



1

Fotografija umetnika i umetnička fotografija u opusu

ANDREJA TIŠME

Sa umetnikom razgovarao: Milan Đorđević

Kosmos je u čoveku i ako želi da pobegne od sebe, ne može, ma koliko daleko da ode. Centar, čvorište svih zbivanja nalazi se u mom radnom prostoru. Raspolažem tehnikama za pravljenje videa, muzike, veb-sajtova, transformaciju i animaciju slika, teksta. Šta će mi više? – Andrej Tišma

ao samosvojni pripadnik nove umetničke prakse na vojvođanskoj sceni Andrej Tišma je tokom 70-ih godina prošlog veka prihvatio radikalno drugačije shvatanje umetnosti od institucionalizovanog, pseudoautonomnog,

i elitistički otuđenog od svakodnevnog života, što je podrazumevalo i uvođenje novih oblika angažovanog umetničkog ponašanja koja se ne plaše da istupe provokativno i kritički prema problemima sveta.

U analognom razdoblju bavljenja fotografijom, kao glavnim tehničkim medijem masovnih komunikacija unutar praksi (post)konceptualnog umetničkog izraza, Andrej Tišma je fotografsku sliku upotrebljavao na dva nova i tipična autorska načina, kao dokument dematerijalizovanog umetnički izvedenog dela i kao osnovni medij i nosilac izraza celokupne ideje i vizuelne poruke, odnosno kao autorski govor umetnika u prvom licu.

U prvom smislu, fotografijom na informativan i estetski neutralan način dokumentuje i prezentuje vlastite i tuđe vremenski ograničene i neponovljive situacije i događaje u alternativnim i slobodnim gradskim prostorima. Reč je o aktivnostima telesne i procesualne umetnosti bazirane na konceptima, kao što su akcije, performansi i prostorne intervencije unutar kulturnog i društvenog konteksta, čija značenja zavise od mentalnih procesa i ideja, a tehnološki se realizuju tradicionalnim fotografskim printom, slajd projekcijom, pećatom i kseroksom. Fotografija u ovom slučaju nije autonomno umetničko delo, već je kao tehnički medij i jezik umetničkog izražavanja upotrebljena kao prenosnik ideje umetnika koju fotograf zanatski registruje. Fotografskom slikom kao znakom dokumentuju se dematerijalizovana i defetišizovana delovanja zasnovana na konceptualnim strategijama izvođenja i autorefleksije umetnika, koja ukazuju na interpretacije i transgresirajuća preispitivanja konstrukcije sopstvenog identiteta unutar društvenog porekta.

U drugom smislu, medij fotografije u Tišminom radu predstavlja autonomno vizuelno delo u kome je eksperimentalno i istraživački artikulisana od-

ređena ideja, a finalna izvedba umetničkog dela bazira se na fotografijama, čije autorstvo pripada umetniku, iako ih nije uvek on snimio. Serije fotografskih slika, režiranih prizora, ponašanja i akcija isključivo za fotografski prikaz, u kojima je umetnikov subjekt istaknut u prvi plan, jesu primarni nosilac značenja i vizuelne poruke projekta. Osmišljene scene egzistencijalnih izvođenja sopstva unutar mikro-socijalnih i privatnih prostora, reprezentacijske sinteze života i umetnosti posredstvom serije sekvenci autoportreta i portreta, filmskih postupcima konceptualnog ulančavanjem osmišljenih slika, stvaraju naraciju, formulišu misao kao vizuelnu informaciju, stavljajući akcenat na komunikativnost umetničkog rada. Ekscesnim korišćenjem vlastitog i tela drugog u društveno-političkom kontekstu, gde se daje primat poretku značenja, Tišma se poigrava sa diskurzivnom moći sistema umetnosti, provocira tabue i konvencije vladajuće kulture i političke granice jezika društvenog porekta i državnog aparata. Kao čin slobode i akt transgresije u odnosu na tadašnje društveno-političko uređenje u snimcima erotikog i pornografskog sadržaja javlja se skopofilija, vojnerska i fetišistička priroda fotografске slike, povezana sa odnosima moći, tabua, cenzure i reprezativnim društvenim odnosima, kojima govorи sebi,

seksualnosti, nesvesnom, individualnim dilemama, prirodi, prolaznosti, smrti i politici tela.

Svoje nove umetničke koncepte 80-ih razvija i kroz intermedijalno izražavanje lingvističko-vizuelnim intertekstom upotrebljavanjem kolažno-montažnih tehničkih postupaka, baziranih na apropijaciji i redi među, kojima kroz pripovedne moći kontrastiranih novinskih fotografskih slika, beznačajnih fragmenata sveta, u kombinaciji sa tekstrom rekonstruiše s nulte pozicije svesti masovnu, varljivu predstavu stvarnosti.

U društveno-političkom kontekstu nasilne dezintegracije SFRJ i postjugoslovenske tranzicije, koja od sredine 90-ih uključuje i pojavu informacionih tehnologija i novih medija integrisanih u savremene svetske umetničke prakse, digitalni

kolažno-montažni vizuelni radovi Andreja Tišme predstavljaju antiglobalistički ideološki diskurs i društvenu praksu, čija značenja su konstituisana u zavisnosti od semiotičkog okruženja u kojima nastaju. Aproprisanim digitalnim fotografskim slikama, kao političkim znacima, menja kontekst, subverzivno interveniše unutar ideološki vladajućih medijski konstruisanih kapitalističkih označiteljskih sistema vizuelnog diskursa i imperijalnog poretka realnosti koji subjekte globalno interpolira i kulturno oblikuje vladajućim idejama i slikom realnosti. Dekonstruiše mitologizovanu zapadnu digitalnu ikonosferu, tenzičnim kolažnim jukstapozicioniranjem razobličuje fikcionalnost estetizovane i idealizovane mejnstrim medijske predstave stvarnosti, simulakrume imperijalne samoprezentacije, kritički ukazujući na kontradiktornosti, mistifikacije i fetišizacije hegemonog neoliberalnog narativa i političku moć vizuelne konstrukcije društvenog.

Od kada datira vaše interesovanje za fotografsku sliku, kao jedan od ključnih medija nove umetničke prakse, i koja su vaša početna stvaralačka iskustva s tim oblikom umetničkog izražavanja?

