

Svetlana Volic

NON FINITO
Izvođenja prostornih
narativa – Ambijentalne instalacije



Beograd 2021.

IMPRESSUM

Izdavač / Publisher

ProArtOrg

www.proartorg.com

Dizajn i prelom / Design and Prepress

Silent Studio, Beograd

Za izdavača / For publisher

Milan Bosnić

Štampa / Print

Standard 2, Beograd

Prevod / Translation

Dragana Rašić Vuković

Tiraž

300

ISBN 978-86-80146-11-9

Fotografije radova / Photos of the works

Svetlana Volic, Konstantin Novaković

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Narodna biblioteka Srbije, Beograd

75.071.1:929 Волиц С.
7.038.53(497.11)*20"

ВОЛИЦ, Светлана, 1974-

Non finito : izvođenja prostornih narativa – Ambijentalne instalacije / Svetlana Volic ; [fotografije radova Svetlana Volic, Konstantin Novaković]. - Beograd : ProArtOrg, 2022 (Beograd : Standard 2). - 96 str., [16] str. s tablama : ilustr. ; 23 cm

".. priredeno izdanje teksta doktorskog umetničkog projekta ... odbranjenog 2018. godine na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu."--> str. 6. - Tiraž 300. - Tekst Predraga Terzića iz kataloga izložbe „NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet: str. 75-77. - Tekst Jelene Todorović iz kataloga izložbe „NON FINITO, pasaž 4: Prostor između udisaja i izdisaja: str. 77-78. - Tekst Stevana Vukovića i Tijane Savatić iz kataloga izložbe „NON FINITO, pasaž 5: Gde prestaje gledanje: str. 78-79. - Svetlana Volic : biografija: str. 90-94. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija: str. 83-85. - Registar. - Abstract. - Sadrži i: Osmo elegija / Rajner Marija Rilke.

ISBN 978-86-80146-11-9

a) Волиц, Светлана (1974-)

COBISS.SR-ID 58737929

Svetlana Volic

NON FINITO

**Izvođenja prostornih
narativa – Ambijentalne instalacije**

SADRŽAJ

Rezime	7
1. OD ULJANE DO ELEKTRONSKE SLIKE: Razvoj lične poetike	9
2. PROJEKAT „NON FINITO, izvođenja prostornih narativa – Ambijentalne instalacije“	28
Vizuelna poezija	28
Putovanje	28
Potraga za slikom	29
Pejzaž	30
Pogled kroz kameru	31
Poetska slika	34
San o drugom mestu	36
Trans-sentimentalizam	42
Prostor između	44
Poezija u prostoru	46
Instalacija	46
Prostorni narativ	50
Izvođenja prostornih narativa	51
„NON FINITO, pasaž 1: San o drugom mestu“	53
„NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet“	56
„NON FINITO, pasaž 3: Kad zidovi postanu mekani“	66
„NON FINITO, pasaž 4: Prostor između udisaja i izdisaja	69
Non finito	71
Dodaci	75
Tekst Predraga Terzića iz kataloga izložbe „NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet“	75

Tekst Jelene Todorović iz kataloga izložbe „NON FINITO, pasaž 4: Prostor između udisaja i izdisaja“	77
Tekst Stevana Vukovića i Tijane Savatić iz kataloga izložbe „NON FINITO, pasaž 5: Gde prestaje gledanje“	78
Poetski dodatak	80
Bibliografija	83
Indeks imena	86
Indeks pojmova	88
Biografija	90
Abstract	95

ZAHVALNICA

Posebnu zahvalnost za nesebičnu pomoć i podršku pri realizaciji doktorskog umetničkog projekta dugujem svom mentoru prof. Mileti Prodanoviću, prijateljima i saradnicima Jeleni Todorović, Uni Popović, Predragu Terziću, Stevanu Vukoviću, Nini Todorović, Anici Vučetić, Konstantinu Novakoviću i članovima svoje porodice.

Veliko hvala i svim drugim protagonistima – prijateljima, saradnicima, profesorima, duhovnim saputnicima, stvaraocima – svima koji su ostavili trag u mom iskustvu i sećanju, odredili način posmatranja, osećanja i promišljanja sveta i umetnosti, kako putem neposrednog prisustva u mom životu, tako i posredno putem svog stvaralaštva.

*Knjiga je priređeno izdanje teksta doktorskog umetničkog projekta Svetlane Volic pod nazivom „NON FINITO, izvođenja prostornih narativa – Ambijentalne instalacije“, odbranjenog 2018. godine na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu. Članovi komisije za ocenu i odbranu doktorskog umetničkog projekta: dr um. Mileta Prodanović (mentor), mr Čedomir Vasić, dr Jelena Todorović, dr um. Radoš Antonijević i dr um. Elizabeta Matorkić Bisenić.

Doktorski umetnički projekat „**NON FINITO, izvođenja prostornih narativa – Ambijentalne instalacije**“¹ se sastoji iz praktično-umetničkog i teorijskog dela, i u završnoj formi predstavljen je u obliku ambijentalnih instalacija i teksta pisanog rada. Ambijentalne instalacije su u osnovi građene od serija video radova i fotografija, snimljenih tokom istraživačkih putovanja u proteklih nekoliko godina (2013–2017), koji su strukturirani u prostorno-poetske celine i prezentovani u formi video projekcija i štampanih fotografija. Radovi se zasnivaju na pažljivom POSMATRANJU odabranih segmenata predela – pejzaža i kontemplaciji nad specifičnim prizorima.

Cilj praktično-umetničkog projekta je stvaranje i izvođenje autentičnih PROSTORNIH NARATIVA ili višeslojnih POETSKIH CELINA koje posmatraču pre svega treba da pruže perceptivno iskustvo. Praktični deo projekta je stvaralački proces, koji je podrazumevao snimanje prizora tokom istraživačkih putovanja, rad u studiju na odabiru fotografija i montaži video radova, i njihovo sklapanje u konačni izraz u formi ambijentalnih instalacija. Pored tih vidljivih aspekata on je opažajni, misaoni i saznavni proces u kojem se reflektuje oblikovanje duhovnih prostora. Smatram da umetnik, kroz svoju praksu i razvoj lične poetike i estetike, razvija i specifičan moral, odnosno etičku dimenziju svoje umetnosti.

Tekst pisanog rada strukturiran je u nekoliko celina. Prvi deo rada sadrži osvrt na moj prethodni umetnički rad i izlagačku praksu, i predstavlja svojevrsnu jezičku artikulaciju doživljaja i razvoja ideja – međuzavisni proces transformacije izraza – od uljane do elektronske slike. U drugom delu rada fokusirala sam se na stvaralački proces i izvedbu doktorskog umetničkog projekta *NON FINITO*. Teorijsko istraživanje sprovedeno je kroz višeslojnu analizu sopstvenog umetničkog procesa i rezultata, sa različitih aspekata istorije i teorije umetnosti, filozofije umetnosti, psihologije, religije, književnosti... Pokušala sam da svoj rad posmatram u okviru šireg društveno-istorijskog konteksta i kroz kontekst savremenih umetničkih praksi, a tokom razmatranja vodila sam i dijalog sa odabranim stvaraocima koje sam smatrala za pogodne sagovornike u odnosu na sadržaje projekta.

Projekat je bio prezentovan u različitim galerijskim prostorima tokom 2017. godine: Galerija 73 – Beograd, Salon muzeja savremene umetnosti – Beograd, Galerija zadužbine Ilije M. Kolarca – Beograd, i Galerija savremene umetnosti – Pančevo.

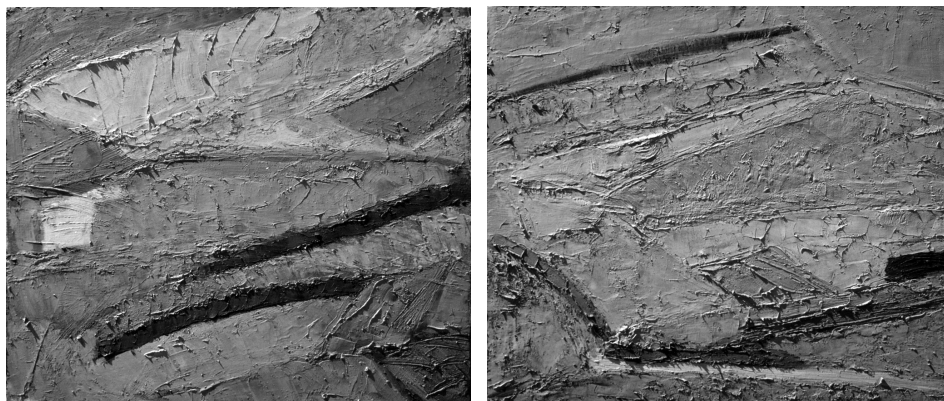
Ključne reči: *prostor, vreme, putovanje, pejzaž, posmatranje, percepcija, melanholija, trauma, sublimacija, uzvišeno, kamera, fotografija, video, video rad, video projekcija, video instalacija, ambijentalna instalacija, poetska slika, temporalnost, izvođenje, fluidni kontekst.*

¹ U nastavku teksta NON FINITO (Prim. aut.)

1. OD ULJANE DO ELEKTRONSKE SLIKE: Razvoj lične poetike

Projekat *NON FINITO* nastavlja se na celokupno iskustvo moje dosadašnje umetničke prakse i deo je jedinstvenog procesa razvoja lične poetike. Tokom te prakse postojala je razlika u odabiru sredstava i medija u kojima su određeni radovi realizovani, međutim, njih objedinjuje povezana estetska i etička misao. Promišljanje sveta i artikulacija tih misli kroz umetnički rad kontinuirano teče i nadovezuje se iz projekta u projekat, trpeći pri tome formalne transformacije i proširivanje izražajnih i sadržajnih opsega.

Još tokom magistarskih studija na Fakultetu likovnih umetnosti postavljeni su neki osnovni pravci u kojima će se moja stvaralačka praksa razvijati. Tu pre svega mislim na odnos i interakciju između spoljašnjeg i unutrašnjeg prostora, kao i uticaj putovanja i izmeštanja iz poznatih prostora, kao mogućnosti za drugačije viđenje stvari i njihovu dublju percepciju. Na prvoj izložbi slika „**Odsjaj zemlje**“ u Galeriji Stara kapetanija u Zemunu, predstavljeno je nekoliko ciklusa radova koji su proistekli iz iskustava doživljaja novih predela.



Slika 1. Svetlana Volic: *Pejzaž 1* i *Pejzaž 2*, ulje na platnu, 2001.

Mileta Prodanović u tekstu *Odsjaj zemlje*, publikovanom u katalogu izložbe, piše: „Postoji predeo koji smo videli samo jednom. I ma koliko se puta vraćali u taj kraj sveta, među ista brda, nećemo ga ugledati. Fotografisali smo ga, i to u trenutku u kojem smo prepoznali izuzetan sklop prostornih, svetlosnih

i kolorističkih parametara. Kada smo izradili fotografije ispostavilo se da se predeo ne nalazi ni na snimku. Tu je reklo bi se, sve što smo videli, možda čak i detalji koje nismo zapazili – tu su konture brda; fotografija *jeste* neka vrsta beleške – ali na njoj nema onog *razloga* zbog kojeg smo u tom predelu zastali. Razlog ostaje u sećanju, on je sklop parametara koji su samo delimično vezani za ono što smo videli – pravo mesto gde taj predeo boravi jeste naša subjektivnost, sve ono što se ugradilo u taj trenutak prepoznavanja, sve ono što je bilo spolja, ugao padanja zraka, boja vegetacije, kamena, ali i ono što se tada nalazilo *unutra*.“²

Ciklus slika pejzaža i lukova priprete manastira Sopoćani, bio je izveden u tehnici ulje na platnu, pri čemu su boji dodavane značajne količine voska i punila od praha bele opeke. Punilo i vosak nisu imali samo svrhu da slikanom sloju daju materijalnu punoću i reljefnost, već su služili i kao sredstva za prigušivanje intenziteta i sjaja uljane boje. Matiranjem slojeva slikana materija se ujednačavala i približavala utisku koji je ostao zabeležen u sećanju – doživljajima predela oko manastira Lesnovo, okupanih jutarnjom, difuznom svetlošću ili kamena sige (kamena od kojeg je sagrađen srednjovekovni manastir Sopoćani) pri različitim svetlosnim uslovima. Siga kao materijal je porozna, odnosno u sebi sadrži prostore kroz koje vazduh struji, metaforički rečeno ona „diše“, a primajući svetlost reflektuje neku „apstraktnu svetlost“, poput refleksije misli koji se udaljavaju od sveta materije.

Postoji nešto anegdotsko u tome da su me, pri povratku u Beograd, nakon boravka u koloniji Sopoćanska viđenja, ispred kuće dočekale naslagane bele opeke. Istovareni građevinski materijal kao da je u sebi sadržao odjeke doživljaja stečenih na terenu tokom dodira sa kamenom siga, i u nastavku procesa je na odgovarajući način poslužio za rad i oblikovanje prostora sećanja, stečenog tokom posmatranja konkretnih predela, ali i iskustva intimnih prostora koji su pobuđeni viđenim.



Slika 2. Svetlana Volic:
Objekat izložen na izložbi
Petrova zemlja, SKC,
Beograd, 2001.

² Prodanović, Mileta: Odsjaj zemlje, katalog izložbe slika, Galerija stara kapetanija, Beograd, 2001.

Objekti koji su nastali obradom bele opeke ili tretiranjem *ready-made* objekata prahom od te opeke izloženi su prvi put na izložbi „**Petrova zemlja**“ u galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu 2001. godine. Ambijentalna instalacija sastojala se iz objekata i fotografija. Predmeti koje sam koristila uglavnom su poticali iz privatne kolekcije i nosili su u sebi intimna sećanja i porodične uspomene iz detinjstva. Sadržali su misao o putovanju i odjeke viđenih pejzaža – fascinaciju kamenom, zemljom i svetlom, ali i svojevrsnu unutrašnju arheologiju sećanja.

Ključni radovi, kutija sa uveličavajućim staklom i kofer na kojem se nalazio minijaturni pejzaž sa praznom stolicom (kao tačka sa koje se posmatra svet), možda slikom najsazetije otkrivaju principe na kojima se zasniva moj celokupan stvaralački opus. Na njima se možda najbolje čita potreba za poetskim izrazom, koji u sebi nosi izvesnu vizuelnu zagonetku i služi se simbolima i metaforama kako bi predstavio specifičan odnos prema svetu i umetnosti. Oni pokazuju način gledanja na stvarnost koja nas okružuje u dijalogu sa dešavanjima u unutrašnjim, duhovnim prostorima. Objekti su funkcionisali kao višeslojni poetski sklopovi u kojima je postojala začudna likovna igra sa veličinama, nivoima posmatranja i značenjima predmeta. Na metafizičkom nivou oni su izražavali potrebu za putovanjem i traganjem (spoljašnjim i unutrašnjim), ali i svest o protoku vremena, prolaznosti svih stvari i neminovnosti odlaska.



Slika 3. Svetlana Volic: Objekat izložen na izložbi *Petrova zemlja*, SKC, Beograd, 2001

Izložba „Petrova zemlja“ predstavljala je prvi medijski iskorak, prelaz sa dvodimenzionalne površine platna ka trećoj dimenziji objekta i razvijanje misli o prostoru u obliku privremenog izvođenja ambijentalnih instalacija. Ona je pokazala i unutrašnju potrebu da se radi sa objektima (slikama) preuzetim iz realnog života, upotrebnim predmetima koji su sebi sadržali značenja preuzeta iz te realnosti, ali i sa njihovom mogućnošću da evociraju i zadržavaju sećanja.

„Medijski iskorak primetan na nešto kasnije nastalim radovima, oblikovanim kao ambijent, stoga nije radikalan zaokret, naprotiv to je samo opredmećivanje misli nešto drugačijim jezikom, ali ponovo u registrima koji u prvi plan iznose delikatnost pigmenata, izvestan setni prizvuk prizvan prahom kojeg sada ne stabilizuje vezivo, predmetima i prizorima koji su zapravo putokazi za isto putovanje, ali sada ostvareno drugim sredstvima.“³

³ Prodanović, Mileta: Odsjaj zemlje, katalog izložbe slika, Galerija stara kapetanija, Beograd, 2001.

Misao o slobodnom kretanju kroz različite medije, fizičke i mentalne prostore, nastavila se kroz rad na magistarskoj izložbi „Prisustvo“, u galeriji Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu, 2002. godine. Ambijentalna postavka se sada razvijala u obliku trodimenzionalnih predela.



Slika 4. Abas Kjarostami: Kadar iz filma *Ukus trešanja*, 1997.

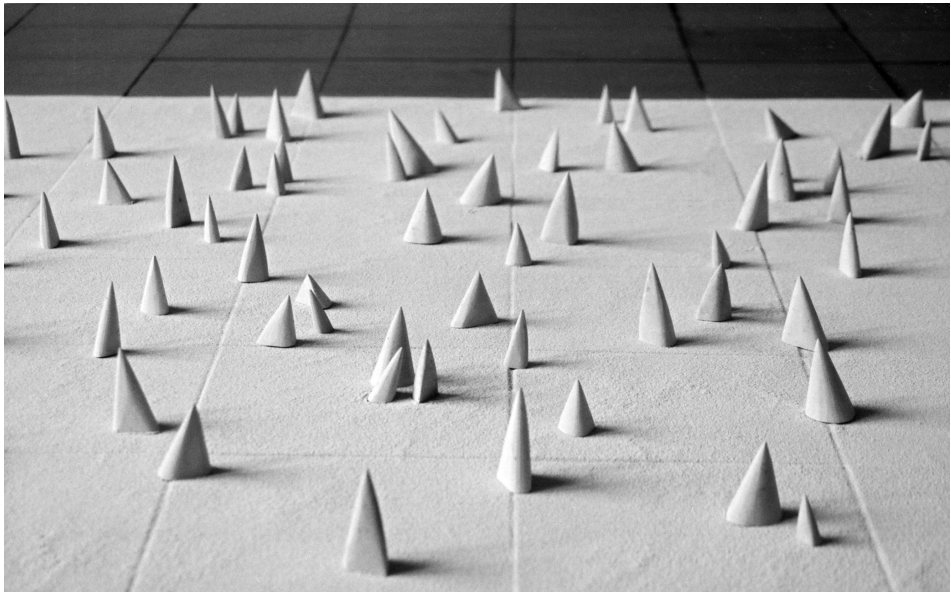
Junak filma *Ukus trešanja* iranskog reditelja Abasa Kjarostamija na svoje putovanje kreće kako bi pronašao čoveka koji će ga pokriti zemljom (sahraniti) ukoliko ga sledećeg jutra pronađe mrtvog u iskopanoj raci u kojoj će provesti noć. Tom prilikom luta krivudavim putevima kroz neplodne, ispošćene pejzaže. Sve je suvo, samo kamen i prašina. Simbolično, skrhan duševnim ništavilom i nedostatkom smisla, približava se zemlji i smrti. U trenutku kada čovek kojeg je povezo uspeva da ga navede da preispita svoju odluku, pejzaž se menja. Saputnik počinje da priča o ukusu plodova trešnje, a u pejzažu se pojavljuje drveće, zelena trava i žbunovi – nastaje preokret u poimanju pejzaža (života) i doživljaju smisla sveta.

Vinston iz romana Džordža Orvela *1984*, sanja o „zlatnom“ predelu u potrazi za duhovnim skrovištem i izgubljenim smislom: „Odjednom se vide kako stoji na mekoj utrini, u letnje večere kad sunčevi zraci pozlaćuju zemlju. Predeo koji je posmatrao toliko mu se puta vraćao u snovima da nikad nije bio sasvim siguran da li ga je video ili ne i na javi. U mislima, kad je bio budan, nazivao ga je 'zlatni kraj.' To je bio stari pašnjak koji su zečevi sav obrstili: preko njega je vijugala putanja, a naokolo se ovde-onda videli krtičnjaci. U nazubljenoj živici na suprotnoj strani poljane, brestove grane su se blago povijale na povetarcu, a lišće je, gusto kao ženska kosa, jedva primetno treperilo. Negde u blizini, mada se nije video, bio je bistar, tih potocić u čijim su se virovima ispod vrba igrale slične ribice.“⁴

Imaginarni predeli izloženi u okviru ambijentalne instalacije „Prisustvo“ izazivali su ambivalentan ili

⁴ Orvel, Džordž: *1984*, drugo izdanje, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1984, 31.

dvosmislen utisak, sa jedne strane, oni su se istovremeno mogli percepirati kao beživotni, ispošćeni pejzaži ništavila i smrti, ili kao setna arheološka nalazišta prekrivena zemljom i prašinom, a sa druge strane, sama materija praha je reflektovala neku plemenitu, apstraktnu svetlost, poput zlatnih pozadina ikona i fresaka koje simbolizuju večnost i beskrajni prostor božanskog.



Slika 5. Svetlana Volic: Ambijentalna instalacija *Prisustvo*, Galerija FLU, 2002.

Postavka u galeriji FLU bila je privremenog karaktera, specijalno rađena za taj prostor. Bitna odlika rada i nosilac značenja bila je njegova osetljivost. Predeli formirani prahom od opeke nalazili su se na podu galerije i bili su nezaštićeni, budući da prah nije bio fiksiran vezivom. Taj aspekt ranjivosti i temporalnosti bio je bitan nosilac značenja u filozofskom smislu. Posetioci su imali senzaciju da prolaze pored nečeg prolaznog, veoma osetljivog, intimnog, a opet univerzalnog.

Vinston iz 1984. mašta kako sedi na „veličanstvenim ruševinama osvetljenim suncem u letnje večer posle kiše“ ili kako boravi u „zlatnom kraju“, priseća se kako se kao dečak bezbrižno igrao kockicama na podu i smejaio sa majkom. On sanja o nekom drugom mestu, vremenu svog detinjstva, mestu na kojem je dozvoljeno sećanje, ljubav, smeh, osećanja... na kojem su moguće poštenje i hrabrost. Treba imati u vidu da se moje studije na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu odvijaju tokom devedesetih godina dvadesetog veka i početkom dvadeset i prvog veka, kada i nastaju radovi za prve tri samostalne izložbe. Ovaj period su potresale velike društveno-istorijske promene, obeležen je ratovima, diktaturama, terorom straha, besmisлом i srozavanjem moralnih vrednosti. Ceo jedan prethodno ustanovljeni sistem je urušen, kako društveni, tako i onaj individualni, stečen dotadašnjim iskustvom, a nove okolnosti su zahtevale preispitivanje, promišljanje i uspostavljanje novih odnosa prema stvarnosti



Slika 6. Svetlana Volic: Ambijentalna instalacija *Prisustvo*, Galerija FLU, 2002.

i delovanje u okviru njih. Vodeći diskursi u umetnosti su nametali jednu vrstu eksplicitnog aktivizma, na nivou dnevne politike. Za to je postojalo etičko opravdanje, naizgled to je bila jedina mogućnost ispravnog suočavanja sa direktnom katastrofom. Međutim, moje etičko biće, razum i unutrašnji, intuitivni glasovi, vodili su me ka nekim suptilnijim i univerzalnijim oblicima angažovanosti kroz umetnost. Postojala je moralna dilema: da li je, u suočavanju sa ratovima, nepravdom i besmisлом, uopšte moguće ili etički ispravno čuvati pravo na intimnost, izražavati se poetskim izrazom, govoriti o lepoti i smislu života, verovati da je čovek, slobodno, moralno i duhovno biće. Ipak, umetnost je za mene morala ostati jedino utočište, prostor vere u postojanje ljudskog duha, mesto na kojem je moguće izdignuti se nad pojedinačnim i svakodnevnim i na univerzalnom nivou poimati svet. Zanimljivi su delovi iz Orvelove *1984*, kada Vinston razgovara sa čovekom iz partije:

„Nemoguće je zasnovati jednu civilizaciju na strahu, mržnji i surovosti“

„Zašto ne?“

„Ne bi imala vitalnosti. Izvršila bi samoubistvo.“

„Koješta, ti si pod utiskom da mržnja iscrpljuje više nego ljubav.“

(...)

„Ne znam, ne tiče me se. Nekako ćete već propasti. Nešto će vas pobediti. Pobeđiće vas život.“

„Mi vladamo životom, Vinstone, na svim njegovim nivoima.“

(...)

„Znam da ćete propasti. Postoji nešto u vasioni – ne znam, neki duh, neki princip – što nikada nećete pobediti.“

„Veruješ li ti u Boga, Vinstone?“

„Ne.“

„Pa šta je onda, koji je taj princip koji će pobediti?“

„Ne znam. Duh čoveka.“

„A da li ti sebe smatraš čovekom?“

„Da.“⁵

Realna i imaginarna putovanja, kroz fizičke i stvaralačke prostore, predstavljala su za mene jednu vrstu duhovnog izbora i izlaza, način odmaka od svakodnevice i osvajanje prostora slobode. I slike, i objekti sa prethodnih izložbi, i imaginarni predeli prezentovani na magistarskoj izložbi, kao i kod junaka iz *1984*. reflektovali su u sebi taj „san o drugom mestu“, „zlatnom kraju“, kao prevashodno duhovnom prostoru, u kojem je putem poetske slike moguće se približiti univerzalnom i dotaći neki uzvišeni smisao.

Nakon magistarske izložbe osvestila sam potrebu da slikovno i značenjski izađem iz dvodimenzionalnog prostora platna u realan trodimenzionalni prostor, slobodnije se krećem kroz različite medije i te medije koristim kao alate u kreativnom procesu. Ta potreba dovela me je na interdisciplinarnu studiju scenskog dizajna, koje su mi omogućile da proširim svoj način mišljenja o prostoru, kako realnom, tako i unutrašnjem. Tokom *site-specific* radionice održane u napuštenom selu Krstac realizovala sam svoj prvi performans „**Profil**“ u razrušenoj porodičnoj kući u selu. To je bio prvi *site-specific* projekat u kojem sam učestvovala. Dijalog sa prostorom, koji sadrži sećanje i u kojem je moguće spojiti intimno sećanje sa sećanjem konkretnog mesta, bio je od velike važnosti za mene, kao način na koji intimne teme mogu da se podignu na nivo univerzalnog.



Slika 7. Svetlana Volic: Performans *Profil*, *site-specific* projekat Krstac, Crna Gora, 2003.

Povodom akcije „Profil“ zapisala sam:

„Ono što me je interesovalo jeste fenomen ljudskog prisustva, fenomen doma, porodice, raspršivanja korena, trajanja, proticanja i modifikovanja sećanja. U napuštenom selu, kao što je Krstac, prostor počinje da radi i otkriva ona unutrašnja dešavanja za koje pronade pogodno tlo. Intimizacija sa prostorom je dopuštena, jer doživljaj spoljašnjeg prostora ne podrazumeva samo istraživanje, merenje, sagledavanje činjenica, već i intimno uosećavanje sa njim.“

⁵ Orvel, Džordž: *1984*, drugo izdanje, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1984, 245.

Kuća koju sam izabrala jeste mesto prilično zavučeno i ušuškano, prostor u kojem se odvijao intimni život jedne porodice. Onaj život o kojem nema pisanih tragova i koji opstaje jedino u sećanju članova te porodice.

Do kuće vodi uski kameni put, probija se pored zidova kuća i ograda. Dolazak do nje je specifična transformacija kolektivnog u unutrašnji prostor i poniranje u njega. Uključujem u prostor, kao vizuene prezentacije, fotografije svoje porodice: majka, dete, otac (prvi trougao). Nalazim među okolnim predmetima ogledalo i kofu. Pod kuće je zatrpan crepovima koji su se obrušili sa krova. Njega nema, iznad mene je samo nebo, kao u ramu. Postoji nekoliko šupljina u zidovima, poput malenih oltara.



Slika 8. Svetlana Volic: Performans *Profil*, site-specific projekat Krstac, 2003.

Pozivam publiku da bude aktivan učesnik u performansu. Uska procesija spušta se sa glavnog seoskog puta ka kući. Fotografije – portreti majke (žene), u raznim pozama, vode posmatrača tokom puta. Njihov broj se intezivira kod samog ulaza kao konači poziv. Hodnik, kao još uvek zajednički prostor, dalje vodi posmatrača ka glavnom ulazu koji je zatvoren belim platnom. Kroz prozor se vidi moj profil kao realno prisustvo u prostoru, anfas je okrenut fotografiji na kojoj je portret oca (posmatrač to još uvek ne vidi). Gradi se trougao, od posmatrača ka profilu, i od profila ka profilu na fotografiji. Postoji i treći trougao – od zemlje, gde ja stojim i gde se nalazi fotografija deteta, do otvorenog prostora neba, a oba kraka vode ka fotografiji oca. Na prag kuće kao otirač postavljam ogledalo. Posmatrač se na pragu suočava sa svojim prisustvom. Skidam platno sa ulaza i prosipam vodu po ogledalu. U kofu spuštam fotografiju deteta i vraćam je u središte kuće gde sam prethodno stajala. Puštam posmatrača unutra... Otvaranje i razotkrivanje celog procesa... Posmatraču su sada dostupni svi trouglovi i on može slobodno da se kreće po njihovim temenima....

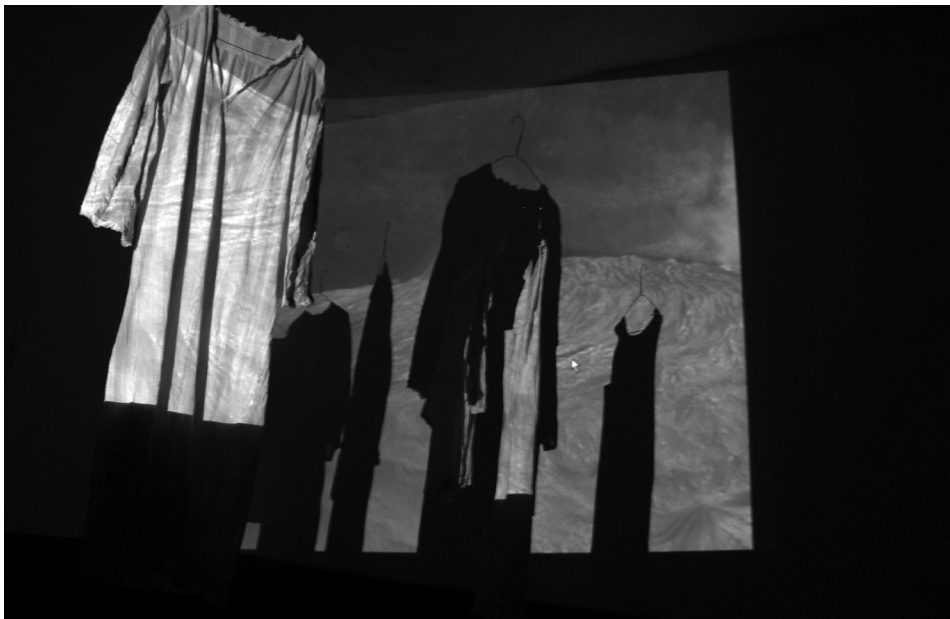
Važan je sam proces, prolazak kroz određena stanja, emotivni i duhovni tok. Želim da pogledam, da gledam jako dugo, duboko, da uđem u prostor sećanja, da se kroz njega krećem i da prođem kroz njega, na drugu stranu ogledala, uhvatim ga na trenutak i otpustim... da suočim posmatrača i uvučem ga u proces uosećavanja sa prostorom i vremenom, spoljašnjim i unutrašnjim.“⁶

U performansu „Profil“ prvi put se pojavljuje potreba za određenom vrstom prisustva i narativa koji se razvija kao trajanje u prostoru. Ta vremenska dimenzija, odnosno aspekt temporalnosti, postaće,

⁶ Tekst je publikovan u okviru CD-rom prezentacije SD-02, Site: Krstac, Univerzitet umetnosti Beograd, 2004.

u filozofskom smislu, značajan nosilac značenja u mom daljem stvaralačkom izrazu. Iskustvo rada na različitim *site-specific* projektima, kao i rada na različitim izvođačkim projektima oblikovalo je moju dalju izlagačku praksu. Izrada video materijala za pozorišne predstave omogućila mi je da savladam osnovne tehnike snimanja, montaže i animacije dvodimenzionalnih slika, ali i dovelo do forme video instalacije u autonomnim umetničkim izrazima.

