

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат:

**СКУПЉАЧИ ВРЕМЕНА**

**скулптуре и асамблажне композиције**

Ментор:

др ум. **Радош Антонијевић**,  
ванредни професор ФЛУ

Кандидат:

мр **Невена Поповић**  
Број индекса: 4201/11

Београд, 2017.

*Љубиши Илијевићу,  
оном другом,  
оном који се осмелио  
и стигао до пучине*

## САДРЖАЈ

• Сажетак / кључне речи .....	5
• Увод .....	6
• <b>Проблеми истраживања и контекст рада</b> .....	<b>8</b>
○ Полазишта .....	8
○ Време према Зафранском .....	9
○ Кључна машина модерног индустријског доба .....	12
○ Технологија и време .....	13
○ Несташица времена .....	15
○ Постиндустријска реалност .....	16
○ Уметнички одговори на ова запажања .....	16
- Интервенције у простору књиге .....	16
- Кадрирање самоће .....	18
- Трансформација писаног језика .....	18
• <b>Тоталитарне утопије</b> .....	<b>21</b>
○ Брзина може да нашкоди телу .....	21
○ Певамо човеку за воланом .....	22
○ Поновно рађање простора и времена .....	23
• <b>Дистопијска мапа света</b> .....	<b>27</b>
○ Деконструкција времена .....	27
○ Када се спавач пробуди .....	28
○ Пристаниште .....	30
○ Лептир / Никад или следећи пут .....	31
○ Д. Мартинис (1978) разговара са Д. Мартинисом (2010) ....	32
○ Часовник .....	34
• <b>Срећном човеку сат не откуцава</b> .....	<b>36</b>
○ Корак .....	37
○ Мале ствари .....	37

○ Кретање: машина, наука и уметност .....	41
○ Магијска уметност .....	44
○ Ескапизам .....	47
○ Замрзнуто време .....	49
○ Мотив .....	51
○ Мека скулптура - тешке мисли .....	52
○ Нестајање .....	53
○ Памћење и чекање .....	57
<b>• Екстерни часовник и простор .....</b>	<b>64</b>
○ Костурница .....	66
○ Државна болница .....	68
○ Касарна .....	69
○ Пијаца .....	69
○ Вагон .....	70
○ Дигитални асамблажи .....	71
<b>• Закључак .....</b>	<b>74</b>
<b>• Референтни извори .....</b>	<b>75</b>
○ Библиографија .....	76
○ Вебографија .....	77
○ Филмографија .....	78
<b>• Списак репродукција .....</b>	<b>79</b>
<b>• Биографија кандидата .....</b>	<b>82</b>
<b>• Комисија .....</b>	<b>84</b>
○ Изјава о ауторству .....	85
○ Изјава о истоветности штампане и електронске верзије .....	86
○ Изјава о коришћењу .....	87

## Сажетак

Докторски уметнички пројекат под називом "Скупљачи времена" који у свом поднаслову указује на ликовне дисциплине (скулптуре и асамблажне композиције) представља мултидисциплинаран рад који се бави феноменом времена, часовника као техничког инструмента тог феномена, идеологијом технике као и односом који се успоставља између времена, простора и друштвеног бића. Истраживање локалне културне баштине (техничког наслеђа са фокусом на онај сегмент који се тичао производње сатова за торњеве и јавне објекте) послужио ми је као инспирација за уметничку интерпретацију артефаката из прошлости. У писаном раду биће приказане скулптуре и асамблажне композиције које су представљене јавности на изложби "Срећном човеку сат не откуцава" у Ликовној галерији Културног центра Београда у септембру 2015. године, као и одабрани радови из ранијих периода који реферишу на тему докторског уметничког пројекта.

Искуства других уметника и критичке опсервације теоретичара уметности представљају важан сегмент истраживања. Користила сам теоријску грађу (текстове филозофа, социолога, антрополога, теоретичара уметности) која је највећим делом везана за студије културе.

Јавно представљање целовитог докторског уметничког пројекта (изложба скулптура у галеријском простору, дигитални асамблажи у виртуелном простору и писани рад) одржаће се у Галерији Ремонт у Београду од 26. фебруара до 4. марта 2018. године.

Кључне речи: *скулптура, асамблаж, време, часовник, брзина, техника, технологија, утопија, дистопија, хетеротопија, хетерохронија*

## УВОД

Писани рад обухвата неколико целина:

1. Преузимањем филозофске хипотезе да је сат кључна машина новог доба и да се под утицајем техничко-технолошких промена мења перцепција времена биће дефинисани проблеми истраживања као и контекст рада;
2. Уметнички правци и праксе понудили су своје опсервације о утицају технике на друштво. У овом делу биће приказано како се "убрзање времена" одразило на свакодневни живот и како је постало уметничка тема различитих пројеката авангарде;
3. Користећи литературу из историје и теорије уметности приказаћу уметничке праксе које су засноване на употреби и тематизацији техничких медија и виђењу глобалне техничке цивилизације од средине XX века до данас;
4. У овом поглављу објаснићу процес стваралачког рада, одабир материјала и техника, анализу ликовних елемената, процес мењања рада из једне величине у другу или из једног материјала у други и осврнућу се на оне ситуације и осећаје који утичу на мењање изгледа рада у току саме реализације.
5. У последњем поглављу теоријском разматрању наратива времена биће додат наратив простора. Говорићу о прикупљању документарног материјала који је везан за историју Ливнице Пантелић у Земуну и преобликовању артефаката из прошлости. Овакав приступ даје нову вредност раду и омогућава вишестрано и слојевито читање новонасталог дела.

Оно што је карактеристично за све моје уметничке радове јесте присуство наратије и занимање за појединца у односу на друштвене улоге и наметнута друштвена очекивања. У формалном смислу радови су разнолики и показују занимање за различите медије и технике.

## Истраживачки методи:

### 1. Анализа уметничких пракси

Теоријски рад обухвата анализу уметничких пракси које су понудиле своје опсервације о утицају технике на друштво и које су се занимале за феномен перцепције времена. Временски период који је обухваћен јесте од друге половине XIX века до савременог доба. Анализа сопствене уметничке праксе као и анализа примера других уметника који су наведени у овом раду постигнута је употребом теоријске грађе која углавном спада у домен теорије уметности и студија културе. Трудила сам се да све феномене које објашњавам (контролисано време, феномен тачности, феномен одбројавања, економија пажње...) чиним паралелно са описом изабраног уметничког дела.

### 2. Метод проучавања документације и архивског материјала

Сопствена уметничка пракса једним делом везана је за прикупљање документарног материјала који се односи на историјат локалне културне баштине (Ливница Пантелић у Земуну која има категорију културног добра од великог значаја). Истраживање је подразумевало прикупљање писаних података о ливници и местима која су наручивала сатове, затим прикупљање старих фотографија објеката за која су се наручивали сатови. Следећа фаза била је обилазак, фотографисање и снимање тих објеката.

### 3. Технике које сам користила током рада на докторском уметничком пројекту су: текст, фотографија, колаж, цртеж, асамблаж, скулптура, инсталација, анимација.

Презентација докторског уметничког пројекта "Скупљачи времена - скулптуре и асамблажне композиције" постигнута је на два начина: реалним излагачким представљањем у галеријским просторима (изложба у Ликовној галерији Културног центра Београда, 2015, као и излагањем у Галерији Ремонт у Београду, 2018) и виртуелним представљањем на интернету ([www.venave.com](http://www.venave.com)) чиме сам у потпуности ушла у технолошко окружење и омогућила перцепцију рада бројнијој публици.

# I

## Проблеми истраживања и контекст рада

### Полазишта

Мој досадашњи уметнички рад обележен је занимањем за обликовање личног и проживљеног искуства у контексту комплекснијих друштвених опажања. Бележим појаве у друштву које ме интригирају и промене које се манифестују у свакодневном животу где се комуникација захваљујући непрестаном усавршавању технологије ослања пре свега на визуелне утиске. Начин гледања се променио, као и наш однос према ономе што гледамо. Утицај прошлости и искуства утиче на визуелни доживљај спознаје света. Евидентирање тих промена је ментални процес, који се не ослања само на оптичко искуство.

Како је наративни приступ у уметничком поступку једна од одредница мог рада, важан ми је начин на који ће бити извршено транспоновање елемената приче у ликовни језик и која ће средства за то бити коришћена, без обзира да ли је ликовна наративна одређена сажимањем тока догађаја или линеарним приказивањем карактеристичних тренутака из којих се може реконструисати или наслутити цела прича.

Пут који прелазим у уметничком поступку је сложен и креће се од актуелних појава, текстуалних информација, медијских слика, новинских исечака, личних забелешки до уметнички обликованих форми као што су цртеж, фотографија, филм или скулптура - објекат. Већина мојих ранијих радова повезана је са кретањем било да су представљене просторне инсталације, путовање као тема, специфичне фрагментације покрета у скулптури (крила, летелице, ротирајућа тела, кинетичко дело које захтева активно учешће посматрача) или је у питању перформанс и видео рад, где је кретање још израженије. У свим тим радовима може се видети настојање да се опише променљива стварност и да се објасни перцепција времена која је утицала на стварање таквог осећаја.



Докторски уметнички пројекат "Скупљачи времена" тематски се надовезује на моју досадашњу уметничку праксу. Екстерни часовник је наметнуо распоред који обликује глобалну стварност, али оставља простор за одступања, за мале побуне и микро реалности. Покушавам да забележим управо такве ситуације које настају у пукотинама времена са свим емоцијама које у себи садрже (страх, патња, забринутост, љутња, радозналост). "Екстерни часовник" пронашла сам у Земуну, у некадашњој Ливници Пантелић. Ту су се производили сатови који су постављани на торњеве и јавне објекте широм Аустроугарског царства. Ридигер Зафрански примећује да часовник није време, он је инструмент који мери позицију догађаја или дужину протицања у редоследу неког збивања; али оно што је значајније сат врши моћан утицај на заједнички живот људи: *"Часовници су социјална чињеница координације и организације људског ткања"*.<sup>1</sup> Проналежење те мале фабрике која је дистрибуирала инструмент моћи унеће у мој докторски рад документарни елемент. Локална техничка баштина послужиће ми као материјал за уметничко истраживање и преобликовање пронађених артефаката.

Писани део уметничког пројекта има за циљ да прикаже теоријска размишљања на ову тему и да објасни поступак израде ликовних решења која су представљена јавности. Поред тога писани део приказаће и остварења релевантних уметника различитих дисциплина која кореспондирају са овом темом.

## **Време према Зафранском**

Ридигер Зафрански у студији "Време - Шта оно чини нама и шта ми чинимо од њега"<sup>2</sup> дефинише десет категорија времена. Време досаде је она категорија где се време најлакше опажа. Када се ништа не креће, када нема дешавања, време је најупадљивије. Ако се ова категорија досаде преброди следи време почетка које је усмерено на будућност. Креће се од нулте тачке, започиње се нова игра и у овим тренуцима према Зафранском, човек осећа савезништво са временом. Али ови тренуци не трају дуго. Следи време бриге, страха од ризика и страха од доношења погрешних одлука: *"Доживети себе самог у времену значи: имати могућности и видети их пред*

---

<sup>1</sup> Ридигер Зафрански, *Време* (Београд, Геопоетика, 2017) стр. 62

<sup>2</sup> Исто

*собом. Свако би желео да остане у поседу тих могућности. Данас се то назива опцијама. Ако се човек одлучи за једну, губи остале. Али у неком тренутку мора да се одлучи и одабере. То је попут неког сужавања.*"<sup>3</sup>

Следеће две категорије су: подруштвљавање времена и контролисано време. Ове категорије времена карактерише владавина часовника и илузија да се време може објективно мерити. Тада се појачава друштвено изазван притисак времена, а затим се време претвара у робу које нема довољно. Зафрански појашњава да само време не може понестати, већ да њега нема у односу на одређене намере. Он такође примећује да друштвено условљен мањак времена прикрива од свакодневног опажања егзистенцијални проблем (ограничено човеково властито животно време). Карактеристике контролисаног времена јесу економија убрзања и економија бацања, где све бржа производња скраћује рокове трајања производа, а самим тим се повећава количина отпада. Роба која се производи мора бити довољно лошег квалитета да би могла што пре да се распадне. Беснило производње иде корак уз корак са галамом потрошње. Отпад који припада прошлости постаје на тај начин и будућност човечанства. На економском нивоу појављују се кредити као још један од фактора убрзања, када човечанство свесно пристаје да троши своју будућност. У познатој Хорацијевој песми "Уживај данас" појављује се проширени део данас познате латинске пословице „Carpe diem“: *carpe diem quam minimum credula postero*<sup>4</sup>. Живело се за сигурни тренутак садашњости јер будућност је била неизвесна. У међувремену ситуација се променила: садашњост се жртвује ради неизвесне будућности. Затим Зафрански указује на човеков поглед на свој крај и демонстрира опозицију која се појављује када се ограничено време живота упореди са безграничним светским временом. Цикличност времена (смена годишњих доба, плима и осека, смена дана и ноћи, циклуси месеца) даје органски карактер светском времену и на тај начин ублажава притисак који човек има у сусрету са линеарним временом које неповратно пролази. Али притисак постоји, па се појединачан живот чини као ситан и безначајан у односу на светско време. Зафрански под појмом космичко време нуди одговоре научника и филозофа који на различите начине покушавају да математички што прецизније обухвате појам времена и да измере временску разлику која се јавља код тела у покрету у односу на она која стоје. Космичко време прати и могућност распада

---

<sup>3</sup> Исто, стр. 53

<sup>4</sup> Зграби дан са што мање вере у будућност.

универзума што је објашњено појмом "страла времена" (закон ентропије). Високо структурисања стања су мало вероватна и њих карактерише ред који захтева велику потрошњу енергије да би се поредак одржао, док су неструктурисана једнолична стања вероватна и њих карактерише неред. Закон каже да невероватна стања теже да пређу у вероватна уколико их у томе не спречава висока потрошња енергије.

Лично време је оно време које осећамо на властитој кожи и које се управља према дневном ритму. Али свест не може да се ослони само на то лично време тела, већ је потребан ослонац у спољном свету, али и усаглашеност са друштвеним временом. Лично време увек трпи када друштвено нормирање времена преузме превласт и тада постаје објекат политике. Борба се одвија између оних који убрзавају дигитални капитализам и оних који га успоравају. У предности су заговорници хомо економикуса (*homo oeconomicus*) и хомо техникуса (*homo technicus*), што у пракси значи да је техника та која одређује темпо наших живота. Човек у покушају да тријумфује над временом доспева под његову власт.

Зафрански поручује да се успоравање може вежбати и да је тако могуће сачувати суверенитет над личним временом, али да то није довољно. Још један проблем који Зафрански детектује јесте комуникација посредством медија, тада и слике о себи, човек доживљава кроз призму медија па се губи осећај протицања времена. Али тај осећај је варљив и врло брзо излази на видело празнина коју оставља таква стварност.

Најинтересантнија одлика времена јесте могућност човека да се игра са временом, а то се постиже преко уметности и то прво преко медија језика када се приповедањем прекорачује граница заједничког места и заједничког времена. Зафрански међу бројним примерима спасавања живота приповедањем (Декамерон; Хиљаду и једна ноћ) приказује и један мање познат афрички мит о краљевству у коме је краљ био на тој функцији све док свештеници према кретању звезда не би одредили датум његовог смакнућа. Њега би затим наследио нови краљ кога би чекала иста судбина. Појавом младића који је знао да прича занимљиве приче, краљ је успео да заборави помисао на своју смрт, а џелати су заборавили да обаве свој посао...

Визуелне уметности на другачији начин третирају време. Док књижевност развија догађаје, визуелне уметности их сажимају у важне тренутке. Уметност има улогу и када се говори о испуњеном времену и вечности. Уметнички тренутак има

своје трајање, али он се извлачи из свакодневице и то је оно што му даје посебан карактер тренутности.

### **Кључна машина модерног индустријског доба**

Луис Мамфорд (Lewis Mumford) у својој опсежној студији о утицају технике на обликовање цивилизације<sup>5</sup> износи мишљење да је сат, а не парна машина, кључна машина модерног индустријског доба. Сат се не може упоредити ни са једном другом машином по својој свеприсутности, а као технички елемент користи се у сваком делу индустријске активности. Мамфорд указује на разлику између сата као примерка погонске машине чији су „производ“ секунде и минути и органског времена које тече кроз циклус рађања, раста, развоја, опадања и смрти. Ова два „времена“: људско и механичко имају различита правила. Људско искуство указује да су током године дани неједнаке дужине, да се однос између дана и ноћи стално мења, да се астрономско време чак и током кратког путовања од истока ка западу мења за одређени број минута. Људски живот има своје сопствено време које се не мери календаром, већ догађајима који га испуњавају.

Како је манастир био место живота уређеног по строгим правилима не изненађује легенда да је управо у манастиру настао инструмент како би означио интервале "канонског живота"<sup>6</sup> и подсећао звонара да је време да се чују звона. Овај изум првог модерног механичког сата приписује се веома ученом монаху Герберту (касније папа Силверстер II, 999-1003). Многи теоретичари се слажу да је католички ред бенедиктинаца са својим начелом "Ora et labora" (моли и ради) и њиховом усмереношћу на рад и велике грађевинске подухвате<sup>7</sup> представљао први облик модерног капитализма. Звона која су регулисала живот монаха и позивала их на молитву чула су се и изван зидина манастира, чиме је мерење времена наметнуто друштву у целини. То се огледа у стварању усклађених активности људи и ван манастира, чиме су становници како сликовито илуструје Мамфорд стекли редован

---

<sup>5</sup> Луис Мамфорд, *Техника и цивилизација* (Нови Сад, Mediterran Publishing, 2009) стр. 28

<sup>6</sup> У седмом веку булом папе Сабинијана одређено је да манастирска звона звоне седам пута током двадесет четири сата и било је потребно да се интервали на неки начин мере како би се редовно понављали звуци звона.

<sup>7</sup> У једном периоду било је 40.000 манастира под бенедиктинском управом.

колективни откуцај и ритам машине. Све до XIV века мерење времена било је у надлежности цркве. Са појавом сахат-кула тај посао је преузела световна власт. Сатни механизми су тако прешли пут од торњева катедрала, судница, општина, банака и железничких станица све док нису нашли своје место на ручном зглобу или у цепу свих грађана. До XIV века звук звона је означавао сате, а од XIV века појавили су се сатови који су имали бројчаник и казаљке, па је ток времена добио и свој покрет у простору. У XVI веку сат је био ствар престижа и сматрао се симболом успеха, а буржоазија која је једина могла да га приушти руководила са новим постулатом тачности.

