



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

ДОКТОРСКЕ УМЕТНИЧКЕ СТУДИЈЕ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

РАСПАДАЊЕ

**– Прикази трагова девастације и ефемерности кроз серију графика и радова на
ручно прављеном папиру**

Кандидат: Јована Ђорђевић

Ментор: мр Жарко Смиљанић, редовни професор ФЛУ

Београд, јун 2020.

Посвећено породици уз захвалност пријатељима.

... увек ћемо бити одређени материјалном твари, органском супстанцом и њеним „роком распадања”, а исто тако и менталним, емоционалним и за сваки појединачни идентитет специфичним хоризонтом памћења.

Алаида Асман

Садржај:

АПСТРАКТ	3
ABSTRACT.....	4
I УВОД.....	5
Појмовно одређење.....	5
Поље и структура истраживања	7
II ПОЕТИЧКИ ОКВИР	8
Корени формирања поетике и спознаја животног одређења	8
Од потребе за природом до откривања унутрашње природе	9
Упознавање са фотографијом и артикулисање фокуса на макрофотографију	10
Корени фигурације.....	11
Утицаји и формирање фокуса на процес девастације	15
Неповољивост тренутка девастације – „ухваћени тренутак”	17
Одређење за начин (средства) изражавања	19
Девастација као траг људске делатности на Земљи (еколошка криза).....	20
Тенденције дубоке штампе у време еколошке кризе	21
III ТЕМАТСКА РАЗМАТРАЊА	24
Временитост и биће	24
Биоодрживи развој – опстанак.....	26
Лепота у приказу руина.....	27
Између сећања и заборава	35
IV ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ – МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА.....	38
О радовима и приступу, докторска изложба	38
Графике – демистификација процеса рада	41
Цртежи – од аморфне до еманциповане форме	47
Фотографије.....	49
<i>Уметникова књига</i>	53
Анализа настанка неколико уметничких дела	54
V ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА.....	60
Презентација изложених дела.....	61
VI ЗАКЉУЧАК	78
VII ЛИТЕРАУРА	83
VIII ИНДЕКС ФОТОГРАФИЈА	85
IX БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА	88

АПСТРАКТ

Основу овог докторског уметничког пројекта чини демистификација мог дугогодишњег уметничког изражавања које је резултат констелације личних психичких и емоционалних стања, као и личног и друштвеног односа према природи, еколошкој свести и пролазности као феномену.

На својим радовима представљам тему пролазности и девастације у времену, приказујући тај процес и његов замрзнути тренутак кроз мотиве аморфних структура. Трагови девастације су заправо евокативне иконе прошлих времена и опомене на крхкост будућности. Приступ теми, њеном уметничком доживљају и обради, израз је одушевљења дражима природе, као и снажним утисцима побуђеним пред њеним лепотама. Естетски ужитак у патини времена, указује на осетљивост за рад човека, за његово место у свету и природи. Човек из природе бива све више истргнут као изоловани фрагмент, онај који води битку против немог рада времена у просторима ванвременске тишине. Само близак сусрет са девастираним остацима у експлоатацији природе, указаће на евидентну потребу за очувањем етике, морала и бројних принципа. Ту се огледа тајна властитог смирења и способност прихватања сопствене смртности и ништавности.

Један од сегмената докторског истраживања односи се на важност опстанка мануелног рада у свету глобалне дигитализације уз апострофирање коришћења традиционалних графичких техника, ручне штампе и рециклаже. Тежиште овог докторског уметничког истраживања тиче се повезивања, односно корелације између техничко-технолошког и поетичког дела стваралачког процеса. Ти делови у овом пројекту чине метафору за појам *времена* као феномена. Уско повезан са поетиком, начињен је посебан осврт на еколошке проблеме са којима смо суочени. Ова целина представља својеврсну симбиозу уметности и живота. Према томе, један од задатака овог пројекта јесте да утврди потенцијално прожимање психологије уметности, социологије и морала, онтолошким и антрополошким приступом.

Од пресудног значаја је то што се ауратичност тренутка девастације, јединственост и непоновљивост, никада потпуно не одваја од своје ритуалне функције. У овом случају, функција је да опомиње на пролазност и тиме испуњава захтев уметничког дела да се обраћа масама у било ком времену. У том смислу, у процесу исказивања сопствене поетике, и графика као ликовна дисциплина испуњава свој задатак значајног средства комуникације, одржавајући статус савремености.

Кључне речи: природа, пролазност, графика, дубока штампа, распадање, рециклажа, цикличност, екологија.

ABSTRACT

The basis of this doctoral art project is the demystification of my long-term artistic expression, which is the result of a constellation of personal mental and emotional states, as well as personal and social attitude towards nature, environmental awareness and transience as a phenomenon.

In my works, I present the theme of transience and devastation in time, showing this process and its frozen moment through the motifs of amorphous structures. Traces of devastation are actually evocative icons of past times and warnings of the fragility of the future. The approach to the theme, its artistic experience and processing, is an expression of enthusiasm for the charms of nature, as well as strong impressions aroused by its beauties. Aesthetic pleasure in the patina of time, indicates sensitivity to human work, to his place in the world and nature. Man is more and more torn from nature as an isolated fragment, the one that leads the battle against the impossible work of time in the spaces of timeless silence. Only a close encounter with the devastated remnants in the exploitation of nature will indicate the evident need to preserve ethics, morals and numerous principles. This reflects the secret of one's own humility and ability to accept one's own mortality and nothingness.

One of the segments of the doctoral research refers to the importance of the survival of manual work in the world of global digitalization, with an emphasis on the use of traditional graphic techniques, hand printing and recycling. The focus of this doctoral artistic research is on the connection, ie the correlation between the technical-technological and poetic part of the creative process. These parts in this project form a metaphor for the notion of time as a phenomenon. Closely related to poetics, a special review was made of the environmental problems we face. This whole represents a kind of symbiosis of art and life. Therefore, one of the tasks of this project is to determine the potential permeation of art psychology, sociology and morality, with an ontological and anthropological approach.

It is crucial that the aura of the moment of devastation, uniqueness and unrepeatability, is never completely separated from its ritual function. In this case, the function is to warn of transience and thus fulfill the requirement of the work of art to address the masses at any time. In that sense, in the process of expressing one's own poetics, graphics as an art discipline fulfills its task of a significant means of communication, maintaining the status of contemporary.

Keywords: nature, transience, graphics, intaglio printing, decay, recycling, cyclicity, ecology.

I УВОД

Појмовно одређење

Назив докторског уметничког пројекта *РАСПАДАЊЕ – Прикази трагова девастације и ефемерности кроз серију графика и радова на ручно прављеном папиру*, детерминише поетске оквире рада. Појам *девастиација*, настао је од латинске речи *devastatio*, што значи пустошење, разарање и уништавање. Према томе, као глагол *девастирати*, користи се у конотацијама које имају везе са деструкцијом и у временском смислу за нешто што се приводи крају.

Значење речи *ефемерност*, односно *ефемеран* (грч. *efemeros*), односи се на привременост, пролазаност, краткотрајаност.

Оба термина се везују за *време*¹, које може бити схваћено као линеарно, или циклично (у зависности од контекста), континуирано кретање, које сеже у прошлост, а протеже се ка будућности. Време је мерљиво у односу на догађаје и радње које се дешавају. Повезаност времена са физичким светом и свешћу о пролазности, играла је важну улогу у филозофском разумевању суштине времена. У оквирима стварности, поред просторне димензије, као средство за оријентацију користи се и временска димензија. У филозофским схватањима појмови *простор* и *време*, спомињу се у саоднос. Стални пратиоци времена су, како пише Џон Зерзак у свом делу *Крај времена, почетак времена, прогрес и постојање*.² Историја човечанства је прожета промишљањима о пролазности и категоријама времена. Феномен времена је у блиској вези са људским најснажнијим страховима и фасцинацијама. Психолошко перципирање времена у вези је са памћењем, односно сећањем и забором.

Одређено као чисто мењање, према Хераклиту, време је феномен који на први поглед није видљив и ухватљив, али посматран путем физичког света, да се видети његов непрекидни рад. Према Августину, време није само континуирани ток тренутака већ и нешто субјективно, одређено људским доживљајем. Схватање *времена* се мењало од тога да је у прадавним културама доживљавано са страхопоштовањем као божанска сила, преко доминације модернитета над природом, што је Бејкон наглашавао³, до

¹ *Континуум са три основне поделе на прошлост, садашњост и будућност, који се дефинишу у односу на време када се догађај описује*: извор *Енциклопедија Британика В–Ђ, Народна књига*, Београд 2005, стр. 80.

² Зерзан Џон, *Почетак времена, крај времена*, извор: *Beginning of Time, End of Time, Fifth Estate*, Detroit, Elements of Refusal, CAL Press 1999, стр. 2.

³ Зерзан Џон, *Почетак времена, крај времена*, извор: *Beginning of Time, End of Time, Fifth Estate*, Detroit, Elements of Refusal, CAL Press 1999, стр. 9.

данашњих погледа када су због неконтролисаног трошења ресурса актуелни еко-покрети за опстанак биодиверзитета.

„Ми немамо чуло за време: ми, додуше, меримо време, али га не можемо непосредно опазити.”⁴ Неизбежност непрестаног тока времена условљава нестајање ствари које нас окружују. Оне се задржавају само у нашој свести, као остаци минулог времена, као трагови прошлости које чувамо од заборава само у белешкама чији је задатак да опомињу на пролазност живота, на радост живљења у сваком тренутку, што је и један од циљева овог пројекта. Узимајући у обзир презентоване констатације, поетику овог рада можемо посматрати као одраз мог личног и емотивног односа према теми пролазности, њеним манифестацијама и прошлости. Ти аспекти условили су стварање ликовних дела са особеним садржајем, која су резултат личног уметничког ангажовања. Тако утемељена поетика непосредно открива природу мог стваралаштва, као и осетљивост на одређену тему. Сталним промишљањем и особеним креативним поступком стваралачки процес бива заокружен.

Природа ствараоца и његова жеља да се изрази, незадовољство, критички став према свету и одређеним темама, исказано мишљење, његове свеобухватне рефлексије и личне исповести, без истрајног рада и вештине, не могу бити запажени. Тако саздано уметничко дело у дубини личности и душе, оставиће траг постојања и оствариће суштину стваралачке мисије.

Бављењем темама пролазности и девастације, фрагментарношћу у временском континуитету, приказом процеса и заустављеног тренутка, секвенце мотива аморфних структура, желим да укажем на нарушену равнотежу биодиверзитета. У том смислу, рад се може посматрати као ангажован јер се тиче актуелног питања и проблема садашњице.

⁴Асман Алаида, *Облици заборава*, Библиотека XX век, Београд, 2018, стр 24.

Поље и структура истраживања

Поље и структура истраживања овог докторског уметничког пројекта су одређени спознајом утицаја животних околности мене као аутора, структуром личности, сензибилитетом и личним афинитетима. Већ на мастер студијама сазрела је тема „Замрзнути процес девастације”, која је у овом пројекту преузета и шире обрађена, обухватајући детаљно истраживање од корена преко процеса сазревања до данашњих преференција.

Овај уметнички пројекат може се поделити у четири поглавља која садрже целокупан досадашњи стваралачки опус аутора. Стоје у хронолошком реду и заснивају се на демистификованим интересовањима аутора, конципираним кроз поља истраживања.

Као прва област анализирана је тема пролазности и естетски поглед на рушевине као њену манифестацију. Тема пролазности обухвата анализу времена као феномена, који се јавља још у периоду барока, осврт на однос источњачке графике према пролазном, издвајање тренутка као феномена који је везан за меморију и свест једне личности, као и разматрања о лепоти и поруци коју носе девастирани објекти.

Фотографија је друга област мог интересовања. Оно се заснива на жељи да се што непосредније сагледа *време* и да се примети и документује промена коју оно са собом носи. Предано опсервирање природе и њеног карактера резултира опредељењем за област фотографије, посебно за макрофотографију. Фокусираност на детаљ чини да објекти посматрања прерасту конкретно, трансформишући се у асоцијативне и апстрактне визуелне утиске, да би се најзад конституисали као јединствени естетски концепт. Трећа и четврта област су графика (акватинта, бакропис) и ручно прављени папир (рециклажа). Ове две категорије су везане за средства и начине изражавања, такође и за технолошки аспект који је у тесној вези са поетичким оквиром, и употпуњују га суштински.

Све области заједно дефинишу поетички оквир, дају осврт на период барока, као и на јапанске укијо-е графике, разматрају опредељење за средства визуелног изражавања, постављају питање развоја еколошке свести данашњице, афирмишу медије фотографије, графике и цртежа, који, одржавајући статус савремености, испуњавају задатак значајних средстава комуникације.

Структура истраживања је постављена систематично и према томе даје логичан и природан след његовог процеса. Поред теоријског објашњења, овај докторски уметнички пројекат чини и практичан део који обухвата серију графика изведених у техникама бакрописа и акватинте, као и серију цртежа на ручно прављеном папиру насталих у току мастер и докторских студија на Факултету ликовних уметности у Београду.

II ПОЕТИЧКИ ОКВИР

Корени формирања поетике и спознаја животног опредељења

Корени формирања поетике су неминовно условљени животним приликама и унутрашњим, психолошким светом уметника. У књизи *Шумски путеви*, Хајдегер наглашава да је „Питање о извору уметничког дела, питање о пореклу његове суштине”⁵. Од раних дубоких сећања до скорашње свакодневнице, сваки тренутак ухваћен пажњом уметника, бива најснажније доживљен и урезан у хиперсензибилну природу његовог бића. Разоткривање утицаја раних сећања може бити кључно у формирању поетичког оквира и импресија у садашњости. То разоткривање је интуитиван, интроспективан и дуготрајан процес трагања за оним доживљајима који особи дају увид у структуру сопственог бића. Извести рана сећања на светлост дана значи опет их проживети, али из физички безбеднијег угла. Лоцирање тих утицајних делова прошлости, сећања и слика, са циљем да се у садашњости појасни структура личности уметника, од пресудног је значаја за разумевање стваралаштва.

Моје рођење у некадашњој СФРЈ, на самом почетку деведесетих година XX столећа, пратила је специфична политичка ситуација и ратно стање, што је моја сећања обојило доживљајима неизвесности, стрепње и егзистенцијалног страха, емоцијама које сам доживљавала лично, али и кроз скривене титраје духа сопствене породице. Неоспорно постоји тај начин повезаности и комуникације путем емпатије. Осећање емпатије развија се као последица рада на себи и представља менталну хигијену којој се треба свакодневно посвећивати. Колективно сећање на овај период, сцене разарања и уништења, оставиће дубок траг и умногоме утицати на моја опредељења везана за боје, тему и мотиве (који подсећају на разарање). Крај деведесетих обележио је још један немиран период, тежак за државу, народ и појединце: бомбардовање Југославије од стране НАТО снага. Ти драматични догађаји обележени су општим стресом због наметнутог ратног стања, али и бесом због бесомучног разарања једне државе и свакодневне погибије народа. Вишемесечно ванредно стање оставило је дубоке ожиљке у мојој свести која је тада припадала детету, али је увелико била пробуђена.

Сматрајући таленат урођеном диспозицијом, истакла бих да је у мом случају испољен још у најранијем узрасту. Хередитарни потенцијал за стваралачки рад подстакли су поједини чланови моје породице који су у периоду одрастања утицали на развој моје креативности и касније опредељење за бављење уметношћу. Огроман значај у подстицају ликовног развоја била је енергичност и посвећеност наставника

⁵ Хајдегер Мартин, *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000, стр. 7.

Ликовне културе, вајара Бојана Константиновића, који се предано борио да на забаван и едукативан начин уведе све ђаке у основе ликовне уметности и упозна их са ликовним елементима кроз различите задатке. Освешћивање способности за бављење ликовним радом десила се у раном узрасту тако да је опредељење за даљим развојем дошло без икаквих дилема, са развијеном свешћу да ће подразумевати максималну посвећеност и преданост.

*Свака наша спознаја почиње са осећањима.*⁶

Изражена сензитивност у природи уметника, као и способност оштре перцепције, као дела људске когнитивне функције, имају пресудну улогу у сазнајном процесу који се односи на уметност. Осим свесних утицаја, стваралачки процес је у вези и са подсвешћу уметника. Несвесни садржаји путем уметничког дела излазе на површину. Стваралачки процес је пројекција сопственог психолошког бића. Сагледавање и анализирање уметничког дела може допринети спознаји структуре личности уметника.

Од потребе за природом до откривања унутрашње природе

*Природа говори само истину. Све што од ње потиче, истинито је.*⁷

Боравак у природи код мене је увек изазивао усхићење њеним лепотама, што је доказивала моја посвећеност природи од раних дана. Она је била место бекства и предаха од урбаног. Фасцинација животним циклусом биљног света за мене је одувек била инспирација за различита идејна решења реализована у цртежу, фотографији или слици малог формата. Константно посматрање природе, код мене је подстицало честе контемплације о снази настајања, крхкости живота, пролазности и смирају. Све о чему је претходно било речи, сваки тренутак живота, снажно доживљен, одредио је тематски поетички оквир мог ликовног стваралаштва и овог стручног рада. Постепено се развијајући, моје идеје су тематски сазреле током периода студирања под менторством проф. Биљане Вуковић, која је мој специфичан сензибилитет схватила и подржавала, подстакавши ме динамичним радом и саветима да унутрашње доживљаје уобличим и профилишем.

Тема *девастације* у мом раду заснована је на интроспективним тренуцима и представља директно идентификовање са психичким и емоционалним стањем савременог човека, свесног меланхолије и неповратног протока времена. *Време* као

⁶ <http://edukacija.rs/izrke-i-citati/leonaro-da-vinci>

⁷ Русо Жан Жак, *Друштвени уговор; О пореклу и основама неједнакости међу људима; Расправа о наукама и уметностима*, Филип Вишњић, Београд, 2011, стр. 139.

тема подразумева однос човека према самом себи, према другим људима и према догађајима у свету. Израз психолошких стања на тај начин има не само дескриптивну него и стилску и симболичку вредност. У трагању за суштином и равнотежом, у уметнику сазрева метафизички говор. Елементи из природе који су пре свега изложени константној промени, пажљивом анализом преображавају се у одабране мотиве који постају феноменолошки прикази једног времена. Приказани у ванвременској димензији и изражавајући есенцијалност основних структура, они исказују органски и јединствени простор где чулност не изостаје. Предмети тако бивају делимично лишени своје материјалности не губећи притом од своје природне датости, која делује као подстицај за продубљивање емоционалног и психолошког садржаја. У свом делу *Слика и смисао*, Миодраг Б. Протић каже: „Ма шта сликао. Био свестан тога или не, сликар је најчешће окренут целини живота [...] Зато у том рефлектовању густе и сложене визије света на једну једину површину и настаје нужност велике кондензације – елиминисање буквалности и увођење извесне симболике.”⁸ Из угла ствараоца, неговање мог личног приступа никад није бивало упитно и било је праћено истрајношћу упркос повременом неразумевању од стране средине у којој стварам. Ово је сажети приказ досадашњег пута којим се кретало формирање једне идеје и уобличавала личност мене као уметника.

За многе уметнике, поготово импресионисте, природа је била уточиште и извор инспирације из које су се рађали стваралачки стилови. Надежда Петровић је у својим текстовима упућеним младим колегама, упозоравала да уколико напусте „религијско обожавање природе” и „изгубе скелет природе”, следи стваралачки крај, јер ће изгубити сами себе.⁹

Упознавање са фотографијом и артикулисање фокуса на макрофотографију

Неопходност боравка у природи, љубав и повезаност са истом, условиле су бројне шетње које су дале бесконачано много мотива у увек другачијем окружењу. Честа су била кадрирања пејзажа из широког угла у различитим годишњим добима где је очигледна била метаморфоза флоре коју је пратила разнолика палета боја. Упркос томе, поље интересавања за мотив све се више сужавало на сваки појединачни елемент пејзажа: на колорит земље и њен преображај под утицајем временских прилика, на стабла, камен и његову седиментацију, на лишће које је наизглед крхко, а саздано од читаве структуре нерава која га чини тако јаким да одолева најјачим ветровима, а опет тако немоћним пред зубом времена. Цикличност живог света је била тема која је изазивала контемплације и иницијације за честа кадрирања.

⁸ Протић Б. Миодраг, *Слика и смисао – ликовне студије и есеји*, Нолит, Београд, 1960, стр. 91.

⁹ Тодић Миланка, *Фотографија и слика*, Цицерио, Београд, 2001.