Neke od prvih video instalacija realizovala sam tokom festivala **Goat Milk - festival of memories**, u selu Bela Rečka u Bugarskoj. Radovi za taj festival objedinili su moj interes za *site-specific* umetnost, rad sa videom i oblikovanje prostora svetlošću video projekcije.



Slika 9. Svetlana Volic: Video instalacija, *GOAT MILK FESTIVAL, II festival of memories*, Bela rečka, Bugarska, 2005.

Video projekcija je svetlost koja putuje kroz prostor i na tom putu transformiše predmete koji se ispred nje nalaze. Ona, u slučaju video instalacija, omogućava stvaranje utiska fluidnog, imaginarnog prostora definisanog svetlošću u koji posmatrač može telesno i duhovno uroniti. Takav virtuelni prostor uranjanja, kao fizička postavka, odgovarao mi je da izrazim refleksije unutrašnjih prostora. Za razliku od ekranske slike, svetlost video projekcija stvara utisak nematerijalnog prisustva, izmeštanja iz neposredne realnosti u tanane prostore duha, misli, sećanja, emocija...

Značajno je pomenuti još dve grupne izložbe u Kulturnom centru Beograda, radene za festivale: „**Festival jednog pisca – Stanislav Vinaver**“, Kulturni centar Beograda, 2007. i „**Festival jednog pisca 2009 – Tajne Momčila Nastasijevića**“, Kulturni centar Beograda, 2009.



Slika 10 „Festival jednog pisca 2009 – Tajne Momčila Nastasijevića“, Kulturni centar Beograda, Autorke audio-vizuelne instalacije: Marina Dokmanović i Svetlana Volic, 2009.

Rad na ovim projektima ukazivao je na još jedan važan aspekt u mom kreativnom procesu, a to je interes za rad sa tekstem, interakciju između vizuelnih umetnosti i književnosti. Literatura kao skladište značenja i kao nepregledna arhiva koja sadrži ljudsku misao i potrebu za kreativnim oblikovanjem stvarnosti, unutrašnjih i spoljašnjih, jeste za mene poziv na dijalog i materijal koji koristim u svojim vizuelnim izrazima. Tu pre svega mislim na poeziju, na bliskost između poetskog izraza u književnosti i likovnoj umetnosti, jer svoje radove smatram nekom vrstom vizuelne poezije. Način nastanka mojih radova, njihova forma i percepcija, bliska je poeziji u pisanoj obliku.

Najkompleksniji *site-specific* projekat koji sam realizovala je rad „**Andeli mitropolije**“, Kalemegdan, Donji grad, 2007. Odigravao se u prostoru arheološkog lokaliteta Mitropolitske palate na Kalemegdanu u donjem gradu. Nastanak projekta datira par godina ranije, pre odabira prostora za njegovu realizaciju. Prvobitno je postojala potreba za rad sa konkretnim materijalom, crnim i belim perjem. Kao i slučaju radova nastalih od bele opeke, i ovde je sam pronađeni materijal probudio dešavanja u unutrašnjim prostorima, svojim fizičkim svojstvima, ali i značenjima koja su na simboličkom i metaforičkom nivou upisana u iskustvo naše civilizacije i kulture. Nastali su objekti: „krilo“ od belog perja i „krinolina“ od crnog perja. Sam proces odabira materijala i razlog nastanka ovih radova nije bio isprva konceptualno osvešćen, međutim, postojao je snažan unutrašnji imperativ da oni moraju nastati. To je zahtevalo izradu metalne konstrukcije, krilo je prekriveno gazom na koju je šiveno perje, a krinolina je nastala direktnim šivenjem perja za žičanu konstrukciju. I sled kasnijih intervencija bio je proces inkubacije ideja i stvaranja arhive materijala. Usledio je prvi *photo-session* u kojem sam svoje prijatelje



Slika 11. Svetlana Volic: Fotografije korišćene za *site-specific* projekat *Andeli mitropolije*, 2005.

suočila sa objektima i ponudila im da ih ponesu i reaguju na njih. Radni naslov akcije, „Andeli“ se iskristalisao tokom samog procesa snimanja. Krilo je simbolički upućivalo na mogućnost leta, ali je svojom konstrukcijom zapravo zarobljavalo ili imobilisalo ruku, čineći je neupotrebljivom i statičnom. Isto tako, krinolina je, umesto osećaja lakoće perja, funkcionisala kao teret, skućeni okvir za telo koji ga je prizemljivao i usporavao. Postojao je prizvuk, odnosno sećanje leta, kod svakog „modela“ razvijala se predstava o bestelesnom, bezgrešnom, letećem biću, ali i osećaj nemogućnosti leta, tereta i ograničenja tela. Drugi *photo-session* uključio je još nekoliko kolega i ljudi moje generacije koji su se odazvali pozivu da učestvuju u projektu. Bilo mi je važno da te ljude sa kojima sam se gotovo svakodnevno susretala uključim u proces. Svi smo bili generacija koja je tokom devedestih godina odrastala u Srbiji i bila prinuđena da tokom tih dramatičnih vremena formira svoje stavove, poglede na svet, svoj odnos prema zlu, ratovima, destrukciji, fanatizmu, religiji, moralu, nepravdi, odnos prema žrtvi i dželatlu, itd.



Slika 12. Site-specific projekat *Andeli mitropolije*, Kalemegdan, Donji grad, autori projekta: Tatjana Vukosavljević i Svetlana Volic, 2007.

Tokom vremena formirana je arhiva „Anđela“ i oni su čekali prostor koji bi ispunili. U jednoj šetnji Kalemegdanom kolegunica Tatjana Vukosavljević mi je predložila da „Anđele“ uselimo u prostor ostataka mitropolitske palate. Ova ideja nas je obe zainteresovala tokom boravka na lokalitetu, a kroz kasnije istraživanje prostora i njegove istorije postale smo svesne da su anđeli pronašli svoj privremeni dom.

Prostor koji je inicijalno za mene bio samo „romantična ruševina“, vremenom je počeo da reflektuje komplikovane procese transformacije kroz koje je Beograd prolazio i kroz koje i danas prolazi, zbog svog geografskog položaja, nemilosrdnih društvenih i političkih okolnosti, ali i neminovnog toka istorijskog progresa. Nametnuo se tekst iz eseja Valtera Benjamina o slici Pola Klea:

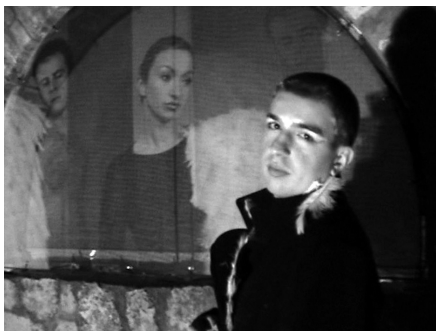
„Kle (Paul Klee) ima sliku koja se zove *Angelus Novus*. Na njoj je prikazan anđeo koji kao da pokušava da se udalji od nečega čime je zapanjen. Oči su mu razrogačene, usta otvorena, a krila raširena. Tako bi morao izgledati anđeo istorije. Lice je okrenuto prošlosti. Ono što mi vidimo kao niz događaja, on vidi kao jednu jedinu katastrofu što neprekidno gomila ruševime preko ruševina i baca mu ih pred noge. Rado bi se zaustavio, budio mrtve i sastavljao ono što je razbijeno. Ali iz raja duva tako snažna oluja da mu je razapela krila i anđeo više ne može da ih sklopi. Ta oluja ga neizdrživo goni u budućnost, kojoj okreće leđa, dok gomila ruševina pred njim raste do neba. Ono što nazivamo napretkom jeste ta oluja“⁷



Slika 13. *Site-specific* projekat *Anđeli mitropolije*, Kalemegdan, Donji grad, autori projekta: Tatjana Vukosavljević i Svetlana Volic, 2007.

⁷ Benjamin, Walter: *Eseji*, NOLIT, Beograd, 1974, 45.

U lukove ostataka mitropolitske palate bili su ugrađeni digitalni printovi na *mesh* platnu koji su nastali foto-montažom i obradom fotografija. U svaki luk umetnuta je žičana konstrukcija koja je nosila po dva digitalna printa. *Mesh* platno je rupičasto i svetlost delimično prolazi kroz njega, tako da se slika tokom dana menjala – pod odgovarajućim svetlosnim uslovima bilo je moguće videti oba sloja, obe slike istovremeno, spojene u jednu. Transparentnost printova omogućavala je eterično prisustvo i suptilnije spajanje slika sa predelom. Autor fotografija i printova sam bila ja, autori celog projekta koleginja Tatjana Vukosavljević i ja, producent projekta Javno preduzeće „Beogradska tvrđava“, a ceo događaj izveden je u okviru Dana evropske baštine 2007. godine. Tokom svečanog otvaranja projekta printovi su bili osvetljeni reflektorima, na steni iznad lokaliteta projektovane su animacije, ceo događaj je koncertom upotpunio ansambl Renesans, a Nemanja Marinković je održao performans vođen rediteljskim savetima Dušice Knežević. Realizovan je multimedijalni događaj, čiju je kompleksnu strukturu činio sklop prostorno- vizuelnih intervencija, muzike i teatra. Ono što je važno istaći da se projekti ovakvog tipa realizuju kao timski rad u kojem svaki učesnik doprinosi svojim iskustvom, znanjem i kretivnim izrazom. To nisu projekti u kojima je umetnik sam u svom atelju i stvara rad, već ih na neki način shvatam i kao projekte u kojima umetnik preuzima ulogu reditelja koji animira tim ljudi, čijim se zajedničkim naporima stvara završno delo.



Slika 14. *Site-specific* projekat *Andeli mitropolije*, Kalemegdan, Donji grad, autori projekta: Tatjana Vukosavljević i Svetlana Volic, 2007.

Iako projekat nije od početka rađen sa namerom da bude izveden na arheološkom lokalitetu ostataka mitropolitske palate, prostor je svojim upisanim istorijskim sećanjem davao dodatni kontekst i značenje projektu. Taj odnos prošlosti i savremenog trenutka je u sinesteziji omogućavao višeslojnost i dublji smisao projektu.⁸

⁸ U traganju za iščezlom Bogorodičinom crkvom otkriveni su ostaci kompleksa koji su činili deo iste celine. Analizom sačuvane istorijske građe i otkrića ostvarenih tokom arheoloških iskopavanja utvrđen je položaj nekada znamenitog beogradskog kompleksa crkve Uspenja Bogorodice, sabornog hrama srednjovekovnog Beograda. Bila je to nevelika zaravan ispod stenovitih litica Dunavske padine, izdignuta u odnosu na okolne površi u Donjem gradu za oko deset metara. Nastanak prve crkve na zaravni kraj litica dunavske padine mogao bi se datovati najranije u 11-12. vek, odnosno razdoblje romejske vlasti u Beogradu. Crkva je zatečena u polurazrušenom gradu 1403/1404. godine, u trenutku kada Beograd dolazi pod srpsku vlast i postaje središte države. Bez obzira kada je podignut stariji hram Uspenja Bogorodice, ostaje činjenica da je zatečeno zdanje temeljno obnovljeno i dograđeno za vlade despota Stefana Lazarevića, najverovatnije već tokom prve decenije 15.

Video instalacija „**Prisustvo**“, 2011-2014. prikazana je u različitim prostorima, institucionalnim – galerijskim, ali i mnogim drugim specifičnim ambijentima, te je tako svakim novim izvođenjem dobijala različiti kontekst i primala značenja odabranih prostora. Promenljivih dimenzija, instalacija je sastojala od video rada u trajanju od 11 minuta koji je projektovan u *loop*-u na 4 polu-transparentne površine formirane od tila.



Slika 16. Svetlana Volic: Video instalacija *Prisustvo*, Prodajna galerija Beograd, 2012.

veka. U biografiji despota Stefana Lazarevića, Konstantin Filozof daje veoma pouzdane podatke o beogradskom sabornom hramu, navodi da je «velika crkva» posvećena «Uspeniju prečiste Vladičice» i da je «presto mitropolita beogradskog, egzarha sviju srpskih zemalja». Kompleks zdanja uz obnovljenu crkvu, uobličen u prvim decenijama 15. stoleća za vlade despota Stefana, predstavlja model urbanog manastira, po mnogo čemu jedinstven u srpskim zemljama srednjeg veka. Smena vlasti u Beogradu, nakon smrti despota Stefana 1427, izgleda da nije bitno uticala na sudbinu Uspenskog manastira. Tu je dalje, gotovo čitavo stoleće stolovao paravoslavni mitropolit. Krajem prve polovine 15. veka u požaru postradao je južni manastirski konak. Na njegovom mestu podignuto je novo, i za pojmove srednjovekovnog Beograda, monumentalno zdanje. Bilo je to očigledno najreprezentativnije zdanje obnovljenog kompleksa, i po svemu sudeći, dvor beogradskog mitropolita. Palata beogradskog mitropolita građena je u vreme kada se grad nalazio pod vlašću ugarskog kralja. Obnovljeni kompleks, sa svojim novim rezidencijalnim zdanjem ubrzo je postradao, tokom turske opsade 1456. godine. Prilikom bombardovanja Beograda, uz druga donjogradska zdanja, bila je oštećena i palata. Porušeno i oštećeno je ubrzo obnovljeno, a život u manastiru nastavljen. U vreme nove turske opsade, koja je prethodila zaposedanju grada, manastir je ponovo teško postradao. Turci su u Donji grad prodrli osmog avgusta 1521. godine, a pre povlačenja spaljena su sva zdanja donjogradske naselja. Nakon konačnog turskog zaposedanja grada, crkva Uspenja Bogorodice pretvorena je u džamiju sultana Sulejmana. Pretvaranjem u džamiju crkva je pošteđena rušenja. Za razliku od crkve, zidovi zapadnog kraja spaljene palate su gotovo u celosti porušeni, dok je istočni deo ostao u ruševinama. Na tom prostoru grade se skromne kolibe u sklopu mahale Careve džamije. Sudbina celog kompleksa okončana je tokom austrijske opsade Beograda. 14. avgusta 1717. godine pogođeno je tursko skladište baruta i u toj snažnoj eksploziji, porušene su sve zgrade u Donjem gradu. Među njima i nekadašnja Uspenska crkva. Nekoliko godina kasnije, tokom obimnih austrijskih nivelacionih radova, njene ruševine su isčezele. U isto vreme, visoki nasipi osuti sa Gornjeg grada, prekrili su preostale ruševine mitropolitske palate. Podaci su preuzeti iz knjige: Popović, Marko, Bikić, Vesna: *KOMPLEKS SREDNJOVEKOVNE MITROPOLIJE U BEOGRADU*, Arheološki institut, Beograd, 2004.



Slika 15. Svetlana Volic: Video instalacija *Prisustvo*, Prodajna galerija Beograd, 2012.

Video rad je intiman i introspektivan, snimljen u potpunoj tami, korišćenjem moda za noćno snimanje, u kojem je autor i subjekat i objekat, i posmatrač i onaj koji posmatra. Video se bavi se temama percepcije, spoznaje, ranjivosti, čežnje, potrebe za duhovnošću, razumevanjem, zadovoljstvom... Kamera ovde funkcioniše kao unutrašnje oko, slika putem zabeleženih trajanja u stvarnosti reflektuje dešavanja u unutrašnjim prostorima. Video kamera postaje instrument u službi metafizičke umetnosti. Čin pažljivog posmatranja i snimanja predstavljao je put ka dubljem iskustvu, obred samootkrivanja koji je vodio ka obnovi izgubljene psihičke i duhovne ravnoteže.

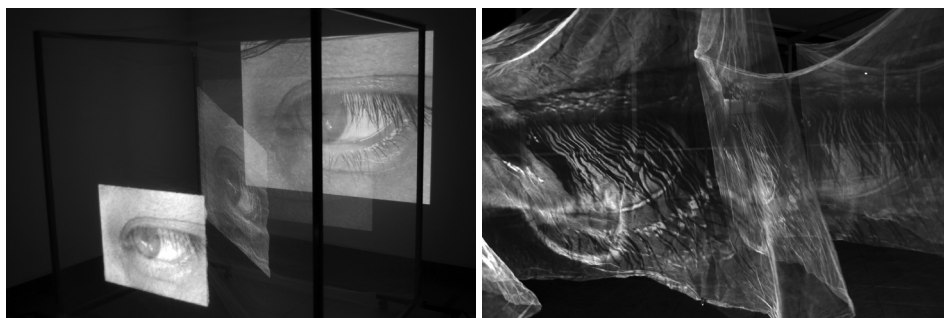
U radu se prepliću različiti prizori, slike su estetizovane i snažne, međutim, „lepe slike“ kriju u sebi izvesnu dozu frustracije, usamljenost i melanholiju. One nose filozofsku kritiku otuđenja u savremenom društvu, oseća se frustracija savremenim diskursom koji zapostavlja osnovne judske, moralne i emotivne kvalitete, unutrašnji život pojedinca. Multiplikacija slika i pokreta na više transparentnih površina, kao i princip usporenog snimka, stvaraju meditativan ritam koji uvodi posmatrača u imaginarni prostorni narativ, građen svetlošću video projekcije.⁹

Instalacija traži od posmatrača da uloži određeno vreme u nju, da se prilagodi njenom tempu u intimnosti i tišini, nudeći mu pre svega intimno iskustvo, ali podignuto na nivo univerzalnog.¹⁰ Posetioci

⁹ U svojoj beležnici povodom rada Hatsu Yume (First Dream, 1981), Bil Viola je zapisao: „Razmišljam o svetlosti i njenom odnosu sa vodom i životom. Mislim o tome kako smo sagradili čitave gradove od veštačkog osvetljenja poput skloništa od tame. Video tretira svetlost poput vode, ona postaje fluidna kod video projekcije. Voda podržava ribu kao što svetlost potpomaže čoveku. Tama je smrt za čoveka.“ Viola, Bill: *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*, Thames & Hudson, London, 1995, 80. (Prev. aut.)

¹⁰ „Svetlana u svojoj video instalaciji pokušava da dodirne i obuhvati protok vremena, koji se sve više vezuje za pojam brzine. Ovde imamo potrebu da usporimo i da pokušamo sa sagledamo duhovnu i fizičku ravnotežu koju nam nudi Prisustvo. Što je na pragu razumevanja Rosalind Kraus (Rosalind Krauss) koja video razume kao preispitivanje i kritiku svog bića. Sa druge strane imamo potrebu da video instalaciju kod Svetlane Volic razumemo kao prošireni ekran. Drugim rečima, da celokupnu instalaciju unutar prostora galerije obuhvatimo sa više čula, tako da našom kretnjom kroz instalaciju uviđamo da se slike

ulaze u virtuelni prostor i rad sagledavaju fizičkim kretanjem, ali i emocionalnim, psihološkim i intelektualnim putovanjem kroz njega, u procesu transformacije. U tom smislu galerijski prostor iskustveno funkcioniše kao duhovno mesto: „Mislim da svaki put kada stvaraš nešto što dodiruje unutrašnje prostore ljudskog bića, sve što izlazi iz nas samih, iz istinskog nezaštićenog mesta, je na kraju sveti čin, bez obzira na to da li ste religiozni ili ne. Sve stvari koje nas okružuju proizlaze iz inspiracije, transformacije materijalnog sveta u našu unutrašnju viziju.“ (Bil Viola).¹¹



Slika 17. Grupna izložba *DNEVNA SOBA / LIVING ROOM*, Svetlana Volic: Video instalacije *Prisustvo*, Kulturni centar Novi Sad, 59. Sterijino Pozorje, 2014.

Tokom 59. Sterijinog pozorja u Kulturnom centru u Novom Sadu, video instalacija „PRISUSTVO“ bila je izvedena na dva načina, kao postavka u galerijskom prostoru, ali i kao ambijentalna instalacija na terasi Kulturnog centra. Obrisu grada, krovovi, tornjevi, sve ono što se nalazilo u vidnom polju posmatrača, kao i vetar koji je njihao tilove, u slučaju postavke na terasi, davali su drugačiji sadržaj i kontekst za razumevanje rada. Takođe, isti slučaj je bio i kada je instalacija prikazana u prostoru arheoloških ostataka rimske Serdike (staro ime za Sofiju) tokom trajanja festivala *Water tower art fest*, 2011. godine.

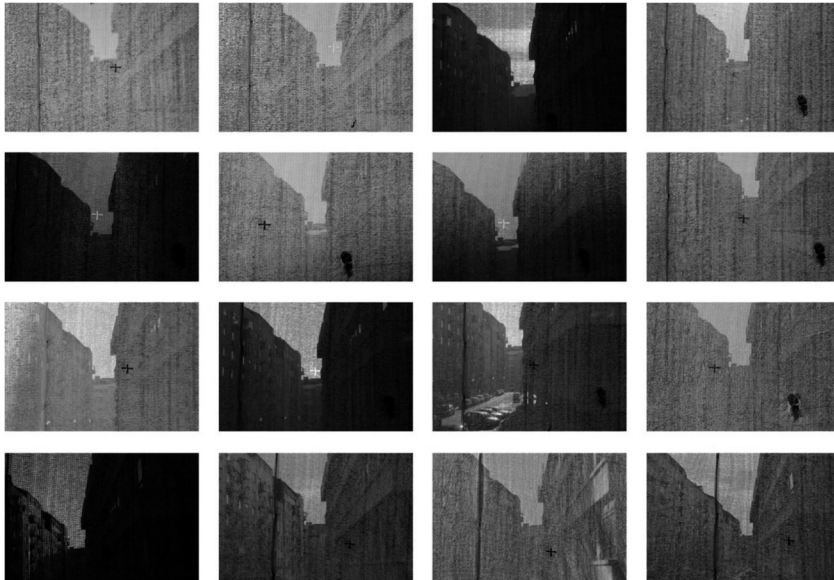
Sledeći samostalni projekat pod nazivom „**Unutrašnji pejzaž**“ činio je ciklus fotografija nastao tokom 2010. i 2011. godine, tokom perioda nadogradnje zgrade u kojoj živim. Cela fasada zgrade bila je prekrivena zaštitnim cirdnim platnom, čime su se uslovi života i vidici kroz prozore značajno promenili. Platno je i u estetskom i u značenjskom smislu potpuno izmenilo način posmatranja spoljašnjeg prostora. Fotografisani prizor je uvek isti, pogled kroz prozor kupatila na ulicu u kojoj živim od rođenja. Impresionističkim pristupom, fotografije su pažljivo beležile promenu svetla, boje i atmosfere tokom različitih godišnjih doba ili doba dana. Osetljivi način na koji je prizor posmatran sličan je pristupu slikanja Ruanske katedrale, francuskog slikara Kloda Monea.¹² Pogled kroz prozor na stambene zgrade

pomeraju, prenoseći nam na taj način drugačije razumevanje prostora i onoga šta se dešava oko nas. Svetlana se unutar svog rada nije samo bavila sadržajem slike, njene manipulacije i metamorfoze, već se bavila i problemom koordinata prostornog polja koje dolazi od strane svetlosti koja se nalazi u samoj galeriji. Poigravajući se sa prostorom i svetlom, video instalacija *Prisustvo*, dobija jednu notu intimnosti i tišine koja nam je u ovom trenutku buke i brzine neophodna.“ Terzić, Predrag: Da li ste ikada želeli da promenite način gledanja na svet?, tekst iz kataloga izložbe Svetlana Volic, *PRISUSTVO*, Prodajna galerija Beograd, 2012.

¹¹ (Rawlings, Ashley: Interview with Bill Viola), http://www.tokyartbeat.com/tablog/entries.en/2006/11/interview_with_bill_viola.html, pristupljeno 8. juna 2014. (Prev. aut.)

¹² Klod Mone je Ruansku katedralu slikao u različitim periodima dana i godine, reflektujući promene u njenom izgledu pod

i palatu pravde u Beogradu nije naizgled mogao imati isti kontekst kao u slučaju Moneovog slikanja sakralne arhitekture, ali je u intimnim registrima ipak predstavljao „sveto mesto“. Izgled ambijenta nije se menjao od mog rođenja do danas, tako da je izolovana slika u sebi sadržala kontinuirano intimno sećanje i funkcionisala kao „konzervirani“ prostor porodične istorije.



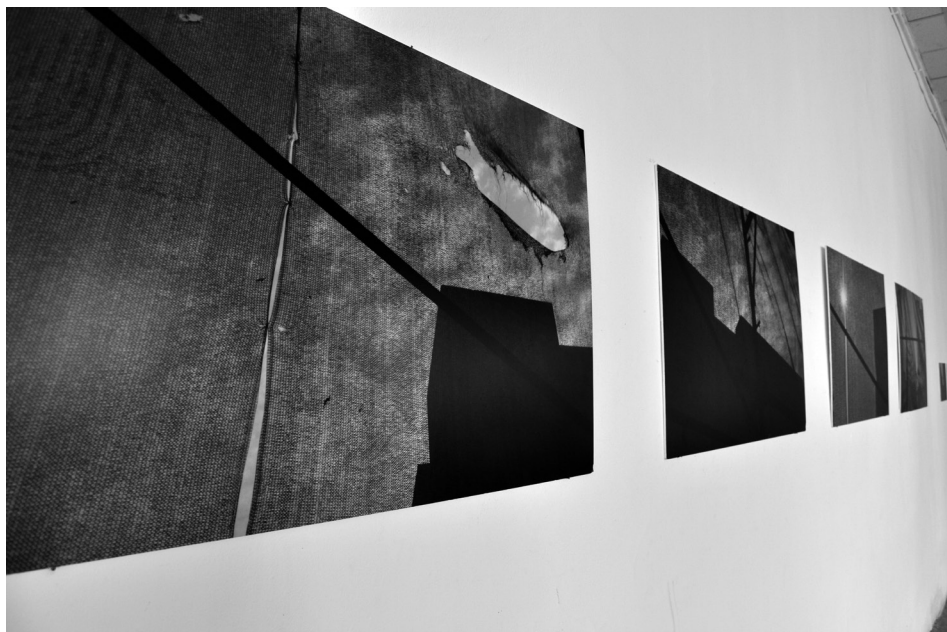
Slika 18. Svetlana Volic: Fotografije iz ciklusa *Unutrašnji pejzaž*, 2010-2011.

Lepota pronađena u prizoru imala je poraznu pozadinu u društveno-političkom smislu. Investitor nadogradnje je na nezakonit način, falsifikujući potpise i pečat skupštine stanara došao do dozvole za nadogradnju. Ovaj slučaj nije usamljen u urbanističkoj praksi Beograda, blizak je okolnostima pod kojim je izgrađen ili nadograđen veliki broj objekata u gradu. Simbolično, igrom okolnosti, na fotografisanom prizoru nalazila se Palata pravde.

„(...) možemo slobodno reći da je srce živog tela u Srbiji odavno preparirano, kao i da je sistem okrenut ka jednom cilju: ličnom preživljavanju. U tom okruženju je veoma teško pronaći dozu optimizma za bolje sutra. Donekle se i okruženje u kojem živimo može uporediti sa problemom Džona Mardoka iz filma *Grad* (Dark city), koji se najedanput budi u gradu gde je okrivljen za ubistvo koje nije počinio. U gradu gde *Stranci* (Daemons – Strangers) kontrolišu sve, od promene gradskog ambijenta (koji se u filmu menja u određenom vremenskom ciklusu), rada u njemu, preko pokušaja da se ugrabi i uzmeni sećanje svakog stanovnika, i tako stigne do krajnje tačke zanimanja *Stranaca*: ljudskih duha.“ (Predrag Terzić).¹³

raznovrsnim svetlosnim uslovima. Efekti svetlosti postali su podjednako važni kao i sam objekat. Koncentracijom na isti prizor u celoj seriji slika Mone se fokusirao na beleženje samih vizuelnih senzacija. (Prim. aut.)

¹³ Terzić, Predrag: Refleksije iz oštećenog života; tekst iz kataloga izložbe Arhitektura sećanja/Unutrašnji video, Nina Todorović/Svetlana Volic, Galerija savremene umetnosti Smederevo, 2014, 1.



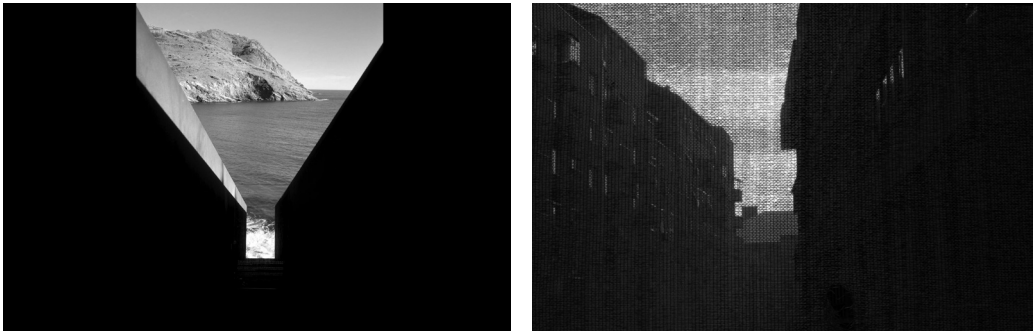
Slika 19. Svetlana Volic: Fotografije iz ciklusa *Unutrašnji pejzaž*, izložba *Arhitektura sećanja/Unutrašnji pejzaž*, Nina Todorović/Svetlana Volic, Galerija savremene umetnosti Smederevo, 2014.

Svaki put kada bih pogledala zabeleženi prizor na ekranu fotaparata otkrivala sam suptilne promene na snimcima. U zavisnosti od trenutne količine i uglova padanja svetla na fotografijama su postajali vidljivi različiti elementi odabranog gradskog pejzaža, jedni su nestajali, drugi se pojavljivali. Uživala sam gotovo svakodnevno u toj svetlosnoj igri, otkrivajući minimalne razlike u toplini boja, valerima i odsajcima. „Zamagljeni“ ekran je disao u kombinaciji doživljaja spoljašnjeg i „unutrašnjeg pejzaža“. Zanimljivo je bilo stanovište, da u uslovima u kojim se moje unutrašnje biće buni protiv nepravde i neželjene situacije, gde svaki atom besni u etičkom smislu i suočava se sa svojom nemoći u okiru trenutne društvene postavke, kod mene i dalje opstaje, u estetskom smislu, fascinacija prizorom. Postojalo je nešto ritualno pri svakom pritisku na okidač fotoaparata, specifična vrsta unutrašnje stabilizacije, sublimacije i osveščene duhovnosti. Fotografije su reflektovale moju potrebu da u svakoj situaciji u kojoj se nađem pronađem „prolaz“ ka lepoti i unutrašnjem smislu, ili opredeljenje da ljudski duh, u filozofskom, etičkom i estetskom smislu, nadilazi konkretne društveno-istorijske i političke okvire, da je u mogućnosti da se uzvisi nad nametnutom situacijom. Taj stav jeste nešto generalno, što kao konstanta postoji, čini mi se, u svim mojim radovima. Neka vrsta utopijskog verovanja u unutrašnje prostore ljudskog duha i njegovu mogućnost da kroz umetničko delo reflektuje svetlost uzvišenog i sopstvenog „verujem“.

Projekat je bio izlagan na četiri izložbe „Arhitektura sećanja/Unutrašnji pejzaž“, autora Nine Todorović i Svetlane Volic (u formi vizuelnog dijaloga sa projektom Arhitektura sećanja, kolegice Nine Todorović), u četiri galerijska prostora: 2014. godine u Galeriji savremene umetnosti u Smederevu i 2013. godine u Galeriji Treći Beograd, Galeriji Doma kulture Čačak i Savremenoj galeriji u Zrenjaninu.

Pored fotografija iz ciklusa „Unutrašnji pejzaž“ na svakoj izložbi izlagane su i male porodične fotografije (10x15cm), one iste koje sam koristila u performansu „Profil“ 2003. godine. One su bila neka vrsta vizuelnog citata ili nastavka misli o domu i intimnim prostorima sećanja.

