

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



# МЕТАМОРФОЗА ИНДИВИДУАЛНОГ И КОЛЕКТИВНОГ СЕЋАЊА

(Изложба слика)

Докторски уметнички пројекат

**Аутор:**

Анђела Љ. Мицић Марјановић

**Ментор:**

Марко Лађушић

Београд, 2021.

## САДРЖАЈ:

Апстракт.....	3
Abstract.....	5
1. Увод.....	8
1.1. Предмет и циљ докторског уметничког пројекта.....	9
1.2. Идеја за истраживачки пројекат.....	10
1.3. Методолошки приступ истраживању.....	11
1.4. Очекивани резултати.....	12
2. Фотографија (историјски контекст).....	13
2.1. Роџер Бален.....	16
2.2. Утицај фотографије на меморију.....	19
3. Психолошка схватања меморије.....	22
3.1. Теорије.....	23
3.2. Индивидуална и колективна меморија.....	26
3.3. Реконструисане успомене.....	29
3.4. Лажна меморија.....	30
3.5. Свесно и несвесно.....	33
4. Еволуција схватања времена.....	36
4.1. Историјско памћење.....	40
5. Носталгија.....	44
6. Композиција и ритам.....	46

7. Цртеж и линија – слика и потез.....	50
8. Боја и њена симболика.....	56
9. Уметнички пројекат.....	62
10. Закључна разматрања.....	72
10.1. Уметничко - истраживачки допринос.....	73
11. Репродукције слика.....	74
12. Литература.....	83
13. Биографски подаци.....	85
14. Изјава о ауторству.....	86
15. Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта.....	87
16. Изјава о коришћењу.....	88

## Апстракт

*„Не постоји боље место од успомена.” – Иво Андрић*

Проучавајући време, његову промену и кретање, нарочито прошлост као битну компоненту за друштво и појединца, желела сам да уметника и његово стваралаштво укључим као битног чиниоца.

Уметник као неизбежни учесник, кроз своја дела, репрезентује нам промене, бележи и чува чињенице прошлости. Такође, истражујући сећања, неизбежно је поменути колективно и индивидуално памћење, наметнута и лажна сећања. Памћење склапа различите садржаје прошлости у смислену целину, селективно чувајући једне а заборављајући друге информације. На тај начин градимо свој лични идентитет и поглед на свет. Прошлост је неминовно осуђена на промене под утицајем друштва, политике, личних ставова, али и неизбежно под сталним утицајем заборава. Предмет докторског уметничког пројекта је истраживање процеса транспоновања постојећих историјских фрагмента и њихова модификација у одређену ликовну целину, цртеж или слику. Сам пројекат представља вид метаморфозе одређеног историјског чина, обрађен кроз ретроспективну анализу. Сећање као тема, неизоставно намеће емоционални доживљај фотографије јер је она коришћена као трансфер успомена. Битан сегмент у овом истраживању, преиспитивању, јесте улога емоционалног памћења. Осим бављења визуелним карактеристикама, анализа радова заснива се и на њиховом разматрању у односу на друштвено-политички, историјски, социјални концепт. Кроз ликовне елементе, аутор податке до којих је дошао обрађује више пута

кроз различите ликовне технике, осврћући се на исту сцену више пута градећи њену метаморфозу, желећи да истражи формате свести и подсвести, сећања и заорава и на који начин уметник кроз своје дело може допринети томе. Истраживање је рађено како на сопственом примеру тако и на примеру данас активних уметника.

Кроз изложбу слика представићу принцип на који начин је кроз рад функционисало моје сећање, и у ком смеру се оно мењало.

## Abstract

*"There is no better place than memories." - Ivo Andric*

Studying time, its change and passing, especially the past as an important part of society and the individual, I wanted to include the artist and his work as an important factor.

The artist, as an inevitable participant, through his work, represents the changes, records and preserves the facts of the past. Also, looking into memories, it is inevitable to mention collective and individual memory, imposed and false memories. Memory assembles various contents of the past into a meaningful unity, selectively storing some and forgetting other information. In this way we build our personal identity and worldview. The past will inevitably change under the influence of society, politics, personal views, but also under the constant influence of oblivion. The subject of this PhD project is the research of the process of transposing existing historical fragments and their modification into a certain artistic unity, a drawing or a painting. The project itself is a kind of metamorphosis of a certain historical act, processed through retrospective analysis. Memory as a theme, inevitably imposes the emotional experience of photography, because it was used as a memory transfer. Emotional memory is important segment in this research. In addition to dealing with visual characteristics, the analysis of works is also based on their relation to socio-political, historical and social concept. Through artistic elements, the author processes the data several times using different art techniques, looking back at the same scene several times, building its metamorphosis, wanting to explore elements of

consciousness, subconsciousness, memories and forgetfulness, and how the artist, through his work, can contribute to it. The research was carried out both on my own example and on the example of active artists.

Through the exhibition of paintings, I will present the principle of how my memory functioned through my work, and in which direction it changed.

„Уметност збуњује. Збуњује нам разум навикнут на поредак ствари, на налажење узрока појавама, на смисао. Наравно, не збуњује нас, нажалост, само уметност – има доста појава у свету око нас, а поготово у свету у нама, које су нам нејасне. Но ништа као уметност, јер изгледа да је остало ближе неком разлогу постојања од ове чулне појаве. А чему поезија, чему уметност уопште?“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Огњеновић, П. (2003). Психолошка теорија уметности, Београд



## 1. Увод

Проучавајући време, његову промену и кретање, нарочито прошлост као битну компоненту за друштво и појединца, желела сам да уметника и његово стваралаштво укључим као битног чиниоца.

Проучавајући појам времена, његово кретање и промене, сећање и успомене као неизоставни део поменутог, кренула сам од цртежа и постепено читаву идеју пренела на слику. Цртеж као линеарна представа света, размишљања и емоција, био је до скоро мој главни ликовни израз. Од ренесансе до постмодерне, улога цртежа је из корена измештена. Како се концепт цртежа кроз векове мењао, као и концепт читаве уметности праћен технолошким напретком, утиче на тему овог рада представљајући врсту ретроспективе, враћајући га првим открићима везаним за фотографију. А повратком на настајање прве црно беле дагеротипије, као примарно, истакнут је ипак субјективни доживљај у читавом концепту. Цртеж као основа свих ликовних техника, био је практично помагало и код првих фотографија. Трансформацијом постојећих фотографија (успомена), кроз мој цртеж и слику, дошло је до њихове реинкарнације.

Метаморфоза сећања као тема, неизоставно намеће емоционални доживљај фотографије јер је она коришћена као трансфер успомена. Битан сегмент у овом истраживању, преиспитивању, јесте улога емоционалног памћења. Кроз моје истраживање и рад, догађаји бивају измештени из времена настајања, дајући могућност поновног доживљаја. Уметнички циљ пројекта јесте подсећање на важност очувања историјских секвенци. Њихово имплементирање у нови простор и време, правећи корелацију приватне и друштвене прошлости са јавним простором,

индивидуом и друштвом данас. У први план истиче се култура сећања, тако да свако у том осврту пронађе историјску али и личну, приватну конекцију. Како би једно друштво опстало са свом својом културом и историјом, стално се мора присећати и препричавати прошлост. Тиме ће се и бавити овај пројекат.

Цео процес истраживања заснован је на теренском прикупљању података, истраживању литературе и практичног дела односно уметничко-истраживачког. Докторски рад састојаће се из писаног дела и изложбе слика. Тема *Метаморфоза индивидуалног и колективног сећања* представљена је кроз серију од осам слика формата 100 x 140 цм, и дванаест слика формата 30 x 30 цм. Користим првенствено акрилне боје, у комбинацији са графитним пудером, угљеном, различитим папирима и златом. Цела серија подељена је у три мање групе, на основу подтема.

Прва група „Слава” садржаће две слике формата 100 x 140 цм и три слике формата 30 x 30 цм.

Друга група слика под називом „Колубара” садржи две слике формата 100 x 140 цм и шест слика формата 30 x 30 цм.

И трећа група слика под називом „Black“ садржи четири слике формата 100 x 140 цм и три слике формата 30 x 30 цм.

## *1.1 Предмет и циљ уметничког пројекта*

Предмет уметничког докторског пројекта је истраживање процеса транспоновања постојећих историјских фрагмента и њихова модификација у одређену ликовну целину, цртеж или слику. Сам пројекат представља вид метаморфозе одређеног историјског чина, обрађен кроз ретроспективну анализу.

Крајњи производ овог транспоновања биће пропраћен међукорацима у виду цртежа већег и мањег формата, сакупљањем, систематизацијом и обрадом документарних и приватних фотографија, као и истраживањем простора на којима су фотографије настале. Сав сакупљен материјал се имплементира на слику као крајњи производ. Разматрање ових физичких и трансцеденталних простора као једног од елемената уметничког пројекта ослања се на теоријско истраживање којим се стиче увид у већ постојеће радове из области културе сећања. Осим бављења визуелним карактеристикама, анализа радова заснива се и на њиховом разматрању у односу на друштвено-политички, историјски, социјални концепт.

Уметнички циљ пројекта јесте подсећање на важност очувања историјских секвенци. Њихово имплементирање у нови простор и време, правећи корелацију приватне и друштвене прошлости са јавним простором, индивидуом и друштвом данас.

## *1.2 Идеја за истраживачки пројекат*

Идејна концепција уметничког пројекта заснована је на презентовању различитих фаза процеса визуелног истраживања и сагледавању односа ауторски рад-појединац, као и односа историја-данашњица. Приказивање самог процеса конципирано је као представљање свих корака који предходе изради коначне слике, полазећи од фотографије која служи као полазна тачка, преко низа цртежа мањег формата, документарног видео рада, па све до саме презентације рада у виду слике већег и мањег формата смештених у галеријски простор.

Визуелно истраживање чији производи би чинили завршну изложбу замишљено је тако да прва фаза подразумева сакупљање фотографија различитог временског

периода, затим њихова обрада кроз серију цртежа, а потом и њихова реализација у слику. Ти радови представљали би материјал на коме се заснива процес трансформације сећања и једног историјског сегмента у савремено ликовно дело конципирано тако да буде представљено у галеријским условима.

Прва фаза подразумева прикупљање визуелног материјала, обилажење одабраних локација и документовање фотографија и усмено сакупљених информација, потом сортирање и категоризација у односу на врсту садржаја. Најупечатљивији за сваку од установљених категорија, најрепрезентативнији примери који буду пронађени, анализирани су и обрађени у односу на факторе и параметре који су за тај конкретни тип значајни и меродавни, уз ослањање на знања и истраживања других дисциплина које су обрађивале исту тему (историја, социологија, психологија, друштвена теорија).

Презентација пројекта би била изведена у неком од галеријских простора где би посматрач био вођен кроз једно временско кретање од давне историје, прошлости и предака до савременог доба у коме живи.

### *1.3. Методолошки приступ истраживању*

Само истраживање биће подељено у три дела, теренски део, научноистраживачки и практични. Теренски део истраживања заснован је на документовању и архивирању података који ће бити подвргнути каснијој анализи у уметничкоистраживачком делу. Неке информације биће прикупљене у виду анкетања. Сав прикупљен материјал обрађује се кроз одабране методе као што су анализа, компарација, индукција и дедукција. Ауторски (практични) део пројекта се заснива на обради прикупљених података, стеченог знања и емпиријских елемената, као и њихово преобликовање кроз различите ликовне технике зарад презентације радова у јавним галеријским просторима.

#### *1.4. Очекивани резултати*

У први план истиче се култура сећања, тако да свако у том осврту пронађе историјску али и личну, приватну конекцију. Како би једно друштво опстало са свом својом културом и историјом, стално се мора присећати и препричавати прошлост. Тиме ће се и бавити овај пројекат. Битан сегмент у овом истраживању, преиспитивању, јесте улога емоционалног памћења. Да би се краткорочно памћење вешто преобликовало у дугорочно, потребно је одређену радњу, или информацију понављати више пута. Користећи ликовне елементе, аутор податке до којих је дошао обрађује више пута кроз различите ликовне технике, осврћући се на исту сцену више пута градећи њену метаморфозу. Такође анализираће се савремен човек и шта данас утиче на његова сећања и њихову модификацију. Поред ликовног, културолошког доприноса, аутор својим истраживањем доприноси и другим дисциплинама које су обрађивале ову тему. Уметник допушта да сваки појединац, посматрач, изгради сопствени став о сећању и историји.

## 2. Фотографија (историјски контекст)

Још од првог дана када се на тржишту појавила прва бокс - камера, давне 1839. Георга Естмана, фотографија се показала као један од најреволуционарних проналазака на свету, али, уједно, и као његов најизражајнији уметнички облик. Фотографија је утицала на даљи развитак уметности као и на индустрију у будућности. Најстарију очувану дагеротипију јасно обележава утицај сликарства. Њен аутор је сам Луј Дагер. У ћошку свог атељеа сложио је пар гипсаних одливка, једну урамљену слику, чутуру за вино и пар тканина. Ову мртву природу уз помоћ посебне расвете претворио је у студију пуну сенки и различитих текстура. Средином 19. века појавили су се и усавршили различити фотографски поступци. Калотипија је била једна од првих техника добијања фотографије, односно нешто најприближније фотографији с негатива. Црно бела фотографија је, тада, достигла врхунац својих могућности, појављивањем Дагеротипије. Међутим, она је ипак имала један недостатак, а то је да фотографија коју посматрамо није изгледала исто из свих углова, већ би гледано спреда она била готово у негативу, гледано с лева видели бисмо је до пола, а тек гледано с десна видели бисмо целу фотографију у пуном квалитету. Дагеротипију би најбоље могли сагледати ако бисмо је држали у рукама и померали тамо-амо све док се не појави позитив. Сагледавајући ове чињенице увидела сам паралелу између елемената својих радова и прве дагеротипије.

