и покрет: „процес је измена стања у положају тела, предмета, просторних места, облика материје и енергије која се одвија у времену и има структуру догађаја. Сваки догађај у временском трајању има почетак, развој и завршетак.“²⁵

Приказивање процеса као уметничког дела које се одиграло у простору и времену подразумева замену предмета, инсталације, амбијента и акције текстуално дијаграмском анализом, описом и документацијом (видео, филм, фотографија, скица текст..). Неки правци са почетка века нису још увек располагали свешћу о потреби и могућности бележења процеса, што је водило одређеним ликовним проблемима који су померали границе сликарства тог доба. На пример, у жељи да изграде „суперреалну“²⁶ слику спајањем различитих тачака посматрања на површини платна, кубисти су добили нову иреалну представу, која није имала пандан у визуелном искуству и навици посматрача. Посматрач, заправо, није био у стању да прати процес преобликовања кроз који је прошла једна форма у процесу грађења слике. Кубистичка деконструкција предмета поништавала је еуклидовску шупљину са одређеном тачком посматрања, што је стварало сасвим нову свест о простору и, логично, водило укидању треће димензије. Осећај дубине, на њиховим сликама, на основу датих елемената требао је да се створи у свести посматрача.

Свесна потреба за документовањем процеса јавила се у покретима код којих је изостајао или био недоступан уметнички предмет као резултат уметничког чина. Ледн арт је посебно афирмисао поступак обележавања и узимања документације. Уметници овог покрета смештају своја дела у удаљене и за посматрача тешко доступне пределе. Дело постаје нераздвојиво од места на ком је створено, а, чак, и пролазно или, бар, подложно промени (временске прилике, зуб времена). Фотографија, текстови, припремне скице и цртежи постају средства којима се оваква дела могу овековечити, представити идеја и приказати етапе његовог настајања, мењања и евентуалног нестајања. Документација постаје доступна публици у форми изложбе. Неки уметници (Кристо-Christo), како би заобишли посредовање уметничких институција,

²⁴ Трифуновић, Лазар, *Сликарско правци двадесетог века*, Просвета, Приштина, 1982, стр. 126

²⁵ Шуваковић, Мишко, *Појмовник...*, нав. дело, стр. 515

²⁶ Трифуновић, Лазар, *Сликарско правци ...* нав. дело, стр. 52

документацију су уобличавали и публиковали у форми књиге. У уметничким делима новијих датума видео запис се показао као најпогодније средство „за оцртавање пластичких процеса који смерају на простор и време.“²⁷

Четврта димензија инсталације

У књизи „Унутар беле коцке“ теоретичар Брајан О`Доерти (Brian O`Doherty) бави се улогом галеријског простора и начином његовог функционисања током двадесетог века са акцентом на однос између уметничког рада и посматрача. Пратећи хронолошке промене у начину постављања уметничког рада О`Доерти примећује да он значајно утиче на промену улоге посматрача у сусрету са уметничким делом. Укидање рама шездесетих, а поготово појава инсталације, перформанса и хепенинга седамдесетих преломни је тренутак који укида принцип простор- време у комуникацији уметничког дела и посматрача у јединственом простору.

Када се говори о инсталацији као форми уметничког дела, као примарна специфичност разматра се простор. Овај уметнички медиј преиспитује границе и функцију оквира у сликарству и постаменту у скулптури. И оквир и постамент су незаобилазна обележја западњачког естетског поимања уметности, које почива на ограђивању или издвајању дела од света, чиме се настоји да се истакне граница између дела и стварности, дела и простора у ком се налази. Инсталација напушта оквир и постамент. Она се пружа у реалном простору, са којим се стапа и постаје једно. Простор постаје конститутивни и нераздвојни елемент уметничког дела. Издвајањем из окружења, које је њен саставни елемент, инсталација не може да опстане. Она се не може свести на скуп материјалних елемената од којих је састављена, значи, неопходан јој је простор да би постојала као уметничко дело. „Простор бива значењски укључен у уметничко дело, а некада је и једина референца која одређује садржај дела.“²⁸

Међутим, истицање реалног простора, који инсталација заузима заједно са посматрачем, непосредно указује и на реално време у коме она постоји. Реалан простор укључује најразличитије могућности – то може бити јавни простор, приватни, институционални, неинституционални, функционалан, дефункционализован и тако

²⁷ Денегри, Јеша, *Једна могућа историја модерне уметности: Београд као интернационална уметничка сцена 1965-2006*, 2. Измењени и допуњено издање, Сигнатуре, БИГЗ, Музеј савремене уметности, Београд, 2009, стр. 424

²⁸ Хуберт ван ден Берг, Валтер Фендерс, *Лексикон авангарде*, Службени гласник, 2013, стр. 138

даље. Простор је, значи, неопходан, али променљив елемент инсталације. У свим овим различитим ситуацијама она може постојати, али је њено постојање ограничено трајањем излагања. По мишљењу Маје Станковић, која обрађује ову тему у књизи *Флуидни контекст*, временска компонента инсталације је, у најмању руку, подједнако важна као и просторна. Мада у свом излагњу, позивајући се на књигу *Текућа модерност*, Зигмунта Баумана (Zygmunt Bauman), преферира значај рада медија инсталације са садашњим временом, актуелношћу, присутношћу над просторном проблематиком.²⁹ Свој став подупиरे и интересантним цитатом из поменуте књиге о значају, односно безначају простора данас: „А промена о којој је ријеч новонастала је неважност простора, замаскирана као поништење времена. У софтверском свемиру, гдје се путује брзином свјетлости, простор се, дословно, може пријећи `у трен ока`; докинута је разлика између `тамо далеко` и `ту близу`. Простор више не одређује границе деловања и његових учинака и није превише – или уопште – битан. Војни стручњаци рекли би да је изгубио своју стратешку вриједност.“³⁰

Она наводи и грандиозни лед арт пројекат Роберта Смитсона- Спирала Јети (1970), као пример просторног уметничког пројекта који укључује рад са временом. Спирала је изграђена на Великом мртвом језеру у Јути. Самим тим што је рад смештен у природу, која је у сталном процесу кретања и промене, и сам подлеже истом. Карактеристике овог језера доприносе драстичним променама, које се визуелно могу пратити на раду. Оно је најнижа тачка надморске висине, тако да његов ниво воде и величина зависе од испарења и прилива воде. Нека мерења су показала да величина језера може да варира и до двадесет четири километара. Ниво воде утицао је и на потапање спиралног спруда, као и на његово поновно појављивање после повлачења воде. Висок салинитет језера утицао је и на насlage соли, које се из године у годину таложу и учествују у (пре)обликовању спруда.



18-20. Роберт Смитсон

²⁹ Станковић, Маја, *Флуидни контекст*, нав. дело, стр. 56

³⁰ Исто, стр. 56

Вил Гомперц (Will Gompertz) разматрајући уметност инсталације, такође, наглашава осећај „директности“ инсталативних радова са посматрачем, који производи одсуство постаментa или рама, што опет сугерише на значај тренутка, реалног времена у коме се инсталација и посматрач срећу у јединственом простору. Уметник постављајући инсталацију, свакако, ступа у дијалог са простором. Смешта рад у простор тако да „изазове физичку реакцију и афекат оних који се налазе у том истом простору“.³¹ По Гомперцу је уметност инсталације у тесној вези са уметношћу перформанса, где гледалац има улогу перформера. Према томе, инсталације су „дела жива и истински „активна“ само уколико су окружена људима...само тада утичу на простор у ком се налазе и, што је најважније, само тада утичу на оне који се налазе у том простору.“³² Основно у перцепцији инсталације није визуелна естетика дела, већ осећај његовог присуства, које мења и посматрача и простор у ком се заједно налазе.



21-23. Доналд Џад

Истицање осећања присуства и тренутка над естетском, мисаоном и интелектуалном перцепцијом налази се и у ставу минималиста, зачетника овог медија. Њихова тенденција да уклоне било какав лични траг са дела, лични израз, субјективност, ауторство, и тако даље, била је, управо, са циљем да се да се дело изједначи са својим садржајем и посматрач примора да се бави објектом који је пред њим, у датом тренутку, уместо да се расплињава у интересовању за уметникову личност, историју дела, откривању значења, и тако даље. Доналд Џад (Donald Judd) је своја дела остављао без наслова како не би скретао пажњу посматрача са онога што посматра. То дело треба да „видите, да уживате и судите о њему у чисто естетским и материјалним релацијама: како изгледа и како утиче на ваше расположење.“³³ Једино по чему се Џадова дела разликују је година настанка. Тако да се, заправо, несвесном интенцијом уметника, створио један опус са тополошким обележјима.

³¹ Гомперц, Вил, *Шта гледаш? 150 година модерне уметности у трептају ока*, Дерета, Београд, 2015, стр. 342

³² Исто, стр. 335

³³ Исто, стр. 338

Време и егзистенција

Време је, кроз историју уметности, ретко бивало тема по себи. Углавном је у делима појединих уметника или праваца коришћено као манифестација неких других феномена који су им били примарно интересовање. На пример, у футуризму основна преокупација била је приказивање брзине и промене, а, пошто се оне остварују у времену, време се појавило као компонента која се разматра. Исто тако Клод Моне (Claude Monet) у серији слика Катедрала у Руену, на свакој слици приказује фасаду катедрале у различитим периодима дана и године са циљем да ухвати различито осветљење и атмосверу карактеристичну за одређени моменат дана или доба године, посредно бележећи и време. Значи, време се јавља као један елемент дела, али не и као основна тема. Међутим, у савременој уметности постоје уметници који време узимају као своју основну преокупацију.

Вероватно најпознатији омаж времену је маратонски, педесетогодишњи, пројекат *Слике датума (Date painting)* јапанског уметника Он Каваре (On Kawara). Серија од око 3000 слика представља манифест његовог постојања. Серија је започета 4. јануара 1966, а завршена Каварином смрћу 2014. Кавара је на монохромној подлози плаве, сиве или црвене боје, којом је платно направљено сликао датум, словима и бројевима у белој боји. Одредио је два основна параметра којих се придржавао у стварању слике. Први: датум је састављан на језику и конвенцији земље у којој је слика настала, што говори да је Кавара време и простор посматрао као целину. Други: свака слика морала је да буде завршена на дан који је и започета. Ако слику не би до поноћи завршио, уништио би је. Није сликао сваки дан, али је понекад направио два или, чак, три платна. Слике су пажљиво израђиване током више сати, у складу са низом корака, који се никада нису разликовали. Будући да је датум сваке слике морао да прође у тренутку гледања, комади указују на ефемерност садашњег тренутка: његов тренутни прелазак у прошлост.



24-25. Он Кавара

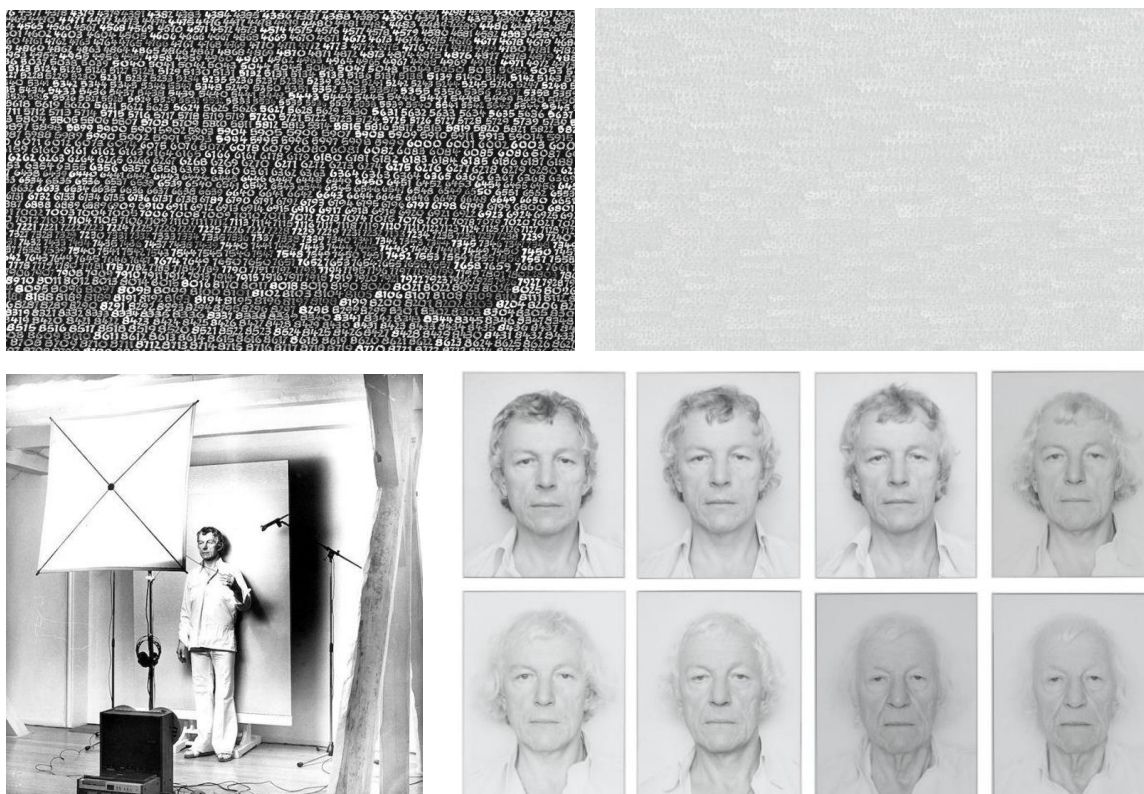
Причати о Каварином концепту проблематично је из разлога што се овај уметник, као део свог концепта, повукао из јавног живота и никада није објавио писану или усмену изјаву о свом раду. Његова личност и концепт дефинисани су искључиво кроз његов рад.

Врло сличан приступ у визуализацији невизуелног процеса протичања времена, тачније сопствене егзистенције, имао је и пољски уметник Роман Опалка (Roman Opalka). Четрдесетпетогодишњи опус сликања бројева од један до бесконачности, а под називом *1965/1-бесконачно* започет је 1965.год, само неколико месеци пре него је Кавара започео *Слике датума*, и завшен је, као и Каварин, ауторовом смрћу 2011.год. Опус је дао скоро триста платана од који је свако названо *Детаљ*. И Опалка за визуелизацију времена бира бројеве, којима се најбоље постиже показивање времена у смислу напредовања, динамике, јединства и ширења. Процес не представља једноставно исписивање, у прогресији, бројева на платну, већ постоји неколико јасних пропозиција битних за разумевање његове интерпретације времена. Прва и основна тиче се позадине платна. Бројеви су увек исписивани белом бојом, док је обојење основе мењано постепено током времена. Прва основа била је црне боје и представљала је највећи контраст словима. Затим је Опалка променио у симболички неутралнију сиву да би, у следећем кораку, дошао на идеју да сваке наредне године повећава по један проценат беле у основи. Као резултат тога последњих пет година живота сликао је бело на белом.

Друга пропозиција тичала се бележења или праћења визуелног процеса у звучном медију. Паралелно са сликањем бројева он је снимао, на касетофону, изговарање бројева. Визуелни и аудио приказ излагани су увек у комбинацији представљајући два различита поимања времена: објективно, линеарно (визуелно) и субјективно, нелинеарно (аудио), што посматрачу даје осећај и подстиче питање о објективности, односно субјективности временске димензије. Однос личног према општем доминира у Опалкином концепту не само кроз однос аудио и визуелног записа, већ и у самим сликама за које каже: „ Дела нису иста, различита су. То је, такође, ритам мог постојања: понекад не спавам, други пут спавам, понекад спавам више или мање. То је најбоље: не програмирати се. У свом раду створио сам програм, али овај програм има много везе са тим непрецизним временским размаком.“³⁴

³⁴ Gold, Sarah, and de Jongh Karlyn, *Personal structures: Time-Space-Existence*, Global Art Affairs Foundation, in cooperation with Global Art Center Foundation, 2013, стр. 396

Трећи елемент овог маратонског опуса је серија аутопортрета које је Опалка сваког дана по завршетку сликања радио у техници фотографије. Ефекат протичања времена на његовом лицу овај медиј је веома јасно бележио акцентујући да уметник не контемплира само о времену као општем појму, већ о времену сопственог живота или тачније бивствовања, постојања. Опалка је, како сам каже, сликао своју егзистенцију, а своје слике је доживљавао као сопствено тело. Сlike значи попут огледала одражавају уметника, оне су његов живот, а његов опус концептуално и симболично прекида и завршава његова смрт.³⁵



26-29. Роман Опалка

Време као централна тема налази се и у раду тајванског уметника перформанса, Течинга (Tehching Hsieh). Његово интересовање за време огледа се, као и код претходно поменутих уметника, у конципирању рада као дуготрајног процеса. У пет једногодишњих и једном тринестогодишњем перформансу уметник изједначава уметност и живот постављајући их да тегу истовремено. Његов концепт базира се на ограничењима која себи поставља. На пример у *Једногодишњем перформансу (Сат)* свој живот подређује једночасовном ритму који одређује часовник, а своју могућност да одговори на задати ритам потврђује једном фотографијом. Обријао је главу пред

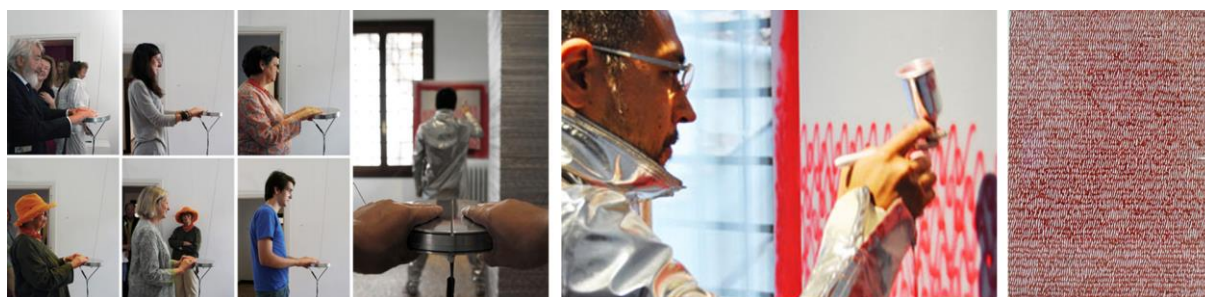
³⁵ Gold, Sarah, and de Jongh Karlyn, *Personal structures...нав.дело*, стр. 396

почетак перформанса, како би коса која расте одражавала пролажење времена. Као и код Опалке, он време осећа и схвата кроз искуство властите егзистенције. За њега је живот време које пролази.



30-32. Течинг Шиеј

Сличне је преокупација и уметника млађе генерације јапанца Сасакија (Makoto Sasaki) који је у покушајима да визуелно забележи ритам живота, бележењем откуцаја властитог срца усавршио принцип репетиције у уметности. Шеснаест година он црта исти мотив - откуцаје срца. Првих десет година цртао је само своје, а затим је своје интересовање усмерио и на откуцаје срца посматрача. Свако дело садржи много сличних колебљивих линија, благо ружичасто црвене боје - али свака је линија нешто другачија и одговара индивидуалном ритму откуцаја срца одређене особе. Његови перформанси су амбијенталне ситуације у којима доминира звук откуцаја срца који се мере посматрачима, док их уметник истовремено бележи. Циљ је да посредством усредсређеног праћења актуелних откуцаја срца и уметник и публика осете, доживе, проживе актуелни моменат постојања, бивствовања, односно актуелно време и простор који их одређују.



35. Маќото Сасаќи

На основу наведених уметника чини се, да се у уметности, о времену углавном говори о његовом односу спрема живота, људског живота, а нарочито личне егзистенције. Пракса ових уметника подразумева упорно, готово ритуално инсистирање на понављању задатка који су сами себи прописали у оквиру дуготочног или, чак,

животног пројекта и серијалне продукције, те тако представља њихово разумевање живота, став, животну философију или начин живота. Стваралачки чин постаје лична концептуална стратегија, коју уметник изриче претпостављајући процес настанка дела његовом продукту. Овим они изједначују живот и уметност, а дело као материјална чињеница може се схватити као „документ“ једне животне хронологије. Њихови серијални опуси се, значи, темеље на аутобиографској документацији.