Pogled kroz kameru vremenom je za mene postao način posmatranja, mišljenja i poimanja sveta. Putem fotografija i video snimaka, prepoznavanjem, izolovanjem i beleženjem isečaka iz tog sveta, uspostavljao se poetski odnos prema stvarnosti. Video je omogućio zapis trajanja bića i pojava u vremenu u prostoru, i ta vremenska dimenzija će, na metafizičkom nivou, postati neophodna za sledeći projekat *NON FINITO*.



Slika 20. Dani Karavan: *Passages (Portbou, Spain)*, spomenik Valteru Benjaminu, 1990-1994, i Svetlana Volic: Fotografija iz ciklusa *Unutrašnji pejzaž*, 2010-2011.

2. PROJEKAT „NON FINITO, izvođenja prostornih narativa – Ambijentalne instalacije“

VIZUELNA POEZIJA

Osnovu doktorskog-umetničkog projekta „**NON FINITO, izvođenja prostornih narativa – Ambijentalne instalacije**“ čine fotografije i video snimci beleženi tokom istraživačkih putovanja u periodu od 2013. do 2017. godine. Oni formiraju digitalnu biblioteku projekta, skladište prizora koji su kasnije poslužili kao materijali za izvođenje ambijentalnih instalacija, vizuelno-poetskih struktura. Za svaki snimak postojalo je jedno „pravo mesto“ i jedno „pravo vreme“ na kojem se rad mogao desiti. To su prizori iznad Atlanskog okeana, iz Rima, Venecije, Trsta, Nju Orleansa, Istanbula, Dubrovnika, sa Zlatibora, ostrva Krk i tako dalje. Međutim, imenovanje tih destinacija nije od suštinske važnosti za sam projekat. To nisu utisci sa putovanja, razglednice i putopisi, radovi su mogli biti snimljeni gotovo bilo gde na planeti, čak i veoma blizu, u neposrednom okruženju autora. Jer ovde nije reč o turizmu, otkrivanju kulturno istorijskih sadržaja ili egzotici specifičnog mesta, već o kretanju, slobodi i svojevrsnoj „potrazi za slikom“. To je potraga za odgovarajućim prizorom koji će rezonovati sa pokretima u unutrašnjim predelima bića, koji će taj svet predstaviti, pokrenuti, uobličiti misao i pomoći joj da postane vidljiva. Mesto na kojem počivaju prizori ne nalazi se na globusu, u određenoj tački na mapi, niti čak u vidljivom svetu, već upravo na granici **gde prestaje svet** i gledanje.

Putovanje

„Putovanje je avantura u prostoru i vremenu. Avantura, prostor i vreme – sve troje zajedno. Priče i putovanja imaju sve to. Putovanje uvek prati radoznalost o nepoznatom; ono stvara očekivanje i intenzitet percepcije: na putu vidiš stvari koje nikada ne bi video kod kuće.“ (Vim Venders)¹⁴

Putovanja su uvek igrala veliku ulogu u mojoj umetničkoj praksi i istraživanjima, kao pokretači imaginalne i stvaralačkih procesa. Tokom boravka u novom i nepoznatom predelu, naša **percepcija** je drugačija. Izmešteni smo iz poznatog okruženja, otvoreni za nova čulna iskustva, i pre svega, posedujemo izvesno „produženo“ vreme koje možemo da uložimo u **pažljivo posmatranje** ili dublje poimanje sveta oko nas i nas samih. O tim procesima govori Vim Venders kada ističe da je stanje kretanja od suštinske važnosti za njegovo stvaralaštvo: „Najbolji način koji sam pronašao u pravljenju filmova je

¹⁴ Wenders, Wim: *The Logic of Images – Essays and Conversations*, Faber and Faber Limited, London 1991, 58. (Prev. aut.)

kretanje – moja mašta najbolje radi pod tim uslovom. Čim sam predugo na jednom mestu ne mogu da smislim nijednu svežu sliku, nisam više slobodan.“¹⁵

Putovanje se ovde shvata kao čin oslobađanja, unutrašnji imperativ ili nužnost, potreba da se pokrene sa mrtve tačke, statičnost zameni pokretom, a duh otvori i oslobodi da ponovo doživljava i stvara. Kada sve postane poznato i prezasićeno, i spolja i unutra, svest postaje skućena. I Alisa na svoje fantastično putovanje po zemlji čuda kreće u trenutku kada svakodnevica postane nepodnošljiva: „Alisa je bivala sve umornija od sjedenja na obronku pored sestre i od pomankanja bilo kakvog posla: jednom ili dvaput je virnula u knjigu koju je sestra čitala, no u njoj ne bijaše ni slika ni razgovora – ‘a kakva je korist od knjige’ pomisli Alisa ‘bez slika i razgovora’...“ (Luis Kerol, *Alisa u zemlji čuda*)¹⁶ Ona je željna „slike“ (imaginacije, novih pogleda i iskustava) i „razgovora“ (novih doživljaja i komunikacije koja će pokrenuti proces mišljenja i saznanja).

Potruga za slikom

„Jednostavna istina je da oko nas sada nema više mnogo slika. Kada pogledam kroz prozor ovde, sve je blokirano, slike su nemoguće. Praktično morate da počnete iskopavanje slika kao arheolog, kako bi ste pokušali da nađete nešto u ovom oštećenom pejzažu. Hitno su nam potrebne slike koje će se slagati sa stanjem naše civilizacije, i sa najdubljim prostorima naših duša.“ (Verner Hecog)¹⁷

Svakodnevno smo okruženi ogromnom količinom digitalnih slika (pokretnih i statičnih). One agresivno napadaju sa raznih ekrana privatnih i javnih prostora, ali su to slike koje se u većini slučaja čitaju površno i u brzini, plutaju površinski po obodima naše percepcije i ne nose u sebi dovoljnu količinu simbola, sadržaja, smisla koji bi bio u stanju da nas uzvisi nad uobičajenim i svakodnevnim. Na njima je sve jasno, ništa se na njima ne može otkriti, jer ne sadrže ništa što bi trebalo otkrivati, jer su potpuno nedvosmislene i očigledne. To su slike bez poezije, začudnosti, skrivenih slojeva i značenja, tako da, iako smo zatrpani njima, zapravo doživljavamo svojevrsni deficit slike.



Slika 21. Svetlana Volic: Frejmovi video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

¹⁵ Wenders, Wim: *The Logic of Images – Essays and Conversations*, Faber and Faber Limited, London 1991, 36. (Prev. aut.)

¹⁶ preuzeto iz: Munitić, Ranko: *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*, Dečje novine, Gornji Milanovac 1986, 41.

¹⁷ preuzeto iz: Wenders, Wim: *The Logic of Images – Essays and Conversations*, Faber and Faber Limited, London 1991, 64. (Prev. aut.)

Kretanje i snimanje kamerom predstavljaju za mene svojevrsnu **potragu za „izgubljenom“ slikom**, koja će se složiti sa najdubljim i najplemenitijim sadržajima unutrašnjih prostora, duhovna potreba da se u sebi i svetu, pronade ili obnovi neki viši smisao, zabeleži putem slike, a potom ponovo vrati nazad tom istom svetu, i to, što je zanimljivo, upravo u formi izvođenja digitalnog zapisa.

Na radovima projekta *NON FINITO* zabeleženi su prizori koji su u određeno vreme na određenom mestu izazivali intenzivni doživljaj i estetsko uzbuđenje, oslobađali misao i pokretali unutrašnju avanturu na relacijama život – smrt, prošlost – budućnost, pojedinac – svet. U osnovi radova leži potreba da se kroz pronađenu sliku, u kosmološkom smislu, dotakne, doživi ili shvati suštinski poredak stvari: “Alisa se iz dalekih duhovnih galaksija vraća svome domu ne stekavši niti donoseći ništa osim saznanja, onog najvrednijeg, dakle uvida u suštinski red i poredak stvari.” (Ranko Munitić).¹⁸

Pejzaž

Ako nepoznati predeo posmatramo kao sirovi materijal naše psihe, onda je odabrani segment tog okruženja – **pejzaž**, rezultat interakcije sa unutrašnjim svetom. Neistraženi spoljašnji prostor pokreće opažajne i saznajne procese u unutrašnjim predelima, ne postoji jasna razlika između fizičkog sveta koji nas okružuje i naše mentalne predstave o tom svetu. Negde na liniji njihovog spajanja se dešava razmena koja definiše realnost. Pogled kroz kameru i zabeleženi snimak je mesto u kojem se ova- ploćuje ta razmena, slika kao prostor između. Snimak leži negde između mesta i vremena u trenutku snimanja i moje sopsstvene mentalne slike ili projekcije koja je proizvod tog vremena. Relativističke i konstruktivističke teorije insistiraju na tome da ne postoji jedna objektivna realnost, da estetska vrednost prizora nije deo njegove esencije, već konstrukt posmatrača. Gombrih u svojoj knjizi *Umetnost i iluzija* ističe da ne postoji „nevini“ pogled: „Nevino oko je mit.“¹⁹ Transformacija odabranog dela predela u pejzaž podrazumeva perceptivni proces: čak i kada mislimo da jednostavno samo gledamo, mi u stvari neprekidno oblikujemo i interpretiramo stvarnost.²⁰ Malkom Andruz u svojoj knjizi o pejzažu u zapadnoj umetnosti daje moguću definiciju pejzaža: „Mi u sebi nosimo kulturno prefabrikovane mentalne šablone bilo gde da odemo, i ono što vidimo i promišljamo se konstantno prilagođava tim šablonima. Ono što je novo konstantno se prilagođava onom što je poznato. Pejzaž onda možemo definisati kao segment predela koji je trenutno u fokusu, ono što posmatrač odabira iz predela, uređuje i modifikuje u skladu sa svojim idejama o tome šta za njega predstavlja *dobar pogled*.“²¹

¹⁸ Munitić, Ranko: *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*, Dečje novine, Gornji Milanovac 1986, 27.

¹⁹ Gombrich, E.H: *Art and Illusion*, Phaidon Press, London 1960, 254. (Prev. aut.)

²⁰ „Opažanje ili percepcija (lat. perceptio — primanje; opažanje) je jedna od osnovnih kognitivnih funkcija koja predstavlja složen i aktivan proces traženja, odabiranja, primanja, obrade, organizovanja i tumačenja raznovrsnih draži koje deluju na čula i nervni sistem. Opažanje je važan psihički proces na osnovu kojeg organizam neposredno upoznaje relevantna svojstva pojava i predmeta u stvarnosti. Opažanje nije prosto i pasivno odražavanje stvarnosti, već uključuje povezivanje čulnih podataka sa ranijim iskustvom, njihovo kategorisanje i pridavanje značenja. Opažanje ili percepcija je proces sticanja, interpretacije, selekcije i organizacije senzorijskih informacija izazvanih čulnim nadražajima.“<https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BF%D0%B0%D0%B6%D0%B0%D1%9A%D0%B5>, pristupljeno 17. marta 2015.

²¹ Andrews, Malcom: *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, Oxford 1999, 4. (Prev. aut.)



Slika 22. Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

Pogled kroz kameru

„Misliti, baš kao i gledati, znači biti spreman za duboki afinitet (...), za konkretno jedinstvo sa stvarima i stvarnošću.” (Žak-Lik Nansi)²²

U osnovi radova iz ciklusa *NON FINITO* nalazi se **pažljivo posmatranje** odabranih prizora, segmenata realnosti koji postaju svojevrsni **pasaži za kontemplaciju** o životu, vremenu, trajanju i smrti. Vreme uloženo u percepciju prizora je produženo, to su dugi, zapitani pogledi koji uspostavljaju drugačiji odnos prema stvarnosti. Kamera je pogodna za pažljivo posmatranje stvari i njihovu percepciju. Tokom tog meditativnog procesa poniremo dublje ispod površine stvari, oko se okreće ka nevidljivim prostorima našeg uma, uzdižući uobičajeno na više nivoe svesti. Tako video postaje **način mišljenja**, odraz uma i toka svesti, filozofski proces koji omogućava spoznaju.²³

Većina video radova snimljena je kao statičan kadar, ali „iz ruke“, i sam taj način beleženja je svojevrsni meditativan čin, jer zahteva smirivanje tela, usporavanje disanja i potpunu koncentraciju na prizor – povišenu pažnju, budnost, zurenje, brižno iščekivanje.²⁴ To je pokušaj da se stvari gledaju kao da se vide prvi put, van naučenog pogleda, ili zatvorenog prostora iskustva koje već posedujemo o određenim stvarima, pojavama i procesima. „Cilj umetnosti je dati osjet stvari kao viđenje, a ne kao prepoznavanje, jer umjetnički je postupak postupak začudnosti stvari.” (Ranko Munitić).²⁵ Video umetnik Bil Viola je zapisao u svojim beleškama: „Želim da stvari posmatram tako blizu da njihov intenzitet

²² Nansi, Žak-Lik: *Abas Kjarostami – Očiglednost filma*, Institut za film, Beograd 2005, 12.

²³ (...) gledati znači promišljati stvarnost, suočiti se sa smislom kojim još ne gospodarimo.” (Žak-Lik Nansi) Ibid, 40.

²⁴ Kontemplacija zahteva taj „filozofski grč“: Sokrat u trenucima intenzivnog razmišljanja nije mogao da se pomeri sa mesta, stajao je satima nepomičan, zagledan u jednu tačku i razmišljao. (Prim. aut.)

²⁵ Munitić, Ranko: *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*, Dečje novine, Gornji Milanovac 1986, 23.

pregoreva moju mrežnjaču i prodire na površinu mog uma. (..) Želim da svaka slika bude prva slika, da sija intenzitetom svog prvorođenog bića.“²⁶ Kao i kod *Viole*, kamera (kao tehničko sredstvo) je u projektu NON FINITO u službi metafizičke umetnosti, a pogled kroz kameru i čin snimanja put ka transcendentnom iskustvu.



Slika 23. Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

Digitalna tehnologija, u slučaju projekta *NON FINITO*, omogućava prenošenje segmenata realnosti u registar umetnosti. To su široki i krupni kadrovi preuzeti iz života, koji se posmatraju sa posebnom pažnjom i lirskom interpretacijom. Pogled kroz kameru omogućio je da se sagledaju i zabeleže različiti pasaži realnosti, da se nešto što je naizgled poznato i beznačajno naglasi, i tim postupkom postane veliko i neobično. „Istinski nadrealno nalazi se na rubu realnosti, a ne izvan nje, ono je u isti mah i blisko i posebno.“ (Ranko Munitić).²⁷



Slika 24. Svetlana Volic: Frejmovi video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

²⁶ Viola, Bill: *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*, Thames & Hudson, London 1995, 78. (Prev. aut.)

²⁷ Munitić, Ranko: *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*, Dečje novine, Gornji Milanovac 1986, 44.

Proces snimanja video kamerom sličan je dešavanjima i stanjima u našim unutrašnjim prostorima, to su određeni fokusi, pokreti i misli koje nastaju i nestaju u nama. Mi konstantno tokom života gledamo, osećamo, promišljamo i oblikujemo stvarnost. Zato **video** i **fotografija** mogu svedočiti o istinskom postojanju i istinski opaženom. Prizori koje beležim su pronađena unutrašnja mesta, oni su povod za misao ili misao koja je našla svoju sliku. Kao što pesnik uzima olovku da zabeleži trenutnu misao, tako je pogled kroz kameru za mene zabeleška o trenutku, onom što je viđeno kao odraz unutrašnjih kretanja.



Slika 25. Svetlana Volic: Frejmovi video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

Neki od prizora u projektu *NON FINITO* snimljeni su u mestima sa visoko razvijenim turizmom, u najfrekventnije doba dana, kada su gužve gotovo neizdržljive. Da su snimljeni u širokom kadru na snimcima bi se našla gomila turista, da je sačuvan ton, zvuci bi bili veoma opterećujući. Međutim, ni okolnosti pod kojima je snimano, ni oznake same destinacije na radovima se ne mogu primetiti. Fokus na detalj u tim trenucima jeste tendencija da se koncentrisanim pogledom stvarnost očisti od svih suvišnih senzacija, da se istinski doživi trenutak i zabeleži unutrašnje dešavanje van konteksta situacije i šumova realnosti. Koncept potrage za dubljim iskustvom, u celom projektu *NON FINITO*, funkcioniše po principu „vizuelne arheologije“, gde se intuitivno-istraživačkim postupkom iz stvarnosti izoluju i beleže prizori kojih je unutrašnji prostor željan. Principom likovne redukcije, i na estetskom i filozofskom nivou, informacije se kreativno filtriraju – razgraničava se bitno od nebitnog i odbacuje sve suvišno.

Sa druge strane, neki prizori snimljeni su u miru i tišini gotovo netaknutih prostranstava. Prostranstvo i netaknuta priroda simboli su večnosti, nešto kao apsolut ili konstanta, ono što je, posmatrano iz vremena ljudskog života, oduvek tu prisutno i biće prisutno kada nas ne bude bilo. Nedirnuta priroda u svojoj fizičkoj formi može funkcionisati kao otelotvorenje beskrajnog i apstraktnog, ili simbolička forma nekog drugog idealnog sveta. Ona je to željeno „**drugo mesto**“ ili nostalgija za nekim boljim

svetom kojeg čovek nije zagadio: „Pejzaž se može čitati i kao elegijski zapis ljudskog osećaja otuđenja od originalnog habitata, iz nepovratnog pre-kapitalističkog sveta.“ (Malkom Andruz)²⁸. Naši duhovni prostori imaju izvesnu srodnost sa „(...) beskonačnim prostorom, sa prazninom neizmernih prostranstava: s morem, pustarom, ogoljenim planinskim grebenima, s jeseni koja čini da lišće pada i proširuje horizonte, sa mitom u kome se vekovi prostiru beskonačno u prošlost. Prostor bez granica spolja, i skriveni unutrašnji život, jedno drugo pričešćuju, i jedan i drugi su simboli i mesta dubokih iskustava.“ (Romano Gvardini).²⁹



Slika 26. Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

Poetska slika

Video radovi³⁰ u projektu *NON FINITO* snimljeni su u jednom kadru, neki snimci su kasnije i usporeni, tako da možemo govoriti o prostorima između fotografije i pokretne slike. Statični kadar je na neki način živa fotografija, fokusirana slika trajanja, i funkcioniše kao ekstenzija fotografskog ili slikarskog medija. Taj „mirni okvir“ omogućava autoru, a kasnije i posmatraču, potpunu koncentraciju na sliku, daje mu dovoljno vremena za dublju percepciju slike. Nisu sve stvari nepomične na snimcima, ali je kadar statičan i pomeranja u okviru snimaka su minimalna, tek tolika da nagoveste protok vremena i trajanje u filozofskom smislu.

Snimci su kratki (ni jedan snimak u kontinuitetu ne prelazi tri minuta) i beleže određene trenutke otkrića lepote u nekim manifestacijama života: živim bićima, stvarima i pojavama, svemu onome što tokom kretanja zaustavlja pogled i na lirski način pobuđuje pažnju. Oni funkcionišu kao zgusnute **po-**

²⁸ Andrews, Malcom: *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, Oxford 1999, 22. (Prev. aut.)

²⁹ (Romano Gvardini: O smislu melanholije) *Gradac – Časopis za književnost, umetnost i kulturu*, broj 160–161: Melanholija, priredila Slavica Batos, Dom kulture Čačak i Umetničko društvo Gradac, Čačak 2006–2007, 138.

³⁰ Video radovi u projektu kvantitativno preovlađuju u odnosu na fotografije (Prim. aut.)

etsko-vizuelne slike, bliske poeziji u književnosti, posebno kratkim izrazima poput haikua. Kao i kod haikua video radovi projekta *NON FINITO* su momenti otkrivanja poezije u svakodnevnom, trenutno prosvetljenje autora i dubinski dodir sa prirodom i kosmosom. To je poezija sadašnjeg trenutka, neposredni lični doživljaj sveta, ali i sublimirano, komprimovano iskustvo univerzalnog saznavanja sveta: „Ono što izdiže umetnost iznad istorije, po Aristotelu, njena filozofska dimenzija, jeste njena moć da u pojedinačnom, konkretnom, prikaže ono opšte i tipično (...) Metafizička snaga umetnosti je njena moć sažimanja opštosti u pojedinačnom.” (Iva Draškić Vićanović).³¹

Snimci su lišeni su bilo kakvog konteksta, ništa ne ilustruju, ne opisuju, niti pričaju priču, nemaju nikakav zaključak ili pouku, metafizički gledano nemaju ni jasan početak ni određen kraj, jer su samo odlomci trajanja. Funkcionišu kao **otvorena pesnička slika**, izraz koji se služi određenim simbolima, značenjima i metaforama, ali je istovremeno i tajanstven, u nagoveštajima dat i suštinski nedovršen, *non finito*. Može se reći da se moj rad na projektu *NON FINITO* najviše bavi samim gledanjem, akcentat je upravo na odabranoj slici i načinu na koji se ona posmatra, ne toliko na proizvodnji značenja i jasnom definisanju narativa. Autor se ovde ne nameće ni svojim prisustvom ni tumačenjem onoga što posmatra, već sa poštovanjem beleži stvarnost čiji smisao ga nadilazi. Pišući o pogledu kroz kameru iranskog reditelja Abasa Kjarostamija Žak-Lik Nansi piše: „Tako slika nije nekakva subjektivna projekcija, nije ni subjektivna „predstava” ili njegova „fantazija”, već spoljašnja ravan sveta u kojoj se pogled gubi da bi zatim sebe iznova pronašao tek kao pogled: pre svega, kao vid uvažavanja za ono što je tu, za ono što postoji i što se produžava u tom postojanju.”³²



Slika 27. Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

³¹ Vićanović, Iva Draškić: *Non Finito, Prilog zasnivanju estetike nedovršenog*, Čigoja štampa, Beograd 2010, 105.

³² Nansi, Žak-Lik: *Abas Kjarostami – Očiglednost filma*, Institut za film, Beograd 2005, 53.

Tokom boravka u nepoznatom predelu kreativni proces funkcioniše kao potraga za slikom koja će izazvati interesovanje i probuditi vizuelnu fascinaciju. Prostor se istražuje kadriranjem, pogled kroz objektiv kamere kreće se po prostoru i zaustavlja u trenutku kada trenutni vizuelni sklop izazove estetsku reakciju. Slika izaziva začudnost, prelazi liniju poznatog i percipira se kao vizuelna zagonetka. Ta zagonetna dimenzija povećava pažnju i izaziva potrebu da se zađe dublje u sliku i koncentrisanim pogledom kontemplira nad njom. Kao kod poezije slika se pre svega intuitivno doživljava, ostaje nedokučiva i intelektualno neobjašnjiva, funkcioniše u međuprostoru između reprezentacije i apstraktnog prostora, između određenosti i otvorenih polja metafora. Ono što na slici fascinira i „prebacuje“ duh ka višim dimenzijama je upravo ono što je nemoguće objasniti.

Umetnica Fiona Tan govori o značaju vizuelnog aspekta u likovnoj umetnosti: „Jedna od stvari koja mi smeta u vezi cele multikulturalne / postkolonijalne rasprave u umetnosti jeste da je ona postala samo rasprava o politici i političkim pozicijama, naročito tokom poslednje dekade prošlog veka. Vizuelni aspekt stvari je često bio zanemaren. Slike (a kao umetnik ja sebe smatram stvaraoцем slika), njihova uloga, njihov značaj, njihova višeznačnost kao da je igrala suviše malu ulogu. Lakše je pisati i govoriti o idejama nego što je pričati i pisati o slikama, pretpostavljam. Ali na posletku to je ono na čemu se bazira vizuelna umetnost: slikama – bilo da su one trodimenzionalne, figurativne ili apstraktne, višedimenzionalne, vremenski orijentisane ili čak nevidljive.“³³

San o drugom mestu

„Kant je mešavinu melanholije, nostalgije i samosvesti smatrao jedinstvenim estetskim osećanjem koje ne opredmećuje prošlost, već umesto toga produbljuje čovekovu svest o životnim dilemama i moralnoj slobodi. Kant je na filozofiju gledao kao na nostalgiju za boljim svetom.“ (Svetlana Bojm)³⁴

Tokom rada na projektu *NON FINITO* birala sam prizore koje sam čitala kao univerzalne slike, i kao takve sam imala potrebu da ih ponudim budućim posmatračima. Naizgled nepovezani prizori iz različitih vremena i sa različitih mesta oformili su jedinstvenu digitalnu kolekciju prizora, poetskih slika koje pozivaju na vizuelnu kontemplaciju o različitim univerzalnim temama, sveobuhvatno rečeno, temama života i smrti. One u svojim prostorima kriju najinimnija pitanja i misli o lepoti, uzvišenom, bolu, nasilju, patnji, suštini i zakonitostima postojanja, mogućnostima percepcije i ljudskog duha. Estetski jake slike u sebi sadrže izvesnu **tihu tugu** ili konstitutivnu **dubinu melanholije**.

Melanholija se nalazi u suštinskim osnovama mog stvaralaštva, ona potiče iz traumatičnih iskustva samog postojanja, onih stvari koje u životu ranjavaju, izazivaju bol i duševnu patnju. Sve na ovom svetu je prolazno i konačno³⁵ i svest o tome izaziva žalost i čini nas ranjivim. Život je u mnogim aspektima duboko nepravedan, a na samom čelu tih nemilosrdnih istina koje treba prihvatiti, stoji smrt, kao

³³ Preuzeto sa: <http://www.re-title.com/artists/Fiona-Tan2.asp>, pristupljeno 21. oktobra 2015. (Prev. aut.)

³⁴ Bojm, Svetlana: *Budućnost nostalgije*, Geopoetika, Beograd 2005, 46.

³⁵ „(...) svaka konačnost je mana, nedostatak. I ovaj nedostatak jeste razočarenje za dušu, za srce koje teži za apsolutom.“ (Romano Gvardini: O smislu melanholije) Gradac – Časopis za književnost, umetnost i kulturu, broj 160–161: Melanholija, priredila Slavica Batos, Dom kulture Čačak i Umetničko društvo Gradac, Čačak 2006–2007, 163.



Slika 28. Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

najveća i konačna nepravda. Smrt, gubitak voljene osobe, starenje, nemoć, bolest, nepravda, tuga, patnja, bol – sve su to melanholična iskustva koja uspostavljaju odnos sa tamnim osnovama našeg postojanja. Melanholija je kao duševno stanje duboko ugrađena u moju umetničku praksu, ali i kulturnu zaostavštinu cele civilizacije. Patnja nas menja, onaj ko je iskusio gubitak, bol i duševnu patnju drugačije gleda i spoznaje svet. Možda patnja i ranjivost čoveka čine osetljivijim i prijemčivijim i za one više, plemenitije dimenzije postojanja. Osećanje ograničenosti i nemoći s jedne strane izaziva patnju, ali sa druge strane podstiče sklonost ka kontemplaciji, duhovni razvoj, potragu za smislom, težnju ka slobodi i put ka uzvišenom.³⁶

„Ljudsko postojanje koje se odvija u svetlosti i jasnoći izvor je radosti. Ali onaj koji je upoznao ono drugo područje konačno može da živi samo sa bićima i mislima, koji su povezani sa tim dubinama. Veličina, krajnja i stvarna veličina, nije moguća bez tog pritiska, koji je jedini kadar da da stvarima svu njihovu punoću i koji usmerava snagu ka njenom pravom naponu; nije moguća bez one takoreći konstitucionalne tuge, onoga što Dante naziva „la grande tristezza“, koja izrasta, ne iz nekog posebnog povoda, nego iz samog postojanja.“ (Romano Gvardini).³⁷

Pokretačka sila u melanholiji je **Eros**, žudnja za ljubavlju, životom i stvaranjem. „U njenoj krajnjoj suštini ona je čežnja za ljubavlju. Za ljubavlju u svim njenim oblicima i u svim njenim stupnjevima, od najelementarnije čulnosti do uzvišene duhovne ljubavi.“ (Romano Gvardini).³⁸

³⁶ Romano Gvardini smatra da melanholija „ne ukazuje samo na strah od susreta sa stvarnošću koja ranjava, nego, na kraju krajeva, na intimnu težnju duše ka velikom središtu, polet ka unutra i dubini, ka onom području, u kojem život, iz zbirke slučajnosti i nepredvidivosti stupa na zbrinuto i sigurno mesto, gde, oslobođen od raznolikosti pojedinačnih ispoljavanja, prebiva u višestrukoj jednostavnosti dubine. To je žudnja da se pronade sopstveno istinsko obitavalište begom iz raspršenosti i vraćanjem u predanost celini.“ (Romano Gvardini: O smislu melanholije) Gradac – Časopis za književnost, umetnost i kulturu, broj 160–161: Melanholija, priredila Slavica Batos, Dom kulture Čačak i Umetničko društvo Gradac, Čačak 2006-2007, 138.

³⁷ *Ibid*, 137.

³⁸ (Romano Gvardini: O smislu melanholije) Gradac – Časopis za književnost, umetnost i kulturu, broj 160–161: Melanholija,



Slika 29. Svetlana Volic: Kadar animacije iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

U osnovi melanholije se nalazi tama i odnos sa mračnim dimenzijama postojanja, ali u svojoj krajnjoj suštini ona je zapravo težnja ka svetlošću.³⁹ Kao što su život i smrt nerazdvojni polovi našeg postojanja, tako su bol i tuga konstitutivni elementi lepote i uzvišenog. Nešto je lepo samo ako u sebi nosi i taj tamni kontrapunkt, koji ga zapravo i čini lepim.⁴⁰ Procesom sublimacije traumu i patnju je moguće transformisati u lepotu i uzvišeno. Nemogućnost da se ožali nešto što je bilo voljeno, a što je izgubljeno, rađa potrebu za lepotom. To je ono što Julija Kristeva naziva „alhemija sublimacije“.⁴¹ U duhovnim okvirima sublimacija i stvaralaštvo su jedini izlaz i odgovor, samo je sublimacija ta koja može da „prevari“ smrt. Na mojim video radovima

i fotografijama prisutan je taj dualizam i potreba da se zabeleže obe dimenzije postojanja. Na nekim ključnim snimcima iz serije *NON FINITO* pojavljuje se misao o nasilju, smrti, starosti, nemoći i konačnom propadanju tela. Oni su ključ za čitanje drugih snimaka na kojima su zabeleženi trenuci lepote i radosti življenja. Prisutno je osećanje bliskosti sa prirodom i težnja ka uzvišenom, ali i svest o proticanju vremena, prolaznosti i smrti – životnim menama i zakonitostima koje čovek ne može da objasni i u kojima je nepopravljivo usamljen.

priredila Slavica Batos, Dom kulture Čačak i Umetničko društvo Gradac, Čačak 2006–2007, 138.

³⁹ „Tama pripada domenu svetlosti, i obe zajedno sačinjavaju tajnu suštinskog. Ka ovoj tami teži melanholija, znajući da tama iznedruje oblike, čini ih prisutnim u svoj njihovoj jasnoći.“ Ibid, 138.

⁴⁰ „Lepota ima smrt za susedku.“ Ibid, 139.

⁴¹ Kristeva, Julia: *Black Sun, Depression and Melancholia*, Columbia University Press, New York 1989.