Još kao sedmogodišnjak dobio sam fotoaparat i snimao stvari koje sam želeo, a u vreme srednje škole sam kod jednog maminog kolege s posla prošao kurs izrade fotografija, razvijanja filma, rad u laboratoriji, tako da sam uskoro napravio sopstvenu foto laboratoriju u jednoj sobici stana. Kada sam se 1976. vratio sa studija u Pragu bacio sam se na medij fotografije, išao u Mađarsku da kupim jeftinije tada najbolji japanski foto aparat Minoltu srt 101 sa refleksnim objektivom gde sam realno mogao da vidim šta će ispasti od snimka i praktično mogao da snimam u polumraku. Počeo sam da radim veće formate A3 i negde 1978. imao spremnu izložbu tih radova. Na neke fotografije dodavao sam tekstove letasetom, na nekih intervensao tuševima u boji. Nažalost

ironično, parodijski i sarkastično, odnosno iskreno, duhovito i subverzivno koristi strategije društva spektakla i tehnologiju njegovog vizuelnog jezika kao osnov angažovanog umetničkog proizvođenja i prikazivanja opozicione označiteljske prakse masovnog simboličkog oblikovanja društva, koja komunikacijski funkcioniše kao globalni politički akter promene percepcije stvarnosti. Medijski delotvoran umetnički metod deborovske gerilske borbe za istinu predstavlja i Tišmin senzacionalistički pristup autorskim i u virtuelnom prostoru nađenim fotografskim slikama, citatima, fragmentima, simbolima, društvenim i kulturnim referencama. Naime, konceptualnim modelovanjima odnosa među njima stvara šokantne kolažno-montažne vizuelne tekstove, serije digitalnih printova kao provokativne političke iskaze kontekstualno transformisanih značenja slikovne infor-

diverzijom globalno proizvedenog neoliberalnog identiteta i smisla života društvenih subjekata, intervenišući u kulturološki kodiran slikovni potredak estetizovane paradigme normalnosti sveta, koji nadzire i kontroliše javnost, psihološki manipulativno utičući na predstavu realnosti.

U vizuelnoj rekonstrukciji ekrana posmatrača Tišma uglavnom koristi dokumentarni, objektivni odnos prema stvarnosti, njenim sadržajima i činjenicama, kao empirijske dokaze dehumanizujućih negativnosti. Međutim, paradoksalno, služi se i fikcionalnim konstrukcijama stvarnosti fotomonatažom i kompjuterski generisanim slikama, kao oružjem protivnika u službi razotkrivanja istine o pravoj prirodi sveta iza njegove medijski proizvedene lažne pojavnosti, optimistički uveren da će u haosu informacijske hiperprodukcije njegove poruke imati značajan uticaj na brojne posmatrače.

Intervju predstavlja metodski doprinos deskriptivno-analičkom i teorijsko-kritičkom istraživanju nedovoljno spoznate, ali i s magistralnih tokova mapiranja alternativne umetničke scene brisane, pozicije Andreja Tišme u kontekstu (post/ne)konceptualne jugoslovenske i postjugoslovenske savremene umetničke prakse, kada je reč o angažovanju upotrebi analognog i digitalnog medija fotografije. Iako intervju neizbežno sadrži strukturalističko-semiološku dimenziju autoanalize i pozitivistički ispravnog tumačenja autorovih umetničkih koncepta, kao subjektivno zatvorenonog, jedinstvenog i stabilnog značenjskog sistema, on ne isključuje mogućnost različitih načina interpretacije njegovih otvorenih informacijskih dela, poput intersubjektivnog konsenzusa i poststrukturalističkog pristupa čitanju vizuelnog teksta, naslova, sadržaja i poruka fotografskih slika s pozicije ispitivača i posmatrača.



ta izložba mi se nikada nije ostvarila u celini, izlagao sam samo pojedine rade ili po 3-4 rade iz te serije na neoavangardnoj likovnoj koloniji TAKT u Temerinu, gde su izlagali uglavnom ovdašnji Mađari neoavangardisti i gde sam učestvovao iz godine u godinu na njihov poziv.

Još pre odlaska na studije slikarstva u Pragu, ranih 70-ih radio sam seriju konceptualnih fotografija. Svoje foto akcije „Autoportret“ i „Moj prostor“ izveo sam 1973. godine. Svoj autoportret temperom na dasci sam u akciji „Autoportret“ snimao na raznim mestima u gradu: na spomeniku Svetozaru Milićeviću, na grobnom spomeniku kod srušene Jermenske crkve, na ulazu u Galeriju Matice srpske, na ulazu Malog likovnog salona, na kantama za đubre, na uličnoj vagi, na krovu Tanurdžićeve palate itd. proveravajući kako kontekst utiče na likovno delo. Takođe, s istim autoportretom izveo sam foto akciju „Moj prostor“, snimao ga u četiri položaja naslonjenog na stablo u pejažu, a kada se

portret na slikama postavi uspravno onda izgleda da se pejzaž okreće oko mene.

U to vreme sam sa Miroslavom Todorovićem i Bogdanom Poznanović 1973. u šumi kraj Bećarca snimao jedan njihov zajednički projekt „Zlatna grana“. Pozvali su me da budem snimatelj foto aparatom, verovatno me je Bogdanka preporučila jer se uverila da dobro radim, da neću omanuti. Od tada datira moje poznanstvo sa MT-om. Oni su primerak knjige Frejzera „Zlatna grana“ o šamanizmu vezivali žutim papirnim kompjuterskim bušenim trakama i kačili na grane drveta, žbunja, u raznim varijantama, takođe su te trake raspoređivali da vise po žbunju. Tada je i Bogdanka radila sa tim trakama, to je bio pojam kibernetike, novog doba. A i MT je radio sa bušenim karticama, bacao ih sa Kalemegdanom, a Bogdanka je grupu nas prijatelja umetnika snimala sa slajd projekcijama tih bušenih karata preko nas, svako je imao drugu digitalnu šifru. To je snimala na Tribini mladih, a taj njen rad je u katalogu Medijska praksa u Vojvodini koju je 2012. radio Kristian Lukić. Tu se i ja vidim na slikama.

Inače u to vreme nije se imalo gde izlagati konceptualne radove, fotografске eksperimente, vizuelnu poeziju, pečate. Urednici galerija to nisu jednostavno cenili niti ih je zanimalo. Zato u bibliografiji vidite samo klasične medije jer alternativne radove nisam izlagao, slao sam ih eventualno poštom u svet i tamo izlagao. I ovde jedino na TAKT-u u Temerinu sam mogao to da izlažem. Ja sam između ostalog zato i objavio knjigu „Alter“ 1987. da prikupim sve radove iz oblasti nove umetničke prakse i prikažem ih javnosti jer to galerije nisu prikazivale niti časopisi objavljuvali, pa se za to nije znalo. Već tada sam shvatio da ako ja to ne objavim istoričari će me preskočiti za period 70-ih jer se jednostavno nisam družio sa njima, a nisu imali gde da vide. Nisam bio član neke umetničke grupe, radio sam sve samostalno, a oni u grupama su bili probognji, nametali se kritičarima i galerijama u Beogradu gde su uglavnom u Studentskom kulturnom centru rađene izložbe neoavangarde. Ali ja tamo nisam odlazio niti sam to pratio. Bio sam mlađ dvadesetogodišnjak. Prvi put sam otišao u SKC negde 1980.