Мамфорд указује да уређен, тачан живот није природна одлика људског рода, иако је он постао суштинска карактеристика западних народа. Мамфорд чак тврди да би модерни индустријски режим лакше функционисао без ресурса (угља, гвожђа и паре) него без сата. Широка употреба механичког сата довела је до нове организације живота где је апстрактно време постало нови медиј егзистенције, које регулише и саме органске функције човека (спавање, одмор, исхрана).

Поред промена које су се десиле у перцепцији времена, између XIV и XVII века десила се промена и у схватању простора. У средњем веку простор и време су били два неповезана система, а сви односи међу догађајима регулисани су верским поретком. Ренесанса је донела промену у концепту простора који је дефинисала као систем димензија и тада је симболички однос објеката у простору захваљујући изучавању перспективе постао визуелни однос, који је био мерљив. У пракси то значи да величина на слици није приказивала симболички значај већ раздаљину, а то је даље водило ка изучавању односа у природи, развоју картографије, занимањем за покрет и кретање... Нов однос према времену и простору полако је освајао све сегменте друштва.

## **Технологија и време**

Џон Зерзан (John Zerzan)<sup>8</sup> посматра време кроз његову унутрашњу логику и сматра да није чудно што концепт времена измиче тумачењу, иако је већина људи

---

<sup>8</sup> Џон Зерзан (1943-) је теоретичар леве оријентације, аутор је бројних радова објављиваних у разним анархистичким и субверзивним публикацијама.

блиско упозната са временском пролазношћу. То образлаже тврдњом да живимо у свету чији опстанак зависи од мистификације његових темељних категорија. Он сматра да је јачање свести о протоку времена процес прилагођавања на изразито материјалистичко схватање света и да је то конструисана димензија која чини најелементарнији вид културе. По њему неумољива нарав времена представља најизворнији модел владања јер време које пролази, смислено или бесмислено, постаје неизбежан ритам и слепи ауторитет, који нас ограничава и притиска. Џон Зерзан даље образлаже да време континуирано тежи све ригиднијој правилности и универзалности и да технолошки свет капитала свој напредак бележи у мери времена и да без њега не би могао да постоји. Он закључује да су технологија и време свеприсутни и попут отуђености уопштено схваћени као неизбежан део живота. Али по њему време није само својеврсна одредница, него је и спољашња опна унутар које се догађа развој подељеног друштва. Време намеће марљивост, реализам, озбиљност, а понајвише посвећеност раду. Као и технологија, време је у потпуности аутономно и бесконачно се развија сопственим снагама.<sup>9</sup>

Амерички машински инжењер Фредерик В. Тејлор (Frederick Winslow Taylor, 1856-1915) био је међу првима који су увли временске студије у радни живот како би побољшали индустријску ефикасност. Он је посматрао радника и мерио време које је потребно за цео радни процес, па је затим елиминисао мртво време: паузе и непотребне покрете људског тела. Његов метод, познат под именом тејлоризам, довео је до уситњавања производног процеса на низ засебних делова (сваки радник изводи ограничен број механичких покрета), а то је касније довело до увођења производног процеса за покретном траком.



1 | Чарли Чаплин, Модерна времена, филм 1936.

<sup>9</sup> <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/john-zerzan-vrijeme-kao-izvor-nezadovoljstva>

Зерзан као велики критичар технолошког друштва, указујући на све последице које је такво друштво донело (глобално загревање, живе врсте које нестају, мртве зоне у океанима, деградирање људске природе, све већа употреба антидепресива, убилачке експлозије...) критикује и теоретичаре постмодернизма јер сматра да иако славе различитост и гледају на стварност као на нешто флуидно и неухватљиво, не доводе у питање универзални, хомогенизујући технолошки империјализам.<sup>10</sup>

## Несташица времена

Норвешки професор социјалне антропологије Томас Хилан Ериксен (Thomas Hylland Eriksen) у свом делу "Тиранија тренутка"<sup>11</sup> каже да је технолошка револуција донела велики број неочекиваних и непланираних последица: претерана доступност информација није довела до бољег разумевања и већег знања; намера да се уштеди време неопходно за проналажење информација, није довела до вишка слободног времена. У ери претеране доступности информација смањује се време које можемо да посветимо свакој од њих појединачно. Због тога све мање времена проводимо у студиозном и полаганом бављењу неким садржајем, а све више у трци да обрадимо што већи број различитих садржаја, како нешто не бисмо пропустили. Два најтраженија ресурса савременог друштва јесу: пажња (за пошиљаоца информација, ресурс кога нема довољно јесте пажња других) и време (за примаоца информација, најмање доступан ресурс је време). Технолошка револуција (телефон, телевизија, интернет) произвела је убрзање које укида растојања и просторе, али у исто време укида близину. За Ериксена је то тиранија времена над простором: *"Растојања нестају, а када се оно што је далеко приближи на исто растојање као оно што је близу, близина више, у ствари, не постоји."*<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Џон Зерзан, *Сумрак машина* (Београд, Службени гласник, 2009) стр. 129

<sup>11</sup> Томас Хилан Ериксен, *Тиранија тренутка*, (Београд, Библиотека XX век, 2003)

<sup>12</sup> Исто, стр. 77

## Постиндустријска реалност

Трансформација друштва која се десила посредством информатичке револуције може се посматрати и из једног другог угла какав нуди Александар Генис<sup>13</sup>. Он каже да постиндустријска реалност ствара себе, мењајући кључне параметре - време и простор и да та нова постиндустријска цивилизација личи на преиндустријску. То поткрепљује примером средњевековног занатлије који је обављао посао 14 сати и није излазио из куће придржавајући се цеховских правила да буде увек присутан радећи крај прозора како би пролазници могли да виде и оцене његову преданост послу. У постиндустријској, информатичкој цивилизацији време и простор нису више условљени "индустријском реалношћу" која се одвијала око фабрике, већ сада време и простор свако организује према себи. *"Друштво се сада распада на милијарде индивидуа, од којих свака брани и култивише своју различитост у личном амбијенту - у сопственом дому... Комфорне електронске "Меклуанове пећине" тако су се размножиле да су већ измениле пејзаж америчке егзистенције."*<sup>14</sup>

## Уметнички одговори на ова запажања

Руководећи се претходно наведеним, изабрала сам три рада која обрађују ову тему користећи различите уметничке поступке. У првом примеру уметник користи несликарске моделе приказивања који произилазе из формално-лингвистичких и семиотичких истраживања концептуалне уметности (књига објекат Младена Стилиновића), други пример припада наративном филмском језику, реторички пренаглашеном кога одликују кадрови у којима се појављује искључиво један глумац (филм "Кад Дениз позове") и трећи пример је концепцијски близак првом, с тим што је техника извођења рада градивно ткиво његовог ишчитавања (Нилс Вига Хаускен).

### - Интервенције у простору књиге

Младен Стилиновић (1947-2016) представник неоконцептуалне уметности створио је објекат - књигу у којој једини текст који постоји и који испуњава сваку

---

<sup>13</sup> Александар Генис. *Кула вавилонска* (Београд, Геопоетика, 2002)

<sup>14</sup> Исто, стр.136-137



страну од почетка до краја гласи: Немам времена (Have no Time - Ich habe keine zeit, 1979 - 1983). На књизи постоји додатна забелешка, као и упутство за читање: *"Написао сам ову књигу када нисам имао времена, од читалаца се тражи да је прочитају када не буду имали времена"*. У разговору са кустоскињом Сабином Саболовић<sup>15</sup> он каже "Увек су ме нервирали људи који немају времена. Нарочито данас, изговор за немање времена постао је најгора могућа реторика."<sup>16</sup> Стилиновић објашњава да је то написао у књизи управо зато што је имао времена. Читајући је поново, увидео је да је створио библију нашег времена. Он сматра да се мантра "немам времена" може развући толико далеко да постане изговор за убиство. Како се та несташница времена прерађује у друштвеним системима и излази на светло дана, Стилиновић даје примерима бомбардовања Ирака или распада Југославије: *"Неко је имао идеју да нема времена и да земља мора да се сруши за пет минута. Али да су сви сели и разговарали, можда и неколико година, било би боље за све."*<sup>17</sup>



2 | Младен Стилиновић, Ich habe keine Zeit (Немам времена), уметничка књига, 1980.

<sup>15</sup> Члан кустоског колектива What, How & for Whom/WHW из Заргеба

<sup>16</sup> Интервју објављен на адреси: <https://mladenstilnovic.com/interviews/ive-got-time/>

<sup>17</sup> Исто

## - Кадрирање самоће

Хал Салвен (Hal Salwen) је аутор сценарија и редитељ филма "Кад Дениз позове" (Denise Calls Up, 1995)<sup>18</sup>. Салвен је пишући сценарије као слободни драматург осетио сву тежину изолације проузроковане послом. Једина утеха били су му чести и подугачки телефонски разговори са старим пријатељем. Када су се на некој забави случајно срели, схватили су да је прошло три године од њиховог последњег виђења. Та ситуација га је навела да напише сценарио у коме се сви важни догађаји (трудноћа, пријатељство, заљубљивање, патња, секс, рођење, смрт, сахрана) у животима једне групе пријатеља дешавају без њиховог директног сусрета, већ се ти односи искључиво развијају телефонским путем, јер су сви они презаузети својим послом. Животни циклус од рођења до смрти приказан је из угла нове технологије. Филм је снимљен у последњој деценији двадесетог века и најављује ново доба интернета, бежичних телефона, ријалити програма, виртуелних конференцијских састанака, генетског инжењеринга.



3 | Хал Салвен, Кад Дениз позове, 1995.

(кадрови из филма, пут ка технолошком телу: женски и мушки акт)

## - Трансформација писаног језика

Нилс Вига Хаускен (Nils Viga Hausken) је норвешко – дански уметник који у свом стваралаштву користи најразличитије медије, али је можда најпрепознатљивији по радовима где примењује гоблен вез и крстасти бод као основни ликовни елемент.

<sup>18</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0112844/>

Аутор се бави аспектима времена као и нордијском традицијом, а његова пажња је посебно усмерена на концепт успореног времена које поставља насупрот убрзаном темпу живота данашњег друштва. Културна мантра глобално распрострањена „*Ја немам времена за то*“<sup>19</sup> уједно је и назив његовог рада из 2006. године који се састоји од 99 ручно рађених гоблена димензија 44 x 56 cm на којима је различитим бојама извезена мантра на данском језику. Његов први рад из циклуса радова реализованих коришћењем гоблен веза настао је 2001. године. Аутор је свестан промена које је нова технологија донела и минималистичким ликовним језиком приказује нам трансформацију писаног језика. Рад се зове *SMSing*<sup>20</sup> (слање кратких порука). Опозиција два елемента (техника рада и мотив који је представљен) је изузетно наглашена: инстант порука чије се писање и слање временски мери у секундама, претвара се у дуготрајан процес. Интересантан је и одабир места где аутор смешта свој рад. То није класичан галеријски простор, већ Поштански музеј у Копенхагену, институција задужена за слање писаних порука, која последњих двадесет година има велике ривале оличене у све бржим и све разноврснијим уређајима дигиталног доба.



4 | **Nils Viga Hausken**, *SMSing*, 35 комада, крстаси вез бод на ланеном платну, 2001.

Ова три примера ослањају се на искуство проживљеног и личног односа према виђеном; у њима се може видети занимање за социјалне, политичке и економске

<sup>19</sup> <http://www.nilsvigahausken.com/w03.html>

<sup>20</sup> <http://www.nilsvigahausken.com/w07.html>

нивое деловања у уметничком раду и коришћење различитих уметничких поступака. У првом раду присутна су веома сведена средства изражавања карактеристична за концептуалну и неоконцептуалну уметничку праксу где је једна тривијална изјава добила форму књижевног текста и свој ликовни облик у књизи. Као пажљиви посматрач друштвених прилика, Стилиновић је примећивао поделе, неједнакости, друштвену хипокризију на које је реаговао иронијом и хумором. У другом примеру примењена је класична филмска наратија. Хал Салвен евидентира промене на пољу простор - време и у тој новој ситуацији смешта појединце и њихова тела, градећи изоловане, усамљене портрете. У трећем примеру избор материјала и технике су битне одреднице рада. Нилс Вига Хаускен примећује промене које се дешавају на пољу језика проузроковане употребом савремених уређаја (брзина у писању, скраћенице које се примењују током слања кратких порука, графички прикази људског лица којим се изражавају осећања). Он бележи и анализира новооткривене слике и претвара их у нови медиј користећи технику и материјал који је у опозици са садржајем који представља.

## II Тоталитарне утопије

### Брзина може да нашкоди телу

Када се појавила железница, возови су се кретали брзином око 30 км на час. Тада се веровало да толика брзина може да нашкоди телу, а гледање слика кроз прозор воза могло је да изазове велики душевни бол и ошамућеност. Врло брзо је нестала неугодност коју је овај феномен брзих слика тада проузроковао, јер је било довољно научити да се другачије посматрају слике које промичу: *"Утисци о пејзажу превише су се брзо смењивали, нарочито кад би људи, по обичају, покушавали да фиксирају ствари. Онда је све пролетало крај њих и није са дала избећи вртоглавица. Ново гледање морало се научити. Поглед кроз прозор разоткрио је смену призора које је требало примати као целовит утисак, није се смело изгубити у детаљу, онда би човек заиста био изгубљен."*<sup>21</sup> Поглед је морао да се навикне и на брзину и илузију која је створена филмском камером као и на велики број изума и облика које је донело ново доба. Ти нови облици нису одмах препознати као облици културе (машине су биле само утилитаристички предмети), а њихово шире друштвено деловање биће препознато много година касније. Сами конструктори и инжењери нису веровали у квалитативне и уметничке аспекте машина. Њима је утилитарност била довољна, а на одсуство уметности гледали су као на потврду практичности машина. Али ако би било потребно издвојити аутентичан облик естетике XIX века то би били објекти створени у областима науке и технике.

Почетком XX века појављују се уметници и авангардни правци који преко уметности пројектују утопијску визију друштва. Механичко окружење приказивало је специфичне визуелне и структуралне односе који су врло брзо пренети на уметничка дела авангардних уметника. Ови нови уметнички покрети показују се као радикални отпори према прошлости и усмерени су ка будућности.

---

<sup>21</sup> Ридигер Зафрански, *Време* (Београд, Геопоетика, 2017) стр. 84

## Певамо човеку за воланом

Уметнички покрет који је поставио идеју машинског кретања као темељ стварања био је футуризам. Сви принципи овог покрета произишавали су из технологије: механички ритмови, фабриковани материјали, сила, кретање, покрет. Опчињеност новим технолошким окружењем (локомотива, прекоокеански бродови, телеграф, као и најразличитији машински облици) може се видети у првобитном манифесту који је потписао само Маринети (F. T. Marinetti) и који је први пут штампан 1909. године: *"певаћемо о пустиловним бродовима који приближују хоризонт; о прсатим локомотивама које се пропињу на шинама, као челични коњи зауздани дугим цевима; и о меком лету авиона, чији сврдлави звук подсећа на лепршање застава и аплауз одушевљене гомиле"*<sup>22</sup>.



5 | Умберто Боћони, Јединствени облици континуитета у простору, 1913.

Италијански уметник Умберто Боћони (Umberto Boccioni, 1882-1916) приказује тело које је виђено посредством филмске слике. То је уметност машинске технологије. Боћони је изучавао покрет тела уз помоћ филмских и фотографских слика како би постигао драматичност покрета у скулптури и појачао естетски доживљај брзине. У другом техничком манифесту који је потписао Боћони заједно са Карлом Каром,

---

<sup>22</sup> Манифест футуризма, 20. фебруар 1909, у: Херберт Рид, *Историје модерне скулптуре* (Београд, Југославија, 1966) стр. 117

Луиђијем Русолом, Ђакомом Балом и Ђином Северинијем (Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla и Gino Severini) главни естетски принцип је инсистирање на динамичности: *"...покрет који ћемо репродуковати на платну неће више бити заустављени тренутак у опитом кретању. Он ће просто бити сама динамична сензација овековечена..."*<sup>23</sup> Скулптура "Јединствени облици континуитета у простору" приказује тело у покрету са свим аеродинамичким турбуленцијама. Скулптура је оригинално направљена у гипсу, а постхумно је одливена у бронзи чиме је преко материјала још наглашенији доживљај човека - машине.

Поред ових категорија које се односе на ликовне елементе у уметничком делу, први уметници технолошке цивилизације као своју мисију поставили су рушење старог света да би се створио нови човек. А пут који су пророковали био је пут деструкције и нихилизма: *"Желимо да глорификујемо рат – једини извор здравља за свет – милитаризам, патриотизам, рушилачку руку анархиста, дивне идеје које убијају, презир према женама"*<sup>24</sup>.

## Поновно рађање простора и времена

Група "лево" оријентисаних уметника (Маљевић, Татлин, Родченко, Розанова, Кандински, Певзнер, Габо) окупљених око московске Високе уметничке и техничке радионице<sup>25</sup>, понесени младалачким и револуционарним духом водили су битку за нову уметност у новом постреволуционарном друштву. Они су тежили стварању сврсисходних "објеката" новог комунистичког друштва, а пут ка томе видели су у индустрији и интеграцији науке, технике и уметности. Алексеј Ган, теоретичар конструктивизма наводи три основна принципа конструктивизма: тектоника (комунистички акт стварања кроз одговарајућу употребу индустријског материјала), фактура (избор и обрада материјала) и конструкција (координирајућа функција): *"Ако тектоника уједињује идеологију и облик, а резултат јој је целовита концепција, и ако је фактура стање материјала, онда конструкција открива постојећи процес*

---

<sup>23</sup> Технички манифест футуристичких сликара, 11. април 1910, у: Херберт Рид, *Историје модерне скулптуре* (Београд, Југославија, 1966) стр. 121

<sup>24</sup> Манифест футуризма, 20. фебруар 1909, у: Херберт Рид, *Историје модерне скулптуре* (Београд, Југославија, 1966) стр. 121

<sup>25</sup> Вхутемас - Висока уметничка и техничка радионица настала је 1920. као резултат реорганизације старих царских уметничких школа и уметничког живота уопште широм Русије

склапања."<sup>26</sup> Вера у могућност синтезе науке, технике и уметности са идејом стварања једног новог утопијског света може се видети на примеру Татлиновог пројекта за споменик Трећој интернационали који је почетком 1919. поручило Одељење за лепе уметности, али који никад није реализован.

Браћа Наум Габо и Антоан Певзнер (Наум Абрамович Певзнер, 1890-1977. и Антуан Певзнер 1886-1962) залагали су се за беспредметну концепцију уметности, критикујући подједнако и кубисте и футуристе. Првима су замерали да се њихова концепција уметности своди на исту украшену површину старог, док су футуристима замерали недоследност између речи и дела и указивали да регистравањем низа тренутно ухваћених покрета не може се изнова створити покрет. Њихови уметнички ставови разилазили су се са чисто функционалистичким и продуктивистичким становиштима да уметност не сме бити преживели естетицизам капиталистичког друштва (ове ставове заступали су уметници око Татлина и Родченка).