Slika 30. Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

Fotografija i video su između ostalog i mediji koji uspostavljaju odnos prema prolaznosti i konačnosti stvari i služe kao sredstva za njihovo prevazilažnje. U suštinskim osnovama ovih medija leži potreba da se zabeleži stvarnost i sačuva sećanje. Fotografija i video su trag, dokaz o našem postojanju i doživljaju tog postojanja, zapis koji omogućava prenos misli i komunikaciju sa drugim ljudima. Oni su i informacija koja može putovati kroz vreme i dokumentovati prošlost. Za umetnika Bila Violu video predstavlja „čuvara duše“. Esencija medijuma i njegov najveći dar je da može sačuvati život: „ (...) osećanja ne umiru već ostaju zabeležena (...) mediji su način da pređemo reku i da očuvamo sećanje, da ono ne nestane sa osobom koja nas napušta, koja umire. To je ono zbog čega smo tu i zbog čega ja radim.“⁴²

Na pitanje zašto pravi filmove Wim Venders nudi reči Bele Balaša (Béla Balázs) koji govori o sposobnosti filma da „prikaže stvari onakvim kakve jesu“ i da spasi „postojanje stvari“. Mogućnost da se stvari vide, snime i kasnije gledaju zapravo su dokaz o njihovom postojanju: „Čin snimanja je herojski akt (...). Na trenutak, postepena destrukcija sveta je uhvaćena. Kamera je oružje protiv tragičnosti stvari, protiv njihovog nestajanja.“⁴³ Suzan Sontag fotografiju između ostalog vidi kao podsećanje na smrtnost: „Ovo je trenutak nostalgичnog vremena, a fotografije aktivno promovišu nostalgiju. Fotografija je elegična umetnost, umetnost sumraka. Većina fotografisanih stvari, samo zato što je fotografisana, biva dodirnutu patosom. Ružan ili groteskan sadržaj može da bude dirljiv zato što mu je pažnjom fotografa dato dostojanstvo. Lep predmet može postati predmet žala zato što je ostareo ili propao ili što više ne postoji. Sve fotografije su *memento mori* (podsećanje na smrt). Snimiti fotografiju znači učestvovati u smrtnosti, povredljivosti, promenljivosti neke druge

⁴² Hansen B. N. M: *New philosophy for new media*, The MIT Press, 2004, 265. (Prev. aut.)

⁴³ Wenders, Wim: *The Logic of Images – Essays and Conversations*, Faber and Faber Limited, London 1991, 7. (Prev. aut.)

osobe (ili stvari). Upravo isecanjem ovog trenutka i njegovim zamrzavanjem sve fotografije svedoče o neumoljivom topljenju vremena.“⁴⁴



Slika 31. Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

Nostalgija (od grčkih reči νόστος, *nóstos* – povratak, prošlost i άλγος, *álgos* – bol) označava nemogućnost povratka u zavičaj, čežnju za izgubljenim domom, koji više ne postoji ili možda nikada nije ni postojao. Grčka reč *nostos* povezana je i sa indoevropskim korenom *nes*, što znači povratak u svetlost i život.

Svetlana Bojm u knjizi *Budućnost nostalgije* navodi neka bitna obeležja nostalgije: „Za razliku od melanholije, koja se ograničava na polje individualne svesti, priroda nostalgije povezana je sa odnosom između individualne biografije i biografije određenih grupa ili naroda, između ličnih sećanja i kolektivnog pamćenja. (...) Na prvi pogled, nostalgija predstavlja čežnju za određenim mestom, ali ona je u stvari žudnja za nekim drugim vremenom – za vremenom našeg detinjstva i sporijim ritmom naših snova. U širem smislu, nostalgija predstavlja pobunu protiv modernog poimanja vremena, vremena oličenog u istoriji i u progresu. Nostalgicar želi da poništi istoriju i da je pretvori u privatnu ili kolektivnu mitologiju, da putuje unatrag kroz vreme kao što može da otputuje do neke tačke u prostoru; on odbija da se prepusti ireverzibilnoj prirodi vremena koja zagorčava ljudski život.“⁴⁵

Nostalgija je prisutna na globalnom nivou kao žudnja za nekim prošlim vremenima, kada je sam tempo života bio drugačiji, ali se javlja i kao vrsta odbrambenog mehanizma usled nezadovoljstva društveno političkim prilikama, naročito u područjima koje potresaju ratovi ili veliki istorijski procesi. Ona idealizuje neka bolja vremena, kada je dom bio mesto spokoja, sigurnosti i smisla.⁴⁶ Ako savre-

⁴⁴ Sontag, Suzan: *O fotografiji*, Kulturni centar Beograda, 2009, 23.

⁴⁵ Bojm, Svetlana: *Budućnost nostalgije*, Geopoetika, Beograd 2005, 18.

⁴⁶ „Prirodno je da ljudi teže intimnosti i bezbednosti. To postaje jasno kada razmišljamo o mestu koje nam je najbliže, našem

meno društvo posmatramo kao pozornicu igre moći i vlasti kapitala, distopijski prostor pun kontrole i besmisla, nehumano i etički neprihvatljivo mesto, onda je žudnja za nepostojećim mestom i sklonost ka utopiji duhovni izlaz.

„Duša ne može da napreduje u odsustvu bašte. Ako ne želite raj, niste ljudsko biće, ako niste ljudsko biće, vi nemate dušu.“⁴⁷ (Tomar Mor, *Utopija*)

Putovanje je za mene i u fizičkom i duhovnom obliku dobrovoljno izmeštanje, legitimna vrsta izbora, moralni, estetski i politički čin. Kada svakodnevnica postane nepodnošljiva, ili naša egzistencija ugrožena, na bilo koji način, fizički ili duhovno, čovek počinje da sanja o odlasku na drugo mesto, realno mesto ili mesto sopstvene imaginacije. Unutrašnji prostori u kojima obitavaju naše emocije, želje, uspomene i misli, kao i prostori koje formiramo u odnosu i komunikaciji sa drugim bićima i pojavama, podjednako su prisutni, kao druga mesta naše egzistencije. Taj **san o drugom mestu** nalazi se u osnovi svih utopija kao i u srži mog umetničkog izraza. Putovanje i stvaralaštvo su za mene svojevrsna potraga za izgubljenim, nikada posedovanim, niti ožaljenim mestom, koje postoji samo u našim unutrašnjim predelima.⁴⁸ To je čežnja za nekim boljim i humanijim svetom, za nekim drugim poretkom stvari, ali i put ka najpemenitijim područjima našeg duha, ka lepoti i uzvišenom.⁴⁹



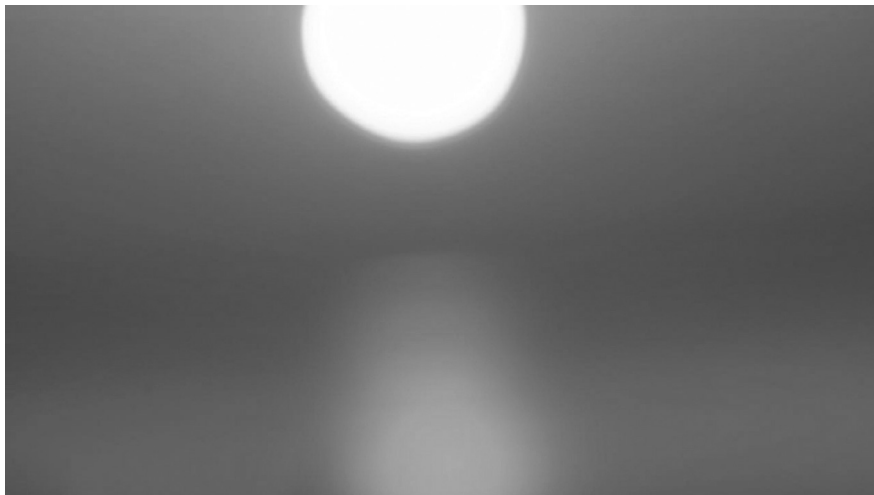
Slika 32. Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

domu. Dom je ono što najbolje poznajemo; međutim ako je to mesto puno iznenađenja, van kontrole i preteće, ono ne može biti naš dom.“ (Haapal, Arto: *The Urban Identity: The City as a Place to Dwell*, 2003. 20.) http://www.eki.ee/km/place/pdf/kp3_01_Haapala.pdf, pristupljeno 2. juna 2017.

⁴⁷ Preuzeto iz kataloga izložbe *After Utopia*, Singapore Art Museum, 2015. (Prev. aut.)

⁴⁸ „Nostalgija je osećanje gubitka i raseljenosti, ali i romansa sa sopstvenom uobraziljom.“ Bojm, Svetlana: *Budućnost nostalgije*, Geopoetika, Beograd 2005, 16.

⁴⁹ „Moderna nostalgija je žal zbog nemogućnosti mitskog povratka, zbog gubitka jednog začaranog sveta koji je imao jasne granice i vrednosti; ili pak može biti svetovni izraz duhovne čežnje, nostalgija za apsolutom, za domom koji je ujedno i fizički i duhovni, za rajskim jedinstvom vremena i prostora koje je prethodilo ulasku u istoriju.“ Bojm, Svetlana: *Budućnost nostalgije*, Geopoetika, Beograd 2005, 37.



Slika 33. Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

Trans-sentimentalizam

Na radovima iz ciklusa *NON FINITO* nije jasno uočljiva geografska odrednica, kao ni kulturni, politički i istorijski okvir u kom su prizori snimljeni. Taj kontekst je s namerom izbegnut. Načelno oni su mogli biti snimljeni bilo kada i bilo gde na planeti. Prizori koji su me zanimali funkcionišu kao univerzalne slike, jer sam intuitivno birala slike koje će na simboličkom nivou dotaći ta „opšta mesta“. To su prizori koji uprkos eksploataciji u sebi nose neka suštinska pitanja, i otvaraju polje za kontemplaciju u okviru relacija: početak – kraj, prošlost – budućnost, život – smrt.⁵⁰ Iako se neki prizori mogu dovesti u vezu sa stereotipima, vizuelnim predstavama koje su se nakon viševekovne upotrebe i zloupotrebe u svim domenima „uprljale“ i „izlizale“, smatram da oni i dalje imaju moć da nas uzbude i podstaknu na razmišljanje. Možda se upravo u njima i nalazi ono istinski uzbudljivo. Ne postoji drugi način da se dotakne uzvišeno jer ne postoji ni drugi jezik ili znakovni sistem. To je na tragu onoga što Mihail Epštejn naziva „mekim“ konceptualizmom, koji otkriva sentimentalnu snagu samih stereotipova. Kako on ukazuje: „Citatnost ovih reči (ili slika – Prim. aut.) je samoočigledna do te mere da više nije svodljiva na ironiju nego pretpostavlja njihovo dalje lirsko usvajanje.“⁵¹ Apсурно gledano na taj način se protiv banalnosti borimo banalnošću, Epštejn taj proces objašnjava na sledeći način: „Postoji banalnost, postoji svest o toj banalnosti, postoji banalnost te svesti i postoji, na kraju, svesnost same banalnosti

⁵⁰ „Smatram da je veliki neuspeh sadašnjeg kritičkog diskursa u umetnosti, koja navodno postoji na granici nekih viših težnji koje kao ljudska bića imamo, što ne obuhvata one osnovne ljudske kvalitete naših emotivnih života. Nikada nećete čuti ljubav u savremenom kritičkom diskursu. Ljubav, mržnja, strah, velike teme poput smrti i svesti, su bezvremene teme, postoji fascinacija da se one razumeju u istorijskom kontekstu i shvati kako se različite kulture odnose prema njima i rešavaju svoje jedinačine. Te teme su nerešive i misteriozne u pozitivnom smislu i zato vredne življenja. Često nešto što je nerešivo i nema odgovor daje život, jer pokreće čoveka da postavlja pitanja. Ponekad sam zaista frustriran što više ljudi iz domena umetnosti ne razmišlja o tim velikim temama.“ (Bil Viola), Intervju sa umetnikom Bilom Violom: (Michael Nash: Bill Viola, *Journal of Contemporary Art*) <http://www.jca-online.com/viola.html>, pristupljeno 6. aprila 2015.

⁵¹ Epštejn, Mihail: *Postmodernizam*, Zepher Book World, Beograd 1998, 137.

– kao način njenog prevazilaženja.⁵² Mi ne posedujemo druge reči kojim bi opisali naša osećanja: npr. možemo reći samo ljubav (kako bi je označili da nismo svesni banalnosti), ili citatno „ljubav“ da označimo osećanje koje je „kao“ ljubav (u slučaju da već imamo svest o banalnosti), ali u oba slučaja posedujemo osećanje koje želimo da izrazimo. Postmodernizam je kritikovao modernističku „metafiziku prisustva“, koja navodno otkriva put do izvornog „čistog“ bića i teži nekoj „poslednjoj“ ili „apsolutnoj“ istini. Metafizika prisustva po kojoj znakovi upućuju na nešto što stoji iza njih, na tzv. „čiste“ realnosti, u postmodernizmu se opovrgava tezom da oni upućuju samo na druge znakove, ističući da naše predstave o realnosti ne postoje van granica ustaljenih znakova i sistema kulture. Međutim, svest o tome kao da nas je naposljetku ponovo oslobodila svih zabrana koje su vodeći umetnički diskursi krajem dvadesetog veka nametali. Epštejn ukazuje na te promene: „Kao da je kulturi ponovo dozvoljeno sve, na šta je postmodernizam stavljao zabrane: inovacija, istorija, metafizika, pa čak i utopija“⁵³ On uvodi pojmove kao što su: trans-subjektivnost, trans-idealizam, trans-utopizam, trans-originalnost, trans-lirizam i trans-sentimentalnost: „Trans-sentimentalnost je sentimentalnost posle smrti sentimentalnosti, koja je prošla kroz sve krugove karnevala, ironije i crnog humora, da bi uvidela sopstvenu banalnost – i prihvatila je kao neizbežnost, kao izvor novog lirizma.“⁵⁴ Po Epštejnu oni su: „kao“ lirizam ili „kao“ utopizam, koji znaju za svoje poraze, za svoju slabost, svoju ponovljivost – pa, ipak, žele da se izraze upravo u formi ponavljanja. Koliko god to bilo paradoksalno, upravo kroz ponavljanje oni ponovo stiču autentičnost.“⁵⁵

Ketlin Meri Higinis u svom eseju Šta se dogodilo sa lepotom? Odgovor Dantou konstatuje: „Možda savremeno izbegavanje lepote reflektuje naše najdublje strahove o nama samima.“⁵⁶ Možda nam savest ne dozvoljava da nakon toliko ratova, zločina i nepravdi, uopšte tvrdimo da je svet dobro mesto, ili da je čovek humano biće. Verovatno je sa moralne tačke gledišta neprihvatljivo ili neosetljivo baviti se lepotom, a ne gorućim pitanjima koja potresaju civilizaciju. Higinisova piše: „Lepota je izgleda u suprotnosti sa političkim aktivizmom jer nije direktan praktični odgovor svetu. Ona podstiče na kontemplaciju, ne na oluju i bes. (...) Lepota omogućava prostor za duhovno otvaranje. Politički aktivizam, sam po sebi, ne.“⁵⁷

Projekat *NON FINITO* je naizgled u potpunoj suprotnosti sa društveno angažovanom umetnošću i političkim kontekstom u umetnosti, koje vladajući diskursi u umetnosti nameću. On ne postavlja direktna pitanja na nivou istorije ili dnevne politike ni na lokalnom ni na globalnom planu, ne bavi se društveno ugroženim grupama, lokalnim i globalnim tiranima, ratovima, migracijama itd. Na snimcima gotovo i da nema ljudi. I ljudi i sam autor su proterani sa snimaka, jer u moralnom smislu možda tu ni ne zaslužuju da se nađu. Ipak, projekat, po mom mišljenju, jeste na izvestan način aktivistički, jer ukazuje na dve najugroženije stvari u savremenom svetu: prirodu (u fizičkom obliku) i ljudski duh (na metafizičkom nivou). Naposljetku, u dosluhu sa Epštejnom, mogu postaviti pitanja: Da li dvadeset i

⁵² *Ibid*, 138.

⁵³ *Ibid*, 144.

⁵⁴ *Ibid*, 138.

⁵⁵ Epštejn, Mihail: *Postmodernizam*, Zepter Book World, Beograd 1998, 140..

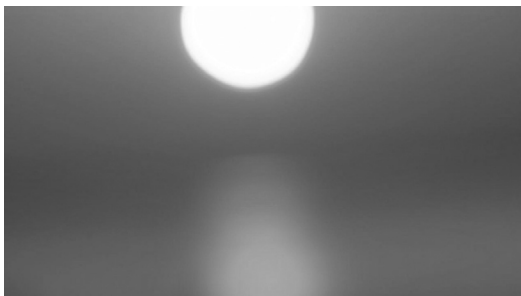
⁵⁶ (Higgins, Kathleen Mari, *Whatever Happened to Beauty? A Response to Dante*) Beech, Dave: *Beauty*, Whitechapel Gallery London and The MIT Press Cambridge 2009, 35. (Prev. aut.)

⁵⁷ *Ibid*, 34.

prvi vek može postati vek sentimentalnosti i da li je to jedini način da u sebi i svetu oko sebe ponovo pronađemo smisao?

Prostor između

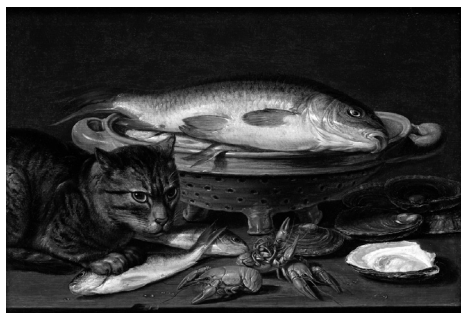
Video snimci, pri obradi u studiju, gotovo da nisu pretrpeli nikakvu montažu. Korigovani su počeci i krajevi snimaka, a nekim snimcima je usporavanjem produženo vreme trajanja. Svaki pojedinačni video rad je zapravo samim načinom snimanja na terenu već zadobijao konačnu formu. Nastanak radova nisu pratile neke direktne reference na umetnička dela iz istorije umetnosti, iako oni u sebi sadrže iskustvo viđenog i pročitano – nasleđa stečenog kroz percepciju likovnih umetnosti, filma, pozorišta i književnosti. Moguće je izvesti određene analogije sa delima drugih umetnika, ali su za razliku od većine umetničkih dela na koje bi se mogla uputiti referenca, video radovi projekta *NON FINITO* potpuno dekontekstualizovani. Lišeni su šireg konteksta vremena i mesta na kojima su zabeležene, i konteksta prisustva autora. Oni nisu ilustracija nekog književnog dela (iako u njima postoji simbolička igra sa tekstem), a nisu ni igrani ni dokumentarni film, iako se mogu percepirati kao delovi nekog autorskog filma. Oni su kratka forma vizuelne poezije, negde na liniji između videa i fotografije, realnosti i fikcije, činjenice i mita, nagoveštenog i apstraktnog.



Slika 34. Kaspar David Fridrih (Caspar David Friedrich): Žena na jutarnjem suncu, ulje na platnu, 1818. i Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.



Slika 35. Kristijan Boltanski (Christian Boltanski): Frejm iz video rada *Animitas*, 2014. i Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.



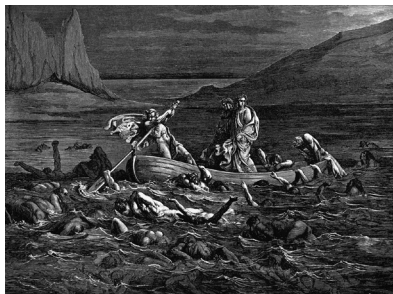
Slika 36. Klara Peters (Clara Peeters): *Mrtva priroda*, ulje na platnu, 17. vek i Svetlana Volic: frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.



Slika 37. Lukino Viskonti (Luchino Visconti): Kadar iz filma *Smrt u Veneciji*, 1971. i Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.



Slika 38. Lukino Viskonti (Luchino Visconti): Kadar iz filma *Smrt u Veneciji*, 1971. i Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.



Slika 39. Gistav Dore (Gustave Doré): *Dante i Vergilije prelaze reku Stiks*, ilustracija Danteove Božanstvene komedije, bakrorez, 1890. i Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017

POEZIJA U PROSTORU

Instalacija

U konceptualnom smislu, za projekat *NON FINITO* su mi bile potrebne **slike realnosti**, posmatranje trajanja bića, pojava i stvari u realnom vremenu i prostoru. Već sam ukazala na to da su fotografija i video omogućili prenošenje segmenata realnosti u registar umetnosti.⁵⁸ Te slike, perceptivnim načinom izdvajanja iz realnosti, beleženjem i načinom izlaganja, mogu postati umetničko delo, misaoni i estetski procesuiran stvaralački čin, na isti onaj način na koji funkcioniše Dišanova „Fontana“ (Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917), gde upotrebnii predmet pisoar, izdvojen iz realnosti, načinom izlaganja i postavljanjem u određeni kontekst postaje umetničko delo. Ovde se ono izabrano nudi i otkriva u novom aspektu: „Tim postupkom semantičkog pomicanja ili dekontekstualizacije on (Dišan – Prim. aut.) je utemeljio novu strategiju viđenja – *donner à voir*: učiniti vidljivim ono što se svakoga dana gleda, a ne vidi. Pomaci, razlike pa i sukobi koji nastaju novim okolinskim kontekstom omogućuju pri tom drugačiji i perkutantniju percepciju izdvojenog ulomka stvarnosti, a time se uspostavlja i novi odnos prema njoj.“⁵⁹ Dakle, ono što je poznato i svakodnevno, posmatra se na drugačiji način, a izmeštanjem iz konteksta razvija se „metafizička prečica“, ili pomicanje ka neobičnom i nadrealnom.

⁵⁸ „Jedan od procesa koji je otvorio prostor za upad neumetničkog u registar umetnosti jeste hibridizacija medija i proširivanje likovnih umetnosti – jasno definisanih kad je reč o mediju, tehnici, postupku i žanru – u vizuelne umetnosti. Efekat ovih procesa jeste da umetnički rad može da postane bilo koji predmet, zapis, skup informacija, jer se specifičnost umetničkog izražavanja izgubila. Već sa pojavom redimejda isti predmet je umetnički ili neumetnički u zavisnosti od konteksta u kojem se nalazi. Uvođenje medija masovne komunikacije tokom šezdesetih godina 20. veka, otvorilo je prostor za još veći upliv neumetničkog u polje umetničkog. S masovnim medijima umetnost deli istu funkciju – prenošenje informacija, a film, fotografija, video i kasnije digitalne tehnologije, postaju sastavni deo realizacije umetničkog rada. Ove tehnologije omogućavaju prenošenje svakodnevnog – i doslovno – segmenata realnosti (fotografskih, filmskih i video zapisa) u registar umetnosti i obratno.“ Stanković, Maja: FLUIDNI KONTEKST – Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2015, 33–34.

⁵⁹ Munitić, Ranko: *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*, Dečje novine, Gornji Milanovac 1986, 23.

Boris Grojs u tekstu *Višestruko autorstvo* piše: „Stoga se iznova mora postaviti staro pitanje: šta je umetničko delo? Odgovor koji na ovo pitanje nude savremene umetničke prakse jasan je: umetničko delo je izloženi objekat. Objekat koji nije izložen nije umetničko delo već samo objekat koji ima potencijal da bude izložen kao umetničko delo. Ne govorimo slučajno o umetnosti kao o »savremenoj umetnosti«. Da bi se umetnost danas uopšte smatrala umetnošću ona mora da bude izložena. Stoga elementarna jedinica umetnosti nije umetničko delo kao objekat, nego je to umetnički prostor u kojem su objekti izloženi: prostor izložbe, instalacije. Umetnost danas nije zbir određenih stvari nego topologija određenih mesta.”⁶⁰

Instalacija je trodimenzionalna umetnička forma, kreirana za određeni prostor sa namerom da transformiše percepciju tog prostora. Mnoge instalacije su i *site-specific* jer egzistiraju samo u prostoru za koji su i napravljene. Njenu pojavu možemo pratiti tokom sedamdesetih godina prošlog veka, ali koreni ovog izraza nalaze se i u konceptualnoj umetnosti šezdesetih godina, kao i mnogim drugim pojavama tokom istorije umetnosti koje su za cilj imale da transformišu prostor i posmatraču priušte iluziju prisustva, uranjanja i sveobuhvatnost doživljaja u prostoru. (Frizevi antičkih vila, ciklusi fresaka u vizantijskom slikarstvu, oslikane barokne tavanice u spoju sa slikanom i realnom arhitekturom, panorame, Vagnerovo totalno delo, umetnici Bauhauusa i Futurizma (poput Marinetija i Prampolinija koji su bili opčinjeni idejama da se primenom svih raspoloživih tehničkih sredstava ukloni granica između posmatrača i prostora slike), film, prošireni film, itd.). Instalacija je u većini slučajeva privremena umetnička forma koja se izvodi u određenom prostoru i ima ograničeno trajanje, što je približava temporalnim i izvođačkim umetnostima. Postoji snažna veza između instalacije i pozorišta, u oba slučaja posmatrač uranja u određenu iluziju, osećajno-narativno iskustvo vremena i prostora koji ga okružuje. Subjektivna percepcija je od velike važnosti, jer se kod instalacije posmatrač suočava sa sopstvenim prisustvom u prostoru, svojim osećanjima i mislima. Umetnik Ilja Kabakov (Ilya Kabakov) je rekao: „Glavni akter u totalnoj instalaciji je posmatrač, on je centar kome se delo obraća i kome je namenjeno.”⁶¹

Instalacija je **hibridna forma**, jer može biti građena od elemenata rađenih u različitim medijima: „Instalacija je uspostavila veoma »proždrljivu« formu umetnosti koja asimiluje sve druge tradicionalne umetničke forme: slike, crteže, fotografije, tekstove, objekte, redimejdove, filmove, zvučne i video-zapise. Sve su te umetničke objekte u prostoru rasporedili umetnici ili kustosi u skladu s poretkom koji je sasvim ličan, individualan i subjektivan. Na taj način umetnik ili kustos ima šansu da javno pokaže svoju privatnu, suverenu strategiju selekcije. Instalaciji se često poriče status umetnosti jer se postavlja pitanje šta je njen medij. To se pitanje postavlja zato što su tradicionalni umetnički mediji u potpunosti definisani u skladu sa specifičnostima koje su imanentne samom mediju: platno, kamen ili film. Medij instalacije je sam prostor, a to pored ostalog znači da instalacija svakako nije »nematerijalna«. Suvremeno suprotno: instalacija je u svakom slučaju materijalna jer je prostorna. Instalacija jasno pokazuje materijal civilizacije u kojoj sasvim dobro živimo, budući da ona instalira sve što bi inače civilizacijom samo cirkulisalo. Stoga, iza površinskog cirkulisanja (informacija – prim. prev.) u medijima instalacija

⁶⁰ (Boris Grojs *Višestruko autorstvo*) *SLIKA/POKRET/TRANSFORMACIJA – Pokretne slike u umetnosti*, priredili: Jovan Čekić i Maja Stanković, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2013. 44–45.

⁶¹ (Installation art TATE) <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/installation-art>, pristupljeno 18. januara 2017. (Prev. aut.)

pokazuje civilizacijski hardver koji bi inače ostao neprimetan. Takođe pokazuje umetnikov suverenitet na delu: na koji način suverenitet određuje i sprovodi svoje strategije izbora. Zbog toga instalacija nije reprezentacija odnosa između stvari na način na koji je to regulisano u ekonomskom ili bilo kom drugom društvenom poretku; sasvim suprotno, instalacija nudi priliku da se iskoristi eksplicitno uvođenje subjektivnih poredaka i odnosa među stvarima radi preispitivanja barem onih poredaka koji, mora se pretpostaviti, postoje »tamo negde« u stvarnosti.”⁶²



Slika 40. Vilijam Kentridž (*William Kentridge*): Instalacija *The Refusal of Time*, 2012. i Bil Viola (*Bill Viola*): Instalacija *Room for St. John of the Cross*, 1983.

Specifičnost instalacije po Rozalind Kraus jeste njena **prostorna dimenzija**, a koju ona definiše kao „pejzaž” ili „arhitekturu”⁶³. Kod instalacije realni prostor je bitan deo umetničkog rada, posmatrač se kreće kroz taj prostor, kao što bi se kretao kroz određeni predeo ili arhitektonsko zdanje. Možemo govoriti o stvaranju specifičnog ambijenta koji okupira ceo izložbeni prostor, kroz koji posmatrač mora da se kreće kako bi percipirao u potpunosti delo. Kod instalacije izloženi elementi se ne percipiraju pojedinačno već funkcionišu kao međuzavisna celina ili objedinjeno iskustvo u prostoru.

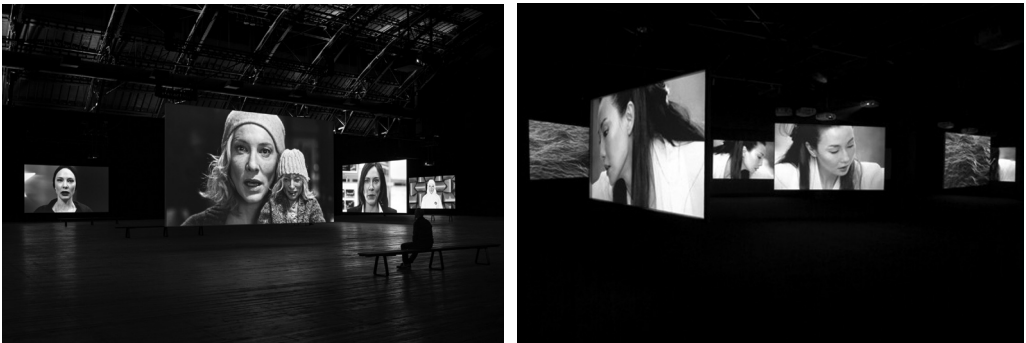
Pored prostorne dimenzije ključno obeležje instalacije je **vremenska dimenzija**. Maja Stanković ističe upravo taj aspekt: „Iako je uvođenje realnog prostora neosporno bitan element ove umetničke prakse, činjenica je da taj prostor načelno može da bude bilo koji prostor – javni, privatni, fabrički, napušteni, defunkcionalizovani, galerijski, muzejski, institucionalni, vaninstitucionalni – što ne umanjuje njegov značaj, ali ga svodi na promenljivu. S druge strane, instalacija je po sebi nesupstancijalna – ona nije nematerijalna, jer se sastoji od predmetnog, ali je njena materijalnost povezana, pre svega, s vremenom izlaganja, odnosno sa ograničenošću trajanja, pošto, kada nije izložena, ona, zapravo, kao takva i ne postoji; predmeti od kojih je sačinjena gube funkciju ili simbolički mandat koji imaju dok su deo instalacije. (...) Najranija tumačenja instalacije kao nove umetničke prakse stavljaju naglasak na prostor, jer je to logika dominantne paradigme – čvrste modernosti (Bauman). Ipak, retroaktivno gledano,

⁶² (Boris Grojs *Všestruko autorstvo*) *SLIKA/POKRET/TRANSFORMACIJA – Pokretne slike u umetnosti*, priredili: Jovan Čekić i Maja Stanković, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2013. 44–45.

⁶³ Krauss, Rosalind: *Sculpture in the Expanded Field, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, London 1986, 279.

moglo bi se reći da je, kad je reč o instalaciji, kao uostalom i o video-umetnosti, u prvom planu rad sa vremenskom dimenzijom, tačnije sa sadašnjim vremenom, aktuelnošću, prisutnošću.”⁶⁴

Video instalacija kombinuje video tehnologiju sa umetnošću instalacija. Za razliku od filmske umetnosti ili video rada, koji posmatrača drže nepokretnim pred uramljenom pokretnom slikom, kod video instalacije naracija se širi kroz prostor stvarajući ambijent **uranjanja**, ona postaje događaj postavljen u prostor u koji se mora kročiti telom kako bi se delo doživelo. „Pokretna slika je umetnost koja podrazumeva kako vremensku tako i prostornu izloženost u galeriji. To može da podrazumeva da se platno za projektovanje uveća na čitav zid od poda do plafona, ili da se pažnja usmeri na platno kao objekat, na primer, njegovim nagibom ili upotrebom velikog broja platna za projekcije. Moguće je uspostaviti telesni odnos prema slici, što je sasvim drugačije od iskustva koje gledalac ima u bioskopu, dok čvrsto sedi u svojoj stolici, van sebe dok se identifikuje sa slikom ili uranjanja (imerzije) u narativ. Instalacije sa pokretnim slikama otvorile su sasvim drugačije mogućnosti: sloboda kretanja po prostoru omogućuje samostalniji i radoznaliji odnos prema aparatu, na drugoj strani, mnoštvo ekrana može da indukuje uvučenost u panoramski spektakl.“ (Majkl Njuman)⁶⁵



Slika 41. Ajzak Džulijen (Isaac Julien): Video instalacija *Ten Thousand Waves*, 2010. i Džulijan Rozfelt (Julian Rosefeldt): Video instalacija *Manifesto*, 2015.