Након дагеротипије уследили су други фотографски поступци, који су били значајни у неком другом смислу. На пример, калотипија је једна од првих фотографија израђена уз помоћ негатива. Она се одликовала мекоћом и топлином тонова, а тај ефекат је делимично постигнут нитастом структуром папира који је коришћен за негатив. Уз помоћ ове технике израде фотографија, линије су полако

нестајале, губили су се оштри обриси, слике су деловале маглично и детаљи су се расплињавали. Неки фотографи су овај „недостатак“ заправо сматрали једном врстом предности.

Након амбротипија појавила се феротипија, која је била лакша и бржа за израду од свих предходних техника. Наиме, како се феротипија израђивала: тако што се на танак лим премазивао прво црни, или смеђи лак, а потом се портрет израђивао преко, али тако да позадина никада није била потпуно бела.

Фотографија је гроз године убрзано напредовала, како у квалитету тако у технологији. Најприсутнија је била документарна фотографија, која је имала битну улогу у преношењу вести, документовању (углавном сцене из рата), док, рецимо, фотографије портета нису биле од тако велике важности, али су људи стално хрлили у фото-радње како би добили своју фотографију. Потреба човека да сачува тренутак, да сачува најбоље своје издање макар и на фотографији, континуирано се очувала до данас. Прва фотографско портретисање јавило се у 19. веку. Фотограф Андре Адолф Еуген Дисдери уградио је у свој фото-апарат неколико објектива. На тај начин могао је да само уз помоћ једне плоче изради око дванаест слика. Овај изум постао је популаран након фотографисања Наполеона III. Сада је, по први пут, средњи сталеж могао себи да приушти портрет, јер је овај начин израде фотографија, до душе мање него стандардне (звале су се *cartes-de-visite* ) био знатно јефтинији него до тада. Фотографије су постале права, мала атракција, нарочито јер приуштити себи насликани портрет је био симбол престижа, и недостажан чин за средњи сталеж. Фотографија је била замена за слику.

Иако тога нисмо свесни данас, поред свих новонасталих уређаја за бележење тренутака, фотографија и слика су се одувек допуњавале, пратећи једна другу у ритму, прожимајући се док су, са друге стране, оне заправо представљале највеће ривале међусобно. Многи сматрају да је слика изгубила смисао када се фотографија родила док други пак мисле да фотографија никада неће моћи да замени сликано дело. Како год, оне свакако имају исте корене. Дагер је као први фото-апарат

користио преуређену камеру опскуру, какву су до тада користили сликари за прављење својих скица.

Слобода каква је унета у кубизам, сликарством, такође је утицала на фотографе који су прихватили уметничке покрете надреализма, симболизма и апстракције. Фотографи су на разне начине експериментисали са фотографијама, како би постигли одређене ефекте, а зачетници таквих поступака су дефинитивно били Мохоли Нађ и Мен Реј. Фотографија се почела декларисати на исти начин као и писана реч тј штампа. Од једног негатива прављен је неограничени број копија, тако да је копирање (које је у почетку било проблем) постало механички процес. Управо мађарски сликар и фотограф Мохоли Нађ један је од уметника, који ми је, технички макар гледано, био занимљиво полазиште за свој уметнички рад. На њега снажног утицаја имао је конструктивизам. Он, као фотограф, поигравао се негативом и позитивом, тако што је на папир осетљив на светлост стављао разноврзне елементе како би добио занимљива решења, и мултипликацијом истих фигура, али их је обрађивао на различите начине. Ова техника називала се фотограм. Он је једну фигуру, као у неком старом програму за обраду фотографија, умножавао на истој фотографији, али се поигравао различитом текстуром на њима. На сличан начин је распоред фигура и на мојим радовима.

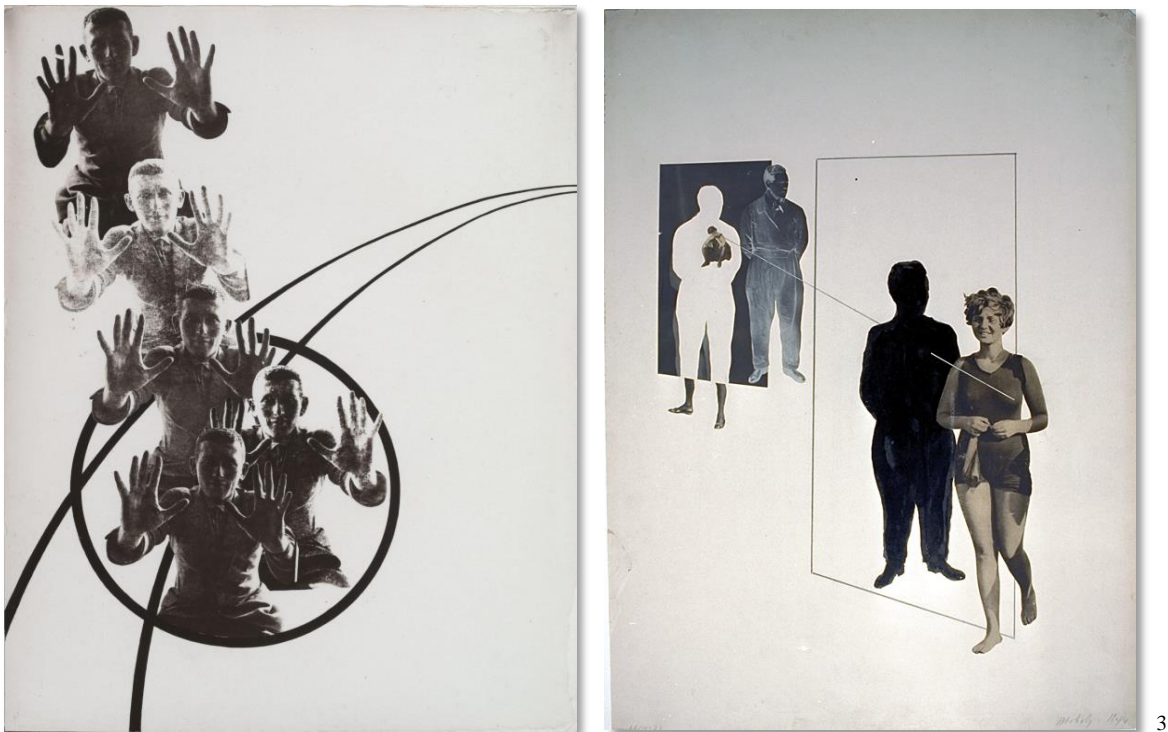
У књизи *Све о фотографији и фотографирању*, Хецецоа, кажу:

„Контура је најбитнији сликарски елемент фотографије, битнији него тон, узорак или структура јер ствара облик слике. Разлог томе је што је контура основни елемент идентификације. Контура је обично прво што распознајемо прије облика, тона и мириса.“ Вођени овим, фотографи су се трудили да поигравањем контра светла постигну само две површине, раздвојене једном јасном линијом, црна и бела. Даље кажу „Силуета може нагласити финоћу облика.“<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Хецецо, Џ. (1977). *Све о фотографији и фотографирању*, Загреб





Такву једноставност сам покушала постићи на радовима, прављењем једноставних шаблона, у виду силуете. Слика у боји може варирати у тону, нијанси и сенци, док једнобојна слика може варирати само у тону. Недостатак осталих сликарских могућности утицао је на развој креативности тако да само уз помоћ тона постигнем разноликост и динамику.

## 2.1. Роџер Бален

Интересујући се за настанак фотографије, њен развигак и тренутно схватање исте, истраживала сам и савремену фотографу и њену естетику. Уметник који ми је

---

<sup>3</sup> <https://shop.neuegalerie.org/products/laszlo-moholy-nagy-60-fotos>

првенствено у естетском смислу привукао пажњу својим радом јесте Роџер Бален. Бален је рођен у Њујорку 1950. године али већ преко тридесет година живи и ради у Јужној Африци. Његово стваралаштво је колористички прочишћено. Креће се у монохромној палети тонова. Његови рани радови заснивали су се на документарној фотографији, док је касније изградио стил, како сам каже *документарне фикције*. Линија између фантазије и стварности је танка. Овај фотограф је бележио призоре људи на маргинама друштва и свести. Један потпуни опозит првим насталим фотографијама, где је тај чин фотографисања био омогућен само припадницима високог сталежа.

Као и на мојим радовима, централни мотив је човек. Кроз Баленов рад видимо да се понављају портети истих актера. Инсистира на једном лику, анализирајући га кроз читаву серију његових фотографија. Између мог стваралаштва, рада Роџера Балена и првих насталих фотографија може се направити једна паралела позоришног привука. Перспектива је готово увек фронтална а композиција централна. Утисак је такав као да је забележен тренутак на позорници.

Бален и ако примарно фотограф, кроз свој рад провлачио је и елементе цртежа, слике и скулптуралне технике, како би створио сложеније целине.

„У својој уметничкој пракси Бален је све више добијао могућност интеграције фотографије и цртања. Проширио је свој репертоар и свој визуелни језик. Интегрирајући цртеж у своје фотографске и видео радове, уметник није само дао трајан допринос пољу уметности, већ је подједнако дао снажан коментар о стању човека и његовом креативном потенцијалу.“<sup>4</sup>

За цртеже у склопу сценографије користио је различите материјале, а највише креду и акрилни спреј. Резултати су упоређени са праисторијским пећинским цртежима. Поред уметничког цртања, главни допринос имали су сами актери са фотографија. Цртежи су једноставни, истичући сапствену луцидност. Овим

---

<sup>4</sup> <https://www.rogerballen.com/platteland/>

суптилним елементом на фотографијама, Бален нас подсећа на корене, и враћа много година у назад, поистовећујући своје моделе са првим човеколиким људима.



Поред фотографија, Роџер Бален бавио се и видео продукцијом. Од његових видео радова издвојила бих видео под називом „Мemento Мори”. Уметник на суптилан начин говори о смрти у свега 3 минута. Подсећа на њу, а са посебним светлом и звуком, видео више делује као опомена. На мојим сликама, колико год је

<sup>5</sup> Пример фотографије Роџера Балена. Преузето са <https://www.rogerballen.com/platteland/>

<sup>6</sup> Пример старе породичне фотографије. Преузето са <https://thegraphicsfairv.com/old-family-photo-mothers-day/>

присутан Меменго мори, ја не говорим о смрти, већ је игноришем, инсистирајући на константи.

## *2.2. Утицај фотографије на меморију*

Вишеструки значај фотографије испољава се и на историју и на културу. Фотографија представља битну архивску грађу јер у односу на писани текст који је неминовно субјективан, она представља најведостојнији медиј за преношење и чување тренутка. Она на најбољи начин сведочи историју и подстиче друштвену меморију, али се исто тако без пропратне писане форме може злоупотребити и сврстати у погрешан контекст. Чињенице које нам фотографија пружа често су замаглене савременим утицајем на човека па тако уместо да представља стварност, бива подлегнута погрешном тумачењу.

Тако Мишко Шуваковић истиче да је фотографија нужно одређена контекстом, односно да је сама по себи непотпуни исказ, већ да она преноси поруку захваљујући својој повезаности са одређеним текстом, који је чини читљивом.<sup>7</sup> Од појаве фотографије до данас она игра битну улогу у грађи меморије човека.

„ Крајем 19. века фотографија, а затим тонски филм, радио и ТВ у 20. веку још више усложњавају динамику посредовања прошлости. Крајем 20. века интернет је демократизовао приступ информацијама, али су и нарасле манипулативне могућности прошлости. Колективно памћење постало је у дигиталном облику све више мултимедијско. Нова временска машина

---

<sup>7</sup> Шуваковић, М. (2012). Архива грађанског рата/Архив: између стварности и фикције, из Уметност и политика, Савремена естетика, филозофија, теорија и уметност у времену глобалне транзиције, Службени гласник

омогућила је разматрање прошлости из различитих перспектива и симулацију алтернативних историјских токова.”<sup>8</sup>

Појава фотографије, телевизије, генерално мултимедије, утицало је на смањење усменог преношења и стремило се писменој форми преношења информације. До тада усмена култура се доста ослањала на имагинацију и машту. Памћење је схватано као кључно средство за разумевање данашњице. Фотографија представља битан артефакт за историчаре у процесу чувања меморије.

Правећи осврт на сам почетак настанка фотографије, наилази се на снажну потребу очувања сећања, и сећања на мртве. Међутим, идеја није била да се забележи смрт већ да се она игнорише, односно покушај да се сачува још једна успомена. Крајем 19. века фотографија пролази кроз бизаран период свог развика, познат као пост мортем фотографисање. Меморијално фотографисање задржало се до краја 20. века, највише у Европи и Северној Америци. Овај бизарни чин био је распрострањен и очуван читав век, због снажне потребе очувања сећања на преминуле особе. Како је смртност била велика, а фотографија још у раном развiku, многима је пост моргална фотографија била и једина.