6 | Ел Лисицки, Насловна страна књиге, 1927

7 | Антоан Певзнер, Торзо, 1924-1926.

8 | Наум Габо, Глава жене, 1917-1920.

9 | Наум Габо, Кинетичка конструкција (Стојећи талас), 1919-1920.

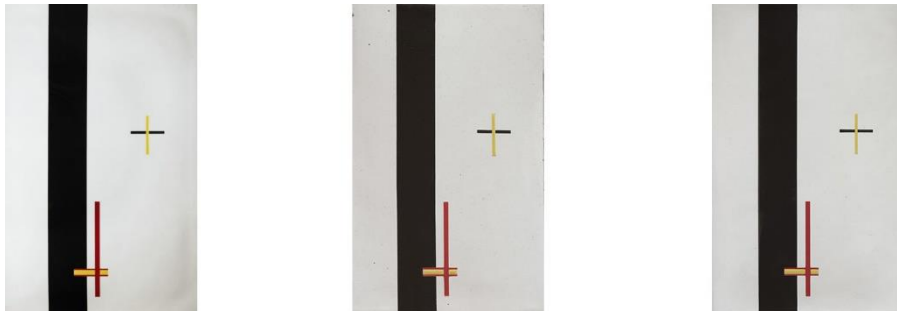
Габо и Певзнер у њиховом "Реалистичком манифесту" из 1920. године најављују нову уметност која треба да "спречи затирање пламена живота у човечанству": *"Ми проглашавамо: За нас, простор и време су рођени данас. Простор и време: једини облици у којима је живот изграђен, једини облици, где би, стога, уметност требало бити подигнута. Држава, политички и економски системи*

<sup>26</sup> Alexei Gan, Constructivism, у књизи: Stephen Bann, *The Tradition of Constructivism* (New York, The Viking Press, 1974) стр. 32-42.



*ишчезавају, под притиском векова: идеје се распадају, али живот је јак и даље јача и не може се поцепати, а време је трајно у истинском трајању Ко ће нам показати делотворније форме... Остварење наших опажања о свету у просторним и временским облицима једини је циљ наше сликарске и пластичке уметности... Проглашавамо нови елемент у пластичкој уметности: кинетичке ритмове, као суштинске облике наше перцепције реалног времена..."<sup>27</sup>*

Конструктивизам је везан за идеју да уметничко дело треба да прикаже ново конструисање света. Уметничка дела конструктивиста опонашају принцип конструисања који постоји у архитектури, грађевини, машинству у пројектовању утилитарних објеката и те принципе примењују на обликовање неутилитарних уметничких објеката. И футуризам и конструктивизам су два револуционарна правца јер раскидају са идејама из прошлости и нуде утопијске фантазије о технолошком свету будућности. Разлика између њих је у томе што је футуризам био бескомпромисно нихилистички настројен (уметност против уметности), док је конструктивизам желео да изгради нови појам под називом "тектонски" који би заменио појам "уметност". Конструктивизам је одбацио квантитативне елементе скулпторског дела: масу и волумен и њих заменио покретом и светлом у простору.



10 | Ласло Мохољи Нађ, ЕМ 1-3 (телефонске слике), 1923.

Рад ЕМ 1-3 (телефонске слике) из 1923. године Ласла Мохољи Нађа (László Moholy-Nagy, 1895-1946) спада у прве примере реализације дела без мануелне израде самог аутора. Уметник је упутство за израду слике рађене емајл техником на челичној

<sup>27</sup> Naum Gabo and Antoine Pevsner, *The Realistic Manifesto*, 1920, у књизи: Stephen Bann, *The Tradition of Constructivism* (New York, The Viking Press, 1974) стр. 3-11.

плочи (особине и пропорције облика) телефоном пренео произвођачу чиме се стекла могућност механичке репродукције једнаковредних оригинала. Годину дана након тога одлази у Баухаус и сву енергију усмерава на преображај институције, верујући да промене у уметности (специфичност ликовног језика, експериментисање са фотографијом, филмом, кинетичком скулптуром, метални, уникатни намештај) примењене у образовању могу донети прави револуционарни обрт који су конструктивисти себи поставили као задатак. У Баухаусу се намештај производио у малим серијама, али у Америци где је Л. М. Нађ емигрирао заједно са бројним европским уметницима, америчка индустрија била је спремна да авангардне експерименте европских уметника спремни за масовну производњу. Утопијски сан тада постаје стварност и масовна потрошачка култура полако почиње да се наговештава.

### III

#### Дистопијска мапа света

##### Деконструкција времена

Идеја о усмереном, прогресивном кретању историје која је карактеристична за европску цивилизацију и која је повезана са идејом напретка показала се неодрживом. Анти-модерна мисао деконструира идеју о линеарном историјском времену и сталном напретку, који није ни константан ни кумулативан, већ има фазе успона, падова или стагнације. Умберто Еко указује на два различита тумачења напретка: први где се прихвата трансформација као закон природе и културе и да чак и кад се осврћемо на своју прошлост, наше размишљање о томе производи нешто ново; друго тумачење напретка ригидно схвата пут прогреса као мишљење да је све што долази боље од оног што је било. Умберто Еко упозорава да та два начина никако нису иста: *"Радећи нешто другачије него што се радило у прошлости, неко може и да произведе чудовишта. Деветнаести век је прогласио божанском идеју о напретку као о бесконачном и иреверзибилном побољшању. Можда је идеја хегеловаца о кумулативном прогресу велика грешка савремене цивилизације. Деветнаести век су обележила два момента: први у коме је навелико слављена идеја о сталном напретку, и други који је означио почетак дубоке кризе морала. Он је изнео у први план неку врсту фундаментализма у односу на напредак од кога морамо побећи. Можда савремена екологија најбоље и најадекватније представља ту сумњу у идеју напретка."*<sup>28</sup>

Преиспитивања конвенционалних друштвених теорија које се баве проучавањем технологија почела су средином XX века. Технологија је уско идентификована са алатима или машинама, а историја технологија са историјом ових инструмената и њиховом ефикасношћу која води ка економском развоју. Као облик „примењене науке“ технологија је сматрана независном од друштва и

---

<sup>28</sup> Умберто Еко, *Разговор о крају времена* (Београд, Народна књига, 2001) стр. 30

вредносно неутрална, али овакав приступ се мења са свешћу о негативним ефектима нуклеарне и индустријске технологије, тако да се започело са упоредним проучавањем науке, технике и друштва. Амбивалентно лице технолошког прогреса најсликовитије је објаснио Мамфорд када каже да *"живот може бити најбезукуснији у тренуцима препуног стомака"*.<sup>29</sup>

Крајем XX века, технолошки свет престаје да буде само тема или средство уметничког изражавања. Технолошки свет се самостално развио сопственим снагама и постао је свеобухватно окружење постмодерног човека које утиче на његов живот и ствара његове идентитете (жеље, забаву, смисао, радост, духовност, драме, страх, значења, парадоксе, вредности...).

Све ове идеје о току времена, значају технологије, напретку, промењеном животном окружењу добиле су свој облик и у уметничким интерпретацијама. Тражила сам неки пример који би био свеобухватни показатељ за она остварења на пољу књижевности, стрипа и комерцијалног филма где је пласирана идеја дистопије. Ту идеју сам пронашла код пионира научне фантастике, писца Херберта Џорџа Велса, у његовом делу *"Када се спавач пробуди"* објављеном на крају XIX века. Други пример показује идеју дистопије у филмском остварењу које је грађено у форми фото романа специфичног ликовног језика (Крис Маркер). Уз ово дело које припада периоду Француског новог таласа додала сам и анализу мог рада *"Лептир"* из 2004. године. Трећи пример је савремени видео рад у коме се питање идентитета посматра кроз технолошки обликовану стварност (Далибор Мартинис). Четврти пример је такође видео рад који користи уметнички метод апропријације за приказивање изломљене слике света уз помоћ великог броја филмских фрагмената (Кристијан Маркли).

### **Када се спавач пробуди**

Оскар Вајлд примећује да *"мапа света на којој није уиртана Утопија није вредна ни једног јединог погледа, јер изоставља земљу на коју се Човечанство непрекидно искрцава. И када њу насели, оно гледа у даљину, и када спази још*

---

<sup>29</sup> Луис Мамфорд, *Техника и цивилизација* (Нови Сад, Mediterran Publishing, 2009) стр. 124

бољу земљу, опет ка њој разпиње своја једра. Прогрес јесте остваривање низа Утопија."<sup>30</sup> Утопијски снови могу се посматрати као пут човечанства ка идеалној заједници и општој срећи, али треба бити обазрив јер утопијски сан једне генерације постаје стварност неке следеће. Постоје бројни аутори научне фантастике који су се бавили путовањем кроз време и различитим утопијским предвиђањима. Они су узимали у обзир историју цивилизације, анализирали су тадашње друштво и замишљали побољшања, а неки од њих су се дотакли и дистопијских предвиђања. Херберт Џорџ Велс (Herbert George Wells, 1866–1946) је енглески писац, познат по бројним делима која припадају овом књижевном жанру, али он не показује само занимање за пројектовање технолошких предвиђања, већ и за еволуцију људске врсте и проблематику будућих социјалних односа. Његов антиутопијски роман "Када се спавач пробуди"<sup>31</sup> из 1899. године садржи елементе које су касније користили Олдос Хаксли у "Врлом новом свету" и Џорџ Орвел у роману "1984". Роман пропраћен илустрацијама не толико познатог француског цртача Анри Ланоса (Henri Lanos, 1859-1929) излазио је у наставцима у британском недељном илустрованом часопису Графика (The Graphic) у периоду 1898-1903. Овај часопис је имао велику популарност у уметничким круговима. Роман нуди опсервације о двострукој тактици манипулације од стране елите: угњетавањем и сиромаштвом али и употребом технологије и задовољством.



11 | **Henri Lanos**, Када се спавач пробуди, 1898-1903.

<sup>30</sup> Оскар Вајлд, *Душа човекова у социјализму* (Лозница, Карпос, 2009) стр. 30

<sup>31</sup> Друго прерађено издање објавио је 1910. године (<https://www.gutenberg.org/ebooks/775>)

## Пристаниште

Са француским филмом "Пристаниште" (La Jetée, 1962) сусрела сам се након моје самосталне изложбе "Не постоји свет, само острва..." у Продајној галерији Београд на Косанчићевом венцу, 2008. године. Кустоскиња Јелена Кривокапић видела је у мојим алуминијумским радовима покушај артикулације перцепције времена које је учествовало у креирању осећања исцепканог света у коме живимо. Препоручила ми је краткометражни филм - фото роман "Пристаниште", Криса Маркера (Chris Marker, 1921 –2012), припадника Француског новог таласа и групе Лева обала. Форма филма као и његов садржај били су блиски мојим скулптурама - објектима које су настале низањем опсечених фотографија (из различитих периода) на транспарентним подлогама, заробљених у металне формације.



12 | **Невена Поповић**, Не постоји свет, само острва... 2008.

Крис Маркер гради причу од црно-белих фотографија монтираних у различитом ритму (изузетак је само једна филмска секвенца), док радњу објашњава невидљиви наратор. Прича је смештена у пост-апокалиптични Париз након III светског рата и говори о човеку који је обележен опсесивном сликом из детињства која га узнемирава. Свет је постао радиоактиван и ненасељив. *"Простор је прекорачен. Једина нада за опстанак лежи у врмену, у временској рупи. Можда ће*

*тада бити могуће допрети до хране, лекова, извора енергије. Послати изасланике у време да позову прошлост и будућност у помоћ садашњости...*<sup>32</sup>

Филм нема дијалоге, поред наратора, у неким деловим чују се само позадински звуци, жамор људи на аеродрому или цвркулт птица. То је дистопијска прича са утопијским надањем, где се аутор веома вешто и инвентивно поиграва са двапут проживљеним фрагментима времена. Зафрански каже да фотографија фиксира нешто што заправо не постоји, тренутке који као тачке у времену не постоје. Изузетно ликовно богатство фотографија чини да осетимо веома живо кретање између свих тих замрзнутих тренутака времена приказаних у филму.



13 | Chris Marker, La Jetée, 1962.

### Лептир / Никад или следећи пут

Рад "Лептир" је мој први рад из серије Услојавање, настао на завршној години студија. Слојеви алуминијума који формирају облик су умножени и својим распоредом покушавају да дочарају покрет. Унутрашњост сваког слоја је испуњена транспарентном фолијом, а на свакој фолији је један актер (црно-бела фотографија). Низањем фолија са малим растојањем добија се целокупна композиција (слика састанка мушкарца и жене) и илузија простора и покрета. Рад је малих димензија (33x30x5 cm), а садржај смештен унутар металног тела чини се као ухваћен и заробљен

<sup>32</sup> Chris Marker, *La Jetée*, 1962 - глас наратора

доживљај у свим својим димензијама. Неколико година касније искористила сам делове тог рада на изложби "Никад или следећи пут"<sup>33</sup> у Великој галерији Дома културе Студентски град. Објект Дома културе преузео је функцију металног тела, а велика стакла добила су улогу фолија. На два наспрамна стакла залепила сам две штампане фигуре природне величине: мушку (савремену) и женску (фотографисану педесетих година XX века). Мушка фигура фотографисана је са леђа, а женска спреда. На тај начин створила сам три различите просторне ситуације: 1) унутар простора изгледало је као да жена прати мушкарца, 2) са леве спољне стране жена и мушкарац су се растајали; 3) са десне спољне стране мушкарац и жена су ишли један другом у сусрет. На следећем нивоу ишчитавања рада, а поново у зависности од позиције то је био додир два различита времена.



14 | Невена Поповић, Лептир, 2004 / Никад или следећи пут, 2007.

### Далибор Мартинис (1978) разговара са Далибором Мартинисом (2010)

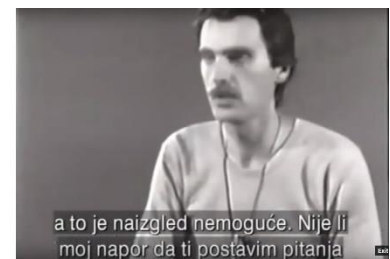
Интензитет сусрета два времена могуће је осетити у видео раду хрватског уметника Далибора Мартиниса. Рад се зове "Далибор Мартинис (1978) разговара са Далибором Мартинисом (2010)"<sup>34</sup>. У питању је разговор - интервју у коме питања на енглеском језику поставља млади Далибор Мартинис када је имао 31 годину (видео перформанс снимљен пред публиком у Ванкуверу 1978. године), а одговара његов дупло старији двојник 31 годину касније. Прво питање које поставља млади Мартинис у нади да неће бити и последње је да ли је Далибор Мартинис жив. Уз потврдни одговор добијамо и податак да то јесте било неизвесно, али додатни проблем био је и

<sup>33</sup> Изложба "Никад или следећи пут" са Миленом Путник, Велика галерија ДКСГ, 2007, Нови Београд

<sup>34</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3SCQikDxmhk&t=71s>



опстанак младог Далибора Мартиниса (проблем чувања старих видео записа). Следеће питање тиче с ауторства, затим вредновања значаја постављених питања у односу на дате одговоре, вредновање уметничког рада... Млади Мартинис затим поставља питање о идентитету. Њему је једноставно да замисли свог саговорника као потпуно другу личност, али поставља питање да ли је исти случај и код старог Мартиниса или он сматра да су ипак они исте личности. Интервју завршава питањем да ли је ово једини могући облик комуникације између њих. Због строге форме интервјуа (класичан новинарски разговор који се води у телевизијском студију) стиче се изузетно јак утисак о постојању две потпуно различите особе смештене у једновременски простор, а не обрнуто. Овај рад улази у сферу Бодријарове хиперреалности и технолошки обликованог искуства које производи богатију и ангажованију реалност него што то чине сцене свакодневице.



15 | Далибор Мартинис, Далибор Мартинис (1978) разговара са Далибором Мартинисом (2010)

Ново технолошко информатичко искуство утицало је на идеју стварања телеприсутне уметности, тј. дигиталних уметничких дела када се међудејство са њима обавља на великој раздаљини. Радови Едуарда Каца, Кена Голдберга, Пола Сермона и Сајмона Пенија повезују три технологије које чине телеприсутност. То су: роботика, телекомуникација и виртуелна стварност. Корисник таквог уметничког рада може да истовремено буде присутан на три места: поред физички опишљивог и виртуелног простора, ту је и удаљени простор који се мења акцијом корисника који управља роботом.

## Часовник

Још једна карактеристика уметности која је видљива у делима постмодерног доба јесте преузимање, колажирање, монтирање, тј. коришћење метода апропријације. Постмодерна приказује слику света као изломљено огледало се безброј рефлексија. Она је заснована на фрагментацији која постаје уметничка стратегија (преузимање, трансформисање, деконструисање и рекодирање постојећих знакова културе). Концепту интертекстуалности (сваки текст је у вези са другим текстом) и интерсликовности (слика као уметничко дело настаје кроз односе са другим сликама, савременим или историјским) прикључује се и концепт интерфилмско приказивање (преношење једног филмског облика или различитих филмских фрагмената у други филм). Овај концепт присутан је у видео раду "Часовник" (The Clock, 2010) америчког уметника Кристијана Марклија (Christian Marclay) добитника Златног лава на 54. Бијеналу уметности у Венецији 2011. године.



16 | Christian Marclay, The Clock, 2010

У овој видео инсталацији уметник користи на хиљаде филмских исечака познатих и мање познатих филмских остварења и од њих гради причу у трајању од 24 часа која указује на пролазак времена. Од филмских догађаја он формира часовник који показује синхронизовано време као што је оно у тренутку пројекције. Процес рада на филму трајао је три године. За аутора је био изазов пронаћи логику између одабраних фрагмената и режирати причу где ће, на пример, акција из једног филма, добити реакцију и тачан временски след у другом. Сам аутор каже да смо много срећнији када не морамо да размишљамо о времену, али публика пред филмом је принуђена да константно размишља о времену.<sup>35</sup> Овај филмски часовник је сопствене казаљке буквално преточио у покрет дешавања а сам филм је постао херменеутички круг различитих филмских остварења. У њему је могуће видети мноштво наративних светова из различитих периода (од 1922. године до прве деценије XXI века), различитог жанровског опредељења и контекста.

---

<sup>35</sup> Видео интервју са Кристијаном Марклијем "On Time discussing the Clock", Out of Sync, 2017.