3. Поетички оквир

Процес, простор и време у мом раду

- Процес

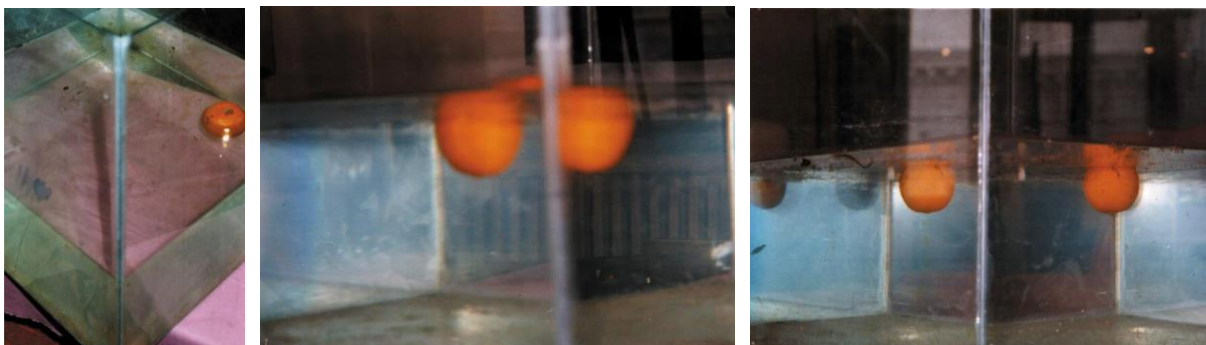
У мом раду идеја о процесу може се разматрати из два угла. Прва тачка посматрања тиче се ауторефлексивног процеса или акта уметничког стварања, који је у фокусу мог интересовања, док дело представља само резултат тог процеса, а не циљ по себи. Други угао посматрања процеса тиче се временске димензије, која је уведена као стожер концепта и поменути креативни процес ставља у један маратонски временски оквир. Праћење промена или трагова које креативни чин оставља на делу кроз простор и време је још једна процесуална димензија тог чина, која укључује стварање уметничке документације о раду.

Радови или истраживања која улазе у опсег докторског уметничког пројекта обухватају дужи временски период од 2000. до 2019. године, који сам поделила у три фазе.

- Прва фаза

Рефлекс

Тему рефлексije започела сам на трећој години основних студија подстакнута моделом постављеним за сликање, а то је акваријум до пола наливен водом у којој пливала једна поморанџа.



36-38. Акваријум са поморанџом

Ефекат огледалних површина које ствара додир воде и стакла, одсликавали су и умножавали геометриски простор акваријума и поморанцу отварајући један, такорећи, бескрајан виртуелни свет настао одређеном математичком логиком. Законитост одсликавања и мистерија нераспознавања објекта од његових одраза постали су питања којима сам била окупирана и која сам настојала да проматрам и промишљам кроз ликовни медиј.

Отискивање као ликовни израз

Резултати постигнути у техници уља на палтну, са интенцијом прикзивања рефлексије подражавањем модела акваријума нису дали нарочито интересантне резултате, али покушај да тему изведем у графичкој техници високе штампе (линолеум) показао се као интересантан спој теме и технике.

Графичка дисциплина подразумева техничко-технолошке одреднице незаобилазне у стваралачком процесу.³⁶ Занатска обрада матрице и њено мануелно отискивање уз помоћ графичке пресе (или без ње) основни су и аутентични елементи традиционалног графичког поступка. Константна особина ове ликовне дисциплине је у репродуктивности, која доводи до тога да се више истоветних примерака (више ауторски потписаних отисака) сматрају пуноправним оригиналима.³⁷

Ја сам посегла за техником графичке високе штампе – линорезом, која је својеврсна, модерна алтернатива техници дрвореза. За разлику од дрвореза, где се употребљавају дрвене плоче, линорез се реализује урезивањем у плочу линолеума. Површина коју желимо да одштапамо се не уклања, већ се механичким путем одстрањују оне површине на матрици које приликом штампања остају необојене партије. На изрезану плочу боја се наноси ваљком, а затим отискује. Употребом више плоча линореза, могуће је остварити и линорез у боји, такозвани вишебојни линорез, при чему се за сваку од жељених боја израђује једна плоча. Нови тонови се могу добијати и преклапањем две или више плоча штампаних транспарентним штампарским бојама. Игра овим, слободно се може рећи, строгим графичким пропозицијама је зналачко експериментисање у оквиру медија са тенденцијом испитивања његових могућности и граница. Чак и у ауторском отиску, иако техничким поступком, често,

³⁶ Тинкул, Љиљана, *Актуелности у графици деведесетих година, Експеримент мултиплицирања са експонираном графичком матрицом*, www.rastko.rs

³⁷ Јеша Денегри, *Једна могућа историја ...* нав. дело, стр.301

тешко поновљивом, претпоставља се извесна формална чистина и јасноћа техничких пропозиција по којима се неки експермент одвија.

Валтер Кошацки, аустријски историчар уметности, сматра да „избор технике којом ће уметник реализовати своје дело већ се мора схватити као суштинска карактеристика стваралачког процеса.“³⁸ У мом случају, поред избора битан је и приступ изабраној техници. Овој традиционалној, технички и технолошки врло уређеној дисциплини приступила сам супротно од онога како она налаже, значи веома произвољно и без потребног занатског умећа. Однос занат – невештина нашао се у основи креативног поступка, што је дало ефекат експеримента који испитује могућности и границе употребе графичког алата и процеса штампе.



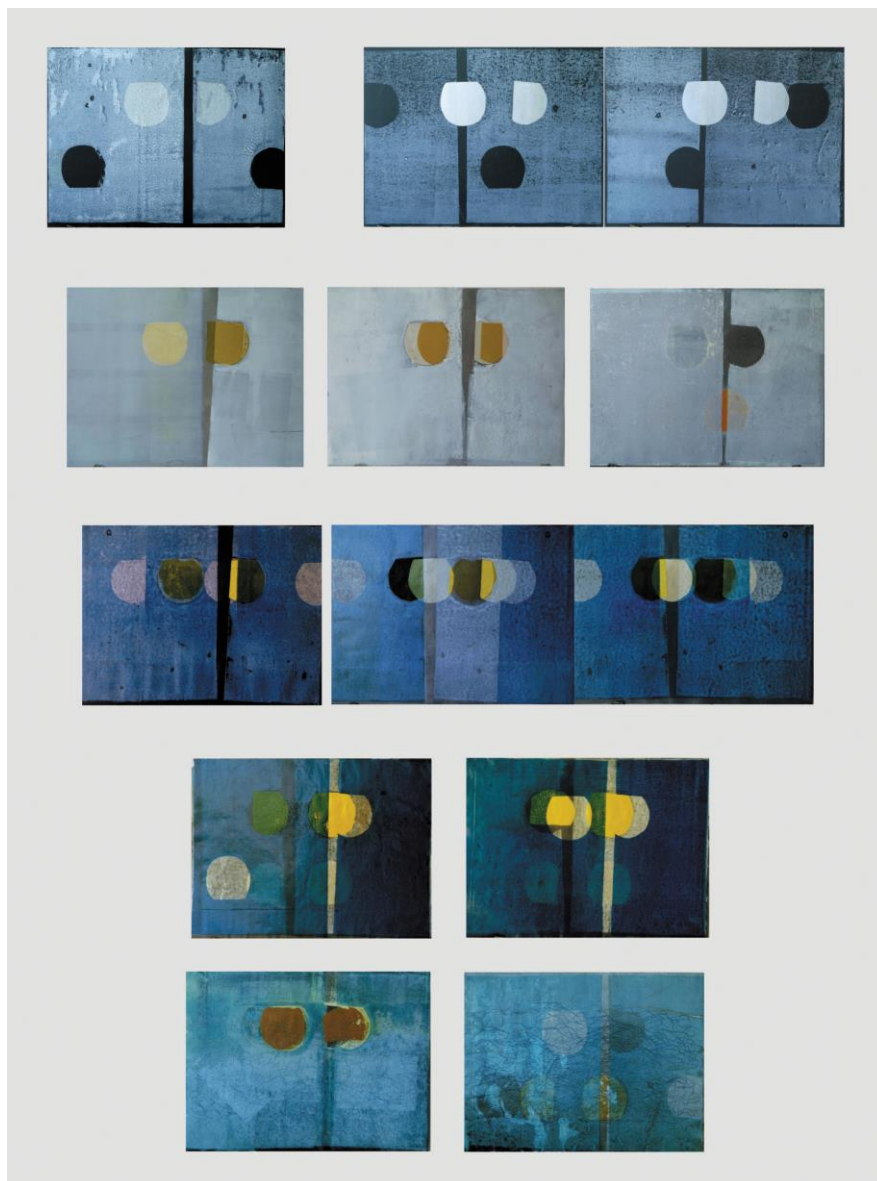
39-41. Фотографија, скица, линолеум

Обрада матрице од линолеума, у мом случају, сводила се само на изрезивање неколико облика по узору на скицу урађену према фотографији модела - акваријума са водом и поморанцом у њему, без рељефасте обраде. Отискивање равне плохе већих димензија (70 x 50 цм) посебно захтева вештину у извођењу. Пошто моје занатске способности нису биле на висини задатка, реализацију скице пратило је низ грешака, а, пре свега, проклизавање матрице, односно њено померање које деформише отисак или њен одраз. То неконтролисано померање клишеа од линолеума дало је идеју и отворило поље слободе да клише као основну јединицу умножавам, на једном папиру, варирајући формалне односе распоређивања облика и комбинације боја, градећи тако свет отисака-рефлекса независан од почетне скице. Јеша Денегри овакав начин рада објашњава као коришћење „базичне пропозиције чије спровођење гради феноменолошки слој дела који бележи уметников поступак мишљења, због чега су ови радови ретко појединачни листови или цртежи. Знатно чешће су фрагменти укључени у циклусе, низове и серије.“³⁹ Варирање боје, положаја и односа форме резултирало је са

³⁸ Walter Koschatzky, *Graphic Art in Our Time*, Grapheion, 1996.

³⁹ Јеша Денегри, *Једна могућа историја ...* нав. дело, стр. 323

12 отисака распоређених у 5 серија или подсерија, јер сви заједно чине једну целину, једну серију.



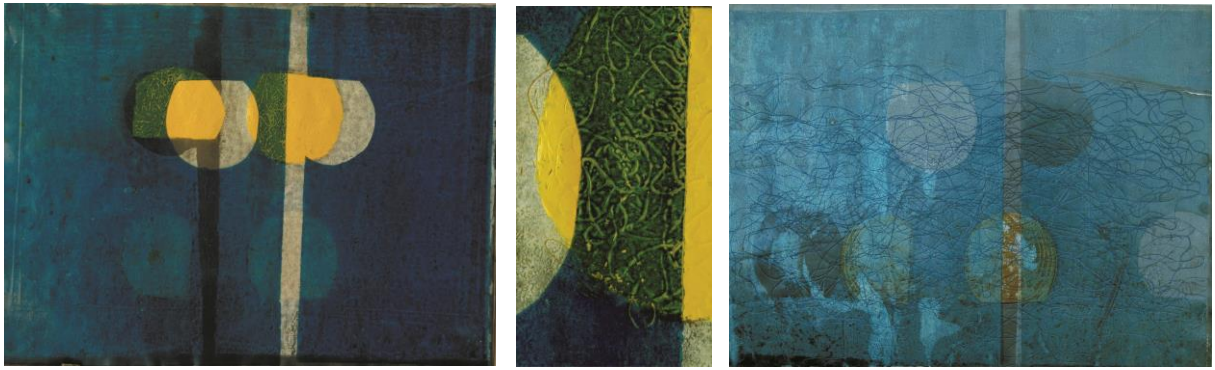
42. Серија Варијације

Савремена графика увелико пробија медијске стандарде. Укидајући тираж и свдећи графички рад на један једини нулти отисак, укида графичку маргину и производи нестандартне отиске величине више метара квадратних (и код мануелних отисака), који се излажу без заштитног стакла често прелазећи границе других медија, као што су инсталација или скулптура. Такође, пратећи развој савремене технологије и материјала, поништава и мануелну, аутентичну компоненту традиционалне графичке праксе, а то је обрада матрице и штампање на графичкој преси. Али, без обзира на све то, овај медиј задржава свој основни смисао, односно могућност умножавања ауторског

концепта. Чак и нулти отисак или експериментални отисак, који не претпоставља уметникову интенцију да буде умножен, произведени су по принципу графичког, техничког, репродуктивног механизма. У мом поступку коришћења графичких средстава и механизма рада уочљиво је да ја помоћу њих не умножавам визуелно концептуалну целину, већ неколико облика као основних јединица, модула чије варирање облика и боја гради феноменолошки слој дела. Тада сам инстинктивно посегла за овом техником, али са извесне дистанце. Анализирајући поступак рада у графици схватила сам да је он акцентовао или дуплирао појам одсликавања, већ заступљен у теми. Отисак клишеа је, заправо, његов рефлекс. Отискивање као принцип штампе и експериментални-мултипликовани начин његове примене, који се налазе у основи мог креативног процеса, заменили су тему у приказвачком или литералном смислу.

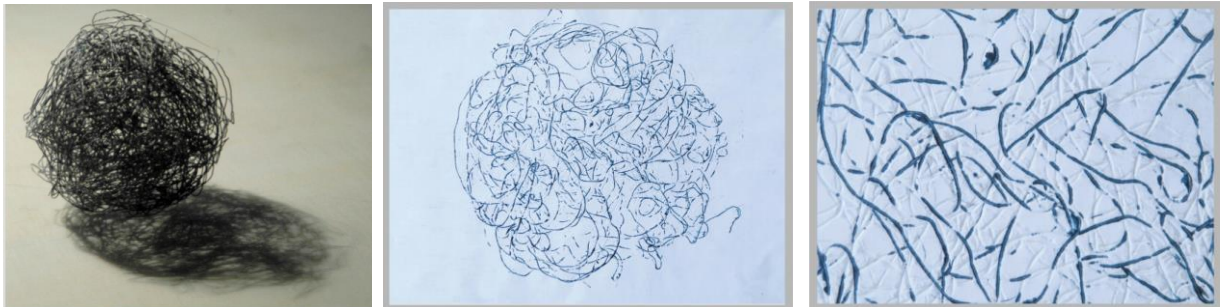
Са једне стране, ови радови задовољавају традиционалне оквире графичког медија по алату који је употребљаван, папиру као подлози за штампу, класичним графичким бојама и мануелном начину отискивања матрице на преси. Са друге стране, карактерише их слободан сликарски став у употреби алата и медија и скулпторални однос према материји папира, који није само носач рада, већ и материјал који мешајући се са бојом, цепајући се и гужвајући, гради не само феноменолошки, већ и егзистенцијални аспект дела.

Студентски рад, који је пре свега представљао трагање за личним изразом, поетиком и проблематиком, комбиновао је у себи не само сликарски и графички приступ, већ и вајарски. Мотив воде и коре поморанце повукли су ме и у промишљање материје. Ово је било, на неки начин, подстакнуто и медијем папира, који се у невештом приступу штампи гужвао, а што је давало ефекте који су били инспиративни и изазивали нову интервенцију не само на папиру већ и у папиру. Тако сам била подстакнута да дочарам кору поморанце. Згужвану, танку жицу у облику круга утискивала сам на место облика, обојеног наранџастом бојом, који је представљао поморанцу. Исто сам поновила и за подражавање воде, само користећи дебљу, благо заталасану жицу.



43-45. Појединачни отисци из серије Варијације и детаљ

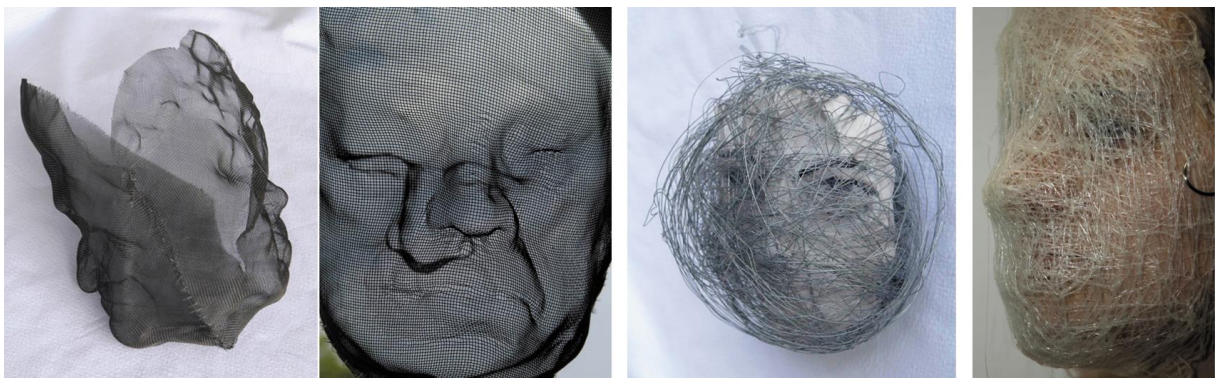
Игру са папиром и жицом наставила сам и у серији радова у којима је трансформација жичане форме у рељефастом отиску била предмет експеримента.



46. Куглица жице која је утискивана у папир

47-48. Без назива, жица утискивана у папир и детаљ

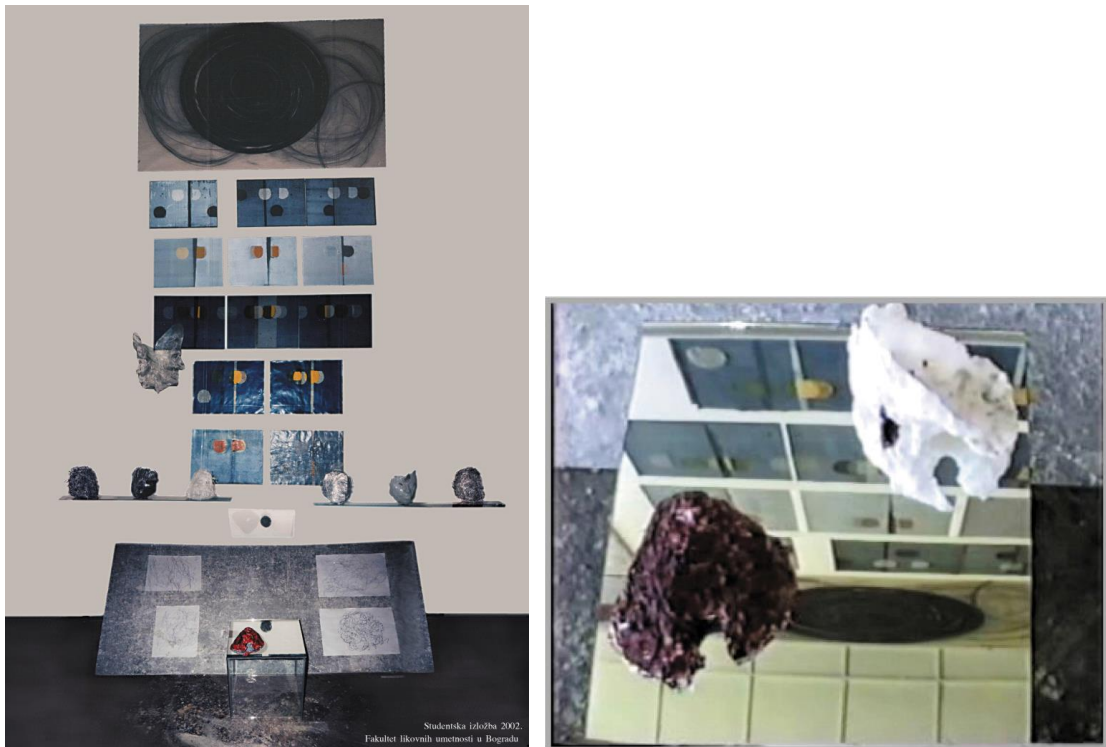
Паралелно са тим настајали су и пластички радови који су представљали маске од силикона, принципом отисака добијених са већ постојећих портрета у глини, који су послужили као калупи, односно тродимензионалне матрице. Топљење силикона, а затим изливање у танком млазу, благо охлађене смесе преко глинених калупа произвело је ефекат паучине, танке нити, нерва којим је грађена површина маске.