Вођена жељом да откријем и прикажем један микросвет, реализовала сам велику архиву макрофотографија које су конкретне мотиве транспоновале у простор апстрактног и асоцијативног. Намера је била учинити видљивим *време* кроз макроприказе флоре и нагласити важност *тренутка* и стања будности у нама. Истраживања специфичности и могућности обраде фотографије, посебно експериментисање са зумираним приказом и „кроповањем”, односно одбацивањем сувишног зарад задржавања суштине, довело је до асоцијативног изгледа композиције и стварања специфичног ликовног израза и сопствене ликовне поетике. Био је формиран посебан поглед на свет око нас. То је био поглед кроз објектив који није природан поглед човековог ока. Сузан Сонтаг (*Susan Sontag*) је то окаректирасала као *фотографско виђење*, које она потпуно одваја од природног опажања. Селекција мотива (најчешће камена, листа у свакој фази развоја, земље и распалог зида) забележених фото-апаратом, касније прилагођена техникама дубоке штампе, даје утисак распадања вегетације и наговештава суштинске елементе личног сензибилитета. Обрађени филтером имагинације, мотиви бивају транспозиционирани у нове композиције, често остајући скривени и невиђени у реалној опсервацији. То указује на комплексност односа ликовног уметника и дела који подразумева емотивни доживљај, мисаони процес и делање.

Корени фигурације

Већина фотографских ствари, само зато што је фотографисана, бива додирнута патосом. Ружан или гротескан садржај може да буде дирљив зато што му је пажњом фотографа дато достојанство. Леп садржај може постати предмет жала зато што је остарео или пропао или што више не постоји.¹⁰

Још с почецима мог бављења фотографијом јавља се и препознатљиво кадрирање мотива. Фотографија „обичног” шахта, која је наишла на похвале 2007. године на међународној изложби фотографија у Чачку, умногоме је обележила мој даљи рад. Мотив је због изузетно крупног плана постао у потпуности асоцијативан са стилско-симболичким вредностима. Постао је *Memento mori*. Такав приказ упућивао је на пролаз у унутрашњи свет и размишљање о свеопштем феномену пролазности. У потрази за новим начином представљања стварности, природе и протицања времена, начинила сам колекцију мотива која се састоји од уништених фасада, различитих фрактура, фрагмената, микро и макро детаља, које сам запажала свакодневно. Фотографија ће омогућити брз облик прављења записа, а девастирани остаци, разапети и заборављени у простору ефемерне судбине, добијају потенцијал за нови живот посредством уметничког дела. У остацима руина уочен је естетски доживљај и

¹⁰ Сонтаг Сузан, *О фотографији*, Културни центар Београда, Београд, 2009, стр. 23.

пронађен богат садржај погодан за обликовање и уметнички рад. Издвајајући одређени мотив и стављајући га у нови контекст, он постаје привилеговани артефакт.

Све фотографије су Memento mori (подсећање на смрт).¹¹

Фотогеничност мотива је у тесној вези са погледом мене као аутора. Условљена је уоченом естетском складношћу која ствара интересовање. Запажени мотиви које би друге остављали равнодушним, а део су простора где се свакодневно циркулише, иако представљају несумњиву ефемерност, у мојим виђењима одисали су лириком и новим животом. Осећај неизвесности и унутрашњег набоја у есхатолошком часу, као последња реч пред издисај, пратио је и утисак каснијих радова. Радови који су уследили увек су били повезани са природом, иако често у ахроматском колориту. Особита пажња је посвећена крупном плану са жељом да се што више изрази драматика огољености материје. Композиције са фрагментима из свакодневног окружења, који су на ивици апстрактног и сами себи довољни, отворене су за даља дограђивања и интерпретирања посматрача над целином смисла.

Управо исецањем овог тренутка и његовим замрзавањем, све фотографије сведоче о неумољивом топљењу времена.¹²



Слика 1. *Шахт*, фотографија, Јована Ђорђевић, 2007.

Изверзиран фотографски начин посматрања мотива касније је имплементиран у начин формирања ликовне композиције на цртежу и графици. Обликовање ликовног

¹¹ Сонтаг Сузан, *О фотографији*, Културни центар Београда, Београд, 2009, стр. 23.

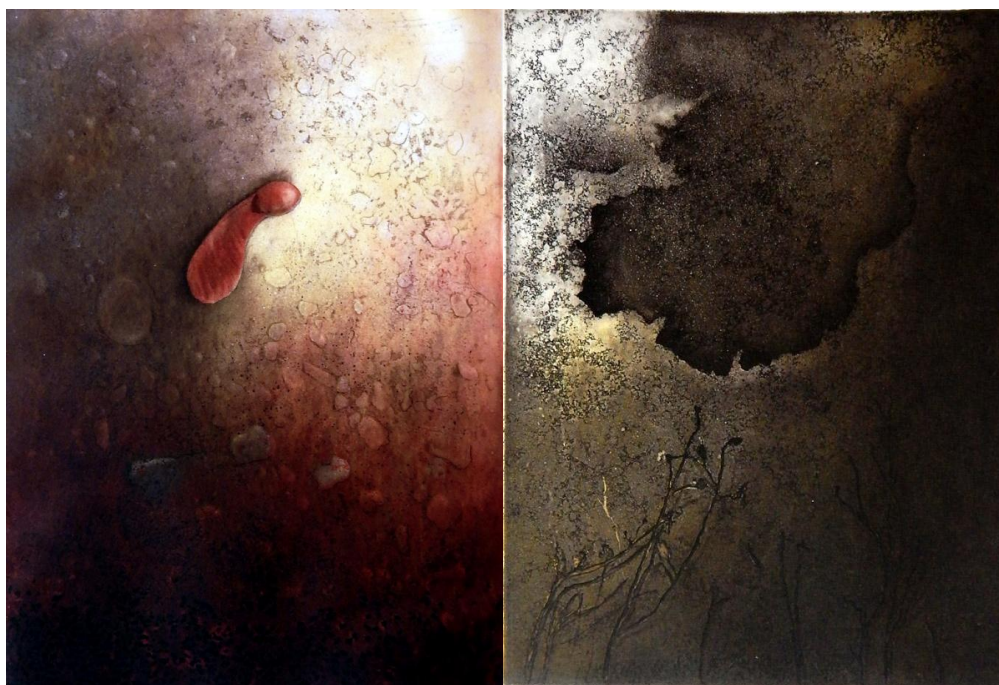
¹² Сонтаг Сузан, *О фотографији*, Културни центар Београда, Београд, 2009, стр. 23.

израза подразумева процес трагања у коме рад пролази кроз различите фазе. Тако је и мој ликовни израз следио пут промена, са низом фаза развоја, до коначног формирања.

Следећи прилози (слика 2. и слика 3.) представљају репродукције графика и цртежа на ручно прављеном папиру који су претходили радовима на докторским уметничким студијама. На њима је актуелан приказ мотива из природе који симболишу ефемерност света. Доминантан је однос светло-тамно и богатство у текстури. Пратећи поетичке преокупације везане за пролазност, цртежи приказују остатке девастације који су представљени као детаљи различитих форми. На цртежима сачињеним од пулпе истакнута је текстура и осећај порозности који је типичан за све материјално што нас окружује.

Графике су вешто изведене у комбинацији техника акватинте, бакрописа и резерважа. На ранијим радовима, попут приказаних, испитивала сам могућности техника, комбиновање и преклапање боја, начине представљања текстуре, распон валера и сл.

Интересовање за ручно прављени папир подстакнуто је радионицом ручно прављеног папира америчке уметнице Мелисе Потер (*Melissa Potter*), која ради као предавач на колеџу у Чикагу (*Columbia College Chicago*). Она је у више наврата посећивала графички одсек Факултета ликовних уметности. Њена презентација прављења и рециклирања папира условила је моје даље експерименте.



Слика 2. *Илуминација*, дубока штампа, 24 цм · 34 цм, Јована Ђорђевић 2013.

Слика 3. *Без назива*, дубока штампа, 21,5 цм · 26 цм, Јована Ђорђевић 2013.



Слика 4. *Без назива*, рад на ручно прављеном папиру, 63 цм · 23 цм, Јована Ђорђевић, 2013.



Слика 5. *Без назива*, рад на ручно прављеном папиру, 32 цм · 52 цм, Јована Ђорђевић, 2013.

Утицаји и формирање фокуса на процес девастације

У историји уметности, мотиви рушевина су значили материјалну деструкцију и били представљени у различитим контекстима. Основни мотив у почетку била је дијалектика смрти и препорода, културе и природе, производње и уништења, новог квалитета који ће потенцијално старити. Поистовећивање слика рушевина са девастацијом подразумева, пре свега, симболички приказ времена у транзиту. Оне симболизују природу и неминовну континуирану цикличност. Сlike рушевина су ту да покажу величину минулих времена и да буду њихове моралне лекције. То се односи на остатке древних цивилизација које су трансформисане у заједничкој свести у споменике националне историје. Свест о неповратном протоку времена и осећај губитка, оно што карактерише савременог човека, била је основа архивског механизма. Обогаћена тим контекстом почетком XVIII века, девастација је поседовала јасну естетску категорију, повезану са класичним питањем о лепоти разорених објеката. Естетско сагледавање рушевина сегмент је културе од давнина, оно подстиче сећање, колективно памћење и машту, представљајући одраз историје.

У формирању кључне идеје и фокуса на ову тему, утицај је у ликовном и поетичком смислу вршила и укијо-е графика, која је приказивала ефемерни свет кроз сцене свакодневнице. Термин *укијо-е* у будистичком веровању, у буквалном преводу, означава „плућајући свет”, односно свет свакодневнице. Због могућности штампања тиража, јапанске укијо-е графике биле су приступачне и лако су преносиле поруку о лепоти тренутка и хедонистичком виђењу друштва. У приказивању тематике пролазног света, често су се користили мотивом трешње у цвату. С временом се тематика проширила на призоре из природе. Утицај на мој ауторски рад конкретно се огледа у начину посматрања живог света и ствари кроз свакодневно кретање, као и давање на значају том кретању, с потенцирањем феномена пролазности.

Као технички утицај може се навести сликарски приступ енформелиста, који је настао након II светског рата као реакција на апстрактно сликарство са циљем дезалијенације и прогреса самосвести. Базиран на естетици деструкције и апсурда, створио је темеље постмодерне уметности. Суштинску одлику овог правца чини сам процес рада, изражајност, спонтаност и подсвесно, тренутно расположење, наношење различитих слојева и коришћење неочекиваних материјала. Материја, структура, несликарски материјали и садржаји, проблематика структуралног сликарства материје, уништавања слике као предмета, њеног цепања, сечења, проливања, разарање и ликовно занемаривање форме, све су то појмови и чиновни које везујемо за енформелисте. Такође, на развој енформела, а и мог поетичког оквира, утицале су теме које романтизам обрађује по природи ствари. Теме које се могу сматрати вечитим, које се срећу и у претходним епохама: природа, пролазност, ослобађање.

Радови појединих уметника, представника енформела, као што су, од страних: Мишел Тапије (Michel Tapié), Алберто Бури (Alberto Burri), Антони Тапијес (Antoni Tàpies), а од домаћих Бранко Протић, имали су директан утицај на моје стваралаштво. Ти уметници су у својим радовима исказивали богатство људске емоције кроз тешке боје и поједностављене структуре. Присутно је и богатство у ритму које ствара утисак напетости. Такође, на сликама су успевали да представе снагу личних осећања, тескобе и невоље на основу приватних искустава. Као и многи енформелисти, наведени уметници су у свом раду експериментисали са необичним материјалима, попут песка, метала, различитих лепкова, отпада и уљаних боја.

Тежње, пориви и побуде, које сам исказивала још од детињства, могле су се поистоветити са тежњама и побудама карактеристичним за период романтизма, због чега се тај правац може посматрати као један од утицаја. Изражавајући себе, своја најдубља осећања кроз слику природе која је уточиште за усамљеност, и борећи се прометејски с тим осећањима, са светом, уметник романтизма жели да пружи нову наду људима. Емотивна устремљеност ка нечему недокучивом и неухватљивом, у овом случају феномену времена, отвара простор за бескрајну имагинацију и израз психолошких стања која добијају стилску и симболичку вредност.

Један од кључних утицаја у формирању фокуса на тему девастације, представља корелација између ефекта хемијског процеса коришћених графичких техника и ефекта времена приказаног кроз слике распадања материје.



Слика 6. Месец у јесен изнад храма Ишијама, Утагава Хирошиге, дрворез, 1835.



Слика 7. *Хоризонтална композиција*, Бранко Протић, 1962, Колекција Ђорђа Момировића.

Непоновљивост тренутка девастације – „ухваћени тренутак”

*Живети само садашњи тренутак,
потпуно се препустити сагледавању месеца,
снега, цвета трешње, и јаворовог листа,
и не дозволити да се оно појави на лицу,
него плутати као чамац на реци, то је укијо.¹³*

Асаи Реи

Јединственост и непоновљивост уметничког дела истоветна је са његовом уклопљеношћу у контекст традиције. Та традиција је нешто сасвим живо, нешто

изванредно променљиво. Богиња Афродита, односно Венера, код старих Грка и Римљана била је симбол љубави и лепоте, и они су њену бисту начинили предметом култа, док су средњовековни клерици у њој видели опасног идола. Међутим, оно што се и пред једнима и пред другима налазило била је њена јединственост, њена аура. Живе културе подлежу континуираном и динамичном процесу промене. Као резултат таквог културног процеса, сваки тренутак на историјској оси одликује се специфичношћу. Аутентичност може бити изражена у материјалним и нематеријалним аспектима.

Јединственост у том смислу у корену је дефиниције изузетне универзалне вредности, у тренутку који поседује ауру, а она представља оно јединствено и непоновљиво, овде и сада, које не може имати копију. Други аспект универзалне вредности и аутентичности тренутка се односи на његов квалитет као историјског документа. Слика тренутка је неопходна за очување не само квалитета и естетике површине, материјала и структуре, него и као документ израде и различитих фаза изградње у прошлости. Чињеница да рушевина не може да се врати – у смислу враћања у првобитно стање – очигледна је.

Када дотакнете воду у реци, оно што сте дотакли је задње од онога што је прошло и прво од онога што ће доћи. Тако је и са садашњости.¹⁴

Фотографија чини да се време заустави и веома је важна датотека која преноси кодирани емотивно/уметничке поруке. Она замрзава тренутак у слепој колотечини трајања, издвајајући једну одређену групу импресија локализованих у простору. Те импресије се у нашој представи о стварности никада више не могу груписати на исти начин у јединствену целину. Оне су строго изоловане и непоновљиве. Ухваћени доживљај детерминише *тренутак*. Сваки тренутак који прође, са собом односи једну слику датог стања стварности. Уколико се не забележи, слика неповратно нестаје, остаје непозната и заборављена. Можда би се и могло говорити о истрајавању тренутка кроз сећање неког од актера датог догађаја. Ипак, тренутак би и даље остао пролазан, с обзиром на то да егзистира кроз сећање бића које је и само пролазно, то јест човека.

Чувајући слику од заборава, фотографија се увек сукобљава са тенденцијом времена да гази и разара. Са појавом фотографије обезбеђује се истрајавање тренутка кроз време. Тренутак се пробија кроз мрежу времена, да би тако ослобођен, постојао паралелно са временом. Притом се не губи његова суштина, не одузима му се ништа од његове пролазности. Он је постао статичан у простору. А када је једном добио своје место у простору, он онда истрајава и кроз време. Сада траје кроз време – против времена и у сукобу са временом. Тако тренутак и траје и постоји мимо трајања.

¹⁴ <http://edukacija.rs/izreke-i-citati/leonardo-da-vinci>

Фотографија време преноси у дводимензионални простор тиме што „замрзава” тренутак.

Карактеризација фотографије као цртања уз помоћ светлости представља њену најбитнију материјалну особину, али цртање временом јесте практично суштинска особина фотографије. Може се рећи да фотографија служи као меморија једног друштва, чувајући један одређени тренутак у времену који има своју наративно-дидактичку функцију. Снага замрзнутог тренутка лежи у могућности за преиспитивањем, што у протоку момената није могуће, због непрекидне замене тренутка следећим тренутком.

Опредељење за начин (средства) изражавања

Окупираност идејом пролазности и девастације, артикулише се мојим интересовањем за аналогну фотографију и хемијски процес који је прати, а касније и графиком – техникама дубоке штампе које такође подразумевају рад са хемијским супстанцама и њиховим реакцијама. Први сусрет са хемијским техникама дубоке штампе десио се на другој години студија на Факултету ликовних уметности. Нестајање, разарање, распадање које се дешава услед абразивног деловања азотне киселине на цинкану плочу, обележило је моју фасцинацију овим процесом. Могућност контролисања тог разједања, односно ецовања, представља полигон за стварање бесконачно много површина, линија и текстура различитог квалитета и облика.

Посматран из угла поетике, начин девастирања плоче је метафора за утицај времена и персонификација старења, а отисак на папиру његова представа, односно физичко опредмећење. Такође, хемијским процесом, како у аналогној фотографији, тако у и дубокој штампи, ствара се запис који представља један универзалан и симболички приказ пролазности живота.

Начин рециклирања папира је такође један од сликовитих процеса растакања материје током времена. Цепање папира, његово уситњавање и претварање у кашу, симболична је слика девастације материје.

Доживљавајући техничке процесе и њихове последице кроз различите метафоре, развијала сам идеју о међусобној повезаности изворне теме и мануелног поступка. Оваква релација представљала је основ за мој даљи рад и за теоретска и техничка разматрања. Опредељењем за фотографију, технике дубоке штампе и процесе рециклаже, изграђен је властити поетички и ликовни израз.

Девастација као траг људске делатности на Земљи (еколошка криза)

Сада је природа – припитомљена, угрожена, смртна – та којој је потребна заштита од људи.¹⁵

Уметност као огледало природе постоји као дуга традиција. Естетска начела која користимо за уважавање уметничког дела примењујемо и када се дивимо природи. Као предмет у савременим уметничким делима, слика природе може бити слика о еколошкој свести. Преношење забележене теме из природе не значи само буквално нотирање виђених ствари, већ и њихово уметничко сажимање у доживљену слику, обележену темпераментом и уметничким ставом аутора. Уметнички приказ природе отвара простор за ангажованост, јер уметници реагују на актуелне друштвене ставове према животној средини. Дубоко суштинско повезивање са природом и освешћивање о њеном очувању су неки од задатака овог пројекта. Уметници својим ангажованим приступом могу допринети прогресивној промени у начину на који се односимо према природи.

Сваки екосистем пролази кроз циклусе, кроз сталне промене, девастације и поновне адаптације. Свест људи о енормном и критичном загађењу природе као и чињеници да су они сами његови узрочници, извесна је. Различитим људским активностима, опстанак природних екосистема угрожен је широм света. Као значајан задатак људске заједнице неминовно је константно инсистирање на променама устаљених пракси које штете природи, све у циљу заштите екосистема од којих и сам човек зависи. Као задатак који се спроводи и институционално и индивидуално, не треба заборавити да је развој еколошке свести неопходна основа заштите животне средине у будућности.

Без обзира на тренутни високи степен развоја друштва у одређеним крајевима наше планете, загађеност и заштита животне средине већ више деценија представљају веома значајан проблем човечанства. Еколошка криза заузима посебно место међу бројним кризама човечанства.

Живот и клима се мењају заједно с временом, али и човек је као део биодиверзитета постао један од фактора који утиче на климу, живот и судбину планете. Нису редак случај промене микро-климе због неизвршене процене о пројекту изградње тргова без зеленила, малих хидроелектрана, или вештачких језера за снабдевање водом. Једном поремећени односи у екосистему, тешко се, или готово никако, не могу повратити у првобитно стање. Нарушавање еколошке равнотеже

¹⁵ Сонтаг Сузан, *О фотографији*, Културни центар Београда, Београд, 2009, стр. 23.

настаје као последица човековог разорног деловања на природу, праћено ставом да човек има право да природу *присвоји* само за себе. При томе не долази само до поремећаја равнотеже у екосистему, већ и до угрожавања интегритета човека, што доводи у питање и његов опстанак. Не можемо посматрати човека и средину као независне елементе, у питању су неодвојиви сегменти јединственог система природа-друштво, који опстаје само у симбиози.

Вода, ваздух, земљиште, флора, фауна, здравље људи, па чак и само постојање биосфере, све се нашло под ударом девастације која је резултат човековог делања. Овакви услови оправдавају Декартову мисао да су људи господари и власници природе и да успостављају империјалистичку контролу над њом.