## IV

### Срећном човеку сат не откуцава

Изложба "Срећном човеку сат не откуцава" одржана је у септембру 2015. године у Ликовној галерији Културног центра Београда. Изложбу је чинило неколико целина: просторни објекат "Корак", начињен од алуминијума, који је правио везу са мојим претходним излагачким наступима; две керамичке скулптуре већих димензија "Дневни и ноћни лептир"; осам малих керамичких скулптура постављених на челичне конструкције; шест асамблажних композиција на алуминијумској подлози и две сценографске скулптуре малог формата. У овом поглављу биће описани: радови који су изложени на овој изложби, поступак реализације, размишљања и утицаји. Поред тога биће описан даљи ток мојих уметничких размишљања о разлозима за промене у ликовном језику које су постале видљиве на новим радовима.



17 | **Невена Поповић**, "Срећном човеку сат не откуцава"

Ликовна галерија Културног центра Београда, 2015.

## Корак

Кустоски дуо *марамайда*<sup>36</sup> организовао је изложбу "Пакети времена"<sup>37</sup> 2011. године у Берлину третирајући проблем убрзања времена као доминантни феномен који обликује живот савременог човека. Кустоскиње су позвале шест уметника да дају уметнички одговор на ову тему преиспитујући временску димензију савременог живота и сагледавајући промене које свакодневно осећамо, а које су постале евидентне на пољу искуства трајања. Полазишта која су нам понуђена била су:

1. релације унутар тријаде прошлост - садашњост - будућност
2. потрошачко друштво (пропадљиви и привремени материјални производи који нас окружују)
3. манипулативна снага информатичко-технолошког друштва
4. феномен виртуелне реалности
5. савремена дневна сатница која има другачију расподелу, и где се понекад губи граница између радног и слободног времена.

Рад који сам припремила за ову изложбу је зидна инсталација коју су чиниле силуете женске фигуре природне величине, начињене од платна, машински проштепаног по ивицама. Ових седам фигура приказивале су један корак који је рапчлањен на седам појединачних слика. Фигуре су кројене од памучног платна пругастог дезена. Усправне пруге на белој подлози су постепено мењале боје како су се смењивале фигуре: од црвене, преко наранџасте и зелене до плаве. Фигуре су у стомачном делу имале шупљину која је била испуњена белим натур платном које је служило као подлога за цртеже. Насупрот великом "кораку" цртежи у утроби приказивали су свакодневне, мале радње: кухињске послове, прање, чишћење...

## Мале ствари

Теоретичарка Франческа Риготи<sup>38</sup>, позивајући се на Нормана Брајсона подсећа на једну неформалну категоризацију сликарства према тематском избору. Према тој

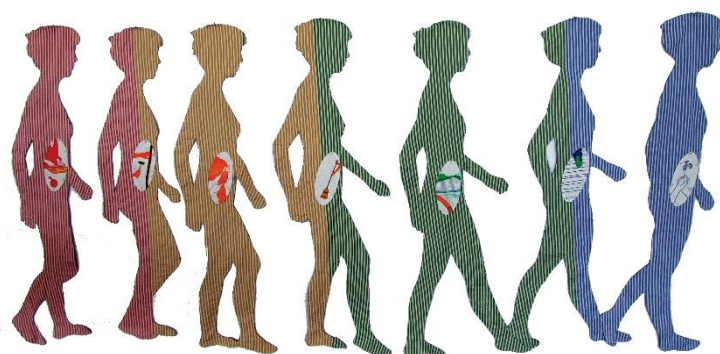
---

<sup>36</sup> Мара Прохаска и Маида Груден

<sup>37</sup> "Time Package", 91mQ art project space, Berlin, July 9 - 12, 2011, Artists: Milena Putnik, Maja Josifović, Isidora Fićović, Dimitrije Tadić, Nevena Popović, WoO, curated by: maramaida, curatorial duet

<sup>38</sup> Франческа Риготи, *Филозофија малих ствари* (Београд, Геопоетика, 2010) стр. 16 - 18

подели издвајају се две групе: ропографија (ροπογραφία) и мегалографија (μεγαλογραφία). У првој групи приказани су предмети и ситуације које се сматрају тривијалним, као што су мртва природа, свакодневне ствари, кућни ентеријери, пејзажи, животиње. У другој групи приказана су дешавања која се сматрају изузетно значајним као што су легенде о боговима и велики историјски догађаји. Ова подела имплицира и на два јасна хијерархијска нивоа.



18 | Невена Поповић, Корак, текстил, боје за текстил, 170 x 350 cm, 2011. | детаљ

Природна величина људских фигура приказаних у раду "Корак" само наизглед сугерише неку велику причу. Интимни свет ових фигура сачињен је од рутинских радњи, кућних послова и малих предмета који тај свет испуњавају. Самоодржање је приказано кроз репетицију интимних садржаја свакодневице (чишћење, нега, прање, припрема хране, кућне поправке, кретање, возња...). Реч која најбоље описује ове радње је рутина. То су понављајуће радње, толико искуствено увежбане да постају налик механичком извођењу, али баш због тога што су ове радње најчешће и временски најдуже оне су у исто време наши најнепосреднији учитељи. Искуство које стичемо обављајући ове послове видим као подстицајно и обогаћујуће и као такво јесте предмет моје уметничке интерпретације. Чула која су активирана да ослушкују, посматрају, додирују или миришу током обављања свакодневних активности на веома суптилан начин пружају другачији облик самоспознаје. Размишљање о свакодневном животу постаје значајна тема (друга половина XX века) као кључ за разумевање човека и друштва за које су заинтересовани подједнако филозофи, социолози и теолози, али и психолози и психијатри, као и уметници различитих дисциплина. Социолог Ивана Спасић указује да "традиционални став да сферу свакодневице као

област илузије или бар тривијалности морамо превазићи да бисмо достигли истинито знање о човеку и друштву изгубио је велики део своје веродостојности"<sup>39</sup>. Она подсећа да једино што гарантује конзистентност људског света јесте управо свакодневно знање. Један од теоретичара свакодневице који ми је био посебно интересантан јесте Мишел де Серто због његов вишестраног приступа. Он даје значај малим свакодневним праксама које појединци (друштвено потчињени, али не и пасивни или послушни) користе како би створили свој властити простор. Они се не сукобљавају директно са структурама моћи већ путем субверзија стварају сопствени пут. Он жели да истражи *тактике*<sup>40</sup> потчињених које подразумевају прилагођавање "зонама надзирања"<sup>41</sup> али само да би то преокренули у своју корист.

После изложбе у Берлину, овај рад је приказан на изложби у бањи Арта Терма у Италији, 2012 године. Челни људи ове општине задужени за културу имали су интересантну стратегију да споје савремену уметност и бањски туризам. Ово мало место на северу Италије, богато изворима топле воде са извора Пудиа нудило је својим гостима идеалне услове за одмор и рекреацију. Засебни, наменски прављени простори за савремена уметничка дешавања нису постојали, тако да је уметницима понуђено да користе постојећу архитектуру као излагачки простор или као простор за уметничку интервенцију. Прво излагање у овом простору имала сам 2007. године када сам заједно са уметницом Миленом Путник урадила привремену интервенцију на стаклима зграде купалишта као и на спољном зиду објекта. Пет година касније рад "Корак" постављен је на зиду једног ходника великог бањског објекта.

Али ту се не завршава рад на овој идеји, већ ту почиње стварање новог рада који је у техничком смислу доста сложенија верзија рада "Корак".

Седам појединачних фигура прво су нацртане и припремљене у векторском формату за машинско сечење на алуминијуму дебљине 5 mm. Свака од седам фигура исечена је у два примерка. Висина фигуре је око 50 cm, а у stomачном делу остављена је овална шупљина висине у просеку 8 cm. Како свака фигура има свој дупликат, оне су постављене у два паралелна низа, на одстојању 5 cm једна од друге и фиксиране су

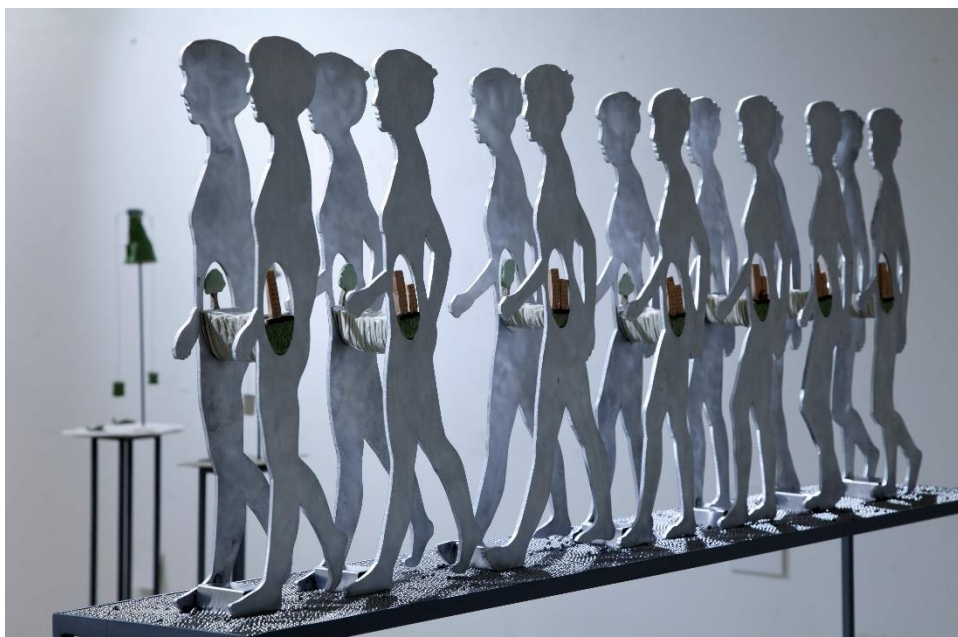
---

<sup>39</sup> Ивана Спасић, Социологије свакодневног живота (Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2004) стр 12

<sup>40</sup> Категорија коју је увео Мишел де Серто као опозиција стратегијама. Стратегије су прорачунати алати моћних актера, док су тактике резервисане за слабе и подређене. Тактике немају ни просторно ни институционално упориште, већ зависе од времена, то јест од правог часа или прилике.

<sup>41</sup> Појам који описује оптички поступак за спровођење моћи, Мишел Фуко, "Надзирати и кажњавати", Просвета, Београд, 1997.

на челични постамент димензија 115 x 160 x 25 cm. У овалне шупљине смештене су глинене, енгобама обојене плочице са извајаним мотивима природе и града. Тако поређане фигуре на једној страни "корака" рефлектују приказ дрвореда, а са друге стране обресе облакодера. Веза између та два низа постоји једино у пределу stomачне шупљине где су фигуре повезане са десетак слојева вуненог филца природне боје.



19 | **Невена Поповић**, Корак, алуминијум, керамика, челичне куглице 167 x 160 x 25 cm, 2015.

Подлога на којој фигуре стоје је неравна што додатно појачава доживљај њиховог отежаног кретања. Моја првобитна замисао била је да подлогу испуним великим бројем стаклених кликера за игру, али сам се касније ипак определила за дискретнију варијанту неравне подлоге коју су чиниле челичне куглице промера око 5 mm. Узбудљива заталасана површина визуелно подстиче утисак кретања, а да при томе и даље имамо на уму да то кретање није нимало једноставно. Перцепција рада је такође сложена, јер омогућава и различито сагледавање скулпторске инсталације посматрањем из различитих просторних тачака. Овај принцип је преузет из мојих ранијих радова, који је видљив у циклусу "Услојавање" са којим је можда и најближи, али који се може препознати и у неким старијим радовима. То је амбивалентни принцип којим се скулптура анализира кроз форму, начин грађења, обликовања и избора материјала, а са друге стране, скулптура се анализира кроз унутрашњи садржај,



а ту су најчешће, врло опипљиво смештени интимни микронаративи. Скулптуре из циклуса "Услојавање" грађене су од неколико слојева алуминијума и на исти начин је грађен садржај који је смештен у унутрашњости рада, чиме сам желела да постигнем илузију треће димензије. Скулптуре су постављане на малом одстојању од зида, тако да је задња страна рада предвиђена за качење. Алуминијумски корак смештен је у простор, видљив је са свих страна, број слојева је смањен на само два, а празнина и даље има своју функцију обликовања уметничког дела.

Велики алуминијумски "корак", хладног, механичког изгледа испуњен је сведенијим садржајем и другачијим одабиром материјала (глинене плочице) који је у опозицији са материјалом фигура и подлоге (метал). Уместо засебних, појединачних ситуација приказаних у платненој верзији рада, садржај смештен у отворима са обе стране користи репетицију као ликовни елемент. Тако постављени делови граде композицију која се чита као целина, као велика слика која је усисана у људску фигуру и где се само кроз "прозоре" може видети садржај, нешто налик призорима који се виде кроз прозор воза у покрету.

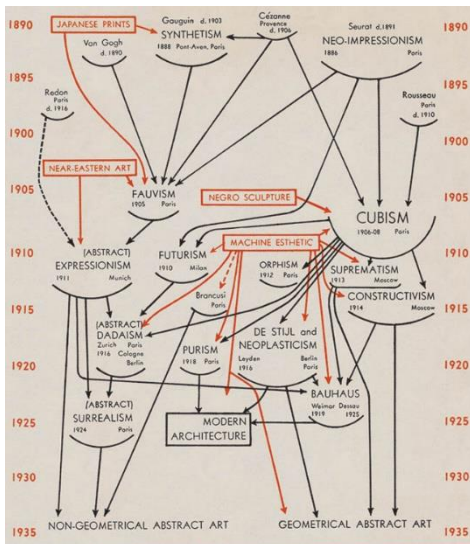


20 | Невена Поповић, Корак, детаљ

## Кретање: машина, наука и уметност

Међу најупечатљивијим артефактима историје цивилизације јесу играчке - аутомати, где се уз помоћ механике покушава приказати што верније кретање. Писани трагови говоре да су овакве играчке постојале од античког доба, али њихова већа присутност и популарност почиње од времена ренесансе (Леонардо да Винчи и Галилео Галилеј) када су почели да се употребљавају сатни зупчаници и механичка достигнућа тог доба за израду играчака. Ови зупчаници омогућили су да лутке и друге играчке изводе веома разрађене и сложене покрете и на тај начин веома верно имитирају ликове и догађаје из живота и преносе визије, жеље и подвиге.

Нове технологије и изуми XIX века (железница, телеграф, телефон и фотографија) изменили су перцепцију и доживљај реалности и убрзали тадашњи свет. Захваљујући развоју фотографије и појави кинематографа, друга половина XIX века обележена је покушајима да се забележи брзина и прикаже реално кретање. Најпознатији примери тих покушаја јесу снимци сквенци коња у трку, а касније и људи и других животиња у покрету које је урадио Едвард Мајбриџ (Eadweard Muybridge). Веза науке и уметности у том периоду била је веома изражена. Француски научник и иноватор Етјен Жил Маре (Étienne-Jules Marey) изучавао је људско тело, циркулацију крви и рад других органа, при чему је изумео многе инструменте за прецизно мерење и снимање различитих биолошких процеса. Када је његова пажња усмерена на изучавање покрета код људи и животиња, то је довело до неколико интересантних изума као што су машина која демонстрира лет инсекта, ваздушни пантограф и хроно-фотографска пушка (1882) која је била у стању да забележи 12 експозиција у једној секунди и омогући детаљну анализу покрета. Један други лекар<sup>42</sup>, неколико деценија касније своје научне текстове допунио је цртежима анатомије и физиологије човека где је људско тело чврсто смештено у индустријско модерно друштво, и где су органи и делови тела приказани као сложен систем машина и апарата са свим саставним елементима и начином функционисања.



21 | Дијаграм Алфреда Бара (Alfred Barr) који показује утицај естетике машина на уметничке правце на почетку XX века

22 | Етјен Жил Мареа (Étienne-Jules Marey), хронофотографија 1884.

23 | Марсел Дишан (Marcel Duchamp), Акт који силази низ ступенице, 1912.

<sup>42</sup> Fritz Kahn, Man Machine (Springer Wien New York, Vienna 2009)

Заводљивост нових изума и модерне технологије постале су теме уметничких покрета наговештавајући динамизам и енергију новог доба. Сликарски опус Марсела Дишана (Marcel Duchamp) иако супротан ставовима футуризма користи управо футуристичке методе анализе машинског света, брзине и прогреса. Хронофотографије људске фигуре послужиле му за сликање "Акта који силази низ степенице" (1912), а за сликање различитих механизованих фигура био је инспирисан пустоловном драмом "Афричке импресије" (1910), Рејмонда Расела (Raymond Roussel), где једна од јунакиња ствара сликарску машину која ради помоћу ретког тропског уља и производи слику - веома прецизан приказ врта који види пред собом. Александар Колдер (Alexander Calder) током свог париског периода створио је Циркус Колдер (Cirque Calder, 1926-1931) који се састојао од циркуских извођача, мачевалаца, клонова, акробата и различитих животиња направљених претежно од жице и разног пронађеног материјала. Циркуски перформанс и мобилност ових фигура увели су у свет модерне уметности кинетичку скулптуру која ће постати одређујућа карактеристика уметности Александра Колдера.

Кретање указује на смену, премештање, проток или трансфер. Према Херберту Џорџу (Herbert George)<sup>43</sup> постоје два примарна аспекта покрета у скулптури: стварни покрет који се односи на кинетичку скулптуру и у коме се и мерљивост времена може узети у разматрање и имплицирани покрет, где се заправо ништа не покреће, али се преноси утисак покрета. У овој првој групи, кретање се може постићи природним или механички процесом, где се просторни односи рада непрестано мењају и пружају бескрајне могућности. Друга група скулптура се односи на реакције посматрачевог ока на статичне визуелне подстицаје, тј. стварање оптичке илузије кретања.

Рашчлањен "велики корак" у мом раду не тежи да афирмише брзину, нити може механички да опонаша покрет, он покушава да се заустави и да забележи промене и слике које у тој брзини настају и које врло брзо нестају. Ова просторна инсталација у себи садржи скуп идеја о данашњој цивилизацији. Како примећује Годфри Ређо (Godfrey Reggio) људска бића постају своје окружење, упијајући оно што гледају, чују, раде или додирују: *"ако је окружење или амбијент у коме данас живимо технолошко, ако више не живимо са природом, ако не користимо технологију већ је*

---

<sup>43</sup> Herbert George, *The elements of Sculpture, A Viewer's Guide* (Phaidon, London, New York, 2014) стр. 142

*живимо, удишемо попут зрака који је присутан свуда око нас, тада постојемо то окружење.*"<sup>44</sup>

Још једна карактеристика рада јесте аутофигурација као сведочанство сопственог искуства преточено у скулпторску форму механичког изгледа. Уз помоћ дискретне, рефлектујуће површине алуминијума омогућена је комуникација у два смера: огледањем са једне стране и упијањем трагова одраза са друге, тиме је фигура постала општи антрополошко-културолошки модел.