„Тек када дође крај живота, радикалним прекидом, тек тада он добија облик прошлости, на чијој је основи може градити култура сећања. Овде се може говорити о „пра-сцени“ културе сећања. Разлика између природног или техничког, тј. имплементираног „сећати се“ појединца, који се осврће на свој протекли живот, и сећања на њега од стране живих и после његове смрти, та разлика истиче управо онај специфични културни елемент колективног сећања. Кажемо да умрли „остаје у сећању“ скоро као да се ради о природном наставку егзистенције. У пракси, ради се о чину оживљавања, јер умрли може да захвали одлучној

---

<sup>8</sup> Куљић, Т. (2006). Култура сећања Теоријска објашњења употребе прошлости, Каталогизација у публикацији Народна библиотека Србије, Београд, стр. 20.

вољи групе што га није препустила забраву, већ га је снагом сећања задржала као члана заједнице и део тренутне садашњости.”<sup>9</sup>

Фотографија и данас има значајног удела у меморији савременог човека.

„Да би човек могао да има однос према прошлости, она као таква мора да уђе у свест. Зато су потребна два предуслова: прошлост не сме у потпуности да нестане, неопходно је да постоје докази; докази морају да поседују карактеристичну диферентност у односу на „данас“.”<sup>10</sup>

Неуролошка проучавања су показала да је памћење несвесна реконструктивна активност, док психолози сматрају да је сећање активни, не у потпуности несвесни, реконструктивни процес, који никад не приказује веродостојно пређашње искуство већ ствара неко ново памћење. Сва наша сећања су концентрично поређана око садашњих потреба и осећања. Сећања бивају освежена и пробужена мирисом, звуком, фотографијом. Истражујући тему културе сећања, дошла сам до закључка да се кроз фотографију лакше сећамо детињства, особа, догађаја. И ако сећање потиче тек од 3 године, испитаници су се сећали периода много пре њихове треће године, уз помоћ фотографије, што нас доводи до лажних сећања.

---

<sup>9</sup> Асман, Ј. (2011). Култура памћења, Просвета, Београд

<sup>10</sup> Асман, Ј. Култура памћења

### 3. Психолошка схватања меморије

Истраживање памћења је област која је истраживана кроз много различитих дисциплина као што су социологија, психологија, историја, неурологија. Свака од њих на свој начин схвата и објашњава процес меморије.

У процесу истраживања меморије, преклапају се две различите перспективе. Прва, индивидуална, која истражује сећања појединца и друга, која се бави очувањем колективног сећања кроз културна здања и споменике. Тодор Куљић истиче у својој књизи „Култура сећања” да памћење није пасивно складиштење знања већ активни процес подложен променама. Памћење се дели на краткорочно и дугорочно, а облици дугорочног памћења су 1) процедурално памћење и несвесна моторна рутина, 2) семантичко језичко памћење које се односи на чињенице и опште знање 3) епизодно – биографско памћење. Сваки од ових сећања се налази у различитим деловима мозга.<sup>11</sup> Како бисмо изградили слику личне постојаности, неизбежно је очувати сопствени континуитет сећања кроз психолошко, друштвено и биолошко време. Лично психолошко време је процес који се константно мења и прилагођава променама окружења и друштва. Дакле, памћење колико год било субјективни чин, оно је друштвено условљено и организовано. Такође различито старосно доба другачије посматра време и његов тог, тако да су млади углавном окренути ка будућности, средовечни се окрећу и прошлости али су усмерени и на будућност, али и једни и други у тежњи да ускладе прошлост, садашњост и будућност кроз лично и друштвено време.

---

<sup>11</sup> Куљић, Т. (2006). Култура сећања Теоријска објашњења употребе прошлости, Каталогизација у публикацији Народна библиотека Србије, Београд

„У целини узев, памћење се све више посматра као стваралачки процес, а не само као активност која чува обавештења. Није реч само о оактивирању фиксираних образаца памћења, нити директном складиштењу садржаја, него су сећања тренутне конструкције, тј. покушаји копирања образаца које смо некада доживели, при чему је вероватноћа верне копије незнатна. Механизми органског (неуролошког) и колективног памћења су слични. Свака реконструкција прошлости заплетена је у покретном склопу историје опажања, повезана са другим искуствима, ширим знањима и структурирана оквирима који су важни за садашњост. Психологија и неурологија прате релативно изолованог појединца искључујући шире друштвене склопове.”<sup>12</sup>

Основа процеса памћења је причање. Причање о прошлости подстиче на обнављање сећања, па тако и сликање фрагмената прошлости доприноси њеној реинкарнацији и транспоновању изнова у садашње време. Прошлост се структурише и чува увек у односу са актуелним животним ситуацијама. Неизоставни елемент памћења је и заборав. Заборав може бити дубоки и трајни, а може бити и селективни.

### *3.1. Теорије*

А) Неуролози тврде да се догађаји у временском следу не памте као исечак, већ као целина. Хаотични фрагменти бивају обједињени спонтаним можданим процесима у логичку целину. Када би индивидуа била лишена памћења, престала би да постоји као личност. У неурофизиолошком смислу наш мисаони систем из широког спектра долазећих информација прихвата само мали број, неопходне за даљи опстанак у сложеном свету. Опажање је спонтани процес, често не тако детаљан јер аутоматски долази до процеса редукције непрегледног садржаја. Свако

---

<sup>12</sup> Куљић, Т. (2006). Култура сећања Теоријска објашњења употребе прошлости, Каталогизација у публикацији Народна библиотека Србије, Београд, стр. 54.



ново искуство додаје се на већ постојећу основу стеченог искуства, што значи да свако ново искуство бива под утицајем постојећих, па тако долази до узајамног мењања.

Неуролози разликују краткорочна памћења и дуготрајна. Краткорочно памћење исчезава кроз пар минута или сати, док дугорочно памћење може остати сачувано заувек, али се и оно временом може замаглили, променити и ретко потпуно нестати. Садржаји сећања се мењају и слабе нарочито она која се ретко евоцирају. Сећања се активно мењају јер свако њихово ново преписивање смешта их у нове склопове. С тим да сваки појединац своје лично сећање види као једино право и истинито.<sup>13</sup> Памћење је вишедимензионално па нас често може преварити, тако да суштински свако сећање у неком сегменту може бити лажно.<sup>14</sup> На модификацију сећања о прошлом утичу и фактори као што су старост, расположење, здравље, однос према предмету сећања и сл. Тако и кроз сопствено стваралаштво мултипликацијом истичем различитост сећања истих догађаја, увек несвесно измењена.

Памћење и ако сложено, заборав је процес још сложенији. Под заборавом се подразумева одређено потискивање чињеница до њиховог потпуног нестајања. Заборав је суштински супротност сећању и једнако је важан као сећање. Поред његове корисне стране, брисање негативних сећања и несвесне селекције информација којима растеређујемо капацитет меморије, може доћи и до заборава нама битних целина прошлости које у великој мери чине наш идентитет. Кроз свој рад, испитивала сам фрагменте прошлости, окренута личном првенствено, породичном сећању, преиспитујући заборав, а потом зашла и у колективно сећање. Сећања се учвршћују сталним понављањем, зато један мотив увек обрађујем више пута.

Б) Памћење је несвесна реконструктивна активност, док психолози тврде да је сећање активно али не у потпуности несвесно. Процес који увек ствара ново искуство, и никад верно не репродукује старо. Сваки животни ток подељен је у три

---

<sup>13</sup> Ротенберг, А. (2010). Креативност и лудило; Нова открића и стари стереотипи, Клио, Нови Сад

<sup>14</sup> Адлер, А. (1984). Смисао живота, Матица Српска, Нови Сад

целине: прошлост, садашњост и будућност. Свака од ових целина реципрочно утиче на постојање друге две. Сваки појединац има своју периодизацију, и свака нација једну заједничку<sup>15</sup>.

„Грађански (културно – политички) идентитет схвата се као заједница која се не заснива на миту о заједничком пореклу „крви и тла,, , него се историјски формира преко државе и културе као „симболичког универзума,, који појединцима даје општи оквир оријентације у датој политичкој заједници. У таквој заједници појединци нису крвно (сродством) везани за своју заједницу, већ постају њен део зато што у њој живе и делују као грађани. “<sup>16</sup>

Једну грађанску целину обједињују управо заједничка сећања, заједничка историјска прошлост, колико год свако од појединаца у групи има и свој лични дојам проживљеног.

Индивидуалним сећањем располаже само појединац и не може га пренети другоме. Свако сећање одвија се у односу на неку временску целину од које полазимо градећи један временски континуитет.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Адлер, А. Смисао живота

<sup>16</sup> Голубовић, З. (2007). Антропологија, Јавно предузеће Службени гласник, Београд

<sup>17</sup> Куљић, Т. (2006). Култура сећања Теоријска објашњења употребе прошлости, Каталогизација у публикацији Народна библиотека Србије, Београд

### 3.2 Индивидуална и колективна меморија

Када је реч о успоменама, постоје два начина на које се оне могу организовати. Први начин је индивидуалан. Успомене су организоване око једне особе која их селекује и организује према себи, а други начин је селектовање успомена на бази једног друштва или одређене веће целине. Тако дакле можемо поделити сећања на индивидуална и колективна, што не значи да је појединац искључен из колективног, напротив. У односу на само друштво, меморија појединца се модификује и прилагођава. Свака личност за себе на себи само својствен начин доживљава одређена сећања и ако су она колективног типа. Такође колективно памћење садржи сва индивидуална сећања, али се не мора подударати са њима.

„Ако под историјским памћењем подразумевамо след догађаја, чију успомену чува национална историја, то памћење и његови оквири не представља суштину онога што називамо колективним памћењем.“<sup>18</sup>

Аутобиографско памћење често може бити фиктивно. Оно је променљиво и друштвено условљено, односно оно мора бити друштвено прихватљиво. Појединац, несвесно, увек следи да и у властитом сећању буде друштвено коректан. Зато је тешко код аутобиографског памћења разграничити спонтано и планско усклађивање прошлости. Памћење се визуализује помоћу речи, идеја и вербалним понављањем. Сећамо се само онога што смо видели, осетили, мислили, тако да се и сећање на исти догађај две различите индивиде не подудара. Догађаји који су од колективног значаја, као што је рат нпр. присвајају се као лични, и ако смо о њима читали само и сл. јер прихватамо сећања заједнице којој припадамо. То је заправо позајмљено памћење. Дакле, ако сећање на рат присвајамо као лично, несвесно стварамо одбојност према окупатору, и ако лично нисмо претрпели никакав бол или страх. Овде долази до

---

<sup>18</sup> Албаш, М. Колективно и историјско памћење, Часопис за књижевности културу и друштвена питања, 77.стр.

поистовећивања са групом којој припадамо. Историјски догађаји често имају само улогу лакше временске поделе индивидуалног живота.<sup>19</sup>

„Наше амћење не ослања се на научену него на доживљену историју.”<sup>20</sup>

Код аутобиографског памћења од кључне важности је присуство емоција које искривљују слику о ономе што се збило и како се збило. Такође се збивања пуна различитих емоција боље памте од оних догађаја лишених осећања. Појединцу је потребна прошлост како би кроз њу тумачио себе и властито постојање. Сећање се константно мења са променом перспективе погледа уназад. Појединац је у сталном процесу изградње аутопортрета, несвесан идеализовање слике Ја из прошлости. Стиче се утисак, да је особа једна константа од тренутка спознаје себе па до данас и ако је потпуно опозитно.

„Лични идентитет, као дијакрони континуитет и као синхрони склад, представља јединство хомогеног биографског тога, односно различитих делатности или улога. Идентитет означава самосталност, различитост од других, али и доследност. Другим речима, имати идентитет значи остати истоветан са собом и код дубоких промена околине. Идентитет није одговор на питање ко си, него да ли си остао исти упркос другачијим нормативним структурама очекивања. Његов конститутивни елемент је сећање. Дакле лично сећање. Није просто архивирање, већ увек и вредновање са основном намером да се о себи изгради или одржи у суштини позитивна оцена.”<sup>21</sup>

Како Тодор Куљић у књизи *Култура сећања*<sup>22</sup> наводи, Јан Асман разликује две врсте колективног памћења. Комуникативно памћење које се преноси усмено и најчешће обухвата три генерације. Друго је културно памћење где се садржај

---

<sup>19</sup> Nigro G. & Neisser U. (1983). *Cognitive Psychology*, Cornell University USA

<sup>20</sup> Албаш, М. Колективно и историјско памћење, Часопис за књижевности културу и друштвена питања, 67.стр.

<sup>21</sup> Куљић, Т. (2006). *Култура сећања Теоријска објашњења употребе прошлости*, Каталогизација у публикацији Народна библиотека Србије, Београд. стр.73.

<sup>22</sup> Тодор Куљић, *Култура сећања*

прошлости институционализују и знатно дуже опстају у времену. Овде доприносе споменици, музеји и сл. Културно памћење је теже променљиво. А колективно памћење се јако често не подудара са историјским. Историја је највећа збирка чињеница која заузима великог простора у памћењу људи. Међутим и историјске чињенице у релевантним књигама, не предсављају увек пуку истину. Поред често коришћене фразе да *историју пишу победници* где је фактор објективног већ искључен, дешавало се да поједине информације из историје бивају уклоњене из књига, измењене и сл. у зависности од тренутног политичког утицаја. Такође, кључно је то што се често о историји не пише докле год траје усмено преношење. Оног тренутка када о неком догађају или времену скоро да нема ко да говори, и постане тако далеко да почне да пада у заборав, почињу да се воде записи из сећања оно мало преживелих, опет из њихобог субјективног доживљаја. Историја чува слике прошлости само онога што још занима наша друштва, све скупа јако мало тога.