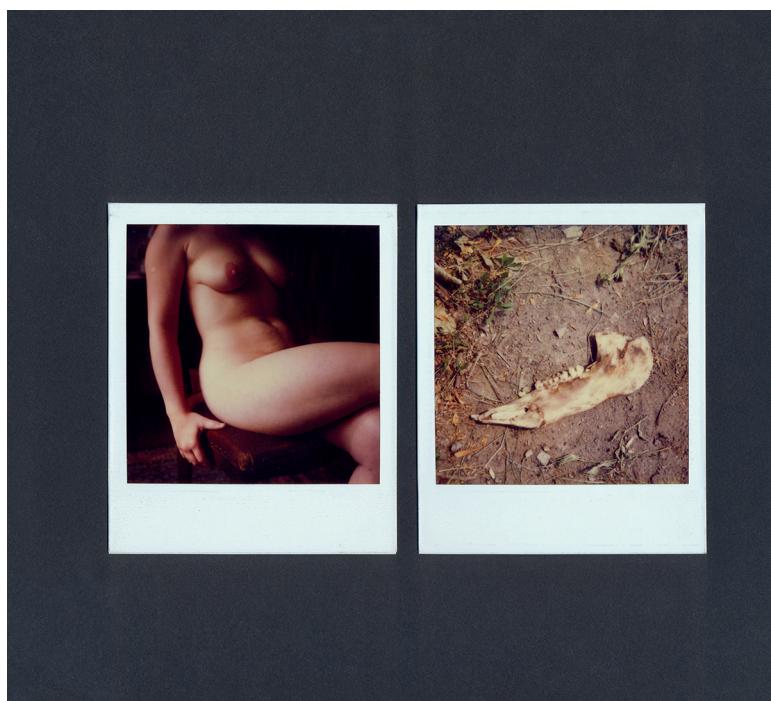
Da li je osnovna funkcija fotografije u vašim fotokcijama i fotoperformansima, kao i u onima koje ste snimali, bila u dokumentarističkom beleženju, odnosno da li je ona bila samo vizuelno svedočenje i imala arhivističku vrednost, ali nije bila i umetničko delo?

U mojim neoavangardnim radovima sa fotografijom, u akcijama i foto performansima kamera je samo beležila moje akcije. Pošto sam akcije osmislio ja, u njima je ležala umetnička poruka, a bilo da sam ja snimao sa stativa autoknipsom ili dao kamenu nekom drugom uz uputstva šta da snima i iz kog ugla i u kom momentu, sama fotografija je bila dokumenat, a ne delo samo.

Kako nastaje umetnička fotografija i šta je bitno razlikuje od neumetničke i predstavljačko-dokumentarne u okviru nove umetničke prakse?

Postoji razlika između termina klasične umetničke fotografije koja kroz svoj sadržaj i likovnost dočarava neki emotivni doživljaj onoga iza objektiva, i koja je bazirana na tradiciji slike, a koju srećemo od nastanka fotografije u 19. veku do dvadesetih godina 20. veka, i termina fotografija umetnika gde neoavangardni umetnici koriste fotografiju u svoje svrhe ili kao dokumentaciju svojih akcija, ili eksperimentišu samim medijem, ili dokumentarne fotografije uklapaju u svoje projekte na veoma konceptualan način. Ja spadam u ovu drugu grupu jer koristim fotografiju kao deo stvarnosti i njome manipulišem, stvarajući odnose koji rezultiraju umetnošću.

Ja, naime, fotografije u svom radu tretiram kao predmete uzete iz stvarnosti i stavljam ih u određen kontekst, ili ih redam dve ili tri jednu pored druge tako da svojim međuodnosima čine umetničku poruku. Zato najčešće koristim tuđe fotografije, skidam ih sa Interneta ili skeniram iz časopisa, jer one su za mene deo stvarnosti, isto kao i kad ih ja snimim, ne pravim razliku između izvora.



Koje teme i zašto su vas interesovale u praksi kreiranja analogne fotografiske slike, koje okolnosti su uticale na njihov nastanak i koje emocije, misli i stavove ste hteli da ispoljite i izazovete kod posmatrača?

Zbog fotografije sam polako napustio slikarstvo, jer mi je ona omogućavala bržu i efikasniju formulaciju ideja. Još u vreme studija slikarstva u Pragu negde 1975. uradio sam nekoliko serija crno-belih fotografija. Recimo snimao sam nadgrobne spomenike, jer u Pragu imaju velika, stara i lepa groblja gde sam često šetao i razgledao, razmišljaо о prolaznosti života, uopšte svega fizičkog, pa sam te skulpture glava umrlih snimao kao njihove poslednje ostatke, ili uspomene na njih koje su još žive. A samo groblje je bujalo u zelenilu i razmišljaо sam kako je to možda najživljiji deo grada gde crvi imaju gozbe pod zemljom, a bilje nad zemljom koja je dobro nađubrena buja u najlepšim bojama, i ptice pevaju. Te kontraste sam uočavao i pokušao da ih izrazim fotografijom. Zatim sam snimao deponije, imaju Česi jedan dan u godini kada sve nepotrebne stvari izbacuju ispred kuće i

onda to neka služba pokupi, ili pokupe ljudi kojima ponešto od toga treba. Tako sam snimao raspadnute automobile, stare šivaće mašine, zardale žičane krevete, automobilske gume, sanke, pa čak i invalidske proteze, sve to na gomili. Opet priča o prolaznosti, a svaki taj predmet nosi na sebi trag života, onih koji su ih koristili, neki individualni trag egzistencije. Pošto nisam imao tamo laboratoriju, neke od tih slika sam razvio tek tokom raspusta u Novom Sadu gde sam imao svoju kompletну laboratoriju za crno-bele fotografije. Po povratku iz Praga počeo sam intenzivnije da se bavim fotografijom, jer nabavio sam i odličan foto aparat.

Šta je bila tema serije radova koju niste izloženo realizovali 1978. godine, kojim problemima ste se bavili i da li su postojali nazivi fotografskih slika, koje ste posle pojedinačno izlagali u Temerinu?