Oliver Grau uranjanje navodi kao ključni pojam vezan za razumevanje virtualne umetnosti: „Virtualne stvarnosti koje se u celosti doživljavaju preko čula vida hermetički odvajaju posmatrača od svih spoljnih vidnih utisaka, šire perspektivu stvarnog prostora u prividni prostor. (...) Nastoji se da se pomoću medija proizvede visok stepen osećanja uranjanja, prisutnosti (odnosno utiska da se upravo nalazite na tom mestu), što se može pojačati interakcijom s naizgled “živim” okruženjem u „realnom vremenu“.”⁶⁶

⁶⁴ Stanković, Maja: *FLUIDNI KONTEKST – Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2015, 56.

⁶⁵ (Majkl Njuman *Pokretna slika u galeriji od 1990-ih*) *SLIKA/POKRET/TRANSFORMACIJA – Pokretne slike u umetnosti*, priredili: Jovan Čekić i Maja Stanković, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2013, 231–232.

⁶⁶ Grau, Oliver: *Virtualna umetnost*, Clio, Beograd 2008, 16.

Prostorni narativ

Fotografije i pokretne slike koje čine osnovu projekta *NON FINITO* snimljene su u različitim vremenima i na različitim mestima na planeti. One su izolovani segmenti postojanja ili **poetske slike** preuzete iz realnosti, u procesu vizuelne kontemplacije nad odabranim prizorima. U finalnom delu rada na projektu bilo je potrebno povezati i strukturirati te snimke, postaviti ih u određen međuzavistan odnos – pririditi konačni narativ. Međutim, ispostavilo se da bi svaki do kraja definisan narativ bio u suprotnosti sa suštinom zabeleženih slika. Izdvojeni prizori su pojedinačno već funkcionisali kao jedinstveni i celoviti poetski izrazi, te bi preterana montaža i manipulacija na neki način bila nasilna i narušavala integritet slika. Nisam želela da pričam priče, slike su morale sačuvati tu izvorno uhvaćenu istinu trenutka, ali nisam ni želela da sve deluje kao nasumice ponuđen skup prizora. Struktura je morala biti takva da ne naruši već postignutu formalnu celovitost radova i njihove percepcije kao začudnih trenutaka realnosti, ili slika života. U realnosti postoji samo zbir individualnih situacija, one nisu nužno u relacijama, život je protok tih situacija u kojima ne postoji jasan početak, sredina i kraj.

I to je to osetljivo polje na kojem sam se našla tokom promišljanja na koji način da predstavim i do koje mere da strukturiram ceo rad. Intuitivno sam osećala da sistem, pri realizaciji u galerijskom prostoru, mora da ostane otvoren. Sve drugo bi u ovom slučaju bila laž, i u estetskom i u etičkom smislu, neistina koja bi povredila one najdragocenije sadržaje projekta. Sa druge strane i video snimci su, kako sam već napomenula, funkcionisali kao „pokretne“ fotografije, ili „žive“ slike, te su zahtevali i da budu izloženi kao izdvojeni segmenti, a ne kao delovi jednog integralno sjedinjenog i izmontiranog video rada.

Tako sam došla do rešenja **prostornog narativa**, stvaranja određene **poetske strukture** u prostoru, koja bi se gradila kombinacijom odabranih video radova i fotografija. Tim postupkom umetničko delo svoj konačni oblik zadobija tek načinom prezentacije, rasporedom i međuodnosom slika u prostoru. Delo, zapravo, počinje da živi kao završeno, tek specifičnim izvođenjem u prostoru, ne manipulacijom snimaka u studiju, efektima montaže i dramaturškim oblikovanjem narativa sa definisanim početkom i krajem. Otuda i podnaslov projekta *Izvođenja prostornih narativa*.

On se odnosi na taj aspekt temporalnosti i performativnosti konačnog dela, koji ga povezuje sa filmom i izvođačkim umetnostima.⁶⁷ Konceptualno je bilo predviđeno izvođenje više **ambijentalnih instalacija** u različitim galerijskim prostorima, gde bi svaka izložba funkcionisala kao autonomna i neponovljiva **poetska celina**. Na taj način umetničko delo postaje događaj, proces ili radnja koja posmatraču pre svega treba da pruži iskustvo, a mogućnošću različitih izvođenja projekat funkcioniše kao svojevrсна otvorena forma, kontinuirani stvaralački proces koji pretpostavlja mogućnost transformacije izraza i drugačijih percepcija narativa – *non finito*.

⁶⁷ „Preko filma temporalnost ulazi u sliku, ali tu se ne zaustavlja. Prelazi i na druge forme vizuelnog, pa tako, ono što je bilo polje likovnog pre pojave filma – slika i skulptura – na kraju 20. veka transformisano je u polje vizuelnih istraživanja koje, pored tradicionalnih medija uključuje i niz drugih. Zajednički imenitelj ovih umetničkih praksi je temporalnost: ograničeno trajanje, uračunavanje procesa, promena i pokreta koji su upravo preko filma postali sastavni deo vizuelnih istraživanja. Umetničko delo, tradicionalno nepromenljivo, trajno, napravljeno tako da, u idealnom slučaju, večno traje, dobija novu dimenziju, fluidnost; ono nije više nužno predmet, već i određena radnja, proces, iskustvo, spektakl ili događaj.“ Stanković, Maja: *FLUIDNI KONTEKST – Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2015, 38.

Izvođenja prostornih narativa

Praktični deo doktorskog umetničkog projekta realizovan je u četiri izlagačka prostora tokom 2017. godine u formi **ambijentalnih instalacija**. Prva dva pasaža, „NON FINITO, pasaž 1: San o drugom mestu“ i „NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet“, izvedena su u formi video instalacija u prostoru; treći, „NON FINITO, pasaž 3: Kad zidovi postanu mekani“, kao kombinacija video instalacija i štampanih fotografija; dok je u četvrtom pasažu, „NON FINITO, pasaž 4: Prostor između udisaja i izdisaja“, ambijentalna celina formirana samo od štampanih fotografija.

Svi pasaži građeni su od digitalnih zapisa iz iste biblioteke projekta, ali je njihov izbor i kombinacija u prostoru bio drugačiji. Korišćeni su i različiti mediji za njihovu prezentaciju: digitalne slike su prezentovane kao video projekcije, ekranske slike i štampane fotografije. Digitalna slika nema isti simbolički karakter i perceptivni efekat kada se prikazuje kao video projekcija – odnosno svetlost koja putuje kroz prostor, ili kada je prikazana na ekranu, ili kada se odštampa. Digitalna tehnologija omogućava da slike prolaze kroz različite manifestacije i da se njihov sadržaj plasira preko različitih formata: „(...) digitalna slika je digitalni dokument, zapis koji se aktuelizuje. Da bi bila viđena, ona mora da se vizualizuje: da bude »postavljena«, »izvedena« što je približava muzičkom komadu. Digitalizacija, u izvesnom smislu, transformiše vizuelne umetnosti u performativne, jer je uslov njene vidljivosti, ne samo produkcija, već i »izvođenje«, aktuelizacija digitalnog dokumenta u sliku, tekst, zvuk... Iz toga sledi da je svako izvođenje drugačije u odnosu na kontekst: nije isto da li se digitalna fotografija pojavljuje kao print u galerijskom prostoru, bilbord na ulici ili na mobilnom telefonu. Utoliko je vizuelizacija digitalne slike ujedno i njena interpretacija. To bi značilo da digitalna slika nema definisan, fiksni značenjski okvir, već da je u konstantnom procesu proizvođenja značenja.“ (Maja Stanković).⁶⁸

- „**Pasaž** (fr. *passage*) prolazak, prelazak, prolaženje; prelaz, prolaz; naročito: pokriven prolaz, pokrivena ulica, galerija; kretanje gore-dole, jahanje i vožnja na istom mestu; stav ili mesto u knjizi ili muzičkom komadu, pasus; muz. melodičan niz tonova; jah. odmeren i propisan hod konja; tzv. „španski korak“ (izvedeno od ital. *passegio* šetnja) tj. koračanje po taktu.
- Pasaž-instrument (fr. *passage*, lat. *instrumentum*) astr. vrsta dogleda koji služi za posmatranje prolaska (pasaža) zvezda kroz meridijan.
- Pasažer (fr. *passageur*) putnik, prolaznik.“⁶⁹
- *Passagenwerk* poslednje nedovršeno delo Valtera Benjamina. *Projekat Arkade* je „zbirka citata, ilustracija i komentara, koje je Valter Benjamin sakupljao i beležio u periodu 1927-1940 godine, s namerom da ih pretoči u veliku panoramu XIX veka, njegovih opsesija i opsena (...).“⁷⁰

Svaka izložba je funkcionisala kao poseban **pasaž**, u kojem se na različite načine proizvodio i izvodio

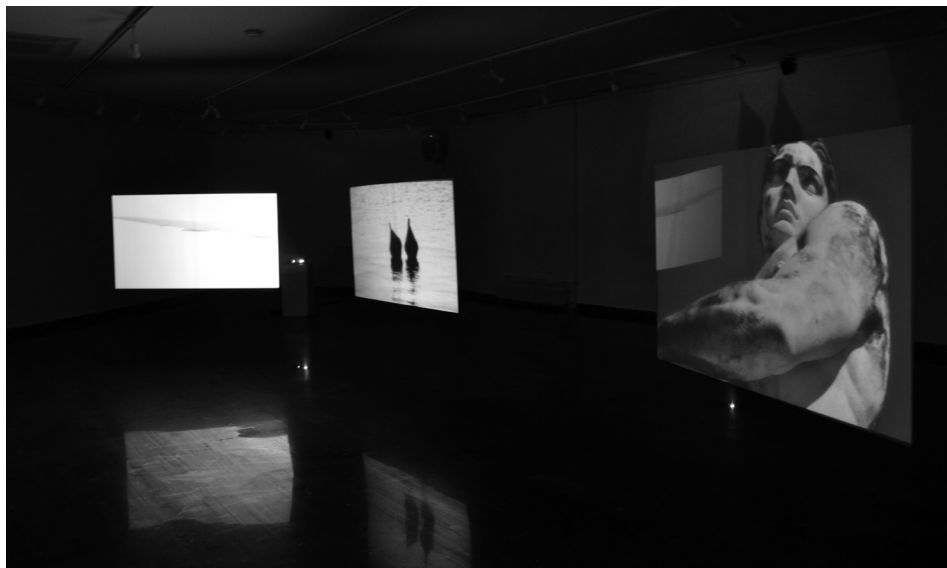
⁶⁸ Stanković, Maja: *FLUIDNI KONTEKST – Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2015. 136.

⁶⁹ <http://www.vokabular.org/?search=pasa%C5%BE&lang=sr-lat> pristupljeno 31. jula 2017.

⁷⁰ <http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/1466/radio-beograd-3/1369770/valter-benjamin-pariz-prestonica-xix-veka.html>, pristupljeno 30. jula 2017..

narativ. Oni su događaji koji i autoru i posmatraču nude različite *prolaze* kroz sakupljeni materijal, iskustvo boravka u slikama i sklapanje sopstvenog narativa. Pasaži funkcionišu kao priređene zbirke digitalnih slika, skup odabranih fragmenata pozajmljenih iz realnosti. To nisu linearno postavljene i dovršene priče kojima autor suvereno vlada. Na isti način je i Valter Benjamin razmišljao: „Metod ovog projekta: književna montaža. Ne moram da kažem bilo šta. Samo ću pokazati. Neću dodavati nikakve lične ukrase, nikakve originalne formulacije. Ali, kada je reč o tim krhotinama, otpacima – neću praviti njihov popis, već ih pustiti da dođu do izražaja, na jedini mogući način: tako što ću ih staviti u upotrebu.“⁷¹

Četiri pasaža takođe nisu delovi jedne linearne priče, izrazi koji se nastavljaju jedan na drugi poput televizijske serije ili knjige u više nastavaka. Oni su samo različiti mogući *prolazi* kroz sakupljeni materijal. Svaki snimak je već kratki pasaž kroz realnost, a njihova postavka u prostoru je poziv na višeznačno *putovanje* kroz njih. Svaka izložba ili pasaž projekta je „*izlog*“ u kojem se posmatraču nude drugačije kolekcije prizora. Postoji još jedna analogija: kao što arhitektonski pasaži, iz otvorenog javnog prostora, mogu voditi ka nekim skrivenijim i intimnijim mestima, tako i ove četiri postavke u galerijskim prostorima pozivaju posmatrača na *prolaz* ka njihovim unutrašnjim prostorima. Proces rada na projektu *NON FINITO* je u stalnom kretanju, njegovi pasaži i nisu mesta nekog konačno definisanog identiteta, oni su mesta tranzita i iskustva, *prolaza* ka nečemu, *prelaza* iz jedne situacije u drugu, iz jednog stanja u drugo.



Slika 42. Svetlana Volic: Video instalacija *NON FINITO, pasaži: San o drugom mestu*, 2017.

⁷¹ (Benjamin, Valter: O teoriji znanja. Teorija progressa., N1 a.8, str. 460), preuzeto sa: Walter Benjamin: Vodič kroz 'Projekat Arkade' (1927–1940) <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-pariz-prestonica-xix-veka>, pristupljeno 31. jula 2017.

„NON FINITO, pasaž 1: San o drugom mestu“

Prva izložba pod nazivom „**NON FINITO, pasaž 1: San o drugom mestu**“ realizovana je u Galeriji 73 u Beogradu (26. januar – 7. februar, 2017.) u obliku **trokanalne video instalacije**. Odabrani video radovi su projektovani su na tri klirita postavljena u središnjem prostoru galerije (3 video projekcije u *loop*-u: 2'35", 6'44", 8'06"; projektovane na 3 površine od pleksiglasa dimenzija 100x180cm).

Video instalacija *San o drugom mestu* funkcioniše kao poetsko-prostorni narativ oblikovan svetlošću **video projekcije**. („Projekcija – od latinskog projectionem (pro+jacere) što znači »bacanje napred, proširenje, rasprostiranje« – označava izmeštanje, prenošenje sa jednog na drugo mesto, transfer. U svojoj osnovi, projekcija je oblik geometrije koji se zasniva na osobinama svetlosnih zraka: ona nam omogućava da, polazeći od jedne nepokretne tačke, iscrtamo bilo koji broj regulisanih korespondencija između dve ravni, ili, između ravni dvodimenzionalne slike i trodimenzionalnog prostora. (...) Po samoj svojoj prirodi, projekcija poseduje inherentne osobine koje pogoduju distorziji i iluziji, kao i racionalnoj korespondenciji – u skladu sa time, psihoanalitički koncept podrazumeva odsustvo razlikovanja između unutrašnjeg i spoljašnjeg, između unutrašnjeg psihičkog života i spoljašnje realnosti. (...) Kao što je opšte poznato, projektovane slike podstiču fantaziranje: one su poziv da vidimo stvari kojih nema pred nama.“ (Liz Koc).⁷²

Projekcijom video radova na kliritu, pokretne slike se percipiraju kao eterični prividi u prostoru, jer se materijalnost samog klirita, pod uticajem svetlosti video projekcije, poništava. To stvara osećaj iluzije: slika postaje svetleći fluid u prostoru, oslobođen materije i svesti o tehničkoj podršci video plejera i projektora. Galerija funkcioniše kao transcedentno mesto za percepciju iskustva definisanog svetlošću, a posmatrač uranja u taj prostor kao što bi uronio u svoju misao ili unutrašnje prostore bića. „**Uranjanje** prevashodno obuzima misao, to je proces, promena i prelaz iz jednog duhovnog stanja u drugo. Odlikuje ga smanjenje kritičke distance prema onome što je prikazano i porast osećajne upletenosti u ono što se događa.“ (Oliver Grau).⁷³

Vremenski okvir za posmatranje i percepciju video radova u instalaciji *San o drugom mestu* nije zadat. Projekcije nemaju ni definisan početak ni kraj. Slike se prikazuju u *loop*-u, a ekrani nisu sinhronizovani, tako da ni u jednom trenutku tokom trajanja projekcije situacija u prostoru nije ista. Video instalacija nema nikakav zvuk. Izvorno snimljeni tonski zapisi su izbrisani i sve je svedeno samo na percepciju slike. I tokom procesa snimanja zvuk nije igrao nikakvu ulogu, akcenat je bio isključivo na posmatranju. On je ovde suvišna informacija koja bi ometala gledanje slike i skretala fokus sa nje. Tišina je bitan aspekt rada, ona omogućava koncentrisano posmatranje i dublju kontemplaciju slike.

⁷² (Liz Koc *Video-projekcija: prostor između ekrana*) *SLIKA/POKRET/TRANSFORMACIJA – Pokretne slike u umetnosti*, priredili: Jovan Čekić i Maja Stanković, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2013, 286.

⁷³ Grau, Oliver: *Virtualna umetnost*, Clio, Beograd 2008, 24.

Budući da je svaki pojedinačan snimak u okviru projekta *NON FINITO* već percipiran kao završena poetska slika, zapravo je bilo potrebno prirediti prvu „prostornu zbirku“ tih kratkih izraza. Snimci su morali ostati netaknuti i integralni, ali i postavljeni u određeni odnos sa drugim slikama. Proces je i ovde sličan pisanju poezije: pojedinačnim slikama i njihovim spajanjem gradi se nova, komplikovanija **poetska celina**. Slike koje se projektuju na tri ekrana od klirita su tematski i simbolički određene na izvestan način, ali one ostaju otvorene, u naznakama date i do kraja nedefinisanе, *non finito*. One su samo okvir koji poziva posmatrača da se zagleda u svoj unutrašnji prostor i iz njega simbolički crpi asocijacije i značenja, da iz sopstvenog iskustva percepcijom slika montira sopstveni film.⁷⁴

Na prvom ekranu prikazano je avionsko krilo koje plovi nebeskim pejzažem boreći se sa turbulentnim meteorološkim uslovima (oluja, vetar i kiša). Let ovde nosi neku metafizičku nelagodou, strah ili slutnju pada, određenu melanholiju i težinu postojanja. Taj snimak je u relaciji sa identičnim kadrom na drugom ekranu, koji kao u ogledalu prikazuje isto avionsko krilo, ali koje sada neometano plovi nebeskim plavetnilom okupanim suncem i prosvetljenim oblacima. Oni idejno simbolišu dve krajnosti, odnos između tamnih i svetlih dimenzija postojanja.



Slika 43. Svetlana Volic: Frejmovi video radova iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

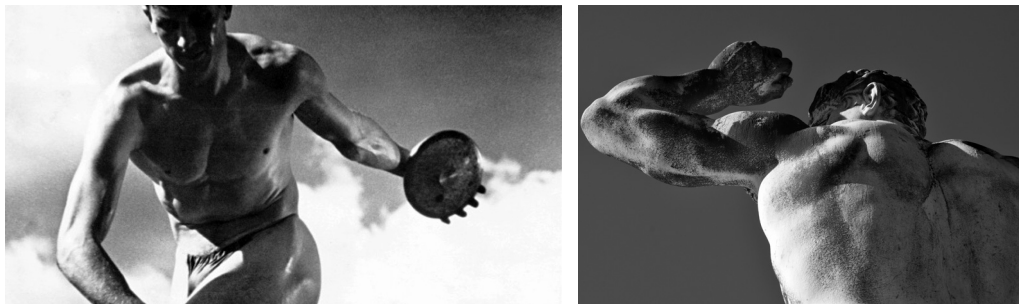
Na drugom ekranu prikazan je niz različitih slika, ali taj prizor osunčanog nebeskog prostranstva se pojavljuje u određenim intervalima poput refrena, ritmički uspostavlja vezu sa svojom tamnim blizancem na prvom ekranu. Između „refrena“ naizmenično se smenjuju različiti prizori bezbrižnosti, uhvaćene lepote i radosti postojanja, ali i slike koje simbolički nose misao o prolaznosti, propadanju i smrti. Zajedno oni čine mali model realnosti – koncept postojanja u neprekidnom stanju kretanja i transformacije.

⁷⁴ Džin Jangblad (Gene Youngblood) je u svojoj knjizi *Prošireni film predvideo* taj proces u kojem napredak novih tehnologija omogućava i nove forme subjektivne percepcije: „Kada kažemo prošireni film, mi zapravo mislimo na proširenu svest.“ Youngblood, Gene: *Expanded Cinema*, E.P. Dutton, New York, 1970, 41.



Slika 44. Svetlana Volic: Frejmovi video animacije iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

Na trećem ekranu prikazuje se video animacija formirana od fotografija, na kojima su izolovani detalji idealizovanih skulptura muškaraca, fotografisanih pod vedrim nebom bez oblaka. Erotične, oblike forme u belom mermeru iz Karare nasuprot dubokog i mirnog plavetnila naslućuju **Eros**, uživanje u telu i telesnosti, ali i čežnju za duhovnim, idealizovanim prostorima ljubavi. Skulpture su snimljene na *Stadionu meremera* u Rimu (*Stadio dei Marmi*), u okviru sportskog kompleksa *Foro Italico*, koji je sagrađen po Musolinijevom nalogu. Svaka skulptura „idealnog“ muškarca na stadionu predstavlja jedan italijanski grad. One u sebi nose odjeke ideja koje je Musolinijeva ideologija propagirala, međutim, taj kontekst u sklopu izložbe nije objašnjen gledaocu, on nigde ne čita političku pozadinu skulptura. Moć slike ovde počiva u njoj samoj, na načinu na koji su oblici posmatrani i prikazani, van ideološkog, istorijskog ili etičkog konteksta. Postoji izvesna sličnost sa pogledom Leni Rifenštal u dokumentarnom ostvarenju *Olimpija*, ali i sa njenim kasnijim fotografijama Nubijaca.



Slika 45. Leni Rifenštal (Leni Riefenstahl): Kadar iz filma *Olimpija* (Olympia), 1938. i Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017.

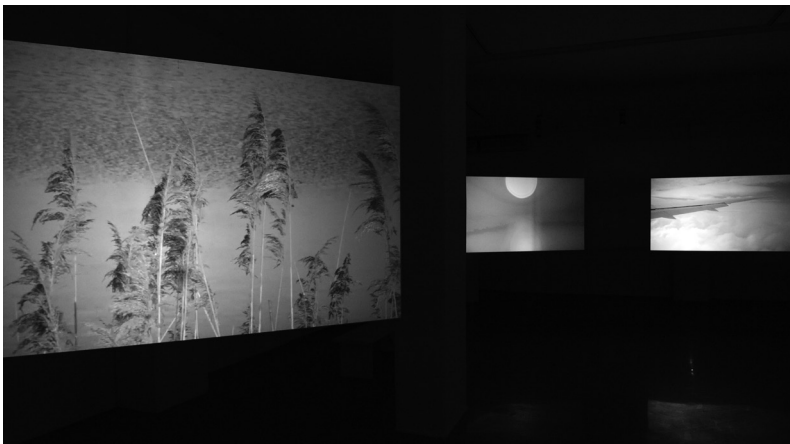
„NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet“

- Izložba „**NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet**“, realizovana je u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu (17. februar – 10. april 2017) i predstavlja centralni događaj u okviru projekta *NON FINITO*. Sastoji se od:
 - 5 HD video projekcija u *loop*-u (2'35", 3'38", 2'17", 6'44", 8'06") projekcione površine od pleksiglasa dimenzija 100h180cm, zadnja projekcija
 - 4 video rada projektovana na foto-frejmovima u *loop*-u (2'38", 2'38", 4'23, 2'38")
 - 1 video rad projektovan na plazma *TV*-u u *loop*-u (2'28")



Slika 46. Svetlana Volic: Video instalacija *NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet*, 2017.

Video instalacija *Gde prestaje svet* konceptualno proističe iz prvog pasaža *San o drugom mestu*, preuzima stvaralački princip sa prethodne izložbe u načinu građenja prostornog narativa, ali tu misao dalje razvija, uslošnjava i produbljuje u novom prostoru. Broj video radova i ekrana se povećava, teme se razrađuju, njihovi odnosi uslošnjavaju i višeslojno kontrastiraju, uvode se neke reminiscencije itd. U slučaju postavke u Salonu Muzeja savremene umetnosti, radi se o kompleksnijoj poetskoj celini i nelinearnom prostornom narativu, glavna struktura je građena projekcijom video radova na pet klirita postavljenih na različitim mestima u prostoru, i četiri foto- frejma postavljena na zid galerije. U Galeriji 73 ukupna poetska slika se mogla posmatrati iz jedne tačke u prostoru, pogled je mogao obuhvatiti istovremeno sve tri projektovane slike na kliritima. Međutim u Salonu, percepcija celine neminovno zahteva kretanje, istraživanje prostora promenom pravaca kretanja i posmatranje slika iz različitih uglova. Posmatrač je prinuđen da se kreće, ali to kretanje nije pravolinijski određeno nekim početkom ili krajem rute. Promenom tačke gledišta menja se vizura posmatrača kao i odnos između ekrana u vidnom polju. On teoretski može beskonačno lutati prostorom: ići od jedne do druge tačke, koncentrisati se na jedan ekran ili na njihovu trenutnu kombinaciju. Posmatrač ima definisanu strukturu u okviru koje se kreće, ali zapravo preuzima ulogu stvaraoaca: putovanjem kroz višedimenzionalnu poetsku sliku prati tok svojih misli i ispisuje sopstveni narativ. Vremenski okvir za percepciju radova i u ovom pasažu nije određen trajanjem video radova, oni idu u *loop*-u i nisu sinhronizovani. Situacija ni u jednom trenutku nije identična (ukoliko se posmatrač vrati u istu tačku u prostoru kombinacija slika koje vidi je uvek drugačija), sistem je otvoren, nema početka ni kraja, gde se opet vraćamo na prinip *non finito*.⁷⁵



Slika 47. Svetlana Volic: Video instalacija *NON FINITO*, pasaž 2: *Gde prestaje svet*, 2017.

⁷⁵ Video instalacije stvaraju veštačke svetove u kojima prostor slike u celosti ispunjava vidno polje posmatrača. Tačka gledanja više nije statična niti linearno dinamična, kao na filmu, već teorijski uključuje neograničen broj mogućih perspektiva. Galerija tako postaje prostor utopije ili uobrazilje, u kojoj su slike „naizgled kadre da oblikuju sveobuhvatnu vizuelnu i čulnu sferu koja je slična životnoj.“ (Oliver Grau) Grau, Oliver: *Virtualna umetnost*, Clio, Beograd 2008, 12.

Raspored prizora u prostoru je likovno promišljen, i na estetskom i značenjskom nivou. Ekрани su raspoređeni u međuzavisnom odnosu, vođeno je računa koja slika se nalazi pored koje, kako prizori utiču jedni na druge i kakvu zajedničku perspektivu oni nude iz svake tačke u prostoru. Komponovanjem elemenata u prostoru, i likovnom igrom između njih stvorena je kompleksna **poetska slika**. Na ekranima protiču slike trajanja i protoka vremena, smenjuju se slike uhvaćenog spokoja, lepote i uzvišenosti postojanja, slike mladosti i uživanja u telesnosti i bezbrižnim igrama, slike starosti, propadanja i smrti. Krupni i široki kadrovi preuzeti iz života, kao i u slučaju video instalacije u Galeriji 73, funkcionišu kao univerzalne slike, ali su ovde odnosi između njih bogatiji i simbolički višeznačno razrađeni.

Ponovo je izbegnut bilo kakav kontekst čvrstog autorskog vođenja, postoji sećanje i iskustvo slika iz likovnih umetnosti, književnosti, mita, filma, ali prizori funkcionišu bez referenci i bez jasno definisanog narativa. Svaki ekran prikazuje niz prilično otvorenih i suptilno postavljenih tema. Sistemom asocijacija i metafora postavljeni su simbolički i narativni stubovi kompozicije, međutim taman su toliko naznačeni da nenametljivo zavrtne mentalnu igru posmatrača i povedu ga na intimno putovanje. Posmatrač se ostavlja prostor da analogije i sadržaje crpi iz sopstvenog iskustva, onog koje već poseduje i onog koje stiže u dodiru sa slikama koje su pred njim.

Stvaranje konačne kompozicije u prostoru kao i njena percepcija bliska je neometanom protoku misli ili sanjarenju. Onoga što Wenders, kada priča o svojim filmovima, naziva *Daydreaming* – sanjarenje, san na javi, snoviđenje: „Pratio sam metod **sanjarenja na javi**. Priče uvek preuzimaju kontrolu, znaju svoj kurs, zna se o čemu se radi, gde počinju, a gde završavaju. Sanjarenje je upravo suprotno od toga; tu ne postoji dramaturška kontrola. Ono što postoji je neka vrsta nesvesnog vođenja onome ko to želi, bez obzira gde, svaki san ide nekamo, ali ko može reći kuda? Nešto u nesvesnom zna, ali jedino ga možemo otkriti ako se prepustimo njegovom kursu.”⁷⁶



Slika 48. Svetlana Volic: Video instalacija *NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet*, 2017.

⁷⁶ Wenders, Wim: *The Logic of Images – Essays and Conversations*, Faber and Faber Limited, London, 199, 58. (Prev. aut.)

Pri ulasku u galeriju posmatrač je prvo nailazio na međuprostor, koji je kao neko mesto inicijacije uvodio posmatrača iz realnog prostora ulice u virtuelni prostor izložbe. U tu istu prostoriju posmatrač se i vraćao nakon boravka u prostoru video instalacije. Na frontalnom zidu nalazio se naziv izložbe, a na zidu levo animacija koja je puštana na plazma ekranu. Animacija je napravljena od fotografija, snimljenih iz statičnog kadra, na kojem se nalaze dve prazne stolice okrenute ka pejzažu. Pozicija stolica je ista, a pejzaž se tokom vremena menja – prolaze oblaci, menja se svetlo, sunce nestaje i ponovo se pomalja. Jedan pas se povremeno pojavljuje i odlazi. Animacija se pušta u *loop*-u, tako da se radnja kontinuirano ponavlja i teče u beskrajnom krugu, bez početka i kraja, *non finito*. Ona je kao neka mala vizuelna zagonetka koja poziva posmatrača na misao o pejzažu, proticanju vremena i prolaznosti.



Slika 49. Svetlana Volic: Video instalacija *NON FINITO*, *pasaž 2: Gde prestaje svet*, 2017.

Nakon toga posmatrač je ulazio u prostor video instalacije koja je građena projekcijom video radova na pet površina od klirita i četiri video rada koji su puštani na foto-frejmovima postavljenim sa unutrašnje strane pregradnog zida (zida koji je međuprostor izložbe delio od glavnog događaja). Kao i u slučaju prve izložbe i drugi pasaž, video instalacija *Gde prestaje svet*, nema zvuk. Tišina i svetlost video projekcije grade transedentni prostor koji poziva na smirivanje, duhovno kretanje i put ka uzvišenim prostorima misli. Sama projekcija ovde postaje mesto kreativnosti. Prostor je građen svetlošću, kliriti lebde u prostoru i percipiraju se kao svetlost. Prednja strana se posmatraču nudi kao jasna, oštra slika, dok je sa druge strane zamućena, u sfumatu, blago van fokusa, poput nekog sećanja na sliku.



Slika 50. Svetlana Volic: Frejm video rada iz ciklusa *NON FINITO*, 2017. (klirrit br. 1)

Na kliritu, na koji je posmatrač prvo nailazio pri ulasku u prostor video instalacije, projektovan je video snimak detalja fontane sa trga *Piazza Navona* u Rimu. Kadar je statičan i na njemu je prikazana glava morskog boga Tritona, Posejdonovog sina, iz čijih usta izlazi voda. Akcenat slike je na pogledu Tritona usmerenog direktno ka posmatraču i ritmičkom izbacivanju vodenog mlaza. Međutim snimak je prilično usporen kao u nekom snu, pa vremenska dimenzija postaje najvažnije mesto u kojem se odvija transfer, sa realnog nivoa fizičke percepcije stvarnosti, ka snoviđenju i metafizičkim dimenzijama postojanja. Fontana i voda su izabrani kao simboli života, ali i svesti o proticanju vremena i prolaznosti svih stvari. (Pošto snimak ide u *loop*-u slika se percipira kao simbol večnosti, kao neprekidni proces trajanja, beskonačni tok u vremenu i prostoru). On je jedini snimak koji se prikazuje na tom kliritu. Voda kao element je veoma zastupljena na snimcima projekta *NON FINITO*.



