



Sonja Jankov

## KLASIČNE TEHNIKE VIZUELNOG PREVAZILAŽENJA INFORMACIJE

(u stvaralaštvu Maje Obradović, Lotos Ćerimagić, Tamare Vajs i Jastre Jelačić)

Pri pokušaju da se uokviri problem poetičko-kritičke misli i njene lokalizacije u savremenom likovnom stvaralaštvu mladih autora, u prvom delu ovog eseja se analiziraju tehnike i tematika dve serije radova komponovane kroz predstavljanje figura ili portreta – crteži Maje Obradović, odnosno slike Lotos Ćerimagić, u kojima umetnica vodi stilsku vežbu reminicencije na japansku kulturu slikanja, umnogome sličnu crtaju, linearnosti grafike-drvo-reza i likovnosti kaligrafije. Serija crteža kao vizuelni/optički znak, forma koja kroz gest najblže izražava misao, postaje njen trag i u trenutku nastajanja misao sama, u tekstu je opisana kroz merlo-pontijevski model percepcije, značajno uobličen pod uticajima razvoja tehnike ranih filmova i kao takav uvod da se savremenoj filozofskoj dimenziji slike pride kroz aspekte *slike-vremena*, kako ih je postavio Žil Delez u svojoj drugoj studiji o filmu. Bez namere da se estetičnost koncepata dve izložbe objašnjava kroz filmsku sliku, njen teorijsko sagledavanje i objektivnost filma koja otvara prostor za inetersubjektivno viđenje i njegovo preklapanje i nadopunjavanje sa objektivnošću filmske slike ovde služe da se napravi prelaz prema grafikama Tamare Vajs i Jastre Jelačić, u čijem likovnom izrazu apstrakcija koja reprodukuje fragmente fotografija dobija status osnovnog vizuelnog elementa. Kako je napisana poslednja predstavljena od četiri autorke koje su prisutne i na internacionalnoj sceni:

uprkos dominaciji novih medija, kod jednog broja autora vidljiva je linija kontinuiteta i odanosti estetičkom diskursu čiji imperativ sada i ovde integrišu odrednice juče i danas. Može se reći, promena statusa grafike i njena problematika u izmenjenoj situaciji na terenu vizuelnih umetnosti samo je drugi pol jedinstvenog problemskog i vremenskog toka. Jer konteksti nivelišu standarde.<sup>8</sup>

Likovno-poetskim metodama i klasičnim tehnikama je kroz ove radove koji su obeležili proteklu godinu takođe vidljivo kritikovanje aktuelnog odnosa prema informaciji i konstituisanju nevidljivog, nesvesnog stava kojim se njoj inertno pristupa. Na taj način, ovaj ogled je pokušaj mapiranja i lociranja estetike savremenog likovnog stvaralaštva, kao bitnog elementa šireg polja kulturne komunikacije, a trajanje predstavljeno kroz radove na svakoj izložbi kao „punoča, to jest nepromenljiva forma ispunjena vremenom”<sup>9</sup> koja se odupire onome što je Nikola Burio označio kao prevlast postprodukcije.

<sup>8</sup> Jastre Jelačić, *Senke* (Novi Sad: SULUV, 2010).

<sup>9</sup> Žil Delez, *Film II: slika-vreme*, prevela Ana Jovanović (Beograd: Filmski centar Srbije, 2010), 39.

## Materijalizacija misli kao figurizacija procesa percepcije u crtežima Maje Obradović

Studiju *Vizuelno mišljenje: jedinstvo slike i pojma* iz 1970. godine Rudolf Arnhajm otvara konstatacijom da su umetnosti „zanemarene jer imaju veze sa opažajem, a opažaj se popularno smatra nebitnim za mišljenje“.<sup>1</sup> Iako je tokom proteklih godina niz studija, uključujući i Arnhajmovu disertaciju, opovrgao ovo stanovište, u praksi se nastavlja stavljati akcenat na ovaj problem kroz performativne umetnosti češće nego u likovnim. Ipak, na izložbi radova Maje Obradović koja se mogla pogledati u beogradskoj galeriji „Haos“ početkom 2010. godine, prisutna je visoka svest o interakcijskom aspektu umetničkog dela, kako pojedinačnih crteža, tako i celokupne izložene serije. Radovi su nastajali od 2008. godine, od kada je autorka na doktorskim studijama iz slikarstva kod profesora Jovana Sivačkog i kada je postala jedan od laureata Nagrade za crtež iz Fonda Vladimira Veličkovića. Nastali kao odgovor na ukazano joj priznanje, crteži tematski podsećaju na Veličkovićeve slike i grafike, bivajući istovremeno i reakcija na iščitavanje *izjava „silovanih, ranjavnih, ponižavanih žena i [...] svedočenja onih koji su izgubili najbliže“*, kada se autorka „odlučila da istražuje, ispituje, analizira unutrašnji svet žrtava, njihovu psihologiju, prizore podsvesti i stadijume bola. Bola pre svega.“<sup>2</sup>