49 – 51. Маске, разни материјали

Иако рађене као засебни експерименти, на крају су серије отисака у боји, серија отисака жице, серија отиснутих маски концептуално повезаних и уобличених у

тематски јединствену целину. Тема одсликавања потенцирана је постављањем огледала као подлоге на којој су изложене и одсликавају се две маске и у ком се, истовремено, одсликава и целокупна серија штампаних отисака постављених на зиду изнад огледала. Појединачне серије, као и њихово савршено уклапање у концептуално тематски и медијски јединствену целину, јавило се сасвим сопнтано, као последица доследног тематског и медијског истраживања.



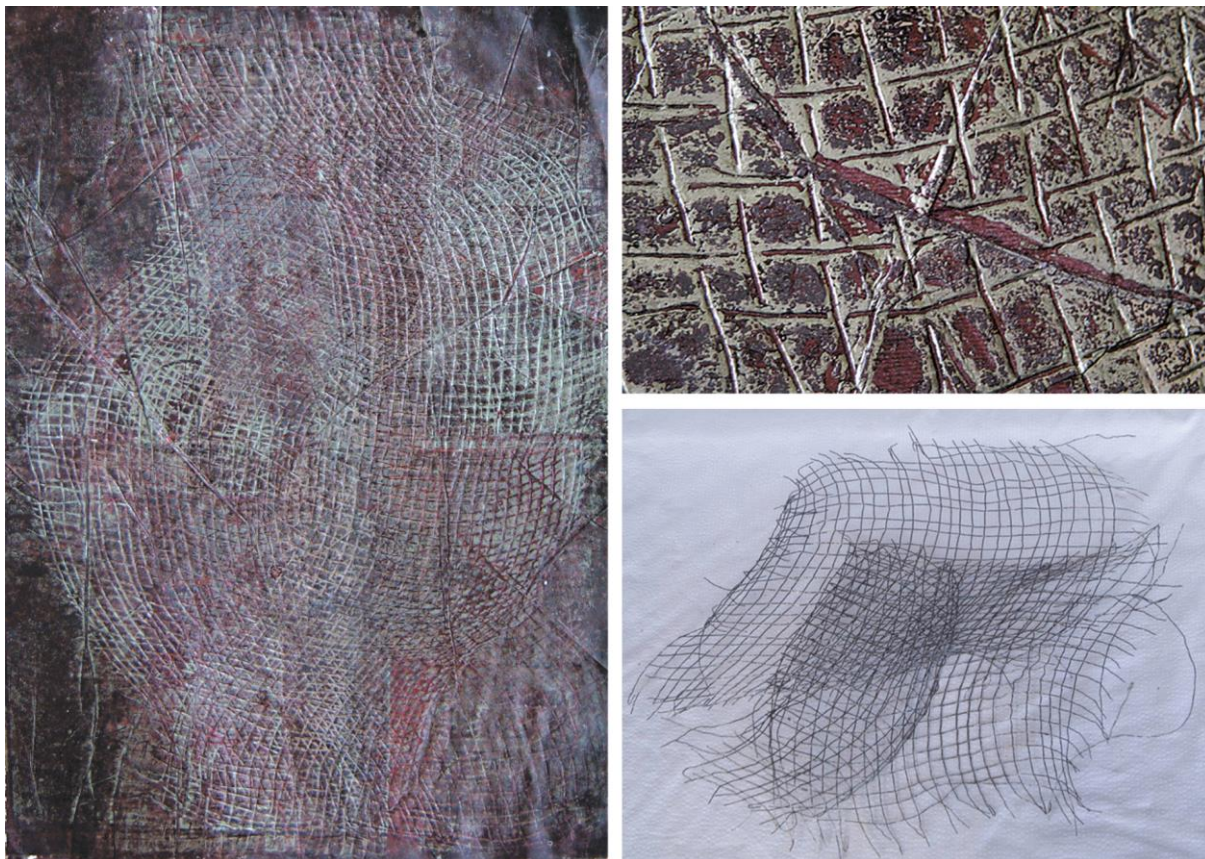
52 -53. Поставка на Факултету ликовних уметности (ФЛУ) у Београду, 2002, целина и детаљ

Серијски уметнички израз у ком нису битни појединачни делови система, већ њихова улога у затвореној логици целине, погодан је за методолошки, концептуалан приступ решавања ликовног проблема. Јавља се још код Монеа, који аналитичко праћење и бележење промена светлости на објекту посматрања уобличава, искиданим потезом, у серије слика истог објекта представљеног у различитим периодима дана или године. У оквиру покрета геометриске апстракције облик постаје модуларни елемент, чије понављање представља основну економију слике. Понављање модула кроз игру варијација остварену у серијама представља програм, систем који одређује начин на који се формира визуелна порука. Пропозиције варирања су разноврсне: тонске варијације исте боје, формални преображаји, промена боје, измена формата и тако даље. Ову концептуалну праксу настављају минималисти (Цад, Левит) замењујући композицију основном јединицом, обично објектом, која се систематски понавља са варијацијама у оквиру граница дате серије.

○ Друга фаза

Материја и аутоматизам

Ефекти које је утискивање жице остављало на папир иницирали су наредну фазу. Материја папира, границе његове јачине односно крхкости и издржљивости, су се сада истакле као предмет истраживања. Усредсређивање на материју водило је редукцији боје и форме. Главна намера је била излагање папира што интензивнијем третману, праћење и реаговање на трагове које то производи. Интензиван третман је подразумевао отискивање матрице у што више слојева, што подразумева оптерећење папира наслагама боје и многобројно провлачење кроз песу које га оштећује. Пошто визуелно нисам имала нову замисао, а хтела сам да се надовежем на претходну фазу, стару линолеум матрицу наставила сам да користим и сада. Да бих истражила рељефне могућности папира, поред матрице од линолеума, увела сам у отискивање и жицу и рабиц мрежу. Њихово вишеструко преклапање стварало је изражајне рељефасте структуре. Изразитим повећавањем притиска на преси интензивирала сам овај процес.



54 -56. Отисак из Инсталације 2, детаљ, и рабиц мрежа која је утискивана у папир

Како није постојала визуелна замисао коју желим да постигнем, почела сам да штампам црном бојом. Она ме је ослобађала размишљања о форми, композицији, а помагала да се усредсредим на саму материју.

Као подлогу за рад одабрала сам неколико врста индустријског папира, углавном осредње јачине (хамер), уз, експеримента ради, неколико примерака папира финије грамаже, предвиђене за графички отисак. Формат котришћен у претходној фази био је 70 x 50 цм. Величина клишеа према којој је формат папира и одређен била је незнатно мања, тако да су могућности слободног кретања матрице по папиру биле ограничене. Како бих повећала простор за деловање, удвостручила сам формат на 100 x 70 цм, тачније пун формат А0.

Решавајући композициона питања бојом и умножавањем облика, у претходној фази, приступ штампи, иако експерименталан и слободан, био је контролисан, осмишљаван и промишљан. Ослобађајући се боје, форме и композиције и окрећући се само материји и ишчекивању резултата, односно препуштање тренутним импулсима, а не њиховом планирању, принцип рада постао је аутоматски, монотон и ритуалан. Овакав принцип провлачења матрице и жице кроз пресу понављала сам све док одабрана боја не засити папир интензитетом и формом која одговара мом тренутном расположењу. Поред црне, употребљавала сам и друге боје за којима сам осећала потребу у том моменту, ишчекујући која ће боја, текстура или форма изронити из преовлађујуће црне. Из црне подлоге је најтеже извући неку светлију боју или форму, тако да је сваки такав покушај захтевао интензиван третман пресом, што је опет стварало услове за испитивање чврстине папира.

Ова врста аутоматизма у начину рада и ишчекивање резултата који ће одредити наредни корак карактеристична је била за надреалисте. Андре Бретон (André Breton) интересовао се за Фројдова (Sigmund Freud) истраживања улоге несвесног у људском понашању, које се открива у сну или аутоматском, спонтаном току свести. Постављајући манифест надреализма Бретон га је описао као „психички аутоматизам у чистом стању“. Његови експерименти почели су писањем, а затим се проширили и на цртање и сликање, а заснивали су се на спонтаном писању или цртању ослобођеном сваке свесне, претходне асоцијације или нарочите намере. Идеја је била да се, попут рада психотеста, узме оловка и запише или нацрта прва ствар која се нађе у мисли, без икаквог претходног смишљања и размишљања, а затим, по принципу тренутних асоцијација, наставни креативни процес. Пожељно је, чак, било да се то ради у стањима нарушене будности, када је свесни ум потиснут и омогућава приступ, односно

испољаване дубљих слојева несвесног. Маркс Ернест (Marks Ernest) је открио свој начин стварања „аутоматске“ слике, коју је назвао *фротаж* (Frottage). Ради се о врсти пресликавања, која се састоји од прислањања папира на рељефну површину, и добијања њеног отиска трљањем оловке преко целе површине папира. Ернест је пресликавао паркет, рибљу кост, кору стабла. Добијени резултат би је предмет „контемплације“ све док аутор не би угледао извесне слике које је доживљавао као пројекције свог несвесног бића. Моја ишчекивања и очекивања, тада, могла би да се упореде са тежњама надреалиста. Међутим, пракса је показала да сам се ја боље сналазила у апстрактним формама. Дефинисања извесних представа, које бих окарактерисала као своју подсвест, нису ми била потребна. Са дистанце, пре бих свој аутоматизам поредила са Полоковом акцијом, која бележи процес и егзистенцијални траг на платну, у мом случају- папиру. Преса, као алат који сам користила, била је кључ за остваривање аутоматске акције, и због рутине, аутоматизма самог рада са њом, али највише због изненађења које је процес штампе давао, а на које је требало некад аутоматски, а некад са промишљањем одговорити. Свакако, процес је измицао плану и одвијао се у правцу усмереном неким несвесним, тренутним поривима.

Дуализам слабог и јаког

Тек у овој фази сам почела да размишљам о медијуму (папиру), алату који користим и њиховом односу. За разлику од других ликовних медија (слика, мозаик, скулптура) усавршаваних да одолевају зубу времена, папир носи печат пролазности. Чак и у музејском начину конзервирања склон је брзом пропадању. Међутим, без обзира на то, папир као подлога, а и медиј од ког се праве скулптуре и инсталације, показао се као материјал неисцрпних могућности. Управо његова карактеристика пролазности и лакоће као да је интересантна многим савременим уметницима, који баш ове феномене и желе да прикажу и испитају у свом раду. Клес Олденбургу (Claes Oldenburg) каже за своја дела да „су намерно крхке грађе...“ да ће „и тако бити изгубљена, а њихова урођена лпмљивпст убрзава дејство времена - она ће нестати пре него већина дугих ствари“.⁴⁰

⁴⁰ Дон Коупленс: *Уметник говори: Клас Олденбург*, Пијановић П. и Глигоријевић Љ. – уредници, Ликовне свеске од 1 - 2, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996, стр. 118

Његова мекоћа и кртост у потпуној су супротности са пресом која је груба, тешка и захтева прилично физичко ангажовање при руковању. С обзиром на мој одабрани став неконтролисања, односно препуштања, при руковању, она врло снажано испољава свој карактер и утиче на саму уметничку креацију. Под интензивним притиском папир се гужва, цепа и благо дроби, тако да се његова материјалност мења. Промена иде ка трошењу, распадању у физичком смислу, али богаћењу, оплемењивању, трансформисању материје. Ефекти трагова жице која се утискује и преклапање различитих загаситих тонова боје подсећају на уштављену кожу рептила. Ефекту уштављене коже допринели су и поцепани делови, затим сегменти пресавијања или фалтања папира и гужвања под јаким притиском. Тако да папир: слаб, трошан, неплеменит материјал под интензивним и grubим третманом не бива визуелно ослабљен и уништен, већ, напротив, ојачан. Иако се у егзистенцијалном смислу он, ипак, троши, у формалном постаје јак и племенит материјал. Ова трансформација слабог у јако подстакла је тада размишљања о алхемиској трансформацији неплеменитог метала у племенит. Пажњу на алхемију истовремено је скренула и употреба црне боје, чији сам избор у том моменту објаснила као своје неимање јасне визуелне замисли коју желим да приказем. Уз то, интересовање за материју спојило је две речи црно и материју у црну материју, односно прима материју која у алхемији означава, неманифестно и први стадијум Великог дела или Опус магнум (Opus Magnum). Тек касније сам се вратила на идеју о алхемији по питању, пре свега, процесуалности, ступњевитости, која води трансформацији материје.

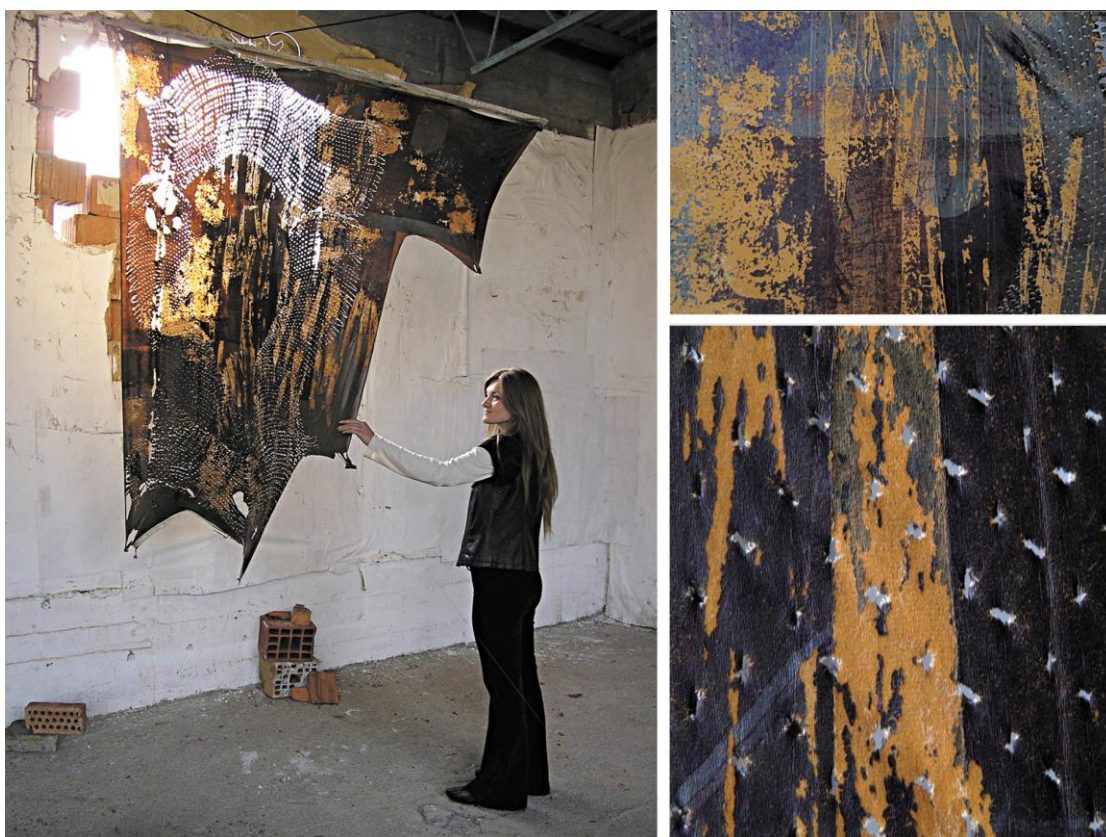
Усредсређеност на материју папира и склоност, као и у претходној фази, ка комбиновању различитих медија водили су у следећи експеримент. Намера да од папирне пулпе направим папир интересантнији (тактилнији, чулнији) за штампу од индустријског, завршила се изливањем пластичких комада од овог материјала. Почела сам од мањих комада у које сам, док су у кашастом стању, утискивала, као и у процесу штампе, разне жице. Идеја да од папирне пулпе излијем већи објекат инспириран гвозденим Стамбол капијом (највећа капија калемегданског утврђења) дошла је потпуно спонтано, могло би се рећи, у духу тематике ове фазе, по принципу аутоматизма. Дуализам слабог и јаког и овде се испољио. Капија по својој функцији представља заштиту, али и препреку и као таква гради се од јаког и постојаног материјала. Покушај да је направим од папира завршио се њеним распадањем и мојим напором да је задржим у одређеној форми. Постављање распаднутих комада помоћу месарских кука

на блинд-рам у форми инсталације било је опет спонтано, моје прво искуство са објектом, инсталацијом већих димензија, која је сугерисала и размишљање о простору.



57.59. Инсталација 1, целина и детаљи

Још један рад био је резултат интересовања за материјал. Ефекат коже, који се стварао утискивањем и преклапањем отисака мреже на папиру, подстакао ме је да, као подлогу за штампу, употребим вештачку кожу, испитам могућности овог материјала и резултата које може да произведе. Поступак рада са пресом и матрицама био је исти као и са папирима, али је карактер медија дао другачије ефекте. Иако јак као материјал, јача у односу на папир, такође, је трпела оштећење. Утискивање мреже остављало је рупичасте траг што је, попут претходног рада, навело на размишљање о простору, односно постављању рада у простор, како би светлост била укључена као ликовни елемент неопходан да истакне поменуте трагове. Док су оштећења на слабашном папиру стварала визуелни утисак чврстине и тежине (коже, метала итд), овај „јачи“ медиј отоворио се ка светлости, што му је дало утисак лакоће и мекоће.



60-62. Инсталација 3, целина и детаљи

Оба рада сугерисала су инсталативно презентовање, што се одразило и на штампане папире који су повезани у једну целину инсталирану са благим искораком у простор. Сви радови заједно, три инсталације, баш као и у претходној фази, потпуно спонтано, концептуално повезани су у једну целину, серију.



63. Инсталација 2

○ Трећа фаза

Концептуални механизам

После дуже временске паузе, која је била испуњена интересовањем за медије као што су фотографија, видео, перформанс, инсталација и експериментисањем са њиховим комбиновањем, вратила сам се папиру и већ описаном процесу штампе. Старој проблематици приступила сам наоружана искуством са новим медијима и обогаћена животним. Временска дистанца омогућила је да се утисци и размишљања о претходним фазама слегну, искристалишу и дају нове смернице за развој рада, а искуство са новим медијима проширило је моје техничке способности за ту наредну степеницу. Сам повратак, односно наставак истог третмана одабраног медија, указао је на, и подвукао идеју о процесуалности. Иако су се и претходне две фазе директно временски надовезивале једна на другу и по технолошком приступу и по питању медија који користим, иако је и тада постојала идеја да исти процес рада наставим, моја свест није била усредсређена на стварање једног концепта, отвореног, живог система који ће прошле и наредне фазе повезати у један рад. Свака фаза посматрана је као засебна целина са делом као исходом креативног процеса, али и крајњим циљем.