### Магијска уметност

Херберт Рид (Herbert Read) прави класификацију у модерној скулптури на сазнајну "тектонску" уметност (конструктивизам, неоконструктивизам, оптичка уметност) и магијску уметност која је најчешће везана за људски облик и подразумева емотивну активност. У магијској уметности постоји бесконачна разноликост средстава са циљем да се пренесе тајна порука или да се покаже тајанствена снага. То је скулптура која: "Стоји пред нама као неки идол или као маг који изговара речи пророчанства или претње."<sup>45</sup> Херберт Рид описује ову врсту модерне скулптуре као измешане делове разних машина које не могу да функционишу, иако њихово значење није увек усмерено на исмевање машинског доба, оне увек носе *"потврду људске и еротске воље на безосећајним отпацима наше цивилизације"*<sup>46</sup>.

Размишљања Херберта Рида о модерној скулптури упутила су ме на "скулптуре-алатљике" Едуарда Паолоџија (Eduardo Paolozzi, 1924-2005), које не настају из рушевина индустријализације већ из рационалног поретка технологије. Паолоџи предвиђа моћ коју ће ново доба донети кроз технологију и за своје скулптуре - идоле машинског доба он каже *"да могу бити исто тако опчињавајући као и фетиши конгоанског врача"*.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Godfrey Reggio, *Govori i intervjui 2003–2011*. <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/godfrey-reggio-kozaanisqatsi>

<sup>45</sup> Херберт Рид, "Вишесмисленост модерне скулптуре", *Часопис Уметност*, 22 (1970), стр 168

<sup>46</sup> Исто

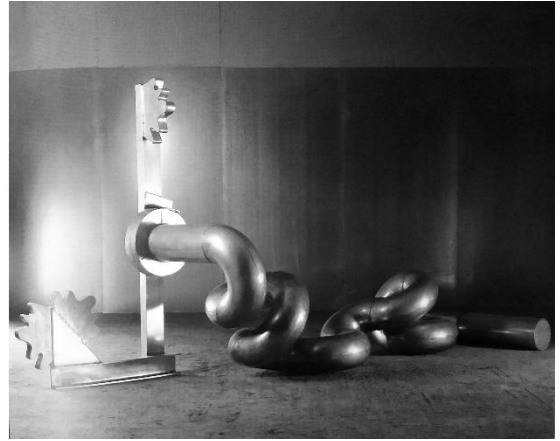
<sup>47</sup> Херберт Рид, *Модерна скулптура* (Београд, Југославија, 1966) стр. 236



24 | **Eduardo Paolozzi**  
Хермафродични идол, 1962.



25 | **Eduardo Paolozzi**  
Град круга и квадрата, 1963.



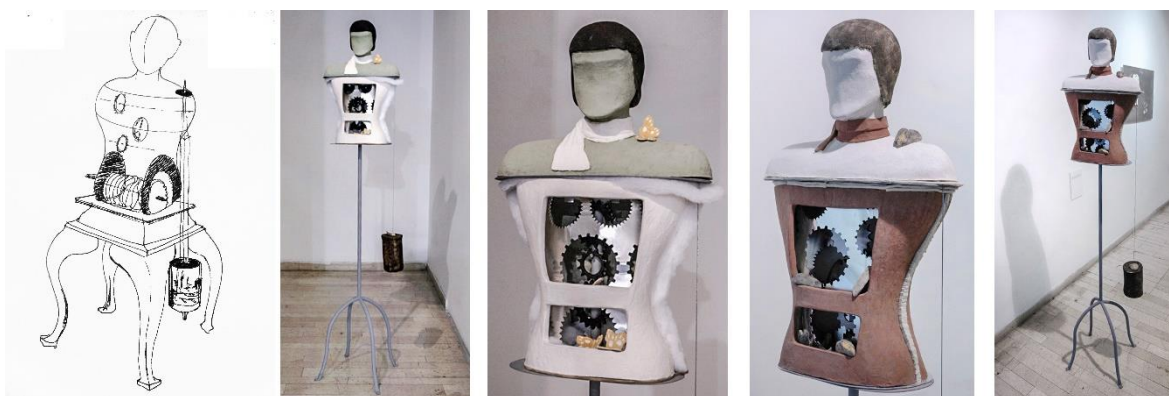
26 | **Eduardo Paolozzi**  
Neo-Saxeiraz, 1966.

Негде, на том путу размишљања настале су и моје скулптуре "Дневни лептир" / "Ноћни лептир". Само што је процес обрнут. Док је Паолоци машинама на неки начин давао душу и предвиђао им живот, ја сам природи одузимала душу и претворила је у машину, која нервозно одбројава преостало време. Све скулптуре из овог циклуса (и оне веће и оне мањег формата) опонашају форму сата са теговима. Тражила сам одговарајућу форму за тело скулптуре која би требало да реферише на људску фигуру, али и да има дистанцу од ње. Док сам правила цртеже - скице, гломазни сатни механизам добијао је људско тело.



27 | **Невена Поповић**, "Машина је заробила човека", 2015.

У скулптури, тело је добило форму лутке<sup>48</sup> у фази када су формирани глава, груди и трбух. Тело је начињено од печене, бојене глине, док је унутрашњост променљива и чине је алуминијумски и челични елементи. Процес израде тела подразумевао је вајање у глини, одливање гипсаних калупа и прављење позитива уливањем течне глине за предео главе или утискивањем глине за предео тела. Предњи део тела имао је два отвора - два прозора која су омогућавала да се види унутрашњост. Морала сам да реализујем неколико позитива због грешки које су се јављале током процеса сушења или печења (пуцање, деформације). На полусуве калупе наносила сам енгобе уз помоћ сунђера. Када су делови били потпуно суви скулптуре су се пекле на температури од 850 °С. Унутрашњост скулптуре испуњавали су машински метални делови и натуралистички моделовани дневни и ноћни лептири. Као везу између испечених керамичких делова користила сам, као и у раду "Корак", вунени филц природне боје.



28 | Невена Поповић, "Дневни лептир" / "Ноћни лептир", 2015.

Процес стваралачког рада је често нејасан и не може се увек артикулисати, јер до неких решења долазим интуитивно, без јасног менталног процеса који би ме усмеравао. Током рада, материјал, боја или неки детаљ знају да ме одведу у правцу који нисам предвидела. Тако се идеја и њена скулпторска форма постепено граде, а исто тако постепено праналазим нека нова, додатна значења.

<sup>48</sup> Трећа фаза метаморфозе инсекта

## Ескапизам

Потреба да поједноставим рад, али и да задржим све оне елементе значења био је мој следећи задатак. Али пре него што наставим да објашњавам процес развоја ове идеје, позабавићу се радом америчког уметника Едварда Кинхолца (Edward Kienholz, 1927-1994) у чијем раду сам пронашла неколико занимљивих тачака: приказивање замрзнутог времена, ескапизам као тема, употреба свакодневних реквизита у уметничком процесу и часовник као визуелна илустрација за ограничено човеково време.



29 | Edward Kienholz, "The Beanery, 1965.

Кинхолцови радови инспирисани су "живим скулптурама"<sup>49</sup> хришћанске тематике које је уметник у младости виђао у свом селу. Композицију "Бар" (The Beanery, 1965) чине веома верно пренете две трећине оригиналног амбијента познатог бара у Лос Анђелесу и замрзнут тренутак са 17 особа које бораве у бару. Надреалну композицију праве управо ти посетиоци чије су главе замењене часовницима са идентичним приказом времена. Изузетак је власник бара коме је приказано реално лице. Своје техничко умеће Кинхолц је показао изливајући фигуре од полиестерске смоле и комбинујући их веома вешто са нађеним предметима. Ти свакодневни, често одбачени предмети заузимају важно место у његовом уметничком раду, јер је у њима препознавао трагове страдања обичног човека. Аутор је видео бар као ескапистичку утопију и то је додатно нагласио записавши да је *"бар тужно место, пуно странаца који се досађују, пролонгирајући идеју да ће умрети."*<sup>50</sup> На овом месту осврнућу се на фото колаж "Тамиш", који је пример једне такве утопија. Ескапистичке утопије

<sup>49</sup> *tableaux vivants* је француски назив за "живе слике" или "живе скулптуре" Овај уметнички израз подразумева костимирано преизказивање глумца или модела у одређеној театарној пози, без употребе гласа и кретања.

<sup>50</sup> <http://www.theartstory.org/artist-kienholz-edward-artworks.htm>

јављају се као одговор на скучено окружење, живот у граду или неодговарајуће импулсе других људи. Током боравка у Орловату<sup>51</sup> документовала сам привремена, импровизирана станишта кампера који долазе из околних градова и бораве на обали Тамиша током летње сезоне. Они су скривени у шуми, у сталном страху од неповерљивих мештана, инспекције и казни. Ова станишта подсећају на идеју летњиковца (или савремених викендица) и пасивног уживања. Разлика је у флуидној форми ових нових станишта која полако ничу, мењају се, усавршавају, нестају и изнова граде. Контраст је начињен између природног окружења - шуме коју сам фотографисала у црно-белој техници, док су у колор техници умањени прикази привремених објеката који су постављени уз реку. Фотографија има три плана: први који је невидљив - река Тамиш (то је позиција фотографа или посматрача,) други план заузимају привремени кампери, док је трећи план шума.



30 | Невена Поповић, "Тамиш", 2015.

Овај рад настао је у истом периоду као и керамичке скулптуре. Иако је медиј потпуно различит, интересовање остаје исто, а то је опажање човека са свим аномалијама и теретима који га притискају. Мотив одеће и одсуство човека опажају се у скулптури, а мотив привремених, махом платнених /PVC станишта без присуства човека видљив је на фотографији. Монументална природа делује као циновска позорница која је принуђена да трпи свакојаке представе човека, а привремена станишта људи постају пример "другог места" у коме се преклапа више простора.

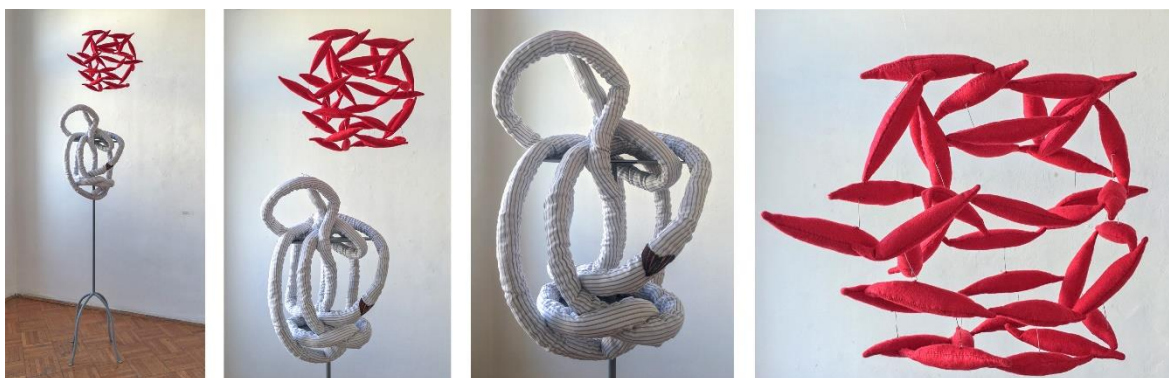
---

<sup>51</sup> Дислокације - фотографска колонија у Орловату



## Замрзнуто време

Када сам наставила да размишљам о разградњи и реизградњи радова Дневни и Ноћни лептир желела сам да апстрактним појмовима којима сам се бавила (мисао и време) дам одговарајући материјални облик. Схватила сам да ме вуку они материјали, неоптерећени трајном вредношћу, обични, пропадљиви и свакодневно употребљиви. Од тог безначајног желела сам да створим облик који ће добити на значењу.



31 | **Невена Поповић**, "Расуте мисли", 2017.

Посматрала сам облике из природе као предмете у преображају и правила аналогију са сопственом фигуром. Лишће које буја, мења боју или нестаје, облаци који се смањују, расту, разведравају се, постају тмурни, мисли које навиру, сат који откуцава... Користила сам мек градивни елемент са оштрим крајевима од кога сам правила облачасту форму, а за стуб сам користила дугачку линију која је савијањем нудила могућност небројаних трансформација. Тег из претходне варијанте је избачен јер су ова два нова елемента преузела његову улогу. Створила сам узајамну повезаност ових елемената. Промена једног условљавала је промену другог. Комплетна скулптура је трансформисана у односу на прототип. Она је изгубила механизам (као страни, наметнут организам) који је запосео њену унутрашњост и добила је меку, променљиву форму. Губитак механизма не искључује његово постојање, јер сама трансформација оба дела скулптуре имплицира да постоји разлог за то (спољашњи и унутрашњи). Надирање мисли постигнуто је хаотичном репетицијом основног елемента (шилјати "јастучић" направљен од црвеног филца и испуњен сунђером), а

могућност тела да се адаптира на промене постигнуто је прављењем дугачког платненог црева са вателином, које је у својој унутрашњости имало исто толико дугачку поцинковану жицу. Уз помоћ жице црево је могло да се савија, мења облик и да стоји у простору. Тактилност материјала (филц, платно, сунђер) утиче да објекат посматрамо онако како га осећамо чулом додира. Помоћни елемент у грађењу композиције (и "црвеног облака" и савијаног тела) била је празнина.

Замрзнут тренутак који је обликован уз помоћ празнине видљив је у раду "Пролазност" из 2006. године. Предимензиониране капи које цуре низ зид обликоване су варењем трака челичног лима који само описује форму, док се испуњеност постиже уз помоћ сенки.



32 | Невена Поповић, "Пролазност", 2006.

Замрзнут тренутак у скулптури има сопствену логику која се разликује од других визуелних експресија. Лесинг у делу "Лаокон или о границама сликарства и песништва"<sup>52</sup> говори о замрзнутим експресијама лица и тела проузрокованим јаким емоцијама (које нагло избијају и нагло ишчезавају) и он сматра да је уверљивије и природније приказати онај моменат који претходи најачој и највишој тачки (ужаса, радости или бола), а да се посматрач подстакне на властиту активност гледања и замишљања. Иако се Лесингова анализа односи на дела класичног фигуративног израза, запажање да уметник не треба да спута посматрача у имагинацији сматрам веома корисним и трудим се да тај принцип буде видљив и у мојим радовима.

<sup>52</sup> Gotthold Efraim Lessing, *Лаокоон или о границама сликарства и песништва* (Београд, Рад, 1965)

Како кроз материјални облик покушавам да изразим крајње нематеријалне, апстрактне појмове какви су време и различита емотивна стања, ја помоћ проналазим у одсуству видљивог и управо тај елемент (ваздух, празнина) користим за грађење скулптуре. Он је присутан у већој или мањој мери код свих мојих радова.

## Мотив

Лептире (и друге инсекте) почела сам да користим као ликовни мотив још током основних студија. Лептир има дубоку симболику: *Представља душу и бесмртност. Пошто се, пролазећи кроз стања растакања из овоземаљске гусенице претвара у небесног крилатог створа, симбол је рођења и ускрснућа. У грчкој традицији - симболизује бесмртност, душу и психу. Богиња Психа се у грчкој традицији показује као лептир. У хришћанској - симбол ускрснућа. Развојни стадијуми лептира су живот, смрт и ускрснуће...*<sup>53</sup>

Његову лагану, крхку, нежну и краткотрајну природу претакала сам у чврсте форме дуговечних материјала. У почетку сам правила контраст само преко материјала (мермер, олово, стакло), а касније сам му давала функцију оклопа или кавеза (алуминијум) у који сам смештала живо кретање друштвене заједнице или ограничене индивидуалне акције. Моје мале органске заједнице смештене су у поље потпуне видљивости (паноптикон), али сам ја то поље претварала у њихову субверзивну активност.



33 | Невена Поповић, Лептир, детаљи

<sup>53</sup> Мали речник традиционалних симбола, приредио Марио Лампић, (Београд, Libretto, 2000) стр. 77

У радовима Дневни лептир, Ноћни лептир и Расуте мисли натуралистички приказ лептира прошао је трансформацију од тродимензионалног керамичког облика до благо рељефастог лептира, извезеног на платну и скривеног у телу меке скулптуре. Промене које су се десиле у скулпторском процесу биле су условљене поједностављивањем и одбацивањем сувишних елемената у раду и избором новог материјала а тиме сам отворила пут ка једној новој и узбудљивој уметничкој комуникацији.

### **Мека скулптура - тешке мисли**

Моја позиција је стваралачка и најчешће подразумева изолован рад. Временом, почела је да ме привлачи идеја сарадње са другим уметницима, посебно када ме је нешто интригирало и терало на стваралачки процес. Испоставило се да уметнички дијалог (не само кроз презентацију већ и током продукције радова) прави подстицајан амбијент за сагледавање проблема из различитих углова, отварање нових питања и проширивање изражајних могућности.

Рад на скулптури "Расуте мисли" подстакао ме је да поставим питање колегама из Србије, а касније и уметницима из иностранства: *Тешка времена доносе и тешке мисли. То је нешто што погађа сваког од нас. Шта се дешава када нас изда стрпљење и када очајнички покушавамо да се померимо са мртве тачке?* Ускоро је уобличена идеја о изложби на којој су домаћи уметници учествовали по позиву, а иностранци по конкурс. Један од критеријума који сам дефинисала био је да скулптура буде реализована од меких материјала. Још током студија осетила сам њихову заводљивост: скулптуре обликоване уз помоћ различитих тканина, вуне, филца, сунђера, гуме... То су материјали који су најчешће потрошни, брзо пропадљиви, а са друге стране визуелно и тактилно веома допадљиви и пријатни. То су материјали који су у духу времена у коме живимо. Материјал као један од критеријума за успостављање дијалога није изабран само као средство за решавање скулпторске форме. Он је наметнут као језик којим се дају лична виђења и поетике, а путем опозиције - супротности са мекоћом материјала наглашавао се контекст рада.



34 | Мека скулптура - тешке мисли, Галерија СУЛУЈ, 2017.

Моја позиција није била кустоска, већ искључиво уметничка. Ја сам само иницирала дијалог, чак и по цену да ми се он не допадне. На избор радова иностраних уметника могла сам да утичем јер је био расписан конкурс, али за домаће уметнике нисам имала никакву гаранцију, осим њихове претходне уметничке праксе. Изложба је постала стециште "тешких мисли" врло личних али глобално присутних (усамљеност, рањивост, одговорност, кржкост, лепота, припадност, болест, осакаћеност, свирепост, страх) камуфлираних у заносне материјале нашег дволичног времена.