Osećaj je višestruko prikazan, provociran i neophodan da bi se sagledala serija iz ovog opusa. Narativnost crteža svojom kolažnom složenošću mimetiše kompleksnost izjava koje su služile kao polazna tačka za stvaranje – sintaksa im je komponovana u crnom ili razlivenom ciklama tušu, uljanim pastelima, akrilnim bojama koje prekrivaju žute, roze ili bezbojne providne folije, papir i, neretko, direktno staklo. Ovom novom kombinacijom materijala i podloge, predstavljeno je nasilje koje se vrši nad sobom propraćeno rukom ispisanim porukama *please, don't, you wont look like a woman* iznad linearog crteža crnim tušem koji podseća na jedan od stilova Obreja Berdsla, kojim je predstavljao grotesknost, ili *when death comes/ you will feel like it's going to come/ keep on/ then you will excel yourself and your blackness*, ispisano iza tri crna slona kao simbola sna čija se putanja ukršta sa vertikalnošću užeta o kojem visi devojka kojoj su reči upućene ili čiji je autor. Zastupljenja od ove teme je predstava nasilja prema drugima koje se oslikava u kombinaciji razlivene crvene boje preko kontura ekstremiteta, lica svedenih na zgađenost i odvraćanje od hirurških rukavica koje su takođe element crteža. Kao komentar na nasilje nad ženama, uz parcijalno prikazana tela u perspektivi koja ih razvlači, čini naizgled otečenim, kombinovane su reljefno izlivene ruke ili usne, presek glave u izrazito crvenoj boji ili boji kože koje „dodir predmeta pretvara[ju] u svojevrsno viđenje“,<sup>3</sup> svojevrstan prikaz psihe ništa manje složene naracije nego kad su korišćene dečije aplikacije ili vakumirani objekti.

Na crtežima Maje Obradović nasilje ne postaje samo prikazan akt, već u svom vizuelnom aspektu i sredstvo komunikacije, provokacije estetskog doživljaja i oblik kritike čistog

<sup>1</sup> Rudolf Arnhajm, *Vizuelno mišljenje: jedinstvo slike i pojma*, preveo Vojin Stojić (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985), 17.

<sup>2</sup> Borka Božović, katalog, *Laureati Nagrade za crtež „Vladimir Veličković“ za 2008. godinu* (Beograd: Galerija Haos), 2009.

<sup>3</sup> Delez, *Film II*, 33.

teorijskog uma. U odeljku „Delovanje boje“, objavljenom prvi put 1910. godine, Vasilij Kandinski podvlači da

oko više i jače privlače svetlige boje, a još više, još jače svetlige, toplige: cinober privlači i uzbuduje poput plamena, koga čovek uvek posmatra sa požudom. Drečava limun žuta nakon dužeg vremena vređa oko kao što visoki ton trube vređa uho. Oko postaje nemirno, ne može da zadrži pogled i traži produbljenje i mir u plavoj ili zelenoj.<sup>4</sup>

Svetlost boja ili sama po sebi je takođe bila analizirana u povezanosti sa nasiljem u studiji Žaka Derida *Nasilje i metafizika*, gde se u ogledima o misli Emanuela Levianasa, fenomenologa mlađeg od Huserla kao što je i Merlo-Ponti, ističe nasilje simboličkog shvanjanja svetlosti, koja na jednom mestu postaje metafora opšte istorije i dekonstrukcija zakonitosti misli iz „ili-ili“ u „niti-niti“.<sup>5</sup> Morfologije crteža pretežno zasnovane na upravo cinober, ciklama, roze i svetlo žutoj boji, osim što oslikavaju tela sa „morphološkim disproporcijama, lica svedenih, prestravljenih“,<sup>6</sup> vrše vrstu optičkog nasilja nad okom koje želi, ali ne nalazi mira u hladnim tonovima, nego se suočava sa narednim prizorom iz bliske prošlosti ili čak sadašnjosti. Maja Obradović, čini se, želi i uspeva da deluje na praktični um, služeći se zakonitostima moći suđenja, isključujući „kritik[u] čistog teorijskog uma [koja] isključuje um i želju, um želje i želju uma“<sup>7</sup> i tako ne obraćajući se direktno teorijskom saznanju, „mišljenj[u] koje se rađa u mišljenju, čin[u] mišljenja koji se rađa u svojoj genijalnosti, i koji nije dat u urođenosti, niti predstavljen u prisećanju, [što] jeste mišljenje bez slike“<sup>8</sup> ili jezik, struktura u kojoj, po Sosiru, postoje samo razlike, ali razlike bez pozitivnog člana, većito negativne.<sup>9</sup>

Oslanjujući se na saznanja iz geštalt psihologije, Arnhajm viđenje naziva medijumom misli prvog reda<sup>10</sup> gde bi se moglo „reći da čak i psihološki viđenje nameće konceptualni red materijalnom koje beleži“,<sup>11</sup> budući zasnovano na fenomenu providnosti i preklapanja kroz koje se omogućuje percepcija boja, kritikovana kroz crteže upotrebot folija. Arnhajm nastavlja da, „na svakom nivou, opažanje uključuje operacije koje su po strukturalnoj složenosti slične operaciji saznanjog ponašanja u širem smislu“,<sup>12</sup> slično Merlo-Pontijevoj postavci termina kojem dodaje auto-refleksivnu dimenziju u njenom odsustvu, budući da je „percepcija sud, ali koji ne poznaje svoje razloge, što je isto kao kad se kaže da se percipirani objekt nadaje kao cjelina i kao jedinstvo prije negoli smo u nje shvatili inteligibilni zakon.“<sup>13</sup>

<sup>4</sup> Vasilij Kandinski, *O duhovnom u umetnosti*, preveo Bojan Jović (Beograd: Esoteria, 2004), 70-71.