Imao sam seriju od oko 20 crno-belih radova većeg formata 40x30 cm, na kojima sam najčešće htio da zabeležim fizičko prisustvo nečeg što je i sa fotografija zračilo tim prisustvom, ali i davalо utisak prolaznosti. Tako sam imao jedan autoportret sa licem koje izranja iz tame sa veoma oštrim detaljima, čak su se pore videle, kao da lice izlazi iz mraka fotografije. Onda, imao sam snimak svojih golih nogu kada ujutru ustajem iz kreveta, u položaju spremnosti da krenu nekud, to je sugerisalo put u nepoznato. Pa onda sam imao jednu sliku iz tri dela, najpre bela vrata, onda moja naga silueta koja se nazire na vratima, a na trećoj ja stojim ispred vrata sa jasnim detaljima. Kao da sam prošao kroz njih, ili moj duh koji se kreće i nema prepreke. Onda bila je jedna slika s mojim iznošenim farmericama koje leže na nekoj podlozi, a svojim naborima i ispupčenjima svedoče o prethodnom prisustvu moga tela u njima. Kao neka odbačena ljuštura ili spoljni omotač, svedočanstvo o fizičkoj egzistenciji. Imao sam i jedan kupasti kamen koji sam snimio pod oštrim osvetljenjem i bacao je dugu senku,

3 podsećao je na ono kamenje snimljeno na Mesecu ili Marsu. Opet jedna očigledna i čvrsta egzistencija. Artefakt iz prirode. Pa onda je bilo nekoliko snimaka golog ženskog tela, ali razlivenog u tami, koje se samo naziralo i kao da je svetlelo. Pa onda ruka koja drži upaljenu šibicu, izranja iz potpunog mraka, i sama ruka se jedva nazire, a svetlost vatre je najvidljivija, i skoro fizički prisutna.

Uradio sam tada i jednu seriju slika gde slajdove sa ekskurzije po Italiji naše umetničke Više pedagoške škole, sa koje sam nosio veoma lepe uspomene, uglavnom zbog druženja sa kolegama i koleginicama, projektujem na sebe i staram se da tim lepim uspomenama kroz fotografiju. A kasnije sam na TAKTU u Temerinu izlagao neke provokativnije radove, sa seksualnim i suicidnim aluzijama, pa i grejpfrut sa rupom u koju je utaknuta banana, to je bilo novo voće „bananagrejpfrut“ itd.

Godine 1977. uradio sam seriju foto-performansa, odnosno snimao sam sebe u provokativnim pozama sa aluzijom na seksualnost, smrt i perverziju, gde sam se maskirao i kostimirao i pozirao pred kame-

rom i snimao. Na radu koji nosi naslov „Samoubistvo“ u jednoj ruci držim otvorenu duplericu porno časopisa, a u drugoj pištolj uperen u slepoočnicu, ali je na cev navučen kondom. Kasnije sam taj rad stampao kao razglednicu i slao u čitav svet, na izložbe, za časopise itd. Stampao sam i rad „What“ i slao u svet. To su radovi koji ispituju duboke ljudske nagone, konflikte, neprilagođenosti, podstiču na razmišljanje.

Te fotografije sam izlagao u Temerini na likovnoj koloniji TAKT na kojoj sam učestvovao od 1978. svake godine, skoro deset godina. Inače to je bila publika naklonjena neoavangardi, ljudi oko TAKT-a, to su bili uglavnom mlađi Mađari, ali je stari Jožef Ač umetnik i kritičar Magyar Szó-a pisao o izložbi pominjući moje radove, a pisalo je još nekoliko ljudi: János Siveri i Laslo Peter takođe su me pomenuli u prikazima u Magyar So-u, tako da sam, što je zanimljivo, prve prikaze moje neoavangarde dobio od Mađara. Kasnije su eseje o mojim fotografijama objavili u Magyar Szó-u i Ferenc Deak, Otto Tolnai i János Siveri, a u Glasu omladine Laslo Kerekeš, istaknuti intelektualci ovdašnjih Mađara.

Inače, na TAKT u Temerini me je pozvao prvi put 1978. János Hever, sekretar Kulturnog društva Temerina, koji je radio u „Forumu“ u Novom Sadu pa samo se tu sastali, a tu sam mu i radove za izložbu davao. Ne znam na čiju preporuku me je zvao. On me je i narednih godina redovno pozivao da učestvujem. Jednom sam čak držao i predavanje тамо, o kiću u umetnosti. A kasnije sam čak zamoljen da govorim na otvaranju izložbe. Imali smo lepu saradnju.

Kasnije me je Slavko Matković, osnivač subotičke Bosh + Bosh, pozvao 1993. da učestvujem na likovnoj koloniji u Senti, okupivši sve neoavanguardiste, želeći da oživi duh ove nekada prve i najnaprednije likovne kolonije u Vojvodini, osnovane 1952, gde su se širile najnovije ideje o umetnosti. Inače, Matković mi je negde 80-ih napisao pismo, gde je rekao da je znao ranije šta radim, pozvao bi me da budem član grupe Bosh + Bosh. Imao sam čast da mi on 1992. organizuje samostalnu izložbu u galeriji Gradske biblioteke u Subotici, gde sam prikazao svoje performanse na velikim printovima. On lično je došao u Novi Sad po moje radove i kasnije posle izložbe mi ih doneo kući. To su bile nažalost poslednje godine njegovog života i pokazao je time veliku privrženost i požrtvovanost.

Zašto niste uspeli 1978. godine da realizujete svoju prvu izložbu umetničkih fotografija, koje ste delimično predstavili u Temerini? Da li je otvoreno, ili prečutno bila cenzurisana iz nekog razloga?

Pozvao sam urednika galerije Kulturnog centra da vidi radove, to je bio Sava Stepanov, inače dugogodišnji urednik Fotogalerije, dakle veliki stručnjak za fotografiju, najbolji kod nas tada, plus galerista. Predložio sam mu da mi napravi tu izložbu, bio je kod mene, pogledao ih, ali je video i neke moje ertoške crteže velikog formata na hameru četkom i crnim tušem, koje sam tada takođe uradio posle povratka iz Praga željan erotike, jer tamo sam imao jedan poseban odnos negledanja ženskog roda, i oni su mu se jako dopali i predložio mi je da napravi izložbu tih crteža. Ja sam to prihvatio misleći da će fotografije nekom drugom prilikom izlagati. Ali posle su došli polaroidi i još radikalnija erotik, pa ih nisam nikad u celini izložio.

Kasnije sam međutim imao iskustva sa zabranama, naročito u književnosti, a i prilikom jedne izložbe.