Цикличност екосистема нарушена је експоненцијално растућом бујицом свакодневног и индустријског отпада, који садржи тешке метале и друге абиогене материје, чиме се ствара предиспозиција за генетске модификације. Сагледавајући природу чак и у девастираном стању, уметник налази начин да види њене лепоте, а и да својим радом укаже на проблем и позове на решавање.

Природа је за многе савремене уметнике метафора за процес стварања уметности. Циклуси обнављања и пропадања су често отелотворени кроз физичке материјале. Кроз уметничка дела, ови природни циклуси указују на ток који је непрекидан, такође и на нестабилност која је својствена природи, и тиме обезбеђују простор за рефлексију. Такође, кроз жељу да заштитимо природу, можемо препознати дубоку повезаност са скривеном мистеријом живота коју проналазимо свуда око нас.

Тенденције дубоке штампе у време еколошке кризе

Непрекидно изазивање неравнотеже екосистема различитим начинима загађивања животне средине данас је чињеница која захтева систематско искорењивање. Константно се повећавају и извори загађења што представља глобални проблем. Због свега тога, потребни су уједињени напори различитих струка да би се експоненцијални раст *девастације* биосфере умањио.

Присуство загађивача животне средине постоји и у области графике, где се користе традиционалне методе штампе које подразумевају хемијски процес. То загађење је минорно уколико се упореди са утицајем индустријских погона, који су водећи загађивачи. Међутим, ако поставимо човека као мерило ствари, сваки појединац бива контаминиран загађеним ваздухом, водом, индустријском храном, производима које користи у покућству, па опет сам у недовољној количини брине о тим питањима.

Уметник-графичар је у свом атељеу изложен различитим испарењима хемикалија које користи. То су разређивачи, киселине и друге супстанце које су штетне

за респираторне органе, а које често изазивају и дерматолошке реакције. Међутим, за већину тих материја постоји одређена замена која је еколошки прихватљивија и безбедна за уметника.

Конкретно, у поступку коришћења хемијских техника дубоке штампе, азотну киселину могуће је заменити плавим каменом (бакар-сулфат, CuSO_4), грунд се може заменити пчелињим воском или „белим грундом” (*White ground*)¹⁶, за прање штампарске боје може се користити сунцокретово уље и сапун. На овај начин смањује се количина полутаната¹⁷ и повећавају се мере здравствене безбедности. Свакако и даље при раду треба обавезно користити заштитну опрему која се састоји од заштитних гумених рукавица и маске са филтером.

За потребе израде матрице у данашње време хемијски процеси често бивају замењени дигиталним варијантама у складу са технолошким развојем и модерним опсесијама. У графичкој уметничкој пракси, истражују се потенцијали дигиталних технологија, које често мењају перцепцију досадашњег поступка традиционалне дубоке штампе. Методологија и технологија штампања се брзо развијају па је према томе све чешће у употреби ласерски гравер којим се могу обрађивати све подлоге од метала, дрвета, пластике, стакла. Поступак се изводи на основу дигиталне фотографије, тако да је могуће скенирати цртеж, филтрирати на најфиније растерске вредности и пустити даље на гравирање. Поставља се питање: Да ли оваквим начином израде матрице може нестати свежина, непосредност, гест и експресија цртачког потеза?

Ово поглавље има за циљ да прошири свест о утицају графичког процеса на животну средину и свест о важности здравствено безбедног радног простора. Користећи еколошке методе у процесу рада, графика директно постаје ангажована по питању развоја чистијег екосистема. Она постаје потенцијални алат за промоцију изградње заједнице која је културолошки и еколошки освешћена.

Изузетни примери уметника који промовишу еколошки свесне праксе штампања и унапређивање дисциплина уз научни и технолошки развој, јесу Ник Сименоф (*Nik Semenov*) и Кетрин Бримбери (*Katrin Brimbery*). Ник Сименоф је графички дизајнер, илустратор, графичар и професор Универзитета у Саскачвану (*Saskatchewan*). Предавач је на многим пројектима широм света и иноватор графичко-технолошких процеса. Када је отпочео свој рад са студентима, добио је жељу да у што већој мери замени употребу токсичних материја еколошки прихватљивијим. Тако је осим за процес дубоке штампе, унапредио технологију и других врста штампе. Производи на уљаној основи замењени су воденим или акрилним базама. Детаљан опис свих алтернатива штампе објаснио је на свом сајту¹⁸.

¹⁶ Рецепт за бели грунд: 4 кашике прашкастог детерџента, 2 кашике пигмента белог титанијума, 1 кашика ланеног уља, 1 кашика обичне воде.

¹⁷ Сваки облик загађивача, материје или енергије који је остатак онога што човек производи, користи и одбацује.

¹⁸ <http://homepage.usask.ca/~nis715/>

Кетрин Бримбери (*Katherine Brimberry*) је уметница и мајстор штампе из Остина у Тексасу. Такође је директор и оснивач радионице за графику *Флетбед прес (Flatbed Inc)*. У својој уметничкој пракси често користи фото-осетљиве полимерне плоче (*Photo sensitive Polimer Plate*) као алтернативу за процес дубоке штампе. Године 2019. била је гост Факултета уметности у Нишу, демонстриравши ову технику фотографске природе.



Слика 8. Слика 9. Слика 10. Демонстрација технике дубоке и високе штампе са соларних плоча.

Технику дубоке штампе на соларним плочама патентирао је Ден Велден (*Dan Welden*). Он је уметник који се развијао у Немачкој као традиционални литограф, али је одувек исказивао склоности ка експериментисању са графичким материјалима који би били мање штетни по здравље уметника и више еколошки. Почетком седамдесетих година његова истраживања резултирала су развојем технике која је данас широко позната и увелико се користи у иностранству. То је техника штампања са соларних плоча. Соларну плочу чини фото-осетљива полимерна површина на танкој челичној подлози. Многи универзитети и уметничке школе широм света користе технику соларних плоча као део свог наставног програма.

Ова искуства су доказала да границе између уметности, науке и природе могу да се избришу. Такође, овакве праксе истичу вредност и потенцијал уметничких пројеката који теже да изграде позитивне односе између људи и природног света, црећи снагу колективне енергије и одржавања става захвалности за живот на Земљи. У времену брзих еколошких промена, научно-уметничка сарадња је неопходна.

III ТЕМАТСКА РАЗМАТРАЊА

Временистост и биће

Време је за Мартина Хајдегера начин разумевања битка, а основу структуре људског постојања означава као временитост, из чега произлази симултаност прошлости, садашњости и будућности. *Временистост*, или другачије *темпоралност*, појам је који представља платформу за представљање филозофског становишта које се односи на све што се мења, настаје и пропада, што има своје постојање у времену, а ефемерност, или идеја сталне промене, један је од кључних појмова у предмету истраживања овога рада. „Смисао времена и разноликост односа које оно у себи садржи, може се докучити и фиксирати само у феномену промене.”¹⁹ Хајдегер описује временитост као смисао битка, а *битак* се поистовећује са егзистенцијом.²⁰

Општеприсутно отуђење човека од себе самог и природе, резултат је деградације животне средине. Савремен човек суочен је са различитим изазовима, од социјалних, преко егзистенцијалних до еколошких, али исто тако, данас, за њега изазов представља и *време*. Доживљај протицања времена се променио. Због обима информација које су све доступније, трка с временом постала је бесциљна. Акумулација чињеница довела је до тачке кључања, односно девастације идентитета бића, стварања деструктивне природе и људске парадоксалности. Подлегнутост дистопији дисконектовала је однос човека и природе и уздрмала природну равнотежу.

*С временом је слично као и са појмом природе, који није постојао пре човековог раздвајања од ње. Постварење тог удаљавања и његово наглашавање – почетак времена – јесте Пад: почетак отуђења.*²¹

Пресек историје је тренутак који је означен прилогом *сада* и представља једну апстрактну временску тачку која није димензионисана. У представи временског континуума, иако пролазност времена подразумева временску линију, њене су границе

¹⁹ Касирер Ернст, *Филозофија симболичких облика и (језик)*, НИШРО Дневник, Нови Сад, 1985.

²⁰ Хајдегер Мартин, *Битак и време*, Службени гласник, Београд, 2007, стр 32.

²¹ Зерзан Цон, *Почетак времена, крај времена*, извор: *Beginning of Time, End of Time*, Fifth Estate, Detroit, Elements of Refusal, CAL Press 1999, стр. 2.

невидљиве, одређене трајањем активног дешавања радње.²² Извучен из насловног контекста, један од сегмената истраживања овог докторског уметничког пројекта је феномен *тренутка*. Издвајајући га, истичемо важност доживљаја и свесности сваког момента живота. Проток тренутака без потпуног искуственог доживљавања, с непотпуном свесношћу, доводи до испразности, или девастираног тока стварности. Или како пише Џон Зерзан (*John Zerzan*), до смењивања квалитативно индиферентних тренутака. Дени Дидро (*Denis Diderot*) у есеју о истраживању порекла лепога, каже да је „само утисак критеријум истинитости”.²³ Не може се сваки тренутак доживљавати као екстазичан или есхатолошки, али може бити испуњен свесношћу о њему. У књизи *Филозофија симболичких облика*, у одељку о представи времена, истиче се постојање узајамног односа времена и пажње субјекта.²⁴ Разматрајући тему темпоралности и бића, поставља се питање: Да ли је тај *заустављени тренутак* као једна нит у току времена трансцендентан? Да ли је изван могућности чулног опажања?

Концепт враћања себи и природи треба да понуди не само акумулацију екофисности, већ и поглед ка унутра, целовит поглед на човека физички, психички, и духовно. Треба тежити ка идеалу слободног, достојанственог људског бића које је превасходно усмерено на бављење својим психолошким, интелектуалним и духовно-метафизичким идентитетом који за циљ има буђење креативне димензије. Хајдегер наглашава да је време средишњи концепт савремене метафизике и формативни елемент суштинске структуре субјективитета.²⁵ У вези са човековом исконском глађу за спознајом, на овај начин, враћањем себи и својој природи, *биће* ће се поновно утемељити. Тиме ће се вратити потреба за потпунијим погледом и доживљајем тренутка, искушеног са високом свешћу о њему. Џон Г. Ганел каже да је „време облик који уређује искуство”.²⁶ У књизи *Битак и време*, Хајдегер се као јединој перспективи за разумевање бића, предаје *времену*. Између безнадежног донкихотства, односно испразне јурњаве с временом, и успоренијег погледа на свет око себе, с више простора за перцепирање доживљаја и емоционалну страну ствари, избор остаје индивидуалан.

О улози и значењу уметности, М. Б. Протић је писао: „Уметност у ствари има две основне и супротне улоге: да [...] подсећа човека колико је сам свет изван његове контроле и отуђен од њега и позове на његово мењање; и друго, да смирује, да оно што је живот ускратио – сама надокнади, пружи уточиште и допуну изражавајући емпатију...”²⁷

²² Бриски Узелац Соња, *Визуални текст – (Симултаност простора и времена у слици)*, ЦВС, 2008, стр 82.

²³ Дени Дидро, *Парадокс о глумцу и други есеји*, Београд, 2006, стр. 139.

²⁴ Касирер Ернст, *Филозофија симболичких облика и (језик)*, НИШРО Дневник, Нови Сад 1985, стр. 153.

²⁵ Зерзан Џон, *Почетак времена, крај времена*, извор: *Beginning of Time, End of Time*, Fifth Estate, Detroit, Elements of Refusal, CAL Press 1999, стр. 12.

²⁶ Зерзан Џон, *Почетак времена, крај времена*, извор: *Beginning of Time, End of Time*, Fifth Estate, Detroit, Elements of Refusal, CAL Press 1999, стр. 4.

²⁷ Протић Б. Миодраг, *Облик и време, Нолит*, Београд, 1979, стр. 234.

Биодрживи развој – опстанак

Човек, време и природа се несумњиво прожимају. Свест о емотивној потреби за повезаношћу с природом као најважније споне у очувању животне средине у будућности, развија се са презасићеношћу урбаним и ужурбаним животом. Људи имају урођену биолошку потребу да се повежу са природом. На физичком, менталном и друштвеном нивоу, природа је „темељ бића”.²⁸ Психолошка предиспозиција човека да га привлачи све што је живо, заправо је тенденција да се афирмише живот. Људи су по природи *биофили* (*Biophilie*), они који исказују љубав према свему што је живо, што расте и што се развија. Термин *биофил* први пут је употребио још 1964. год. Ерих Фром (*Erich Fromm*), немачки социолог, психолог и филозоф.

Развој друштва и његове околине који задовољава људске потребе не угрожавајући екосистем и животну средину, представља биодрживи развој. На тај начин се обезбеђује дугорочно постојање људског друштва и његовог окружења. Овај концепт се најчешће доводи у везу са заштитом животне средине, која подразумева да опстанак живог света треба да буде повезан са очувањем природних ресурса планете Земље. Употреба овог појма је постала актуелна са повећањем угрожености животне средине, којој доприносе: глобално загревање, изумирање врста флоре и фауне, оштећење озонског омотача, експлозивни раст становништва, индустријско-технолошка револуција итд. Еколошки проблеми с којима се суочавамо нису узроковани једним, већ акумулацијом различитих фактора, што је довело до неравнотеже у системима заштите животне средине. Присуство човечанства је убрзало и повећало непредвидивост промена и у великој мери отежало опстанак природе. А човек је самим тим угрозио свој опстанак што представља полигон за објашњење филозофског становишта који се тиче егзистенцијализма и његовог поимања човекове природе и постојања: „Зенон је рекао да је циљ етичког живота складан живот, а Клеант је додао: с природом, и од тада је остало начело: живети у складу са природом.”²⁹

Из Хајдегерове перспективе, *онтологија* је схваћена као појам који се односи на људски опстанак. Интеграцијом културног, социјалног и технолошког развоја и усклађивањем са потребама заштите и унапређења животне средине, омогућиће се побољшање квалитета живота наредним генерацијама. Такође, угрожена равнотежа бића, биће обновљена у емотивном, духовном, па и телесном смислу.

²⁸ Хајдегер Мартин, *Шумски путеви, Плато*, Београд, 2000, стр. 216.

²⁹ Сенека Ј. А., *Расправа о блаженом животу и одабрана писма Луцилију, Бонарт*, Нова Пазова, стр. 121.

Лепота у приказу руина



Слика 11. Храм Јупитерових громава, Пиранези Батиста, бакропис, 1748.

Свет у стању распадања и различите представе руина, од давнина инспиришу уметнике и представљају привлачан садржај иза чијих врата се промишља о многим феноменима, између осталог и о феномену времена и сећања. Распаднути остаци, од египатских реликвија до савремених споменика уништења и траума, представљају историју културе и реконфигуришу сећања.

Писци и уметници су још од доба ренесансе сагледевали у рушевинама посебне вредности и естетске квалитете. То је нарочито био случај са римским античким рушевинама које су сматране лепим и значајним. Песници су стварали епове о ископавању трагова моћне римске империје више од хиљаду година након пада царства. „Леш великог града и даље упозорава”, написао је Џон Дајер (*John Dyer*), песник и сликар из XVIII века, у својој поеми *Рушевине Рима*. Уметници су стварали из чежње да њихова дела не буду угрожена ерозијом времена као материјални свет који се распадао пред њима, да буду упамћена. Упркос томе, постојала је стрепња да ни њихова дела неће издржати, да ће бити осетљива пред моћи времена.

Појмови променљивости, тренутности, природе и вечне садашњости, пратиће време барока у свим аспектима културе. Алегоријама смрти и времена, симболима пролазности као што су огледала, мехури и рушевине, барокна уметност нас уводи у „спектакл смрти”, како каже Јелена Тодоровић у својој књизи *О огледалима, ружама и*

ништавилу. Свест о ништавилу и пролазности постаје изражена у периоду барока, па тако *Memento mori* (Сети се, смртан си.) постаје максима тог времена.

Врхунац интересовања за концепт рушевина десио се у XVIII и XIX веку, када долази до његове естетизације. Један од познатијих уметника који се бавио овом темом средином XVIII века, био је графичар Ђовани Батиста Пиранези (*Giovanni Battista Piranesi*). Са својих двадесет година, Пиранези је отишао у Рим, где се трајно настанио 1745. како би радио као цртач млетачког амбасадора. Био је један од водећих мајстора штампе и развио је свој препознатљив цртачки стил богат текстурама и јаким контрастима светлости и сенке, које је добијао преплетом линија ецованих на бакарној плочи. Напорно је радио на очувању слике античких рушевина стварајући серије графика у техници бакрописа и гравуре. Тежио је томе да архитектонски тачно представи градитељска достигнућа свог и прошлог времена. Отуда та строгост и реалистичност у приказу римских рушевина. Његова фотографска тачност приказа грађевина, са израженом драматиком и романтичним духом, у садејству са техничким мајсторством, учинили су да ови отисци постану аутентични и најимпресивнији прикази архитектуре који се могу наћи у западној уметности. Парадоксалност је лежала у томе што је остао веран материјалним артефактима стварајући бројне графике које су тежиле томе да издрже тест времена. Оваква врста дихотомије, жудња ка вечношћу уз страх од пролазности, разбијена је уметниковим појудима и делима. Пиранезијева замисао се касније показала као веома успешна. Посматрачи његових графика су живописније памтили његове отиске него саме сцене рушевина. Успео је да кроз графику, створивши преко две хиљаде плоча, заувек сачува рушевине и илуструје парадокс који се подразумева у представљању пропадања.

Привлачност рушевина је у томе што су оне отеловљење ефекта пустоши времена које пролази, а уметници пркосе времену стварајући дела које сведоче о постојаности представљеног. Овакве слике представљају средство подучавања о животу и прошлости. Код приказа рушевина, извесно је да увек постоји сентиментална везаност за минуло време која отвара контемплативни поглед на такве слике и деконструише сећање. Оне су одраз онога што ће све у коначници ствари постати.

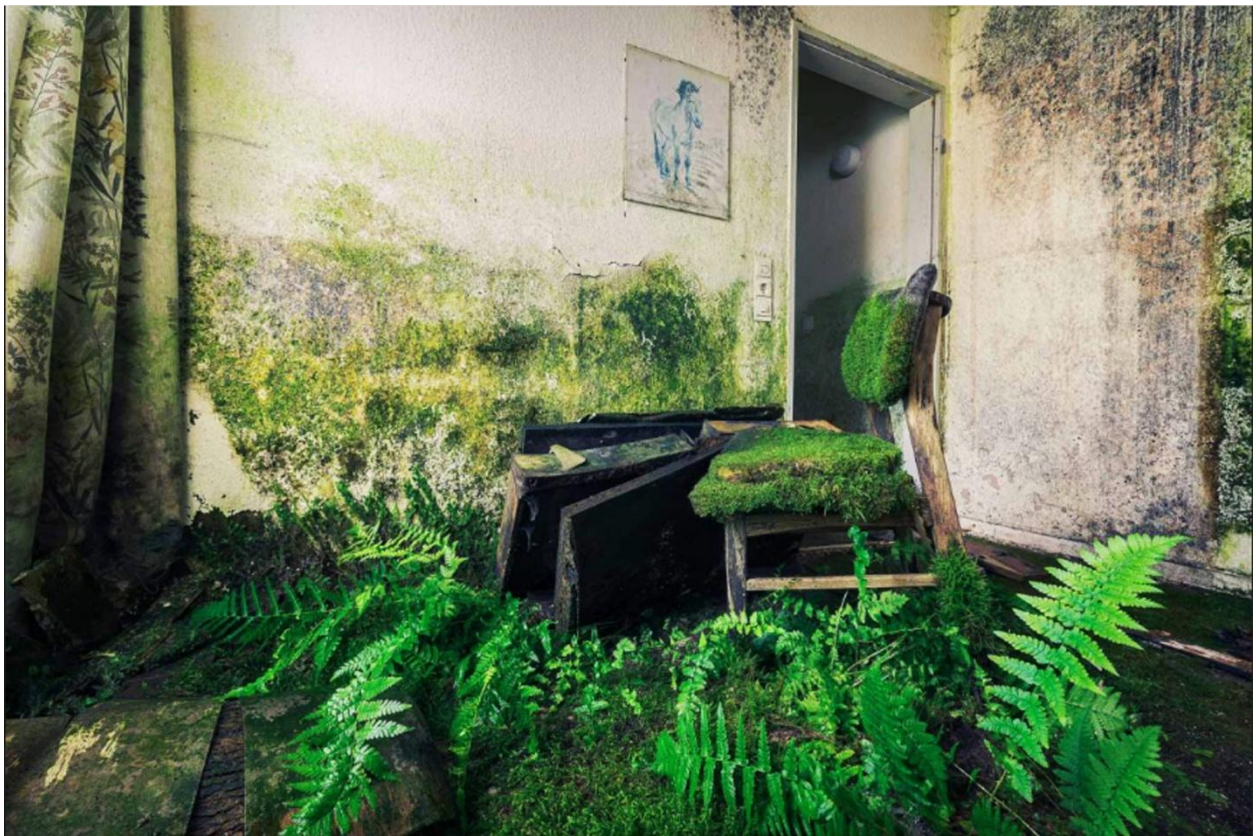


Слика 12. *Опатија у храстовој шуми* (1809–1810), уље на платну, 111,8 цм · 174 цм, Каспар Фридрих Давид, Национална галерија, Државни музеј Берлин

Треба споменути још једног референтног уметника који је представљао мотиве рушевина у свом раду. Каспар Давид (*David Kaspar Fridrih*) важи за најважнијег представника романтизма у Немачкој. Његово сликарство магловитих крајолика, стена, призора бродолома и готских рушевина наилази на одобравање критичара и публике. Сlike одишу суморном атмосфером и богате су симболима. На репродукцији изнад је слика *Опатија у храстовој шуми*, која приказује огољену храстову шуму, гробље и остатке девастиране грађевине. Овим приказом, Каспар Фридрих Давид симболички указује да простори рушеvine јесу сломљени, али не и заборављени свет прошлости. Атмосфера сутона симболички представља наду, сугеришући да после ноћи долази нови дан, или после смрти ново рођење.