<sup>5</sup> Pogledati Žak Derida, *Nasilje i metafizika: ogledi o misli Emanuela Levianasa*, prevela Sanja Todorović (Beograd: Plato, 2001), 23.

<sup>6</sup> Božović, katalog, *Laureati Nagrade za crtež „Vladimir Veličković“ za 2008. godinu*.

<sup>7</sup> Žak Derida, *Istina u slikarstvu*, prevela Mirjana Dizdarević (Sarajevo: Svetlost, 1988), 38.

<sup>8</sup> Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, preveo Ivan Milenković (Beograd: Fedon, 2009), 274.

<sup>9</sup> U Delez, *Razlika i ponavljanje*, 331.

<sup>10</sup> Arnhajm, 24.

<sup>11</sup> *Ibid*, 26.

<sup>12</sup> *Ibid*, 57.

<sup>13</sup> Moris Merlo-Ponti, *Fenomenologija percepcije*, preveo Anđelko Habazin (Sarajevo: Veselin Masleša, 1990), 65.

Celovitost postavke se može donekle opisati kao materijalizacija podsvesnog, njegovo „izvlačenje“ u sferu kritičkog pristupa, kao predstava njegovog neznanja o „ne“, smrti i vremenu,<sup>14</sup> i kao takva, preispitivanje prioriteta svesti nad iskustvom (Drugog). Na taj način, ma kad govorili o svedočanstvu, likovnom dokumentu, govorimo, u stvari, o simptomu koji budi asocijaciju na nešto u podsvesti ili predočava dotad nedozivljeno, nepredvidivo, o pretpostavljenoj slici kakve su svest i misao same po sebi. Uslovljena postavkom, ali i fizičkim predodređenostima gde je „u svojim receptivnim i perceptivnim elementima, ali i u unutrašnjim mekim organima telesne duplje, svaki organizam zbir kontrakcija i zadržavanja i očekivanja“,<sup>15</sup> percepcija dela se ostvaruje kroz načine na koje se optika slike nasilja igra sa fizičkom pozicioniranošću subjekta u prostoru galerije (na primer, donji prostor „Haosa“ je mali, privatniji, te su i teme obrađene na manjim formatima takvog karaktera).

Ovde se ne analizira/kritikuje samo decentralizacija posmatrača, njegovo pomeranje, nego i njegov pogled, jer slike nasilja provociraju pogled da traži rešenje, da li je nasilje prestalo i u kojem delu galerije žena postaje ponovo lepa. Na planu celokupne postavke se takođe može očitati nasilje nad okom, pogledom u galeriji, kroz nemogućnost da se sagele da sve odjednom, u mehanizmu viđenja-neviđenja, fragmentarnosti postavke, likovnih elemenata, gde se pri simulaciji mesta udarca na prikazanoj figuri boja razvodnjava, izlazi iz okvira figure, konture, lice se ponavlja sa razlikom da bi se uočila deformacija nastala udarcem, u smeru u kojem je odgurnuto tim istim ili ponovljenim udarcem. Prvo gledamo prikazanu ženu, onda gledamo sa prikazanom ženom na prazan prostor galerije, onda opet gledamo nju, koja nema više slobodu kretanja ili gledanja. Perspektiva, između dve zamišljene tačke na horizontu, nevidljive, u kojima vidljivost nestaje da bi bila ponovo pronađena u drugom delu galerije i ostalim crtežima koji se isto vide u perspektivi, ipak ne nadoknađuje polomljene zglobove i nedostatke delova tela na najvećim formatima, koje gledalac uoči čim uđe u galeriju. Ova fragmentarnost likovnog elementa i njegovo kolažiranje materijalizuje ne samo podsvesno već i proces vizuelne percepcije kao takve.

„Godar kaže da treba znati šta su [likovi] bili pre nego što su stavljeni u sliku i šta će biti sa njima posle“,<sup>16</sup> ali crteži Maje Obradović ne nude ni rešenje ni uvid u poboljšano stanje likova, optička iluzija obrnutog reljefa ženskih grudi, od ispuštenog ka ulubljenom kao ilustracija posledica nasilja nudi samo prikaz razvoja ove likovne tehnike ka novijim vizuelnim medijima i onome što je Delez opisao kao *sliku-vreme*. Kao nastavak *slike-pokreta* kojoj pripadaju slika-percepcije, slika-akcije i slika-afekcije, zajedno sa mnogim drugim tipovima, kao što su delatne slike, slike transformacije i mentalne slike, singularnost *slike-vremena* u montaži opisuje prikaz vremena gde „interval sad igra ulogu centra, senzorno-motorički obrazac vraća izgubljenu srazmeru i utemeljuje je na novim osnovama, između percepcije i akcije“<sup>17</sup> gde se prikazano vreme ogleda u vremenu provedenom u posmatranju crteža, dimenziji koja je filmu kao medijumu uskraćena. Ipak, primetne su karakteristike zajedničke za slojevite crteže autorke i *sliku-vreme*:

<sup>14</sup> Sigmund Frojd, u Delez, *Razlika i ponavljanje*, 192.