## Нестајање

"Празнина" - група малих скулптура на челичним конструкција асоцијативно је везана за страшила и стојеће часовнике са теговима. Компоноване су типски. Свака скулптура има јасан систем визуелних односа. Композиција се састоји од тела, тегова (терета) и подлоге коју заузима. Тела скулптура, као и подлоге на којој фигуре стоје израђене су од бојене теракоте. Свака фигура се састоји од празне унутрашњости и одевеног предмета, који крије празнину и функционише уместо ње. Моделована форма заузима део простора, али и део простора (ваздух) улази у скулптуру и постаје њен део. Однос волумена и простора је такав да је маса прошупљена и ваздух слободно струји кроз волумен. Све до појаве модернистичке скулптуре почетком XX века историја скулптуре се односила на историју фигурације и на анализу чврстог присуства објекта што је по карактеристикама било слично анализи масе у скулптури. Веомо мало значаја давало се простору који окружује фигуру. Када је тај фактор узет у обзир он је постао мерљив, иако није био видљив. Овај елемент у мом раду важан је

јер помаже контекстуализацији рада. Фигуре моделоване уз помоћ празнине указују да се ради о различитим "одсутним" личностима.

Прве скулптуре из ове групе настале су након мог боравка у Румунији, у маленом чешком селу Герник 2014. године. На југу румунског Баната налази се шест чешких села. Она су формирана двадесетих година XIX века и припадала су Аустроугарском царству. Чеси су колонизовани како би штитили војне границе, попуњавали слабо насељене територије или били ангажовани на експлоатацији овог подручја богатог шумом. Малобројни становници ових села живе и дан данас веома једноставно, баве се пољопривредом или ручним радом. Говере чешки језик дијалектом који је давно заборављен у Чешкој Републици. Говор је пун архаичних речи, али и германизама јер су први досељеници 1820. године били и са немачког говорног подручја Бохемије. Интересантно је да се за објашњавање оних појава и ствари које нису постојале у време њиховог досељавања користе румунске или чак српске речи. Чешка мађина је традиционална друштвена заједница. Њихова популација достигла је бројчани врхунац непосредно пред почетак Првог светског рата, а након тога њихов број се постепено смањивао услед процеса репатријације. Њихова култура (одевање, становање, припрема хране, образовање, римокатоличка вероисповест) у неизмењеном облику чува се већ скоро двеста година. Разлог за то може се наћи у немешању са већинским румунским становништвом и у практиковању ендогамије.

У овој чешкој заједници изгледа као да је време стало, а гости се осећају као да су ушли у велики етнографски музеј. Елементи модерног живота или не постоје или се само назире (канализациони системи, снабдевање електричном енергијом, новац као платежно средство...). Ова заједница је прилично ишчашена из оквира савременог европског друштва: нико ништа не баца, вишак се не ствара, а производња је једнака потрошњи. Варошица делује надреално, богата је живим бојама и свуда је присутна декорација флоралним мотивима: *"ко цвеће воли, добру душу тај доказује"*<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> мотив на кухињској крпи



35 | Герник, Румунија, 2014.

У таквом амбијенту настале су прве идеје за серију радова "Празнина". Велика човеколика фигура у црвеном џемперу, оштрих рамена, издуженог врата обавијеног белом марамом и ситне главе покривене шеширићем упадљиво стоји на зеленој ливади, коју тараба пуна лимених шерпи и старих судова раздваја од воћњака и пласта сена. Сеоски пси лају. Фигура стоји и прети. Мотив страха представљен кроз пејзаж чест је мотив на мојим цртежима. Интензивни доживљаји имају привлачну моћ, али у исто време изазивају подозрење и страх. Шта је стварна, а шта замишљена опасност у пејзажу? Ко коме прети? И да ли се претња као бумеранг враћа? Страшило у мојој скулптури добија птичију лобању, уместо тегова, на подлози су нагомилане додатне птичије лобање. Подлога кроз коју пролази челична конструкција (поље са цветним шарамма) изведена је као ниски рељеф у глини, незнатно избочен, енгобама бојен у две боје.

Ових осам скулптура формирају "шуму стојећих часовника Мајстора Хоре"<sup>55</sup>. Свака од њих стоји на сопственом терену, обучена у сопствено одело и носи сопствени терет. Евидентна је празнина, а одећа остаје као траг нејасног ишчезнућа. Инспирацију проналазим у свакодневном животу, у сликама, догађајима или причама које ме интригирају, а њихову потврду видим у различитим уметничким остварењима која не припадају само пољу визуелних уметности. Чврст ослонац проналазим у литератури за децу и младе због лакоће писања о веома сложеним стварима. У

---

<sup>55</sup> Галерија сатова у: Михаел Енде, *Моло* (Београд, Нолит, 1978) стр.131-132

дистопијском роману "Срешћемо се када сви нестану" чешко-немачке ауторке Иве Прохаскове<sup>56</sup> проналазим занимљив заплет и опис болести која уништава човечанство. Болест напада само људе, а узрочник је ментални вирус који напада људе који живе у центрима цивилизације, имају недовољну сферу приватности, често су под стресом и увелико су изложени масовним медијима. То је нешто попут остеопорозе, само што порозно постаје цело тело не само кости; болест прво напада кожу која постаје све беља, затим крвоток, дисајне путеве, организам постаје све слабији, губи на тежини, постаје провидан и на крају ишчезава. Постоји још један пример савремене болести описан у дечијој литератури: *"У почетку је човек не примећује много. Једног дана просто немаш воље да било шта радиш. Ништа те не занима, осећаш се празно. Али та невољност не ишчезава, него полако расте... Човек се осећа све зловољнији, све је празнији у души и све незадовољнији собом и светом. Онда нестаје чак и то и више не осећа ништа. Постаје сасвим равнодушан и сив, свет му се чини туђ и више га се ништа не тиче. Нема више ни гнева ни одушевљења, не можеш ни да се радујеш ни да тугујеш, заборавиш како се смеје и како се плаче. У души ти постаје хладно и не волиш више никога и ништа. Кад једном дође дотле, болест је неисцељива. Више нема повратка."*<sup>57</sup>



36 | **Невена Поповић**, Бројка међу бројкама, 2015.

37 | **Невена Поповић**, Колико узбрдо, толико низбрдо, 2015.

38 | **Невена Поповић**, Сети се смрти, 2015.

<sup>56</sup> Ива Прохаскова, *Кувар, балерина, Косооки и бабин дух* (Београд, Одисеја, 2011)

<sup>57</sup> Михаел Енде, *Момо* (Београд, Нолит, 1978) стр. 218



На пољу визуелних уметности постоји пример бестелесног приказивања људске фигуре, само што је у том случају нестајње јасна последица деловања познатог агресора и суровог страдања током нацизма. Немачка вајарка Ева Рене Неле (Eva Renée Nele Bode) направила је 1985. године меморијалну композицију у Каселу, подсећајући на период депортовања, разарања, мучења и убијања за време националсоцијализма. Централне теме њених скулптура су страх, егзистенцијалне кризе, смрт и истраживање унутрашње садржине човека. Њен рад одражава њена лична политичка убеђења и показује бригу и одговорност за друштвене проблеме. Била је део ситуационистичке интернационале, чији је циљ био да премости јаз између уметности и човека. Инсталација "Рампа" састоји се од тамног вагона и три бестелесне фигуре обликоване уз помоћ капута. Оне су приказане у покрету и журби. На тлу се налази гомила капута, набацаних један преко другог. На овом примеру се види како се време третира сажимањем, где се догађаји за разлику од књижевности не развијају и приказују у временском следу. Овде је ауторка догађаје сабила у три прегнантна тренутка. У вагону су се налазили Јевреји и ратни заробљеници који су депортовани на присилни рад у локалну индустрију која је била у служби ратне машинерије. Овај рад подсећа на суровост рата и указује на физичко страдање човека.



39 | Ева Рене Неле, Рампа, Касел, 1985.

Моје бестелесне скулпторске фигуре у различитим одевним комбинацијама дају акценат спољашности која обликује и надомешћује празнину данашњег човека.

Узрок нестајања није очигледан. Цветни мотиви на женским одевним предметима стоје наспрам увелих листића и цветова на подлози, бела кошуља поносно стоји над тереном бројки којим суверено влада, а незастауостављива возња оставља хаотичне трагове гума... Називи радова прате ове скулпторске композиције, подупирући представљени садржај: Колико узбрдо толико низбрдо., И леви цветови су леви само неко време..., Бројка међу бројкама...



40 | **Невена Поповић**, И леви цветови су леви само неко време...1, 2015.

41 | **Невена Поповић**, И леви цветови су леви само неко време...2, 2015.

Друга група радова - асамблажне композиције грађене су по принципу супротстављања два материјала: хладног исполираног алуминијума и ручно моделоване глине. Чврст и трајан метал делује супериорно у односу на крхку и трошну глину. Као и у просторним скулптурама, тело је изостављено и њега замењују делови одеће која је моделована према одабраним личним узорцима. Цртеж се појављује урезан у алуминијуму, као утиснута мисао и оставља траг у металу као технолошкој бази, упркос томе што је примарна база нестала. Мисли су везане за личне предмете сећања (играчка, бицикл, огледалце, котуралке, када, торбица...) Рефлектујућа површина алуминијума даје благе назнаке посматрача који на тај начин постаје део композиције.



42 | **Невена Поповић**, Дубок сан, 2015.

43 | **Невена Поповић**, Далека будућност 2002, 2015.

44 | **Невена Поповић**, Огледалце, огледалце, 2015.

45 | **Невена Поповић**, Изговорена реч, 2015.

## Памћење и чекање

Према Херберту Џорџу (Herbert George)<sup>58</sup> када узмемо у разматрање естетско искуство, памћење је основни елемент јер обезбеђује искуствени мост између овог тренутка и наше прошлости. Сви остали елементи скулптуре ослањају се на материјални свет, док је једино памћење бескрајно лично и по природи ефемерно. Памћење има важну улогу у неуролошким и психолошким процесима гледања. Сlike које наше очи ухвате могу нестати без трага или постати део великог речника

<sup>58</sup> Herbert George, *The elements of Sculpture, A Viewer's Guide* (Phaidon, London, New York, 2014) стр. 166

ускладиштених слика. Овај процес је важан како за ствараоца, тако и за публику која развија способност гледања уметничких дела.

Сећања утичу на доживљај садашњости и на наша очекивања од будућности и тиме пружају времену вишедимензионалност и растегљивост. Време током чекања може да буде повезано са досадом и тада је у питању празна интенција. Али када је у питању жељно ишчекивање неког догађаја, чекање ствара напетост и заокупља нашу свест. Иста је ситуација и када током чекања са зебњом очекујемо догађаје који нас плаше и узнемиравају и тада је наша свест заокупљена најразличитијим осећањима.

Постоје и они друштвени догађаји ишчекивања који се могу објаснити као стања када се друштво враћа у период опште једнакости и идиличне среће, а заправо ови догађаји имају функцију очувања друштвеног поретка или наметање новог. Нова година је најраспрострањенији пример светковине где се примењује "бројање уназад" и где друштвена заједница групно ишчекује неку идиличну будућност. То је оно време отпочињања које спомиње Зафрански<sup>59</sup> када човек осећа савезништво са временом. Ишчекивање неког догађаја додатно се наглашава часовником који одбројава време до неког догађаја. Ово "одузимање времена" заступљено је у великој мери у виртуелном простору, а његов "потенцијал" користи се и у реалном простору, постављањем штоперица у центре друштвених збивања и наглашавањем догађаја који се ишчекује.



- 46 | "Одбројавање", Олимпијски сат на Теразијама (аутор Петар Мирковић), 2012.  
47 | "Одбројавање", Реконструкција Музеја савремене уметности у Београду, 2015.  
48 | "Одбројавање", Реконструкција Народног музеја у Београду, 2015.

Потресан пример чекања, Едвард Кинхолц нам приказује у још једној "живој слици" људске величине. Сећање на прошлост осећа се преко сакупљених ствари које се налазе у соби величине 2 x 4 x 2 метра. Старија жена заузима централни положај,

<sup>59</sup> Ридигер Зафрански, *Време* (Београд, Геопоетика, 2017) стр. 33-46

седи на фотељи окружена негованим предметима прикупљених током њеног дугог живота. Њено тело начињено је од крављих костију, уместо њеног лица постављена је стаклена тегла у којој се налазе кравља лобања и фотографија младе жене. Жена носи нешто што личи на кохир, само што он није од чипке већ од стаклених тегли у које су смештени крстићи и златне фигурине. У крилу је препарирана мачка. Урамљени овални портрет младог мушкарца окачен је на троугласти дрвени зид са цветном декорацијом. Соба је препуна пажљиво одабраних предмета који нас враћају у прошлост жене која седи и чека. Кинхолц је веома прецизно изградио амбијент сећања користећи живу материју у стању конзервиране тихе трулежи (крављи скелет, препарирана мачка) насупрот живом малом папагају у кавезу и његове гласне песме. Овај контраст доприноси да бол чекања добије још јачи интензитет.



49 | Едвард Кинхолц, Чекање, 1964-1965.

"Соба са погледом" и "Ишчекивање" су две мале сценографске инсталације направљене од бојене теракоте и дрвених играчака (сточић и столица). Замишљене су као почетне скице за просторне радове великог формата. Као тродимензионалне скице (макете) оне су представљене једноставно и садрже само неколико елемената који описују и испуњавају простор. У првом раду зидови су пругасто обојени како би се осетила топлина собе. На зидовима су два елемента: прозор (са нежним цртежом пејзажа у даљини) и часовник. Соба са погледом односи се на флуидност простора (собу, простор у кутији - виртуелни простор, простор који се види кроз прозор собе) и компресију времена и места. У "Ишчекивању", макета је још сведенија, јер садржи само подлогу без назнака зидова. На сточићу је сат и две вреће скривене садржине. Ишчекивање је повезано са неизвесношћу и страхом који ту неизвесност прати. Овај страх малог интензитета и неухватљивог лица стално је присутан, али не мотивише на супротстављање.



50 | **Невена Поповић**, Соба са погледом, 2015.

51 | **Невена Поповић**, Ишчекивање, 2015.

Скулпторске инсталације изведене као "живе слике" у којима је мотив страха доминантан приказала сам у Великој галерији Дома културе Студентски град 2011. године. Интерактивном поставком скулптуре су обједињене у надреалну сценографију у којој учествују и посетиоци Велике галерије.



52 | **Невена Поповић**, Изван уцртане путање, ДКСГ Нови Београд, 2011.

Предлошци за ове тродимензионалне објекте били су колажи, а тематски оквир представљале су приче о страховима, стрепњи, надгледању, ишчекивању, стрпљењу и појму времена које је карактеристично за ова стања. Литература која је директно повезана са изложбом јесте српска народна прича Дечко и страх, као и немачка и турска варијанта исте приче коју су прикупила браћа Грим и Игназ Кунос. Стаклени зидови Велике галерије пружају четири различита погледа. Сваки поглед добио је

своју реализацију у фотографији – разгледници која се налази за столом за којим седи људска фигура (реализована као мека скулптура) тродимензионалне главе и испумпаног тела. На телима фигура су латинске изреке везане за страх: *Страх је дао ногама крила, Страшно је рећи, Страх пред празнином, У трави се крије змија*. Сваки сто је имао неколико понуђених печата са различитим цртежима којима су посетиоци могли да интервенишу на сваком погледу – разгледници. Ова просторна инсталација указује на промену перцепције под утицајем јаких емоција, што доводи до другачијег опажања окружења.

## V

### Екстерни часовник и простор

Друштвену категорију времена (о којој је било речи у првом поглављу) карактерише владавина часовника, илузија да се време може објективно мерити и осећање да време може да притиска. Утилитаристи раног XIX века створили су теорију новог доба на основу успеха у стицању новца. Срећа је постала мерљива и њен капацитет се могао приказати количином робе коју је друштво било у стању да произведе, ширином тржишта и величином потрошачког тела. Створен је потрошачки порив који је био незаустављив чак и када је постигнут жељени животни стандард, створен је мото: време је новац. Машина је била у служби постизања овог циља, часовник је био главни инструмент, а живот је постао живот добара. Екстерни часовник наметнуо је распоред и створио је изглед уређеног друштвеног живота. Локални пример једног таквог "часовника" пронашла сам у Земуну у мајсторској радионици која је производила велике сатове за јавне објекте. Ти сатови су своје место нашли на железничким станицама, тржницама, болницама, школама, магистратима и многим другим друштвеним институцијама.

Модерна мисао је давала предност идеји времена у односу на третман простора. Могућност критичког друштвеног промишљања увек се односила на временски метанаратив. Мишел Фуко (Michel Foucault) један је од теоретичара друге половине XX века супротставио се идеји линеарне историје и кроз примере затвора, луднице или болнице, он је показао како се статични модел дискурзивног простора развија у динамички модел социјалног простора. Простор у западној култури има своју историју и хијерархијску структуру, али оно о чему Фуко говори тиче се савремених простора у којима се одвија живот: *"Простор у којему живимо, којим смо заведени да у њега изађемо из себе, у којему се одвија ерозија наших живота, нашег времена и наше повијести, тај простор који нас слама и троши и сам је хетероген. Другим ријечима, не живимо у некој врсти празнине, у нутрини у којој се могу ситуирати појединци и ствари. Не живимо у нутрини неке празнине осликане различитим*



*бљештавилима, живимо унутар скупа односа који одређује смјештања несводива једна на друга и која се апсолутно не могу суперпонирати."* <sup>60</sup>

Када сам се заинтересовала за историјат Ливнице Пантелић у Земуну, допала ми се идеја да пронађене артефакте индустријског наслеђа преобликујем у нов уметнички рад. Ливницу сам замислила као малену фабрику која је дистрибуирала инструменте моћи (звона и сатове за торњеве и јавне објекте) широм територије Аустроугарског царства и која је имала свој значај у преобликовању удаљених простора. Ливница се налази у Земуну, на углу Гајеве и Доситејеве улице. Пажњу ми је прво привукао сам објекат. Иза запуштених фасада и поломљених прозора мале приземне зграде налућивала се богата историја старе браварске радионице, а касније ливнице Пантелић. Овај објекат је проглашен за споменик културе 1971. године решењем Завода за заштиту споменика културе града Београда, а од 1979. године има статус културног добра од великог значаја. Податке о Ливници пронашла сам у публикацији, аутора Милојка Гордића<sup>61</sup> у издању Завода из 1973. године. Браварска и ковачка радионица основана је 1854. године на месту породичне куће Ђорђа Пантелића. Његов наследник, Павле Пантелић унапредио је производњу па је радионица постала позната по ливењу звона и изради сатова за црквене торњеве и јавне објекте широм тадашњег Аустроугарског царства. Производња сатова почела је око 1870. године и међу првима који је израдила ова радионица био је за новосаграђену Харишеву капелу на земунском православном гробљу. Ливница Пантелић радила је без прекида и током Другог светског рата, а престала је са радом 1968. године. У самом Београду израђени су сатови на Саборној цркви, згради Војне болнице, Крсмановићевој кући на Теразијама, згради Народног позоришта, Народног музеја, Дома Војске и на многим другим објектима. Поред ових историјских података, публикација садржи каталог инвентара и алата који су се налазили у ковачници, браварској радионици, ливници, магацину и канцеларији. Ту је наведено да постоји Архива о пословању где су између осталих пословних података набројани поручиоци и локације где су постављена звона и сатови.