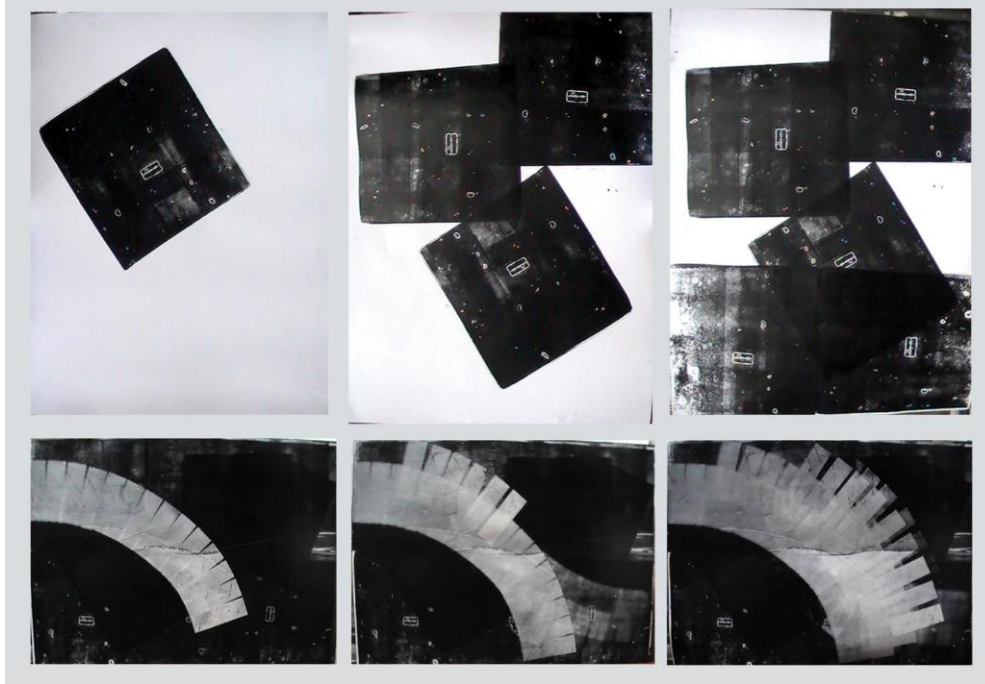
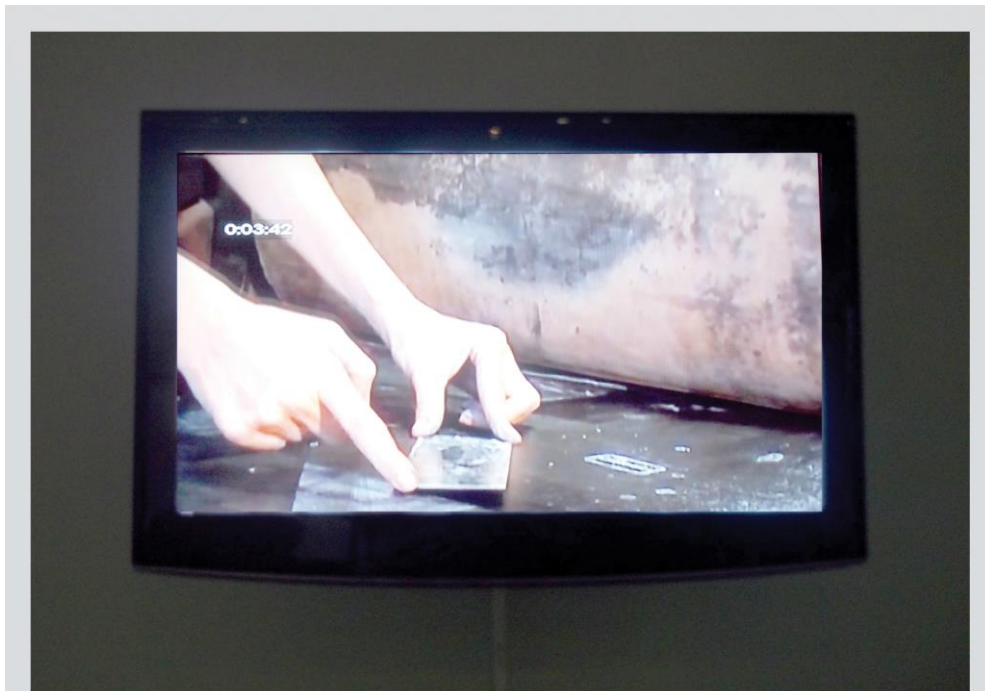
Ову трећу фазу започела сам у оквиру студијског боравка у Индонезији. Као стипендиста индонежанске владе, тамо сам боравила већ извесно време и увелико искусила осећај даљине. Немогућност лаког приступа свом уобичајеном радном мобилијару створило је једну бланко ситуацију, која је омогућила да се наталожено искуство покаже без оптерећујућих калупа.

Задржала сам, наравно, папир као медиј. Одлучила сам се, не за папире fine обраде за графички отисак, које сам делимично користила у претходним фазама, већ за обичан, јефтин, папир попут хамера, који је свугде, у свим деловима света исти и доступан. Матрице: клише од линолеума и мреже, односно жице које сам користила у обе претходне фазе желела сам да употребим да бих нагласила везу са претходном фазом, али ми нису били на располагању. С обзиром на то да нисам имала „оргиналне“ матрице, одлучила сам се за почетак од „нуле“. Без интенције да приближно поновим материјал, величину, облик или структуру (код жица), по узору на старе матрице, и инсистирајући на спонтаности и случају, прихватила сам прво парче бакарне плочице, које сам нашла у атељеу. Плочица је била веома малих димензија, у односу на папир коме, као ни у претходној фази, нисам желела да коригујем индустријске димензије (А0

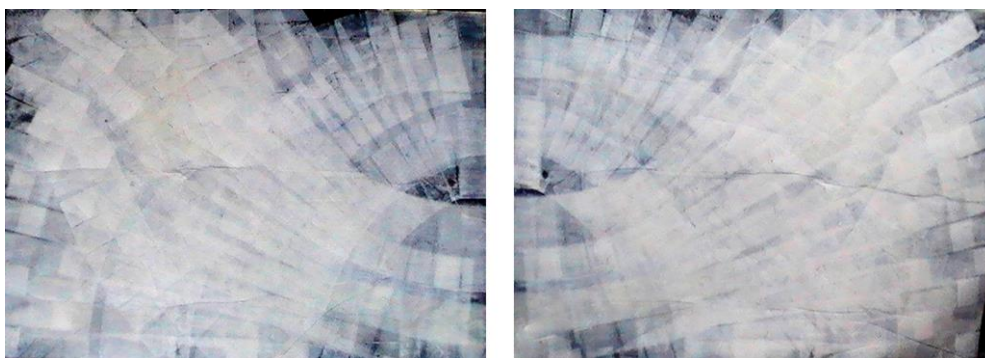
формат). Плочица је на великом папиру добила огроман простор за кретање, али и веома тежак задатак да засити папир потребним слојем боје.

Свест да радови које стварам тако далеко морају бити лако преносиви, интензивирала је размишљање о трошности и лакоћи материјала који сам давно одабрала као медиј у ком се најбоље изражавам. Материја папира је, значи, под утицајем ранијих фаза, и даље била предмет мог размишљања. Међутим, процес рада са малом, глатком, лаганом плочицом је интензитет деловања на папир, са јаког притиска и грубог материјала који се утискује у папир видно оштећујући га, померио на повећање квантитета пролаза папира и матрице кроз пресу. Репетиција, безбројно понављање исте радње, све док одабрана боја у великом броју слојева не засити папир, одређеним интензитетом, процес штампе претворио је у свакодневни ритуал. Иако сам и даље била концентрисана на праћење феноменолошких и естетских дешавања, које процес штампе производи на и у папиру, кораци који сам предузимала били су акцендовање и осамостаљивање овог репетитивног поступка. Схватајући да је кључ ове фазе управо у овом поступку, који постаје концептуални механизам, а и оспособљена за рад са дигиталним медијима, докуметовала сам процес рада видео записом. Видео бележи грубо стварање црне основе преко које се затим ритуалним, безбројним отискивањем мале плочице формира структура белих слојева боје.

У штампани се користе увек два папира која представљају пар. На једном се отискује плочица, а други се лицем поставља на тај папир. У току узастопне штампе неосушена боја отиска бива пресликана са првог на други папир. Тако да се упарени папири међусобно одражавју и чине формално јединство. У самом почетку папири су третирани индивидуално и, уместо другог папира, као заштита од преношења боје на ваљак, коришћен је новински папир. Али се спонтано, врло брзо, наметнула могућност дуплог пресликавања, коју сам уврстила као правило у даљем процесу, јер у потпуности подржава идеју и тему рефлекса.



64. Видео запис о процесу рада и секвенце



65. Диптих Беле фазе

Претходне фазе су, поред технолошког поступка штампе на папиру, увек подразумевале и експерименте са тематски или медијски сродним елементима у оквиру продукције других радова. Време је процес штампе извукло као есенцију, кључ креативног процеса. Можда су други радови претходних фаза (кожа, радови од папирне пулпе итд.) били ликовно изражајнији, али је процес штампе представљао процес контемплације над целокупном тематиком дате фазе. Таложeње слојева боје на папиру многобројним отискивањем матрице кроз пресу представљало је контемплативну радњу, која је доприносила лаганом и систематичном развоју теме, њеном инкубирању и кристалисању у друге радове, који су, у односу на штампане папире, настајали по принципу ad hoc .

Што је процес био удаљенији од размишљања о формалним односима боје, форме, текстуре, материје и усредсређенији на чисту активност управљања пресом, то је контемплативни и медитативни моментат над темом био изражајнији. Управо та чињеница да овај технолошки поступак представља лабораторију за концептуални развој дела била је битна у даљем процесу истраживања. Можда, у том тренутку, не потпуно јасно у мојој свести, овај процес се издвојио као самодовољни елемент ликовног дела, независан од дела као уметнички уобличеног производа.

• Простор

Дводимензионално постављање са искоракoм у простор

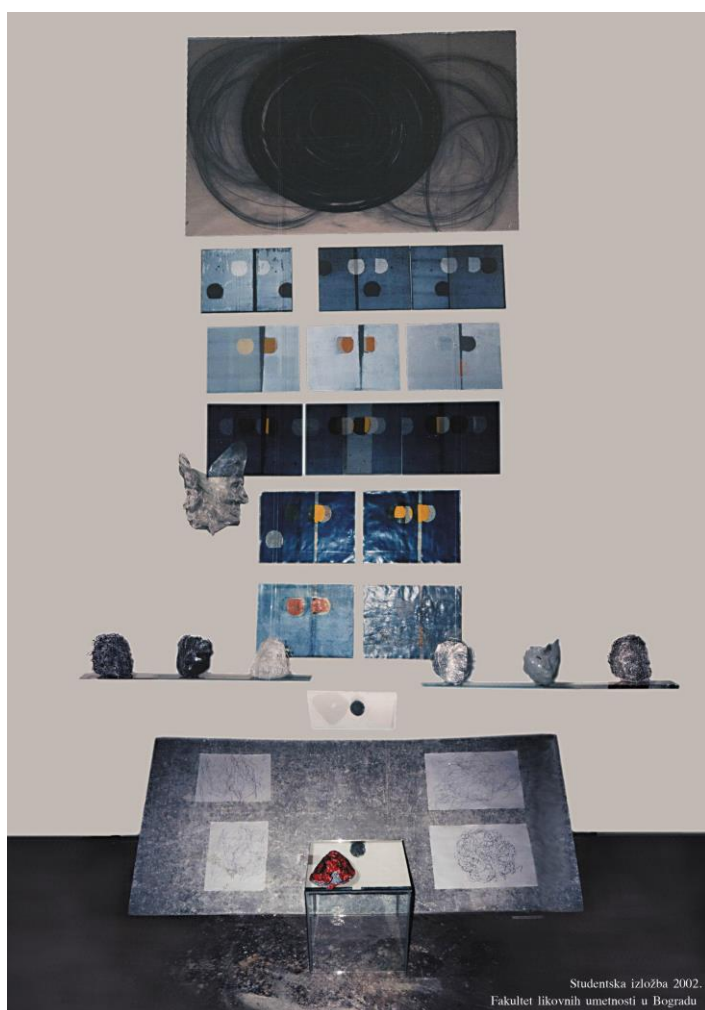
Запоседање простора у мом раду наметнуло се само, без мог интересовања и тежње да радом зађем и повежем га са простором. Моја концентрација била је искључиво усмерена на радни процес, радни механизам и резултате у дводимензионалном простору папира. Тек је моменат излагања радова рађених у различитим техникама (цртежи, штампа на папиру, рељеф, објекти, фотографија, видео итд.), а, опет, тематски јединствених, истакао значај да се радови повежу у концептуално компактну целину, пре него да се посматрају као самостални естетски предмети. То повезивање директно, на лицу места у излагачком простору истакло је важност простора, који је престао да буде само физички простор у ком се рад излаже, већ и простор који попут формата дефинише и формално уобличава рад.

Прва излагачка исуства и дијалог са простором остваривали су се у оквиру групних годишњих изложби на факултету. Иако је мој рад заузимао само део зида једне просторије, значај простора био је кључан у формирању завршног изгледа рада. Поставку сам увек започињала селекцијом кључних из мноштва радова рађених у различитим техникама и медијима. Селекција је зависила управо од карактеристика зида који добијем за излагање, да ли је то вертикала или хоризонтала, да ли је део зида при поду или испод таванице. Селектовање је често значило одбацивање „добрих“ и укључивање „лошијих“ радова у поставку са циљем постизања што јасније, ефектније и компактније концептуалне целине.

Радови изложени на две студентске изложбе 2002. и 2003. године организовани су у целине по већ описаном принципу; први поштујући вертикалу, а други хоризонталу зида. У обе поставке, сасвим спонтано, искорачила сам у простор. На овај искорак утицале су маске (у првој поставци 2002), које су као тродимензионални објекти наметале потребу да се изложе у простору. Настојећи да формирам са осталим радовима целину, одмакнуто од зида, на две стаклене полице које су држале струне прикачене за плафон, изложена је једна серија маски. Идеја за постављање полица испред радова постављених на зид дошла је од елемента простора, односно летвице мрежасте конструкције, која прекрива таваницу. Само њихово постојање наметнуло је могућност да се рад инсталира баш ту и на полицама које лебде, а не на постаментима, на пример. Њен положај је одредио и размак од зида. Иако сам могла произвољно да одредим овај размак, праћење норми које намеће сама актуелна, просторна ситуација, тада је било „откриће“ које сам настојала да пратим, јер је давало смернице за креативно слагање радова у концептуалну целину, боље него што бих их свесно, плански повезала. Постављање радова представљао је, у мом случају, нови креативни моменат, који је имао исти значаја као и креативни чин њиховог стварања. Радови и серије, појединачно, нису имали естетски квалитет којим би парирали јасноћи идеје у концептуалној целини.

Друга серија маски рађена је са намером да буде постављена на огледалу, како би са својим одразом градила нову форму. За њено постављање искористила сам акваријум, који ми је до тада служио као модел, на који сам ставила огледало и на њега маске, а све заједно постављено је на под између две лебдеће полице. Као везу између радова на зиду и оних који залазе у простор поставила сам једну дрвену таблу, коју сам нашла у атељеу, и на њој изложила штампане рељеф цртеже. Сивкасто бело обојење табле са пиктуралном текстуром одлично се уклопило и као подлога цртежима, а и као

визуелна и естетска подршка радовима на зиду. Огледало са маскама, поред тога што одражава маске, када му се приђе ближе, одражава и целу поставку са зида. Поставка је својом израженом хоризонталом и благим искораком у простор добила један олтарски карактер, који посматрача задржава на дистанци од радова и нуди му, ипак, само фронтални сусрет са радом. Да ми је неким случајем на располагању био хоризонтални део зида, поставка би, вероватно, изгледала потпуно другачије. Нажалост, ове радове никад нисам излагала самостално у неком галеријском простору, тако да не знам каква би решења дали други просторни оквири.



66-67. Поставка на ФЛУ у Београду, 2001, целина и детаљ

За студентску поставку из 2003. године добила сам хоризонтални део зида при поду. Врло слично, као и у првој, рад је био постављен на зид са благим искораком у простор.

Рад су чиниле само три инсталације. Прва (*Инсталација 1*) је, иако инсталација, била постављена на зид попут слике. Друга (*Инсталација 2*) је била сачињена од

штампаних папира, који су због ограниченог простора постављени у два слоја један на зиду, а други мало испред. Размак између њих одредио је елемент простора, тачније стуб, који се налазио у делу зида којим сам располагала. Трећа инсталација (*Инсталација 3*) била је штампана кожа ,која је због своје аморфности наметала потребу да се, на неки начин, разапне у простору. То је био и први већи „комад“ који сам поставила потпуно тродимензионално у простор. Кожа је имала рупичаста оштећења настала утискивањем жице. Постављена је у простору тако да јако светло које је допире са високих прозора атељеа иза рада пролази кроз рупице укључујући значај и овог ликовног елемента у поставку. Иако је ово било много конкретније иступање у простор у односу на претходну поставку, целина се, ипак, посматрала фронтално.



68.71. Дипломска изложба, ФЛУ Београд, 2002

Ове радове сам поново изложила 2005. године, такође на Факултету ликовних уметности, али у другом простору, а у оквиру Конкурса за магистарске студије. Простор који ми је преостао за презентовање рада била је зграда у изградњи. Овај простор, још увек нефункционалан и недовршен, пружио је интересантно искуство повезивања рада са простором у амбијенталну поставку. Елементи простора уклопили

су се у мој рад пре него што сам ја рад уклапала са њима. Димензије отвора за врата у потпуности су одговарале *Инсталацији 1*, која је у претходној поставци била постављена на зид. Постављање у врата затварало је пролаз, али не и поглед иза. Иако се и у овом случају овај комад могао посматрати само фронтално, дубина простора иза инсталације, чак и екстеријера који је улазио у видокруг, допринео је јаснијем осећају просторности рада, односно његовом утапању у простор. Слично је било и са *Инсталацијом 3*, која је, као и у поставци из 2003.године, инсталирана у простору. Светлост је добијала из отвора остављеног за прозор који је, игром случаја, имао облик сличан форми овог рада и визуелно асоцирао на његов отисак. Додатна веза са њим успостављена је коришћењем блокова, који су из њега испали, као тегова за разапињање коже. Зид између ове две инсталације дао је могућност да папире који чине *Инсталацију 2* инсталирам у два слоја са значајнијим искоракком у простор, што је омогућило посматрачу да зађе у простор инсталације.



72-75. Поставка на конкурс за магистарске студије, ФЛУ, Београд, 2005

Дво/тро/димензионално пружање у простору

Истраживање простора са истим радовима наставила сам 2006. године у Великој галерији СКЦ-а у Београду у оквиру самосталне изложбе коју сам насловила *Иницијација*. Радови никад нису прављени са намером да се поставе у простору попут тродимензионалних објеката. Силазак са зида и постепени искораци у простор дешавали су се, како сам већ описала, сасвим спонтано. Самостална изложба пружила је прилику да се опробам у простору и рад поставим без просторних рестрикција. Велика галерија СКЦ-а је правоугаоне, доста издужене основе, тако да су инсталације, уместо постављања уза зид, постављене потпуно слободно у простору, у низу, по средини галерије.

У отвору врата галерије је, као и у претходно описаној поставци, постављена *Инсталација 1*, која је сада добила назив *Капија*. С обзиром на то да су ова врата, за разлику од нефункционалног пролаза претходне поставке, функционална инсталација је одмакнута колико да омогући пролаз (улаз) посетиоцима. *Инсталација 2* постављена је на средини галерије и названа *Лавиринт*. Дванест штампаних папира инсталирано је у три попречна хоризонтална реда на растојању од једног метра. Сваки ред има четири отиска сложена у два висинска нивоа. Слојевитост је поновљена, из претходног искуства излагања овог рада, мада сам, сада, њом желела да нагласим и слојевитост настанка радова. Замишљена је, како јој и нови назив каже, као лавиринт кроз који ће публика моћи да прође. Између бочних зидова и инсталације био је слободан простор, тако да пролаз кроз инсталацију није био неопходан, она се могла и обићи. Недовољан број папира није омогућио да се инсталација постави од зида до зида и тиме посматрача примора да уђе и прође кроз њен простор. Кроз рад се могло проћи само између слојева, јер су папири били распоређени тако да нису омогућавали пролаз кроз њих.

У дну галерије била је постављена *Инсталација 3*, сада названа *Распеће*. Она је, као и од првог постављања, инсталирана потпуно у простору, с тим што се у овом случају могло око ње обићи. Одмакнуте од зида и постављене у простор инсталације су показале и своја наличја, а, неким случајем, сва три рада имала су бело сивкасту полеђину, прошарану траговима процеса рада. Кретање кроз галерију и радове одвијало се по једној линеарној путањи на којој су се радови један за другим смењивали. Повратак из дна галерије значио је перцепцију њихових наличја сада по обрнутом редоследу од последње ка првој инсталацији. Белина која је доминирала у

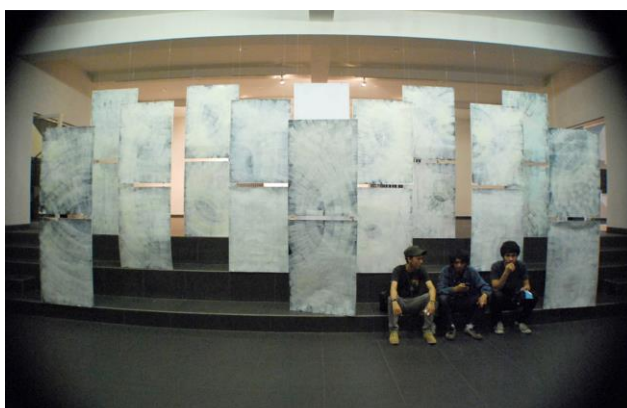
погледу при повратку била је јасан контраст тамном обојењу, које је карактерисало радове при првом пролажењу. Белина полеђина је била попут друге стране медаље. Не полеђина рада која нема своју ликовну причу, већ, напротив, један нови визуелни моменат, са својом атмосфером, који допуњава и усложњава ликовни концепт рада, односно целине. Контекст који су створила бела наличја радова дала су радовима тродимензионални карактер, јер полеђина није случајно показивање неспретно изложеног рада, већ део концепта амбијенталне поставке.