Slika 51. Svetlana Volic: Frejmovi video radova iz ciklusa *NON FINITO*, 2017. (klirrit br. 2)

Na kliritu levo od njega naizmenično se prikazuje četiri video rada koji simboličku ravan prebacuju na nivo zemaljskih zakona postojanja, trajanja pojava, stvari, bića i njihovih odnosa. Vetar koji njiše grane možda simbolički označava životne tokove, mirenje sa sudbinom koju ne možemo izbeći, ali i nadu i molitvu upućenu apsolutu, čije se ćutanje možda reflektuje u vodi iza njih. Porodica konja kadrirana je na sličan način kao i snimak koji mu prethodi, pogledom kroz granje na vetru, s tim što ovde umešto horizontalne ravni vode imamo odnos sa nebom, vertikalom iznad. Ribe u prepunom ribnjaku se nalaze u mutnoj vodi i kreću se haotično, naleću jedna na druge, udaraju se i preskaču, dok bove na poslednjem snimku spokojno ljuljuškaju talasi u luci. Kretanje bova me je još tokom procesa snimanja asociiralo na odnos između dva bića: one se približavaju, dodiruju, udaljavaju, nekad su im pokreti sinhronizovani, a nekad ne, ali ipak ostaju nekom odlukom bliskog veza na dnu mora, jedna uz drugu. Interesantno je da su svi video snimci i fotografije koji su korišćeni na ovoj izložbi, ali generalno i svi drugi snimci u projektu *NON FINITO* snimljeni u otvorenim prostorima, nebo je ono što se pretpostavlja kao zajednički imenilac svih radova, čak i ako nije fizički prisutno na snimku.



Slika 52. Svetlana Volic: Frejmovi video radova iz ciklusa *NON FINITO*, 2017. (klirit br. 3)

Na trećem ekranu prikazivana su tri video rada. Na prvom snimku nalazi se nemirno krilo aviona, koji leti uz turbulencije izazvane kišom i vetrom – senzacije koje u svima nama tokom putovanja avionom izazivaju strah, nelagodu i pomisao o padu. Drugi snimak prikazuje barku na pučini, u zoru, kada se voda izjednačava sa nebom, jer ne postoji jasna linija horizonta. Tokom snimanja ovog prizora imala sam asocijaciju na Haronovu barku koja prevozi duše umrlih (možda zbog oblika čamca koji je u mojoj svesti zabeležen kao predstava mitsko-antičkog čamca). Posmatrač je možda neće čitati na taj način ukoliko je nema u svojoj svesti kao ja. Treći snimak je zalazak sunca, intenzivna, raskošna predstava svetlosti pred „spuštanje zavese“. Sva tri snimka su asocijativno kod mene budila misao o kraju i konačnosti.

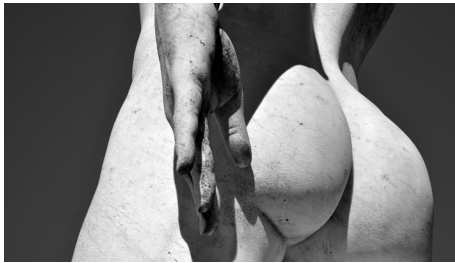
Na kliritu broj 4 ponovljena je identična situacija kao na kliritu broj 2 u instalaciji *San o drugom mestu*. Snimak krila aviona koji spokojno leti nebeskim pejzažem, je u formi refrena na ovom ekranu. Između njega se prikazuje slika ptice koja širi svoja krila i asocijativno sluti let. Sledeća strofa je slika mačke koja jede ribu – ovaj snimak je jedan od onih koji je izazvao najaču estetsku reakciju tokom snimanja, bogatstvo boja i svetlosna igra na mrtvom telu ribe me je fascinirala, te prizoru smrti i destrukcije, koji bi inače izazvao gađenje, podarilo uzvišenu lepotu i dostojanstvo. Treća strofa je mrtva riba koju osvaja mravi. Ona je izazvala sličnu estetsku reakciju kod mene kao i prethodni prizor. Prisustvo mrava



Slika 53. Svetlana Volic: Frejmovi video radova iz ciklusa *NON FINITO*, 2017. (klirir br. 4)

je činjenica koja upućuje na to da je riba mrtva, međutim vlažnost i svežina njene kože kao da ju je i dalje činila jedrom i živom, pa svest još uvek nije percepirala taj prizor kao prizor smrti. Formalno me je riba sa otvorenim perajima asociirala na avion (likovno i značenjski gledano, na tri video rada ovog ekrana nalaze se krila). Krilo je simbolička nit koja labavo povezuje inače nepovezane slike realnosti na ovom ekranu. Poslednja strofa je snimak mladića koji igraju odbojku u vodi. Prizor je estetski izazvao jaku reakciju tokom snimanja zbog svoje likovnosti, formalnom sklopu elemenata u izabranoj kompoziciji, odnosu boja i difuznom svetlu, ali njegova začudnost počivala je, kako sam tek kasnije otkrila tokom pregledavanja snimka, u neobičnom narativu. Veća grupa mladića igrala je odbojku, a onda je postepeno jedan po jedan nestajao, izlazio iz kadra, dvojica igrača su nastavila igru, dok naposljetku nije ostao samo jedan mladić, koji je iznenada postao svestan svoje samoće i kraja igre.

Poslednji ekran (klirir br. 5) posmatrač, pri ulasku u prostor video instalacije, nije mogao odmah da vidi. Tek dolaskom do kraja prostorije on bi ga uočavao u desnoj niši galerije. Mesto na kojem je dominirao Eros nije se moglo objedinjeno percepirati u nivou sa ostalim ekranima. Video animacija koja je u prvom pasažu projekta bila prikazana na trećem kliritu ovde je kontrastovana sa veoma



Slika 54. Svetlana Volic: Frejmovi video radova iz ciklusa *NON FINITO*, 2017. (klirir br. 5)

kratkim snimkom drhtavih ruku starca. To su ruke penzionisanog senjskog rudara koji mi je u trenutku snimanja pričao ceo svoj mukotrpan život. Međutim taj kontekst, zvuk i narativ ovde nisu ponuđeni posmatraču. Muka, težak rad, starost i bolest mogli su se pročitati samo na nivou slike. Nakon snimka ruke prikazivan je snimak galebova koji lete, kao kratki intermecc, pred povratak na animaciju sa idealizovanim formama skulptura sa stadiona *Foro italico*. Brzi pokreti njihovih krila kao da su „čistili“ prostor između ova dva snimka. Prizori galebova u letu su opet bila diskretna tačka koja povezuje nit sa snimkom galeba na ekranu br. 4.

Na poprečnom zidu postavljena su 4 foto-frejma na kojima je prikazano kretanje autora. Prikazivanje digitalnog zapisa na ovim ekranima drugačije se percipira od prostora koji je izgrađen video projekcijom. Svetlost video projekcije povećava osećaj iluzije u prostoru i perceptivno uranjanje u sliku (utisak da se u njoj boravi), dok ekranska slika svojim okvirom zadržava podelu između prostora slike i prostora u kojem se nalazi gledalac. Ovaj nivo postavke funkcioniše poput kamera za video nadzor, ekrani foto-frejмова kao da prenose dešavanja izvan granica zatvorenog prostora video instalacije. Ovaj zid je i jedino mesto na kojoj je moguće osetiti prisustvo autora.

Najvažnije mesto na kojem počiva prostorni narativ *Gde prestaje svet* nije prostor galerije, niti prostor autorovog pogleda, već svest posmatrača koji u njega stupa. Bil Viola je zapisao kako se u njegovim radovima čitav izložbeni prostor video instalacije „pretvara u unutrašnjost za otkrivanje uma, koji je uvek nepostojan i obuzet samim sobom. Prostorija je um koji razmišlja, obuzet sobom.”⁷⁷ Naša percepcija stvari nikad nije linearna, već se sastoje iz niza slika između kojih kretanjem misli uspostavljamo relacije (uvek ostaje nešto do kraja nedefinisano i apstraktno u tom procesu), pa je može-

⁷⁷ Ross, David A; Viola, Bill; Hyde, Lewis; Perov, Kira: *Bill Viola*, Whitney Museum of American Art, 1997, 107. (Prev. aut.)



Slika 55. Svetlana Volic: Video instalacija *NON FINITO, pasaż 2: Gde prestaje svet*, 2017.

mo uporediti sa procesom beleženja slika video kamerom u projektu *NON FINITO*, ali i sa načinom njihovog izlaganja u galerijskom prostoru. Meditativnim postupkom iz realnosti je izdvojen niz prizora i ponuđen posmatraču kao prostorni sklop, ali opet kao nepovezano trajanje i nelinearni narativ. Instalacija je koncipirana tako da posmatraču omogući virtuelno putovanje koje simulira autorovo kretanje kroz realni prostor i pogled tokom putovanja, nudeći mu zapravo samo način posmatranja stvarnosti, putem zabeleženih prizora.

I prostorni narativ u Salonu Muzeja savremene umetnosti je po svojoj konačnoj formi oblik **vizuelne poezije**, blizak književnim izrazima. Postoji sličnost sa pesmom Volte Vitmena *SALUT AU MONDE!* objavljene u zbirci *Vlati trave*. Pesnik na sličan način strukturalno i tematski stvara celinu. On *meandrira* nad prostorima naše planete, *obleće* zemlju u jednom nadahnutom snoviđenju nalik kretanju filmske kamere. To su pokreti koji se odaljavaju, sagledavajući širi prostor (pogledi na reke, planine, gradove, ljude, životinje...), ali i približavaju u krupnom kadru, zalazeći među stvari i hvatajući pojedinačne detalje. Takav proces je blizak **pogledu kroz kameru**, ali i naizgled nepovezanim tokovima ljudske misli. Vitman pojedinačne prizore oblikuje u jedinstvenu pesničku sliku, koja zbirom delova zadobija neki širi, *vrhovni* smisao.

„O uzmi moju ruku, Volte Vitmene!

Takva povorka čudesa! Takvi vidici i zvuci!

Takve spojene beskrajne karike, svaka zakvačena za svoju najbližu,

svaka u skladu s cjelinom, svaka dijeli zemlju sa svima.“

(Volt Vitmen, *SALUT AU MONDE!*)⁷⁸

⁷⁸ Vitman, Volt: *Vlati trave*, Izdavačka kuća KIŠA, Novi Sad, 2015, 38.

Naposletku ništa nije proizvoljno u radu, video instalacija *Gde prestaje svet* je duboko promišljeni koncept. Bilo je potrebno kao na nekoj mapi, definisati tačke u prostoru, ispisati ponuđenje rute, ali i ostaviti stvari nedovršene, neobeležene, ponuditi posmatraču mogućnost ispisivanja sopstvenih mentalnih mapa. To nije pravolinijsko kretanje, najkraći mogući put između dve tačke, već plutanje, meandriranje, kretanje cik-cak u prostoru i vremenu. Mesta koja su međusobno udaljena stotine i hiljade kilometara ovde se približavaju, dodiruju i utiču jedna na druge. Hod kroz instalaciju postaje utopijsko kretanje kroz spoljašnji i unutrašnji prostor, **putovanje** kroz novi višeslojni univerzum, tokom kojeg se posmatrač menja i iz njega izlazi sa novim iskustvom. Mesto na kojem počivaju prizori nije definisano tačkom na globusu, nije definisano ni autorovim prisustvom, ne nalazi se ni u galerijskom prostoru niti čak u vidljivom svetu, već upravo u unutrašnjem prostoru posmatrača, na granici **gde prestaje svet** i gledanje.

Zemljo, zar to nije to što hoćeš ti: nevidljivo

da nastaneš u nama? – Nije li san tvoj da jednom

nevidljiva budeš? – Zemljo! nevidljiva!

(Rajner Marija Rilke, DEVETA ELEGIJA)

Za ovaj projekat bile su mi neophodne pokretne slike, kao forme trajanja u vremenu i prostoru. Vremenska dimenzija postojanja (protok vremena, dinamika promene i transformacija stvari tokom vremena) je važna za sam koncept rada na značenjskom i filozofskom nivou, kako tokom njegovog stvaranja, tako i za njegovu kasniju percepciju. Privremeno postojanje video instalacije može se uporediti sa životnim procesima: slike se stvaraju, rađaju, postoje i gase.⁷⁹

„Jedno putovanje, jedna misao, jedno osećanje, jedan život ili jedan san prolazni su i fluidni koliko i video projekcija u prostoru. Misao se javlja, traje i nestaje u našim unutrašnjim prostorima, baš kao što svetlost video projekcije privremeno ispunjava galerijski prostor. (Svetlana Volic)“⁸⁰

⁷⁹ „Specifična zasluga video umetnosti je da nas može učiniti svesnim, ne samo prolaznosti svih umetnosti, već i naše prolaznosti.“ (Bill Viola), *The Art of Bill Viola*, Thames&Hudson, London, 2004, 71. (Prev. aut.)

⁸⁰ Katalog izložbe NON FINITO: pasaž 2: Gde prestaje svet, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2017. 20.

„NON FINITO, pasaž 3: Kad zidovi postanu mekani“

Samostalna izložba **„NON FINITO, pasaž 3: Kad zidovi postanu mekani“** bila je treća je u nizu ambijentalnih izložbi u okviru doktorskog umetničkog projekta *NON FINITO*. Nova poetska celina u prostoru Galerije savremene umetnosti u Pančevu (19 – 31. mart 2017. godine) građena je od odabranih prizora iz iste, jedinstvene vizuelne biblioteke projekta, koju čine fotografije i video radovi snimljeni tokom istraživačkih putovanja.



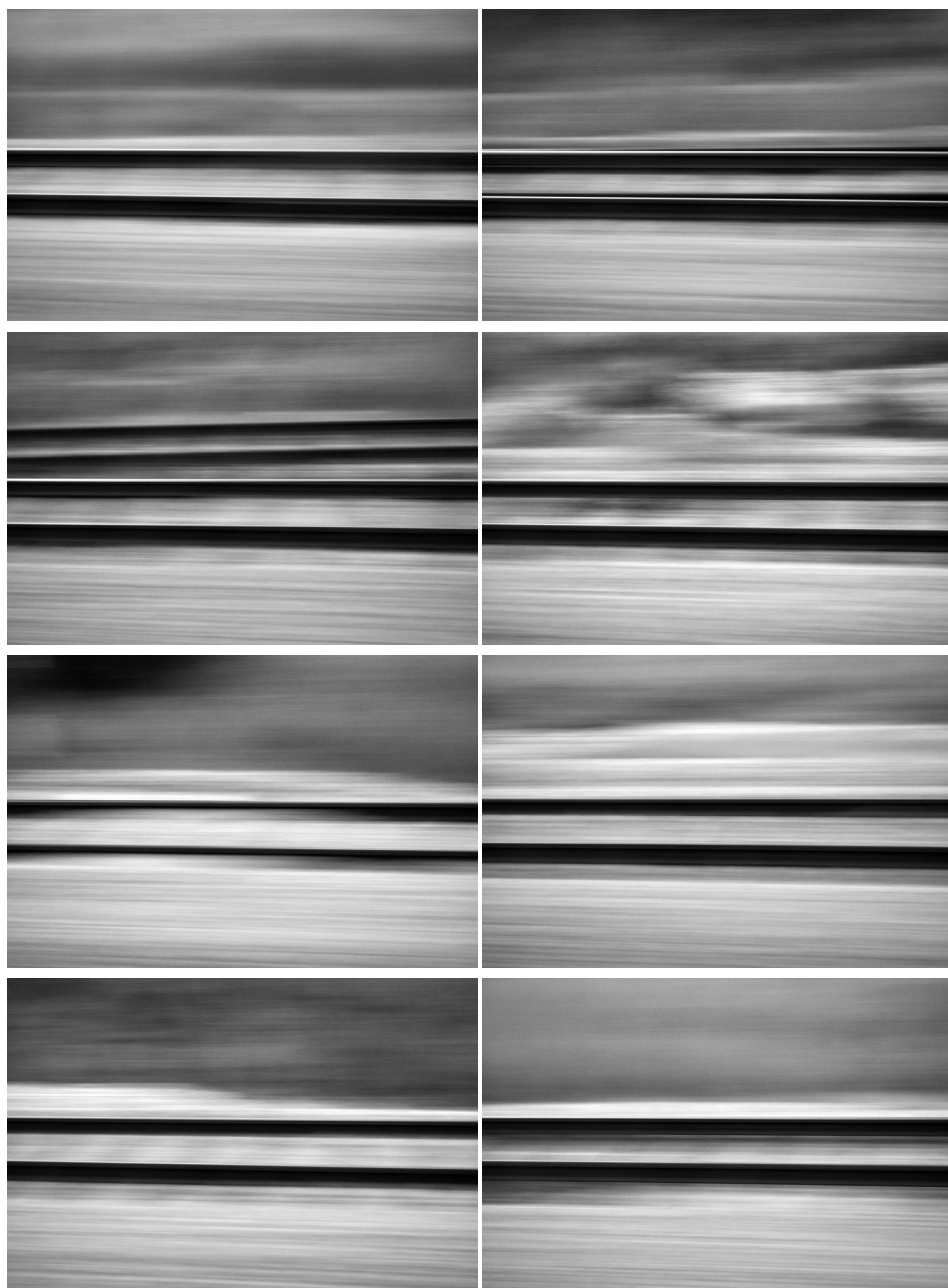
Slika 56. Svetlana Volic: Ambijentalna instalacija *NON FINITO, pasaž 3: Kad zidovi postanu mekani*, 2017

U prvoj prostoriji galerije izloženo je 10 fotografija odštampanih na litografskom papiru, dimenzija 100x70cm i video animacija prikazana na jednom foto-frejmu. Ciklus fotografija nastao je tokom putovanja vozom na relaciji Beograd (Srbija) i Zidani most (Slovenija). Izbor voza za prevozno sredstvo po bivšim jugoslovenskim državama svakako nije najbrži način da se stigne iz tačke A u tačku B, međutim takvo putovanje putniku daruje ono najdragocenije u savremenom svetu – nekoliko sati „ukradenog“ vremena, koje je neki neobavezujući intermeco, međuprostor ili „nemesto“. Dobijeni period dokolice omogućava drugačiju, nenaviknutu i dublju percepciju vremena i prostora, kako spoljašnjeg tako i unutrašnjeg. Dokolica je potentan, prazan prostor u kojem se misli neometano razvijaju, bez namere ili nekog posebnog cilja. Ona je onaj potrebni period slobode, koja je preduslov za kreativnost i stvaralaštvo. Odabrani prizor na izloženim fotografijama je isti, krupni kadar paralelnog železničkog koloseka, viđenog kroz prozor voza u pokretu. Svaki pritisak na okidač kamere predstavljao je meditativni proces u trajanju od nekoliko sekundi, između jednog udisaja i izdisaja, u kojem se putem podešenih parametara na kameri sažima sekvenca pokreta dužine 10-20m. Dobijena slika tako u sebi

sadrži određeni komprimovani zapis trajanja i kretanja kroz prostor. Fotografije su otisnute digitalnom štampom na litografskom papiru koji je delimično upijao boju, prosvetljavao ili zamagljivao sliku, pa se posmatrač nalazio pred dilemom: da li gleda štampanu fotografiju ili sliku izvedenu u nekoj drugoj tehnici, poput akvarela ili pastela. Animacija je napravljena od tih istih fotografija koje su povezane u sekvencu odavale utisak realnog putovanja, odnosno kretanja po šinama.

U drugoj i trećoj prostoriji prikazan je niz video radova projektovanih na dva klirita dimenzija 180x100cm, i 3 video rada na tri foto-frejma. Izloženi su svi radovi sa prošle izložbe, samo su za ovu priliku pregrupisani za prikazivanje na manjem broju ekrana.

Digitalni zapis je u trećem pasažu projekta izveden u tri oblika, kao štampani predmet, video projekcija i slika na ekranu. Fotografije su funkcionalne kao otisci apstraktne misli o putovanju, projektovani video radovi na kliritima kao svetlosne iluzije ili virtualne realnosti, a video radovi i animacije na ekranima foto-frejmovi kao neposredni video prenos fizičkog kretanja. Svaka od te tri dimenzije izvođenja je omogućavala različiti doživljaj prikazanih slika i na drugačiji je način aktivirala, kako spoljašnji fizički prostor tako i onaj unutrašnji prostor posmatrača koji se u njemu nalazi. Simbolično i naziv pasaža „Kad zidovi postanu mekani“ upućuje na rušenje granica, slobodan protok ili dodir logički nespojivih prostora, nemogućih susretnja između realnosti i fikcije, života i smrti, vidljivog i nevidljivog.



Slika 57. Svetlana Volic: Fotografije iz ciklusa *NON FINITO*, 2013-2016.

„NON FINITO, pasaž 4: Prostor između udisaja i izdisaja“

Poslednji pasaž projekta „NON FINITO, pasaž 4: Prostor između udisaja i izdisaja“, predstavljen je u Galeriji Kolarčeve zadužbine u Beogradu od 11. do 26. aprila 2017. godine. Ambijentalna celina u ovom prostoru bila je izgrađena je od deset fotografija (formata 100x70cm), koje su prethodno već bile prikazane u kombinaciji sa video instalacijama na izložbi u Pančevu.



Slika 58. Svetlana Volic: *NON FINITO, pasaž 4: Prostor između udisaja i izdisaja*, 2017.

Kako sam već napomenula fotografije su nastale u vremenskim intervalima između jednog udisaja i izdisaja, i u sebi komprimuju pređeni prostor u okviru tih intervala. Razlog tome je privremeno zaustavljanje daha prilikom pritiska na okidač kamere. Zadržavanje vazduha je posledica povišene koncentracije na prizor koji se posmatra, ali i smirivanja tela kako bi se izbeglo podrhtavanje ruke i pomeranje kamere. I sama izložba kao da je, svojim minimalističkim izrazom i jednostavnošću postavke, pozivala posmatrača na smirivanje, usporavanje disanja i percepciju slika u potentnoj praznini sopstvene unutrašnjosti. Radovi su bili postavljeni na istim visinama u jednoj liniji u nizu na zidovima galerije, a budući da su na fotografijama prikazane železničke šine koje su prelazile sa jedne na drugu fotografiju, i zbirno je postavka formirala utisak ravne linije, ili prostornog i vremenskog kontinuuma. Izložba je predstavljala poziv na meditaciju i tihu kontemplaciju nad slikama, vizuelne promene na

fotografijama su minimalne, to su mali pomicali i razlike, osetljivi drhtaji u vremenu i prostoru. Da je postavka kardiogram otkucaja srca, ona bi se približavala jednoličnom „zvuku smrti“. To nisu pojedinačni prizori stvarnosti u svojoj raskošnoj varijanti, dinamičnom ritmu, bojama i raznolikosti životnih oblika i manifestacija kao uslučaju video radova iz projekta *NON FINITO*, to je pre ona beskrajna linija neprekinutog tranzita, neprekidnog putovanja u čijem protoku pojedinačno gubi svoje obrise i nemilosrdno nestaje. Fotografije su na tankoj liniji između realnosti i potpune apstrakcije, vidljivog i nevidljivog, između smisla i ništavila, možda onoj osetljivoj liniji koja deli život od smrti, opni mehura od saponice, tanananoj mebrani koja lebdi pred našim očima tek za trenutak, omogućavajući nam samo iskustvo suštine sveta koji se u njoj ogleda, a ne viđenje i posedovanje njegovog odraza.

NON FINITO

Naziv doktorskog umetničkog rada *NON FINITO* odabran je u filozofskom smislu da označi neprekidni proces trajanja, kretanja i transformacije u vremenu i prostoru. Konceptualno obuhvata različite aspekte i slojeve projekta, kako tokom njegovog nastajanja, tako i tokom izvođenja u različitim galerijskim prostorima.

Kada je nešto *non finito* ono je u svojoj suštini nedovršeno, u prevodu sa italijanskog jezika znači – nedovršeno. U teoriji umetnosti upotrebljava za delo koje umetnik namerno ostavlja nedovršenim, kao izraz *non finito* estetike. Može se reći da je u umetnosti *non finito* rad delo otvorene forme, radnja ili proces koji nema jasno definisan kraj, već pretpostavlja neku sledeću akciju. To je svesna namera stvaraoaca, način mišljenja i poimanja bića i stvari, gde nedovršenost postaje stvaralački princip koji posmatraču ostavlja prostor za nadogradnju i projekciju. U umetničkoj praksi ovaj izraz označavao je prvobitno vajarstvu tehniku, koncept nedovršenog umetničkog dela kod Mikelandela. Mikelandelove skulpture poput *Roba sa prekrštenom nogom*, *Svetog Mateje* i *Piete Rondanini*, delimično ostaju amorfnе i neodređene, kamen nije do kraja obrađen pri čemu ono što je nedovršeno funkcioniše kao ravnopravni element rada. „I rob sa prekrštenom nogom i Sveti Matej nude nam upravo to – osećaj da i sami imamo mogućnost da nastavimo dalje sa klesanjem shvaćenim kao odstranjivanje viška i da izvučemo živu formu iz kamena, odstranjujući višak mrtve materije; otkrivamo oblik koji je kao mogućnost već postojao u materiji i izvodimo ga iz stanja nedefinisane amorfnosti (...) iz stanja nebića u formalni lik – biće.“ (Iva Draškić Vićanović)⁸¹

Kod *non finito* dela ono što je uobičajeno, dovršeno i vidljivo podjednako je važno koliko i ono što se samo naslućuje ili je u potpunosti ostavljeno nedefinisano kao beskrajno polje mogućnosti. Postoji nešto neizrečeno, delo ostaje otvoreno i zagonetno, forma i sadržaj nisu do kraja objašnjeni i rad postaje proces u stanju beskonačnog kretanja u potencijalnom. (...) o nedovršenosti sa gnoseološkog aspekta može se govoriti kao o nepostojanju dovoljne količine podataka – autor nam je pažljivom selekcijom uskratio određene informacije sa ciljem da naša svest ne bude zatrpata podacima i pasivizirana. Nema nedovršenosti u formalnom smislu, oblikom kojim se umetnički predmet nudi opažaju, već je nedovršenost u specifičnoj selekciji prisutnoj u stvaralačkom procesu koja hotimice prećutkuje određenu vrstu informacija i uskraćuje je svesti recipijenta. Gnoseološki aspekt principa nedovršenosti implicira zanimljivu i značajnu ideju da je proces dovršavanja umetničkog dela proces koji je zajednički stvaraoцу i recipijentu i da u pravom smislu reči tek akt recepcije u svesti dovršava započeto.“ (Iva Draškić Vićanović)⁸²

Ceo koncept rada na doktorskome umetničkom projektu *NON FINITO* zasniva se na stvaralačkom principu nedovršenog. Zabeleženi prizori su lišeni prisustva autora i šireg konteksta situacije u kojoj su zabeleženi, video radovi nemaju konkretan početak i kraj, određenu dramaturgiju ili jasno definisan narativ. Strukturiranje radova pri građenju ambijentalnih instalacija takođe funkcioniše po istom

⁸¹ Vićanović, Iva Draškić: *Non Finito, Prilog zasnivanju estetike nedovršenog*, Čigoja štampa, Beograd, 2010, 11.

⁸² Vićanović, Iva Draškić: *Non Finito, Prilog zasnivanju estetike nedovršenog*, Čigoja štampa, Beograd, 2010, 14.

principu: stvari su sa namerom ostavljene nedorečene i nedovršene, naracija nije linearna i odbačeno je sve suvišno. Kretanje kroz prostor i vremenski okvir za percepciju radova u okviru video instalacija nisu zadati, pretpostavlja se kruženje kroz prostor, radovi idu u *loop*-u i nisu sinhronizovani, opet ne postoji zadati početak ni kraj. Vođenje posmatračove pažnje, usmeravanje i dramaturgija hoda nije konačno trasirana, radovi se mogu percepirati istovremeno u vidnom polju ili pojedinačno kao jedna slika. Instalacije funkcionišu kao otvoreni sistemi u kojima posmatrač zajedno sa autorom učestvuje u procesu proizvodnje i artikulacije značenja, slike nisu „završene“ i „prezasićene“, one samo otvaraju vrata želji i oslobađaju prostor za kontemplaciju i stvaralačku percepciju posmatrača.⁸³ Takođe, način mnogostrukog i promenljivog izvođenja projekta u različitim galerijskim prostorima je *non finito* i funkcionise po principu slobodnog **otvorenog dela**. Projekat je u konstantnom nastajanju i nema jasno definisan kraj, teoretski poseduje potencijal da se beskonačno širi, razvija i transformiše u vremenu i prostoru.⁸⁴

Koncept otvorenog umetničkog dela i princip nedovršenog u estetici bliski su zakonitostima koje vladaju u prirodi, ili dinamici postojanja bića i stvari. Ta analogija sa životnim procesima je u filozofskom smislu od suštinske važnosti za projekat *NON FINITO*. Sve je u njemu, kao i u prirodi, u stanju neprekidnog kretanja i transformacije, od fizičkog kretanja i beleženja snimaka tokom putovanja, do razvoja misli i privremenog struktuiranja narativa u obliku niza različitih ambijentalnih instalacija. Video radovi i fotografije kojima su građene poetske strukture u galerijskim prostorima su samo izolovani segmenti života i trajanja, i u tom obliku su i predstavljeni u okviru ambijentalnih instalacija, kao kontinuirano trajanje ili protok slika preuzetih iz stvarnosti. Višeslojni nelinearni narativi u galerijskim prostorima ne proizvode fiksna značenja, sistemi su sa namerom nedovršeni, ostavljene su potencijalne praznine koje omogućavaju mnogostruku percepciju. Posmatraču je putem zabeleženih prizora omogućen neposredan dodir sa izabranim slikama života, uz prihvatanje i tolerisanje izvesnog nereda ili neizvesnosti koje postoje u realnosti. Akcenat jeste upravo na neposrednom doživljaju i iskustvu slika koje se prezentuju, ne na konačnim intelektualnim tumačenjima i objašnjenjima.⁸⁵

⁸³ „Gnoseološki aspekt principa nedovršenosti podrazumeva da izvesna forma nedovršenosti, ma kakva ona bila....to jest baš ono što nije ponuđeno subjektovoj opažajnoj svesti, samim načinom na koji nije ponuđeno, podstiče svest na pravu - estetsku reakciju.” Ibid, 15.

⁸⁴ „Zamisao opera aperta, onako kako je Umberto Eko (Umberto Eco) od 1962. godine razvijao, anticipirala je dve glavne teme savremenih teorija umetnosti: prva se odnosi na insistiranje na mnogostrukosti, raznovrsnosti, pluralnosti ili polisemiji u umetnosti, dok je druga isticanje uloge čitaoca, posmatrača, interpretatora odnosno interaktivnog procesa između njih i dela tokom kojeg se artikulišu (moguća) značenja dela. Temeljno nasleđe ovog koncepta 'otvorenosti' koje prevazilazi istorijske okvire svog nastanka i artikulisanja, kao i primere preko kojih je objašnjavan, jeste ideja da svet u kome neko posmatra ili čita delo ne podrazumeva postojanje nekakvog uspostavljenog reda koji bi mu garantovao konačna rešenja, već, naprotiv, da je to svet u kome je posmatrač ili čitalac odgovoran saučesnik koji mora da se kreće sa hipotetičkim i promenljivim rešenjima, u neprestanoj negaciji dosegnutog i davanju novih predloga. Eko je smatrao da umetnost predstavlja svet odnosno naše iskustvo tog sveta, i to ne reprezentacijom onoga iz čega se taj svet sastoji već načina na koji taj svet organizuje ono iz čega se sastoji. Savremena umetnost postaje „epistemološka metafora“ budući da je moderno otvoreno delo forma spoznaje sveta u kojem živimo.“ Čubrilo, Jasmina MOĆ SLIKE, MOĆ REPREZENTACIJE, MOĆ INTERPRETACIJE, <http://www.supervizuelna.com/moc-slike-moc-reprezentacije-moc-interpretacije/>, pristupljeno 11. avgusta 2017.