Желела сам да дођем до тих података, како бих направила одабир јавних објеката који су били на територији бивше Југославије, Румуније и Мађарске, а које

---

<sup>60</sup> Мишел Фуко, *О другим просторима* <http://pescanik.net/o-drugim-prostorima/>

<sup>61</sup> Милојко Гордић, *Ливница Пантелић* (Београд, Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1973)

бих ја касније искористила за свој уметнички рад. Кустоси Завода за заштиту споменика културе града Београда упутили су ме на Музеј града Београда, јер је покретни фонд Ливнице пренет у њихове депое. Један део покретног фонда био је пренет у подруме Дома српске православне црквене општине Земун. Кустоси Музеја града Београда показали су ми део фонда, али ту се није налазила Књига о пословању. Одлучила сам да не одустанем од идеје и да искористим податке и визуелни материјал који су ми били доступни. Сложене односе простора, времена и друштвеног бића разматрала сам у односу на визуелне предлошке одабраних места: гробље, болница, пијаца, касарна, железничка станица, музеј, школа...

Гробља су за Фукоа необичан пример хетеротопије<sup>62</sup>. То су стварна места која се могу географски одредити, али која одступају од одређених норми и у себи могу садржати више простора и више сегмената времена. Он указује да иако је гробље током времена претрпело велике измене, и када се налазило у склопу градова и када је дошло до његовог измештања на периферију, оно је одувек било друго место, а свака породица је имала свој "други град"<sup>63</sup>. Док су функционисала у склопу градова, уз градску цркву, "као свети и бесмртни дах града"<sup>64</sup> могла се видети хијерархија различитих врста гробова: од костурница, појединачних гробних места до гробова у самој цркви. Измештање на периферију града догодило се током XIX века као последица веровања да мртви преносе болест на живе. Али без обзира на трансформацију гробља она су увек повезана с местом обичног живота села или града и у њима сваки појединац има своје "друго место". Фуко појму хетеротопија додаје појам хетерохронија<sup>65</sup>, јер су "друга места" углавном у релацији са фрагментима времена. То значи да оног тренутка када човек прекине са својим традиционалним временом, хетеротопија почиње да обавља своју функцију. Ова карактеристика чини да су гробља изразито хетеротопијска места.

## Костурница

Интересантна интерпретација простора смрти може се видети у кратком филму Јана Шванкмајера "Костурница" из 1970. године. Документарни филм као уметничка

---

<sup>62</sup> Мишел Фуко, *О другим просторима* <http://pescanik.net/o-drugim-prostorima/>

<sup>63</sup> Исто

<sup>64</sup> Исто

<sup>65</sup> Исто

форма није деловала политички субверзивно и одговарала је тадашњим поручиоцима. Шванкмајер је изабрао да сними документарцац о Капели у Седлецу<sup>66</sup>, на историјском локалитету Кутна Хора. Капела се налази у оквиру гробља Цркве Свих Светих. Колике су размере овог гробља могу се наслутити преко историјских података. У XIII веку гробље поред манастира било је веома тражено јер је поглавар манастира из Палестине донео свету земљу којом је посуо самостанско гробље, па су многи желели да баш ту буду сахрањени. У XIV веку куга је убила на хиљаде људи и гробље је морало бити проширено. У XV веку саграђена је црква са капелом у коју су смештене кости које су ископане приликом градње цркве. У XVIII веку капела - костурница је обновљена и дограђен је нови улаз, а 1870. године дрворезбар Франтишек Ринт добио је задатак од принца Шварценберга да среди костурницу. Процењено је да је у костурници смештено између 50 и 70 хиљада скелета који датирају од Средњег века. Ринт је од костију направио орнаменте - сабласна уметничка дела, која је Шванкмајер, сто година касније приказао у свом филму. Тема је за политичке цензоре била историјски дидактична, али приказивање смрти и трулежи косило се са оптимизмом комунистичког друштва. Шванкмајер је морао да избаци глас водича који се чуо у позадини и да замени са неутралнијом клавирском музиком и песмом Жака Превера "Како насликати портрет птице".

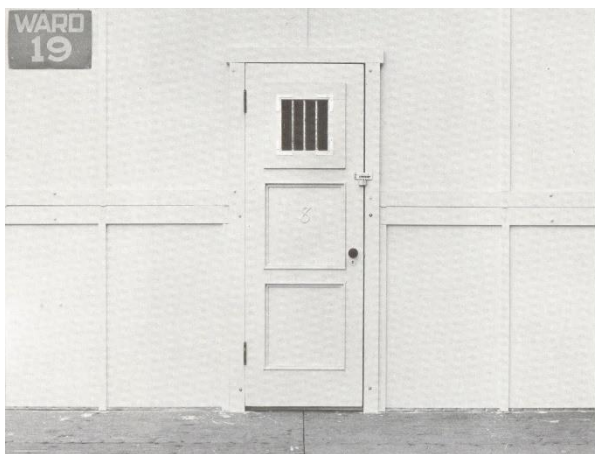


53 | Јан Шванкмајер, Костурница, 1970.

<sup>66</sup> <http://www.ossuary.eu/index.php/en/>

## Државна болница

Болница је простор где се сурова истина о болести не може сакрити од погледа. "Државна боница" је назив рада Едварда Кинхолца из 1966. године. Као и на осталим његовим радовима проживљено искуство приказао је кроз уметнички асамблаж. Кинхолц је као момак радио у државној болници за ментално оболеле особе, где су пацијенти због свог понашања често били лишавани друштва и препуштани сами себи. Деградацију и злостављање пацијената уметнуо је у свој препознатљив скулпторски израз.



54 | Едвард Кинхолц, Државна болница, 1966.

"Жива слика" смештена је у белу изоловану ћелију, а унутрашњост је могуће видети само кроз решетке малог прозора на затвореним вратима. У ћелији се налазе два метална болничка кревета постављена један на други. Фигура од полиестерске смоле која лежи на доњем кревету, понавља се на горњем. Горња фигура уоквирена неонским "облачићем" заправо представља све оно што доња фигура мисли. Познаник који је боловао од рака био је модел са кога је Кинхолц скинуо калуп. Главе на полиестерским фигурама замењене су стакленим куглама са водом у којима пливају две црне рибе. Тело је непокретно, али тамо где би могла да буде нека радња - мисао, Кинхолц ставља живо биће.

## Касарна

Неколико фотографија Срђана Вељовића приказаних у склопу изложбе Деведесете, 2017. године припадају периоду његовог првог одласка у војску током 1987/1988. Све изложене фотографије из овог серијала представљају лично сведочанство аутора везано за преломне тренутке живота у Србији током деведесетих година, али ових неколико фотографија без обзира што се на првом месту односе на просторе изолације у себи садрже једну носталгичну ноту и нешто што је Фуко назвао хетеротопије кризе: *"У нашем друштву ове хетеротопије кризе полако нестају, мада су им се задржали неки остаци. На пример, интернати за младиће, у облику какав су имали у XIX веку, или војна обука, играли су исту такву улогу, омогућили су да се прва знамења мушке сексуалности искажу „другде“, изван породице."*

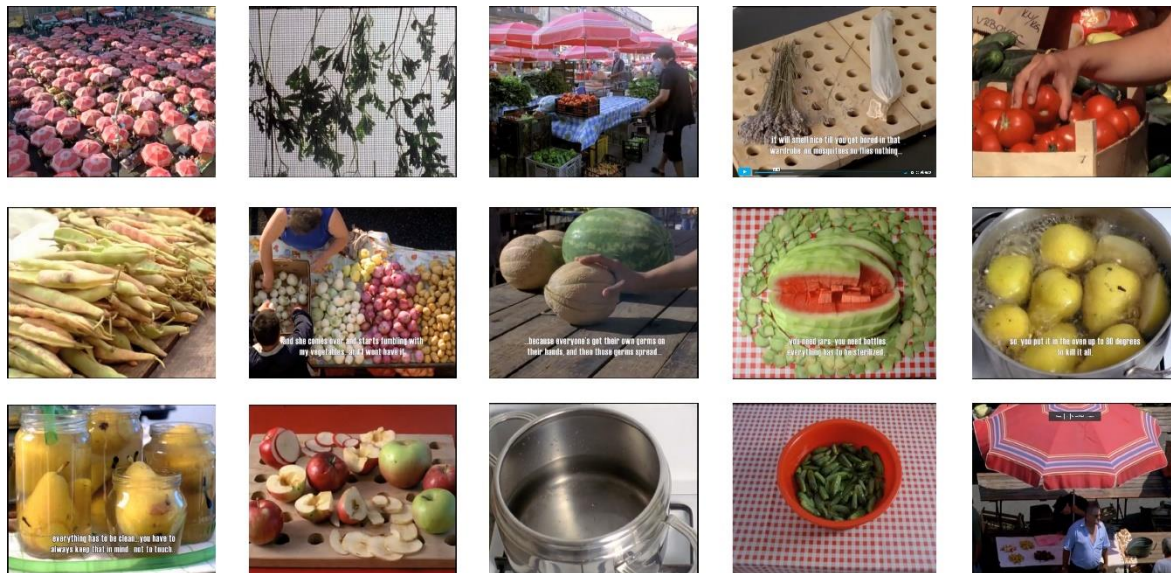


55 | Срђан Вељовић, фотографије са изложбе Деведесете, 2017.

## Пијаца

Духовит деветоминутни филм Ане Хушман из 2006. године приказује живот на пијаци упознајући нас са неписаним правилима која важе приликом куповине воћа и поврћа. Домаћи производ је за купце увек бољи него страни и они знају како да га препознају. Правила имају и продавци: чистоћа је веома важна па није пожељно пипкање намирница. Филм је урађен фотографском техником временске пропусности (time lapse) када се слике узимају у много споријем интервалу, него што ће бити приказане, а резултат који се добија је видео који добија ефекат "убрзања времена". Сунцобрани над тезгама ничу великом брзином, људи се крећу са цегерима у рукама, зрневље игра сопствени плес, лаванда сама улази у врећице, тикве и лубенице постају

скулптуре, тегле се пуне зимницом, а убрзање које је постигнуто на најбољи начин преноси дух простора - трг који се привремено претворио у пијацу.



56 | Ана Хушман, Пијаца, екпериментални филм, 2006.

## Вагон

"Гледање у амнезију" је рад кинеског уметника Киу Анксионга (Qiu Anxiong) из 2008. године. Имала сам прилику да га видим у Копенхагену, у Музеју модерне уметности Аркен 2009. године. Инсталацију чини вагон који је током 60-их и 70-их саобраћао у Североисточној Кини. Обични људи возили су се тада у овом вагону, путовали су на посао или су се враћали кућама, одлазили на одмор или ишли у посету родбини. Анксионг уступа место у вагону посетиоцима музеја који, седећи исто као и претходни путници на тврдим дрвеним седиштима, посматрају фрагменте сећања - документарне и пропагандне филмове из Кине од 1910. године до данас испреплетане са сценама свакодневице. Вагон је непомичан, али у њему се одвија уметничко путовање преко видео радова који су пројектовани на местима прозора. Илузија кретања током гледања слика које се смењују у потпуности је постигнута. Неизвесна је једино следећа дестинација овог воза као и призори који нас чекају у будућности.

И овде је хетеротопија испреплетана са хетерохронијом веома наглашена: у простору музеја, а затим у простору воза сакупљено је време и згуснута је изабрана историја различитих простора.



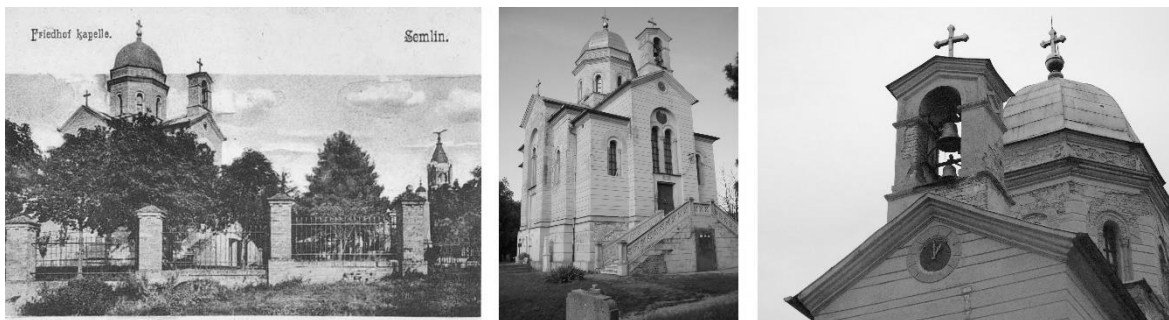
57 | Гледање у амнезију, Киу Анксионг, 2008.

## Дигитални асамблажи

Асамблаж је авангардна уметничка творевина чија је историја везана за урбану културу. Захваљујући специфичним средствима обликовања и коришћењем методе монтаже, асамблаж нуди најразличитији репертоар изражавања: ироничан, горак, црно-хуморан, еротичан, лирски или еуфоричан. Физички материјали од којих је сачињен један асамблаж и његова додатна значења и асоцијације налазе се у јукстапозицији. Мноштво значења и наговештаја лежи између новоствореног хибридног асамблажног механизма и дезинтеграције артефаката, природних, машинских или ручно обликованих предмета, социјално прихватљивих или табуизираних. Дигитални асамблажи у мом раду представљају комбинацију фотографија, скулптура, употребних предмета и тканина. Фотографије су коришћене како би се означио друштвени простор специфичне динамичке структуре: гробље, болница, војни објекат, пијаца - пивница, железничка станица. Изабрани су стварни, историјски обликовани простори, у којима социјални облици живота имају свој пун изражајни облик. Сви ови простори су обликовани обичајима, традицијом, хијерархијом, законима које је друштво у њих уписало, а са друге стране сви ти простори испуњени су емотивним животом оних који у том простору бораве. Вишеструка компресија времена и места постигнута је спајањем изолованих фрагмената: старих фотографија, делова механизма, филцаних јастучића, одбаченог

цифрарника старог црквеног торња... У сваком од ових простора сат откуцава јединственим ритмом, који је неприменљив на неки други простор.

**Гробље:** утроба, земља, природа, непознато, статично, тишина, туга, страх



58 | Харишева капела, Земун - документарне фотографије

Први јавни часовник направљен у Ливници Пантелић постављен је на цркви Светог Димитрија која је позната као Харишева капела и налази се на Земунском гробљу. Капелу је подигао земунски трговац Григорије Хариш у периоду 1874-1876, на основу завештења супруге Марије Петровић.

**Болница:** белина, рањивост, огољеност, спорост, статичност, херметичност, изолованост, сажаљење, неизвесност, страх



59 | Прва варошка болница и Војна болница на Врачару - документарне фотографије

Прва варошка болница подигнута је у периоду између 1865 - 1868 на иницијативу кнеза Михаила Обреновића. Сат на лантерни један је од најстаријих сачуваних јавних часовника у Београду. Војна болница на Врачару (данас Клинички центар Србије) саграђена је између 1904. и 1909. године.



**Ратнички дом:** ритам, хијерархија, правила, уређеност, дисциплина, строгост, тишина, прецизност



60 | Ратнички дом - Дом војске, Београд - документарне фотографије

**Тржница - пијаца - пивница:** најнепосреднији однос са свакодневним животом, боје, укус, природа, галама, здравље, зимница, кретање, радост, брзина



61 | Бајлонијева пијаца и пивница, Београд - документарне фотографије

**Железничка станица:** галама, узбуђење, брзина, пртљаг, воз, локомотива, непознато, радост, растанак, туга



62 | Железничка станица, Београд - документарне фотографије

У уметничкој интерпретацији простора и времена ја користим историјске артефакте за стварање новог дела које ће поред физичког присуства у галерији или уметничком атељеу, своје присуство и анимирано кретање остварити и у виртуалном простору.

## ЗАКЉУЧАК

Моја намера приликом рада на текстуалном делу докторског рада "Скупљачи времена" свакако да није била историјско расветљавање сложеног филозофског појма какав је појам времена. Ограничила сам се на сагледавање техничко-технолошких промена које су утицале на промену перцепције времена и то гледиште сам представила кроз сигуран пут хронолошког приказивања различитих уметничких остварења. Али бавећи се аспектима времена, ја сам се све време дотицала простора и на тај начин покушавала да прикажем њихов однос узајамности. Пратећи временску линију приказала сам утопијска сањања уметника авангарде, неоконструктивистичка остварења утопије, дистопијске опомене најчешће приказане у књижевности и филму, различите друштвено уређене просторе као и оне "друге просторе" где се преклапа више простора и више различитих сегмената времена. Сведоци смо интензивног мењања и преобликовања простора, чијим брисањем нестају и сви они временски слојеви који су га формирали. Ова појава је за мене посебно интригантна имајући у виду околности када је данашње друштво умртвљено тихим страхом који искључује могућност отпора. Тада, као могући језик расветљавања стварности и као покушај отпора остаје језик уметности.

Важан сегмент писаног рада био је приказ свих одабраних радова уметника. Они су бирани веома пажљиво у односу на појмове које сам разматрала. Приступила сам писању верујући да сопствени рад и његов уметнички контекст могу лакше и боље да објасним гледајући и анализирајући радове других уметника (не само у пољу визуелних уметности) и препознајући у њима заједничку мисао, мотив или проблем који је третиран. Уметничка форма има способност да богатством сопственог језика на најпрецизнији начин оголи или обоји живот. Руководећи се тиме, трудила сам се да радове који су приказани на изложбама: "Срећном човеку сат не откуцава" у Ликовној галерији Културног центра Београд, "Мека скулптура - тешке мисли" у Галерији СУЛУЈ и "Дислокације 2015" у Савременој галерији Зрењанин представим у свим сегментима стваралачког процеса. У томе су ми помогли одабрани радови из ранијих периода који реферишу на сложени однос простора, времена и друштвеног бића.

Размишљања теоретичара и филозофа дала су додатни допринос разумевању појмова и уочених проблема, уметничког процеса или појединих сегмената рада.

Изложба у Галерији Ремонт којом се заокружава ово истраживање пружиће увид у моје визуелно размишљање, показаће доследност у бележењу свакодневних и спонтаних доживљаја и приказаће монтажни начин грађења уметничког дела повезивањем или супротстављањем слика и објеката. Виртуелни простор остаће отворен за све оне који не буду имали времена за стварни.