„Колективно памћење се од историје разликује у најмање два погледа. То је континуирана страна мишљења, али тај континуитет нипошто није вештачки, јер од прошлости задржава само оно што је још живо, или кадро да живи у свести групе која га одржава. По дефиницији, колективно памћење не прелази границе те групе. Када занимање за једно раздобље исчезне у раздобљу које му следи, није реч о једној те истој групи, која заборавља део своје прошлости: овде у ствари постоје две групе које долазе једна после друге. Друштво мора да живи, па чак и кад су друштвене установе дубоко промењене, а нарочито кад се то догоди, најбољи начин да се оне укорене, јесте да се подупру свим оним што је могуће повратити из традиције.“<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Албаш, М. Колективно и историјско памћење, Часопис за књижевности и културу и друштвена питања, стр 80.

### 3.3. Реконструисане успомене

Од детињства, односно од свесног доба па на даље, човек у све већој мери и све промишљеније учествује у друштвеним збивањима. Знања, идеје, чињенице које прикупља у великој мери могу утицати на већ постојеће меморије о догађајима и њему самом. Многи учени људи који су темељније проучавали уметника и његово стваралаштво сматрају да је цртање један од најстаријих изражајних могућности човека. Тако, један од утемељивача психоанализе Сигмунд Фројд, сматра да је „мишљење у сликама ближе несвесним процесима него мишљењу у речима и, нема сумње, да је од њега и филогенетски старије“<sup>24</sup>.

Успомена је у великој мери реконструкција прошлости уз помоћ тренутних доступних података, одакле слика прошлости може проистећи у доста промењеном облику. Друштвени удео у личном је и већи него што смо га свесни. Већина наших сећања, нарочито она која су везана да даљу прошлост, спонтано буду уобличена у једну велику целину, из које тек понекад се издвајају ситније целине или мањи фрагменти. Многа сећања која нам се чине потпуно јасна, чији смо идентитет верно сачували, односно мислимо да јесмо, такође су готово у целости изграђена на основу и туђих утисака и емоција, записа о том периоду и сл. Зато ја исти тренутак, обрађујем на својим сликама много пута, изнова освежавајући сопствено сећање, сећање моје мајке, оца и сл. Сматрам да се тај утицај спонтано приближио мом личном сећању, па импресија освежене меморије и емоције бива евидентна на сликама.

Анализирајући сопствено сећање на своју баку, увиђам да се оно базира у великој мери на сећање моје мајке о њој. Ако узмем у обзир да је њен живот окончан када сам ја тек напунила шест година, мала је вероватноћа да моје сећање на њу које је доста комплексно, буде истински моје сећање.

---

<sup>24</sup>Фројд, С. (2014). Психопатологија свакодневног живота, Београд стр. 183.

Покушавајући да се присетим периода до своје шесте године, јако ми је тешко да јасно евоцирам успомене на то време. Браће и сестара сећам се само у фрагментима, друге баке јако мало, вртића и других догађаја готово уопште. Док је сећање на баку, мајку моје мајке, много присутније од свега осталог. Неретко је да сећања других присвајамо као своја, као што је овде највероватније случај. Сматрам да баш због мајкине честе приче о баки и моја сећања бивају јако живописно освежена, тако да не само да је одређени догађај вешто реконструисан у садашњост већ да се јасно сећам одређених емоција и мисли у том тренутку из прошлости. Дакле, слика о мојој баки, је слика и моје мајке о њој, и свих других који је се сећају и о њој говоре.

Чињеница је да се многа сећања мењају и од промене животне доби и свих догађаја који на том путу следују. Истражујући ову тему, кроз разговоре са људима, дошла сам до одговора који су се понављали. Девојке које су постале мајке, тврдиле су да су сећања сада на њихове мајке много интензивнија. Емоција коју оне осећају према својој деци сада, помогле су да одређени тренутак из прошлости много емотивније доживе, посматрајући читав догађај не само из улоге детета већ и из перспективе мајке.

### 3.4. Лажна меморија

Како Јан Асман истиче у својој књизи *Култура сећања*<sup>25</sup>, међусобно су повезане три теме, а то су сећање илити однос према прошлости, идентитетом односно питањем политичке имагинације, и културним континуитетом и традицијом. У све ове три сфере се може маневрисати са изменама. Ствара се заједнички простор искуства, очекивања и кретања кроз време и простор подстичући поверење међу припадницима једне културе. Друштво гради припадност и идентитет, и читаву

---

<sup>25</sup> Асман, Ј. (2011). *Култура памћења*, Просвета, Београд

целину означава са *МИ*, а намерном модификацијом сећања и историје може доћи до губљења идентитета целог друштва.

Стална психолошка истраживања воде се на тему лажних сећања. Лажна сећања могу настати спонтано, присвајањем туђих, а могу бити и смишљено наметнута. Диркем је проучавао класно неутрални утицај колективне свести, а Маркс је истраживао и истицао улогу интереса владајуће класе код формирања слике о прошлости. Политика је чест учесник у осмишљавању прошлости. Држава има планску инструментализацију прошлости и плански кроје колективно памћење. То раде због одређених интереса власти а не због очувања идентитета једне групе. Историја се монополски обликује, а група то прихвата мање више спонтано. Такође, интересантно је да немају исто колективно сећање све друштвене класе, а историјом управља владајући слој. Дакле главни механизам који утиче на колективно памћење је држава. Велика подршка у овој модификацији, пружају медији.

Занимљива је ситуација тумачења историје на Балкану, где се суочава и сукобљава колективно памћење једне нације са памћењем других. Не само да земље изван Балкана памте другачију историју, већ и земље Балкана понаособ имају своју измењену верзију. На простору Западног Балкана дошло је до измишљања и реконструисања прошлости због историјског жртвеног учинка, ради бољег представљања свету, у циљу удаљавања и разграничења од сродних нација. Народ који је некад био један, сада, сепаратизовали су се међусобно, представљајући се потпуно различито од суседних, уздижући себе и своје историјске подвиге. У свету, сећање на Балкан креће се од варваског тла до апсолутне жртве, док вероватно ни једна ни друга категорија нису апсолутно истините. Занимљиво је да што су две нације сличније, оне све снажније теже различитости како би што боље истакли своју личну аутентичну историју. Таква је ситуација нпр. код Срба и Хрвата, као и код Украјне, Белорусије и Русије. Историја се често лажно представља и због прихватања од стране других земаља. Што је држава мања то јој је важније спољно признање. А митове о властитој величине често стварају и друге земље или томе доприносе, а не искључиво сама нација о себи.



Лажна сећања међутим, не морају уопште бити наметнута. Она могу настати као последица велике дистанце од одређеног догађаја, или због присутности интензивних емоција. Емпатија је један од фактора који такође утиче на присвајање туђих догађаја. Нпр. млађа сестра ми је препричала догађај који јој се догодио у золошком врту. Носила је шешир на глави и сагињући се преко ограде да погледа неку животињу, шешир јој је са главе испао у отворени кавез за животињама. Овај догађај ми је чак више пута испричала. Након неколико година, у разговору са неком другом особом, тај догађај сам испричала као свој, са потпуним убеђењем да је заиста мој. Интересантно је да сам ја могла да се сетим у потпуности мог размишљања у том тренутку, коментаре особа са којима сам била, и мојих емоција због изгубљеног шешира, а да притом никад тај догађај нисам заиста доживела. Претпоставка је моја да је емпатија коју сам осетила док је сестра препричавала догађај допринела мом поистовећивању са њом, или просто чињеница да је шешир био мој. Па тако се код суђења, никад не узима само сећање једне особе, већ се увек врши и саслушање очевидаца, ако их има.

Измишљање прошлости, такође, јавља се као последица модернизације. Друштва која раде на модернизацији, обмањују себе о сопственој културној и историјској прошлости, како би што брже и боље започели модернизацију. Истиче се прикладна прошлост, а не аутентична. Сама прошлост је неисцрпно складиште информација које се могу користити изнова и изнова, и тумачити на различите начине и користити за измишљање савремене традиције. Што је држава мања то је фиктивни карактер нове прошлости евидентнији.<sup>26</sup>

До лажних сећања често може довести и присуство неуроза у човековој свести.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Куљић, Т. (2006). Култура сећања Теоријска објашњења употребе прошлости, Каталогизација у публикацији, Народна библиотека Србије, Београд, стр.190-204.

<sup>27</sup> Ротенберг, А. Креативност и лудило; Нова открића и стари стереотипи

### 3.5. Свесно и несвесно

Изворност креативног стварања психоанализа је првобитно нашла у концепцији о несвесном, свом основном постулату. Васил Кандински, руски сликар, каже: „Дело долази на свет у непредвиђеном часу, из још незнаног извора, али долази неизбежно.“ Сигмунд Фројд изнео је мишљење да су и психоанализа и уметност начин да се несвесно учини свесним. Рекла бих да су психоанализа и уметност у директном односу, само се крећу у различитим правцима, мада свакако једна ка другој.

„Док психоанализа покушава да досегне несвесно проширивањем свесног, уметност представља директан продор из несвесног у свесно.“<sup>28</sup>

Сигмунд Фројд је доводећи у везу несвесно и основне психичке процесе са уметничким стваралаштвом, поставио и пар хипотеза о природи настајања психичких механизма делотворних током уметничког стварања. То се, пре свега односи на снове, несвесну фантазију, симболе и симболизацију, и најзад, неуротске процесе, најочигледније феномене код којих су несвесно и примарни психички процеси основни психички садржаји. Поред Сигмунда Фројда овим истраживањима бавили су се и његови следбеници Ото Ранк и Вилхем Штекел.

„Процес уметничког стварања ослобађа несвесно и претвара његове садржаје у уметничко дело, при чему целокупан процес рада на делу има катарктички ефекат и на крају доноси велико задовољство.“<sup>29</sup>

Бавећи се темом *Метаморфозе колективног и индивидуалног сећања*, истраживала сам не само појам свесног, сећања и успомена, већ и лажним сећањима, наметнутим, забором, и генералним несвесним, како у стварању тако и кроз утицај несвесног на емоције и меморију. Снови такође имају важну улогу у сећању особе

---

<sup>28</sup> Ерић, Љ. (2010). О цртежу, Београд, стр 59.

<sup>29</sup> Ерић, Љ.

или догађаја. Ако често сањамо неког ко више није са нама, или смо давно изгубили контакт, сећање на њега се освежава. Међутим снови такође могу пружити лажну слику, или пореметити већ постојећа сећања пружајући кроз снове нереалне и лажне информације.

„Иако не постоји одређени „тип“ креативне личности, способност стваралаца да у мишљењу креирају слику која је необична, а некад и парадоксална, омогућава нам увид у сам чин стварања. Улога несвесног у том процесу мора, међутим, бити пажљиво процењена. Ротенберг на неколико места у књизи помиње да је представа о креативности повезана са идејом да стварање долази из несвесног, из нечега изван разума.“<sup>30</sup>

Ако истичемо, да је креативно стваралаштво производ несвесног код ствараоца, долазимо до занимљиве тезе да и страх, анксиозност, неуроza, психоза такође потичу са истог места. Све наведено јако често има великог удела у искривљавању меморије појединца. То све могу бити активни фактори због којих бисмо се прошлости сећали на другачији, измењен начин.<sup>31</sup> Евидентно је да свако стање које није природно стање човека, на одређени начин негативно утиче на здраву креативност и сећање. Сећање је одлазак у прошло увек из нове садашњице. Ово ме је подсетило на читање књиге *Мали Принц* Антоан де Сент Егзипериа, где цела радња романа може изгледати другачије у односу на тренутно животно доба, став, догађаје и сл.

С обзиром да је сликање, генерално стварање нечега креативног, процес ослобађања, све већим бројем радова, долазило је до ослобађања меморије, где су се клупка сећања надовезивала једна на друга. Цртање један од најефикаснијих начина да се особа растерети од страха и напетости који настају као последица несвесних интрапсихичких процеса које субјекат није у стању да реши или да се овог терета макар на други начин ослободи. Зато покрећући себе на један креативни акт он

---

<sup>30</sup> Ротенберг, А. (2010). Креативност и лудило; Нова открића и стари стереотипи, Нови Сад, стр. 216.

<sup>31</sup> Ротенберг, А.

успева да у току тог процеса умањи напетост или је потпуно одстрани, заједно са страхом.

Страх не мора само представљати полазни чиниоц који утиче на стварање већ се појава депресивног страха јавља и у току стварања. Дакле он (страх) подстиче и спречава истовремено. Ако субјект успе да превлада напад страха који је повезан са депресијом, он развија стваралачке способности у психолошком или уметничком смислу, или истовремено у оба смисла. По мишљењу Љубомира Ерића, уметничко стварање се може дефинисати као успешан одговор на депресивни страх.<sup>32</sup>

„Али наш најважнији рад усмерен је на покушаје да се осветли и препозна деструктивност, деривати смрти који ометају и не дозвољавају живот, на то да се из живота уклони сенка деструкције, како би се креативност испољила, пробила на површину и обезбедила нам да конфликте или болне трауме сада преведемо у подручје искуства.“<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Ерић, Љ. (2010). О цртежу, Београд

<sup>33</sup> Ротенберг, А. (2010). Креативност и лудило; Нова открића и стари стереотипи, Нови Сад

## 4. Еволуција схватања времена

Како памти друштво а како појединац зависи од многих фактора из садашњег тренутка, због којих често можемо у властитом сећању несвесно променити чињенице прошлости. Сам доживљај времена у историјском и културном погледу је разнолик, па се тако и сам појам времена од друштва до друштва може разликовати у схватању. Марк Блош је историју дефинисао као „науку о људима у времену”.