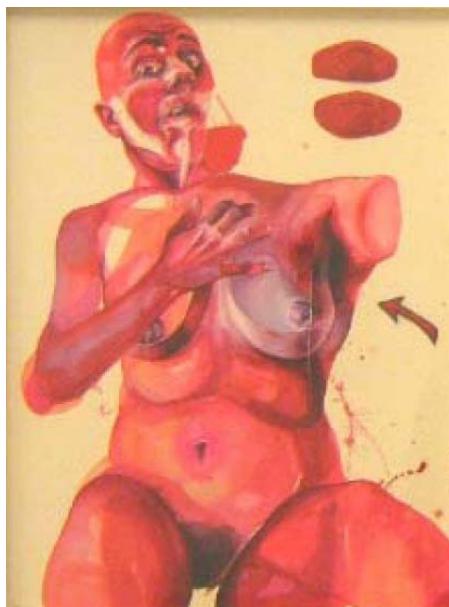
<sup>15</sup> Delez, *Razlika i ponavljanje*, 127-128.

<sup>16</sup> Delez, *Film II*, 64.

<sup>17</sup> *Ibid*, 66.

čiste optičke [...] slike, nepomični kadar, montaža rezovima, ta tri elementa određuju nešto što dolazi posle kretanja. Tim elementima ne prekida se sasvim ni kretanje likova [...]; ali im je učinak takav da pokret ne opažamo više na senzorno-motoričkoj slici, već ga htamo i promišljamo na jednoj drugoj. Slika-pokret nije nestala, ali odsad postoji samo kao glavna dimenzija te druge vrste slike, čije dimenzije neprekidno rastu.<sup>18</sup>

Na ovom mestu Delez poredi rast dimenzija slike sa samostalnim kretanjem filma kao industrijskom umetnošću, gde se nama nehotično javlja pitanje da li se i nasilje, kao tok kojem se može sagledati trenutan učinak i čija se zavisnost ne može s pouzdanošću determinisati, može okarakterisati kao industrijsko. Ekspanzija dimenzija slike se kod Maje Obradović ostvaruje, paradoksalno, u crvenoj boji, koja uz figurativne crteže najviše asocira na nasilje, ali ovde ostvaruje harmoniju, jer se ona „ne rasipa na sve strane.“<sup>19</sup> Zadržavajući pokret u sebi, „crveno je ranjiva lepota, to je boja koja plače, ali i izaziva radost, osmeh.“<sup>20</sup> Sa preokretom u smislu koja je montaža unela u film: „umesto da gradi slike-pokrete tako da iz kretanja proističe posredna slika-vreme, montaža razgrađuje odnose u neposrednoj slici-vremenu, tako da iz vremena proističu sva moguća kretanja“,<sup>21</sup> raspored crteža u galeriji i unutar jednog okvira, unoseći novo vreme i ritam u vizuelnu percepciju i kritički stav prema obrađenoj tematici.



<sup>18</sup> *Ibid*, 44.

<sup>19</sup> Kandinski, 104.

<sup>20</sup> Maja Obradović, iz kataloga.

<sup>21</sup> Delez, *Film II*, 171.



Maja Obradović

## Prostori razlike i ponavljanja na formatima Lotos Ćerimagić i Tamare Vajs

Serija slika na papiru Lotos Ćerimagić, koja je bila izložena sredinom protekle godine u biblioteci srednjoškolskog doma „Nikolajevski“, stilski prati njenu nagrađeno vizuelno rešenje identiteta Galerije Matice srpske u Novom Sadu iz 2006. godine. Ovom prilikom, autorka se okrenula likovnom nasleđu kulture Japana, davši svoj doprinos umetnosti sa vremenog i drevnog kulturnog razdoblja i dovodeći ih u dodir u njihovo neponovljivosti. Slično prostoru modernog filma, na njenim radovima „na mesto odnosa senzorno-motoričke situacije – posredne slike vremena, dolazi jedan drugi odnos koji nije moguće lokalizovati: čista optička [...] situacija – neposredna slika-vreme. Optički znaci [...] zapravo su neposredni prikaz vremena.“<sup>22</sup> Koristeći mešovitu tehniku nijansiranja svetlog, lakog papra, kojoj se okrenula tokom stručnih usavršavanja u Poljskoj i Bratislavi, Ćerimagić je u slojevima nanosila nezasićene poteze, linije grafitom različitih jačina i dužine, ispisivala vodenim bojama crvene talasaste linije, crne, tamno plave, dodavala tamne tkanine sa gotovo neprimetnim upletenim linearnim dezenom od zlatastih niti da bi na kraju preciznim potezima iscrtala portrete gejši i samuraja, jednostavno i gotovo jednopotezno na podlozi koja ne dozvoljava greške i previše slojeva, ostavljajući utisak da joj je oslikavanje portreta na ovom formatu već dugo poznata veština i da su likovi koje slika poznati joj iz najbližeg okruženja.