Суочени са еколошком кризом и наказним сликама распадања екосистема и немара људи, у данашње време можемо поставити питање: Како уметници и у таквим случајевима проналазе лепоту? Естетика смрти и пропадања, цикличног кретања, видљива је од давнина. Готово универзално, круг је симбол јединства, целовитости и савршенства. На тај начин гледано, сви процеси у животном циклусу могу бити прихваћени као природни и не сагледавају се као претећи. Саживот са видљивим симболима и маркерима смрти може допринети да прихватимо природу свог бића и нађемо нешто чаробно у процесу старења. То може бити један од одговора.

Серија фотографија немачког фотографа Михаела Швана (Michael Schwan) *Лепота пропадања*, који путује по Европи снимајући напуштене зграде у запањујућим стањима распада, осликава феномен времена, дистопијску визију света. Такав поглед на свет је доказ унутрашњег порива уметника да овековечи једно доба и створи безвремено пркосећи времену. Тај унутрашњи порив за превазилажењем пропадљивости осликава исконску потребу човека да се избори са темпоралношћу. Та борба очита је и на зидовима палеолитских пећина, где је присутан стваралачки импулс у траговима цртежа човека тог доба. То је била потреба човека да остави траг свог постојања и прикаже слику свог света. Без декоративног намештаја и сјаја, заборављени, напуштени простори, мистични су остаци који буде носталгију за минулим данима и поручују да ће људска достигнућа увек бити обележена неизбежношћу пада.



Слика 13. Из серије фотографија *Лепота пропадања*, Михаел Шван, 2019.

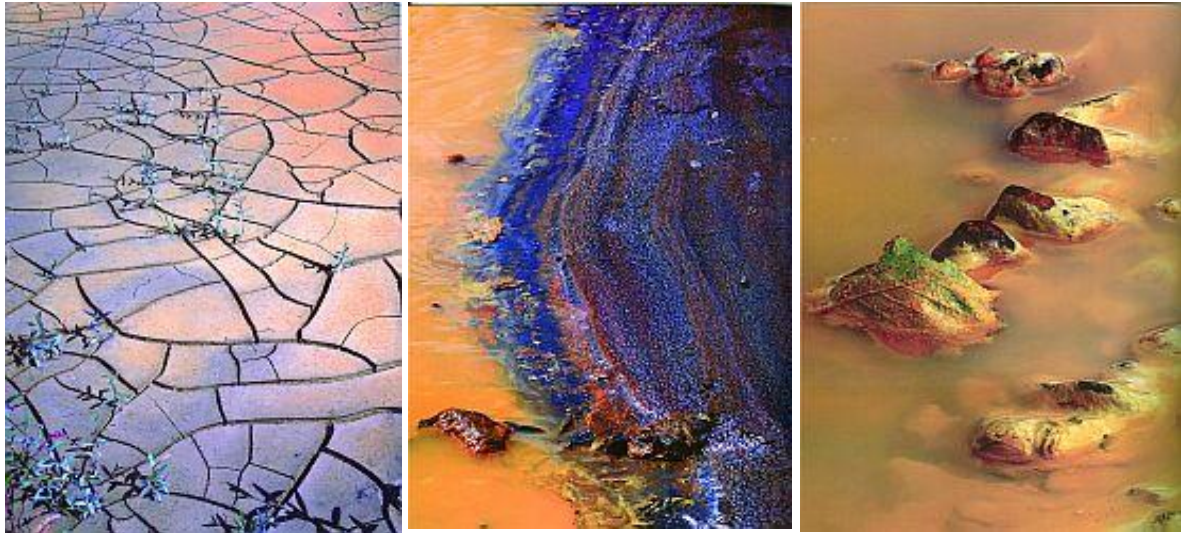
Много је аутора који се баве овом тематиком. Још један од референтних је Арнолд Генте (*Arnold Genthe*) са серијом фотографија о земљотресу и пожару из Сан Франциска 1906. године. Сlike које је Генте снимио позајмљеним фото-апаратом док је његова сопствена опрема горела заједно са атељеом, направљене су како би документовале тренутак и изразиле језиву лепоту рушевина. Некад урбани простори сада су физичке манифестације сећања која живе док живи памћење код човека. Осим

представе света какав он физички јесте, слике напуштених рушевина осликавају и унутрашњу страну аутора и могу бити метафора за унутрашњи и трансцендентни свет човека. Са губљењем материјалног, изграђују се унутрашњи простори у које се бежи. Унутрашњи садржај који се открива иза слике реалног је крајњи простор за самоћу.



Слика 14. *Последице земљотреса у Сан Франциску, Генте Арнолд, 1906.*

Један од наших фотографа који проналази лепоту у одбаченим и руинираним стварима је Радојица Раша Милојевић. Он је у серији фотографија *Боје и одсјаји отроване реке*, фотографишући реку у Бору, направио изванредне композиције. Због индустријског загађења, река је постала обојена тешким металима и хемикалијама. Оваква дугогодишња контаминација угрозила је околну животну средину. Приказујући фрагменте загађеног подручја, Р. Милојевић је створио потпуно апстрактне слике чији садржај опомиње на несавесност људског делања.



Слика 15. Слика 16. Слика 17.

Фотографије из серије *Боје и одсјаји отроване реке*, Милојевић Радојица Раша, 2006.

Источњачка схватања феномена времена, пролазности и пропадања описује филозофија ваби-саби (*Wabi-sabi*). Ова јапанска филозофија представља начин живота усмерен ка проналажењу лепоте у пролазном и прихватању природног циклуса живота. Овакво прихватање одсуства контроле над природним токовима потиче из будистичких поимања постојања света која има три чиниоца – пролазност, патњу и празнину.

Речи *ваби* и *саби* су првобитно биле схватане у негативним конотацијама. Прва се односила на отуђеност, а друга на придеве као што су оскудан или осушен. За данашње поимање ове кованице везују се појмови рустично и једноставно. Оваква позитивна конотација потиче из XIV века. Ваби-саби се повезје са руинираним местима и осећајима меланхолије. У естетском смислу подразумева склоност ка патини, интегрисаност са природом и једноставност. Такође, може се односити и на грешке при изградњи које доприносе елегантном изгледу. Ова кованица означава и лепоту која долази са годинама.

Ваби-саби је врста јапанске естетике која је добила светско признање а њени принципи су поштовани широм света у области дизајна, архитектуре и моде. Признавајући реалност, да ништа није трајно и савршено, овакав концепт има сврху катарзе. Различите врсте уметности могу бити примери ваби-саби естетике. То су: икебана, зен баште, вртови, хаику, бонсаи и сл.



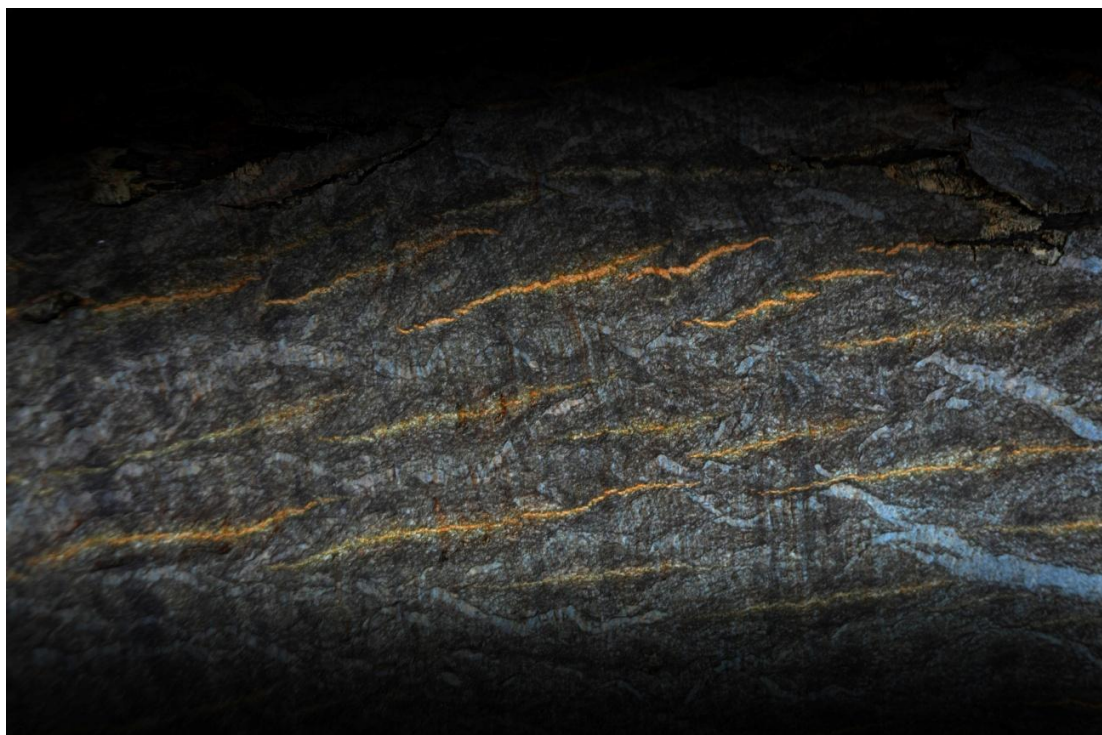
Слика 18. Лево: Нгујен Кени (*Kenny Nguyen*), графика, ваби-саби, САД.

Слика 19. Десно: Лохо Шер (*Sher Lohoo*), слика и скулптура, ваби-саби, Јапан.

Личну интерпретацију феномена руина осликавају радови на изложби која прати овај докторски уметнички пројекат. Одједи и претеће представе пролазности и пропадања, сопствена смртност и трагови прошлости, све су то питања која су инспирисала и покренула мој стваралачки импулс. Рушевине побуђују машту са поуком да ће се наше највеће структуре једнога дана вратити у земљу. Моја интровертна природа дозволила је идеји распадања да нађе смисао и лепоту. Налазећи знакове обнове у зеленим површинама маховине на разбијеном камену или дрвету и представљањем пукотине као удараца у борби против тежине онога што време носи, створене су алегоричне представе које упућују на визију наде у свету. Изузетно осетљив део личности бива дубоко погођен при сваком губитку неког драгог, при сваком сведочењу немарног и несавесног опхођења, стављајући ме као уметника у функцију вентила за ослобађање негативности. Романтизам је имао велики утицај на развој мог поетичког дискурса, где су рушевине биле поштоване и заробљене у поемама и ликовним делима. Све ове чињенице утицале су на преференције везане за моју личну естетику.



Слика 20. *Без назива*, фотографија, Јована Ђорђевић, 2018.



Слика 21. *Без назива*, фотографија, Јована Ђорђевић, 2018.

Између сећања и заорава

Сећање и заорава чине конститутивне моменте феномена пролазности и оба су својствена човеку. Између сећања и заорава прожима се процес памћења који представља важну когнитивну способност човека. Без памћења, индивидуа је лишена идентитета и прошлости. Осећање носталгије које је споменуто у причи о рушевинама, покренуто је сентименталним осећајем чежње. Као таква, носталгија буди механизам сећања. Реч носталгија је кованица две грчке речи: *nóstos* – што значи повратак или прошлост – и *álgos* – што значи бол. У споју означава чежњу за оним чега више нема. Препозната су два типа носталгије: рестауративна и рефлексивна.³⁰ Прва је у вези са чежњом за прошлим временима, а друга се тиче индивидуалног доживљаја времена и одређује је свест о неповратном одвијању ствари. Сећање представља употребу меморисаног садржаја у одређеном тренутку и подложно је заоравању. У нашој култури, сећање је врста етичке обавезе и доживљава се као нешто значајније од заорава. Значења ова два термина су у односу контрадикторности. Заорава често има лошу конотацију, а сећање добру. Међутим, према начелима мнемотехнике³¹, заоравање је веома важан елемент памћења. Први узрок заоравања је пасиван. Настаје услед некоришћења информација и тада трагови меморисаног ишчезавају. Други узрок је интерференција, који се дешава услед прилива нових информација које се сукобе са већ присутним, где долази до губљења нових или старих информација. Трећи узрок је заснован на теорији грешке када долази до погрешног репродуковања упамћеног садржаја. Четврти узрок је потискивање. Главни окидач за потискивање садржаја је лична мотивисаност за ослобађањем сећања на непријатне догађаје. То је врста механизма одбране. Суочени смо са великим приливом информација који изазива дезоријентисаност уколико се не одвоји релевантно од ирелевантног. Ишчезавањем појединих сећања, прави се место за нова. Заоравање је нормална и неминовна појава у друштву и култури. Алаида Аслан у свом истраживању о облицима заорава истиче да „памћење господари и сећањем и заоравањем”.³² И у песми *Почетак заорава*, Бранка Миљковића, описана је борба сећања и заорава.

Термини који прожимају овај рад као семантичка отеловљења ликовних радова који га прате – нестанак, време, рушење, пропадање, празнина, трагови – везани су за заорава. Овим поимањима супротставља се потпуно другачија сила чувања и конзервирања која се огледа у стварању уметничких дела која приказују рушевине. На тај начин, побунивши се против времена, уметничка дела продужавају и одржавају

³⁰ Даниела Димитровска, *Рана сећања: Уметничко дело сценског дизајна*, Докторски рад, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду, 2018.

³¹ Мнемотехника представља коришћење менталних стратегија повезивања слике и речи које помажу при памћењу великих количина информација. Такве менталне технике помажу при задржавању материјала који би сигурно био заоравањем. Реч *мнемотехника* је грчког порекла и потиче од имена богиње памћења и меморије, Мнемозине.

³² Асман Алаида, *Облици заорава*, Библиотека XX век, Београд, 2018. Стр. 18.

сећање, негирајући могућност потпуног заборав – приказано бива спасено од аутоматског заборављања. Због тога, сећање и заборав као два екстрема, стварају врло напету међусобну динамику. Нешто чему је посвећена пажња не може нестати из свести. Суочавање са сопственим сећањима представља предуслов за успостављање свесне контроле над егзистенцијом сопственог поетичког оквира. Емотивни доживљаји посредством сећања бивају материјализовани.

... сећање на извесну слику само је жал за извесним тренутком.³³



Слика 22. Барокни амблем

На слици 22. приказана је репродукција амблема из периода барока. На слици је представљена у небо уздигнута књига чије се идеје просипају и шире као киша, а на тлу је боца са уским грлићем због којег се у флашу улива само мали део знања из књиге. Суштина слике представља нераскидиву везу између сећања и заборав. Како слика приказује, већи део се губи и одлази у заборав. То пише и на приказаној ленти која се вијори: *Periit pars maxima* (Већи део се губи). Боца илуструје памћење.

³³ Пруст Марсел, *У трагању за минулим временом, (1) У Свановом крају, Паидеиа*, Београд, 2007. стр. 425.

Међутим, оваква представа памћења се не мора схватити у негативном контексту. Заборав се може окарактерисати и као корисно средство у прављењу простора за прилив нових информација. Простори ослобођени забором тако постају конститутивни.

Крајем XX века почела је да јача свест о исцрпљивању природних ресурса, што је утицало на развој концепта рециклирања. Тако је заборав по принципу материјалног уклањања сменом других производа модификован поновним коришћењем производа, бар као сировина за нове производе. „Рециклирањем се заправо успорава ток материјалног и културног заборављања и ревидира вредност старог у оквиру нове еколошке свести (...)”.³⁴

³⁴ Асман Алаида, *Облици заборава, Библиотека XX век*, Београд, 2018. стр. 32/33.

IV ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ – МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

О радовима и приступу, докторска изложба

Пројекат за изложбу под називом *РАСПАДАЊЕ – Прикази трагова девастације и ефемерности кроз серију графика и радова на ручно прављеном папиру*, садржи цртеже на ручно прављеном папиру, цртеже рађене техником палп-пејнтинг (*pulp painting*) и графичке листове изведене у техници дубоке штампе. На изложби ће се такође наћи и матрице изведених графика јер је сам стваралачки процес графике у техникама бакрописа и акватинте у корелацији са поетиком разарања, распадања и нестајања.

У овом опусу радова који су настајали на докторским уметничким студијама, мотиви, техника и приступ су у тесној вези са процесом девастације који интензивира осећај пролазности, деградације, декаденције. Ови ефемерни мотиви, који дају утисак распадања вегетације, остају имплицитни и невиђени. Губећи првобитни облик, а формирајући нови кроз уметничко дело, представљају суштину цикличности живота. Транзиција није само имагинарна, већ и визуелно присутна, јер су цртежи склони распадању, тј. постају трошни кроз време, исто као и графички отисци. Са друге стране, графике временом бледе. Ефемерни материјали представљају неконвенционални, још моћнији *Memento mori*, подсетник ефекта времена на материјалне ствари, као и на сам живот.

За разлику од трошних фасада, мотивима из природе је својствено самообнављање, цикличан ток живота, који нас, интимно повезан са крхким опстанком, везује за ванвременско.

Визуелна привлачност рушевина као мотива је нека врста замке за очи. Поглед лута између фрагмената и еродираних натписа из прошлости, који изазивају њихову реконструктивну имагинацију и стварају слику сећања. У покушају да пратимо трагове меморије откривамо да је сама меморија у стању континуираног пропадања, да смо сопствене рушевине. Такве слике производе чудан осећај и стимулишу меморију и машту. Нејасни и тамни делови привлаче пажњу и отварају простор гледаоцу да их сам употпуни. Изражене сенке и валери дочаравају кретање: *Panta rei*³⁵. Јаки контрасти као

³⁵ *Panta rei* – фраза која се користи у објашњењу Хераклитове филозофије, а значење је преведено као: *Све тече, све се мења.*

визуелно стање, сугеришу одређену драматичност радње и тензију, а у симболичком смислу, контраст у врлини и пороку. Сlike деструкције су и критика екстремне алијенације данашњице и свакодневнице коју разара модус пролазности.

Са XX веком појавио се нови ликовни израз у коме се интересовање уметника усмерава ка симболичком и метафизичком простору, а приказивање стварности трансцендира имитативно представљање предмета. Сlike разарања које се појављују пред очима посматрача су метафора за несвесно. Изазивају емоционалне турбуленције и интензивирају субјективност, зајапуреност осећањем пролазности, безнадежне љубави, љутње, буре и снова. Одају осетљивост душе. Мотив и медиј су у тесној вези са осећањем губитка, чиме се подстиче потреба за архивирањем оног што има потенцијал да се изгуби. Нестварни, носталгични мотиви на једва дефинисаним локацијама, смрзнути у чудном ванвременском простору, наводе на медитацију о материјалном и моралном пропадању. Стварају меланхолично искуство губитка дајући утисак да је слика настала из сећања сведока. Обична тишина природе призива светлост и сенку. Спретно око примећује бестежинско стање лишћа и грана.