„ Универзални елементи људске егзистенције се двоструко релативизују у људској историји: с једне стране, у специфичним историјским, друштвеним и културним условима, а са друге, у индивидуалним социокултурним условима једног народа, заједнице, односно етичке групе, или у персоналним условима индивидуалне егзистенције. ”<sup>34</sup>

Сваки појединац на свој начин може тумачити појам времена, као оно чега више нема и не може се утицати на то, или као о оно што је било. И ако на први поглед исто, прво тумачење прошлости има негативну конотацију непостојаности, док друго гледање има позитивни карактер постојаности. Пол Рикер са друге стране има своју поделу, поред стандарне на прошлост, садашњост и будућност, он прави нијансе кроз угао савременог, односно прави поделу на садашње сећање прошлог, затим садашњег сагледавања садашњег и садашњег очекивања будућег.<sup>35</sup>

Он прошлост увек тумачи кроз појам новог садашњег. Како Аристотел истиче да је средиште памћења душа, онда је јасно зашто су њени фрагменти тако осетљиви на промене. Меморија бива индивидуализована код сваког појединца, у односу на његове ставове, културу, васпитање, друга сећања.

---

<sup>34</sup> Голубовић, З. (2007). Антропологија, Јавно предузеће Службени гласник, Београд

<sup>35</sup> Куљић, Т. (2006). Култура сећања Теоријска објашњења употребе прошлости, Каталогизација у публикацији Народна библиотека Србије, Београд, стр. 29.

Па тако, прошлост није могуће до краја раздвојити од садашњице. Овакво поимање времена преиспитујем кроз сопствено стваралаштво и истраживање. Тему меморије кроз уметнички приказ истраживала сам кроз последњих пар година свог стваралаштва, како кроз цртеж тако и кроз слику, обрађујући најчешће исте секвенце прошлости али увек кроз нов угао садашњег, посматрала промену саме меморије.

Па тако на пример портрет који сам сликала више пута у различитом периоду свог истраживања, рађен по сећању на исту фотографију мајке из детињства, бива од слике до слике видно промењен. Основни принцип мог стваралаштва, јесте понављање. Тако сегменти прошлости трајно прелазе у дугорочну меморију.

Свако друштво имало је свој начин преношења прошлости и поимања времена. У средњовековној култури сећања, смрт је била неизоставни елемент. Усмено преношење, као и писмено гајили су Вавилонци, Грци и Јевреји. Приповедање претвара време у смисао на тај начин што растрзана дешавања спаја унутрашњом везом. Значај историјског приповедања је у томе што одређене стицаје околности нарацијом повезује и гради чврсту целину, без обзира на реалну снагу ове везе.

У средњем веку организовано памћење се могло поделити на христјанизацију памћења као вид новог декретираног сећања као и на поделу колективног памћења кроз литургијско и световно сећање. Хронологија је мање утицала на другу поделу организованог памћења, док је већег утицаја имало усавршавање церемонијалног сећања на преминуле. Прошлост не представља само период који је предходио садашњости већ постаје нешто што се чува и изнова открива.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Гуревич, А.(1994). Категорије средњевековне културе, Матица Српска, Београд





37

Како Ле Гоф истиче, људи без писма поседовали су „етничко сећање” где сећање се није сврставало у високоразвијене вештине, а ове народе је сматрао креативним и слободним. Традиционализам „примитивних” друштва је као ванвременска категорија пример идеалног света смештеног у прошлост. То је ванвременски модел митске прошлости, непроменљива целина, где се од прошлости гради „идеална целина” према којој се управљају садашњост и будућност.<sup>38</sup>

Само поимање света код усмених култура је другачије. Затим прелаз из праисторије у антику донео је промене, где се усмена преношења полако пребацују на писмена. Код писмених култура постоји и подела на не електронско и електронско доба. Са појавом писма и штампе, библиотека и сл. прошлост је на лакши начин могла да се појми као нешто различито од садашњице. За време романтизма, појава

---

<sup>37</sup> *Mother I, II, III*, Комбинована техника на платну, 2020.

<sup>38</sup> Голубовић, З. (2007). Антропологија, Јавно предузеће Службени гласник, Београд



јавних споменика, музеја, новчића, медаља узело је великог удела у бележењу времена, његовом јаснијем дефинисању, и лакшем памћењу.

„Уосталом, осим гравура и књига, у данашњем друштву је прошлост оставила много каткад видљивих трагова, које опажамо и у сликовитим изразима, у изгледу појединих места, па чак и у начинима мишљења и осећања које неки људи на неким местима несвесно чувају и опонашају. Обично то не примећујемо. Али, довољно је да пажњу усмеримо на ту страну па да увидимо како модерни обичаји почивају на древним слојевима који избијају на бројним местима.”<sup>39</sup>

Констатовали смо да култура не представља само саставни део друштвене структуре, већ да припада и структури личности. Култура не представља за спољашњу димензију личности појединца и његовог света већ је део његове унутрашње структуре личности.

#### *4.1. Историјско памћење*

Историјски смисао изграђен је кроз историјску свест. Збивање лишено смисла губи линеарну прегледност па остаје неповезано и хаотично, потпуно лишено идентитета. Историја није гола прошлост, већ однос прошлости према неком другом времену, садашњости или будућности.

„Историјским пресеком – како вертикалним (кроз различите историјске епохе) тако и хоризонталним (упоређивањем различитих историјских могућности у оквиру једне епохе), могуће је установити антрополошке

---

<sup>39</sup> Морис, А. (2015). Колективно историјско памћење - Аутобиографско и историјско памћење: њихова привидна супротност, у Колективно сећање и политике памћења, Завод за уџбенике, Београд стр. 29.

димензије људске егзистенције, у којима је садржана и способност човека да превазилази историјске околности и ствара нову историјску перспективу, што је значајна предпоставка Марксове антропологије. Овде се у том покушају настојало да се искористи емпиријска грађа о историјским алтернативама у савременој цивилизацији, да би се докучиле историјске могућности наше епохе и реалне прилике за револуционарну акцију савременог човека. <sup>40</sup>

Историју не чине само реална збивања са чистим чињеницама, већ и разноврсна опажања, сећања, осећања сваког од нас. Историјско знање је јединствена мешавина онога што се заиста догодило, онога у шта се верује да се догодило, погрешног сећања, и субјективног препричавања.

„Универзални елементи људске егзистенције се двоструко релативизују у људској историји: с једне стране, у специфичним историјским, друштвеним и културним условима, а са друге, у индивидуалним социокултурним условима једног народа, заједнице, односно етичке групе, или у персоналним условима индивидуалне егзистенције.“<sup>41</sup>

Однос између историје, памћења и нације је један реципрочни круг, симбиоза, у научном, педагошком теоријском и практичном нивоу. Кроз историју једног друштва наше памћење се највише темељи на сакралним основама. Појам историја по себи има два значења. Један се односи на оно што се збило а други на писање о ономе што се збило, а често се ова два значења међусобно мешају. Колективно памћење стално утиче на науку о прошлости, колико год се историчари трудили да ова наука остане стабилна и независна. Свако колективно памћење има неку групу за свој ослонац, ограничену временски и просторно.

„Историја је појам који означава специфичност настајања човека у континуитету времена (прошлост – садашњост – будућност) и континуитета развоја људске праксе. Историја је схваћена као историја

---

<sup>40</sup> Голубовић, З. (2007). Антропологија, Јавно предузеће Службени гласник, Београд

<sup>41</sup> Голубовић, З.

конкретно делујућих људи у мрежи друштвених односа. Историја се јавља као спој каузалности и сврховитости, као сплет спољашних околности (које долазе изван индивидуе) и мотивације, друштвено изграђених механизма и слободног чина, институционалних чинилаца и индивидуалне иницијативе, традиције и иновације. Историја није механички процес у којем последице настају аутоматски из узрока, већ је људски чин.”<sup>42</sup>

Појам историја означава три врсте односа према прошлости. А то је оно што се једном десило, истраживање истог и на крају уношење смисла у све то. Историја углавном означава све три ствари. Култура сећања једног друштва огледа се у томе која врста сећања и емоција превлада у односу према прошлости. Како Тодор Куљић у књизи *Култура сећања* наводи Албаша, универзално памћење не постоји, а историја почиње тамо где колективно памћење престаје.<sup>43</sup>

Истраживање везано за ову тему започела сам пре неколико година, базирајући се првенствено на индивидуалном сећању, претежно субјективном. Даљим проучавањем културе сећања, меморије, времена и сл, дошла сам и до колективног и друштвеног сећања, а и заборав. У том истраживању тек сам дотакла тему рата, али не као историјски догађај са свим својим страхотама, већ пажљиво бирала личности које ће представљати читав тај период. Желела сам да друштво не заборави сва страдања једног народа, али не кроз призму војвода него кроз перспективну обичног народа. На самом рубу заборав, пронашла сам, и њиме се највише бавила, Славу Ковића.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Голубовић, З.

<sup>43</sup> Куљић, Т. (2006). *Култура сећања Теоријска објашњења употребе прошлости, Каталогизација у публикацији Народна библиотека Србије, Београд*, стр. 129.

<sup>44</sup> Славољуб Слава Ковић (Богатић, 21. август 1924 — Шабач, 10. јануар 1942), учесник Народноослободилачке борбе. Рођен је 1924. године у Богатићу. Потицао је из сиромашне породице. Непосредно пред почетак Другог светског рата, почео је да изучава кројачки занат. У лето 1941. године, након ослобођења Богатића, Слава се прикључио партизанима. Ступио је у сеоску чету, која је касније ушла у састав Мачванског партизанског одреда. Пошто је био превише млад за борца, био је курир и стражар, а у партизанским радионицама је израђивао бомбе, поправљао наоружање и шио одела. Након Прве непријатељске офанзиве, децембра 1941. године Немци су Славу заробили у селу Милини, на Церу. Потом је са осталим заробљеним партизанима одведен у логор Забран, код Шапца.

„Људска природа као најопштији генерички ниво има два ступња конкретизације – човек је историјски производређеног друштва и културе, али је и појединац обдарен посебним диспозицијама. Будући да је човек одређен динамички – у сталном процесу постајања – историја се јавља као „права природа човека” (Маркс), јер је она „место,, догађања процеса очовечења човека.”<sup>45</sup>

---

У логору је током саслушавања био страховито мучен, али је упркос томе одбио да ода било које од имена партизанских сарадника. Иако је био ситне грађе, подносио је мучења и поносно говорио да се борио против Немаца. У мучењу малог Славе, посебно су се истицали локални љотићевци, из Деветог добровољачког одреда, који су му у чело ножем урезали звезду петокраку. Стрељан је 10. јануара 1942. године у Шапцу, заједно са групом заробљеника. Славина биста је постављена у непосредној близини бисте народног хероја Бошка Бухе, пошто су они у лето 1941. године били саборци у Мачванском партизанском одреду.[1]

Име Славе Ковића данас носи једна улица и Предшколска установа у Богатићу. Испред зграде Предшколске установе му је подигнута спомен-биста. ( Преузето са <https://sr.wikipedia.org/sr-ec/>)

<sup>45</sup> Голубовић, З. (2007). Антропологија, Јавно предузеће Службени гласник, Београд

## 5. Носталгија

„ Уметност је најснажнији извор оптимизма и утопијског стремљења.”<sup>46</sup>

Један од кључних елемената за покретање теме метаморфозе успомена, јесте носталгија. Слушајући себе и друге, увиђам да се носталгија увек провлачи као неизоставни елемент живота сваког појединца. Носталгија за домовином, људима из прошлости, младошћу и сл. Али овај осећај идеализоване прошлости јако често је присутан. Овај осећај, настаје несвесним упоређивањем прошлог времена са садашњицом, где оно што је већ било посматрамо са дистанцом, памтећи само лепе сегменте. Као и памћење, и носталгија може бити индивидуална и историјска .И једна и друга заправо се бави идеализацијом прошлог.

Историјска носталгија изазива тежњу за повратком у прошлост, као бољем месту. Док индивидуална носталгија идеализује личну запамћену прошлост. Носталгија може бити просторна и временска. Просторна се углавном односи на људе који су емигрирали у друге земље или градове, док се временска односи на животно доба удаљено од садашњег тренутка. Ове две врсте носталгија могу и да се укрштају. Овакав вида носталгија је посебно присутан у Србији, где се време старе Југославије истиче као златно доба.

Памћење је неизоставни део носталгије. Без памћења не бисмо имали икакву свест о себи, не бисмо постојали као личност. Памћење се дели на чулно, краткорочно и дугорочно. Оно што је моја идеја, јесте да се направи што веће

---

<sup>46</sup> Голубовић, З.

складиште дугорочне меморије. Тако, покушавам да кроз сликарски приступ прву и другу фазу памћења претворим у трећу – дугорочно памћење.