76-80. Изложба Иницијација, Велика галерија СКЦ, Београд, 2006

Спонтано појављивање белине наговестило је следећу фазу, у коју сам ушла тек много година касаније, заинтересована да процес штампе наставим белом бојом. Тада сам, ликовно, већ била поједноставила проблематику, тако да сам од радова имала само једну инсталацију којој су, попут Инсталације 2, претходне фазе, чинили штампани папири, само у знатно већем броју. Рад „беле“ фазе, тада под радним називом *Шта мисли? Да ли су анђеоска крила тешка или лака?*, први пут сам излагала, у оквиру

групне изложбе, у Галерији Лауангуанги (Lawangwangi) у Бандунгу (Индонезија). Галерија је савремен архитектонски простор, инспиративан за амбијенталне поставке каквима тежим. Под једне од просторија био је подељен на два нивоа повезана тростепеним каскадама и уским степеницама са обе стране, које омогућавају прелаз између нивоа уобичајеним искораком. Каскаде сам одабрала као тачку за презентовање свог рада. Слојевитост поставке коју сам задржала од раније на каскадама је била још изражајнија. На ивицу сваке каскаде инсталирала сам један слој радова, тако да је сваки наредни слој био виши од претходног за висину каскаде. То, не само да је дало већи осећај дубине, него је и повећало димензије инсталације.



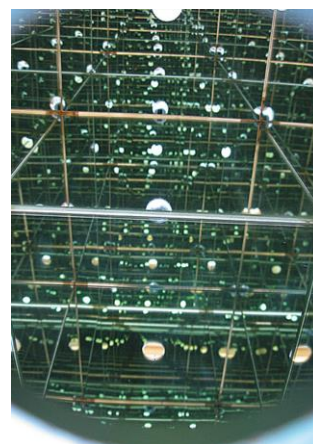
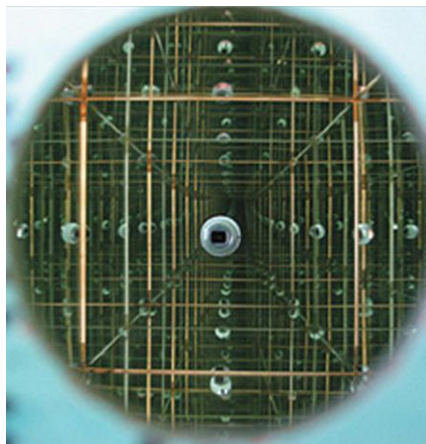
81-83. Поставка у Галерији Лавангванги у Бандунгу (Индонезија), 2012

У односу на претходну поставку *Инсталације 2* или *Лавиринта* у галерији СКЦ-а ова поставка имала је, пре, карактер рељефа, него тродимензионалног објекта, инсталације. И овде је полеђина била доступна посматрачу. За разлику од претходне, ова инсталација је имала полеђину далеко очуванију, неоптерећену траговима процеса, и била је једина видљива полеђина међу изложеним радовима, тако да није имала контекст у ком би, као таква, била разматрана равноправно са лицем како је то био случај са полеђинама у Великој галерији СКЦ-а. Међутим, постављена на сред просторије инсталација је могла да буде обиђена и сагледана са свих страна. Могло јој

се прићи са два улаза фронтално и са два улаза бочно иза ње, тако да је сусрет са делом био неусмерен на фронтални поглед. Уз то је делила просторију на два дела стварајући један нов доживљај тог простора. Тако да је, и поред рељефног карактера поставке, јасно појављивање полеђине указало на тродимензионаланост рада и на схватање папира пре скулпторски као материјала, него као подлоге која бележи визуелну поруку. То је потпуно пратило моја ликовна истраживања, која су ,временом, фокус усмеравала баш на материју папира, његову не/издржљивост и не/постојаност. Сходно томе, визуелни запис на лицу рада био је само траг третмана папира без естетске и визуелне поруке и, према томе, ништа већег значаја од полеђине.

Простор у простору

Од дводимензионалног постављања са искорак у простор, преко постављања рада самостално у простору и савладавања чињенице да постаје тродимензионални објекат или инсталација дошла сам постепено до стварања простора у простору. Све поставке до сада омогућавале су посматрачу да приђе и зађе у рад, али простор рада и галерије били су, иако у дијалогу, јасно детерминисани и одвојени. Свођењем рада само на штампане папире, број папира се повећавао. Самим тим, и димензије сада јединог рада који се излагао или чинио изложбу. Уласком у белу фазу папире су повезани по два у вертикалне траке тако да је понављање вертикале, као основне јединице, у организовању рада у простору давало велики број решења. Простор рада се повећавао и остало је само питање како га сместити у простор, да га заузме у потпуности, и да га поништи стварањем сопственог простора.



81-83. Инсталација Коцка

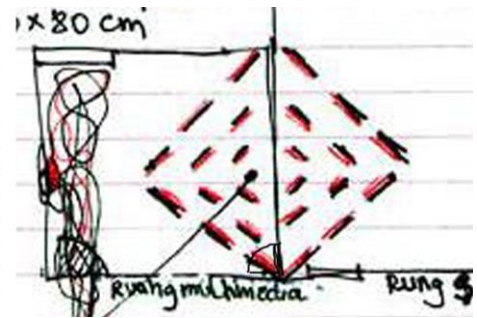
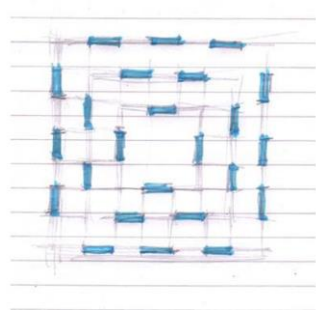
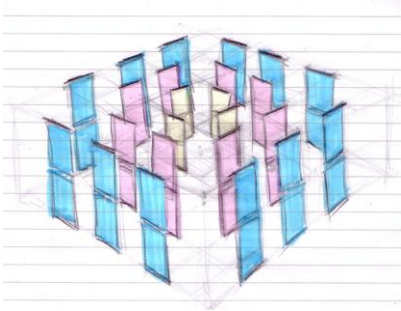
Током 2001.године, закупљена истраживањима калеидоскопских структура које настају принципом рефлексије, направила сам објекат од огледала под називом *Коцка*. Рефлексије огледалних површина окренутих према унутрашњости стварају утисак бесконачног, геометријски уређеног простора. Посматрач само погледом кроз отвор на објекту може да уђе и истражује у сплет статичних, мултиплицираних линија. Тако да се јасно намеће однос спољашње-унутрашње, приступачно-скривено, реално-илузорно, материјално-духовно. Супростављене сфере имају подједнако важну улогу у обликовању рада. Граница између њих је чврста и јасна и потенцира спољашњу материјалну пролазност и унутрашњу магичност, а, ипак, једино у међусобном дејству чине хармоничну целину. У овом случају посматрач се налази са спољне стране, загледан у унутрашњост

С обзиром на сколоност ка амбијенталном изражавању интригирало ме је да илузионистички простор трансформишем у реалан амбијент. Настављајући да размишљам о релацији спољашње-унутрашње желела сам да омогућим посматрачу да уђе у унутрашњост и тако постане део овог магичног простора. Ова моја тежња реализовала се и кроз неке друге медије (перформанс), али се одразила и на приступ простору уопште, па и на просторно постављање штампаних папира.

По узору на објекат, коцку, штампане папире сам хтела да инсталирам по основи квадратног облика у три слоја, лица радова окренутих ка унутра. Унутрашњи слој, најмањег обима, чине четири вертикале, средњи слој чине четири пута по две вертикале и последњи, састављен од три пута по три вертикале (скица). Вертикале омогућавају кретање не само између слојева већ и кроз слојеве. Пролаз у рад је био потпуно проходан за посматрача, чак и неопходан, с обзиром на тода су лица радова била окренута ка унутра, а наличја ка споља, тако да је, вођен жељом да види рад, посматрач потпуно спонтано, логично улазио у простор инсталације, без додатне сугестије.

Рад сам поставила на Технолошком универзитету у Бандунгу у атељејима на Катедри за уметност. Специфичан радни, негалеријски простор дао је интересантну могућност за поставку оваквог рада великих димензија (5.6 x 5.6м). Пошто рад није имало смисла сместити у једну просторију, коју би испунио од зида до зида, поделила сам га, по дијагонали, на два дела. Један део био је смештен у једну, а други у другу просторију које су међусобно биле повезане вратима. Дијагонала се протезала дуж целог зида, тако да су се врата нашла у простору инсталације. У једној просторији били су радови белог обојења који су одмакли у процесу, док су у другој били тек започети

радови превладавајућег црног обојења. Оваква поставка одвајања и повезивања у потпуности је одговарала мом тадашњем концепту да прикажем рад у развоју, у процесу. Уз то рад је запосео две просторије и пролаз између њих и својим обликом потпуно реорганизовао и неутралисао спољни простор. Инсталација више није изгледао као поставка у простору, већ један нови изграђени простор, који је преобликовао и у себе укључио и спољни физички простор, потиснувши га у перцепцији као засебан, одвојен елемент.



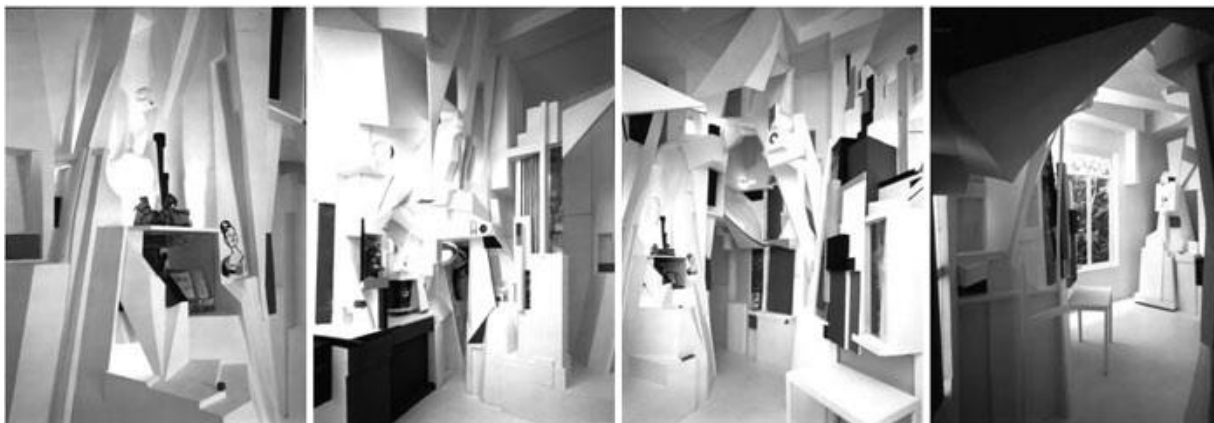
87-89 Скице



90. Реализација скице, поставка мастер рада, 2013

Интервенције у простору, које га потпуно трансформишу, радио је у Курт Швитерс (Kurt Schwitters) у свом пројекту Мерцбау (Merzbau, 1923-33). Искључујући се из предвиђених простора за излагање, као што су галерија и музеј, он је истраживао могуће ван-галеријске и ван-музејске просторе за излагање. Окренуо се приватном простору куће и, у поменутом пројекту, у више просторија породичне куће у ХанOVERу интервенисао је градећи конструктивистичке форме. Конструкције су у потпуности испуниле зидове и просторије и обојене у неутралну, белу боју потпуно трансформисале постојећи простор. Он је одабрани простор за излагање претворио у

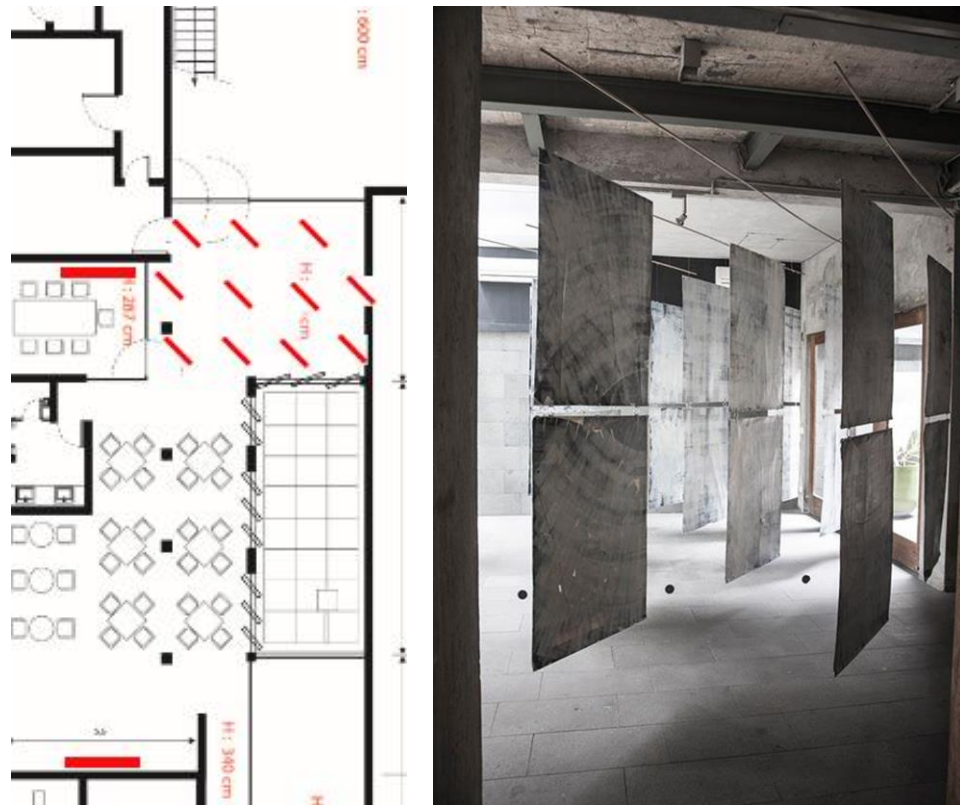
тотални простор уметничког дела, реферирајући на архитектуру као „најобухватније уметничко дело“⁴¹.



91. Курт Швитерс

У неким наредним излагањима у оквиру групних изложби рад, због великих димензија, није било могуће поновити у форми квадратне основе. То није било ни потребно, јер су број радова и моја јасна намера да створим сопствени простор, то постизали само адекватним одабиром простора и организовања радова, тако да тај простор у потпуности испуне. То је аутоматски стварало или ширило простор рада на цео физички простор, тако да је посматрач морао ући у и проћи кроз рад. У Павиљону „Цвјети Зузорић“, у оквиру првог *Тријенала проширених медија* у Београду рад је инсталиран у ниши бочног улаза, који користи као једини улаз у галерију. Пошто је цела ниша испуњена вертикалама папира, врата, као елемент простора, потпуно су занемарена и не улазе у визуелну перцепцију. У Великој галерији СКЦ-а инсталација *Катија* била је постављена на улаз у галерију, одмакнута толико да не дисфункционализује простор. Кореспонденција инсталације и простора била је визуелно наметљива и очигледна. Одабрано место је, чак, давало или упућивало на евентуално значење рада. У случају поставке у Павиљону, веза са простором је посматрачу не приметна. Он циљано бива уведен у простор рада истовремено губећи из видокруга физички простор, па, самим тим, и свест о њему. Атмосфера у простору рада, коју посматрач једино перципира, потпуно минимализује однос унутрашње-спољашње. Сличан ефекат постигнут је и у Галерији DiaLoGue у Џакарти, где је једна пролазна просторија испуњена вертикалама папира организованих у дијагоналне паралеле.

⁴¹ Хуберт ван ден Берг, Валтер Фендерс, *Лексикон авангарде...* нав. дело, стр.198



92-93. Скица и поставка у галерији ДиалoГуе, Цакарта

- **Време и докторски уметнички рад**

Материјалност и трајање

Истраживања везана за процес, материју и простор сукцесивно су истицала значај временске компоненте у концепту који је све више бивао у фокусу мог интересовања, и преузимао примат спрам дела као уметничког објекта. Понављање, односно реобнављање већ описаног експерименталног приступа графичком поступку високе штампе у различитим временским периодима, навело је на размишљање о времену или, тачније, његовом трајању у времену. И поред материјалних и концептуалних промена и разлика које карактеришу одређене фазе у раду, на основу анализе радова и њиховог повезивања, истакнуто је да се ради о једном истом концепту, који се развија и мења у оквирима и механизмима ауторефлексивне поетике градећи материјално одвојене и независне целине.

Оно што је константно присутно и не мења се кроз фазе су папир као медиј и штампа на графичкој преси . Формат папира се мењао, као и његова улога у грађењу рада. Од функције подлоге за реализовање визуелне замисли, акценат се постепено премештао на материју папира, чије се особине у процесу штампе испитују и која учествује у грађењу рада не само као носач дела већ и формално и егзистенцијално. Пошто је папир трошан материјал, краткотрајне постојаности, који се при интензивирању употреби (у случају мог приступа) троши и пропада и размишљање о самом делу ишло је у правцу његове (не)постојаности. Штампа је, на исти начин као и папир, од средства које омогућава да се реализује визуелна замисао, прерасла у концептуални механизам, који је постао основа и циљ креативног процеса. Дело је визуелно и материјално постало само резултат примене овог механизма, што је умањило његов значај као материјалног објекта. Истовремено, истицање процеса над делом као уметничким предметом и трошност материјала од ког је начињено дело подвукли су црту темпоралности. И просторно постављање истог рада у различитим просторима, истичућу флуидност форме рада, указало је, заправо, на непоновљивост и темпоралност поставке у одређеној концептуалној и просторној ситуацији.

Социокултуролошки контекст у ком сам одрасла и формирала се као уметник, на разне начине, утицао је, подржао и развио моју поетику сколну ефемерности. Економска криза, која је обележила период мог школовања и време када сам започела процес који и даље развијам одредила је приступ и избор материјала у ком ћу радити. Папир, као медиј који сам одабрала и у ком сам се креативно најбоље изражавала, био је економски најприступачнији материјал који ме је управо због те чињенице ослобађао страха од погрешке и подржавао у експерименталном приступу и креативној игри. Такође, сличан ефекат је имала и ситуација непостојања уметничког тржишта. То је потпомагало идеју, не жељу, о непрактичној оријентацији уметничког посла, где је креативни чин постао једна лична, самом уметнику понајвише битна пракса. Грађење естетског става и укуса формирало се крајње слободно, на основу особених стремљења и неокрњено законима, потребама и механизмима тржишта. Одлука, приклонити се потребама продајног или галеријског укуса и система, или се потпуно и бескомпромисно посветити свом истраживању, била је већ (иако не потпуно свесна) усмерена.

Уласком у „белу“ фазу, која је део докторског уметничког пројекта, суочавала сам се и са проблемима преносивости дела. Њу сам започела у оквиру мастер студија у Индонезији. Изразита удаљеност од свог матичног центра истакла је материјалну

компоненту дела као један баласт, који тешко прати мобилност савременог живота. Иако папири, који су мој главни медиј, нису тешки, шта више, савијени у ролну нису ни габаритна дела која отежавају пренос, разматрање проблема егзистенцијалног слоја уметничког дела постаје битан, када се узме у обзир да се процентуално велики део савремене уметности базира на дигиталним, лако преносивим медијима, чију сам једноставност, по овом питању, и сама имала прилике да искусим. Још почетком двадесетог века, принуђен на номадски начин живота, Дишан је дизајнирао кофере у које је на прегледан и систематичан начин организовао и смештао умањене реплике својих објеката заједно са фотографијама радова, рукописима, цртежима и осталим стварима које је сматрао битним за свој рад. Ови кофер музеји за понети по својој изради и концепту са којим су рађени добијају статус уметничког дела. Сличну судбину деле и наше институције културе које, губећи свој физички и матични простор (попут Графичког колектива, на пример), не престају да постоје и делају, већ приписују себи сасвим нови статус: галерија „у покрету“, галерија „без зидова“ или галерија „мигрант“.⁴²

Актуелна збивања у свету културе, која се тичу опстанка галерија и музеја, поново су поставила питање улоге и значаја уметничких институција, статуса уметника у друштвеном, економском, политичком и културном оквиру, као и статуса уметничког дела као предмета. Лазар Трифуновић наводи да су концептуални уметници крајем шездесетих година двадесетог века, одбацавањем уметничког дела као објеката, заправо изразили свој протест и одбацили капиталистички систем вредности и поредак у ком је слика брутално претворена у робу.⁴³ Иако потпуно супротне, околности које су утицале на моје уметничко усмерење, иницирале су исти резултат.