Замрзнути тренутак девастације допушта посматрачу да препусти својој имагиницији да слободно и сама пронађе нове облике и форме, попут експеримента наших надреалиста из 1932. године под насловом: *Пред једним зидом, слике-симулације паранојачког делиријума интерпретације*. Суштину истраживања објаснио је Марко Ристић: „Пред једним старим, испуцалим, трошним, отпалим зидом, пред једним шареним, узбурканим парчетом зида, скоро је свако у стању да свесно оживи тај сплет површина, линија и тонова, да у том сплету открије слике своје маште.”³⁶ Поједине слике имају ту снагу да пробуде сећање евокацијом чулних доживљаја поистовећених са већ проживљеним тренуцима. „А тако се и прошлост истински оживљава само кад се неки садашњи чулни утисак подудара са неким прошлим; тако имамо приступ у блага наше душе, која нам се иначе могу чинити као само мрак и ништавило.”³⁷

Ликовни прикази испуцале земље сугеришу огроман набој, тежину и неизвесност исхода борбе појединца и природе. Прикази камена сугеришу притискајуће и деструктивне проблеме које савремени начин урбаног живота доноси, а прикази листа указују на неминовну борбу са временом коју не можемо зауставити. Сваки, на радовима, представљен тренутак, може се доживети као прошли, садашњи и будући. Удубљујући се у ту универзалност приказа, суочен са цикличношћу живота и неминовним, константним кретањем, дух људског бића се динамично развија, и тера нас да се препустимо промени. Реализација пројекта обухвата одређени број матрица и отисака, заједно са радовима на ручно прављеним папиру, који објашњавају технички и технолошки део истраживања, а потврђују тему распадања и девастације. Фиксирање мотива у деструкцији део је ликовног израза. Јачина ликовног израза је постигнута коришћењем визуелних ефеката типичних за графичке технике дубоке

³⁶ Трифуновић Лазар, *Српско сликарство 1900–1950, Нолит*, Београд, 1973.

³⁷ Пруст Марсел, *У трагању за минулим временом, (1) У Свановом крају, Паидеиа*, Београд, 2007. стр. 139.

штампе. Ефекат нагризања који је добијен хемијским процесом графичких техника, идејно симулира нагризање и распадање услед рада времена.

Форма тако, систематски и свесно, путем властитог старења, постаје архив. Увиђа се истина која се крије иза појавне стране феномена, напуштање и превазилажење похлепе, мржње... Достижање ослобођења од свеколике патње, односно достизање стања блаженства и унутрашњег мира, нирване.

Корозивна снага времена обузима све. Време пише драму живота. Драму људског постојања у њеној најсуптилнијој форми, кроз животворну борбу универзалних принципа рађања и умирања, обликујући тако архив – наш живот који је тако крхк и понизан пред Хроносом. Богатство архива позива нас да се наднесемо над суштином, у којој је исписана лепота и трагика људског постојања. Сви смо ту, између сете и наде заривени у подножје незаустављивог. Унутарњи подстицаји нам говоре да је живот нешто много лепше и узвишеније од саме физичке појавности. Данашњи човек је несвестан вредности тренутака који пролазе и који се више никада неће поновити. Јер, да би уочио лепоту живота, морао би да схвати да је јурећи за масовним и безвредним шаренилом данашњег света занемарио себе, изгубио из вида сопствено биће. Овај свет је царство материјалних закона и анималног живота, а заправо, сва материјална достигнућа, као и овај архив живота, ишчезнуће.

Разорена форма приповеда велику причу страдања и надања, у којој суморне, грубе фасете контрапунктирају и руше изглед и лепоту некадашњег обличја. Време тече као река, а материја му се немило препушта формирајући елувијум. Меморија је инструмент којим прошлост тврди своје право над садашњошћу, али питање познавања прошлости често измиче.

Губљење додира са временом значи тренутак смрти, јер се тада време повлачи из тела и препушта тај архив живота забораву. Свемир је увек у покрету, а покрет подразумева промену. Одсуство промене значило би стагнацију, другим речима, смрт.

Графике – демистификација процеса рада

Као што је било речи у једном од претходних поглавља, мој први сусрет са техникама дубоке штампе десио се на другој години основних студија. Основе у које је студенте увео проф. Александар Лека Младеновић, представљале су есенцију знања и вештина којим сам се у даљем раду водила и које сам надограђивала кроз самостални рад. Искуство је било надограђивано кроз посматрање радова реномираних уметника и кроз професуру Катарине Зарић на трећој години студија. Њен алхемичарски приступ дубокој штампи фасцинирао ме је и отворио ми видике ка могућностима техника акватинте. Учећи техничко – занатске вештине уз разговоре о цртежима и како их извести и прилагодити одређеној техници – уследило је савладавање вештине и спремност за упуштање у теже подухвате. Менторство професора Жарка Смиљанића на докторским уметничким студијама имало је посебан значај у коначном формирању мог визуелног изражаја. Софистициране сугестије, које су се тичале некада и најмањих детаља, указивале су на максимални професионализам професорове уметничке праксе каквој тежим у сопственом раду.

Почетку извођења једне графике претходи занатски процес обраде одабране подлоге у зависности од графичке технике која се изводи. У овом случају, за технику дубоке штампе одабране су цинкане³⁸ плоче дебљине 0,6 мм. Након сечења цинка, односно формирања формата, следи процес обраде плоче. Он се састоји од низа појединости и специфичности занатских радњи.

Поштујући основне законитости припреме плоче за дубоку штампу, пракса обраде плоче може изгледати различито у зависности од личног афинитета уметника. Лични поступак обраде плоче ће бити описан у даљем тексту. Први корак је израда фасета уз помоћ fine турпије за метал. Ниво фасета или ивица плоче се спушта на угао од 45 степени. Ова радња се сматра неопходном јер би у супротном оштре ивице плоче цепале папир при штампи. Следи процес механичке обраде радне површине на плочи. Овим поступком бива одстрањен слој цинка који садржи микронеравнине које би касније ометале процес штампе. За овакву врсту механичке обраде плоче, користе се шмиргл-папири за метал, тзв. водене шмиргле различите гранулације почевши од најгрубље према финијој (П400–П2000). Плоча се на овај начин полира до блиставог усијања. Најфиније полирање се изводи уз помоћ пасте за полирање метала. Слој пасте који остане на плочи одмашћује се течним сапуном. Цинкана плоча се у даљем процесу одржава сувом, јер у супротном, уз дуже излагање води, може да оксидира. Флеке од оксидације касније могу правити проблем у штампи светлих површина.

Серија графика под називом *Распадање* изведена је у техникама дубоке штампе, најчешће у комбинацији технике резерваж, бакропис и акватинта. На плочама

³⁸ Метални цинк – блештавобели, неплеменити метал.

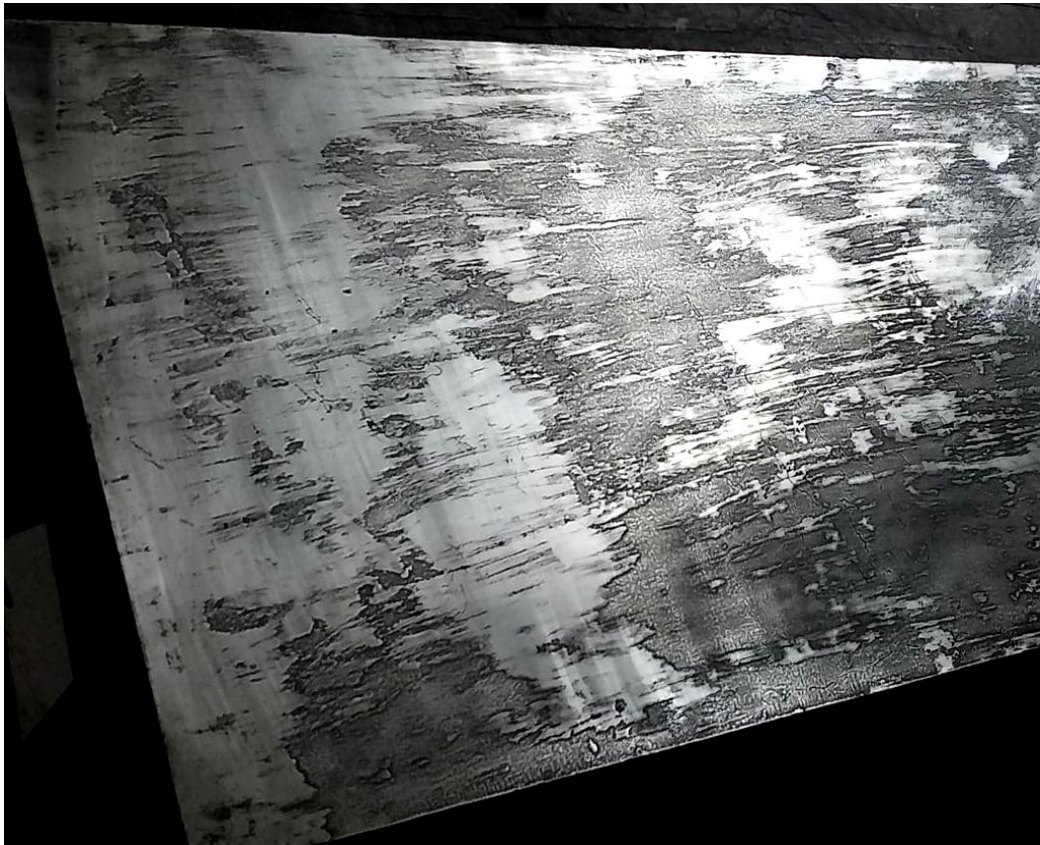
припремљеним на већ описани начин, најпре је извођена техника бакрописа. Ово је техника за коју је типично линеарно изражавање. Пре самог почетка цртања, на плочу се са обе стране наноси, у танком слоју, асфалт или тзв. грунд. То је заштитно средство које је отпорно на киселину. По сушењу грундиране површине плоча је спремна за цртање. Начин цртања подразумевао је директно цртање по грундираној површини или копирање предлошка посматрањем и преношењем само носећег цртежа, а касније непосредно доцртавање детаља композиције на основу предлошка. Цртачки поступак се састоји у одстрањивању слоја грунда до површине цинка, уз помоћ игле за цртање или неке друге алатке са зашиљеним врхом. По завршетку цртежа, плоча је спремна за потапање у киселину. У исцртаним линијама долази до реакције цинка са азотном киселином, која је у раствору са водом у размери 1:3. То је процес тзв. ецовања. У зависности од жељене јачине линије, реакција са киселином се ограничава минутажом, где се дужим потапањем у киселину добијају интензивније линије, док је за финије линије потребно краће време ецовања. На овај начин, могуће је извести целу тонску скалу валера и квалитета линија. По завршетку ецовања киселина са плоче се испира водом, и то са обе стране, а уљаним разређивачем се уклања слој заштитног грунда. Плоча је затим спремна за штампање пробног отиска или за наставак обраде.

У случају моје изведбе, услеђује припрема за следећу графичку технику, а то је акватинта. За ову технику дубоке штампе специфично је репродуковање полутонова, што је значајна карактеристика у представљању сенки, волумена и текстура. Због својих особености, често се користи у комбинацији са другим техникама дубоке штампе, хемијским и механичким. Први корак у процесу ове технике дубоке штампе је прашење, односно равномерно наношење зрна колофонијума на плочу. Сматрам да је ово изузетно битан корак који пружа различите могућности. Зрно може бити ситније или крупније гранулације. Може бити нанесено равномерно запрашивањем уз помоћ бубња или прашењем из fine мрежасте тканине. Превртањем слоја тканине може се контролисати гранулација колофонијума. Такође, понекад се и неправилан нанос колофонијума може користити за израду посебних ефеката. Након запрашивања, следи процес запецања зрна. Плоча бива постављена на сталак са металном мрежном жицом, док се посуда са пламеном налази испод ње и равномерно се помера не прелазећи оквиру плоче, све док не дође до благог топљења, односно запецања зрна на целој површини, када се посуда са пламеном склања, а пламен гаси. Након хлађења плоче, заштите полеђине и жељених белих површина слојем грунда, услеђује поступак ецовања. За ову технику користи се слабији раствор киселине, обично у размери 1:6, али размера зависи од преференције уметника. Лична преференција је мало јачи раствор у размери 1:5. Такође, у сопственом раду користим се техником „живог еца”, односно нагризања цинка концентрованом азотном киселином. Техника акватинта омогућава добијање површина различитих тонских вредности. Најсветлији тонови се добијају већ првим додиром плоче са киселином. Средњи, тамнији и најтамнији тонови добијају се краћим или дужим задржавањем плоче у киселини. Реакција цинка и азотне киселине доводи до стварања ситних мехурића који се задржавају на ецованој површини, и њих је потребно повремено склањати фином четком или чврстим птичјим пером. Након завршетка ецовања свих тонских вредности, плоча се као и код

бакрописа, испира водом са обе стране, уљаним разређивачем се уклања грунд, а слој запечене смоле колофонијума се уклања 96% алкохолом. Након потпуног одмашћивања плоче, услеђује штампа пробног отиска. У највећем броју случајева прво пробно стање је задовољавајуће, али је површинама потребно даље ецовање ради добијања *пуноће* тона. Следи поновно наношење зрна и понављање целог процеса. Наношењем зрна изнова више пута, и ецовањем, добија се ефекат сомотасте пуноће тона који је очевидан на делима која прате овај писани рад.



Слика 23. Фотографија процеса шабовања.



Слика 24. Изглед плоче након спуштања нивоа техником резерважа.

За ефекте различитих текстура коришћена је техника резерважа. Ову технику дубоке штампе могуће је изводити на два начина, са *зрном* или *без зрна* колофонијума. Најједноставнији састав смесе помоћу које се ова техника изводи је отопљени шећер и црна темпера ради боље видљивости нацртаног. Међутим, сваки уметник има своје варијације рецепта за резерваж. Ја се користим смесом направљеном мешањем ушпинованог шећера, растворене гумиарабике, детерџента и црне темпере. Размера је једна мера шећера, једна мера гумиарабике, трунка детерџента и једна туба црне темпере. Поступак се даље одиграва тако што се добијена смеша резерважа наноси четком, цртањем или прскањем на плочу са запеченим зрном колофонијума. По сушењу цртежа, плоча се прекрива танким слојем грунда и након сушења и овог слоја, следи испирање млаком водом. Шећерна смеша ће се растворити и површине третиране њоме биће отворене и спремне за ецовање а остале површине ће остати заштићене. Облик резерважа без коришћења зрна колофонијума налик је техници спуштања нивоа. Сликање грундом, прскање и отискивање различитих материјала, посебно новинског папира натопљеног у грунд, типично је за текстуре које се могу видети на мојим радовима и имају велику улогу у материјализовању мотива као што су камен, земља и лист. Извођење процеса хемијских графичких техника захтева велико умеће и стрпљење. У процесу рада, пре добијања коначног отиска, врше се штампарске пробе како би се видело тренутно стање на плочи и како би се дефинисале нијансе боја којима ће се штампати тираж.

Када је на матрици, условно речено, завршен стваралачки процес, следи процес равномерног наношења боје гуменим ракелом или туфером. Вишак боје се са плоче уклања кружним брисањем равним новинским папиром или тарлатаном. Најфинији слој вишка боје се може уклонити брзим, овлашним покретима површине длана или флиспапиром. Следи и обавезно брисање фасета као један од услова за добар, уредан и професионални отисак. Боја која је коришћена за штампање тиража је *шарбонел* (*Charbonnel*). У својој штампарској пракси, често користим *одлежану* боју. То је боја која помешана са пар капи ланеног уља стоји извесно време и као таква може дати ефекат баршуна и пуноће у најтамнијим штампаним површинама. Боја може одлежати и пар недеља, док се прве назнаке промене конзистентности могу уочити и након пар дана.



Слика 25. Слика 26. Слика 27.

Ознаке произвођача у виду водених жигова.

Следећи корак након набојавања плоче и брисања вишка, је штампање, односно отискивање припремљене плоче на папир. Поступак подразумева и неопходну припрему папира за штампу. Папири које користим за штампу су графички папири *фабриано розаспина* (*Fabriano Rossaspina*) и *ханемуле* (*Hahnemühle*), који се могу наћи у различитим грамажама. Графички папири су најчешће обележени воденим жигом са ознакама произвођача, што је потврда оригиналности. Ја користим папире *ханемуле* од 300 г и *фабриано розаспина* од 285 г. Отискивању плоче претходи неопходно потапање папира у воду и влажење. Графички папири имају својство доброг упијања воде. Влажење може трајати пар сати, а за оптималну штампу минимум је тридесет минута. Папир се кваси да би његова влакна омекшала и омогућила извлачење боје из урезаних линија. Након стајања у води, папир се вади, поставља на равну површину и са површине папира се уклања вишак воде чистим папирима или памучном тканином која преузима вишак воде. Следи позиционирање плоче на пресу, као и позиционирање папира у односу на плочу, спуштање филца и отискивање кроз графичку пресу под јаким равномерним притиском. За квалитет отиска осим добро подешеног притиска пресе, битан је и квалитет филца и папира који играју улогу извлачења боје за матрице.

Серија графичких радова на докторским уметничким студијама почиње са диптихом великог формата (40 цм · 100 цм) и наставља се сличним издуженим форматима. Издужени формати дају утисак *тока* времена. Осим издуженог, графике су и квадратног формата.

Техникама дубоке штампе, акватинтом, бакрописом и резерважем, створен је графички запис *девастације*. Графике су углавном у две боје, тј. две плоче, како би што боље дочарале гаму патине, и *таложење времена* које трпи представљена форма. Боја излази из дубине саме природе мотива, није декоративна, и најчешће је само први пролаз који наглашава волумен и снагу другог и коначног пролаза који је носилац приказаног. За колорит графике најчешће је коришћена црна боја, *тонирана* са париско плавом, да би се продубила целокупна атмосфера и појачао утисак меланхолије. За боју првог пролаза, који се углавном састоји од текстура и површина, коришћене су нијансе зелене и нијансе земљаних тонова. Зелена, као боја која не припада апсолутно ни хладним ни топлим тоновима, симболише кретање, ефемерност и склоност ка трансформацији. Све коришћене боје су специјализоване искључиво за дубоку штампу, а производи их *шарбонел* (*Charbonnel*).

Стварајући утисак јединства форме и садржаја и хармоничан композицијски однос, статичне тамне површине имају функцију стварања равнотеже. Добијене су понављањем поступка акватинте због стварања утиска густе и сочне масе. Поједине површине грађене су додавањем тонова, али и одузимањем, односно *шабовањем*. На тај начин се добија структура која има посебне квалитете. Графике својом смрзнутом сентименталношћу и осетљивошћу за простор и празнину одишу концизношћу и софистицираношћу, достојанством, а смисао тежи трансцедентном. Такође, присутна је преваленција романтичног духа.

На представљеним формама оцртава се сусрет светла и таме. Ишчезавање светлости сугерише кретање, односно симболише ефемерност. Сенке кореспондирају са мотивом, и осим утиска кретања, дају утисак и волумена. Светлост и сенке дају филозофску компоненту делу, указујући на трансцедентност. Добијене су поступком акватинте, постепеним спуштањем плоче у киселину, стварањем валеријског прелаза који постаје део стваралачког рукописа.

Посебну динамику ствара линијски изведена мрежа пукотина која је и носилац визуелног опажаја. Објекти у трансформацији симболишу пролазност, и у тој метаморфози, стварају аутономни уметнички предмет са циљем документовања остатака. Виде се само трагови старости, разарања, смрти и пропадања. Носимо их као симболе, талисмане, као доказ одрастања или израз духовности. То су документи овог архива. У тим визијама јављају се и све идиосинкразије из живота, све што нас вређа, буну и чини огорченим. Разара нас друштво, кризе, политички проблеми и лични крахови. Младост остаје само успомена која опомиње на суровост времена. Оковани смо у овом тренутку, у задовољству или незадовољству, и знамо да ће и будућност у неком тренутку постати прошлост.

Иако је на нашем подручју у изложбеним просторима све доминантнија дигитална графика, традиционалне технике ручне штампе још увек чврсто држе темеље графике као дисциплине и завређују поштовање, што не умањује значај дигиталне графике.

Цртежи – од аморфне до еманциповане форме

Цртежи који прате изложбу рађени су на ручно прављеном папиру, од папирне пулпе (*pulppainting*), поступком рециклаже. Поступак рециклаже изгледа тако што се комадићи папира уситњавају у блендеру уз додатак воде и претварају у кашасту масу. За изведене цртеже, добијена пулпа цеђена је и распоређивана на равну површину уз формирање одређених облика и пукотина.

Најчешће је тако добијени папир бојен по сушењу, али било је случајева када се сликање вршило *на мокро*. Папир добијен од пулпе веће је дебљине и према томе има изузетну упијну моћ. Формирани облици од пулпе касније су лепљени на другу подлогу ради учвршћивања папира, који је порозан, јер у прављењу није додаван лепак. Те велике површине осим сврхе учвршћивања, због своје равне природе и махом тамне боје, имају и улогу истицања тактилности ручно прављеног папира.