Kao i na crtežima Maje Obradović, ovde su prisutne praznine na kojima je vidljiva podloga radova, podsećajući na „nekakav živi, dišući prostor [kod Kurosave] koji u sebi krije duboka pitanja“<sup>23</sup> i donoseći efemernost japanskih likovnih radova. Svojevremeno je Sergej Ajzenštajn naveo princip *lakoničnosti i montaže* kao sličnost između filmskog jezika i nekih aspekata u umetnostima Japana. Ovaj princip naročito dolazi do izražaja u japanskim karakterima u kojima se, prema Ajzenštajnu, „koristi isti princip kao u filmskoj montaži – da se od opisanih elemenata dobije apstraktno značenje – na primer: usta + pas = lajati.“<sup>24</sup> U radovima Lotos Ćerimagić montažno preklapanje i efekt površnog ostvaruje se izrazito na nivou likovnosti gde je svaki likovni element kód koji postaje čitljiv kroz izložene radove. Izmeštenost stila u drugi kulturni kontekst nimalo ne umanjuje karakter prikaza likova, koje autorka opisuje kroz ezoteriju i opipljivu stvarnost koje su „izraz istraživanja vlastitog ambijenta“. Opažanje ovih likova, naizgled izmeštenih iz njihovog vlastitog ambijenta, pokazuje da pravi prostor lika i jeste crtež koji kao takav nastaje kroz seriju istraživačkih početaka. Arnhajm, postavljajući pitanje da li može da se misli bez slika, navodi članak američkog psihologa Roberta H. Holta „koji nosi simptomatičan naslov ‘Likovi: povratak prognanih’“ i u kojem se „lik misli“ opisuje kao „jedna slaba subjektivna predstava oseta ili opažaja bez odgovarajućeg čulnog materijala, koja se u budnoj svesti nalazi kao deo čina misli“.<sup>25</sup> U slikama Lotos Ćerimagić ogleda se lik izučene tehnike slikanja iz drevne i neposredno nepoznate kulture čija tradicija i danas živi i koja je toliko jaka da kroz nju

<sup>22</sup> *Ibid*, 67.

<sup>23</sup> Delez, *Film II*, 37.

<sup>24</sup> Dušan Pajin, „Japanizam: dijalog japanske kulture i Zapada – 19-20. vek“, *Zlatna greda*, br. 62, god. VI, decembar 2006, 58.

<sup>25</sup> Citirano u Arnhajm, 85.

mlad umetnik može u potpunosti da pronađe svoj izraz, gotovo ponavlajući reči Đulja Karla Argana: „Do moderne umetnosti stigao sam izučavanjem stare, moja je pozicija zasnovana na istoricizmu i racionalizmu.“<sup>26</sup>

Istraživanje ličnog kroz estetsku objektivnost sprovela je i Tamara Vajs u seriji grafika pod zajedničkim naslovom *Dimenzija subjektivnog mapiranja* za koje bi se moglo ponoviti, u odnosu na tehniku potpuno neprilagođeno, stanovište koje je Delez u studiji *Film II: slika-vreme* zastupao povodom Godara i njegovog pristupa stvaralaštvu koje prevazilazi sliku-pokret:

[Č]ak i ono najobjektivnije kod Godara, njegov kritički objektivizam, potpuno je nešto subjektivno već samim tim što je kod njega vizuelna deskripcija potisnula stvarni predmet, prodrla u ostale u osobe i predmete, našla se unutar njih.

Odabavši delove mapa gradova u kojima živi i evropskih gradova koje je posetila na putovanjima, Vajs je serijalizovala metonimijsku mrežu trgovina u tragovima kombinovane tehnike linoreza, akvatinte i retko korišćene kolografije koja je karakteristična po otisku kolažiranih materija izrazite reljefnosti koji su u svojoj raznovrsnosti zastupljeni na ploči sa koje se štampa. Dragana Garić vidi fragmente ovih gradova i njihove konfiguracije kao fragmente sećanja, i kao takvim nam se čini da je autorka odabrala da prikaže kružnim tokovima baš one gradove u koje se mladi ljudi najrađe vraćaju – Berlin i Pariz. Zanimljivo je da su za ove gradove odabrane otvorena žuto-zelena i crvena boja i da ni za jedan kružni tok reprodukovana na grafikama nije odabrana plava boja koja je, po Kandinskom, koncentrična.

Nazivi ulica preneseni sa mapa na otisak grafike ponavljaju pitanja koja je Derida postavio da bi bila otkrivena *Istina slikarstva*, naime „Kakav je *topos* naslova? Događa li se i gdje u odnosu na delo? Na rubu? Na unutrašnjem rubu?“<sup>27</sup> i dotiču se autopoetičnosti i autorefleksije koja je, možda, svojstvenija grafici nego slikarstvu: „Kantovsko pitanje: odnos pojma prema nepojmu (gore/dole, levo/desno), prema telu, prema potpisu koji se stavlja ‘na’ okvir: stvarno ponekad; strukturalno uvek.“<sup>28</sup> Pozicionirajući se van delova grada-va u kojima je bila i koristeći mape u drugoj od njihove primarne funkcije, Tamara Vajs vrši refleksiju na pozicioniranost svog likovnog izraza u kontekstu celokupne tehnike grafike i štampe. Prema Merlo-Pontiju, „refleksija je zaista refleksija samo ako ne istupa izvan same sebe iako se spoznaje kao refleksija-na-nešto-nereflektirano i, prema tome, kao promena strukture naše egzistencije“,<sup>29</sup> koja se očitava kao bitak u svetu kroz lokalizujuću telesnost. Sa jedne strane, kroz mapiranje se materijalizovana sećanja ponavljaju u vizualizaciji onakva kakva jesu, gde se „ponavljanje uvek može ‘predstaviti’ kao ekstremna sličnost, odnosno savršena ekvivalencija“<sup>30</sup> i tako umnožavaju poput grafičkih otisaka u linearnosti vreme-