Све неаведено постепено и неприметно је утицало на формирање моје уметничке поетике и опуса, да бих у једном тренутку и потпуно свесно и самоницијативно, на основу сагледавања оквира у којима дело стварам, одлучила да га не штедим и не чувам за фиксне галерије и музеје, већ припремам за оне „без зидова“ и „у покрету.“ Надградња концепта који је имао већ добро разрађену подлогу ишла је у правцу праћења и одговора на дате околности.

У току већ описане, треће или „беле“ фазе у истраживању процеса, потпомогнута размишљањем о трајњу, почела је да се јавља идеја о његовом смештању у један дуг временски оквир, који би трајао колико и моја уметничка активност или

⁴² Галерија без зидова, www.beforeafter.rs

⁴³ Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци...* нав. дело, стр. 126

живот. Тај животни пројекат обухватио је све претходне, тренутну, као и наредне фазе сажимајући их, материјално, у један рад са циљем праћења свих сукцесивних промена, које се дешавају у креативном процесу, материјалу и просторном организовању рада.

Кључ сажимања нашла сам у поништавању материјалне и независне егзистенције појединачних фаза. Папир, чију материјалност испитујем у креативном процесу, постаје главни медијатор у технолошком решавању овог проблема. У медијуму графике папир је носач дела, који има функцију да попут огледала покаже одраз (отисак матрице), али га, за разлику од њега, и задржава. Ово задржавање је формално уобличавање дела таложењем отисака, притисака, трагова. Папиру враћам функцију огледала које не задржава одраз, тиме што процес не заустављам у тренутку естетског испуњења, већ настављам таложење на истом комаду папира. Претходна фаза бива визуелно поништена, јер постаје темељ на којој се гради наредна. Значи, у наставак процеса не уводим нове папире, већ располажем само са, до овог момента, постојећим. Тиме процес постаје непрекидан ток, у непрестаном мењању, а форма дела скуп свих микро и макро промена у материјалу и простору и времену без интенције ка коначном уобличењу. Значи, дело, средство мог искуства нема коначни визуелни циљ нити крај, оно траје. Материјална чињеница се огледа у тренуцима показивања тренутне фазе. Иако у свом раду не одбацујем материјални аспект дела, чак напротив, испитујем природу материје, не тежим делу као материјалном производу, већ га потпуно подређујем, чак и уништавам зарад идеје и процеса.

Фазе одвајају, али и повезују боја и метод. Оба елемента су већ постојећа у процесу, само су разрадом концепта добила артикулисаније улоге и значења. Идеја о фазама у оквиру дугорочног, животног пројекта, где сваку карактерише одређена боја, а све заједно подразумевају одређене кораке у „рецепту“ (методу) по ком се „праве“, потстакнута је алхемијском вештином или „рецептом“ о претварању неплеменитог метала у племенит.

Боја и алхемија

Безбројни пролази кроз пресу благо и споро троше крхку материју папира, док га, истовремено, танки слојеви боје учвршћују мењајући тако његову материјалност. Од безличног индустријског папира, неплеменитог материјала, дробљење под пресом и

таложeње изузетно танких и транспарентних слојева графичке боје, ствара фину, баршунасту, благо трошну материју. Идеја о процесу оплемењивања, преображавања материје надовезао се на, у претходној („дрној“) фази, узгредну идеју о алхемијском Великом делу.

Нисам никада дубоко и студиозно разматрала алхемијску вештину, али феноменолошки слој приче о обради сировог метала и стадијумима његовог проласка кроз одерђене фазе, које карактеришу трансформација форме и боје, до циља, односно племенитог метала-злата или камена мудрости, инспиративно је утицао на развој идеја везаних за штампани циклус.

Још завршетком претходне, „дрне“ фазе, јавила се потреба и идеја да наставим са истим принципом штампе, користећи већ постојеће матрице и белу боју. Поларизовање у колористичком смислу јавило се вероватно као последица дуализма који је био заступљен у претходној фази и по другим ликовним питањима. Тек касније, кроз неке текстове о алхемији, открила сам да постоји алхемијска скала боја, за коју енглески окултиста, Алистер Кроули (Aleister Crowley), каже да „у сликовитом рецепту за претварање неплеменитог метала у злато крије опис универзалног процеса развоја људске душе.“⁴⁴ Јунг (Carl Jung) је и у научним оквирима алхемијско дело видео и обрадио као штиво које се пре свега тиче унутрашњег акта човека који ради на преображавању себе, израженог хемиским језиком. Кроули даје и веома питак опис ступњева и њихово спиритуално и психолошко значење. „Метал је почетно црн што представља ноуменон, неманифестни облик, незнање, не постоји ни најмања свест која би се манифестовала у физичком свету. Радам на овом камену он постаје зелен, што представља органску материју односно тело човека, његову чулну природу. Следи бела боја, која симболизује органску материју прожету интелектом, односно човека који има свест и знање о себи и свету. Процес се наставља црвеном и симболизује чишћење. Свестан човек може да ради на поправљању својих својстава усклађујући их са божијим принципима. То производи мудраца или злато.“⁴⁵

Иако неформална, ова скала се код многих аутора са веома малим варијацима подудару. Јунг примећује да нема два аутора чија се мишљења о току процеса и редоследу ступњева поклапају, али да се, ипак, већина слаже да постоје четири ступња која су означена са четири сликарске боје: *melanosis* (црњење), *leukosis* (белење),

⁴⁴ Кроули, Алистер, *Осам предавања о јоги*, електронско издање, Hnumachis XI Oaza Ordo Templi Orientis, Београд, 2008, стр. 14

⁴⁵ Исто, стр. 14, фуснота 11

xanthosis (жућење) и iosis (црвећење)⁴⁶. У неким сличајевима (које очито прихвата Кроули) иза црњења појављује се ступањ виридитас (зелено), а у неким се избацује процес жућења сводећи процес на три ступња: црно, бело, црвено. По Јунговом мишљењу, разлог варирања између четверства и тројства је, пре свега, у философском ставу у вези са симболичким значењем и значајем ових принципа, а не у спољним чиниоцима, јер процес никада и није довео до жељеног резултата, нити је, икада, примерено спроведен.

Резултат великог дела дефинише се на различите начине као: еликсир мудраца, камен мудрости, философско злато, чудесни камен, *lapis invisibilitas* (камен невидљивости), *lapis aetherus* (као етар), хермафродитски ребис, итд. И сами изрази потенцирају духовни, спиритуални аспект циља, па се у том светлу посматрају и сами рецепти, који врло оскудно наводе хемијске елементе, нешто више процесе и алат, а обилују херметичким симболима и компликованим алегоријским фигурама. Најпознатији и најчешће разматран рецепт из 12. века, који се приписује каталонском мистичару, Рајмунду Лулу (Raymond Lull), је рецепт за припрему еликсира мудраца или камена мудрости, а као резултат очекује се врела вода и људска крв.⁴⁷

Како су дух и тело нераздвојни, тако су и мистични и практични пут у алхемији, јединствени пут. Алхемијски поступак обухвата истовремено и процесе усавршавања метала, преображај олова у злато и процесе усавршавања властите личности, преображај „оловне“, земаљске нечистоће у стање „златног“, духовног савршенства. Без првог, други је немогућ и незамислив. С обзиром на то да је истовремено и „операционалан и сакралан“, јер подразумева паралелан рад на материји и духу, писац књиге *Алхемија као феномен средњевековне културе* Вадим Рабинович га види као „материјализовану молитву.“⁴⁸

⁴⁶ Јунг, Карл Густав, *Психологија и алхемија*, Напријед, Загреб, 1984, стр 239

⁴⁷ „Да би могао да припремиш еликсир мудраца или камен мудрости, узми, сине мој, живу мудрости и загревај је док се она не претвори у зеленог лава. После тога је загревај јаче и она ће се претворити у црвеног лава. Дигерирај тог црвеног лава у пешчаном купатилу са винским алкохолом, док не испари течност и жива ће се претворити у смоласту материју која се може сећи ножем. Стави је у реторту подмазану глином и полако дестилиши. Посебно сакупи различите течности, сваку за себе. Добићеш безукусну флегму, алкохол и црвене капљице. Кимеријске сенке прекриће реторту својим тамним велом, а ти ћеш у њој наћи правог змаја зато што он прождире свој реп. Узми тог црног змаја, размажи га на камену и додирни га угашеним угљеном. Он ће се запалити и ускоро, добивши дивну боју лимуна, опет ће се претворити у зеленог лава. Потруди се да он поново прождере свој реп, а онда поново дестилиши производ. На крају, сине мој, пажљиво ректифицирај, па ћеш угледати врелу воду и људску крв.“, Рабинович, Владимир, *Алхемија као феномен средњевековне културе*, Просвета, Београд, 1989, стр. 43

⁴⁸ Рабинович, Владимир, *Алхемија ...нав. дело*, стр.52

Алхемиски рецепт као једна „животна философија подразумева метод духовног напретка, начин живљења у његову настојању да досегне мудрост... Парадокс ...стоји у чињеници да је мудрост недоступна, а, уједно, уверена у нужност даљњег вежбања, обликовању живота према разуму. Мудрост, при том, значи начин живљења који доноси мир у души (ataraxia), унутарњу слободу (autarkeia), козмичку свијест.“⁴⁹ Значи духовни развој тече и траје колико и човеков живот, баш као и код Опалке, од 1 до бесконачно, чије се одбројавање зауставља у тренутку смрти. Тиме духовни развој јесте завршен тачније заустављен у одређеној етапи, што не значи да је, уједно, и постигнут циљ. Опалка је тежио да достигне број 7 777 777 сматрајући га мистичним, али га је смрт прекинула раније, код броја 5 607 249.

Свој уметнички пројекат видела сам као животни, алхемијски пројекат. Као и у алхемијској вештини, они теку нераздвојно и међусобно су повезани законом рефлексије. И Опалка за своје радове каже да су они његово тело, истичући да између аутора и његовог дела влада принцип отискивања, рефлексије, огледања. Исто потврђује и историчарка уметности која је припремала његов рад за изложбу *Време, простор, егзистенција* на Венецијанском бијеналу, Карлин де Џонг (Karlyn De Jongh), која Опалкине радове види као огледала која рефлектују свог аутора, његов живот. Граница између дела или уметничке праксе и живота је укинута.

С обзиром на то да је циљ, односно постигнуће, алхемијског подвига унапред варљив, неизвештан, тешко остварљив моменат, тежиште се са циља у пројекту премешта на пут који чини стална вежба. Пут свог пројекта издвојила сам на четири фазе или четири боје. Црну, која је прошла, белу која траје и црвену и златну које следе. Пошто је алхемијска скала боја неформална и „како сам већ описала, не тачно дефинисана, ја сам је прилагодила својим околностима и ускладила са концептом. Први сусрет са овом скалом боја био је Кроулијев текст. Тада сам већ била у белој фази и недостајала ми је зелена, која се код њега налази између црне и беле. С обзиром да је црна само почетни неманифестни стадијум и с обзиром да су моји радови „црне“ фазе, не црни, него преовлађују шућмурасти тонови зелене у комбинацији са другим бојама, те две, црну и зелену фазу, сажела сам у једну. Касније сам видела да то и одговара неким другим варијацијама рецепта. Исто се односи и на последње две боје. Црвена је у многим рецептима већ сама по себи злато, односно она производи злато. Ту би се могао

⁴⁹ Катарина Рукавина: *Антислика као концепт*, Пругар, Крешимир (urednik), *Слика и антислика Јулије Книфер и проблем репрезентације*, Центар за визуелне студије, Загреб, 2017, стр. 160-161

и завршити процес. Међутим, зарад ликовног израза, ја увршћујем и последњу, златну фазу, која концепту даје смисао и јасноћу.

Иако је рецепт окренут раду на и са материјом, он не искључују индивидуални моменат. Као, на пример, у раду *Од 1 до бесконачног* Опалака бројеве исписује према рецепту (репетитивно) који је прописао, али рецепт му дозвољава да га спроводи у сопственом ритму, изражавајући, пратећи тако бележењем универзалног, сопствено време, сопствени ритам. Дугорочни пројекти подразумевају психолошку и физичку промену код уметника што повлачи и природну реакцију у облику одлуке променити процес, начин или прекинути га. Према томе, прелаз са боје на боју у свом раду оставила сам, као и до сад, отворен, препуштен мом ритму, без покушаја да га ограничим бројем година или неким другим параметром.

Метод (рецепт) и репетиција

Оно што мени представља бит и инспирацију је процесуалност, рецептурални карактер алхемијске вештине. „Идеја рецепта је идеја метода“.⁵⁰ Он подразумева одређене самосталне операције у одређеном следу, које се морају према упутству тачно спроводити.

У мом случају, метод рада, штампе, мењао се из фазе у фазу. Своја истраживања процеса започела сам интересовањем за рефлекс, одраз и законитости његовог пресликавања и умножавања. Тада сам била свесна репетиције у домену феноменолошког слоја дела. Играла сам се варирањем облика и боје у грађењу композиције. Штампа, која је и тада подразумевала радњу која се понавља и коју карактерише процесуалност, кораци, ритуали у извођењу, није била у центру моје пажње, јер је њена улога била подређена грађењу ликовне приче (композиција, боја, ритам итд). У следећој „црној“ фази, као начин рада, јавио се аутоматизам, који је опет сугерисао одраз, одраз мојих свесних и несвесних импулса и расположења на дати моменат. У овој фази репетиција је изостала у феноменолошком слоју дела, али се чин штампе истакао као репетитивни, аутоматски, принцип којим градим дело. Дело као естетска категорија и даље је било мој основни циљ. У последњој „белој“ фази дошло је до обрта. Стваралачки чин истакао се као самодовољни елемент дела, као „лична

⁵⁰ Рабинович, Владимир, *Алхемија ...нав. дело*, стр.44

концептуална стратегија⁵¹ која је претпостављена његовом материјалном аспекту, односно, материјални аспект дела је само резултат њене примене. Базира се на прочишћеном, ритуалном, репетитивном систему отискивања, који, без тенденције да формира визуелну или естетску поруку или да остави експресиван сликарски печат, бележи само трагове мог понашања, егзистенције и присутности у раду, истовремено „трошећи“ и материју папира.

Репетиција се налази у основи скоро свих ритуала и духовних пракси као и најчешћи структурални елемент композиције у музици. Од стране експерта различитих области различито је и објашњена. Шекнер у књизи *Будућност ритуала* објашњава са научног становишта, да се индивидуалне и колективне анксиозности ослобађају кроз ритуале. Особине ритуала, као што је репетиција, ритмичност, претеривање, кондензација и симплификација стимулишу мозак да лучи ендорфин (endorphin) директно у крв, што нас ослобађа осетљивости на бол и производи задовољастово.⁵² У ритуалној и минималистичкој музици (John Cage, Riley, Reich, Glass итд.) структура композиције гради се строгим и крајње минимализованим постављањем ритма и репетиције. То „слушатеља „избацује из такта“, он престаје бити свјестан музичких оквира темпа и мјере, те се, због снажно израженог аутоматизма, поступком сличним физији избацује из „зачараног круга“ репетитивности и уводи у стање транса.“⁵³

Принцип репетиције влада и у медитацији и молитви. У старој тибетанској будистичкој традицији вежба медитације се спроводи кроз репетитивну активност отискивања од глине малих скулптура Буде са тродимензионалном матрицом. У јудео-хришћанским религијама пракса молитве помоћу бројаница одвија се по истим принципима, као непрестано понављање fine моторичке радње у комбинацији са изговарањем и усредсређивањем на одређени склоп речи (мантру). Строго усмерена, усредсређена и ограничена контемплација на одређени предмет, мисао, радњу чини да тај предмет, мисао или радња, губе „поступно своје првотно значење и своје вањске карактеристике. На том путу непрекидног осипања појавне стварности кристализира се и изоштрава унутрашња слика, која са претходном једва да има заједнички обрис“.⁵⁴ И

⁵¹ Катарина Рукавина: *Julije Knifer i samoukinuće umjetnosti u filozofiji*, Пругар, Крешимир (уредник), *Слика и антислика...* нав. дело, стр. 146

⁵² Маја Прелевић и Марта Попивоца (2004): *Clubbing као перформанс – концептуално и чулно*, *Сцена – часопис за позоришну уметност*, број 4, година XL (октобар-децембар), Нови Сад

⁵³ Ирена Паулус: *Книфер и гласба*, Пругар, Крешимир (уредник), *Слика и антислика ...* нав. дело, стр. 287

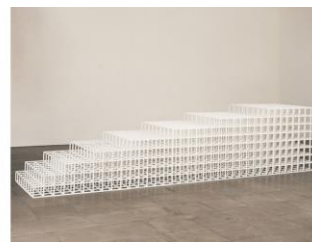
⁵⁴ Љерка Мифка: *Просторна одређеност меандра Јулија Книфера*, Пругар, Крешимир-приредило, *Слика и антислика...* нав. дело, стр. 32

овде стално понављање води одвајању, ослобађању од себе, личног, чулног доживљаја, што омогућава да се види стварност по себи.

Значи, у ритуалној музици снажна диктатура репетиције споља утиче на укидање свести код слушаоца и пад у транс; у медитацији и молитви самонаметнути ритам репетиције има далеко суптилнији ефекат, утиче на одвајање медитанта од себе, од личног чулног доживљаја, што му помаже да види „чисту стварност“. Концептуалисти и минималисти, такође су у репетицији видели средство за уклањање субјективног, личног учешћа у креативном процесу, који се базира на својеволјним одлукама и формалним инвенцијама. Они уводе другачији приступ креативном чину, који је утемељен на унапред одређеном плану и правилима, који оперира свим варијацијама у процесу. Минималиста Џад негује јединствену безличну форму, коју чини једноставан тродимензионални модуларни елемент, који се дословно понавља у серијској структури (наместо композиције). Дени Лор каже да када „Џад и Левит замењују композицију основном јединицом која се систематски понавља са варијацијама у оквиру граница дате серије, они уметничко дело преображавају у место за продубљење концепта.“⁵⁵ Пракса ових уметника подразумева инсистирање на понављању задатка или изабраног мотива у оквиру серијалне продукције. Стваралачки чин тиме постаје лична концептуална стратегија којом уметник претпоставља процес настанка дела његовом продукту.