Сакупљање папира и пробних отисака за рециклажу наликује поступку седиментације и архивирања у метафоричком смислу *таложења времена*, а цепање и претварање у кашу, девестирању. Слојеви папирне пулпе сложени су у наслагама, што их чини изузетно тактилним. Представљене форме изгледају аморфно и органски, као да пролазе кроз процес трансформације, метаморфозе, услед протока времена. На физичком нивоу, све је развучено у времену.

Цртежи, чији процес настанка подразумева прелаз од аморфне до еманциповане форме, која не губи на тактилности и природности, саткани су од поигравања основних ликовних елемената као што су линија, површина, текстура и боја. Често су доминантне широке линије као представе фрактура и симболи за разорну и девестирајућу снагу времена. Динамику композиција повећавају црне површине које симболизују празнину и амбис, а велике површине од пулпе са израженим елементом тактилности, симболизују крхкост и неминовност пропадања материјалног. Деликатне сенке су ту само да би појачале утисак живописности пукотина. Иако је девестација као појам везана за пустош и распадање, у контексту теме, њена ентропијска тенденција је заустављена, замрзнута, бар на неко време. Постала је обновљива и употребљена у сврху рађања новог садржаја, према томе, она је рециклирана.



Слика 28. Фотографија самлевене пулпе.

Један од светски познатих уметника који се бавио техником сликања пулпом био је Дејвид Хокни (*David Hockney*). У касним седамдесетим годинама, Дејвид Хокни почео је да експериментише са неконвенционалном методом сликања папирном кашом у покушају да ухвати суптилне нијансе светлוצаве светлости на води. Направио је серију радова који приказују мотиве воде, базена, фигура, па чак и пејзажа. Користио је обојену пулпу чије је слојеве слагао једне на друге подсликавајући површине, и тиме добијао ефекат треперења боја. На следећим фотографијама је Дејвид Хокни у свом атељеу како слика папирном пулпом уз помоћ шаблона, као и једна од његових слика у овој техници.



Слика 29. Дејвид Хокни у свом атељеу, распоређује папирну пулпу.



Слика 30. Зелени базен са одскочном даском и сенком, Хокни Дејвид, 1978.

Фотографије

Уметници су од давнина користили различите начине да прецизно поставе перспективу и тиме представе своју слику света. Од камере опсуре и њених различитих варијанти (камера луцида, дијаграф, агатограф и сл.), преко дагеротипа, до савремених фото-апарата. Један од наших познатих графичара и литографа који је често користио фотографије као предлошке према којима је изводио графике, био је и Анастас Јовановић. Због тога је очигледна фотографска прецизност у представљеним портретима на његовим литографијама. Импресионисти су радо користили фотографију да би забележили пролазне тренутке времена и светлосне промене на сликаним представама. Осим као помагало у стваралачком чину или документ

стварности, фотографија је коришћена и као изражајно средство. Иако је само изоловани фрагмент континуираног одигравања стварности, фотографија омогућава изградњу метафоричне представе стварности.

Само део онога што је услед незаситости ауторског фотографског ока забележено биће представљено у оквиру докторске уметничке изложбе *РАСПАДАЊЕ – Прикази трагова девастације и ефемерности кроз серију графика и радова на ручно прављеном папиру*. Те фотографије јесу почетне идеје и платформе за даљу разраду мотива. Представе распадања, девестирања и нестајања ухваћене су и замрзнуте на фотографијама испуцале земље и камена, оронуте фасаде, корозије, размазаног облика услед дуге експозиције и увелог лишћа. Реч је о мотивима који чекају свој природни нестанак. У њима су препознати елементи ликовности. Приказани детаљ често постаје надреалан. Један сегмент реалности сагледан из другачије перспективе, даје другачију слику стварности. Иако су кадрирани мотиви постали скоро апстрактни, њихова наративност је и даље присутна у свести посматрача који покушава да те мотиве повеже са блиским предметима или представама. Интересовање за фотографију у боји преовладава у односу на интересовање за црно-белу фотографију. Посебно преовладавају зелене гаме са мотивима лишћа, маховине и биљака. На тај начин створен је сугестиван приказ тескобе и отуђености који је испуњен егзистенцијалним питањима.



Слика 31. Слика 32. Слика 33. *Без назива*, фотографија, Јована Ђорђевић, 2018.

Замрзнути тренутак девестираног сугерише много размишљања о пролазности и манифестацији времена. То значи поставити себе у односу према тим феноменима, и доживљајима истих. Око нас, осим физички видљивих и опипљивих остатака девестације, видимо и духовне рушевине. Чињеница је да су многи у данашњем времену посегли за материјалном срећом, занемаривши рад на себи, чиме су осиромашили духовност.

*Учећи нас новом визуелном коду, фотографије преиначују и проширују наше представе о томе шта је вредно гледања и шта имамо право да посматрамо.*³⁹

Уопштено гледано, фотографије пружају сазнање о прошлим временима. Међутим у замрзнутом тренутку на фотографији, у том вечном тренутку, догађају се победа и пораз, срећа и несрећа, туга и задовољство, живот и смрт, *Memento mori*, *Vanitas*, досег садашњице и тренутак истине о људској пролазности.

Један од аутора који је имао сличан приступ фотографији је Олга Јеврић. Она је прикупљала фотографије различитих природних структура сагледавајући у њима вајарске принципе. Направила је на стотине забележака затечених текстура камена и градитељских конструкција чији је била сведок. Иако су то биле наизглед обичне фотографије без уметничких вредности, за уметника су представљале право богатство и архив са информацијама и асоцијативним фрагментима који иницирају даље размишљање и имплементирање у веће композиције⁴⁰.



Слика 34. Слика 35. Слика 36. Фотографије Олге Јеврић

Као један од референтних узора истиче се и Едвард Вестон (*Edward Henry Weston*), првак међу фотографима, који је своје интересовање усмерио на детаљ. Едвард Вестон је био један од водећих уметника утицајне групе *F.64* која је основана 1932. године и која се залагала за употребу чисте фотографије којом се не манипулише. У случају фотографије листа купуса, уметник се ослања на занимљивост самог објекта. Уз помоћ осветљења наглашен је његов природни облик како би се створила занимљива композиција. Лист купуса се на први поглед трансформише у скулптурални рељеф или драперију са многобројним наборима. Тродимензионалност и скулптуралност су истакнуте захваљујући великом распону валера. Када се поглед приближи, могу се видети и вене, односно структура, самог листа, као и ситне

³⁹ Сонтаг Сузан, *О фотографији*, Културни центар Београда, Београд, 2009. стр.13.

⁴⁰ Тодић Миланка, *Фотографија и слика, Цицерио*, Београд, 2001, стр 81.

фрактуре. Ти детаљи одају да је предмет заправо живи организам. Због оваквог приступа често се чини да његови фотографисани предмети попримају облике предмета какви нису. Сличне карактеристике су имале и фотографије наших надреалиста (Вучо и Бор). Они су свој израз градили методом издвајања баналних објеката из контекста реалности и наглашавањем ирационалности конкретног. Довести у питање препознатљивост предмета, била је позната пракса надреалиста.



Слика 37. *Лист купуса*, Едвард Вестон, фотографија, 1931.

Када је реч о фотографијама флоралних мотива, немогуће је изоставити Карла Блосфелда (Karl Blossfeldt), немачког фотографа, вајара и предавача за дизајн у школи Музеја декоративне уметности (Kunstgewerbeschule). Као предавач, направио је личну архиву фотографија биљака коју је користио у подучавању студената о дизајну и обрасцима који се налазе у природи. Блосфелдово фотографско умеће било је технички изванредно и мајсторско. То је оно што је његово дело учинило јединственим. Блосфелд је посебно био посвећен макрофотографији. Вртно цвеће, гранчице, семе,

лишће и други облици флоре, на његовим фотографијама представљени су тако да су ритмички облици ових природних форми наглашени до крајности. Понављајући обрасци, оштрина најситнијег детаља и увећани приказ мотива, допринели су да биљке поприме другачије и екзотичне карактеристике. Он је развио серију камера које су му омогућавале да фотографише биљне површине у, до тада невиђеним, увећаним детаљима. Блосфелдова жеља била је да својим радом инспирише уметнике и архитекте. Гајио је чврста уверења да ће савремена уметност тек блиским проучавањем унутрашњих лепота присутних у природним облицима пронаћи свој прави смер.



Слика 38. Слика 39. Фотографије Карла Блосфелда.

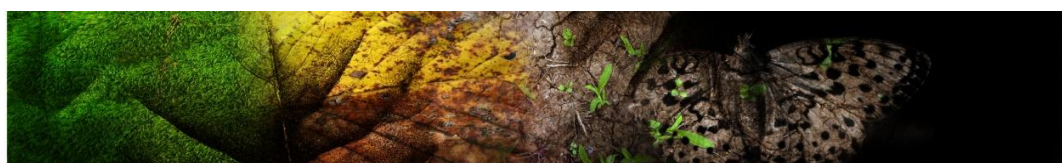
Уметникова књига

Посебну форму ликовног изражавања представља *уметникова књига*. Она чини специфичан жанр који није ограничен медијумом изражавања, форматом и формом. Данашња схватања ове врсте изражајног средства забележена су још крајем XIX и почетком XX века. Под овим се подразумева модификација традиционалног одређења књиге. *Уметникова књига* може имати неконвенцијални повез и изглед корица и страна. Карактерише је обиман распон потенцијалних идеја за представљање и разноликост ликовних техника за изведбу. Њена форма може бити у облику свитка, у преклопу хармонике, у три-де облику, у дигиталној или у много другачијих разноврсних форми.

Школске 2013/2014. године, на иницијативу професорке Биљане Вуковић и професорке Мариеле Цветић са Архитектонског факултета у Београду, родила се идеја за сарадњу на заједничком пројекту са темом *Уметникова књига*. Учествовали су студенти Архитектонског факултета и Факултета ликовних уметности. Задатак је био да свако од учесника представи идејно решење своје књиге и да на крају

материјализује замисао. Реализовани пројекат био је обележен заједничком изложбом у галерији Факултета ликовних уметности. Изложбу је пратила промоција књиге *Уметникова књига/The Artist's Book*, Мариеле Цветић.

Моја *уметникова књига* садржала је два рада која су колажи властитих фотографија. На издуженом формату спајају се фотографије утапајући се једна у другу. Почетак књиге је чинио бели квадрат, а завршетак црни. Између су приказане и повезане властите фотографије са мотивима из природе. Урањајући једни у друге, одабрани фотографски детаљи представљали су циклус живота. Од рађања, преко процеса сазревања, до смрти. И тематски и ликовно, сачуван је лични аутентични сензибилитет.



Слика 40. Слика 41.

Уметникова књига, Јована Ђорђевић, 12 цм · 70 цм, 2014.

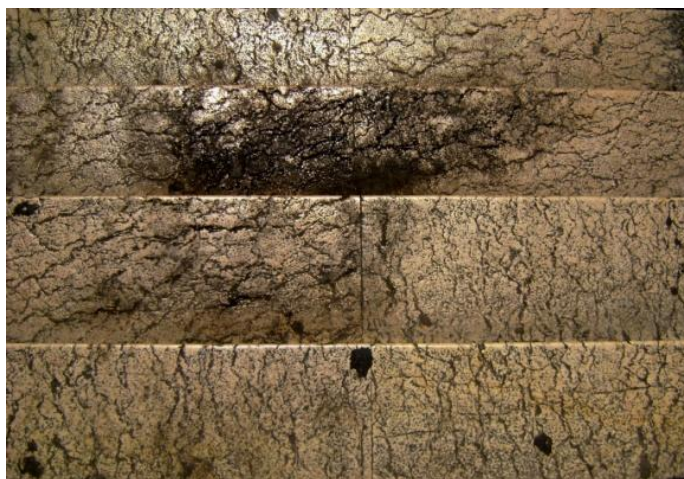
Анализа настанка неколико уметничких дела

Настанак уметничког дела, као и стваралачки чин, увек подразумевају одређен процес. У даљем тексту биће анализиран процес настанка неколико уметничких дела од иницијалног мотива до транспозиционирања у ликовну композицију као коначну целину.

Притисак времена

Први пример процеса стварања уметничког дела је рад који је настао на основу фотографије, односно усликаног детаља камених степеница. Иницијалну фотогеничност је представљао понављајући ритам степеничних блокова, који су асоцирали на непрекидни ток времена. Углачаност камена и мрежа пукотина опет су

указивали на време, трошност и *притисак времена*. Сагледавајући елементе мотива као ликовне елементе, линије, површине, ритам, контраст и сл. уочен је потенцијални естетски квалитет. Фокус се даље померао ка најконтрастнијем детаљу са најизраженијом драматиком и тежином.



Слика 42. *Без назива*, фотографија, Јована Ђорђевић, 2016.



Слика 43. Детаљ претходне фотографије.

Од детаља је опет узет детаљ који је даље трансформисан у Фотошопу (*Photoshop*) и коме је због равнотеже и склада додата црна површина да би истакла саму снагу разореног на мотиву. Одређен је формат графике: 50 цм · 100 цм, и уследила је обрада и припрема цинкане плоче за дубоку штампу. Пукотине камена са почетног мотива су стрпљиво и директно уцртане као линије различитог квалитета на грундирану плочу. Из тога је настао бакропис са дубоко ецованим, али и са финим линијама. Уследила је израда тонских површина дурске валерске скале техником акватинте. У подглављу о демистификацији процеса рада био је објашњен поступак израде сенки. Због формата графике и специфичности технике, процес израде матрице био је вишемесечни.



Слика 44. Изглед коначног рада изведеног у комбинацији акватинте и бакрописа, техникама дубоке штампе.

Одабрана боја за штампу је црна, тонирана са пруско плавом. Овај избор је допринео појачаном утиску драматичности, меланхолије и тежини атмосфере. Меланхоличност тамно плаве гаме ствара утисак усамљености и хладне самоће у суочавању са тескобним. Приметно је неидентично преношење цртежа у односу на почетну фотографију, односно не стриктно везивање за иницијални мотив. То је резултат још једног процеса у процесу стварања коначног изгледа рада. Сваки пробни отисак дао је једно тренутно стање које је даље одређивало кретање ликовних елемената и формирање композиције.

Распадање I

Ту се говори о настанку и нестанку ствари. Ту се означава природа тога процеса. Настанак и нестанак враћају се онамо одакле су потекли. Ствари се развијају, ствари пропадају.⁴¹

Следи рад који је настао без икаквих предлога, само на основу евокације представе листа кестена. Кестен који генерацијама улепшава двориште Графичког одсека Факултета ликовних уметности у улици Мила Милуновића 1, прво је што оставља утисак на самом улазу у комплекс Факултета ликовних уметности на

⁴¹ Мартин Хајдегер, *Шумски путеви, Плато*, Београд, 2000, стр. 260/261

Топчидеру. Стална упућеност погледа на лист, цвет и стабло кестена, створиле су довољно информација да се у свест уреже детаљна конституција тог дрвета.

Представљен је лист кестена у апстрактној и асоцијативној композицији, чији идентитет открива дуга дршка. Сам лист је у ишчезавању, што сведочи о позној јесењој доби, када је почела реализација графике. Одредивши хоризонтално издужени формат графике, и поделивши композицију на диптих, наглашена је симболика тока времена и тренутка који одмах бива замењен следећим.

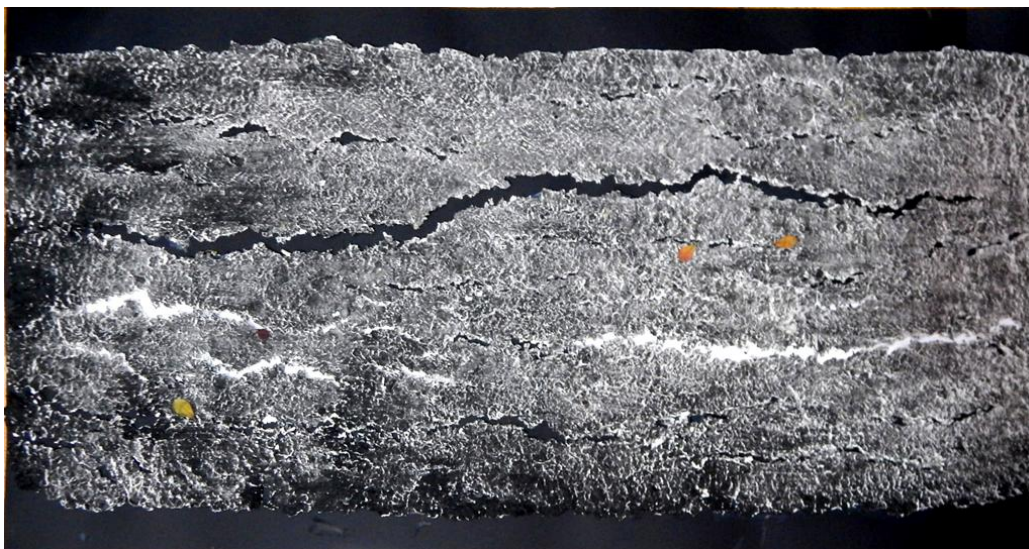


Слика 45. Изглед коначног рада изведеног у техникама дубоке штампе.

Финални рад је добијен из четири физички одвојене матрице. Две су коришћене за главни пролаз на коме су цртеж и сенке, а друге две за први пролаз у боји. Велики распон тонова сенки даје мистичну дубину и специфичну сету композицији, симболишући кретање. Наранџасти окер тонови појачавају патину рада. Изражене су текстуре добијене поступком технике резерважа која је описана у поглављу које говори о демистификацији процеса рада. Деловањем одабраних ликовних елемената, постигнута је пројекција унутрашњих осећања. Светлост пада одозго и ствара атмосферу неког подсвесног простора дубине у коме се одвија радња. Призор је смештен у готово неодређен, мрачан и бескрајан простор који наликује васиони. Увлачећи посматрача у свој простор, дело наводи на катарзу и саосећање, као и на промишљање о пролазности.

Пуцање

Следећи приказани рад је цртеж сачињен од папирне пулпе. Идеје за цртеже урађене овом техником сазревају у току самог постављања папирне каше на подлогу на којој ће се сушити. Токови пукотина су физички расцепи постављени тако да имају пријатан ритам и динамику. Симболички подсећају на крхкост постојања. По сушењу форме од пулпе, она бива смештена и залепљена на црни папир у циљу учвршћивања рециклираног папира и истицања самог дешавања радње у централном делу композиције. Беле линије-пукотине су добијене уметањем белог папира. Осушени листићи биљака су постављени као мали акценти у боји, иако преовладава утисак ахроматске композиције. Овај цртеж је репродукција опште суштине ствари феномена времена у свом отеловљењу. Средишња блок-површина урађајући у таму, тежи ка стању потпуног распадања.



Слика 46. Изглед коначног цртежа од ручно прављеног, рециклираног папира.



Слика 47. Цртеж на пробном отиску.

Често је као основа за цртеж коришћен пробни или неуспели графички отисак. У приказаном случају, у цртеж су инкорпориране влаге осушене траве и лишћа. Анксиозном стању, осећају борбе и угрожености, допринеле су сенке. Светлост као филозофска и психолошка компонента дела, која се пружа ка врху, симболички представља наду у избављење. Тама је за човека ништавило које онеспособљава. Светло и Тама схватани су као два супротстављена принципа вековима уназад. Мотиви светла и таме везују се за израз у сликарству XVI и XVII века, познатом као кјароскуро, а потом тенебризам, који се из њега развио, те уметнике попут Каравађа и Рембранта. Разградња форме смештене као вертикални стуб без краја, симбол је донкихотовске борбе са временом. Мрежно укрштене линије сугеришу на кретање. Кретање сенке се везује за схватање улоге времена и простора.

V ИЗЛОЖБА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Изложба докторског уметничког пројекта *РАСПАДАЊЕ – Прикази трагова девастације и ефемерности кроз серију графика и радова на ручно прављеном папиру*, реализована је од 13. до 30. маја 2020. године у галерији Факултета ликовних уметности у Београду.

Поставка садржи 11 графика, 5 цртежа на ручно прављеном папиру, 1 блок фотографија и 8 матрица. Излагањем радова у наведеним медијумима, јасно је представљена идеја пројекта и илустрован поетички оквир. Постављање матрица од којих су добијени отисци, сликовито наглашава корелацију између еродирајуће снаге времена и особености хемијског процеса техника дубоке штампе.