Ranih 80-ih nabavio sam polaroid kameru sx-70 i nastavio sa istraživanjem erotikе. Snimao sam polni odnos izbliza, u krupnom planu, polne organe u erekciji, oralni seks. To sam u radovima kolažno suprotstavio snimcima đubreta, blata, obijenog posuđa, bačenih predmeta, itd. Serija je pod nazivom „Smrt oko očiju“ izložena 1986. u „Srećnoj galeriji“ Studentskog kulturnog centra u Beogradu. To je bila valjda jedina galerija u Jugoslaviji koja je imala hrabrosti da izloži takve radove. Ali zapelo je kod štampanja kataloga, naime javni tužilac je zabranio da katalog ide u javnost jer je na slici bio muški polni organ. Na dan otvaranja krenuo sam u Beograd sa spremnim argumentima da se ubeđujem sa tim tužiocem, međutim kada sam došao u galeriju njen hrabri urednik Slavko Timotijević je već doneo iz štamparije čitav odštampan tiraž kataloga, uprkos zabrani, i imali smo veoma lepo otvaranje, a i kasnije nije bilo nikakvih problema. Foto performans „Paradise“, koji sam uradio 1981. godine, takođe je našao na nerazumevanje nadređenih, a predstavljaо je provokaciju granica dozvoljenog ponašanja. Naime, u tom radu moja žena Marta i ja stojimo goli i držimo se međusobno za polne organe. Preko

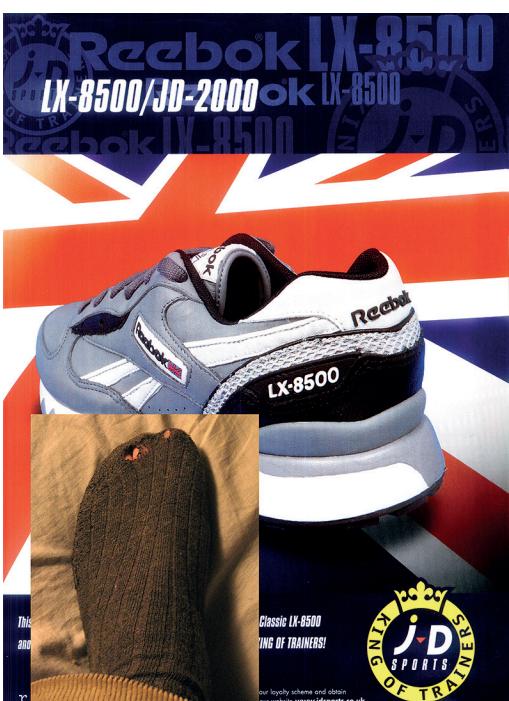
Da li ste umetničkom fotografijom pod nazivom „Samoubistvo“, osim ekscesnog izazivanja seksualnih tabua i asocijacija, nastojali i da provocirate oficijelni ideološki optimizam i njegov simbolički imaginarijum i koje radove iz 80-ih biste izdvajili kao značajne?

Tom fotografijom sam htio da izrazim svoju opterećenost seksom, porno časopisima, kojih je bilo kod nas, ali sam ih nabavljao i iz inostranstva, opterećenost tim željama, žudnjom, koja me je nagonila u simboličkom smislu da se ubijem (a zna se šta „mala smrt“ znači u seksu), pri tom na cev pištolja je navučen kondom tako da je to ipak samoubistvo sa zadrškom, nije pravo. Naslov je ironičan i više značan. Imam ja taj rad u više varijanti, imam i sa nožem na grudima i slika je poprskana crvenim tušem kao krvlju. To je snažan nagon, ali ga je bilo zabranjeno prikazivati u umetnosti. A ja sam baš rešio da ga prezentujem zato što je prirođan i sveprisutan, zašto bi bio sakriven. Istovremeno, to mi je bio simbol prolaznosti, jer kada se taj nagon zadovolji prestaje, takođe predmet žudnje vremenom stari i nestaje, sve je trenutno i velika iluzija.

Imali ste u to vreme dosta akcija sa fotografijom, slajd projekcijama, fotografskim slikama iz časopisa i polaroidima. Navedite neke od najznačajnijih?

Da, recimo 1979. godine sam uradio i foto akciju „Display“ (izloženost) na terasi ispred stana stajao sam oko pola sata izložen kosmosu, uticajima neba, sunca, vazduha. Poruka sjedinjavanja sa elementima i otvorenosti prema svemu. Tu fotografiju kasnije sam štampao kao autorsku razglednicu i slao na razne izložbe i časopisima u svetu.

Takođe sam uveče na fasadu kuće na suprotnoj strani ulice puštao slajd projekciju lica moje petomesecne čerke, da dam značaj tom stvorenju, da je vidi javnost. Imam i skicu akcije slajd projekcije snimka fasade pariskog Bobura, centra nove umetnosti sa karakterističnim cevima u raznim bojama, čiji slajd sam imao, da slajd projektujem na fasade uz zvuke ambijenta trga oko Bobura u Parizu i na taj način prenesem Pariz u Novi Sad. Nažalost, nisam uspeo brzo da dobijem zvučni snimak ulice pa akciju nisam izveo.



4

očiju imamo prelepljene crne trake. To sam radio za projekat West-East Pitanja koji je objavljen u zagrebačkom časopisu Pitanja 1983. godine. Tu je simbolička raja da Adam i Eva nisu bili svesni svoje nagosti dok nisu uzeli jabuku greha. Tako mi imamo crne trake koje se u naše vreme koriste kao cenzura za nepodobne delove slika ili da se ličnosti ne bi prepoznale. Ovdje je igra sa biblijskom pričom da imamo trake cenzure preko očiju a ne preko organa.

Kada sam se zaposlio u Dnevniku jednog dana me je pozvao generalni direktor na razgovor i kad sam ušao u kancelariju na stolu mu je bio taj broj Pitanja, koji ja dotele nisam ni dobio. Pitao je da mu objasnim šta je to, ja sam ugledan novinar a slikam se go. A ja kažem „o, izašlo je konačno“ jer čekao sam na taj broj časopisa nekoliko godina, obradovao sam se. Kazao sam da sam ja taj rad radio još dok nisam bio zaposlen u Dnevniku, a objavljen je sa zakašnjenjem. I da je to moja žena, nije ništa nepristojno. Smirio se i rekao da više ne radim takve stvari. Ne znam kako je on došao do časopisa pre mene, UDBA je izgleda radila odlično.

Imam iz tog perioda seriju radova „Slike s komentarima iz 1980. gde sam heftao izrezane slike nekih osoba iz časopisa i onda dodavao svoje komentare ispod pisanim slovima, ispisivao neku njihovu ličnu istoriju, a bila je fikcija. Recimo „Ovo je bio njihov poslednji zajednički snimak, pa neka reklama za kafu, jedan drži šoljicu nasmejan, a ja napisao: „U automat za kafu greškom je dospeo otrov“, ili serija „Osobe“ piše: „Ovu osobu nisam poznavao“ ili „Ova osoba mi je poznata“, ili „Ovu osobu neću nikad upoznati“, itd. To je objavljeno u knjizi Alter. To su mislim značajni radovi koji imaju i ljudsku dimenziju i neku dalju ekološku poruku.

Imao sam, zatim, više serija polaroida iz sredine i kraja 80-ih „Smrt oko očiju“, „Iskušenja“, „Danger“ i „Spomenici“, koji su nastajali nešto pre mojih videa i bili im polazište, dok još nisam imao tehničkih mogućnosti za video montažu, i dok sam još sakupljao materijal na trakama.