И дугорочно памћење има своје поделе, као што су процедурално, семантичко и епизодичко. Конкретно, за моје стваралаштво је најважније било последње, епизодичко. Оно се још назива и аутобиографско, јер представља складиштене емоције, конкретне догађаје, и оно је потпуно лично. Ово сећање, долази као последња фаза и код човека се формира тек у четвртој години живота. Али епизодичко памћење је најдугорочније, док је епизодно најкраће и најподложније променама.

Аутобиографско сећање се односи на целокупан живот индивидуе, па је тачност информација врло дискутабилна. Најлакше се памти период ране младости до средњег доба, зато што је то фаза великих догађаја, променљивости и ситуација емотивно обојених. И најчешће, носталгија се јавља управо за овим периодом живота.

## 6. Композиција и ритам

Равнотежа, облици, површина, једнакост и супротност је оно што константно чини наше окружење. Навикнути на облике око нас, све те теже и силе, облици и форме, постали су део наше свакодневнице. Човек, углавном несвестан тога, бива стопљен са својом околином, креће се међу облицима без веће анализе њихових односа. Понекад, свесни смо да одређено низање предмета одговара нашем оку, и генерално нашим чулима, као што је правилан дрворед у парку или крај пута, или правилно ређање зграда и слично и то прија нашим чулима.

Ако израђујемо неко уметничко дело оно мора бити складно уравнотежено и ритмички јасно подељено. Углавном, слике бивају израђене тако да поштују силу земљине теже, тако да готово сви насликани елементи на слици бивају смештени на доњи део платна, а да друга половина, горња, бива слободнија и чистија. Можда је то природни рефлекс, јер смо само навикнути на такво визуелно решење у природи, где је сва тежина смештена доле, а небо као чиста површина долази горе.

Композиција је једна од главних елемената добре слике или цртежа, који се морају испоштовати. Боја, линија, светло, сенка, површина, је нешто што ће бити занемарено ако сама композиција није добро решена. Композиционо решење је први ликовни елемент који бива запажен на раду.

Успоставити добру равнотежу на раду, добро искомпонovati елементе, не подразумева условно централну композицију. Централна композиција јесте можда најучесталија, али свакако не и једина.

Међутим, тема којом се бавим готово да захтева решење које одговара централној композицији. Ако се ретроспективно вратим на прве радове, они су сви почев од мањих формата 100x70 цм до већих од 140x100 цм, били централно компоновани, али кроз рад, та ситуација се мењала, не драстично, али јесте. Најпре,

на формату је била смештена само једна фигура, фронтално, по средини, статична без икаквих покрета. Иако без јасно дефинисаних очију, због централне композиције, и фронталног става посматрач стиче утисак као да фигура са цртежа гледа у посматрача, стварајући непријатан осећај узајамног посматрања.



Овде, као и на свим мојим сликама, издвајају се две целине, једна која је у првом плану и позадина која није дефинисана ни као безгранични простор, ни као зид, нити као део било ког амбијента, пејзажа или собе. Ова чињеница поставља доста питања везаних за простор и време.

Овакав простор на радовима савршено одговара измештеним успоменама (измештеним ликовима из успомена) који изнова бивају смештени у нови простор.

---

<sup>47</sup> *Војкан*, Комбинована техника на платну, 100x140 цм, 2020.

<sup>48</sup> *Слава Ковић*, Комбинована техника на платну, 100x140 цм, 2020.



Ово се такође може посматрати као њиховим поновним смештањем у неке нове успомене. Аутобиографско памћење повезује уметничко лично Ја са пређашњим искуством које има активну улогу у стварању нове слике прошлости у тренутку који траје. Садашњост и прошлост се прожимају градећи успомену ван временског карактера.

И ако се на сликама назиру благи покрети руку, акценат уопште није на покрету. Покрета има, али фигуре су и даље статичне и делују непомично. На њихову смиреност, знатно утиче чињеница да су смештени по средини платна. И ако се број фигура повећавао временом, композицијски се радови нису променили. Читава идеја сећања потекла је од првих насталих породичних фотографија. Фотографије које узимам као узор, настале су првим, аналогним фотоапаратима, у време када је фотографија имала потпуно друго значење него данас. Фотографије данас настају свакодневно, на уређајима који су свима доступни, док су се раније фотографисали само јако важни догађаји и битни тренуци за памћење. Баш те тренутке ја желим да кроз слику реинкарнирам.

Процес је трајао дуго, од саме припреме главних актера (облачења у своја најбоља одела, шминкања, намештања фризура), преко фотографисања где је бленда била отворена јако дуго, са покушајем потпуног мировања, без трептања и померања, до израде фотографије. Тада, људи су бивали смештани, такође, на средишњи део фотографије, мирно позирајући како би фотографија испала најбоље могуће.

Без обзира на потпуно мировање људи док је трајао чин фотографисања, мировање ипак није могло бити потпуно, па су тако често фигуре при изради фотографија деловале замућено по ивицама, јер је апарат ухватио и најмањи покрет. Баш зато, често се и на мојим радовима губи јасна линија између позадине и фигуре. Долази до преклапања позадине са фигурама, а често и до преклапања самих фигура.

Даљим радом долазила сам до све већег броја фигура на платну. Иако су све оне и даље биле постављене фронтално, композицију сам мењала, али се почетна идеја није изгубила. На њима је углавном позадина остајала чиста, или са минималним интервенцијама, па се тако још јасније издвајају две површине, једна коју чине фигуре и друга коју чини позадина.



49



50

Посматрачу је остављена слобода да позадину слике, а самим тим и целу слику, доживи како жели, као безграничан простор иза фигура или као равну површину, тј. зид. На чистој површини ритам који праве фигуре је још очигледнији.

Без обзира на број фигура на слици, композицијски оне остају окренуте центру. Статичност и смиреност ликова, се додатно подупире, вертикалама, које су често најинтензивније управо на средини слике. И ако се визуелно одаје утисак да је на слици више фигура, њихова бројност често подразумева само дупликацију једног актера, и његову модификацију кроз простор и време. Тако посматрач не може бити сигуран да ли једна фигура представљена у покрету, или је на слици више статичних фигура.

---

<sup>49</sup> *Аутофокус*, комбинована техника, 100x140 цм, 2020.

<sup>50</sup> *Black*, комбинована техника, 100x140 цм, 2020.

## 7. Цртеж и линија – слика и потез

„Око и рука су отац и маи уметничке делатности. Цртање, сликање и моделовање јесу врсте човековог моторног понашања, те се мора предпоставити да су се развили од две старије и општије врсте таквог понашања – изражајног и описног кретања.“<sup>51</sup>

Цртеж као једна од основних техника уметничког изражавања сматра се основом и полазном ставком, небитно да ли желимо да се ликовно искажемо кроз слику, или мозаик или било коју другу визуелну уметност. Данас, цртеж је на врхунцу свог достигнућа, у пуном сјају исказујући све своје могућности као најпоетичнија и најфинија техника, пуна богатством линије и површине.

Постоји теорија да у сваком од нас лежи семе креативности које ће се развити, или не. Наравно, ова теорија зависи и од дефиниције саме креативности, и то како на њу гледамо. Али ако креативност поистоветимо са слободом изражавања своје личности на нама својствен начин, сложићемо се да је горе наведена тврдња тачна. Када се дете у својим првим корацима сусретне са оловком или било којим другим ликовним средством, оно на најслободнији начин приказује свој доживљај предмета око себе. Па тако ако дете црта мртву природу, или модела, оно ће занемарити све неважно, и на папир ће сместити само елементе који су по њему довољни да објасне предмет који је цртало. Од природе узима само оно што му је потребно. Зар кроз ову тврдњу нисмо показали да у сваком од нас још у раним годинама живота лежи уметник, који ће се кроз године стварања вратити на дечије поимање света и од њега узимати само најважније по њему.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Арнхајм, Р. (1987). Уметност и визуелно опажање, Београд стр. 147.

<sup>52</sup> Ротенберг, А. (2010). Креативност и лудило, Клио, Београд

„Права линија уводи линијско продуживање у простору а тиме и мисао о правцу. У складу са законом диференцијације, прво однос који се стиче између праваца је најједноставнији, однос правог угла. Правоугаоно укрштање замењује све угаоне односе док се изричито не овлада косином.“<sup>53</sup>

Како на цртежима тако и на сликама преовлада је често доминантна вертикала која тек понегде осцилира. Испитивање теме сећања у мом раду базично је било истражено кроз цртеж, а потом сам цртеже преточила у слику, не удаљавајући се превише од првог визуелног решења. Вертикалама које су груписане, или индивидуално постављене градим свој цртеж и слику. Овакав приступ се такође може окарактерисати као повратак у прва сазнања о цртежу, јер се подразумева да је права линија најједноставнији облик линије и да је таква линија први и најранији облик линије коју је смислио човек. Линија као први и најважнији елемент на мојим радовима, осцилира од готово транспарентне сиве, прозрчане и танке, до напуњене црне, дебљине и неколико центиметара.

Поред ова два дијаметрално супротна квалитета линије, цртежи и слике грађени су и металик сивом површином насталу вишеструким прелажењем графитним пудером преко исте површине. Такође, на сликама се појављује и техника колажа, наношење и одузимање претходно налепљеног материјала, постижући додатну тродимензионалност и богатство текстура. Вертикале су на одређеним местима пресечене слободним попречним потезима, тако да њихов контраст додатно наглашава једно друго. Споменуто је, праве линије, често без промене ритма на њима утичу на стабилност цртежа, чинећи га статичним, мирним, снажним, тако да фигуре које су постављене фронтално бивају подупрете свим тим вертикалама, наглашавајући саму идеју статичности. И ако се на појединим радовима истиче мултипликација фигура, инсистирање није на покрету и ако би то била прва асоцијација, већ на треперовости сећања и њиховој непрецизности у постојању данас.

---

<sup>53</sup> Арнхајм, Р.

Положај фигуре анфас, или полупрофил, је изабран како би додатно, у први план, избио интимизам на цртежима и скренуо пажњу са основног полазног мотива – портрет.

„Сви ефекти су релативни. Иста форма не значи исту ствар у свим временима. Значење вертикале у ренесансним портретима разликује се од њеног значења у портретима примитиваца. Овде је она једина форма представљања, тамо се издваја од других могућности, те тако стиче свој посебни израз.“<sup>54</sup>



55

Кроз рад и истраживање, како идејно тако и технолошко, дошла сам до све учесталије употребе шаблона. Шаблоне у облику фигура, портрета, шака, користим више пута на различите начине. На тај начин сам у могућности да један лик као део успомене поновим у основним елементима више пута, дозвољавајући спонтане промене које настају током извођења цртежа и тиме допуштам својим фигурама да путем своје спонтане метармофозе мењају мој унутрашњи став према конкретном

---

<sup>54</sup> Велфлин, Х. (1965). Историја уметности, Сарајево

<sup>55</sup> Детељ слике *Shadow*, као пример за мултипликацију, поменутоу тексту изнад фотографије.

сећању (успоменама). Оваквим цртањем (помоћу шаблона) на индиректан начин се постиже резултат. Мултипликацијом ових облика градим простор на цртежима, а негде то вишеструко понављање истих облика има потпуно другу конотацију, понекад, у виду силуете или сенке, понекад као скуп различитих успомена груписаних на једном месту.



Сада, посматрајући хронолошки ток својих радова увиђам како линија полако исчезавала са радова и уступа место површинама које се мекано преклапају. Последњи радови из овог низа готово да су цели изграђени из мноштва површина. Тако портрети паперјаст и прозачни добијају једно замућено, скоро акварелско решење где елементи лица бивају готово асоцијативно решени. Изнова и изнова, елементи се понављају, како би се оживели, промислили, боље сагледали.

„Практично узев, облик служи, пре свега, да нас обавести о природи ствари помоћу њиховог спољашњег изгледа. Међутим, не усредсређују се сви предмети на то да својим обликом говоре о својој физичкој природи. Насликан предео мало има везе са равним комадом платна покривеним

---

<sup>56</sup> Детаљи цртежа као пример коришћења шаблона на радовима.

слојевима боје. Сем тога, форма увек иде даље од практичне функције ствари тиме што у њиховом облику проналази визуелна својства округлости или оштрине, снаге или слабости, склада или несклада.<sup>57</sup>

Фигуре и поретрете који су саставни део моје ликовне поетике не сликам увек на исти начин. Неки од њих бивају доста једноставно решени, плошно, без осветљења и икакве тродимензионалности. Док је на неким сегментима мојих радова, светлост најважнији ликовни елемент. На овај начин, наизменичним ређањем плошних и тродимензионалних мотива, стављам их у контраст, како би додатно истакли једни друге. Тиме такође желим да успоставим једну компарацију на радовима, од пропратних елемената до важних акцената на слици на које желим да скренем пажњу посматрача. На мојим радовима се могу уочити три различите површине, чиста бела, сива која је присутна у свим својим валерским вредностима и црна. Бела је од велике важности, јер поред тога што радовима даје одређену свежину која им је неопходна, ствара осећај простора и бесконачности.