<sup>26</sup> Citirano u Ješa Denegri, „Arganovo osporavanje transavangarde i hipermanirizma“, *Zlatna greda*, br. 36, god. IV, oktobar 2004, 31.

<sup>27</sup> Derida, *Istina u slikarstvu*, 25.

<sup>28</sup> *Ibid*, 73.

<sup>29</sup> Merlo-Ponti, *Fenomenologija percepције*, 87.

<sup>30</sup> Delez, *Razlika i ponavljanje*, xiv-xv.

na. Sa druge strane, ona se uvek nadopunjaju i menjaju pri svakom simptomatičnom susretu slike-impulsa koja pokreće sećanje i mentalne vizualizacije sećanja samog po sebi. Prema Delezu, „razlika se pojavljuje samo kao refleksivni pojam“<sup>31</sup> jer, njegovim rečima, „ne ponavljam zato što potiskujem. Potiskujem zato što ponavljam, zaboravljam zato što ponavljam“,<sup>32</sup> pri čemu je varijacija neizbežna. On nastavlja:

Kao pojam refleksije, razlika svedoči o svojoj potpunoj potčinjenosti svim zahtevima predstave koja upravo posredstvom razlike postaje „organska predstava“. U pojmu refleksije, zapravo, posrednička i posredovana razlika sa punim se pravom potčinjava *identitetu* pojma, *opoziciji* predikata, *analogiji* rasuđivanja, *sličnosti* opažanja.<sup>33</sup>

Ova serija grafika se može sagledati kao pokušaj da se upravo izbegne ta razlika, odstupanje od sećanja, bar na nivou vizuelnih identiteta delova gradova, kao što bi mogla biti izbegнута на svakom ponovljenom otisku postojećih ploča u kombinaciji u kojoj su korišćene prilikom izrađivanja izloženih grafika.



Lotos Ćerimagić

<sup>31</sup> Ibid, 67.

<sup>32</sup> Ibid, 40.

<sup>33</sup> Ibid, 68.



Tamara Vajs, Berlin

### **Senke od fotografija do grafika Jastre Jelačić**

Sa tendencijom ponavljanja koje grafika nosi u svojoj tehničko-umetničkoj autonomnosti, a na taj način i serijalnosti, makar ona bila svedena samo na jedan format, ovaj tradicionalni medijum se postavlja kao najsličniji tehnici snimanja slika na filmske trake i njihovog razvijanja. Sličnost je još izrazitija kad se uzme u obzir Delezova diferencijacija organske slike kao slike-pokreta, a kristalne kao one na kojoj je prikazano vreme,<sup>34</sup> gde se može dodati da senka po sebi, nejasnih kontura, jeste slika vremena ili epohe, a film kao tehnika je umetnost senki. Serija *Senke Jastre Jelačić*, više puta nagrađivane umetnice za svoje stvaralaštvo kao što je i Maja Obradović, u kombinaciji suve igle i linoreza stavlja u prvi plan apstrakciju kao likovni izraz i prikazan pojam, gde „prefiks RE- u reči reprezentacija, predstava, označava pojmovnu formu identičnog koje sebi podređuje razlike“.<sup>35</sup> Izdvojene senke od njihovih predmeta sa fotografija samostalno egzistiraju i postaju jedna forma senke čija „materijalizacija i dematerijalizacija, naročito u okviru modernističkog prikazivanja“<sup>36</sup> postaje nosilac nenaslovljenih umetničkih dela. Blago stilizovane do neraznatljivosti kojim predmetima pripadaju, bez konteksta, okvira, sa otvorenom teškoćom da se lociraju, definišu, senke postaju kompozicija likovnih elemenata za lociranje, kako je i autorka sama naznačila, naše metaforičke prisutnosti, bivstvovanja u činu percepcije.

<sup>34</sup> Pogledati IV, V i VI deo Delezove studije *Film II*, odnosno poglavlja „Kristali vremena“, „Špicevi sadašnjosti i velovi prošlosti“ i „Moć lažnog“.

<sup>35</sup> Delez, *Razlika i ponavljanje*, 101.

<sup>36</sup> Jastre Jelačić, *Senke* (Novi Sad: SULUV, 2010).