One su imale snažnu ekološku poruku, u prvoj sam suprotstavljač prirodne (ertoške) i veštačke objekte, u drugoj suprotstavio simbole erotikе i

smrti, a u trećoj snimao životinje i biljke, njihovu ugroženost raznim uzrocima (od strane čoveka). U „Spomenicima“ sam paralelno postavljao detalje stare kamene arhitekture koja istrajava hiljadama godina i trošno ljudsko telo.

Da li je vaš interes za ekologiju nastao pod uticajem duha 60-ih, hipi kontrakulture, istočnojazačke filozofije i alternativnog pogleda na svet, na koje probleme ste kritički ukazivali u svojoj novoj umetničkoj praksi i kakve ste poruke odasili javnosti?

Bio sam okrenut prirodi i očuvanju prirode još u svojim slikarskim delima, imao sam recimo 1975. samostalnu izložbu sa temom snage prirode, nekakvo magijsko zračenje predela i uklapanje čoveka u njega. Čitao sam teoriju Džona Raskina i knjige grupe Preraphaelita iz Engleske koji su u svakom detalju prirode videli simbole božanskog. Takođe sam prilikom odlaska u Prag 1973. pisao neke priče o snazi prirode, o lancu večitog obnavljanja života i svetu koje ona zrači iz neke druge dimenzije, koje su objavljene u Poljima 1976. godine. I kao urednik galerije Tribine mlađih 1977. do 1978. bio sam samo one umetnike koji su imali u svojim delima vezu sa prirodom, ništa veštacko i tehnički. Pravio sam izložbe Dragana Mojoviću, Evgeniji Demnjevskoj, Čedomiru Vasiću, Vesni Zlamalik, Milanu Staševiću, svi su oni veličali snagu prirode. Krajem 70-ih letovali smo na mestima sa nudističkim plažama u Istri i na Hvaru, na Pagu, i prepustali se snazi i lepoti prirode. Dakle, taj eколоški angažman bio je sasvim prirođan i iz života. Meni je to došlo kroz okrenutost snazi prirode, baš u vreme bujanja tehnologije, industrije, medija i zagađenja koja su je ugrožavala. To je došlo kao reakcija. Sasvim prirodno i spontano. Prirodnost iznad svega. Imao sam jedan pečat koji sam otiskivao na poleđini svojih slika reč NATURE na sve četiri strane sveta kao krst.

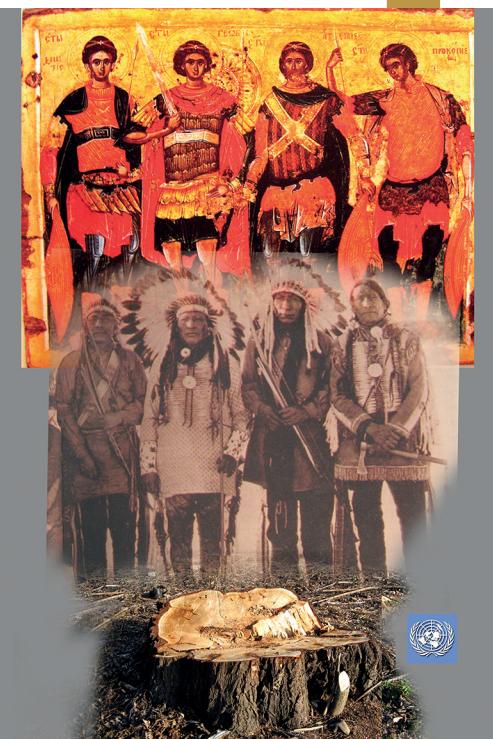
U vašim stavovima prema prirodi uočavam određene sličnosti sa budističkim učenjem, da li ste religiozni?

Sa religijom sam se sreo relativno kasno, negde pred odlazak u Prag na studije 1973. godine. Nikad nas o tome nisu učili u školi, a ni roditelji nisu uticali na mene. Jednostavno, otkrio sam u očevoj biblioteci Bibliju i počeo da čitam i oduševio se Isusovim pomaganjem svakome u nevolji, lečenjem bogalja. Kasnije sam znanja produbio kod profesore francuskog ovde u Novom Sadu, inače Ruskinje, Aleksandre Serdjukov, koja je pisala religiozne eseje i poeziju. Ona mi je skretala pažnju na pojedina mesta u Bibliji. A i prilikom jednog letovanja na ostrvu Silba posetio sam crkvenu misu i kako mi se dopalo to što poučavaju ljude da budu dobri. Kod mene je to više poštovanje snage prirode, kosmosa, nekog višeg reda koji očigledno postoji, kreativne inteligencije koja strui kroz nas. To je taj tvorac koji je nama nevidljiv ali možemo da osetimo njegovu snagu i delo ponekad i u sebi. Jesam naklonjen budističkim učenjima, dosta sam se i tome kasnije posvetio, Vesna Krmpotić, Dalaj Lama itd.

U stvaralačkom postupku, intermedijski i multimedijalno, dosledno upotrebljavate metode aproprijacije i jukstapozicije izabranih materijala, što ste učinili i prilikom stvaranja ciklusa velikih radova kolažirane stvarnosti na hamer

papiru koji vam nisu izloženi u SKC Beograd, iako ste imali veliku podršku Vladimira Kopicia. U čemu je bio problem sa izložbom i kako je te kao vaš prelaz s fotografске na video umetnost početkom poslednje decenije prošlog veka?

Da pa to je zanimljivo. Moji radovi nastali 1979. su se sastojali od pravilno isečenih kvadrata iz raznih časopisa koji su pravilno bili raspoređeni i uheftani na velikim hamerima. Bili smo na razgovoru u Studentskom kulturnom centru, na Vladinu inicijativu i on je zakazao razgovor, Vlada je urednici galerije Biljani Tomić hvalio radove, a ona je samo čitala i onda ja kažem: ovde nije važno šta piše na ovim kvadratima (jer tu je bilo opširnih tekstova sitnim slovima) to su samo činjenice iz stvarnosti, dokumenti stvarnosti. A ona pita: A šta ako bi neko čitao? Nije razumela da tu nije bitan sadržaj nego stvarnost po sebi, nulta stvarnost kojom sam bio fasciniran. Onda je rekla da ostavim radove neko vreme tamo jer njen muž Ješa Denegri pravi neku izložbu o upotrebi fotografije u savremenoj umetnosti pa će nešto iz toga možda izabratи. E sad ne sećam se da



figure, predmete i tekstove. Te radove držao sam na zidovima sobe, sećam se u ulici Laze Telečkog gde smo živeli, ali ih nikada nisam izlagao. A i tu masu kolaža sa časopisnim slikama samo sam delimično jednom izložio u SKC u Beogradu na izložbi „Iskušenja“ 1992. godine. To je inače bilo polazište i za moju seriju video radova „Iskušenja“ kojih sam uradio petnaest od 1990. do 1991.