„Форму не одређују само физичка својства материјала него и стил представљања који употребљава једна култура или појединачни уметник. Једна равномерна мрља боје може да буде људска глава у суштински дводимензионалном Матисовом свету, али иста та мрља изгледала би плосната уместо обла у некој Каравађовој изразито тродимензионалној слици. На једном Липшицовом кубистичком кипу, коцка може да буде глава, али та коцка била би блок неорганске материје у једном Роденовом делу.“<sup>58</sup>

Понекад, одређене сегменте, исликам тек толико да асоцирају на оно што желим приказати. Као што сам већ цитирала Архајма, често и уједначена сива мрља може бити довољна, без сувишних информација. Не инсистирам на плошности већ на комбинацији плошног и тродимензионалног. Светлост је мека и блага, а њено поигравање најбоље се уочава на портретима. На првим радовима из ове серије светлост је била знатно драматичнија са јасним и оштрим прелазима из светлог у

<sup>57</sup> Арнајм, Р. (1954). Уметност и визуелно опажање, Уметничка академија, Београд стр. 86.

<sup>58</sup> Арнајм, Р. (1954). Уметност и визуелно опажање, Уметничка академија, Београд стр. 122.

тамно, док су последњи настали радови знатно суптилнији. Светлост је готово једино средство за представљање дубине простора на мојим радовима са обзиром да градиент величине не користим у ту сврху. Моје фигуре немају логичне пропорције, како налажу закони геометријске перспективе већ ја често прибегавам обрнутом ликовном решењу.

„Џејмс Ц. Гипсон први је скренуо пажњу на моћ градијетна да стварају дубину. Он је наглашавао градијенте текстуре, као што су постепено промењива густина зрна или прелива, при чему се грубља текстура повезује са близином, а ситнија са даљином. И ако је схватио да градијенти стварају дубину и у линијским цртежима он је њих замишљао као *сабласне апстракције* онога што је запажено у свакодневном искуству.“<sup>59</sup>

Линија и површина, светлост и сенка, представљају најбитније елементе мог рада, међусобно прожете тако да не опстају једани без других. Подупиру се и прожимају, тако да линија постаје светлост и обратно. Сви елементи су склопљени тако да заједно само истичу ликовност коју желим да постигнем.

На сликама, потез четке кретао се од смиреног, дугог потеза до кратког и треперавог. Такође од плошног и глатког до пастуозног и слојевитог. Сlike су рађене акрилним бојама што ми је омогућило додатног простора за истраживање и експериментисање. Тако на појединим радовима, акрилне боје комбиновала сам са графитним пудером, угљеним штапићима и колажом.

---

<sup>59</sup> Арнхајм, Р. (1954). Уметност и визуелно опажање, Уметничка академија, Београд, стр. 234.



## 8. Боја и њена симболика

Боја као неизоставни елемент наше свакодневице постала је толико опште присутна да нисмо ни свесни њеног значаја. Свака држава има своју комбинацију боја, сваки град, удружење. Она често, има јак утицај на наша размишљања, ставове и доживљај одређених ситуација. Тако се црвена боја, доказана као боја која има најјачег утицаја на људску свест, често користи у мултимедији и маркетингу како би нам привукли пажњу на одређену рекламу. Боја нам може олакшати и поједноставити одређене ствари и симболе, али нас исто тако може навести на погрешно тумачење.

Од давнина, боја је била занимљив појам истраживања за многе. Лаици као и школовани људи, постављали су питања на тему боје, одакле долази, како настаје, и где нестаје. Многи физичари истраживали су боју, постављали теорије, као Њутн, други је оспоравали, али се вечито водила дискусија о светлосном снопу боја. Човечанство је увек било интригирано бојама, како је њихов међусобни однос, како се прилагођавају и мешају дајући нови спектар.

„Гете је направио бели троугао на тамној позадини. Ако се удаљи свјетлост, остане само тама. Не види се никаква слика. Ако се сада направи црни троугао на светлој позадини и пусти јако светло да сија на њега, такође нема никакве слике. Слика и боје стварају се само у сусрету светла и таме. Из тога је Гете закључио: када светло нестане, нестану и боје; ако нестане тама, боје такође нестану. Боје, према његовим запажањима, нису, како их је Њутн описао, садржане у свјетлости, већ настају тек код међусобног сусрета свјетлости и таме.”<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> <http://moji-tragovi.blogspot.rs/2013/02/uvod-u-geteovu-teoriju-boja.html>

Овај експеримент ме је навео на размишљање да моји радови, представљају склад светлости и таме, како у техничком извођењу, тако и у психолошком поимању цртежа и слике. На мојим радовима се уочава широки распон сивих тонова, од чисте беле, до металик црне и мат црне.

Одсуство боје дошло је спонтано. Кроз дугогодишњи рад, колико се активно бавим тематиком сећања, постепено сам спектар боја чинила све мањим. Ни раније није то био широки распон боја, већ само по негде, понекад, углавном зелена, и ретко када, као акценат црвена. Тражећи се стилски, као и тематски, дошла сам до потпуног прочишћења радова. Иако нисам себе строго ограничила на црну и белу, овакав начин рада ме је подстакао да у потпуности истражим сиве тонове које могу добити, као и различите вредности црне и беле. Од акрилних боја, обичне графитне оловке, преко графитног пудера (у комбинацији са водом или не) употребљавала сам акрилне спрејеве, који ми омогућавају поигравање са текстурама, мат и лакираним површинама, колажирала различите папире постижући додатно богатство текстура.

Реципрочно потпуној елиминацији боја је инсистирање на текстури, меко, тврдо, глатко, храпаво, масно, суво. Леонардо да Винчи је одбацио широки спектар боја и свој колорит гради потенцирајући на светлу и сенци, постављајући пет основних светлосних вредности, а то су највише, директно, рефлексно, затамњење и сенка. Њутн је сматрао да све боје настају из беле, док је Гете тврдио да све боје потичу од сиве. Чак и када се помешају црвена, жута и плава настаје сива. Зато је сива боја у средишту Гетеовог круга боја.



Црна боја, као тамна, доводи орган вида у стање мировања, док светлост, као и бела боја, доводи око у активно стање. Сива површина се налази унутар беле и црне, односно између светлог и тамног. Па тако сива у поређењу са белом изгледаће много тамније, а иста та сива поред црне изгледаће доста светлије. Бела боја се сматра савршеном чистом мутноћом. Црна и бела постоје као готове ахроматске боје од којих је могуће изазвати хроматику. Замућивањем беле добићемо жуту, а посветљивањем црне добићемо плаву. У природи лако можемо регистровати

---

<sup>61</sup> Детаљ слике *Слава Ковић* као пример колажа и текстура постигнутих на слици. Комбинована техника, 100x140 цм, 2020.

присуство жуте на белом, анализирајући ствари као што су папир, бело платно и слично.

Осуство боја у сликарству је ретко. Уметник природно и несвесно тежи бојама. Одсуство боја у мом стваралаштву дошло је као последица дугог бављења цртежом. Ово не сматрам аномалијом, већ додатним изазовом, који ме је додатно инспирисао да своје радове обогатим текстурама. Искористити белу и црну у свим првцима, отварало ми је мноштво идеја и креативних експериментисања.

„Човек мора да поштује црно. Ништа га не квари. Оно не угађа оку, нити буди неко друго чуло. Оно је оруђе ума још и више него лепа боја палете и призме.“<sup>62</sup>

Црна представља важан сегмент на сваком од радова. Комбинацијом различитих материјала долазим и до различитих квалитета црне. Она, радове чини стабилнијим, складнијим, снажнијим. Поред визуелног квалитета, црна у потпуности одговара мојој поетици.

„Да старимо, да умиремо, то смо одувек знали, иако смо се споро навикавали на ту мисао и тешко мирили са њом. Али са годинама, ево се јављају у нама, и то пре смрти и пре самог старења, нове мисли са којима се човек не може да помири и које нас гурају у старост пре времена и у праву смрт пре умирања. Сви смо ми мртви само се редом сахрањујемо.“<sup>63</sup>

У савременом друштву, црна боја је представљена као симбол страха, смрти, тајанствености, жаљења, кајања, празнине, самоће, мистерије. Панга реи снажно добија на важности, носећи са собом празнину и самоћу. Појединац бива беспомоћни посматрач, безвољно осуђен на учествовање, а моји сиви тонови, савршено пристају једном таквом карактеру. Црна, суптилно намеће своју симболику у први план. Ипак, читава идеја није та да смрт и пролазност постану водећи већ да само проживљени, или пак непроживљени део прошлости буде смештен у садашњост, изнова и изнова.

---

<sup>62</sup> <https://www.odilon-redon.org/>

<sup>63</sup> Иво Андрић

„Позитивно вредновање беле боје, које следи, такође је повезано са иницијацијским феноменом. Она није обележје молитеља или кандидата који иду према смрти, него боја онога који се открива, који се поново рађа, пошто је победио искушење. Као заједничка боја, бело постаје у дневном значењу боја открића, милости, преображења, боја која заслепљује и буди разум истовремено га надилазећи. Као соларна боја, бело постаје симбол развијене дневне свести која је спремна да загризе стварност.”<sup>64</sup>

Иако акценат није на белој, она сама по себи постаје битна као потпуни контраст тамним, сивим које доминирају. И тако постаје акценат сама по себи. Она није присутна у великој мери, али то јој не умањује важност. Говорећи о мојим радовима, тешко је говорити о боји, јер је распон боја минималан. Они имају своју боју, као целина, свој тон и свој звук. Скупа одишу једном атмосфером која је смирена и тиха, али натегнута тако да кретање сваког тренутка прети да се догоди.

Бела иако у основи има значење смирености, благостања, у овом случају, постављена тик уз црну, само појачава супротност између њих и наглашава трепераву атмосферу на радовима. На мојим радовима, текстура је доминантна. Преклапањем, понављањем, имитирањем и утапкавањем боје у разне шаблоне које правим, текстура је разнолика и прво је што привуче пажњу посматрача.

---

<sup>64</sup> <https://beleznica.wordpress.com/2011/11/25/tradicionalni-simboli-bela-boja/>



65

---

<sup>65</sup> Студије цртежа као припрема и анализа за предстојеће слике. На цртежима се уочава коришћење шаблона као битан елемент мог стваралаштва. На сликама се може уочити евидентан утицај цртежа. Истакнут је јак контраст, доминантне чисте беле и црне површине. Цртежи су формата 30x30 цм, рађени на папиру, графитним оловкама, пудером и угљеном. Настали током 2020.године.

## 9. Уметнички пројекат:

Уметничко-истраживачки део докторског рада је репрезентован у виду изложбе слика. Излажем серију радова сликаних акрилним бојама у комбинацији са колажом, графитним пудером, угљеном и златним листићима. Серија слика под називом *Метаморфоза индивидуалног и колективног сећања* обухвата осам слика формата 100 x 140 цм и дванаест слика формата 30 x 30 цм. Цела серија биће подељена у три мање групе, на основу подтема.

### 1) *Слава*<sup>66</sup>

Прва подгрупа слика обухвата две слике формата 100 x 140 цм под називом *Слава Ковић* и *Shadows* и три слике формата 30 x 30 цм под називом *Слава I, II, III*. Ова група слика представља историјски осврт.

Истраживање везано за ову тему започела сам пре неколико година, базирајући се првенствено на индивидуалном сећању, претежно субјективном. Даљим проучавањем културе сећања, меморије, времена и сл, дошла сам и до колективног и друштвеног сећања, а и заборава. У том истраживању тек сам дотаклу тему рата, али не као историјски догађај са свим својим страхотама, већ пажљиво бирала личности које ће представљати читав тај период. Желела сам да друштво не заборави сва страдања једног народа, али не кроз призму војвода него кроз перспективну обичног народа. На самом рубу заборава, пронашла сам, и њиме се највише бавила, Славу Ковића. Славу Ковића сам у предходној серији слика, рађеним уљем на платну, већ обрадила као тему, а у серијалу слика насталих у току ове и претходне године, њега

---

<sup>66</sup> Историјско сећање

као тему сам доста изучавала. Овде нисам испитивала само колективно сећање и заборав, већ сам кроз лични доживљај овог дечака обрадила колективно. Читајући први пут о Слави стекла сам осећај личне неправде. Тоновима на мојој првој слици су тамни, толико да су на граници са црном. Простор је мрачан и магловит. Фигура и ако статична и чврста изгледа изгубљено. Читајући након неког времена поново о Слави Ковићу, слушајући утиске других упућених са овим догађајем, утисак о овом дечаку је несвесно био промењен, што је и на сликама приметно.

Представљање дечака на последњим урађеним сликама је другачије, како по технолошком смислу тако и по идејном. Моја импресија о њему је промењена од првобитне. Он више није измучени дечак, промрзао, изгубљен у идеји рата, већ бунтовник, борац и непоколебљива млада личност. Његовом анализом, овде се преклапа индивидуално, историјско и колективно памћење. Стручна историја се суштински разликује од колективног по усмерености, критици извора, рационалној логичкој аргументацији и сл. Колективно памћење не само што се може разићи од историјског, него може постати потпуно антиисторијско. Историјско знање је увек сложено, и има дистанцу да прихвати вишезначност, док колективно памћење не трпи вишезначност и све сагледава из само једне перспективе



<sup>67</sup> Детаљ слике Shadow.





68



69



70



71

<sup>68</sup> Фотографија Славе Ковића преузета са <http://znaci.net/arhiv/fotografija/15021>

<sup>69</sup> Слика Славе Ковића, уље на платну, 2018.