94-95. Доналд Џад



96-97. Сол Левит

Интересантна је анализа репетиције и ритма у Книферовом опусу у тексту *Модернистичка етика слике* Нађе Гнамаш. Она наводи Книферов став спрам своје серије аутопортрета, које је израђивао свакодневно, у дугом временском периоду и који концептуално наликују Опалкиним или течинговим аутопортретима рађеним само у другој техници, у ком он аутопортрет не види као израз своје особености, већ је њихова свакодневна израда монотон ритам који, управо супротно, поништава особеност. Монотони ритам у ком се процес одвија може се повезати са континуитетом откуцаја

⁵⁵ Лор, Дени, *Историја уметности XX века*, нав. дело, стр. 172

срца (Касакија), дисања, протицања времена (Кавара), као и ритмом било које машине где „метафизичку концепцију универзалног времена потискује световни осећај свакодневног понављања и промене.“⁵⁶



98. Роман Опалка (горе) 99.Јулије Книгер(доле) 100. Течинг Шиеј

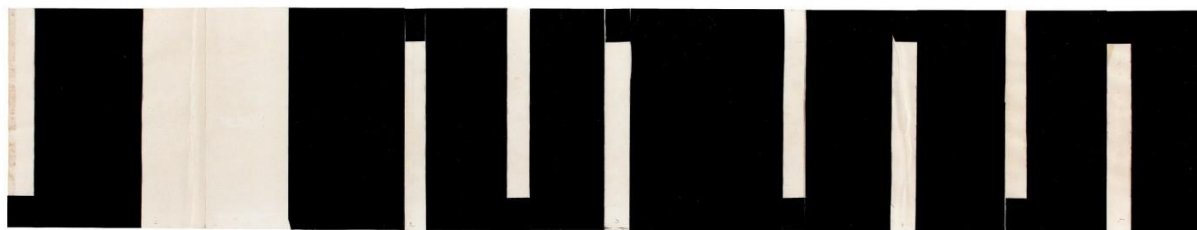
Книферов, Опалкин, Каварин, Течингов концептуални механизам, попут молитве, подразумева „потпуну прибраност, усредоточеност на битно, равнодушност према небитном, својеврсни аскетизам те одлучност кроз чин понављања примарне идеје која обвезује цијело постојање и постаје начином понашања.“⁵⁷ Посвећење свог животног века сликању времена Опалка је описао као жртвовање (одабир ове речи може се приписати хришћанском миљеу из ког је Опалка потекао). Иако је у смислу концепта све постојало и на самом почетку опуса *Од 1 до бесконачно*, значи још 1965, то није као код концептуалиста (пр. Сол ле Вит) било довољно, била је потребна „жртва“⁵⁸, изведба. За њега је, очито, његов концепт имао религиозни карактер, а сам ритуал сликања функцију молитве. И Каварине *Слике датума* сматрају се документима „понављајућег, медитативног композиционог процеса, који је попримио

⁵⁶ Нађа Гнамуш: *Модернистичка етика слике*, Пругар, Крешимир (уредник), *Слика и антислика...*нав. дело, стр. 68

⁵⁷ Катарина Рукавина: *Антислика као концепт*, Пругар, Крешимир (уредник), *Слика и антислика...*нав. дело, стр. 162

⁵⁸ Gold, Sarah, and de Jongh Karlyn, *Personal structures...*нав. дело, стр. 396-398

нешто квалитета ритуала или литургије...“⁵⁹ Сам Касаки за своје искуство, кроз које пролази у процесу рада, објашњава следећим речима „ док бележим откуцаје срца, мој ум је готово као нула, јер се морам концентрисати на звук“⁶⁰ Книферово меандрирање⁶¹, Катерина Рукавина у есеју „Антислика као концепт“, пореди са „оним што Хадот (Hadot Pierre) назива духовним вежбама, а Фуко (Michel Foucault) „праксама себства“, техникама усмјереним на одређени став којим се појединац ослобађа извањскости и страствене везаности за вањске предмете те проматра себе, настоји бити господар себе, посједовати себе, остварити се у слободи и унутарној неовисности.“⁶² У овом светлу поменути уметници властитом философијом укидају уметност⁶³, њихова уметничка пракса изједначава се са духовном, а радови се могу проценити као њихови „духовни портрети“.⁶⁴



101. Јулије Книфер

Парадоксално је да су ови концептуални опуси ,који чак упућују на духовно, дали ,у материјалном смислу, изразито велики број дела. Опалкин опус чини скоро 300, а Каварин, чак, 3000 слика. Марина Абрамовић замера Опалки „ухваћеност резултатом“ наводећи пример тибетанских монаха који прва три месеца обуке у медитацији отискују тродимензионалном матрицом мале скулптуре Буде од глине, а наредна три, да не би били „ухваћени“ резултатом, исту активност спроводе поред реке где вода носи и разара материјални резултат. Пошто нема резултата, нема ни везаности

⁵⁹ <https://www.theartstory.org/artist/on-kawara/>

⁶⁰ Duvernoy, Sophie, *Turning Heartbeats into Art, one person at a Time* – Interview with Japanese Artist Sasaki - <https://www.laweekly.com/turning-heartbeats-into-art-one-person-at-a-time-interview-with-japanese-artist-sasaki/>

⁶¹ Јулије Книфер је цео свој сликарски век сликао мотив меандра. Његово непрестано понављање ствара низ, који се, како Катерина Рукавина каже, „своди на само један меандар, на концепт слике меандра“.

⁶² Катерина Рукавина: *Антислика као концепт*, Пругар, Крешимир (уредник), *Слика и антислика*, нав.дело стр. 162

⁶³ Катерина Рукавина: *Јулије Книфер и самоукинуће уметности у философији*, Пругар, Крешимир (уредник), *Слика и антислика...*нав. дело, стр. 146

⁶⁴ Нађа Гнамуш: *Модернистичка етика слике*, Пругар, Крешимир (уредник), *Слика и антислика...*нав. дело, стр. 68

за њега.⁶⁵ Остаје само акција сама по себи и за себе. Абрамовићева, позивајући се на кратки текст *Meaningless work* из 1960. Волтера де Марије (Walter De Maria), истиче да су некорисне акције најважније акције у уметности данас. По њеном мишљењу, идеја да се проведе време у нечему, а не постигне никакав материјални резултат је есенцијална, али ју је, попут неке fine супстанце, тешко објаснити, сем рећи да се у том процесу „нешто“ деси.

Целина и детаљ

Свака од четири фазе мог животног пројекта (црна, бела, црвена, златна) у себе апсорбује претходну. Постојећа фаза представља темељ будуће. То значи да визуелни и материјални квалитет дела није коначан и знатно се мења преласком из фазе у фазу. Ако се томе дода и утицај простора као „случајног елемента“ који даје коначну форму раду, онда га свако излагање, иако нуди комплетну и задовољавајућу визију дела, ипак чини некомплетним, јер не чини видљивим све претходне и будуће кораке и могућности које дело обухвата у својој целини.

У вези са реченим, сусрела сам се са проблемом успостављања оптималног и подржавајућег односа између детаља и целине концепта, односно односа између презентовања рада у актуелном тренутку и целокупног процеса који треба да се развија у дужем временском периоду, а чији је актуелни рад само пресек. Циљ ми је да се задржи аутентичност и независност актуелне поставке, али и да се да благи наговештај целине. Проблем се решавао увођењем у праксу и презентацију уметничке документације.

Постепеним развојем концепта о животној пројекту издељеном на четири боје или фазе проширивала се и моја свест о значају и потреби документовања процеса и уметничкој документацији као креативној пракси и раду равноправном дотадашњем уметничком процесу и продукту. У есеју *Учинити дело видљивим* Борис Гројс разликује документацију уметничког дела и уметничку документацију. Прва није уметност, она документује уметност, али је не представља. Друга, уметничка документација, активност је „идентична животу, због тога што је живот, заправо, чиста активност која не води никаквом коначном циљу.... Уметничка документацијазначи

⁶⁵ Абрамовић, Марина, *When Time Becomes Form* (2009), Groom, Amelia (editor of compilation), *Time: Document of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 2013, стр.94-98

покушај коришћења уметничких медија у уметничким просторима како би се упутило на сам живот , односно на чисту активност, чисту праксу.“⁶⁶

Док још није постојала јасно искристалисана идеја о успостављању и повезивању самосталних фаза у целину, инстинктивно сам осетила потребу да у форми видео записа забележим процес рада, који је тада почео јасно да се издваја као главни елемент концепта. Видео запис представља, не пуку документацију дела, већ презентацију процеса његовог настајања. Он указује и премешта тежиште на концепуални аспект дела, умањујући његов значај као естетског предмета. Као такав, излаган са штампаним папирима, саставни је и неопходан део уметничког дела.

Имала сам поприлично добру и исцрпну документацију свих поставки које је рад прошао кроз црну и белу фазу. Ова документација је служила за документовање поставке уметничког рада у просторним ситуацијама у личном уметничком портфолију. Сакупљена у дужем временском периоду и обједињена концептом о животном пројекту у једну целину, она престаје да буде пуки документ, и постаје уметнички документарни рад који указује на ток, живот рада, његово кретање кроз простор и време.

Ову документацију организовала сам у четири портфолија (катастра) офарбана спрејем у четири боје: црну, белу, црвену и златну. У форми уметничких објеката они наглашавају целину пројекта и приказују кретање рада кроз простор и време. Сваки портфолио садржи документацију изложби фазе која одговара његовом обојењу. Прва два портфолија црни и бели су испуњена документацијом свих досадашњим излагањима, док су црвени и златни остављени празни. Тиме је наглашена процесуалност дела, јер јасно говоре о претходним, садашњим и предстојећим замислима.

Документација у портфолијима конципирана је да омогући посматрачу визуелно праћење кретања рада кроз простор и време. Свака поставка на првој страници представљена је насловом, фотографијом каталога и црвеним словима истакнутим временом (датумом) и местом (галерија, град, земља) извођења. Затим следе фотографије и скице поставки. Иако сложена прецизно, системично и хронолошки, од стране посматрача не подразумева такав приступ. Довољан је и летимичан поглед и

⁶⁶ Гројс, Борис, *Учинити ствари видљивима*, Стратегије сувремене умјетности, Музеј сувремене умјетности Загреб, Библиотека Рефлексије, 2006. стр.8

прелиставање да укаже на концептуалну димензију дела и код посматрача покрене и усмери његова размишљања.



102-15. Портфолији

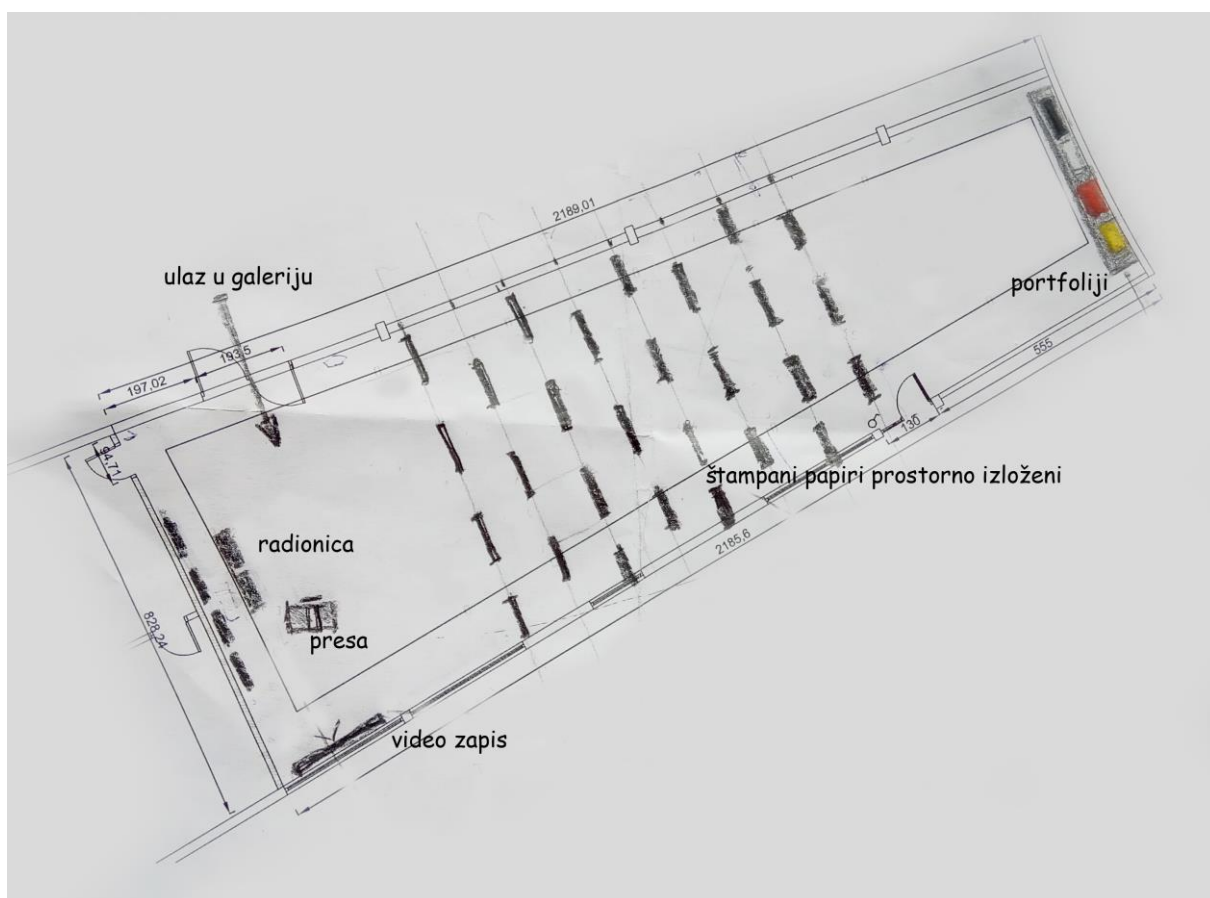
Катастри су први корак у решавању проблема представљања целине пројекта. Међутим, значајне визуелне промене које рад трпи у самом процесу штампе указале су на потребу документовања и приказивања процеса промене и неку врсту доказа о форми њиховог претходног постојања. Тако се јавила и идеја и потреба за бележењем појединачних корака у раду, који указују на фина микро кретања. Тражење адекватне форме за њихово бележење остаје задатак за неки предстојећи корак. Истраживања у оквиру докторског уметничког пројекта указала су на нека могућа решења. Први наредни корак који планирам, а не улази у временски оквир докторског пројекта, осмишљавање је пропозиција за прављење и организовање катастра за сваки појединачни лист у ком ће се сакупљати фото-документација бележена након сваке интервенције на том листу. Катастар би, према томе, био концептуално јединствен и неодвојив део штампаног папира чију онтолошку документацију садржи. Није искуључено да се ова документација уобличава и представља у дигиталној форми.

Документација која се сакупља и прати даља излагања, ипак није исто што и дело. Тако да искуство дела постаје битно и замењује дело као материјални објекат. Од тога на какво искуство и колико дефинисано будем желела да усмерим посматрача зависиће и степен документарности или објективности документарног уметничког материјала који стварам, као и његова форма. Ова питања о односу између актуелног доживљаја поставке и документарног материјала задатак су који ћу тек решавати. За сада се само јавља инстиктивна потреба да документација буде исто тако отворена,

недефинисана и ликовно уобличена и да искуство сусрета са њом буде равно актуелном сусрету са делом.

Изложба докторског уметничког пројекта

Просторна поставка докторског уметничког пројекта организована је у галерији Спортско културног центра у Обреновцу. Основни циљ изложбе је демистификација процеса рада и грађења дела и истицање његовог трајања, чиме настојим да истакнем основне појмове *процес, простор и време* у мом раду, на којима је био акценат током истраживања. У галерији трапезасте, значајно издужене основе, са улазом на једном крају радови су груписани у низу, у три целине по следећем редоследу: радну целину - која истиче креативни чин и начин на који су радови рађени, манифестну- која одликује трагове процеса рада и документарну- која садржи податке о генези рада кроз простор и време.



106. Скица за поставку докторског уметничког пројекта у Галерији СКЦ Обреновац

Графичка преса, ваљак, матрице и пропратни материјал (сапун, шпакла, разређивач, крпе за брисање, заштитна кецеља, плоча за боју, боја), спонтано окачени радови на штрику и тако даље, чине прву целину и постављени су са намером да створе радну атмосферу и акцентују креативни процес. Уз њих је постављен и видео који приказује процес штампе, систематичан, репетитиван, ритуалан и слојевит, као и прелаз са црне на белу боју. Графичка радионица имала је и функцију отвореног студија у ком сам намеравала да свакодневно радим и у ком би посетиоци уживо могли да виде процес на делу.



107-110. Радионица и видео запис

Друга целина су штампани папири инсталирани у простору, у седам редова на размаку од 110цм. Као и у свим поставкама „беле“ фазе, радови су по два, по краћој страни, спојени штипаљчицама тако да образују вертикалу димензија 80цм са 205цм. Редови наизменично садрже четири или три овакве вертикале са размаком између вертикала једнаким њиховој ширини. Вертикале се у редовима надовезују тако да се у правцу празног простора једног реда у другом реду поставља вертикала радова и обрнуто. Радови су организовани да заузму целу ширину галерије од зида до зида, па је пролаз кроз њих, неопходан, нужан и једино могућ. Слојевитост поставке, као и иначе, указује на слојевитост настајања рада



111-114. Поставка штампаних папира и публика у простору инсталације

Специфичност ове поставке је додатно наглашавање и чак „илустровање“ видео записа који приказује прелаз са црне на штампану белом бојом. Радови су постављени од оних који су највише одмакли у процесу штампе, у првим редовима, ка полазним тамнијим фазама у наредним редовима. У последња два реда постављени су радови „црне“, фазе из 2003. године. Они ће тек бити укључени у штампану белом бојом. Проласком кроз инсталацију посматрач стиче визуелни утисак проласка кроз штампане слојеве рада. Овакав начин у постављању није циљ сваке поставке. Овде је одабран, првенствено, да помогне демистификацији процеса настајња дела, чиме сам хтела да потврдим и оправдам писану експликацију докторског пројекта.



115. Приказ слојевитости од беле ка црној боји



116-121. Приказ слојевитости од беле ка црној боји

Трећу целину представљају портфолији (катастри) у четири боје: црној, белој, црвеној и златној. Њихова улога је, како сам већ рекла, да нагласе целину пројекта, као и да прикажу кретање рада кроз простор и време.



122-124. Портфолији

Радионица и поставка штампаних папира синхронизовано говоре о слојевитости у настајању, али катастри дају слику, односно, наговештај целокупног пројекта. Без њих посматрач нема свест о целини моје замисли. У каталогу изложбе, уместо текста који би упутио посматрача да перципира рад само као део веће целине и дао му објашњење о утицају алхемијске скале боја на концепт, дат је само алхемијски рецепт Рајмунда Лула (већ дат у овој писаној студији). Њим сам хтела да вратим дозу мистичности, херметичности већ доста раскринканој поставци, као и да тиме посматрача оставим запитаног, заинтригантног. Он, свакако, сходно свом (не)познавању ове вештине може визуелну перцепцију и доживљај да обоји овим текстом. Мада, истицање алхемије са моје стране, као и знање о њој од стране гледаоца,

није неопходно, јер су различите боје катастара и њихова неједнака испуњеност документацијом довољни да сугеришу најважније, а то је да рад траје и да није завршен.

4. Закључак

Докторске уметничке студије започела сам уласком у „Белу фазу“ са једноставном потребом и тенденцијом да се вратим давно започетим истраживањима, која се тичу мануелног и експерименталног рада у графичкој техници високе штампе. Студијско истраживање не само да је усложнило и развило уметничку проблематику којом сам се бавила, већ је довело до потпуног концептуалног обрта. Основни преокрет догодио у односу између дела као предмета и процеса његовог настанка. Почетком докторских студија тај однос је био уравнотежен. Увођењем временске компоненте и осмишљавањем животног пројекта материјални аспект дела постаје битан само као средство процеса који се прати и бележи.

Као најпогоднији облик праћење и бележење истакла се уметничка документација. Не само што треба да документује процес настајања и мењања дела, она остаје као једини траг о делу, јер оно сваким кораком нестаје и у формалном и у егзистенцијалном смислу. Докторске студије су само отвориле и, донекле, развиле ово питање, понајвише користећи стару документацију. Претакање дела у документ је следећи најбитнији корак у мом раду.

Током истраживања очекивала сам увођење строгих пропозиција, које ће се применити у техничкој реализацији животног пројекта. Међутим, истраживања су показала да у духу досадашњег рада и ове пропозиције треба да остану отворене и подложне промени коју намеће процес. Тако да је, поред тога што је дефинисало и закључило извесне проблеме са којима сам се суочавала, истраживање отворило и нове могућности, потребе и проблеме битне за даљи развој дела.