Rano ste na domaćoj umetničkoj sceni počeli da koristite elektronske medije, najpre telefaks, a nešto kasnije i kompjuter?

Zanimljiva je bila jedna izložba u Galeriji ULUS-a u Beogradu koju je organizovao Peđa Šiđanin, na temu kompjuterske umetnosti 1991. godine. Ja sam bio pozvan da učestvujem, ali pošto sam tada baš bio u Milatu povodom moje izložbe tam, poslao sam faksom jedan kolaž u galeriju ULUS kao prilog izložbi. Ali, valjda zbog rata koji je već počeo u Hrvatskoj, taj faks nikako nije mogao da prođe, slao sam ga sa glavne pošte u Milatu, ne znam da li ga je na kraju dobio. Ali moj kolaž se upravo odnosio na rat u Jugoslaviji, bio je maj 1991. godine, tek je počeo oružani sukob u Hrvatskoj. Iz dnevne štampe sam izrezao scene rata, vojnika sa oružjem, leševa i naslove novina i poslao faksom, a naslov je bio nešto kao „Šum rata“, a upravo se na komunikacijama desio šum.

Prvu izložbu digitalnih printova održali ste u Nišu 1997. godine. Koji je bio naziv te serije digitalnih printova, šta je bila tema tih radova, da li ste sami fotografisali neke prizore pa digitalno u postprodукciji obrađivali slike, ili ste ih preuzeli iz sajberprostora?

Od 1996, kada sam kupio kompjuter, do 1997. uradio sam tri serije digitalnih printova koji su bili izloženi u Nišu. Bio je to odraz oduševljenja što sada mogu bilo koji deo neke slike da „zalepim“ na drugu i time menjam njen smisao. Serije nisu imale nazive, ali u prvoj sam se bavio intervencijama na poznatim slikama iz istorije umetnosti i tako ih učinio neobičnim. Recimo na Botičelijevu „Rađanje Venere“ sam umesto velike školjke na kojoj Venera стоји ubacio satelitsku antenu. Bilo je to osavremenjavanje ove stare mitološke teme. Na da Vinčijevu sliku žene sa dvoje dece ubacio sam vojni mlaznjak u brišućem letu i postala je veoma savremena, u jednu scenu respeča ubacio sam među posmatrače nagu ženu, foto model, jer i trojica na krstu su bila skoro naga, samo sa malim krpicama oko struka. U neku rubensovsku kompoziciju sa ratnicima i nagonom ženom ubacio sam sa nekog porno sajta ženski roze tur u providnom donjem vešu, itd. Tako su te intervencije osavremenile stare slikarske scene.

Druga serija je bila sa intervencijama na slikama Barbii, Mocart kugle i nekih erotskih foto modela. Jednu Barbi sam uradio kako drži mitraljez, kao aluziju na američko osvajanje sveta putem ove popularne igračke. Jedna raskošna seksualna Barbi je bila kraj scene bičevanja urođenika u vreme konkvistadora u Americi i pisalo je „Emocije“. Jedan nagi porno model sam postavio na višečvni bacač, a jednu devojku spojio sa velikim koltom aludirajući na opasnost koju žene ponekad mogu da predstavljaju. A tu je moj impresivni rad gde sam spojio poznatu scenu iz Dahaua kako dva logoraša vuku klještima za glavu leš trećeg izmoždenog logoraša, a tu sam ubacio sliku Mocart kugle i natpis „Made in Europe“. Tu sam već počeo sa tim paralelama raznorodnih scena.

U trećoj seriji su bile slike polunagih foto modela i intervencije na tim slikama. Jednoj se na glavi pro-video mozak, što je naglašavalo da ga ima, iako se obično misli suprotno. Druga je kao kontrast bila kraj cevi iz koje ističe prljava, otpadna voda. Jedna zanosna bušeovska devojka na ljučišći a ispod je bila scena sa velikim protivavionskim raketama crvenih glava, i pisalo je „Erekacija“. Onda paralelno postavljena seksi Barbi lutka i nagi foto-model, ispod je pisalo „Original“, s tim da je foto-model više ličio na veštačku lutku. Bila je u toj seriji i jedna scena pejaža u goblenu, a ispod slika iz rata krvlju obiljenog vojnika i pisalo je „Umetnost i život“ naglašavajući krajne suprotne stvarnosti i ideale.

Sve ove slike uzeo sam sa interneta jer mi se on pružao kao neiscrpo izvoriste materijala. A inače takve scene su mi bile nedostupne za snimanje.

Izložba digitalnih printova „Kolateralna šteta“ izražava vašu angažovanu poziciju upotrebe fotografskog medija u odnosu na realnost i predstavlja paradoks da fikcija može posmatračima da otkrije i prenese istinu, koja je i cilj vaših kreacija? Kako nastaje umetnička fotografija upotreborom kompjutera i da li ponekad sumniate u verodostojnost slika koje iz sajberprostora preuzimate kao građu za stvaranje svojih angažovanih digitalnih fotografija?

U slučaju serije „Kolateralna šteta“, koja je nastala 1999. nakon NATO bombardovanja Jugoslavije, koristio sam fotografije glavnih gradova tadašnjih zemalja NATO, koje su izvele napad na Jugoslaviju, iz jedne interaktivne enciklopedije na CD-u, tako da sam verovao da su verodostojne, a i znamo kako izgledaju ti gradovi. A scene razaranja koje sam na njih dodavao su bile iz autentičnih snimaka razaranja Novog Sada: rafinerije, mostova, civilnih zgrada. Ja stalno pravim na kompjuteru bazu fotografija po temama koje mi mogu zatrebati i smeštati ih u foldere, tako da kad radim imam otprilike gotov materijal. Ili pre početka rada unesem u Gugl pretraživač neku temu koja mi je potrebna i onda biram slike koje mi najviše odgovaraju. Kao što slikar na paletu istiskuje razne boje iz tuba pa ih posle meša, tako ja imam spremne fotografije i samo ih kombinujem. Naravno neke slike treba malo izoštiti, ili napraviti izrez po želji, potamniti ili posvetliti, boje naglasiti ili ugušiti. To je sve deo kreativnog procesa. A intervencije fotošopom su najzanimljivije i tu treba puno veštine i strpljenja, za ubacivanje nekih detalja sa jedne slike na drugu, ili više detalja.

Naravno uvek proveravam izvor slike, da li je autentična i da nije lažna, a lažne slike se relativno lako prepoznaju.

Veliki uspeh su imale i vaše izložbe geopolitički angažovanih digitalnih printova pod naslovima „Nemoguća tranzicija“ i „Civilizovano usekovanje“ lako su nazivi serija tih radova interpretacijski veoma sugestibilni neosporno je da za svaku umetničko delo postoji veliki broj mogućih tumačenja sadržaja, u zavisnosti od iskustva, znanja i mašte recipijenta, pa je zanimljivo saznati koje značenje i smisao im vi kao autor dajete, i da li biste po značaju izdvojili još neku izložbu digitalnih printova, i možda najavili neku novu?