## 2) Колубара

Друга група слика под називом „Колубара” садржаће две слике формата 100 x 140 цм под називом *Дечаџи из Колубаре* и *The boy*, и шест слика формата 30 x 30 цм без назива. Ова група слика обухвата истраживање фотографија настале у Колубари када је мој отац имао три године. Истраживање овог периода живота свога оца започела сам пре четири године, и фотографију по којој је рађена слика *Дечаџи из колубаре* сам више пута истраживала кроз различите ликовне технике. Кроз тај уметничко-истраживачки процес његово сећање присвојила сам као лично. Кроз време, и технике, сећање на Колубару се модификовало више пута.



---

<sup>70</sup> Слава Ковић, Комбинована техника на платну, 100x140 цм, 2020. година

<sup>71</sup> Слика Славе Ковића, под називом *Shadows* Комбинована техника на платну, 100x140 цм, 2020 година



72

<sup>72</sup> Примери истраживања фотографије дечака из Колубаре кроз различите технике. Радови су настали у протекле четири године.

Кроз разговор са оцем, доживљај фотографије се мењао. Као последица временске дистанце, очево сећање бива модификовано. Сама прошлост је неисцрпно складиште информација које се могу користити изнова и изнова, и тумачити на различите начине. Због утицаја времена, више не можемо са сигурношћу тврдити шта су истинита а шта лажна сећања. Стална психолошка истраживања своде се на тему лажних сећања. Лажна сећања могу настати спонтано, присвајањем туђих, могу бити и смишљено наметнута, а могу настати у след утицаја времена на меморију. Кроз истраживање ове фотографије, ствара се заједнички простор искуства, очекивања и кретања кроз време и простор.



73

---

<sup>73</sup> Дечаци из Колубаре. Комбинована техника, 100 x 140 цм, 2020. година



74

---

<sup>74</sup> The boy, Комбинована техника на платну, 100x140 цм, 2020. година



75

У склопу ове групе радова су и формати малих димензија, 30x30, на којима је представљен и портрет девојчице, која и ако није на фотографији са дечацима, била је стални део живота у Кулубари.

### 3) *Black*

И трећа група слика под називом „Black“ садржаће четири слике формата 100 x 140 цм под називом *Војкан, Black, Middle child, Паатос* и три слике формата 30 x 30 цм под називом *Мајка I, II, III*.

Све три подгрупе имају заједничку полазну тачку, односно чврст ослонац на фотографију, највише на ону прву црно-белу ја кроз рад јасно увиђам да су сличности све кристалније. Захваљујући материјалу којим сам се бавила, најпре гледајући на то као на његов недостатак, моји радови се нису јасно могли сагледати

---

<sup>75</sup> 30x30, Без назива

из свих углова подједнако. Заправо, због преклапања мат и сјајних површина, мој рад би с времена на време деловао као да је стављен у негатив. Међутим, истражујући фотографију даље, ова коинциденција са првом дагеротипијом, мојим радовима је само дала јачу везу са фотографијама, на које се моја уметност ослања.<sup>76</sup>

Многи су калотипије упоређивали са уметничким цртежима угљеном. Посматрајући и овај поступак, своје радове могу да окарактеришем као комбинацију неколико старих процеса израде фотографије. Пролазећи кроз различите видове експеримената, моји радови су доживели одређену трансформацију, баш као и фотографија. Са техником амбротипије, такође, моји радови имају сличности.



---

<sup>76</sup> Фотографија ( историјски контекст)

<sup>77</sup> Детаљ слике *Black* посматран са леве стране.



Након амбротипија појавила се феротипија, која је била лакша и бржа за израду од свих предходних техника. Наиме, како се феротипија израђивала: тако што се на танак лим премазивао прво црни, или смеђи лак, а потом се портрет израђивао преко, али тако да позадина никада није била потпуно бела, неодољиво подсећа на мој почетак израде цртежа и слика; танак слој графитног пудера који прекрива целу површину папира, а затим исцртавање портрета преко нанетог слоја, као и на сликама танак слој акрилне боје истог тона преко којег би касније интервенисала.

Ова група радова, поред слике *Black* обухвата још три слике које су јој технички и валерски сличне. Овом подгрупом доминира присуство мајке, и анализа њених сећања на детињство, као и мој доживљај истог. Тако на пример портрет који сам сликала више пута у различитом периоду свог истраживања, рађен по сећању на исту фотографију мајке из детињства, бива од слике до слике видно промењен. Основни принцип мог стваралаштва, јесте понављање. Тако сегменти прошлости трајно прелазе у дугорочну меморију.

---

<sup>78</sup> Детаљ слике *Black* посматран са десне стране.



## 10. Закључна разматрања

Проучавајући процес од прве дагеротипије до фотографије данас, постигла сам кроз цртање и сликање једнаку трансформацију својих успомена, додатно се бавећи њиховом реинкарнацијом. Како сам већ поменула трансформацију фотографије као полазиште за своје истраживање, тематски сам обрадила једну врсту ретроспективе. У читавом концепту владао је претежно субјективни доживљај. Поред темељног проучавања самог развика фотографије, моје истраживање развијало се и у правцу психологије и медицине, врстама сећања, и његовом модификацијом. Култура сећања кроз личну перспективу али и перспективу друштва једна је од основних теза овога рада.

Метаморфоза фотографија представљала је битан сегмент у мом раду, истичући емоционални доживљај фотографије, искоришћене као трансфер успомена. Са идејом да унапредим своје емоционално памћење, односно, да преобликујем краткорочно у дугорочно памћење, изместила сам своје успомене из времена настајања и изнова се бавила њиховим проучавањем. Њихов поновни доживљај био је главни узрок даљег истраживања које још није добило свој крајњи облик, већ изнова нуди неистражена ликовна решења за метаморфозу успомена којом се бавим.

„Схватање да је уметничко дело имитација или одраз стварности, те да уметник производи лепо копирајући емпиријске објекте, произлази из уверења да је лепо уметнички квалитет самих ствари. Уметност се такође може трепирати као откривање нове стварности али на особен начин.”<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Голубовић, З. (2007). Антропологија, Јавно предузеће Службени гласник, Београд

## *10.1. Уметничко-истраживачки допринос*

Битан сегмент у овом истраживању, преиспитивању, јесте улога емоционалног памћења. Истраживала сам у сфери психологије и медицине, испитујући границе свесног и несвесног, транспонујући резултате на сликарско платно. Истраживање текло је од од индивидуалне и колективне меморије, преко начина функционисања истих, до њихове девијације и заборава. Испитан је начин функционисања заборава и меморије. На који начин и због чега до њега долази и да ли је могуће контролисати сећање и заборав. Да би се краткорочно памћење вешто преобликовало у дугорочно, потребно је одређену радњу, или информацију понављати више пута. Кроз ликовне елементе, аутор податке до којих је дошао обрађује више пута кроз различите ликовне технике, осврћући се на исту сцену више пута градећи њену метаморфозу. Поред ликовног, културолошког доприноса, својим истраживањем допринела сам и другим дисциплинама које су обрађивале ову тему.

*Репродукције слика*





Без назива, комбинована техника, 30x30, 2020



„Паатос”, Комбинирана техника на платну, 100x140 цм, 2020.



„Shadow”, Комбинирана техника на платну, 100x140 цм, 2020.



„Слава Ковић ”, Комбинована техника на платну, 100x140 цм, 2020.



„Војкан”, Комбинована техника на платну, 100x140 цм, 2020.





„Middle child”, Комбинирана техника на платну, 100x140 цм, 2020.



„The boy”, Комбинирана техника на платну, 100x140 цм, 2020.



Без назива, Комбинована техника, 100x140 цм, 2020.

## Литература:

1. Адлер, А. (1984). Смисао живота, Матица Српска, Нови Сад.
2. Архајм, Р. (1987). Уметност и визуелно опажање, Београд.
3. Асман, Ј. (2011). Култура памћења, Просвета, Београд.
4. Велфрин, Х. (1965). Историја уметности, Сарајево.
5. Васић, П. (1982). Увод у ликовне уметности, Универзитет уметности у Београду. Београд.
6. Гуревич, А. (1994). Категорије средњевековне културе, Матица Српска, Београд.
7. Голубовић, З. (1994). *Антропологија*, Јавно предузеће Службени гласник, Београд, 2007.
8. Дебор, Г. (2004). Друштво спектакла, Београд: [blok45@eunet.yu](mailto:blok45@eunet.yu).
9. Ерић, Љ. (2010). О цртежу, Београд.
10. Кле, П. (1998). Записи о уметности, прев. Бојан Јовић, ИП Исотериа, Београд.
11. Клеут, М. (2010). Научно дело од истраживања до штампе. Академска књига. Нови Сад.
12. Конертон, П. (2002). Како друштва памте, Самиздат Б92. Београд.
13. Куљић, Т. (2006) Култура сећања, Теоријска објашњења употребе прошлости, Каталогизација у публикацији Народна библиотека Србије, Београд
14. Мијић, Е. (2011). Уусталгија: Сећање и материјална култура социјализма као оквир за конзумирање садашњости. Етноантрополошки проблеми, Београд.
15. Морис, А. (2015). Колективно и историјско памћење - Аутобиографско и историјско памћење: њихова привидна супротност, у Колективно сећање и политике памћења, Завод за уџбенике, Београд.
16. Миљивојевић, З. (2000). Емоције – Психотерапија и разумевање емоција, Прометеј, Нови Сад.
17. Огњеновић, П. (2003). Психолошка теорија уметности, Београд.

18. Протић, М. (1979). Облик и време, Бирографика, Суботица.
19. Рикер, П. (2010). О тумачењу, Библиотека Друштво и наука / Службени гласник, Београд.
20. Ротенберг, А. (2010). Креативност и лудило; Нова открића и стари стереотипи, Клио, Нови Сад.
21. Симић, И. И Тодоровић, Ј. (2009). Утицај културе на развој емоција. Годишњак за психологију. Вол. 6. Бр. 8.
22. Тодорова, М. (2015). Имагинарни Балкан. Наклада Љевак д.о.о. Загреб. -
23. Фројд, С. (2014). Психопатологија свакодневног живота, Београд.
24. Хецецо, Ц. (1977). Све о фотографији и фотографирању, Загреб.
25. Шћепановић, В. (2010). Медијски спектакл и деструкција. Јавно предузеће Службени гласник, Београд.
26. Шуваковић, М. (2012). Архива грађанског рата/Архив: између стварности и фикције, из Уметност и политика, Савремена естетика, филозофија, теорија и уметност у времену глобалне транзиције, Службени гласник. Београд.
27. Шола, Т. (2014). Јавно памћење (Чување различитости и могући пројекти), Завод за информацијске студије, Загреб.
28. Nigro, G. & Neisser, U. (1983). Cognitive Psychology, Cornell University. USA.
29. Time – life books уредници, (1979). Велика књига о фотографији. Загреб.
30. <https://beleznica.wordpress.com/2011/11/25/tradicionalni-simboli-bela-boja/>
31. <http://znaci.net/arhiv/fotografija/15021>
32. <http://moji-tragovi.blogspot.rs/2013/02/uvod-u-geteovu-teoriju-boja.html>
33. <https://www.odilon-redon.org/>
34. <https://www.rogerballen.com/plateland/>
35. <https://www.rogerballen.com/plateland/>
36. <https://shop.neuegalerie.org/products/laszlo-moholy-nagy-60-fotos>
37. <https://thegraphicsfairy.com/old-family-photo-mothers-day/>

## Биографски подаци:

Анђела Мицић Марјановић, рођена 1992. године у Крагујевцу. Завршила је средњу школу „Свилајнац“ у Свилајнцу, основне студије на Филуму у Крагујевцу 2015. године у класи професора Горана Ракића и мастер студије 2016. код професора Бојана Оташевића такође на Филуму у Крагујевцу, студијски програм зидно сликарство, са завршном оценом 10. Уписује докторске студије 2018. године на Факултету Примењених уметности У Београду. Члан је УЛУС-а од 2017.године, а статус слободног уметника добија 2018.године. Тренутно ради као професор ликовне културе.

До сада излагала је преко десет пута самостално, и преко шездесет пута на групним изложбама у Србији и иностранству. Добитник је награде на Међународном бијеналу цртежа у Смедеревској Паланци.

2015. године боравила је у Резиденција у Берлину ( Berlin's Takt Residency ). Године 2018. боравила је на колонији Санџак инспирација уметника у Новом Пазару. Године 2019. на Art symposium „Struga 2019“ Македонија и 2019. на колонији Божа Илић у Прокушју.

Године 2017.радила је сценографију на филму „Мој јутарњи смех“ Марка Ђорђевића.

Тренутно живи и ради у Свилајнцу. Бави се цртањем, сликањем и тетовирањем.

## Изјава о ауторству

Потписана Анђела Мицић Марјановић

Број индекса

Изјављујем,

Да је докторски уметнички пројекат под насловом:

„Метаморфоза индивидуалног и колективног сећања“ - Изложба слика

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

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Потпис докторанда

## **Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора: Анђела Мицић Марјановић

Број индекса:

Докторски студијски програм: Примењена уметност и дизајн/Докторске академске студије

Наслов докторског уметничког пројекта: „Метаморфоза индивидуалног и колективног сећања“ - Изложба слика

Ментор: Марко Лађушић, ред. проф., Факултет Примењених уметности у Београду

Потписана Анђела Мицић Марјановић,

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

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

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Потпис докторанда



## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум  
Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом:

„Метаморфоза индивидуалног и колективног сећања“ које је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предала сам у електронском формату погодном за  
трајно депоновање.

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Потпис докторанда