Senke kao vizuelni znaci, kao deo sveobuhvatnijeg vida savremenog čitanja bez reči, preklapaju se u okviru velikih formata (100x70 cm) kroz korišćenje kombinacija od 42 po-ređane male slike unutar grafike, ili 16, 20 ili samo jedne. Autorka je uglavnom koristila jednu ploču velikog formata za nijanse u suvoj igli preko čijeg je otiska posle ređala otiske urađene u tehnici linoreza na malim formatima. Smanjujući broj podloga u linorezu, to jest povećavajući njihov format, stvorena je iluzija zumiranja i vraćanja tehnički fotograf-skog viđenja. Za razliku od radova Tamare Vajs, ovde je preklapanje otisaka u različitim tehnikama manje primetno, efekt manje zasnovan na simultanosti, čime apstraktne forme ostaju lakše za sagledavanje, ali ne i za prepoznavanje, funkcionišući u skladu sa principima asocijacije. Prema Merlo-Pontiju, asocijacija je simptomatičnija od iluzorne percepcije jer se kod potonje može otkriti pravo značenje znaka. Asocijacija, naprotiv, „ne djeluje, dakle, nikako kao neka autonomna snaga, nikad nije riječ koja je zadana, kao neki tvorni uzrok, ono što ‘inducira’ odgovor, ona djeluje samo čineći vjerojatnim ili pokušavajući intenciju reprodukcije, ona radi samo po smislu koji je dobila u kontekstu starog iskustva i samo sugerirajući obraćanje na to iskustvo, ona je djelotvorna koliko je subjekt prepozna-je, shvaća u vidu i u fizionomiji prošlog.<sup>37</sup>

Da bi stvorila površine koje će percepciju gledalaca proširiti na mehanizaciju verovat-nog u polju mogućeg, Jelačić se koristila pretežno crnom svodeći radove na, prema Kan-dinskom, neboje. Komentarišući Geteov stav o hromatskom koje „ima neku neobičnu dvojnost... čudno traženje, spajanje, mešanje, neutralisanje, poništavanje itd., i štaviše za-htev postavljen fiziološkim, patološkim i estetičkim dejstvima, koji ostaje zastrašujući upr-kos dugom poznanstvu. Pa ipak, ona je uvek toliko supstancialna, toliko materijalna da čovek ne zna šta da misli o njoj.“<sup>38</sup>

Arnhajm podvlači da „ova neodređenost nije toliko svojstvena opažanju koliko je ka-rakteristična za saznanje uopšte“<sup>39</sup> i dodaje kasnije da „baš na sposobnosti da se shvati karakter datog fenomena zasniva se produktivno mišljenje.“<sup>40</sup> Upravo u igri pronalaženja odsutnih predmeta na grafikama se ogleda dinamika percepcije i složenost estetskog do-življaja pri uviđanju da „odblesci, odjeci [...] nisu iz domena sličnosti ili ekvivalencije“<sup>41</sup> i pristupajući senkama kao autonomnim površinama, gde „ono nikad viđeno ovde nije su-protro već viđenom. Oboje znače isto i proživljeni su jedno u drugom.“<sup>42</sup>

Jastra Jelačić kroz delovanje koje je Delez označio kao ponavljanje-ritam sa njegovim apstraktним učinkom u ponavljanju-meri „ne sastavlja jednu figuru od druge, [umetnik] svaki put kombinuje jedan element neke figure sa nekim drugim elementom neke naredne figure. U dinamički proces konstrukcije [umetnik] uvodi neravnotežu, nestabilnost, nesi-metriju, neku vrstu jaza koji će biti otklonjen tek u totalnom učinku.“<sup>43</sup>

<sup>37</sup> Merlo-Ponti, *Fenomenologija percepcije*, 39.

<sup>38</sup> Johan Wolfgang Gete, *O bjama*, citirano u Arnhajm, 56.

<sup>39</sup> Arnhajm, 56.

<sup>40</sup> Arnhajm, 69.

<sup>41</sup> Delez, *Razlika i ponavljanje*, xiii-xiv.

<sup>42</sup> *Ibid*, 39.

<sup>43</sup> *Ibid*, 42.

Koristeći se nekim od pojmove za koje ni u engleskom jeziku ne postoje opštepoznate i razumljive reči – izvorima osvetljenja, stvarima koje nemaju svoju veličinu i oblik<sup>44</sup> – umetnica ističe fenomen koji „blista upravo u razlici, objašnjava se kao znak“<sup>45</sup>, u obrnutom platonizmu koji slavi reprodukciju, postavlja simulakrum kao najvišu formu i uvođeći na grafike po jednu boju – tamnu crvenu, zagasitu narandžastu ili tamnu plavu. Analizirajući delovanje boje, Kandinski dodaje da „sam oblik, kao predstava predmeta, (stvarnog i nestvarnog) ili kao čisto apstraktno ograničenje prostora, površina može da postoji samostalno. Boja, međutim, ne.“<sup>46</sup> Boja se ne može bezgranično prostirati, zavisna je od oblika kao i senka i na grafikama se javlja kao senka senke, zavisana oblik koji, u nedostatku objekta o kom bi zavisio, se vraća platonizmu upravo kroz simulakrum. Kandinski nastavlja da je kompozicija oblika zasnovana na relevantnosti da ništa nije absolutno „zavisna prvo od promenljivosti veza oblika i drugo od promenljivosti svakog pojedinačnog oblika do najsitnijih detalja.“<sup>47</sup>

Kroz ovakav odnos prema diskurzivnom aspektu, Jastru Jelačić pristupa obliku kroz dekonstrukciju koja „ne sme ni ponovo uokviriti ni sanjati čisto, jednostavno odsustvo okvira“<sup>48</sup> i time senka kao forma postaje okvir i izvor sebe same, autoreflektivna forma gde je „u sredini predstavljanja, razlika postavljena s jedne strane kao pojmove razlika, a ponavljanje sa druge strane kao razlika bez pojma.“<sup>49</sup> Upravo ovo je suština tehnike grafike.