Литература
Списак репродукција
Биографија аутора
Изјаве

Литература:

• Библиографија

- Барт, Ролан, *Смрт аутора*, Бекер Мирослав (уредник), Сувремене књижевне теорије, Загреб, Свеучилишна наклада Либер, 1999.
- Бењамин, Волтер, *Уметничко дело у раздобљу техничке репродукције*, превод: Сњешка Кнежевић, Живот умјетности 6, 1968.
- Ван ден Берг, Хуберт и Фендерс, Валтер, *Лексикон авангарде*, Службени гласник, 2013, превод Споменка Крајшевић
- Gold, Sarah, and de Jongh Karlyn, *Personal structures: Time-Space-Existence*, Global ArtAffairs Foundation, Bonn, Germany, 2011.
- Gold, Sarah, and de Jongh Karlyn, *Personal structures: Time-Space-Existence*, Global ArtAffairs Foundation, in cooperation with Global Art Center Foundation, 2013.
- Гомперц, Вил, *Шта гледаш? 150 година модерне уметности у тренутку ока*, Дерета, Београд, 2015.
- Гројс, Борис, *Учинити ствари видљивима*, Стратегије сувремене умјетности, Музеј сувремене умјетности Загреб, Библиотека Рефлексије, 2006.
- Groom, Amelia (editor of compilation), *Time: Document of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, 2013.
- Денегри, Јеша, *Једна могућа историја модерне уметности: Београд као интернационална уметничка сцена 1965-2006*, 2. Измењени и допуњено издање, Signature, БИГЗ, Музеј савремене уметности, Београд, 2009.
- Пругар, Крешимир – приредио, *Слика и антислика Јулије Книфер и проблем репрезентације*, Центар за визуелне студије, Загреб, 2017.
- Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1991.
- Еко, Умберто, *Како се пише дипломски рад*, Народна књига и Алфа, Београд, 2000.
- Jullie, H. Reiss, *From Merger to Centre: The Space of Installation art*, Massachusetts Institut od technology, 1999.
- Јунг, Карл Густав, *Психологија и алхемија*, Напријед, Загреб, 1984.
- Копецки, Бранка, Конференција : *Проблематика односа између креације и научног истраживања*, Универзитет уметности у Београду, 2010.
- Кроули, Алистер, *Осам предавања о јоги*, електронско издање, Hnumachis XI Oaza Ordo Templi Orientis, Београд, 2008.
- Лор, Дени, *Историја уметности XX века*, Београд, Арс Клио, Нови Сад, Музеј Савремене уметности Војводине, 2014.
- Мијушковић, Слободан, *Од самодовољности до смрти сликарства. Уметничке теорије (и праксе) руске авангарде*, електронско издање аутора, прво издање „Геопоетика“, Београд 1998.

- O'Doherty, Бриан, *Inside the White Cube (The Ideology of the Gallery Space)*, Introduction by Thomas McEvilley, The Lapis Press, San Francisco 1986.
- Пијановић П. и Глигоријевић Љ. – уредници, *Ликовне свеске од 1 - 9*, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996.
- Прелевић Маја и Попивоца Марта (2004): *Clubbing као перформанс – концептуално и чулно*, Сцена – часопис за позоришну уметност, број 4, година XL (октобар-децембар), Нови Сад
- Протић, Миодраг, *Облик и време*, Нолит, Београд, 1979
- Рабинович, Владимир, *Алхемија као феномен средњевековне културе*, Просвета, Београд, 1989.
- Станковић, Маја, *Флуидни контекст. Контекстуалне праксе у савременој уметности*, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2015.
- Трифуновић, Лазар, *Сликарско правци двадесетог века*, Просвета, Приштина, 1982.
- Ђинкул, Љиљана, *Чувари уметничке тајне*, Слио, Београд, 2002.
- Флоренски, Павел, *Простор и време у уметничким делима*, Београд, Службени гласник, 2013.
- Фуко, Мишел, *Технологије сопства, Списи о позној антици и раном хришћанству*, Капрос, 2014.
- Шмит, Зигфрид, Ј., *Естетски процеси*, Градина, Ниш, 1975.
- Шуваковић, Мишко, *Епистемологија уметности*, Београд, 2007.
- Шуваковић, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и праксе после 1950*, Београд, Српска академија наука и уметности, Нови Сад, Прометеј, 1999.

- **Вебографија:**

- Bass, Jackuelynne, *Nowhere from Here, Contemporary Art and Buddhism*, 2004.
- https://www.academia.edu/37995930/Nowhere_from_Here_Contemporary_Art_and_Buddhism
- Бошковић, Јасмина, *Ворхолове Брило кутије и Дантоов свет уметности*,
- <https://pulse.rs/vorholove-brilo-kutije-i-dantoov-svet-umetnosti-2/>
- Бурио, Николас, *Релациона естетика*
- <https://www.scribd.com/document/52592851/Bourriaud-Nikolas-Burio-Relaciona-Eстетика>
- *Галерија без зидова*
- <https://www.beforeafter.rs/kultura/galerija-bez-zidova/>
- Danto, Arthur, *The End of Art : A Philosophical Defense* , 1996.
- https://www.researchgate.net/publication/335653893_Arthur_Danto_and_the_End_of_Art

- De Marija, Walter, *Meaningless work*, 1960.
- o <http://id3419.securedata.net/artnotart/fluxus/wdemaria-meaninglesswork.html>
- Duvernoy, Sophie, *Turning Heartbeats into Art, one person at a Time – Interview with Japanese Artist Sasaki*
- o <https://www.laweekly.com/turning-heartbeats-into-art-one-person-at-a-time-interview-with-japanese-artist-sasaki/>
- Моррис, Robert, *Анти форм*
- o <https://www.artforum.com/print/196804/anti-form-36618>
- Tsuda, Rasa, *Heartbeat is the beginning: Interview with Heartbeat Sasaki*
- o <http://azito-art.com/topics/heartbeat-is-the-beginning-interview-with-heartbeat-sasaki/>
- <https://www.theartstory.org/artist/on-kawara/>
- <https://impulsportal.net/index.php/kultura/ostale-umjetnosti/19135-od-1-do-beskonacno-poljski-slikar-posvetio-pola-zivota-vizualizaciji-vremena>
- <https://www.livescience.com/56941-great-salt-lake.html>
- <https://hyperallergic.com/356762/as-the-great-salt-lake-dries-up-spiral-jetty-may-be-marooned/>

- **Видеографија**

- *Видео појмовник уметности и теорије 20. века*, 22 ауторске емисије теоретичара уметности Мишка Шуваковића, АРТ телевизија Београд, 2000/01.
- *How to paint like Ad Reinhardt*, Corey D'Augustine, 2017.
- o <https://www.youtube.com/watch?v=jSGGHmTXA3o>
- *Pollock 51*, Hans Namuth, 1951.
- o <https://www.youtube.com/watch?v=CrVE-WQBcYQ>
- *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, Bruce Nauman, 1967.
- o https://www.youtube.com/watch?v=x7DWz_jMtR4&list=PLS4d9KORL5BcI4k-3_fhBucLWcnkYZsOD&index=4

Списак репродукција

стр.13

сл.1. Марсел Дишан (Marcel Duchamp), *Точак бицикла*, 1913, монтирани метални точак, Музеј Израела, Јерусалим

сл.2. Марсел Дишан (Marcel Duchamp), *Фонтана*, 1917, глазирана керамика, реплика, Шкотска национална галерија модерне уметности, Единбург

сл.3. Енди Ворхол (Andy Warhol), *Брило кутије*, 1964, сито штампа

стр.14

сл.3. Сол Левит (Sol LeWitt), пропозиције за *Зидни цртеж #33*, 1970.

сл.5. Сол Левит (Sol LeWitt), *Зидни цртеж #33*, 1970, оловка у боји, променљиве димензије

стр.18

сл.6. Франк Стела (Frank Stella), *Процес грађења слике*

сл.7. Роберт Рајман (Robert Ruyman), *Без наслова*, 1965, уље на платну

стр.19

сл.8. Ханс Намут (Hans Namuth), *Дексон Полок 51*, 1951, секвенца из филма

сл.9. Брус Нојман (Bruce Nauman), *Плес или вежба на ободу квадрата*, 1967-68, секвенца из филма

стр.20

сл.10. Роберт Морис (Robert Morris), *Кутија са звуком сопственог стварања*, 1961, дрвена коцка, аудио запис звукова произведених током њене конструкције, Музеј уметности, Сијетл

сл.11-13. Роберт Морис (Robert Morris), *Continuous Project Altered Daily*, 1-22 марта 1969, Castelli Warehouse, Њујорк

стр.23

сл.14. Едвард Мајбриџ (Eadweard Muybridge), *Жена која силази низ степенице*, 1887, фотографија снимљена сатним механизмом

сл.15. Марсел Дишан (Marcel Duchamp), *Акт који силази низ степенице*, 1912, уље на платну, Музеј уметности у Филадельфији

сл.16. Едвард Мајбриџ (Eadweard Muybridge), *Зоопраксископ*, 1879, уређај за показивање покретних слика патентиран у Уједињеним нацијама

сл.17. Марсел Дишан (Marcel Duchamp), *Ротирајуће плоче*, 1920, осликано стакло, гвожђе, електромотор и кобиновани медији, J.Paul Getty Museum

стр.26

сл.18-20. Роберт Смитсон (Robert Smithson), *Спирала Јети*, 1970, различите фазе, ленд-арт пројекат, Велико слано језеро Јута, Сједињене америчке државе

стр.27

сл.21-23. Посматрач међу радовима Доналда Џада (Donald Judd)

стр.28

сл.24-25. Он Кавара (On Kawara), Серија *Date painting*, 1966 – 2014, акрил на платну

стр.30

сл.26-27. Роман Опалка (Roman Opalka), *Од 1 до бесконачн, Детаљи*, 1965-2011, уље на платну

сл.28-29. Роман Опалка (Roman Opalka), *Од 1 до бесконачн, Детаљи*, 1965-2011, фотографија

стр.31

сл.30-32. Течинг Шијеј (Tehching Hsieh), *Једногодишњи перформанс (Сат)*, 1980-1981, фотографије из документације перформанса

сл.33-35. Сасаки (Makoto Sasaki), фотографије перформанса у ком Сасаки бележи откуцаје срца посетиоца и резултат

стр.33

сл.36-38. Ивана Стојаковић, акваријум са поморанцом, 2000, фотографије

стр.35

сл.39-41. Ивана Стојаковић, од акваријума ка скици, 2000-2001, фотографија, скица, линолеум

стр.36

сл.42. Ивана Стојаковић, серија *Варијације*, 2002, експериментална графичка штампа на папиру, тринаест монотипија 50 x 70 cm

стр.38

сл.43-45. Ивана Стојаковић, *Варијације*, 2002, појединачни отисци из серије и детаљ

сл.46. Клушко жице која је утискивана у папир

сл.47. Ивана Стојаковић, *Без назива*, 2002, жица утискивана у папир

сл.48. Ивана Стојаковић, *Без назива*, детаљ, 2002, жица утискивана у папир

сл.49. Ивана Стојаковић, *Маска*, 2001, лако савитљива мрежа у табли

сл.50. Ивана Стојаковић, *Маска*, 2001, жица и папир

сл.51. Ивана Стојаковић, *Маска*, 2001, топљени силикон

стр.39

сл.52-53. Ивана Стојаковић, поставка серије *Варијације*, целина и детаљ, Факултет ликовних уметности у Београду, 2002

стр.40

сл.54. Ивана Стојаковић, отисак из *Инсталације 2*, 2003, експериментално коришћење графичке технике и алата за високу штампу и отискивање рабиц мреже у папир

сл.55. Ивана Стојаковић, отисак из *Инсталације 2*, детаљ, 2003, експериментално коришћење графичке технике и алата за високу штампу и отискивање рабиц мреже у папир

сл.56. Рабиц мрежа која је утискивана у папир

стр.44

сл.57- 59. Ивана Стојаковић, *Инсталација 1*, целина и детаљи, 2003, рециклирани папир, месарске кукe, пигмент и акрилне боје

стр.45

сл.60-62. Ивана Стојаковић, *Инсталација 3*, целина и детаљи, 2003, експериментална графичка штампа и отискивање рабиц мреже на вештачкој кожи

сл.63. Ивана Стојаковић, *Инсталација 2*, 2003, експериментална графичка штампа на папиру, 12 папира димензија 70x100 cm инсталираних у два реда са благим изласком у простор

стр.48.

сл.64. Ивана Стојаковић, видео о процесу рада и секвенце, 2012.

сл.65. Ивана Стојаковић, диптих беле фазе, 2012, експериментална графичка штампа на папиру

стр.51

сл.66-67. Ивана Стојаковић, поставка серије *Варијације*, Факултет ликовних уметности у Београду, 2002,

стр.52

сл.68-71. Ивана Стојаковић, поставка дипломске изложбе, целина и детаљ, Факултет ликовних уметности у Београду, 2003

стр.53

сл.72-75. Ивана Стојаковић, поставка на конкурс за магистарске студије, целина и детаљи, Факултет ликовних уметности у Београду, 2005

стр.55

сл.76-80. Ивана Стојаковић, изложба *Иницијација*, Велика галерија СКЦ-а, Београд, 2006, фотографије поставке и скица

стр.56

сл.81-83. Ивана Стојаковић, *Шта мислиш? Да ли су анђеоска крила тешка или лака?* (радна верзија наслова), фотографије поставке у галерији Lawangwangi Art Space, Бандунг, Индонезија, 2012

стр.57

сл.84-86. Ивана Стојаковић, инсталација *Коцка*, 2002, шест огледала 25 x 25 цм, фотографије инсталације и унутрашљости

стр.59

сл.87-88. Ивана Стојаковић, идејна скица за инсталирање папира и поглед од горе (форма тлоцрта), 2013

сл.89. Ивана Стојаковић, скица за поставку завршног мастер рада на Факултету за уметност, Технолошког института у Бандунгу (Индонезија), 2013

сл.90. Ивана Стојаковић, поставка мастер рада (реализација скице), Факултет за уметност, Технолошки институт у Бандунгу (Индонезија), 2013

стр.60

сл.91. Курт Швитерс, (Kurt Schwitters), *Мерцбау (Merzbau)*, 1923-33, тродимензионални асамблаж изграђен у уметничковој кући у Хановеру

стр. 61

сл.92. Ивана Стојаковић, тлоцрт-скица за поставку рада *Шта мислиш? Да ли су анђеоска крила тешка или лака?* (радна верзија наслова), у галерији DiaLoGue у Џакарти (Индонезија), 2014

сл.93. Ивана Стојаковић, поставка рада *Шта мислиш? Да ли су анђеоска крила тешка или лака?* (радна верзија наслова), у галерији DiaLoGue у Џакарти (Индонезија), 2014

стр.70

сл.94. Доналд Џад (Donald Jud), *Без наслова (DJ Мензикен 88-16)*, 1988, чисто елоксирани алуминијум и црвени плексиглас, 6 делова, сваки 50 x 100 x 50 цм, Judd Foundation

сл.95. Доналд Џад (Donald Jud), *Без наслова (DJ Мензикен 88-45)*, 1988, чисто елоксирани алуминијум са црним и јантарним плексигласом, 6 делова, сваки 50 x 100 x 50 цм, Judd Foundation

сл.96. Сол Ле Вит (Sol LeWitt), *12x12x1 TO 2x2x6*, 1990; обојено дрво, 251.5x144.8x146.1 цм, Paula Cooper Gallery, Њујорк, фото: Steven Probert

сл.97. Сол Ле Вит (Sol LeWitt), *Отворена геометријска структура 3*, 1990, обојено дрво, 98 x 98 x 438 цм

стр.71

сл.98. Роман Опалка (Roman Opalka), *Од 1 до бесконачн, Детаљи*, 1965-2011, фотографија

сл.99. Јулије Книфер, *Аутопортрет*, 1949-52, оловка, угљен, графит у боји, акварел, туш/папир

сл.100. Течинг Шијеј (Tehching Hsieh), *Једногодишњи перформанс (Cat)*, 1980-1981, фотографије аутопортрета

стр.72

сл.101. Јулије Книфер, Предлог за античасопис *Горгона бр.2* (изведен), 1961

стр. 75

сл.102-105. Ивана Стојаковић, портголији, бели, црни, црвени и златни, 2019

стр. 76

сл.106. Ивана Стојаковић, скица-тлоцрт за поставку докторског уметничког пројекта *Процес-праћење записа кроз простор и време/просторна вишемедијска поставка* у галерија СКЦ-а, Обреновац, 2020

стр. 77

сл.107-110. Ивана Стојаковић, изложба докторског уметничког пројекта *Процес-праћење записа кроз простор и време/просторна вишемедијска поставка* у галерија СКЦ-а, Обреновац, 2020, радионица и видео запис

стр. 78

сл.111 -114. Ивана Стојаковић, изложба докторског уметничког пројекта *Процес-праћење записа кроз простор и време/просторна вишемедијска поставка* у галерија СКЦ-а, Обреновац, 2020, поставка штампаних папира и публика у простору инсталације

стр. 79

сл.115. Ивана Стојаковић, изложба докторског уметничког пројекта *Процес-праћење записа кроз простор и време/просторна вишемедијска поставка* у галерија СКЦ-а, Обреновац, 2020, приказ слојевитости од беле ка црној боји

стр. 80

сл.116-121. Ивана Стојаковић, изложба докторског уметничког пројекта *Процес-праћење записа кроз простор и време/просторна вишемедијска поставка* у галерија СКЦ-а, Обреновац, 2020, приказ слојевитости од беле ка црној боји

стр. 81

сл. 122-124. Ивана Стојаковић, изложба докторског уметничког пројекта *Процес-праћење записа кроз простор и време/просторна вишемедијска поставка* у галерија СКЦ-а, Обреновац, 2020, портфолији

Биографија аутора

Ивана Стојаковић рођена је у Београду 1976. год. Дипломске студије на Факултету ликовних уметности у Београду завршава 2003. год. на Одсеку за сликарство у класи проф. Слободана Роксандића, а магистарске 2010. год. у класи проф. Чедомира Васића. Тренутно је докторант, на истом факултету, у класи проф. Радомира Кнежевића.

У току магистарских студија била је стипендиста *Републичке фондације за развој научног и уметничког подмлатка*. За време истих, а за израду магистарске тезе, добила је трогодишњу стипендију *Darmasiswa RI* индонежанске владе за не-дипломске студије на Универзитету уметности СТСИ у Бандунгу (Индонезија). Сарадњу са Индонзијом наставила је и стипендијом *KNB* за мастер студије на Технолошком универзитету у Бандунгу, од 2010. до 2013. год.

До сада је реализовала дванаест самосталних изложби и перформанса у Србији и Индонезији и учествовала на преко осамдесет групних изложби у земљи и иностранству.

Добитник је неколико награда за свој рад: Награда за цртеж *12. бијенала цртежа студената СЦГ*, Београд (2003.год), Награда за цртеж *8. новембарског салона* у Краљеву (2008.год), Награда за концептуални рад *8. интернационалне изложбе Жене сликари*, Мајданпек (2009. год), и похвалу жирија за видео рад *Први круг*, *8. мултимедиалног фестивала Патософирање*, Смедерево (2012.год).

Радила је као наставник ликовне културе у *О.ш. „Ј.Ј.Змај* „у Обреновцу (2003-05). На Универзитету *Maranata* у Бандунгу (Индонезија) ,а 2012/13. била је ангажована као гостујући предавач за цртање и видеографију. Тренутно је у статусу самосталног уметника.

Члан је УЛУС-а од 2004. год.

Комисија

за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта *Процес – праћење записа кроз простор и време / Просторна вишемедијска поставка* Факултета ликовних уметности Универзитета уметности у Београду:

мр Радомир Кнежевић, ред. проф. Факултета ликовних уметности, ментор

др ум. Адам Пантић, ван. проф. Факултета ликовних уметности

др ум. Зоран Димовски, доцент Факултета ликовних уметности

др ум. Симонида Рајчевић, доцент Факултета ликовних уметности

др ум. Марко Лађушић, ред. проф. Факултета примењених уметности

Изјава о ауторству

Потписана: **Ивана Стојаковић**

Број индекса: **4463/13**

Изјављујем ,

Да је докторски уметнички пројекат под насловом:

Процес – праћење записа кроз простор и време

Вишемедијска просторна поставка

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

У Београду, јануара 2020. године

Потпис докторанта



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
Докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора: **Ивана Стојаковић**

Број индекса: **4463/13**

Докторски студијски програм: **Докторске уметничке студије**

Наслов докторског уметничког пројекта:

**Процес – праћење записа кроз простор и време
Просторна вишемедијска поставка**

Ментор: **мр Радомир Кнежевић, ред. проф. ФЛУ**

Потписана: **Ивана Стојаковић**

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

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

У Београду, јануара 2020. године

Потпис докторанта



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом: *Процес – праћење записа кроз простори и време / просторна вишемедијска поставка*, који је моје ауторско дело. Докторски уметнички пројекат предала сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, јануара 2020. године

Потпис докторанта

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Stojanović M.' with a stylized flourish at the end.