⁸⁵ Pišući o uticaju zena na zapadnu misao i umetnost Umberto Eko kaže: „(...) ova doktrina je došla da poučava da je svijet, da je sve promenljivo, neodredljivo, prolazno, paradoksalno; da je red događaja iluzija našeg sklerotizantnog razuma, da je svaki pokušaj da se on definiše i fiksira u zakonima osuđen na poraz... Ali da upravo u punoj svijesti i u radosnom prihvatanju ovakvog stanja i jest krajnja mudrost, definitivna ozarenost; i da vječita kriza čovjeka ne nastaje zato što on mora da odredi svijet i u tome ne uspeva, nego što on hoće da ga odredi, dok se to u stvari, ne mora. Kao krajnja proliferacija mahajanskog

Izvedene ambijentalne instalacije pozivaju posmatrača na osećajnost i istinsku ličnu spoznaju sveta, približavajući se poetskim izrazima u književnosti. Poput poezije one su značenjski otvorene, ništa ne ilustruju, ne opisuju, niti pripovedaju; ne proizvode eksplicitna i definitivna značenja, već posmatraču, kretanjem kroz niz slika, simbola, značenja i metafora, nude mogućnost slobodne percepcije. Slike poseduju i zadržavaju u sebi nešto udaljeno i nevidljivo, opiru se definitivnoj intelektualnoj i jezičkoj artikulaciji; njihova višeznačnost, tajanstvenost ili krajnje nerazumevanje su sredstva kojima se dostiže intuitivno. Možda se prava snaga uzvišenosti i istine o stvarnosti, upravo nalazi u toj apstraktnosti slike ili nemogućnosti njenog potpunog razumevanja. Poetska slika nudi iskustvo uzvišenog izvan prostora jezika, možda je dubinu i smisao postojanja nemoguće objasniti, ali je putem poetske slike možemo intuitivno obuhvatiti, osetiti i doživeti, uprkos razumu i ograničenjima jezika. Ludvig Vitgenštajn u svom delu *Tractatus Logico-Philosophicus* piše: „Većina propozicija i problema koji su izloženi u filozofskim stvarima nisu lažni, nego su lišeni smisla.“⁸⁶, ili „Propozicije mogu da prikažu stvarnost, ali one ne mogu da prikažu ono što moraju s njom imati zajedničko da bi je mogle prikazati: logičku formu. Da bismo mogli prikazati logičku formu, morali bismo da budemo sposobni da sami sebe, sa propozicijama, postavimo van logike, to jest van svijeta.“⁸⁷ Možda život zaista gubi smisao u našim pokušajima da ga putem mišljenja logički struktuiramo. Poetska slika kao stvaralački izraz prihvata tu neizvesnost i nedostatak konačnog tumačenja, a izbor autora da se na taj način izražava korespondira sa još jednom Vitgenštajnovom rečenicom: „Ono što može da se pokaže, ne može da se rekne.“⁸⁸ Takav postupak ne podrazumeva odbacivanje procesa mišljenja, artikulacije i razvijanja ideja, već samo svesno prihvatanje konačne nedovoljnosti razuma na putu ka spoznaji, pri čemu poetski izraz postaje mogući put ka uzvišenom, ili forma kojom se intuitivno dolazi do prostora „**gde prestaje svet**“ ili doseže njegov smisao.

(...)

*Jer vidiš li, gledanju ima granica,
i sve sagledaniji svet
ište da raste u ljubavi.
Završeno je delo očiju,
vrši sada delo srca
na slikama u sebi, zarobljenim;
jer ti si ih savladao:
ali sada ih ne znaš.*

budizma, zen tvrdi da je božanstvo prisutno u živoj raznolikosti svih stvari i da se ono ne sastoji od potčinjavanja sebe toku života, da nestaneš u nesvesti nirvane kao ništa, nego u prihvatanju svih stvari, u tome da se u svakoj od njih vidi neizmernost svega, u tome da čovek bude srećan od sreće svijeta koji živi i obiluje događajima. Zapadni čovek je u zenu otkrio poziv da se ostvari ovo prihvatanje, odričući se logičkih obrazaca i radeći samo na direktnom kontaktu sa životom. Eco, Umberto: *Otvoreno djelo*, Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“, Sarajevo 1965, 195.

⁸⁶ Wittgenstein, Ludwig: *TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS* (4.003) preuzeto iz Eko, Umberto: *Otvoreno djelo*, Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“, Sarajevo 1965, 207.

⁸⁷ *Ibid.*, (4.12) preuzeto iz *Ibid.*, 206.

⁸⁸ *Ibid.*, (4.1212) preuzeto iz *Ibid.*, 207.

NON-FINITO

*Pogledaj, unutrašnji čoveče, svoju
unutarnju devojkju,
nju, izvoštenu
iz hiljada priroda, ovo
tek izvošteno samo, a dosad
još nevoljeno stvorenje.*

(Rajner Marija Rilke, PREOKRET)⁸⁹

⁸⁹ Rilke, Rajner Marija: IZABRANE PESME, prevod: Branimir Živojinović, Nolit, Beograd, 1986.

Tekst Predraga Terzića iz kataloga izložbe „NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet“⁹⁰

Hic tandem stetimus nobis ubi defuit orbis.
 „Stigli smo najzad ovde gde nam je nestalo globusa.“
 Danilo Kiš, Mansarda

U vremenu kada je sve moguće, kada je sve pokriveno signalom – koji daje mogućnost za bolje, trenutak kada ostaješ bez toga i krećeš na put (sa sobom, sa nekim) otvara ti nove mogućnosti. Mogućnosti koje si možda ranije predvideo, ali koje se neće ostvariti. Mogućnosti koje nisi ni očekivao, a koje su se ostvarile. Mogućnosti koje su se ostvarile, a nisi ni sanjao da su izvodljive. Sve su to mogućnosti koje ti se javljaju kada kreneš, kada bivaš u pokretu. Koliko god pokušavali da sebi predstavimo i detalj onoga što će nam se u jednom trenutku desiti, naša predstava je mnogo siromašnija, šematizovana, u odnosu na ono što će nam se stvarno desiti. Kako bi Anri Bergson rekao, *ostvarivanje donosi sa sobom jedno nepredvidivo ništa koje menja sve*.

Ljudi se većinom vežu za jedno mesto, rade uobičajene stvari i time svode svoj život na predvidljivo, ustaljeno, razumljivo, na linearnost... a koja u današnjem svetu više nema smisla. Linearnost koja uljuljkava i traži mesto sigurnosti. Svetlana Volic izbegava rutinu i kroz radove beleži svaki mogući pokret. Da li u vezi sa vodom, vazduhom, zemljom – nije toliko važno. Važno je da se oseća potreba da se giba, kreće, ne miruje, pokreće, traži, istražuje, oseća, doživljava i beleži. Momenat, pokret, kadar, kompozicija, trenje, ujed, perje, vazduh, telo, nebo... sve je to u skladu, kada se nađete ispred i pokušavate da uđete u priču koja vam se nudi. Ovde nije u pitanju poruka⁹¹, način tehničke reprodukcije ili postavke određenog kadra, već suština okrenutosti pokretu i traženju svega onog što do tog trenutka niste videli ni uočili, traženju *Novog sveta bez globusa*.

Ovde bih se pozvao na početak Kišove *Mansarde*, koja nas uvlači ne samo u estetski deo putovanja, na kakav način se opisuju *vozovi koji plaču*, već i na pitanje forme i sadržine kao takve. Put i voz, pomenuto prevozno sredstvo, čine da se pojavljuju ideje⁹² i tema, pokušaj da se tela i priča slože kroz

⁹⁰ Terzić, Predrag: Parčad stvarnosti. Now, what can I learn from you? Iz kataloga izložbe NON FINITO: pasaž 2: Gde prestaje svet, Salon muzeja savremene umetnosti, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2017.

⁹¹ Kada su jednom prilikom pitali Džona Forda, kakva je poruka vaših filmova? Ford je odgovorio, ako mi je do poruke, pošaljem telegram.

⁹² Filozof Plotin u jednom delu svoje Eneide objašnjava kako se ljudi rađaju. Kako kaže, priroda samo nagoveštava oblikovanje živih tela. Prepuštena samoj sebi, ona svoj posao ne dovršava. S druge strane, duše nastanjaju svet ideja. Nesposobne da delaju, a uostalom i ne misleći na to, one lebde iznad vremena, izvan prostora. Ali, među telima postoje i ona koja, po svom ob-

dug vremenski period istraživanja i potrage za boljim mestom i krajnjim ciljem datog putovanja. To se veoma dobro uočava u delu u kojem nastaje dijalog, nakon mukotrpnog preispitivanja sopstvenog mesta na Zemlji i potrebe za životom. Nakon preispitivanja o njenom izgledu i pojašnjavanja zajedničkih malih tajni, pojavljuje se niz nedoslednosti kao i sled reči:

Dozvolite, rekoh, da vam predstavim svog druga: Jarac-Mudrijaš.

O! reče ona. Vi ste sigurno filozof.

Ne, rekoh ja. On je astronom.

Da, reče Jarac-Mudrijaš, a on je...

Globtroter, rekoh i stadoh mu na žulj. (Nisam nikad voleo da se razgolićujem javno.)

O, reče ona i očima joj prelete neki oblak.

Da, rekoh. Upravo sam se preko Azurne obale vratio sa Rta dobre nade.⁹³

Slično stanovište možemo uvideti u radovima Svetlane Volic, u kojima se putovanje shvata kao dašak slobode⁹⁴ i potreba za promenom. Dok se kod Kiša oseća da voz i put vode na tamnu stranu života, kod Svetlane Volic se taj put može shvatiti kao put koji nas vodi ka uzvišenom. Onom *uzvišenom*⁹⁵ koje može da seje strah i strahopoštovanje oko sebe, kao i da nam se obraća kroz datu realnost, tako nas podsećajući na moguće opasnosti, doživljava i velika zadovoljstva koja se javljaju sa nekim uzbudljivim trenutkom i mogućnošću drugačijeg okončanja ili izbavljenja iz novonastale situacije. Kod Svetlane Volic je taj trenutak okrenut više ka životu, ka erosu. Radost života i potraga za istim prikazane radove čine zanimljivim i otvaraju mnoga pitanja. Nema traženja određenih predstava iz prošlosti u sadašnjosti, već prizor biva okrenut ka razumevanju da svet koji se vidi ne stoji, nego mi bivamo uvedeni u njega. Drugim rečima, posmatrač čita dati pokret i zapis iz sopstvenog sistema, ali mora ponovo naučiti da vidi, da se otvori za ono što dolazi, drugačiji put kojim se kreće. Za takvom vrstom uzvišenosti Svetlana Volic traga, a koju nam isporučuje kroz nove granice, svet iznad praga, granice svetlosti, naše prisutnosti, dosadašnjeg posmatranja, osećaja koji nam govori da može i drugačije.

Može se reći da smo došli do jedne tačke gde bi trebalo da mislimo na nov način o svom životu i odnosu prema prirodi. Mi postajemo posmatrači⁹⁶, vazda i svuda i za sve se interesujemo, ali ne možemo iz svega toga izaći. Bivamo upleteni i sputani na svom putu, ispravljajući, sređujući ga, iako se svaki put sve više raspada zajedno sa nama. I uvek se pitamo – ko nas je tako postavio i na koji put namerio, ne gledajući u dubinu (*u sebe*)? A svaki novi pokret, promena, čine nas bogatijim za sećanje koje se tim

liku, više odgovaraju nastojanjima nekih duša. I među dušama postoje one koje se više prepoznaju u određenim telima. Pošto nije nastalo u sasvim pouzdanim rukama prirode, telo se izdiže ka duši koja mu daje potpuni život. I duša, zadivljena pred ogledalom, gledajući telo u kome vidi sopstveni odraz, dozvoljava da bude privučena, naginje se i pada. Njen pad predstavlja početak života. Preuzeto iz: Bergson Anri, Duhovna energija, Misao i pokretljivost, IKZS, Sremski Karlovci, 2011, 79..

⁹³ Kiš Danilo, Mansarda, BIGZ, Beograd, 1993, 17.

⁹⁴ Što najbolje možemo videti iz stiha: Što napolju postoji, to mi znamo/samo iz lica životinje; jer već/i malo dete okrećemo mi/i teramo ga da uobličenje/za sobom gleda, a ne otvoreni/svet, što se čita s lica životinjskog/tooliko dubok. Slobodan od smrti. A.M. Rilke, Osmo elegija, posvećena Rudolfu Kesneru.

⁹⁵ Koja se pojavljuje kod Edmunda Burka (Edmund Burke) koji je prvi upotrebio izraz uzvišeno u filozofiji, Pitanja o poreklu naše ideje uzvišenog i lepog iz 1756 (A Philosophical Inquiry Into The Origin of Our Ideas of The Sublime And Beautiful). On zaključuje da pored opšte kategorije lepog, postoji i druga estetska kategorija: uzvišeni.

⁹⁶ Možemo reći, poput Kafkinih kurira koji samo prosleđuju informacije sa jednog na drugo mesto, bez potrebe da te informacije i razumeju.

pokretom, putem, javlja. Zahvaljujući takvom sećanju i novom iskustvu, bivamo “preobraženi” u novu ličnost. Nova ličnost koja se pojavljuje postaje skupina *doživljene prošlosti*, koja jedina može govoriti i ispričati *bilo šta o sebi (o nama)*. Trenutak kada se pomerimo iz svog pejzaža počinje nov život.

Poput umetnika kao što su Čarli Niheson (Charly Nijensohn) ili Miša de Ridr (Misha de Ridder), Svetlana Volic u svojim radovima ispituje naš urbanizirani svet kroz duboko promišljanje i istraživanje značenja prirode i predela koji su u nama. Pejzaž kao tema postaje zanimljiv i u današnjem vremenu, samo što pejzaž iznutra biva zapušten i skrenut. Svetlana Volic istrajava u budnosti i na putu kojim se kreće. Putuje bez puta, ali se put sa njom rađa.⁹⁷ Poput naroda Sami iz Skandinavije, veruje da sva mesta i predmeti u prirodi imaju dušu, pa bismo se morali kretati u tišini kraj njih. Tišina i uzvišenost koje se na tom putu javljaju dovoljne su za početak putovanja na koje smo krenuli.

Tekst Jelene Todorović iz kataloga izložbe „NON FINITO, pasaž 4: Prostor između udisaja i izdisaja“⁹⁸

Kamera i voz. I jedno i drugo vidovi putovanja, i jedno i drugo razvijeni skoro u isto vreme. Blende, tuneli, stakleni krovovi stanica, fotografske ploče i šine, sočiva, skretnice... (Džon Berdžer i En Majkls, Šine)

Svako putovanje koliko god bilo realno uvek poseduje i svoj metaforički odraz i za krajnji cilj ima upravo našu transformaciju. Samo putovanje značajno je kao i njegovo odredište, i proces i cilj jednako suštinski za formiranje našeg unutrašnjeg bića. Predeli i doživljaji, impresije i sećanja oblikuju nas i naše poimanje sveta. Bez obzira na doba u kojem se putovanje odvijalo, proces putovanja je nosio istu težinu kao i njegov cilj, samo su se funkcija i način putovanja menjali.

Vekovima su putnici obilazili međe poznatog sveta kao trgovci, diplomate, umetnici ili istraživači. Njihov put je bio neizostavni deo njihovog poziva, ali i pored toga što odredište često nije bilo njihov izbor, svako putovanje ih je neminovno određivalo.

Poseban vid putnika još od ranog srednjeg veka bio je putnik u potrazi za idealom. Neminovno, taj ideal je bio sveti i hrišćanski. On je bio vernik i hodočasnik na pokloničkom pohodu relikvijama hrišćanske prošlosti, u traganju za spasenjem i oprostom. Ipak, za razliku od drugih putnika, hodočasnici su veću težinu polagali na sam proces putovanja, na mogućnost odricanja, preispitivanja i konačno okajanja koje je ono nudilo. Upravo zato, hodočasnički pohod još u doba ranog srednjeg veka dobija svoj simbolički i visoko alegorijski pandan – svoje nevidljivo putovanje. Dosezanje Jerusalima više nije bilo ključna odrednica, unutrašnji pređeni put je bio daleko presudniji. Hodočašća su upisala značaj putovanja kao procesa u istoriju naše civilizacije.

⁹⁷ *Putuje bez puta / I put se za njim rađa*. Pravilan stih pesme *Putovanje*, Vasko Popa

⁹⁸ Todorović, Jelena: *Nevidljiva putovanja*, iz kataloga izložbe NON FINITO: pasaž 4: Prostor između udisaja i izdisaja, Galerija kolarčeve zadužbine, Beograd 2017.

U vekovima koji su sledili, kretanje i evokacija postaće neodvojivi elemenat doživljaja i viđenja prostora. Upravo ta dvojnost kretanja, fizičkog i duhovnog, stvarnog i imaginarnog, suštinski određuje radove Svetlane Volic. Kao i za putnike prošlosti, za nju je fizički pokret samo polazište jednog mnogo dubljeg kretanja, onog duhovnog, unutrašnjeg. Zato je opipljivi svet na njenim fotografijama sveden na apstraktne linije šina koje proleću u magnovenju pred našim očima. Obrisi realnog sveta postaju tek naznaka, treperava crta, ona suptilna međa koja razdvaja spoljašnji od unutrašnjeg sveta. Fizičko kretanje pokreće kretanje duše, vidljivo određuje nevidljivo, brišu se granice prostora. Rastapanje prostora određuje i rastakanje granica vremena. Zaustavljeno vreme u trenu gubi svoje odrednice, i postaje zarobljeni trenutak večnosti, *non finito*. Poput svih idealnih prostora naše istorije, i unutrašnji prostori na fotografijama Svetlane Volic su nepregledni predeli bezvremenog.

Tekst Stevana Vukovića i Tijane Savatić iz kataloga izložbe „NON FINITO, pasaž 5: Gde prestaje gledanje“⁹⁹

Svetlana Volic posredstvom video instalacije transformiše izložbeni prostor, gradeći postavku koja svojom prostornom kompozicijom i fragmentiranim sadržajem pobuđuje nesvesne sadržaje posmatrača. Rasporedom i međuodnosom pokretnih slika ona razvija specifičnu atmosferu, koja putem poigravanja sa različitim tipovima prikaza vremena i prostora indukuje efekat začudnosti. Fragmenti prizora kretanja vodenih površina postavljeni su tako da se kod posmatrača aktivira impuls za njihovim montiranjem, integrisanjem u celinu i ličnom interpretativnom nadogradnjom. Doživljaj realnog proticanja vremena podriven je reverzibilnošću kretanja vodenih tokova što je u radu predočeno imaginativnim spajanjem i razgraničavanjem različitih smerova i dinamika proticanja. U izložbenom prostoru se na taj način postiže doživljaj specifične vrste temporalnosti koja je proizvedena neposredno i na licu mesta. Tip postignute atmosferičnosti znatno je kontrastiran spram uobičajenog urbanog miljea prepunog senzacija i utisaka. Veoma očišćeni kadrovi i minimalna pomeranja u njima neminovno posreduju doživljaj vremena, posebno njegovog trajanja. Na taj način autorka omogućava posmatraču da se saživi sa izmenjenim dijahronijma vremena u kojima sintetizovane slike tvore film oslobođen od suviše narativnosti.

Izbor kadrova je takav da ne opterećuje suvišnim sadržajem i ne posreduje kretanje putem slike ka nečemu što bi ona predstavljala, već budi svojevršno introspektivno stanje, kao i emocije u svom asocijativnom kapacitetu. Uspostavljajući vizuelne analogije izvesnih subjektivnih stanja, autorka uspeva da lično stanje kontemplativnosti prenese na način koji je dovoljno interpretativno otvoren i pritom neopterećujući za posmatrača. Rad je lišen referencijalnosti pa je jedini vid izlaska izvan neposrednog prisustva slike pojava crnih, takozvanih, mrtvih polja na ekranu koja iniciraju pretpostavku o prestanku trajanja vremena u vidu izostajanja vizuelnog sadržaja. U tom smislu, sve je do te mere dekontek-

⁹⁹ Vuković, Stevan; Savatić, Tijana: NON FINITO, pasaž 5: Gde prestaje gledanje, iz kataloga izložbe NON FINITO: pasaž 5: Gde prestaje gledanje, Paviljon u Tvrđavi, Galerija savremene likovne umetnosti Niš, 2019.

stualizovano da je samo prebivanje u postignutoj ambijentalnosti postavke dovoljno da se proizvede situacija u kojoj posmatrači zatiču sebe kao aktere upuštene u interpretacije sopstvenih u prizor projektovanih nesvesnih tokova. Posredstvom instalacije posetiocu je omogućeno saživljavanje sa fragmentima nečega što nužno mora na neki način da se upotpuni. Slika nije tu da predstavi određeni sadržaj, već da podstakne posmatrača da transponuje prikazano u neki svoj mozaik ličnih doživljaja, osećanja i predstava, što je kao postupak vrlo darežljivo prema posmatračima od strane autorke, ali ujedno ipak i zahtevno spram njih. Umetnica se u tom smislu ne nameće prisustvom sopstva kroz rad. Naprotiv, ona podstiče posmatrača da sami konstruišu narative kroz susrete sa sopstvenim nesvesnim sadržajima koji su pobuđeni doživljajem tog konstruisanog ambijenta.

Rajner Marija Rilke – OSMA ELEGIJA, Posvećena Rudolfu Kesneru¹⁰⁰

Očiju širom otvorenih gleda
životinja u otvoreni svet.
jedino naše oči kao da su
okrenute i sasvim oko nje
stavljene, kao klopke, svud ukруг
oko izlaza njenog slobodnog.
Što napolju postoji, to mi znamo
samo iz lica životinje; jer već
i malo dete okrećemo mi
i teramo ga da uobličenje
za sobom gleda, a ne otvoreni
svet, što se čita s lica životinjskog
toliko dubok. Slobodan od smrti.
Nju mi jedini vidimo: vazda je
iza slobodne životinje propast,
a pred njom bog, i ide li, tad ide
kroz večnost, ko što idu kladenci.
A mi ni jednog jedinoga dana
pred sobom čisti ne vidimo prostor
sa kojim cveće beskrajno se stapa.
To što vidimo, to je uvek svet,
a nikad nigde bez poricanja:
nikada ono čisto, nemotreno,
što udiše se i zna beskrajno,
i za čim se ne žudi. Kao dete
poneko tiho gubi se u tome
dok ga ne prodrmaju. Ili neko
umire, i tad jeste to.

¹⁰⁰ Rilke, Rajner Marija: *Devinske elegije / Soneti posvećeni Orfeju*, prevod Branimir Živojinović, Izdavačko preduzeće Rad, Beograd, 1969.

Jer blizu smrti ne vidi se više
smrt, već se samo zuri izvan sebe,
možda s pogledom životinjskim krupnim.

Ljubavnici su, kada jedno drugom
ne bi prečili pogled, blizu tome
i čude se... Ko omaškom je kakvom
iza njih širom otvoreno sve...

Ali da jedno drugo prevaziđu
ne mogu, te ih opet drži svet.
Ka sazdanome uvek obraćeni,
mi jedini na njemu vidimo
odblesak slobodnoga prostora,
zamračen od nas. Ili da kakva zver
nemo i mirno pogleda kroz nas.

To je sudbina: biti nasuprot,
ništa do to i vazda nasuprot.

Kada bi naša svesnost postojala
u pouzdanoj životinji, koja
kreće ka nama u drugome pravcu -
okrenula bi nas i otrgla
preobraženjem svojim. Ali njeno
bitisanje je za nju beskonačno,
bez poimanja, bez čula da svoje
uvidi stanje, čisto ko njen pogled.
I tamo gde mi vidimo budućnost,
ona sve vidi i sebe u svemu,
zauvek isceljenu.

Ali ipak

i budno topla životinja zna
velike sete brigu i tegobu.
Jer i u njoj postoji uvek ono
što nas svladava često – uspomena,
ko da je ono za čim težimo
jednom već bilo, bliže, vernije,
i njegov dodir beskonačno nežan.
Odstojanje je ovde sve, a tamo
sve beše dah. Po zavičajju prvom
za nju je drugi dvoličan, vetrovit.
O, blaženo je maleno stvorenje,
koje ostaje uvek u utrobi

što ga porodi; o, mušica je srećna
koja unutra poigrava, čak
i svadbujući: jer utroba je sve.
I gledaj polovično pouzdanje
ptice, što skoro za oboje zna
po svom poreklu, kao da je duša
kakvog etrurskog mrtvaca, što ga je
u sebe mračni prostor primio,
I s opruženim kipom na poklopcu.
A kako li su tek preneraženi
svi oni koji moraju da lete
a potiču iz utrobe. Ko da se
sami od sebe plaše, trzaju se
i seku vazduh poput naprsline
na čaši. Slepí miš na porculanu
večeri tako ostavlja svoj trag.
A mi, mi posmatračí, vazda, svuda,
mi što smo svemu tome okrenuti,
a ne možemo nikada izići!
U nama buja to i preлива se.
Mi ga tad sređujemo. Ono se
raspada. Mi ga sređujemo opet
i pri tom se i sami raspadamo.
Ko nas je tako preokrenuo
da se, ma šta da činimo, držimo
ko neko koji odlazi na put?
Ovako kao što se on okreće
i zastaje na poslednjem brežuljku,
koji mu celu njegovu dolinu
pokazuje još jednom – tako se
i mi, živeći, opraštamo stalno.

BIBLIOGRAFIJA

- Andrews, Malcom: *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- Arden, Pol: *Kontekstualna umetnost: umetničko stvaranje u urbanoj sredini, u situaciji, intervencija, učestvovanje*, Kiša – Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007.
- Arnhamj, Rudolf: *Vizuelno mišljenje*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985.
- Bart, Rolan: *Svetla komora – Beleška o fotografiji*, Beograd, Kulturni centar Beograda, 2011.
- Battcock, Gregory (ed): *NEW ARTIST VIDEO – A critical Anthology*, Dutton E.P. New York, 1978.
- Bašlar, Gaston: *VODA I SNOVI – Ogled o imaginaciji materije*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci-Novı Sad, 1998.
- Beech, Dave (ed): *Beauty*, Whitechapel Gallery London and The MIT Press Cambridge, 2009.
- Benjamin, Walter: *Eseji*, NOLIT, Beograd, 1974.
- Benjamin, Valter: *O fotografiji i umetnosti*, Beograd, Kulturni centar Beograda, 2006.
- Bojrn, Svetlana: *Budućnost nostalgije, Geopoetika*, Beograd, 2005.
- Viola, Bill: *The arts of Bill Viola*, Thames & Hudson, London, 2004.
- Viola, Bill: *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*, Thames & Hudson, London, 1995.
- Vitgenštajn, Ludvig: *PREDAVANJA I RAZGOVORI – o esteticı, psihologiji i religioznom verovanju*, priredio Siril Baret, Clio, Beograd, 2008.
- Vitman, Volt: *Vlati trave*, Izdavačka kuća KIŠA, Novi Sad, 2015.
- Vićanović, Iva Draškić: *NON FINITO – Prilog zasnivanju estetike nedovršenog*, Čigoja štampa, Beograd, 2010.
- Gir, Čarli: *Digitalna kultura*, Clio, Beograd, 2011.
- Grau, Oliver: *Virtuelna umetnost*, Beograd, Clio, 2008.
- Dillon, Brian (ed): *Ruins*, Whitechapel Gallery London and The MIT Press Cambridge, 2011.
- Gradac – Časopis za književnost, umetnost i kulturu, broj 160-261, Melanholija*, Dom kulture Čačak i Umetničko društvo Gradac, Čačak, 2006-2007.

- Gombrich, E.H: *Art and Illusion*, Phaidon Press, London, 1960.
- Eco, Umberto: *Otvoreno djelo*, Izdavačko preduzeće "Veselin Masleša", Sarajevo 1965.
- Epštejn, Mihail: *Postmodernizam*, Zepeter Book World, Beograd 1998.
- Zeitlin, A. Marilyn (ed): *Bill Viola, Buried Secrets*, Arizona State University Art Museum, 1995.
- Kaje, Nick: *Site-Specific Art – Performance, Place and Documentation*, Routledge, London, 2000.
- katalog izložbe: Svetlana Volic: *Odsjaj zemlje*, Galerija stara kapetanija, Beograd, 2001.
- katalog izložbe: Svetlana Volic: *PRISUSTVO*, Prodajna galerija Beograd, 2012.
- katalog izložbe: Nina Todorović/Svetlana Volic: *Arhitektura sećanja/Unutrašnji pejzaž*, Galerija savremene umetnosti Smederevo, 2014.
- katalog izložbe: *NON FINITO: pasaž 2: Gde prestaje svet*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2017.
- Krauss, Rosalind: *Sculpture in the Expanded Field*, The MIT Press, London, 1986.
- Kristeva, Julia: *Black Sun, Depression and Melancholia*, Columbia University Press, New York 1989.
- Morley, Simon: *The Sublime*, Whitechapel Gallery London and The MIT Press Cambridge, 2010
- Munitić, Ranko: *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1986.
- Nansi, Žak-Lik: *Abas Kjarostami – Očiglednost filma*, Institut za film, Beograd 2005.
- Orvel, Džordž: *1984*, drugo izdanje, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1984.
- Rilke, Rajner Marija: *Devinske elegije / Soneti posvećeni Orfeju*, prevod Branimir Živojinović, Izdavačko preduzeće Rad, Beograd 1969.
- Rilke, Rajner Marija: *IZABRANE PESME*, prevod: Branimir Živojinović, Nolit, Beograd, 1986.
- Rush, Michael: *Video Art*, Thames &Hudson Ltd, London, Revisited edition 2007.
- Ross, David A; Viola, Bill; Hyde, Lewis; Perov, Kira: *Bill Viola*, Whitney Museum of American Art, 1997.
- SLIKA/POKRET/TRANSFORMACIJA – Pokretne slike u umetnosti*, priredili: Jovan Čekić i Maja Stanković, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2013.
- Sontag, Suzan: *O fotografiji*, Kulturni centar Beograda, 2009.
- Stanković, Maja: *FLUIDNI KONTEKST – Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2015.
- Teatron*, časopis za pozorišnu umetnost, br. 150/151, Muzej pozorišne umetnosti, Beograd, 2005.
- Frieling, Rudolf, Herzogenrath, Wulf (ed): *40YEARSVIDEOART.DE – DIGITAL HERITAGE: VIDEO ART IN GERMANYFROM 1963 UNTIL THE PRESENT*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2006.
- Hansen B. N. M: *New philosophy for new media*, The MIT Press, 2004.

Harrison, Robert Pogue: *Gardens: An Essay on the Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2008.

Harrison, Robert Pogue: *The dominion of the dead*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2003.

CD-rom prezentacija *SD-02, Site: Krstac*, Univerzitet umetnosti Beograd 2004.

Wenders, Wim: *The Logic of Images – Essays and Conversations*, Faber and Faber Limited, London, 1991.

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Kegan Paul, London, 1922.

Youngblood, Gene: *Expanded Cinema*, E.P. Dutton, New York, 1970.

Elektronski izvori:

Vokabular: *Pasaž*, <http://www.vokabular.org/?search=pasa%C5%BE&lang=sr-lat> pristupljeno 31. jula 2017.

Michael Nash: Bill Viola, *Journal of Contemporary Art*, <http://www.jca-online.com/viola.html> pristupljeno 6. aprila 2015.

Rawlings, Ashley: *Interview with Bill Viola*, http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2006/11/interview_with_bill_viola.html pristupljeno 8. juna 2014.

Tan, Fiona, <http://www.re-title.com/artists/Fiona-Tan2.asp>, pristupljeno 21. oktobra 2015.

Čubrilo, Jasmina *MOC SLIKE, MOC REPREZENTACIJE, MOC INTERPRETACIJE*, <http://www.supervizuelna.com/moc-slike-moc-reprezentacije-moc-interpretacije/>, pristupljeno 11. avgusta 2017.

Walter Benjamin: *Vodič kroz 'Projekat Arkade' (1927–1940)*, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-pariz-prestonica-xix-veka>, pristupljeno 31. jula 2017.