Увећане мотиве из свакодневнице: камен, лист, папир, земљу, посматрач сагледава као асоцијативне композиције и симболе пролазности времена. Они подстичу проучавање унутрашњих лепота присутних у природним облицима.

Приказани концепт изложбе обухвата селекцију досадашњег, личног стваралачког опуса. Изложба представља јединство поетичког оквира, стваралачког опуса и континуитет личног залагања и рада.

Презентација изложених дела



Слика 6.



Слика 49.



Слика 50.



Слика 51.



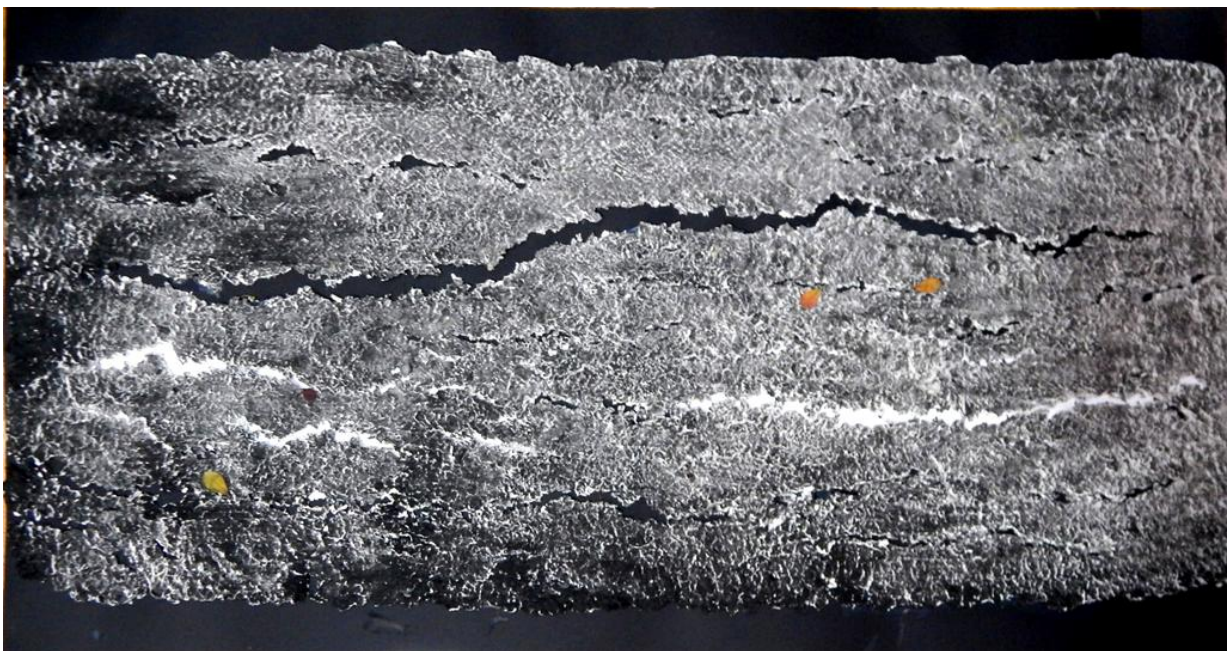
Слика 52.



Слика 53.



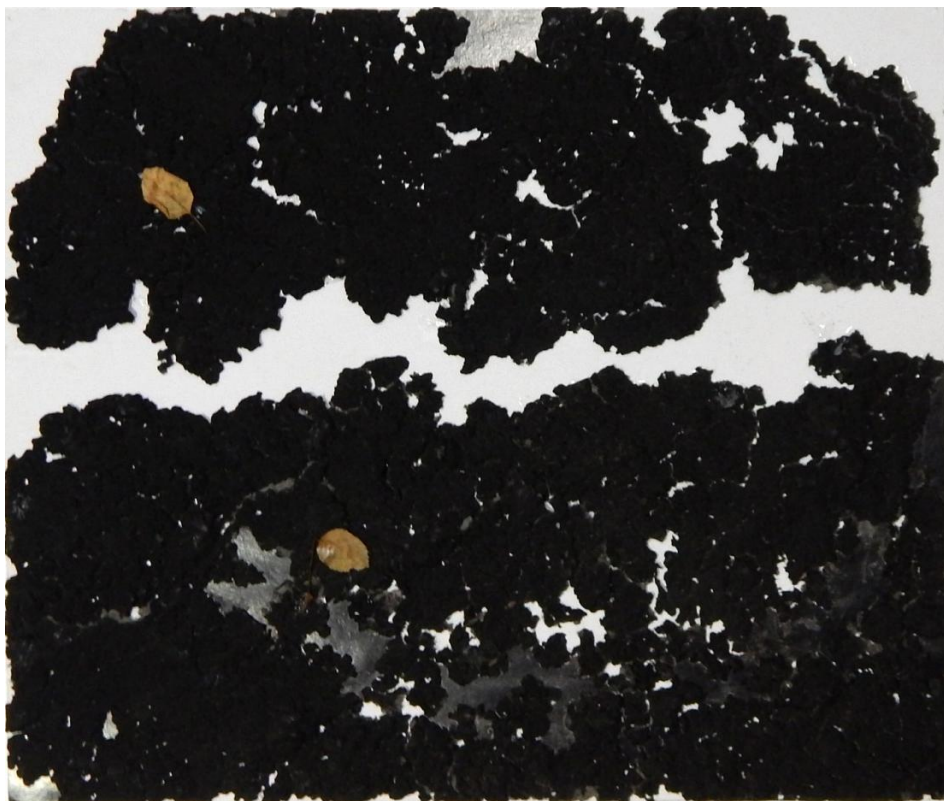
Слика 54.



Слика 55.



Слика 56.



Слика 57.



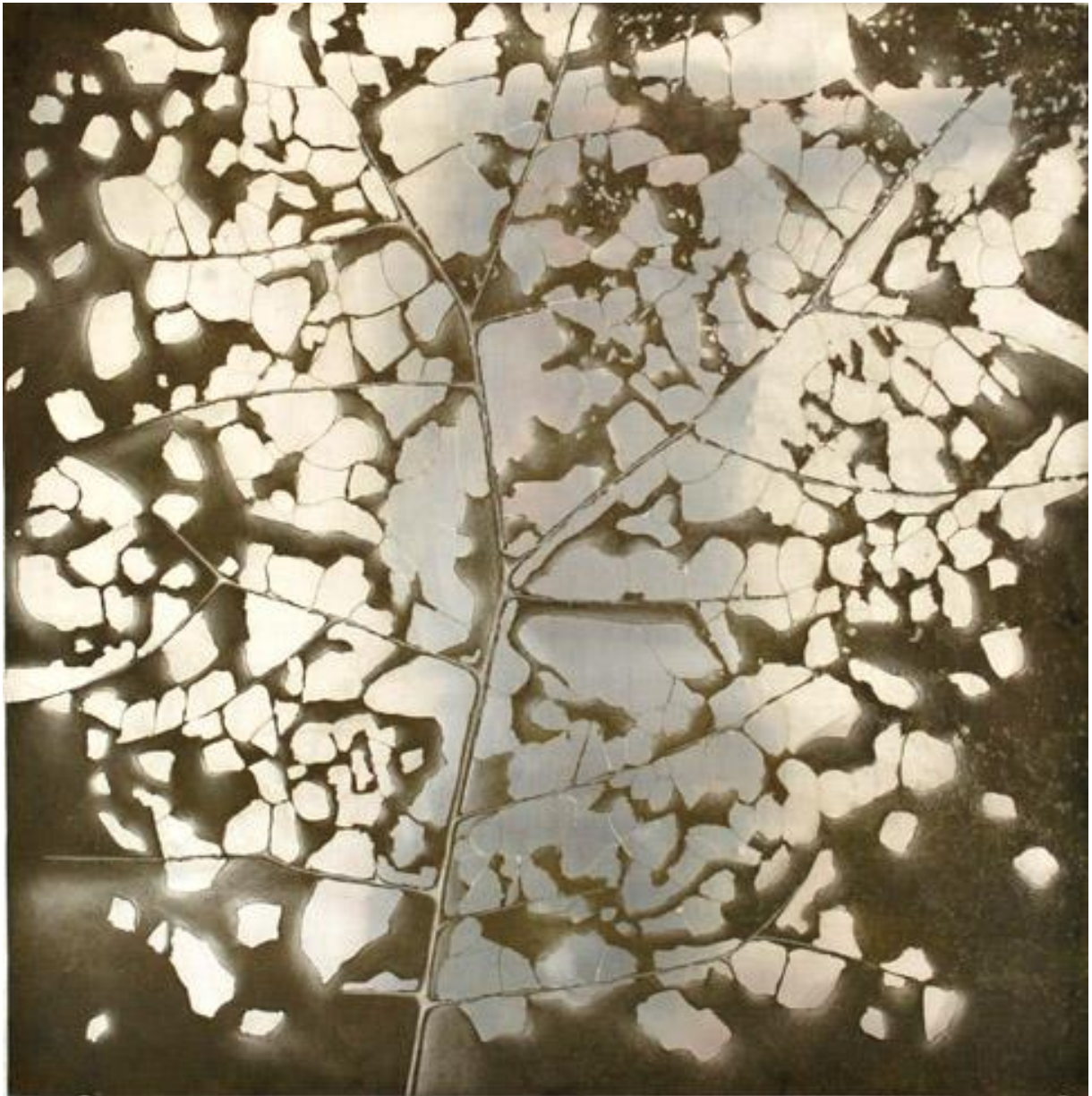
Слика 58. Слика 59.



Слика 60.



Слика 61.



Слика 62.



Слика 63.



Слика 64.



Слика 65.



Слика 66.



Слика 67.



Слика 68.



Слика 69.



Слика 70. Слика 71.



Слика 72.

Легенда изложених дела:

1. (Сл. 48.) *ПРИТИСАК ВРЕМЕНА*, дубока штампа, 50 цм · 100 цм, 2016.
2. (Сл. 49.) Матрица за графику *ПРИТИСАК ВРЕМЕНА*, дубока штампа, 50 цм · 100 цм, 2016.
3. (Сл. 50.) *РАСПАДАЊЕ I*, дубока штампа, 50 цм · 100 цм, 2014.
4. (Сл. 51.) Матрица за графику *РАСПАДАЊЕ I*, дубока штампа, 50 цм · 100 цм, 2014.
5. (Сл. 52.) *ПУЦАЊЕ*, дубока штампа, 50 цм · 100 цм, 2018.
6. (Сл. 53.) Матрица за графику *ПУЦАЊЕ*, дубока штампа, 50 цм · 100 цм, 2018.
7. (Сл. 54.) Цртеж на ручно прављеном папиру, 80 цм · 103 цм, 2019.
8. (Сл. 55.) *ПУЦАЊЕ*, цртеж на ручно прављеном папиру, 60 цм · 110 цм, 2019.
9. (Сл. 56.) Цртеж на ручно прављеном папиру, 70 цм · 100 цм, 2018.
10. (Сл. 57.) Цртеж на ручно прављеном папиру, 40 цм · 50 цм, 2013.
11. (Сл. 58.) *Сутра је време неизвесно што крхко надолази*, дубока штампа 39 цм · 83 цм, 2017.
12. (Сл. 59.) Цртеж на ручно прављеном папиру, 26 цм · 49 цм, 2013.
13. (Сл. 60.) *ЛИСТ*, Дубока штампа, 50 цм · 50 цм, 2017.
14. (Сл. 61.) Матрица за графику *ЛИСТ*, дубока штампа, 50 цм · 50 цм, 2017.
15. (Сл. 62.) Матрица за графику *ЛИСТ*, дубока штампа, 50 цм · 50 цм, 2017.
16. (Сл. 63.) *ПУЦАЊЕ*, дубока штампа, 50 цм · 50 цм, 2015.
17. (Сл. 64.) Матрица за графику *ПУЦАЊЕ*, дубока штампа, 50 цм · 50 цм, 2015.
18. (Сл. 65.) *РАСПАДАЊЕ*, дубока штампа, 50 цм · 50 цм, 2018.
19. (Сл. 66.) Матрица за графику *РАСПАДАЊЕ*, дубока штампа, 50 цм · 50 цм, 2018.
20. (Сл. 67.) Без назива, дубока штампа, 26 цм · 29 цм, 2013.
21. (Сл. 68.) Без назива, матрица, дубока штампа, 26 цм · 29 цм, 2013.
22. (Сл. 69.) *ЗУПЦИ ВРЕМЕНА*, дубока штампа 60 цм · 80 цм, 2019.
23. (Сл. 70.) *ЛИСТ I*, дубока штампа, 15 цм · 15 цм, 2012.
24. (Сл. 71.) *ЛИСТ II*, дубока штампа, 15 цм · 15 цм, 2012.
25. (Сл. 72.) Блок фотографија, 50 цм · 70 цм, 2014 – 2020.

VI ЗАКЉУЧАК

Кроз рад на свом докторском уметничком пројекту, схватила сам важност дејства раних сећања на развој поетичког оквира и стваралачког опуса уметника. Разоткривањем утицаја на обликовање изражаја, разлози животног и стваралачког опуса бивају јаснији. Проласком кроз корене формирања поетике и фигурације, долазимо до демистификације психолошких, социолошких и физичких утицаја на моје егзистирање као ствараоца. Начин креативног изражавања у садашњем тренутку везан је за животне околности у прошлости које су снажно емотивно доживљене и које су оставиле трагове који се манифестују уметничком интерпретацијом посредством ликовних елемената, одабира боја, теме и сл. Следећи мисли К. Г. Јунга, демистификацију утицаја на стваралачки рад, тражила сам унутар свог бића. Проналажење корена и утицаја који су градивни елементи егзистенције поетичког оквира, представља предуслов за изградњу зреле личности. Освешћивање фрагмената прошлости, доводи до поновног проживљавања али и могућности за прихватање и помирење са тим да је садржај у прошлости подложен отпуштању из свести. Поетички простор уметника потврђује очигледне ране утицаје који се активно одражавају на обликовање карактеристика личности и стваралачко деловање. Освешћивањем утицаја на формирање личности уз корелацију са садашњим деловањем, остварује се дијалог са прошлим, тренутним и будућим временом. То даје могућност сагледавању аутентичности.

Прикази трагова девастације заправо су евокативне иконе прошлих времена, опомене на крхкост будућности, као и на свест о важности очувања како наше унутрашње природе, тако и природе око нас. Представљени мотиви, модификовани разарањем и старошћу кроз лавиринт времена, манифестација су човекове судбине, а доживљени су кроз призму дистопијске слике света. Естетски ужитак у патини времена, указује на романтичну осетљивост човека према ономе што га окружује а пролазно је. Указује на човеково место у свету и у природи из које бива све више истргнут својим делањем. Тако постаје све више попут изолованог фрагмента који води битку против немог рада времена у ванвременској тишини, рушевина која носталгично чезне за поновним испуњењем, односно успостављањем равнотеже са природом.

Само близак сусрет са остацима девастираног у експлоатацији природе указаће на евидентну потребу за очувањем етике, морала и принципа. Ту се огледа тајна смирења у окушању сопствене смртности, сопствене ништавности. Помирењем са неизбежним, отворићемо пут слободном и свесном препуштању садашњем тренутку. Време неопажено пролази стискајући простор у коме се крећемо и неумољиво оставља трагове свог делања на живи и неживи свет. Коначница је увек извесна, док је тренутак њеног дешавања неизвестан. Крај није нешто будуће, није чак ни нешто прошло, потенцијално је присутан у сваком садашњем тренутку. Сваки тренутак умире за

следећим. Замрзнути тренутак је тачка баланса и мира, тачка одлагања, и корак до помирења човека са пролазном природом. Зауостављен да би се боље опазио, *тренутак* је продужио илузију да време може бити зауостављено.

Највећа је штета опадати и, да у правом смислу кажем, нестајати. Јер ми не испружимо се одједаред, ми се раскомадавамо; сваки дан откида нешто од наше снаге. А који би свршетак био бољи него растурити се у свој крај природним растурањем? Не можда зато што би нагао и ненадан излазак из живота био некакво зло, него зато што је постепено ишчезавање ипак блажи начин.⁴²

Данашњи човек је несвестан вредности тренутака који пролазе и који се више никада неће поновити. Јер да би уочио лепоту живота, морао би да схвати да је, јурећи за масовним и безвредним шаренилом данашњег света, занемарио себе, изгубио из вида сопсвено биће. Уживање у непоновљивом тренутку, у ритму свакодневних дешавања, постало је тешко. Човек као да мора све да изгуби да би пронашао себе и да би се уздигао изнад материјалних вредности, да би осетио врлину унутрашњих вредности. Безосећајност се тешко окреће на саосећање. Немилосрдност се тешко преокреће на милост. А емпатија која је покретач ових трансформација врлина је људскости, и неопходна је.

У непрекидном преиспитивању и потрази за смислом пролазности и девастације, серија радова има за циљ да стимулише људска чула, људски ум и дух; да опомиње, сугерише, комуницира, указује на неке историјске вредности, да критикује. Ипак њена улога није само да одрази очигледно стање, него и да покуша да га поправи или превазиђе дајући му лични печат са намером да се пренесу емоције и идеје, и укаже на разумевање темпоралности.

Упркос носталгији која се неизбежно појављује у улози одбрамбеног механизма у овом времену које карактеришу убрзан животни темпо и кризе, овај рад не указује на жал за извесним, минулим тренутком, већ указује на будуће тренутке на које можемо да утичемо, односно да покушамо да створимо бољу слику, слику аркадије. Овај пројекат поручује да време није само рушилац већ је и градитељ. Иако се носталгија првобитно јавља као чежња за прошлошћу, као осећај губитка, прихватање и освешћивање чињеничног стања резултира осећањем катарзе, тј. ослобађања од терета прошлости. То даје могућност стварању нове материје и енергије. Стварањем се револтно бунимо против модерног, изопаченог поимања времена и вредности. Надајмо се да је следећи тренутак слика аркадије, да је она та која борави у кући сутрашњице.

Живећи са свешћу у садашњости и уживајући у тренуцима, ценимо *време* и не дозвољавамо да живот буде схваћен као дуги процес умирања, већ карневал који

⁴² Сенека Л. А, *Расправа о блаженом животу и одабрана писма Луцилију, Бонарт, Нова Пазова*, 2001. стр. 90

пролази поред материјалних ствари на којима се виде *трагови девастације*. Како каже Џон Зерзан у својој књизи „Почетак времена, крај времена”, цитирајући Раула Ванејгема: „Срећан је само онај човек који живи у садашњости, а не у времену.”⁴³

Фундамент изражајне моћи радова који прате овај докторски уметнички пројекат лежи у снажној емоцији и доживљају предметне теме истраживања, моћне звери зване *ефемерност*. Ово истраживање, заједно са изложбом, отелотворење је самоспознаје и канал за лично ослобађање баласта прошлости и везаности за материјално. Дубока штампа, заједно са фотографијом, и целокупан стваралачки процес, била је широко поље за кретање, истраживање и манипулисање у циљу исказивања сопственог поимања феномена времена. Потреба да се трошно задржи и материјализује кроз графику, цртеж или фотографију, продужавање је неизбежног – егзистенција растегнута између пропадања и истрајавања.

Елементи који се често понављају на радовима, црне блок површине, лист, пукотине као линије, камен, дрво, изразите текстуре и др. одишу снажним изразом и карактеристичним интезитетом. Технички су изведени на високом нивоу и то је једна од карактеристика која подиже њихову вредност. Фасцинација овим мотивима и ликовним елементима увек ће бити актуелна јер су они сами у константном процесу промене и метаморфозе због непрекидне цикличности живота и смрти. Сагледавање лепоте у естетици пропадања је одраз личне особине људскости као дела карактера, а радови инспирисани тиме су запис унутрашњег импулса и стања духа. Такође, представљени радови одају упадљиву присност уметника са природом. Процес опсервирања творевина природе свим чулима, изнедрио је сазнања о дубокој вези бића са природом, као специфичним јединством духовног и физичког, чиме је прожет комплекс живота.

Фабула властитог дела је изникла из доживљаја душе и живота. Таква симбиоза ће обликовати тему и мог даљег стваралаштва. Будући радови имаће за циљ да продубе идеју о еколошки прихватљивим графичким методама и техникама штампе. Графика као уметност мултиоригинала, умножавањем преноси концепт идеје уметника и његов рукопис, и као таква има потенцијал ангажованог приступа у односу са публиком. Ово истраживање у коме доминира концепт темпоралности, рашће даље кроз размишљање о томе да се у начин изражавања интегришу и други видови уметности. Властита дела ће и даље бити зависна од унутрашњих процеса и доживљаја, у циљу катарзичног ослобађања. Овај докторски уметнички пројекат уз ликовне радове који га прате, задовољова свој циљ и задатак да оплемењује, подиже морал, емпатију, солидарност и етику.