<sup>44</sup> James Deese, "Meaning and Change of Meaning," American Psychologist 1967, sv. 22, str. 641-651, citirano u Arnhajm, 200.

<sup>45</sup> Delez, *Razlika i ponavljanje*, 102.

<sup>46</sup> Kandinski, 76.

<sup>47</sup> Ibid, 85.

<sup>48</sup> Derida, *Istina u slikarstvu*, 68.

<sup>49</sup> Delez, *Razlika i ponavljanje*, 480.



Jastre Jelačić, *Senke*

### **Imenovanje je sam čin prepoznavanja**

U okviru *Razlike i ponavljanja*, Žil Delez govori o delimičnim, virtuelnim objektima neophodnim za komunikaciju, koji se takođe „pronalaze, u različitim svojstvima, u dobrom i lošem objektu Melani Klajn, u ‘tranzicionom’ objektu, u objektu-fetišu, a naročito u Lakanovačkom objektu a.“<sup>50</sup> Njihova neophodnost u sistemu semiologije ponekad dobija negativan karakter na širem polju komunikacije, kulturne razmene i u okviru opštijih međuljudskih odnosa. Ipak, na polju umetnosti, kako se da zaključiti na osnovu radova ove četiri umetnice, još uvek važi Geteov dictum da ograničenja daju slobodu – slobodu kombinacije, nastavljanja, komunikacije. Stoga, sledeći reči sa predavanja od 17. marta 1987. godine koje je Delez održao studentima filmske škole (FEMUS), da bi se negativno koje se kritikuje pobedilo, „potrebno [je] prevazići informaciju. To je moguće jedino ako kontrainformacije postanu jedan čin otpora, ako se postave ona pitanja na koja informatika ne odgovara, na primer: *šta je njen izvor, šta je njen primalac?*“<sup>51</sup> Na ovaj način, tematika crteža Maje Obrađović je prepoznata u pozivu na lociranje i otvoreno suočavanje sa ličnim stavovima i osećanjima prema problemu nasilja, slike Lotos Ćerimagić su imenovanje nasleđa druge kulture i škole crtanja kao osobina ličnog izraza, grafike Tamare Vajs prepoznavanje kulturnih vrednosti koje se, iako u suštini lična sećanja, očitavaju kao objektivna i opšta, dok su grafike Jastre Jelačić uzdigle marginalno (bila to senka, kultura ili pravac u istoriji umetnosti) do jedinog sredstva koje omogućava viđenje i izražavanje, komunikaciju kao takvu. Četiri

<sup>50</sup> *Ibid*, 171.

<sup>51</sup> Delez, *Film II*, 17.

mlade umetnice sa bogatim konceptima serija i izrazom kojim su predstavile svoja dela, ogledalo su samo još bogatije kulture vizuelnog izražavanja u dobu prevlasti medija koji propuštaju da prikažu kvalitet i neophodnost vremenskog trajanja za čovekovo funkcionišanje u svetu informacija.

### LITERATURA:

- Arnhajm, Rudolf, *Vizuelno mišljenje: jedinstvo slike i pojma*, preveo Vojin Stojić, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985.
- Božović, Borka, katalog izložbe, *Laureati Nagrade za crtež „Vladimir Veličković“ za 2008. godinu*, Beograd, Galerija Haos, 2009.
- Delez, Žil, *Film II: slika-vreme*, prevela Ana Jovanović, autor dodatnog teksta Jovan Čekić, Beograd, Filmski centar Srbije, 2010.
- , *Razlika i ponavljanje*, preveo Ivan Milenković, Beograd, Fedon, 2009.
- Denegri, Ješa, „Arganovo osporavanje transavangarde i hipermanirizma“, *Zlatna greda*, br. 36, god. IV, oktobar 2004.
- Derida, Žak, *Istina u slikarstvu*, prevela Mirjana Dizdarević, Sarajevo, Svjetlost, 1988.
- , *Nasilje i metafizika: ogledi o misli Emanuela Levianasa*, prevela Sanja Todorović, Beograd, Plato, 2001.
- Jelačić, Jastru, *Senke*, Novi Sad, SULUV, 2010.
- Kandinski, Vasilij, *O duhovnom u umetnosti*, preveo Bojan Jović, Beograd, Esoteria, 2004.
- Merlo-Ponti, Moris, *Fenomenologija percepције*, preveo Anđelko Habazin, Sarajevo, Veselin Masleša, 1990.
- Pajin, Dušan, „Japanizam: dijalog japanske kulture i Zapada – 19-20. vek“, *Zlatna greda*, br. 62, god. VI, decembar 2006.