Изложба у Галерији Ремонт састоји се од:

1. проширене сценографске композиције "Расуте мисли" са два стуба који носе савијено "тело" и меке облачaste форме црвене и црне боје које попуњавају простор изнад њих (променљиве димензије, 2017)
2. четири асамблажне композиције Гробље, Болница, Станица и Пијаца обликоване коришћењем тканина различитог дезена и намене (комбиновани материјали, 2017)
3. рада "Корак", алуминијум, керамика, челичне куглице 167 x 160 x 25 cm, 2015.
4. три скулптуре на челичним конструкцијама из групе "Празнина" (теракота, челик, огледало, 2015-2017)

## РЕФЕРЕНТНИ ИЗВОРИ

### Библиографија

- Арнасон, Харвард Х. *Историја модерне уметности: сликарство, скулптура, архитектура, фотографија*. (Превод В. Јаничић, К. Продановић, М. Ландатрошке, Е. Церовић). Београд, Орион Арт, 2008.
- Арнхајм, Рудолф. *Уметност и визуелно опажање*. (Превео Војин Стојић). Београд, Универзитет уметности у Београду, 1987.
- Vann, Stephen, *The Tradition of Constructivism*. New York, The Viking Press, 1974.
- Богдановић, Коста. *Свест о облику I*. Београд, Музеј савремене уметности, 1988.
- Богдановић, Коста. *Свест о облику II*. Нови Сад, Прометеј, 1995.
- Вајлд, Оскар. *Душа човекова у социјализму*. (Превео Душан Маљковић). Лозница, Карпос, 2009.
- Генис, Александар. *Кула вавилонска*. (Превела Драгиња Рамадански). Београд, Геопоетика, 2002.
- George, Herbert. *The elements of Sculpture, A Viewer's Guide*. Phaidon, London, New York, 2014.
- Гордић, Милојко. *Ливница Пантелић*. Београд, Завод за заштиту соменика културе града Београда, 1973.
- Грау, Оливер. *Виртуелна уметност*. (Превела Ксенија Годоровић). Београд, Клио, 2008.
- Ђорђевић, Јелена (приредила). *Студије културе - зборник*. Београд, Службени гласник, 2008.
- Еко, Умберто. *Разговор о крају времена*. (Превеле Вања Лесић и Мирјана Ђукић Влаховић). Београд, Народна књига, 2001.
- Elderfield, John. Reed, Peter, Chan Mary. González, Maria del Carmen (приређивачи). *Modern Starts*. New York, MOMA, 1999.
- Енде, Михаел. *Момо*. Београд, Нолит, 1978.
- Ериксен, Томас Хилен. *Тиранија тренутка*. (Превео Љубиша Рајић). Београд, Библиотека XX век, 2003.
- Зафрански, Ридигер. *Време*. (Превела Тијана Тропин). Београд, Геопоетика, 2017.
- Зерзан, Џон. *Сумрак Машина*. (Превео Алекса Голијанин). Београд, Службени гласник, 2009.
- Јансон, Хорст Волдемар. *Историја уметности: преглед развоја ликовних уметности од праисторије до данас*. (Превела Олга Шафарик). Београд, Просвета, 1994.
- Kahn, Fritz. *Man Machine*. Vienna, Springer, 2009.
- Костело, Дирмид. Викери, Џонатан (приредили). *Уметност - кључни савремени мислиоци*. (Превео Урош Томић). Београд, Службени гласник, 2013.
- Лампић, Марио (приређивач). *Мали речник традиционалних симбола*. Београд, Libretto, 2000.

- Lesing, Gotthold Efrajm. *Лаокоон или о границама сликарства и песништва*. Београд, Рад, 1965.
- Мамфорд, Луис. *Техника и цивилизација*. (Превели Предраг Новаков и Диана Продановић-Станкић). Нови Сад, Mediterran Publishing, 2009.
- Марамайда. *Дислокације 2015: Фотографска колонија у Орловату* (каталог), 2015.
- Pincus, Robert L. *On a Scale that Competes with the World: the Art of Edward and Nancy Reddin Kienholz*. Berkley, The University of California Press, 1990.
- Пол, Хелга. *Од клепсидре до атомског сата*. (Превела Лада Крстић). Београд, Еволута, 2015.
- Поповић, Невена (уредник). *Мека скулптура - тешке мисли* (каталог изложбе у Галерији СУЛУЈ). Београд, 2017.
- Прохаскова, Ива. *Кувар, балерина, Косооки и бабин дух*. (Превела Споменка Крајчевић). Београд, Одисеја, 2011.
- Риготи, Франческа. *Филозофија малих ствари*. (Превела Анђела Арсић-Миливојевић). Београд, Геопоетика, 2010.
- Рид, Херберт. "Вишесмисленост модерне скулптуре", *Часопис Уметност*, 22 (1970)
- Рид, Херберт. *Модерна скулптура*. (Превела Милица Драшковић). Београд, Југославија, 1966.
- Sassen, Jan Heun (уредник). *A Century in Sculpture* (каталог изложбе). Stedelijk Museum Amsterdam, 1992.
- Спасић, Ивана. *Социологије свакодневног живота*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
- Фуко, Мишел. *Надзирати и кажњавати*. (Превела Ана Јовановић). Београд, Просвета, 1997.
- Шуваковић, Мишко, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и праксе после 1950*, Београд, Српска академија наука и уметности, Нови Сад, Прометеј, 1999.

### **Вебографија** (по редоследу појављивања)

- Зерзан, Џон. *Време као извор незадовољства*. (Превели Игор Грбић и Вишеслав Киринић). Текст оригинално објављен у књизи Анархопримитивизам против цивилизације: Загреб, Јесенски и Турк, 2004. <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/john-zerzan-vrijeme-kaao-izvor-nezadovoljstva>
- Разговор са Младеном Стилиновићем водила кустоскиња Сабина Саболовић <https://mladenstilinic.com/interviews/ive-got-time/>
- Презентација уметника Нилса Виге Хаускена: <http://www.nilsvigahausken.com/>
- Велс, Херберт Џорџ. *Кад се спавац пробуди*. Друго прерађено издање из 1910. године. <https://www.gutenberg.org/ebooks/775>

- Видео интервју са Кристијаном Марклијем "On Time discussing the Clock", Out of Sync, 2017.  
<http://outofsync-artinfo.com/video/art/christian-marclay/christian-marclay-on-time-discussing-the-clock/>
- Презентација фотографског опуса Едварда Мајбриџа (Edward Muggeridge):  
<https://www.moma.org/artists/4192>
- Презентација фотографско - инвенторског опуса Етјена Жила Мареа (Étienne-Jules Marey):  
<http://www.biusante.parisdescartes.fr/marey/>  
<https://metmuseum.org/art/collection/search/265094>
- Презентација уметника Александра Колдера (Alexander Calder):  
<http://www.calder.org/>
- Reggio, Godfrey. *Kooyaanisqatsi, Govori i intervjui 2003–2011*:  
<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/godfrey-reggio-kooyaanisqatsi>
- *Important Art by Edward Kienholz*  
<http://www.theartstory.org/artist-kienholz-edward-artworks.htm>
- Costachie, Silviu. Bogan, Elena. Soare, Ionica. Barakova, Adela. "Czech minority in Banat – Romania. A social geography survey", *Geographica Pannonica*, Volume 15, Issue 1, 7-15 (March 2011) <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0354-8724/2011/0354-87241101007C.pdf>
- Eva Renée Nele:  
[http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/biografia.php?id\\_art=118](http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/biografia.php?id_art=118)  
<http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/416683>
- Фуко, Мишел. *О другим просторина*. (превео Марио Копић). Пешчаник, 2013.  
<http://pescanik.net/o-drugim-prostorima/>
- Костурница у Седлецу:  
<http://www.ossuary.eu/index.php/en/>

## Филмографија

- Calder, Alexander. *Circus*. (документарни филм, 5 минута) Jean Painlevé, 1955.
- Charles, Chaplin. *Modern Times*. (играни филм, 87 минута) САД, 1936.
- Marclay, Christian, *The Clock*. (експериментални филм, 24 часа) 2010.
- Marker, Chris. *La Jetée*. (експериментални филм, 28 минута) Француска, 1962.
- Мартинис, Далибор. *Далибор Мартинис (1978) разговара са Далибором Мартинисом (2010)*. (експериментални филм, 10 минута) Канада, Хрватска, 1978/2010.
- Reggio, Godfrey. *Kooyaanisqatsi*. (експериментални филм, 86 минута) 1982.
- Salwen, Hal. *Denise Calls Up*. (играни филм, 80 минута) САД, 1995.
- Хушман, Ана. Пијаца. (експериментални филм, 9.5 минута) 2006.
- Шванкмајер, Јан. Костурница. (документарни филм, 10 минута) 1970.

## Списак репродукција

1. Чарли Чаплин, Модерна времена, кадрови из филма, 1936.
2. Младен Стилиновић, Ich habe keine Zeit (Немам времена), уметничка књига, 1980. фотографије преузете са веб адресе уметника:  
<https://mladenstilinic.com/works/artists-books/>
3. Хал Салвен, Кад Дениз позове, кадрови из филма, 1995.
4. Nils Viga Hausken, *SMSing*, 35 комада, крстаси вез бод на ланеном платну, 2001. Фотографије преузете са веб адресе уметника:  
<http://www.nilsvigahausken.com/>
5. Умберто Боћони, Јединствени облици континуитета у простору, 1913.
6. Ел Лисицки, Насловна страна књиге Архитектура у Вхутемасу, 1927
7. Антоан Певзнер, Торзо, 1924-1926.
8. Наум Габо, Глава жене, 1917-1920.
9. Наум Габо, Кинетичка конструкција (Стојећи талас), 1919-1920.
10. Ласло Мохољи Нађ, ЕМ 1-3 (телефонске слике), 1923.
11. Henri Lanos, Када се спавач пробуди, 1898-1903.
12. Невена Поповић, Не постоји свет, само острва..., Продајна галерија Београд, 2008.
13. Chris Marker, La Jetée, кадрови из филма, 1962.
14. Невена Поповић  
Лептир, алуминијум, стакло, дигитална штампа, 33x30x5 cm, 2004  
Никад или следећи пут, Велика галерија ДКСГ, Нови Београд, 2007.
15. Далибор Мартинис, Д. Мартинис (1978) разговара са Д.Мартинисом (2010), кадрови из филма, 1978/2010.
16. Christian Marclay, The Clock, кадрови из филма, 2010.
17. Невена Поповић, "Срећном човеку сат не откуцава", Ликовна галерија Културног центра Београда, 2015.
18. Невена Поповић, Корак, текстил, боје за текстил, 170 x 350 cm, 2011.
19. Невена Поповић, Корак, алуминијум, керамика, челичне куглице 167 x 160 x 25 cm, 2015.
20. Невена Поповић, Корак, детаљ

21. Дијаграм Алфреда Бара (Alfred Barr) са корица његове књиге "Cubism and Abstract Art", 1936.
22. Етјен Жил Мареа (Étienne-Jules Marey), хронофотографија 1884.
23. Марсел Дишан (Marcel Duchamp), Акт који силази низ степенице, уље на платну, 147 x89 cm, 1912.
24. Eduardo Paolozzi Хермафродични идол, 1962.
25. Eduardo Paolozzi Град круга и квадрата, 1963.
26. Eduardo Paolozzi Neo-Saxeiraz, 1966.
27. Невена Поповић, „Машина је заробила човека“, лавирани туш, 2015.  
Димензије: 27 x 38 cm
28. Невена Поповић, "Дневни лептир" / "Ноћни лептир", 2015.
29. Edward Kienholz, "The Beanery, 1965.
30. Невена Поповић, "Тамиш", 2015.
31. Невена Поповић, "Расуте мисли", 2017.
32. Невена Поповић, "Пролазност", 2006.
33. Невена Поповић, Лептир, детаљи
34. Мека скулптура - тешке мисли, Галерија СУЛУЈ, 2017.
35. Герник, Румунија, 2014.
36. Невена Поповић, Бројка међу бројкама, 2015.
37. Невена Поповић, Колико узбрдо, толико низбрдо, 2015.
38. Невена Поповић, Сети се смрти, 2015.
39. Ева Рене Неле, Рампа, Касел, 1985.
40. Невена Поповић, И леви цветови су леви само неко време...1, 2015.
41. Невена Поповић, И леви цветови су леви само неко време...2, 2015.
42. Невена Поповић, Дубок сан, 2015.
43. Невена Поповић, Далека будућност 2002, 2015.
44. Невена Поповић, Огледалце, огледалце, 2015.
45. Невена Поповић, Изговорена реч, 2015.
46. "Одбројавање", Олимпијски сат на Теразијама (аутор Петар Мирковић), 2012.
47. "Одбројавање", Реконструкција Музеја савремене уметности у Београду, 2015.
48. "Одбројавање", Реконструкција Народног музеја у Београду, 2015.
49. Едвард Кинхолц, Чекање, жива слика, комбиновани материјали, 203x406x213 cm, Whitney Museum of American Art, New York, 1964-1965.



50. Невена Поповић, Соба са погледом, 2015.
51. Невена Поповић, Ишчекивање, 2015.
52. Невена Поповић, Изван уцртане путање, ДКСГ Нови Београд, 2011.
53. Јан Шванкмајер, Костурница, 1970.
54. Едвард Кинхолц, Државна болница, 1966.
55. Срђан Вељовић, фотографије са изложбе Деведесете, 2017.
56. Ана Хушман, Пијаца, екпериментални филм, 2006.
57. Гледање у амнезију, Киу Анксионг, 2008.
58. Харишева капела, Земун
59. Прва варошка болница и Војна болница на Врачару
60. Ратнички дом - Дом војске, Београд
61. Бајлонијева пијаца и пивница, Београд
62. Железничка станица, Београд

## Биографија кандидата

Невена Поповић рођена је 1976. године у Београду. Основне студије вајарства завршила је на Факултету ликовних уметности у Београду у класи Славољуба Радојчића 2004. године. Магистарске студије вајарства завршила је на истом факултету у класи Здравка Јоксимовића 2007. године. Као добитник WUS AUSTRIA стипендије 2006. године била је гост студент на Академији ликовних уметности у Бечу у класи професорке Марине Гржинић. Докторске уметничке студије на Факултету ликовних уметности у Београду уписала је 2011. године, током којих је била гост на Аристотеловом универзитету у Солуну.

Као члан Удружења ликовних уметника Србије (2005) имала је статус самосталног уметника све до 2012. године. Запослена је на Вајарском одсеку Факултета уметности Универзитета у Приштини у звању асистента од октобра 2012. године. Била је ангажована као асистент на Међународном летњем универзитету у Косовској Митровици и Летњем универзитету у Кремсу у Аустрији 2013. године. Један је од аутора и реализатора образовно уметничког програма: *"Дивљи југ - кулисе свакодневног живота"* у коме су учествовали студенти Факултета уметности.

Члан је међународне организације Sculpture-network од 2014. године и као члан организовала је две колективне изложбе поводом Међународног дана савремене скулптуре 2016. и 2017. године. Учествовала је као један од 9 наставника у пројекту Sculpture-networkа *"Наставници у пракси: Мисао је на тањиру"* и била организатор презентације пројекта у Дому културе Студентски град, 2014. године.

Аутор је бројних уметничко образовних програма за децу и младе за које је добила награду за ликовног педагога Бијенала уметничког дечјег израза (Културни центар Панчево, 2012) и награду Факултета ликовних уметности у Београду „Богомил Карлаварис“ у знак признања за изузетне резултате и допринос у области ликовног васпитања и образовања 2014. године. Стални сарадник Дечјег културног центра у Београду је од 2015. године где је ангажована као члан Уметничког савета и један од уређивача уметничких образовних програма за средњошколце.

Поред активног уметничког и педагошког ангажмана, учествује у пројектима који се баве презентацијом културне баштине. Члан је пројектног тима и уређивач сајта [www.studioloflu.rs](http://www.studioloflu.rs) који је део пројекта Дигитализација авангардног уметничког

наслеђа Факултета ликовних уметности у Брограду – Кабинет Чуда ФЛУ (ауторски пројекат др Оливере Ерић) под покровитељством Министарство културе Републике Србије.

Учествовала је на бројним самосталним и колективним изложбама, уметничким догађајима, ликовним колонијама и радионицама у Србији (Београд, Орловат, Грачаница, Крагујевац, Бор, Смедерево, Сомбор, Сићево, Опово, Сопоћани...) и иностранству (Румунија, Турска, Аустрија, Шпанија, Данска, Шведска, Италија, Немачка, Француска, Грчка, САД, Македонија, БиХ). Добитник је награде ХХ Полећног анала Дома културе Чачак, 2016. године: плакете Градске библиотеке „Владислав Петковић Дис“ за досегнут баланс између истраживачког и уметничког аспекта.

Одабране самосталне изложбе: *Срећном човеку сат не откуцава*, Ликовна галерија КЦБ, 2015; *На повратном путу*, Галерија савремене уметности Панчево, 2009; *Не постоји свет, само острва...*, Продајна галерија „Београд“, 2008; *Услојавање*, Галерија Звоно, 2007; *Ринг*, Галерија СУЛУЈ, 2002.

Њени радови се налазе у Теленор колекцији савремене српске уметности, у колекцији Музеја града Београда, у колекцији Музеја рударства и металургије у Бору, као и у колекцијама културних центара и приватних институција.

## Комисија

за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта **Скупљачи времена - скулптуре и асамблажне** композиције на Факултету ликовних уметности Универзитета уметности у Београду:

др ум. Милета Продановић, ред. проф. ФЛУ

др Никола Шуица, ред. проф. ФЛУ

Марко Лађушић, ред. проф. ФПУ у Београду

др ум. Оливера Парлић, доцент ФЛУ

др ум. Радош Антонијевић, ванред. проф. ФЛУ - ментор

## Изјава о ауторству

Потписана: Невена Поповић

Број индекса: 4201/11

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом **Скупљачи времена - скулптуре и асамблажне композиције**

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

У Београду, 25. децембар 2017. године



Потпис докторанда

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

Име и презиме аутора: **Невена Поповић**

Број индекса: **4201/11**

Докторски студијски програм: **Докторске уметничке студије**

Наслов докторског уметничког пројекта:

**Скупљачи времена - скулптуре и асамблажне композиције**

Ментор др ум. Радош Антонијевић, ванредни професор ФЛУ

Потписана **Невена Поповић**

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

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

У Београду, 25. децембар 2017. године



Потпис докторанда


## Изјава о коришћењу

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

**Скупљачи времена - скулптуре и асамблажне композиције** који је моје ауторско дело.

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

У Београду, 25. децембар 2017. године



---

Потпис докторанда