Критеријум за уметнике чије радове сматрам референтним, а који су представљени као примери у овом раду, јесте прожимање њиховог приступа и поетика са мојом. Иако је основно полазиште овог рада засновано на разоткривању субјективне природе, уз демистификацију техничког поступка и тематска разматрања, као одговор

⁴³ Зерзан Џон, *Почетак времена, крај времена*, извор: *Beginning of Time, End of Time, Fifth Estate*, Detroit, Elements of Refusal, CAL Press 1999, стр. 12.

на креативне изазове актуелног тренутка, процес од идеје до реализације линеаран је и са закљученим резултатима представља документ времена.

... живот у биолошком и материјалном смислу и даље постоји, и даље је подложен законима „рока распадања“.

Алаида Асман

VII ЛИТЕРАУРА

Арден Пол, *Контекстуална уметност: уметничко стварање у урбаној средини, у ситуацији, интервенција, учествовање, Киша*, Нови Сад, 2007.

Арнхајм Рудолф, *Уметност и визуелно опажање, психологија стваралачког гледања – нова верзија*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1981.

Асман Алаида, *Облици заборавља, Библиотека XX век*, Београд 2018.

Бернхард Томас, *Брисање, распад*, ЛОМ, Београд, 2014.

Богдановић Коста, *Поетика визуелног, Завод за уибенике и наставна средства – Музеј савремене уметности, Београд – Нови Сад 2005*.

Бриски Узелац Соња, *Визуални текст – (Симултаност простора и времена у слици)*, ЦВС, 2008.

Валтер Бењамин, *О фотографији и уметности*, Културни центар Београда, Београд, 2007.

Вујаклија Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 2007.

Грозданић Миле, *Пут до књиге, Публикум*, Београд 2007.

Грозданић Миле и Бошњак Срето, *Миле Грозданић – психологија симболичких форми*, ЈП Службени гласник, Београд, 2011.

Дени Дидро, *Парадокс о глумцу и други есеји, Валера*, Београд, 2006.

Еко Умберто, *Бескрајни спискови, Плато бокс, Академски плато 1*, Београд, 2011.

Зерзан Цон, *Почетак времена, крај времена, 1983*. Извор: *Beginning of Time, End of Time, Fifth Estate, Detroit 1983*.

Јунг Карл, *Човек и његови симболи, Народна књига - Алфа*, Београд 1996.

Касирер Ернст, *Филозофија симболичких облика и (језик)*, НИШРО Дневник, Нови Сад 1985.

Квашчев Радивој, *Психологија стваралаштва, Завод за уибенике и наставна средства*, Београд, 1981.

Клајн Хеијо, *Мали лексикон штампарства и графике, Издавачки завод Југославија*, Београд, 1975.

Маргарита Миленковић, *Реику пут ка себи, Mascot ЕС*, Београд, 2011.

Панић Владислав, *Психологија уметности, Завод за уџбенике и наставна средства*, Београд, 2005.

Протић Б. Миодраг, *Слика и смисао - ликовне студије и есеји, Нолит*, Београд, 1960.

Пруст Марсел, *У трагању за минулим временом, (1) У Свановом крају, Паидеиа*, Београд, 2007.

Русо Жан Жак, *Друштвени уговор, О пореклу и основама неједнакости међу људима, Расправа о наукама и уметностима, Филип Вишњић*, Београд 2011.

Сенека Л. А., *Расправа о блаженом животу и одабрана писма Луцилију, Бонарт, Нова Пазова*, 2001.

Сонтаг Сузан, *О фотографији*, Културни центар Београда, Београд 2009.

Тодић Миланка, *Фотографија и слика, Цицерио*, Београд, 2001.

Трифунковић Лазар, *Српско сликарство 1900–1950, Нолит*, Београд, 1973.

Филиповић Сања и Каменов Емил, *Мудрост чула III део, Драгон*, Нови Сад, 2009.

Хајдегер Мартин, *Битак и време, ЈП Службени гласник*, Београд, 2007.

Хајдегер Мартин, *Шумски путеви, Плато*, Београд 2000.

Херман Хесе, *Уметност доколице, Народна књига – Алфа*, Београд, 2005.

Шуваковић Мишко, *Дишан и редимејд, Службени гласник*, Београд, 2013.

Brian Dillon, *Ruins, Documents of contemporary Art, Co- published by EHITECHAPEL Gallery and The MIT Press*, 2011.

Ginsberg Robert, *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi, Amsterdam - New York, NY 2004.

Goldstein Carl, *Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque; The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 4 (Dec., 1991), pp. 641–652 Published by: *College Art Association*.

Paul Zucker, *Ruins. An Aesthetic Hybrid, The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20, No. 2 (Winter, 1961), pp. 119–130 Published by: *Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics*;

<http://edukacija.rs/izreke-i-citati/leonardo-da-vinci>

VIII ИНДЕКС ФОТОГРАФИЈА

- Слика 1. Шахт, фотографија, 2007.* _____ 10
Извор: Лична архива
- Слика 2. Илуминација, дубока штампа, 24 цм · 34 цм, 2013.*
Слика 3. Без назива, дубока штампа, 21,5 цм · 26 цм, 2013. _____ 11
Извор: Лична архива
- Слика 4. Без назива, рад на ручно прављеном папиру, 63 цм · 23 цм, 2014.* _____ 12
Извор: Лична архива
- Слика 5. Без назива, рад на ручно прављеном папиру, 32 цм · 52 цм, 2014.* _____ 12
Извор: Лична архива
- Слика 6. Месећ у јесен изнад храма Ишијама, Утагава Хирошиге, дрворез, 1835.* _____ 16
Извор: ukiyo-e.org
- Слика 7. Хоризонтална композиција, Бранко Протић, 1962, Колекција Ђорђа Момировића* _____ 17
Извор: beogradavantmagazin.com
- Слика 8. Слика 9. Слика 10. Демонстрација технике дубоке и високе штампе са соларних плоча* _____ 20
Извор: artf.ni.ac.rs
- Слика 11. Храм Јупитерових громава, Батиста Пиранези, бакропис, 1748.* _____ 24
Извор: https://artsandculture.google.com/asset/tempio-di-giove-tonante-giovanni-battista-piranesi/jgGAz0zwjSLK_g
- Слика 12. Опатија у храстовој шуми, (1809–1810), уље на платну, 111,8 цм · 174 цм, Каспар Фридрих Давид, Национална галерија, Државни музеј Берлин* _____ 26
Извор: <https://impulsportal.net/index.php/kultura/ostale-umjetnosti/2181-fridrihov-panteisticki-pejzaz>
- Слика 13. Из серије фотографија Лепота пропадања, Михаел Шван, 2019.* _____ 27
Извор: <https://michaelschwan.de/the-beauty-of-decay-lost-places/naturally-beautiful/#>
- Слика 14. Последице земљотреса у Сан Франциску, Генте Арнолд, 1906.* _____ 28
Извор: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aftermath_of_San_Francisco_earthquake,_1906.jpg
- Слика 15. Слика 16. Слика 17. Фотографије из серије Боје и одсјаји отроване реке, Милојевић Радојица Раша, 2006.* _____ 29

Извор: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=450350>

- Слика 18. Кени Нгујен (Kenny Nguyen), графика ваби-саби, САД _____ 30*
Извор: <https://www.saatchiart.com/art/Printmaking-Wabi-sabi/807072/2602822/view>
- Слика 19. Шер Лохо (Sher Lohoo), слика и скулптура, ваби-саби, Јапан _____ 30*
Извор: <https://www.saatchiart.com/art/Painting-WABI-SABI/1175037/4697284/view>
- Слика 20. Без назива, фотографија, Јована Ђорђевић, 2018. _____ 31*
Извор: Лична архива
- Слика 21. Без назива, фотографија, Јована Ђорђевић, 2018. _____ 31*
Извор: Лична архива
- Слика 22. Барокни амблем _____ 33*
Извор: Алаида Асман, Облици заборав
- Слика 23. Фотографија процеса шабовања _____ 40*
Извор: Лична архива
- Слика 24. Изглед плоче након спуштања нивоа техником резерважа _____ 41*
Извор: Лична архива
- Слика 25. Слика 26. Слика 27. Ознаке произвођача у виду водених жигова _____ 42*
Извор: https://fabriano.com/ik_files/cms/foto/1561.jpg
<https://www.hahnemuehle.com/en/artist-papers/classical-printing-methods/p/Product/show/180/100.html> <https://www.hahnemuehle.com/en/artist-papers/classical-printing-methods/p/Product/show/180/101.html>
- Слика 28. Фотографија самлевене пулпе. _____ 45*
Извор: <https://www.culen.co.uk/moulded-pulp/>
- Слика 29. Дејвид Хокни у свом атељеу, распоређује папирну пулпу. _____ 45*
Извор: <https://www.artsy.net/article/philipps-david-hockney-paper-pools>
- Слика 30. Зелени базен са одскочном даском и сенком, Хокни Дејвид, 1978. _____ 46*
Извор: https://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/david-hockney-green-pool-with-diving-board-5652380-details.aspx?lid=4&sc_lang=zh-cn
- Слика 31. Слика 32. Слика 33. Без назива, фотографија, Јована Ђорђевић, 2018. _____ 47*
Извор: Лична архива
- Слика 34. Слика 35. Слика 36. Фотографије Олге Јеврић _____ 48*
Извор: Тодић Миланка, *Фотографија и слика, Цицери, Београд, 2001.*
- Слика 37. Лист купуса, Едвард Вестон, фотографија, 1931. _____ 49*
Извор: <https://ocula.com/art-galleries/bruce-silverstein/artworks/edward-weston/cabbage-leaf/>

<i>Слика 38. Слика 39. Фотографије Карла Блосфелда</i>	_____	50
Извор: https://fineart.ha.com/itm/photographs/digital/karl-blossfeldt-german-1865-1932-twenty-seven-book-plates-from-urformen-der-kunst-27-works-/a/191916-97007.s		
<i>Слика 40. Слика 41. Уметникова књига, Јована Ђорђевић, 12цм · 70 цм, 2014.</i>	_____	51
Извор: Лична архива		
<i>Слика 42. Без назива, фотографија, Јована Ђорђевић, 2016.</i>	_____	52
Извор: Лична архива		
<i>Слика 43. Детаљ претходне фотографије</i>	_____	52
Извор: Лична архива		
<i>Слика 44. Изглед коначног рада изведеног у комбинацији акватинте и бакрописа, техникама дубоке штампе.</i>	_____	53
Извор: Лична архива		
<i>Слика 45 Изглед коначног рада изведеног у техникама дубоке штампе.</i>	_____	54
Извор: Лична архива		
<i>Слика 46 Изглед коначног цртежа од ручно прављеног, рециклираног папира.</i>	_____	55
Извор: Лична архива		
<i>Слика 47. Цртеж на пробном отиску.</i>	_____	56
Извор: Лична архива		

IX БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

Јована Ђорђевић рођена је 26.03.1990. у Лесковцу. Завршила је средњу уметничку школу, смер графички дизајн. Основне студије на Факултету ликовних уметности у класи проф. Велизара Крстића, уписала је 2009. године. Дипломирала 2012. на Графичком одсеку у класи проф. Биљане Вуковић, код које завршава и мастер студије. Члан је Фото-клуба Лесковац и Фото-савеза Србије од 2006. год. Учесник бројних изложби у области фотографије и графике у Србији и иностранству. У истим областима добитник неколико награда и више признања. 2014. год. уписује докторске студије на Графичком одсеку ФЛУ, у класи проф. Жарка Смиљанића. Од 2016. члан УЛУС-а. Од фебруара 2019. ради у звању асистента на Факултету уметности у Нишу.

Учесник сликарске колоније Блудиње, септембар 2019.

Учесник сликарске колоније Ракани, август 2019.

Учесник сликарске колоније Блудиње, јун 2018.

Учесник VI самита екс-ју фотографа, Лесковац, октобар 2016.

Учесник V самита екс-ју фотографа, Лесковац, октобар 2015.

Учесник Графичке колоније *Сићево*, мај 2015.

Учесник 39. Сликарске колоније *Студеница*, 2014.

Учесник графичке колоније у Богданцима, Македонија 2013.

Ангажовања:

Асистент на предмету Графика, сликарски и примењени одсек, Факултет уметности у Нишу.

Члан комисије за Статут УЛУС-а, 2017–2020; 2020–2023.

Члан одбора графичке секције УЛУС-а, 2017–2020; 2020–2023.

Модератор фејсбук-странице Међународног тријенала графике у Београду 2016.

Предавач на пројекту *Danube peace boat*, август 2016; радионица ручно прављеног папира.

Држала:

Радионице ручно прављеног папира на Факултету ликовних уметности 2013, 2014, 2015.

Графичке радионице у Народном музеју, Београд, 2014–2015.

Награде:

I награда за графику у категорији до 35 год., Међународно такмичење Константин, Ниш, 2020.

II награда на Октобарском салону, Културни центар Лесковац, Лесковац, 2019.

Похвала на ликовном салону Нушићијаде, Ивањица, 2018.

Похвала на III Међународном тријеналу графике, Београд, април 2017.

Прва награда на *EX-YU* конкурс за графику, галерија УЛУС, децембар 2016.

Прва награда на Салону графике у Краљеву, 2016.

Трећа награда на октобарском салону, Лесковац 2015.

ФЛУ за графику – Београд 2012.

Рад на ручно прављеном папиру – ФЛУ Београд, 2013. и 2014.год.

Mention D'honneur – 25th FIAP YOUTH DIGITAL BIENNIAL – Чачак 2007.

Изложбе:

4. Међународно Тријенале графике, Београд, 2020.

Виртуелна изложба графика, Организација департмана за графику Кала Баван (*Kala Bhavan*), Сантиникетан, Индија, април 2020.

Imprinted in Time – Савремена српска графика, AAIPS Gallery, Сеул, Кореја, октобар, новембар 2019.

Самостална изложба графике *Распадање* – Галерија Ликовни салон, Културни центар Нови Сад, август 2019.

Ликовни салон Нушићијаде, Ивањица 2018.

Међународно бијенале графике, Чачак 2018.

Међународно бијенале радова на папиру АРТИЈА, галерија Мостови Балкана, Крагујевац 2018.

Међународно тријенале цртежа и мале пластике – *Цвијета Зузорић*, Београд, јул 2018.

Стереотип, изложба графика студената и професора ФЛУ Београд, галерија Квака 22, Београд, јун 2018.

Пролећни салон Лесковац 2018.

XVI Бијенале студентске графике Србије – Дом културе Студентски град 2018.

Изложба цртежа и графика студената Академије из Новог Сада и ФЛУ Београд, галерија ФЛУ 2018.

Пролећна изложба УЛУС – *Цвијета Зузорић*, Београд 2018.

Мостови-књига уметника – Цвијета Зузорић, Београд, децембар 2017.

Мајска изложба графике Београдског круга – Галерија Графички колектив, Београд 2017.

19th International Print Biennial Varna 2017, City Art Gallery *Boris Georgiev*.

Самостална изложба графике – Галерија УЛУК, Краљево, август 2017.

2ND KAUNAS INTERNATIONAL PRINTMAKING BIENNIAL *FRAGMENT EVOLUTION* – National M. K. Čiurlionis Fine Art Museum M. Žilinskas Gallery –Литванија, 2017.

I Међународно тријенале у Ђешину *In search of the impossible*, март 2017.

III Међународно тријенале графике – Београд, септембар 2017.

Самостална изложба *Графике* – Народни музеј Лесковац, март 2017.

Салон графике Краљево – галерија Маржик, 2017.

Пролећни салон Лесковац 2017.

Пролећна изложба УЛУС – Цвијета Зузорић, Београд 2017.

Избор – Галерија УЛУС, Београд, фебруар 2017.

Уметници југоистока Србије - Ниш 2016.

Студентско бијенале графике, галерија Студентски град, Београд 2016.

Презентација ФЛУ – Кина 2016.

Изложба цртежа студенти Академије из Новог Сада и ФЛУ Београд, галерија ФЛУ 2016.

Мајска изложба графике Београдског круга – Галерија Графички колектив, Београд 2016.

Октобарски салон Лесковац 2016.

Изложба фотографија ФК Лесковац – Велика Радгона, Словенија, 2016.

Пролећни салон Лесковац 2016.

Салон графике Краљево - галерија Маржик, 2016.

Пролећна изложба УЛУС – *Цвијета Зузорић*, Београд 2016.

Нови чланови УЛУС-а – Цвијета Зузорић, Београд, јануар 2016.

Вода у књигама уметника пергамент концертина:

Градска галерија Краљево, март 2015.

Народни музеј Смедеревска паланка, април 2015.

Крагујевац, јул 2015.

Нови Пазар, новембар 2015.

ExYi графика – Галерија УЛУС, 2015.

Мала графика – Галерија Графички колектив, Београд 2015.

Октобарски салон, Лесковац 2015.

Графичка помлад, Словенија–Марибор 2015.

Графичка помлад, Босна–Сарајево 2015.

Мајски салон, Лесковац 2015.

Салон графике, Краљево 2015.

Мајска изложба графике Београдског круга – Галерија Графички колектив, Београд 2015.

Imaginarium – Међународно бијенале савремене графике Троа Ривијер 2015.

Мала графика – Галерија Графички колектив, Београд 2014.

39. ликовна колонија *Студеница* – Галерија Маржик, Краљево 2014.

Уметникова књига – сарадња студената АФ и ФЛУ, пратећа изложба Тријенала графике, октобар 2014.

II Међународно тријенале графике – Београд, септембар 2014.

Мајска изложба графике београдског круга – Галерија Графички колектив, Београд 2014.

Разбрајалице – интернационални пројекат са *Universite Quebec Trois-Rivieres UQTR*, *Royal Academy od Fine Arts, Liege* 2014.

A Snapshot of Serbia: Faculty and Student Photography from the University of Arts in Belgrade, UNCL Art Gallery, Хјустон 2014.

Цртежи – сарадња студената Академије уметности Нови Сад и студената ФЛУ, 2013, 2014, 2015. год.

Деривати штампне – Галерија ФЛУ, Београд 2014.

Мала графика – Галерија Графички колектив, Београд 2013.

XVII Бијенале студентске графике Србије – Дом културе Студентски град 2014.

XVI Бијенале студентске графике Србије – Дом културе Студентски град 2012.

Serbo-American Cookbook – Факултет ликовних уметности 2012.

Изложба радова награђених студената за школску 2012/13. год.

Изложба радова награђених студената за школску 2011/12. год.

Изложба радова награђених студената за школску 2013/14. год.

Ситоштампа – Миксер фестивал 2012.

VII Међународни конкурс за екс либрис – Кошћушко, Пољска 2011.

VII Међународни салон фотографије на тему *Природа* – Банатски Брестовац, јун 2008.

На трагу светлости – Годишња изложба награђених фотографија, Галерија *Свечани салон*, Железничка станица Београд 2007.

25th FIAP YOUTH DIGITAL BIENNIAL – Чачак 2007.

15th International Biennale of children and youth Graphic Art, Пољска 2006.

КОМИСИЈА ЗА ОЦЕНУ И ОДБРАНУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

1. Ред. проф. Жарко Смиљанић
2. Ред. проф. Владимир Вељашевић
3. Ред. проф. Слободан Радојковић
4. Доц. Владимир Милановић
5. Ред. проф. Бранко Раковић

Датум одбране: _____

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ Јована Ђорђевић _____

број индекса _____ 4610/14 _____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

РАСПАДАЊЕ

– Прикази трагова девастације и ефемерности кроз серију графика и радова на ручно прављеном папиру

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

У Београду, јун 2020.

Потпис докторанда



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

Име и презиме аутора _____ Јована Ђорђевић _____

Број индекса _____ 4610/14 _____

Докторски студијски програм _____ графика _____

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

РАСПАДАЊЕ

– Прикази трагова девастације и ефемерности кроз серију графика и радова на ручно прављеном папиру

Ментор _____ Ред.проф. Жарко Смиљанић _____

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) _____

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

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

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

У Београду, јун 2020.

Потпис докторанда



Изјава о коришћењу

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

РАСПАДАЊЕ

– Прикази трагова девастације и ефемерности кроз серију графика и радова на ручно прављеном папиру

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, јун 2020.

Потпис докторанда