Wittgenstein, Ludwig: *TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS* <https://www.gutenberg.org/files/5740/5740-pdf.pdf> pristupljeno 8. avgusta 2017.

INDEKS IMENA

Andrjuz, Malkolm (Malcolm Andrews) 30, 34
Balaš, Bela (Béla Balázs) 39
Benjamin, Valter (Walter Benjamin) 20, 27, 51, 52
Bojm, Svetlana (Svetlana Boym) 36, 40
Buonaroti, Mikelandelo (Michelangelo Buonarroti) 71
Venders, Vim (Wim Wenders) 28, 29, 39, 58
Viola, Bil (Bill Viola) 23, 24, 31, 32, 42, 48, 63, 65
Vitgenštajn, Ludvig (Ludwig Wittgenstein) 73
Vitman, Volt (Walt Whitman) 64
Vićanović, Iva Draškić 35, 71, 72
Vuković, Stevan 78
Gvardini, Romano (Romano Guardini) 34, 36, 37
Grau, Oliver (Oliver Grau) 49, 53, 57
Grojs, Boris (Boris Groys) 47, 48
Dišan, Marsel (Marcel Duchamp) 46
Eko, Umberto (Umberto Eco) 72, 73
Epštejn, Mihail (Mikhail Epstein) 42, 43
Jangblad, Džin (Gene Youngblood) 54
Kjarostami, Abas (Abbas Kiarostami) 12, 31, 35
Koc, Liz (Liz Kotz) 53
Kraus, Rozalind (Rosalind Krauss) 48
Mor, Tomas (Thomas More) 41
Munitić, Ranko 29, 30, 31, 32, 46

Nansi, Žak-Lik (Jean-Luc Nancy) 31, 35
Njuman, Majkl (Michael Newman) 49
Orvel, Džordž (George Orwell) 12, 14
Prodanović, Mileta 6, 9, 90
Rilke, Rajner Marija (Rainer Maria Rilke) 65, 74, 76, 80
Rifenštal, Leni (Leni Riefenstahl) 50, 56
Rozfelt, Džulijan (Julian Rosefeldt) 49
Sontag, Suzan (Susan Sontag) 39
Stanković, Maja 47, 48, 49, 51, 53
Tan, Fiona (Fiona Tan) 36
Terzić, Predrag 24, 26, 75
Todorović, Jelena 77
Hercog, Verner (Werner Herzog) 29
Higins, Katlin Mari (Kathlen Marie Higgins) 43
Džulijen, Ajzak (Isaac Julien) 49

INDEKS POJMOVA

Video 22, 23, 24, 27, 28, 31, 33, 34, 35, 38, 39, 44, 49, 50, 57, 60, 61, 62, 67, 71
Video instalacija 17, 22, 23, 24, 49, 51, 53, 57, 59, 65, 72
Video projekcija 17, 51, 53, 56, 67
Video rad 7, 22, 23, 31, 33, 34, 35, 38, 44, 49, 50, 53, 57, 59, 61, 62, 66, 67, 70, 72
Izvođenje 7, 22, 28, 50, 51
Instalacija 7, 11, 13, 17, 22, 28, 46, 47, 48, 51
Kamera 23, 31, 32, 39, 63, 77
Melanholija 34, 36, 37, 38
Non finito 35, 50, 52, 54, 59, 71, 72, 78
Nostalgija 33, 40, 41
Pasaž 31, 32, 51, 52, 53, 56, 57, 66, 69
Pejzaž 7, 9, 10, 11, 12, 13, 24, 26, 27, 29, 30, 34, 48, 59
Percepcija 18, 28, 30, 47, 50, 57, 63
Poetski izraz 7, 11, 14, 27, 28, 50, 73
Poetska slika 34, 54, 57, 58, 73
Pogled 16, 19, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 55, 64, 81
Posmatranje 28, 31, 46, 51, 53, 57
Prostorni narativ 23, 50, 53, 63, 64
Putovanje 11, 12, 24, 28, 29, 41, 52, 57, 64, 65, 65, 66, 76, 77
Sublimacija 38
Temporalnost 16, 17, 50, 78
Trans-sentimentalizam 42, 43

Uzvišeno 26, 36, 37, 38, 41, 73, 76

Uranjanje 23, 49, 53, 63

Fluidnost 17, 23, 50, 53, 65

Fotografija 10, 16, 21, 24, 26, 27, 33, 34, 38, 39, 46, 50, 51, 55, 59, 66, 67, 69, 70, 78

Svetlana Volic

Rođena je 1974. godine u Beogradu. Diplomirala je slikarstvo 1999. godine na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu u klasi prof. Čedomira Vasića. Magistrirala je slikarstvo kod istog profesora 2002. godine. Doktorirala 2018. godine na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu i stekla zvanje doktora umetnosti (doktorski umetnički projekat „NON FINITO, Izvođenje prostornih narativa – Ambijentalne instalacije”, mentor dr um. Mileta Prodanović). Od 2014. godine zaposlena je na slikarskom odseku Fakulteta likovnih umetnosti u zvanju Asistenta (2014-2017) i Docenta (od 2017. godine). Izražava se kroz različite medije: slikarstvo, video, video-instalacije, fotografiju, grafički i scenski dizajn. Realizovala je 17 samostalnih izložbi i učestvovala na velikom broju grupnih izložbi, simpozijuma i festivala u zemlji i inostranstvu (Makedonija, Češka Republika, Crna Gora, Estonija, Letonija, Mađarska, Bugarska, Italija, Grčka, Kanada, SAD, Poljska i Nemačka). Autor je i mentor mnogih *site-specific* projekata i radionica u zemlji i inostranstvu. Relizovala je veliki broj video instalacija za različite pozorišne predstave. Radovi joj se nalaze u domaćim i stranim kolekcijama.

SAMOSTALNE IZLOŽBE:

- *Predeo želje*, Galerija centra za grafiku i vizuelna istraživanja FLU, Beograd, 2020.
- *NON FINITO, pasaž 5: Gde prestaje gledanje*, Paviljon u Tvrđavi, Galerija savremene likovne umetnosti Niš, 2019.
- *NON FINITO, pasaž 4: Prostor između udisaja i izdisaja*, Galerija zadužbine Ilije M. Kolarca, Beograd, 2017.
- *NON FINITO, pasaž 3: Kad zidovi postanu mekani*, Galerija savremene umetnosti Kulturnog centra Pančeva, 2017.
- *NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2017.
- *NON FINITO, pasaž 1: San o drugom mestu*, Galerija 73, Beograd, 2017.
- *Arhitektura sećanja/Unutrašnji pejzaž*, Nina Todorović i Svetlana Volic, Galerija savremene umetnosti Smederevo, 2014.

- *Arhitektura sećanja/Unutrašnji pejzaž*, Nina Todorović i Svetlana Volic, Galerija Treći Beograd, 2013.
- *Arhitektura sećanja/Unutrašnji pejzaž*, Nina Todorović i Svetlana Volic, Galerija Doma kulture Čačak, 2013.
- *Arhitektura sećanja/Unutrašnji pejzaž*, Nina Todorović i Svetlana Volic, Savremena galerija Zrenjanin, 2013.
- *Prisustvo*, video instalacija, Prodajna galerija Beograd, 2012.
- *Getting physical STIER | ZEMKE | VOLIC*, Mannheim, Nemačka, 2011.
- *Andeli Mitropolije, site-specific* projekat, Beogradska tvrđava, Donji grad, ostaci mitropolitske palate, Dani evropske baštine, 2007.
- *Prisustvo*, ambijentalna instalacija, Galerija FLU, Beograd, 2002.
- *Slike*, Galerija Zavičajnog muzeja Ruma, Ruma, 2002.
- *Petrova zemlja*, objekti i fotografije, Galerija SKC, Beograd, 2001.
- *Odsjaj zemlje*, Galerija Stara kapetanija-Zemun, Beograd, 2001.

IZABRANE GRUPNE IZLOŽBE:

- *Skriveno nasleđe/Hidden Heritage*, Art Gallery Ruse, Ruse, Bugarska, 2021.
- *Nature Is My Homeland: exhibition + publications*, Galeria ASP w Krakowie, Krakov, Poljska, 2021.
- *Nature is my homeland - The Elements*, Galerija „International Print Triennial Society in Krakow“, Krakov, Poljska, 2020.
- *“Nature is my homeland/Priroda je moja domovina - The Elements/Elementi”*, Galerija FLU, Beograd, 2020.
- *Common Space*, Galeria e Fakultetit të Arteve / Gallery of the Faculty of Arts, Priština, 2020.
- *Izložba grafika nastalih na 9. Međunarodnoj grafičkoj radionici „Beogradski susreti”*, Galerija Centra za grafiku i vizuelna istraživanja FLU, Beograd, 2019.
- *30: 1990-2019, Likovna kolonija Galičnik/Art Colony Galichnik*, Multimodijalen centar Mala stanica / Multimedia center Mala stanica, Skoplje, R.S. Makedonija, 2019.
- *Izložba radova nastalih na 45. Likovnoj koloniji „Vlasina 2018”*, Galerija Leskovačkog kulturnog centra, Leskovac, 2019.
- *SKRIVENO NASLEĐE - Savremena umetnost u srednjovekovnoj arhitekturi*, Tvrđava Golubački grad, 2019.

- *Izložba grafika profesora i saradnika Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu*, Galerija savremene umetnosti Požarevac, 2018.
- *Behind the image*, Neue Galerie im Höhmannhaus, Augsburg, Nemačka, 2018.
- *Beogradski susreti 2018*, Centar za grafiku i vizuelna istraživanja, Beograd, 2018.
- *Pomesteni granici*, Mladinski Kulturen Centar (MKC), Skopje, Makedonija, 2018.
- *14. Međunarodno bijenale umetnosti minijature*, Kulturni centar Gornji Milanovac, 2018.
- *Common Space*, Galerija Collegium artisticum, Sarajevo, Bosna i Hercegovina, 2018.
- *Novogodišnja prodajna izložba*, Galerija Zadužbine Ilije M. Kolarca, Beograd, 2017.
- *Godišnja izložba*, Galerija Zadužbine Ilije M. Kolarca, Beograd, 2017.
- *Crtež i njegova senka*, Galerija ULUS, Beograd, 2017.
- *Artist-Friends of mine*, Gallery SVEMIR, Köpingsbro, Švedska, 2017.
- *Water Tower Art Fest*, Sofija, Bugarska, 2016.
- *Nove akvizicije*, Savremena galerija Zrenjanin, Srbija, 2015.
- *Novi*, Galerija Izlozi FLU, Beograd, Srbija, 2015.
- *A Snapshot of Serbia: Faculty and Student Photography from the University of Arts in Belgrade*, UHCL Art Gallery, Houston, SAD, 2014.
- *Dnevna soba/ Living room*, prateći program 59. Sterijinog Pozorja, Novi Sad, 2014.
- *Reanimacija*, Fabrika, Studentski kulturni centar Novi Sad, 2014.
- *Visual Mash Up*, Galerija centra Joan Mitchell, New Orleans, SAD, 2013.
- *Izložba likovne kolonije Otvoreni grad umjetnosti – Srebrenik*, Bosna i Hercegovina, 2013.
- *Water Tower Art Fest on the road*, Veliko trnovo – Stara zagora, Bugarska, 2012.
- *La Minute Vidéo Folie/Culture 2011: BRING OUT YOUR DEAD*, Espace Hyperion, Québec City, Kanada, 2012.
- *Water Tower Art Fest 2011*, Experimental month of Photography, Sofijski arsenal - Muzej na savremenoto izkustvo, Sofija, Bugarska, 2011.
- *Getting physical STIER / ZEMKE / VOLIC*, Mannheim, Nemačka, 2011.
- *Water Tower Art Fest*, Sofija, Bugarska, 2011.
- *Festival jednog pisca 2009 – Tajne Momčila Nastasijevića*, Kulturni centar Beograd, 2009. i Kulturni centar Kikinda 2010.
- *Mamapapa/ Proroci pisma III*, Studio ALT@ - Hala 30, Prague, Češka Republika, 2009.

- *Festival jednog pisca* - Stanislav Vinaver, Kulturni centar "Nadežda Petrović", Čačak, 2008.
- *Prague Quadrennial*, prezentacija projekta "Proroci pisma", Prague, Češka Republika, 2007.
- *Festival jednog pisca* - Stanislav Vinaver, Kulturni centar Beograd. 2007.
- Festival *Slunovrat*, Prague, Češka Republika, 2006.
- *Ins(p)ite of fire*, site-specific projekat, arheološko nalazište Kosančićev venac, Beograd, 2005.
- *Montenegrin Eco-logic Lab: [interfaces between architecture and environment]* projekat: *Scene Design 02 - site: Krstac, 9th International Exhibition of Architecture, La Biennale di Venezia*, paviljon Srbije i Crne gore, Venezia, Italija, 2004.
- *Art Colony Szentendre 2003*, Gradska kuća, Sentandreja, Mađarska, 2003.
- *The House-The Chaos-The Woman and Destroyed-Home Discourse Re built*, Kulturna lokacija 'Site', Skopje, Makedonija, 2002.
- *Real Presence*, Prvi internacionalni susret mladih umetnika i studenata evropskih umetničkih akademija, Muzej "25. maj", Beograd, 2001.
- *Studenti-Umetnici*, Galerija Konkordija, Vršac, 2001.
- *Biblioteka čuda*, Galerija FLU, Beograd, 2000.
- *Bez naziva*, Galerija SKC, Beograd, 2000.
- Railway Station '99, Didymoteichon, Grčka, 1999.
- *XII International Exhibition of Miniature Art*, Del Bello Gallery, Toronto, Kanada, 1997.
- **SITE-SPECIFIC PROJEKTI:**
- Autor i mentor radionice vizuelnih umetnosti *Trg od želje – čitanje, zamišljanje i izvođenje grada*, Letnja umetnička škola Univerziteta umetnosti u Beogradu ARTQUAKE, Kotor, Crna Gora, 2019.
- Autor i mentor radionice vizuelnih umetnosti *Nova prošlost – genius loci Vučje*, Letnja umetnička škola Univerziteta umetnosti u Beogradu GRAD: BUDUĆNOST TRADICIJE / TRADICIJA BUDUĆNOSTI, Leskovac, 2018.
- Autor i mentor (sa kolegicom Jelenom Todorović) radionice vizuelnih umetnosti *BREG ZA RAZMIŠLJANJE – otkrivanje skrivene prošlosti grada*, Letnja umetnička škola Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2016.
- Autor i mentor *site-specific* radionice za studente *Practice as Research - "Overlapping"*, International Summer School MAIPR, Beograd, 2015. i 2016.
- Autor i mentor *site-specific* radionice za decu *Az i moite obuvki*, Varshets, Bugarska, 2013.
- *Cry You One*, *site-specific* projekat, St Bernard Parish, Luizijana, SAD, 2013.

- *Anđeli Mitropolije, site-specific* projekat, Beogradska tvrđava, Donji grad, Ostaci mitropolitske palate, Manifestacija Dani evropske baštine, Beograd, 2007.
- *PROPHETS OF ALPHABET: Retracing the Cyrilic Iconography*, internacionalni multimedijalni projekat, Slovačka, Mađarska, Rumunija, Srbija, Crna Gora, Makedonija i Bugarska. 2007-2009.
- *GOAT MILK FESTIVAL, III festival of memories*, Bela Rechka, Bugarska, 2006.
- *HOMO NOVUS FESTIVAL, site-specific* projekat u staroj Gradskoj kući, Riga, Letonija, 2006.
- *GOAT MILK FESTIVAL, II festival of memories* Bela Rechka, Bugarska, 2006
- *Ins(p)ite of fire*, interaktivni proces preispitivanja sećanja, *site-specific* projekat na arheološkom lokalitetu Kosančićev venac 12, Beograd, 2005.
- *International Summer Arts Symposium Postsovkhos 4/ISOLATION, site-specific* projekat u selu Rasina, Estonija, 2004.
- *Site-specific* projekat Krstac, selo *Krstac*, Crna Gora, 2003.

NAGRADE, OTKUPI, STIPENDIJE:

- Otkup Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije, 2014, 2016. i 2021.
- Stipendista fondacije *CEC ArtsLink*, Njujork, SAD, 2013.
- Stipendija ambasade Kraljevine Norveške, 2001.
- Nagrada za mozaik, FLU, 1997.
- Stipendija Republičke Fondacije za mlade naučnike i talente, 1996–1999.

ABSTRACT

A PhD art project entitled *“NON FINITO, Performing of Spatial Narratives – Ambient installations”*¹⁰¹ consists of a practical-artistic and a theoretical part, and in its final form it is presented through ambient installations and the text of the written paper. The ambient installations are basically composed of series of video works and photographs, shot during research trips in the past few years (2013-2017), which are structured into spatial and poetic units, and presented in the form of video projections and printed photographs. The works are founded on careful OBSERVATION of the selected segments of sceneries – landscapes, and contemplation over specific scenes.

The aim of this practical-artistic project is to create and perform authentic SPATIAL NARRATIVES or multilayered POETIC WHOLES that primarily need to offer perceptive experience to the observer. The project's practical part is a creative process, which involved the shooting of scenes during research trips, working in a studio when selecting photographs and assembling video works, and connecting them into their final expression in the form of ambient installations. In addition to those visible aspects, it is a perceptual, contemplative and cognitive process that reflects the shaping of spiritual spaces. I consider that an artist, through his/her practice and development of his/her personal poetics and aesthetics, develops a specific morality, i.e. an ethic dimension of his/her art.

The text of the written paper is structured into several units. The first part of the paper contains an overview of my previous artwork and exhibition practice, and it represents a kind of linguistic articulation of the experience and development of ideas – an interdependent process of expression transformation – ranging from an oil picture to an electronic image. The second part of the paper is focused on the creative process and performance of a PhD art project *NON FINITO*. Theoretical research was conducted through a multilayered analysis of my own artistic process and obtained results, from various aspects of history and the theory of art, philosophy of art, psychology, religion, literature... I tried to observe my work within a broader socio-historical context and through the context of contemporary artistic practices. Through those observations, I also spoke with selected creators, who I considered as relevant interlocutors in relation to the contents of the project.

The project was presented in various gallery spaces in the course of 2017: Gallery 73 – Belgrade, Salon of the Museum of Contemporary Art – Belgrade, Gallery of Ilija M. Kolarac Endowment – Belgrade, and Gallery of Contemporary Art – Pančevo.

¹⁰¹ In the text below *NON FINITO* (the author's remark)

NON-FINITO

Key words: space, time, travel, landscape, observation, perception, melancholy, trauma, sublimation, sublime, camera, photograph, video, video projection, ambient installation, poetic picture, temporality, performance, fluid context.



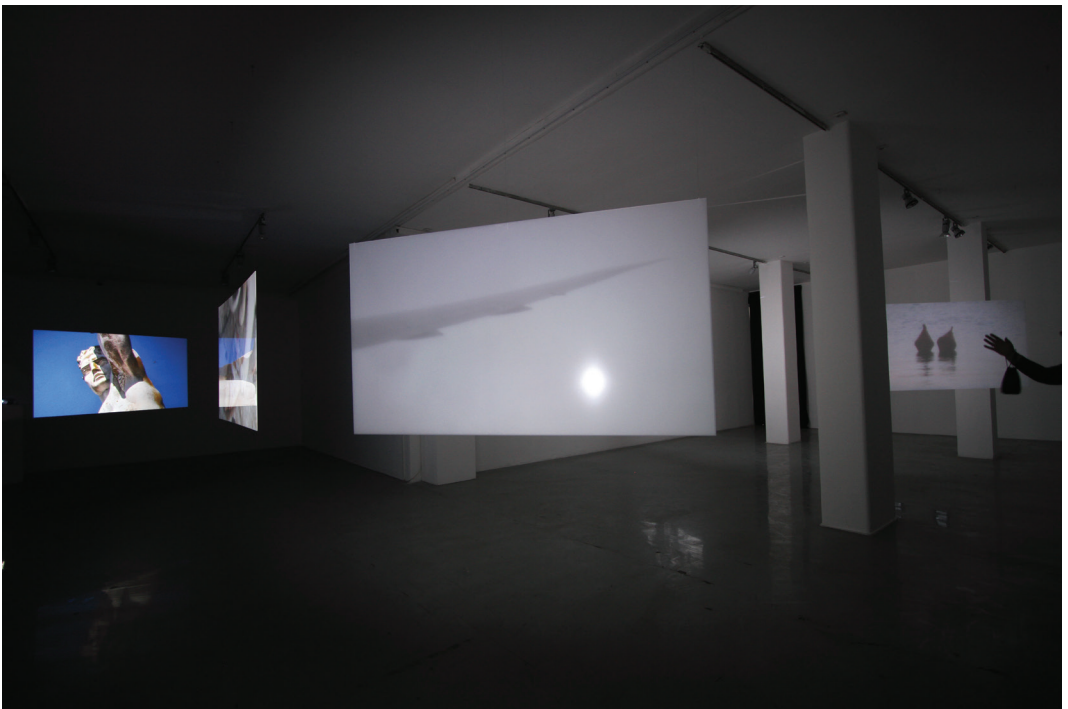
Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž1: San o drugom mestu, Galerija 73, Beograd, 2017.



Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2017.



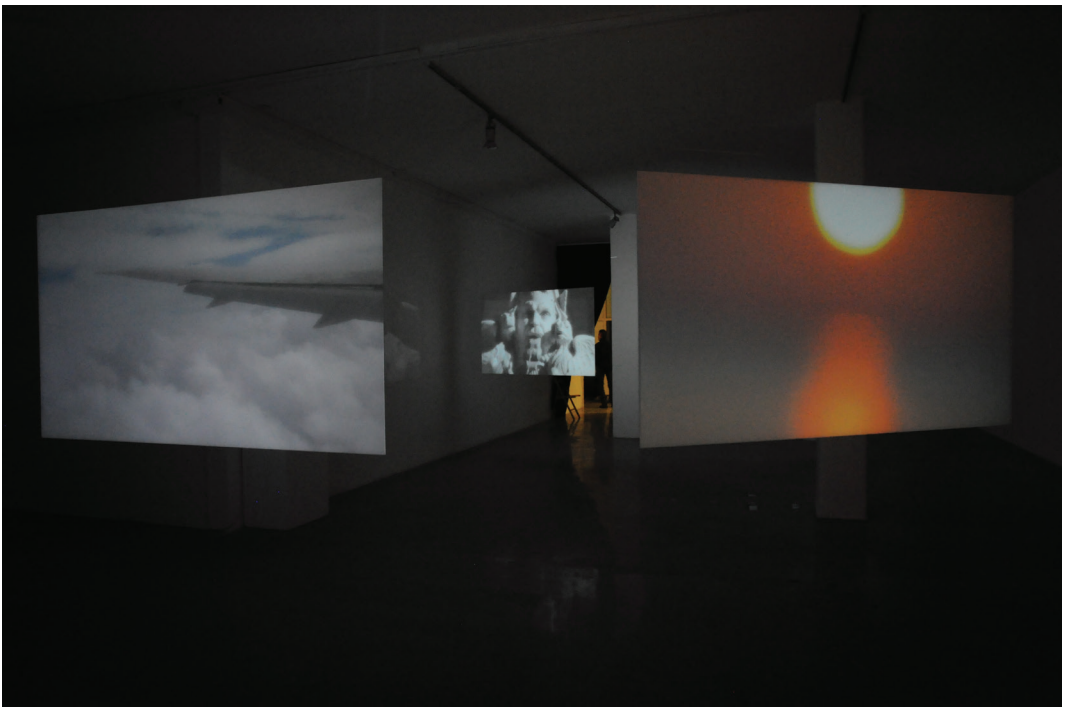
Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2017.



Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2017.



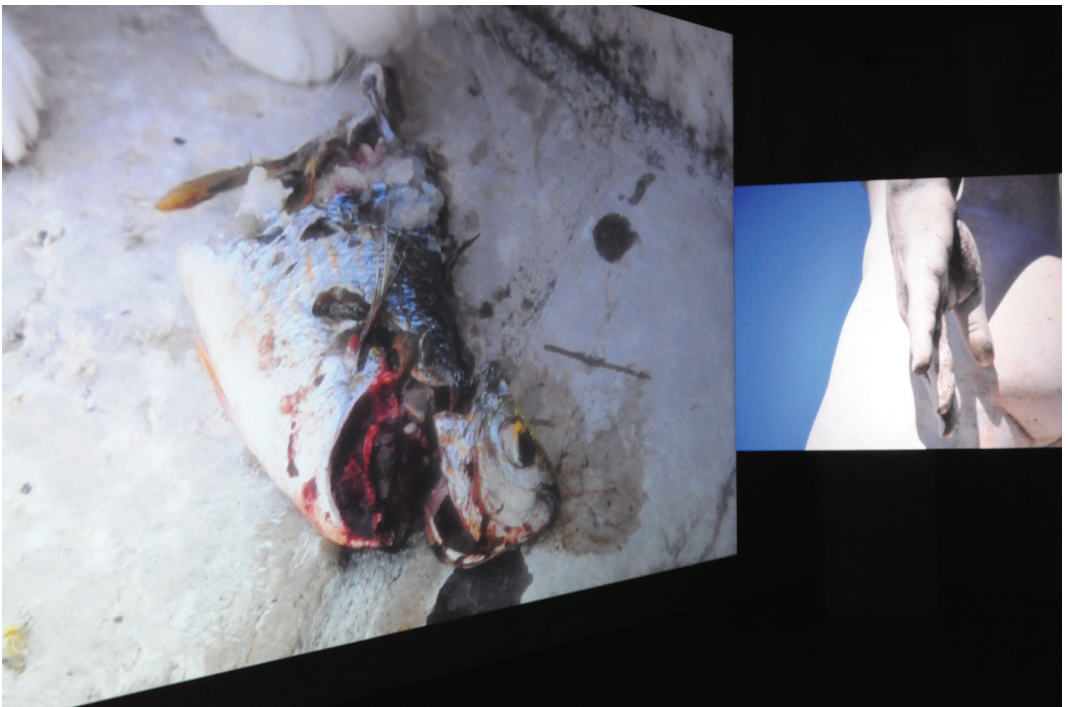
Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2017.



Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2017.



Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2017.



Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2017.



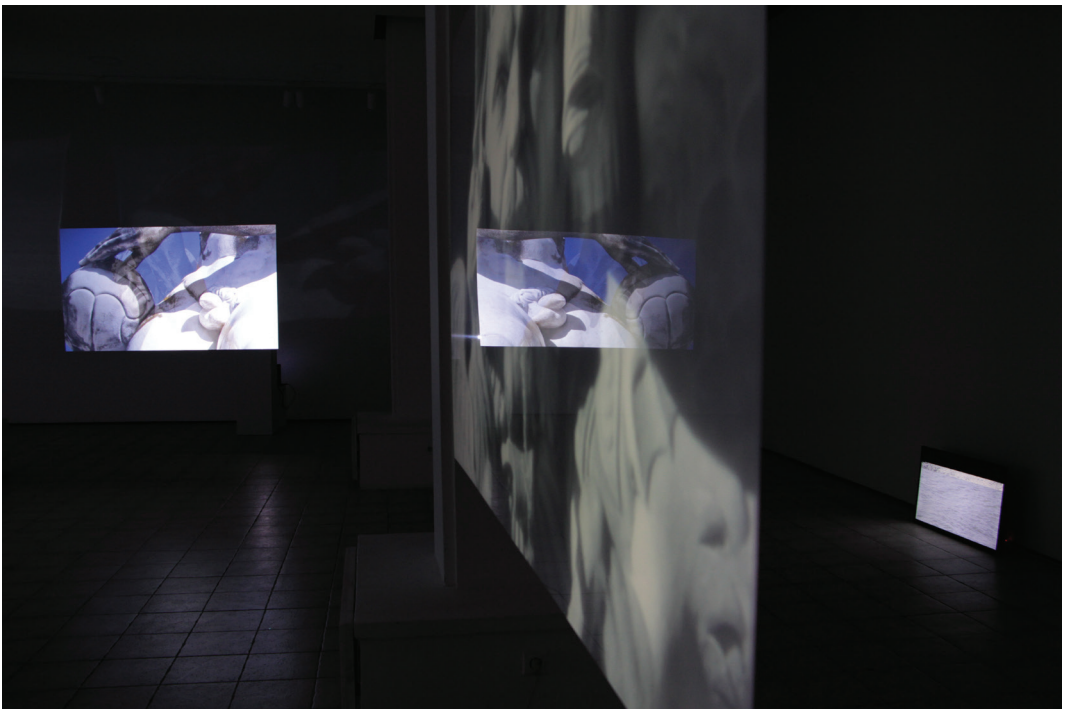
Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž 2: Gde prestaje svet, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2017.



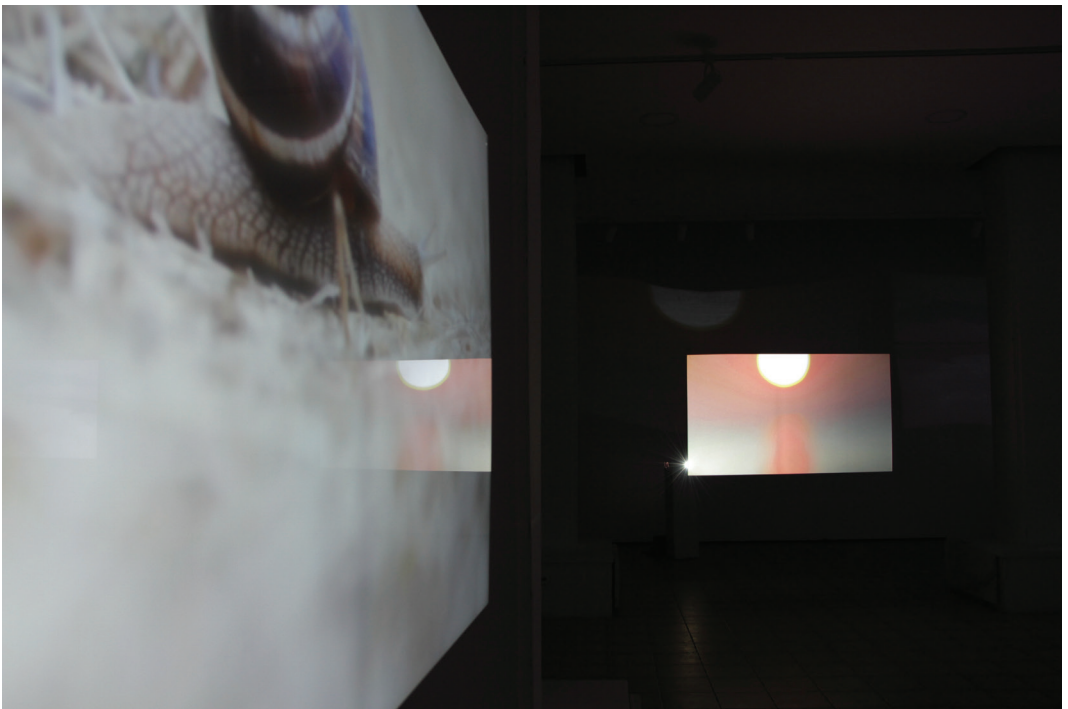
Sveltana Volic: NON FINITO, pasaž 3: Kad zidovi postanu mekani, Galerija savremene umetnosti Kulturnog centra Pančeva, 2017.



Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž 4: Prostor između udisaja i izdisaja, Galerija zadužbine Ilije M. Kolarca, Beograd, 2017.



Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž 5: Gde prestaje gledanje, Paviljon u Tvrđavi, Galerija savremene likovne umetnosti Niš, 2019.



Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž 5: Gde prestaje gledanje, Paviljon u Tvrđavi, Galerija savremene likovne umetnosti Niš, 2019.



Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž 5: Gde prestaje gledanje, Paviljon u Tvrđavi, Galerija savremene likovne umetnosti Niš, 2019.



Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž 5: Gde prestaje gledanje, Paviljon u Tvrđavi, Galerija savremene likovne umetnosti Niš, 2019.



Svetlana Volic: NON FINITO, pasaž 5: Gde prestaje gledanje, Paviljon u Tvrđavi, Galerija savremene likovne umetnosti Niš, 2019.