Istakao bih hronološki najpre seriju „U mojoj sobi“ iz 2004. gde sam u snimke mog najintimnijeg pros-

tora, sobe u kojoj živim, pratim internet i stvaram i gde niko osim članova moje porodice nije nikada zavirio, ubacivao pravougaonike sa scenama svetskih zbivanja: ratova, nesreća, prirodnih katastrofa ili zbivanja na svetskoj estradi. Zanimljivo je da sam te slike iz agencijskih vesti uzimao u isto vreme kada sam snimao detalje iz svoje sobe. Dakle, spojio sam intimnu realnost i svetska zbivanja, koji teku paralelno, istovremeno. Jer, mi danas zahvaljujući medijima i nemamo svoju privatnost nego nam putem ekrana, radija i štampanih medija u tu intimu stalno ubacuju zanimljive, uzbudljive ili katastrofne događaje sa čitave planete. Upravo o tom paralelizmu i nedostatku privatnosti, uticaju medija, govori ova serija printova.

Serija „Nemoguća tranzicija“ nastala je 2005. godine i kao polazište koristio sam reklame velikih svetskih korporacija, proizvođača prehrambenih proizvoda, kozmetike, automobila, odevnih predmeta, cigareta, alkoholnih pića, elektronskih aparata: „Koka kole“, „Mekdonalda“, „Šanela“, „Kristiana Diora“, „Micubišija“, „Jamahe“, „Riboka“, „Karlsberga“ itd, koje su mi godinamabole oči i postajale sve agresivnije u svim javnim medijima. Pošto je u našoj zemlji vladao period takozvane tranzicije, odnosno privatizacije, čitaj rasprodaje svega postojećeg, a narod od toga nije imao nikakve koristi i gledao sam oko sebe sve jadnije ljude i jadniji život, poderotine i zakrpe na sebi samom, odlučio sam da u te idealizovane slike boljeg života – reklame, ubacim fotografije realnosti, propadanja, korozije, ljuštenja boje sa zidova, rupe na iznošenim čarapama, izlizane pantalone, jakne itd. i pokažem taj apsurd tranzicije. Skenirao sam iz brojnih stranih časopisa reklame, pošto mi je bila potrebna visoka rezolucija slika za printove velikog formata od metra, i snimao sam stvarnost oko sebe, sakupljao materijal. Sam spoj ove dve oprečne stvarnosti pokazivao je da je tranzicija kakvu su nam propovedali političari nemoguća, a da je idealizovani svet reklama nedostiran. Sa ovom serijom imao sam mnogo uspeha, jer ona je izlagana širom naše zemlje, ali i u Londonu, Tokiju, Parizu, Klivlendu, itd, a američki kritičar Džon Bajrum napisao je da ja svojim radovima kao čiodom bušim te prenaduvane balone očekivanja, to jest reklama.

Serija printova „Civilizovano usekovanje“ nastala je 2006. godine. Ticala se tretiranja srpske kulturne baštine, istorije i uopšte filozofije života od strane svetskih sila, Sjedinjenih Američkih Država i Evropske unije od kraja 80-ih godina 20. veka izazivanjem ekonomске krize, preko podstrekavanja ratova, opšte blokade i vojnih intervencija 90-ih, do tih okupacije 2000-ih. Uvek su to oni uvijali u neke sumnjuve oblane demokratizacije, vladavine prava, pacifikovanja, a njihovi razni visoki predstavnici, izaslanici i pregovarači solili su nam pamet kako treba da se promenimo, revidiramo i lustriramo, a iza leđa su nam na fin i perfidan zapadnjački način u rukavicama sve više sakatili, i preko svojih saradnika odavde, tradiciju, verovanja, običaje, pismo, jezik i rušili kulturne spomenike stare stotinama godina, kao da su želeli da izbrišu svaki trag postojanja našeg naroda na ovim prostorima, i to na jedan perfidan, neprimetan i postepen način. Posmatrao sam to i osećao na sopstvenom iskustvu decenijama i moja rezignacija je sve više rasla. Uočio sam paralelu sa američkim Indijancima čiju su tradiciju i kulturu skoro sasvim izbrisali i sveli je na turističku atrakciju i ples malobrojnih preostalih pripadnika tog naroda oko vatre za bakšiš.

Direktan okidač za nastanak serije „Civilizovano usekovanje“ bio je prizor posećene šume pored

Dunava u koju sam često odlazio u potrazi za mitem, a jednoga dana zatekao sam tamо samo sveže panjeve. Boleo me je taj prizor, to sakaćenje, i setio sam se ugrožene srpske kulture i tu je sinula ideja za seriju printova. Panj kao simbol onemogućavanja daljeg života i rasta, ali i kao istorijski simbol za dekapitaciju. Sutradan sam došao sa foto aparatom i posnimao te panjeve koje sam zatim narednih meseci ugradio u trideset šest printova. U skoro svakom od radova postojao je jedan ili više panjeva, u drugom planu neki od uništenih kulturnih spomenika, naročito na Kosovu, ili onih kojima je pretila opasnost, i uz to amblem neke od međunarodnih organizacija koje su za to odgovorne: KFOR, NATO, UNMIK, OSCE, Ujedinjene nacije, Unesko, Evropska unija, UNHCR, CNN, Human Rights Watch, Helsinski odbor i slično. Ponegde sam ubacio i slike američkih Indijanaca, čuvenih poglavica koji su život završili u rezervatima. Na ovako koncizan način ispričao sam ono što sam osećao godinama, a od ovog vizuelnog materijala uradio sam i video rad koji se vrteo na više međunarodnih festivala i stoji stalno na internetu kao opomena. Ovaj video i serija printova su ujedno opomena i svim manjim ili „neposlušnim“ narodima čega treba da se čuvaju pred nastupima svetskih kolonizatora.

Istakao bih i svoju seriju printova „Hrana u kontekstu“ iz 2011. godine, gde je svaki rad podeljen u dva dela, levi i desni, na jednom se vide razna ukusna i privlačna jela, kolači i torte, a na drugom tragovi vremena, raspadanja, korpe i kontejneri sa đubretom. Ovde se bavim prolaznošću svega materijalnog, pa i najukusnijih i najlepših jela, koja inače imaju rok trajanja, a i nakon konzumacije pretvaraju se u otpad. Ovde se zapravo favorizuju duhovne vrednosti koje su neprolazne, za razliku od materijalnih neuništive. Ovi radovi su bili izloženi na mojoj retrospektivnoj izložbi u Novom Sadu, ali i u Bremenu u Nemačkoj, čak u dve galerije, jer su dugački oko dva metra pa su zahtevali veći prostor. Naravno nalaze se, kao i svi moji ostali printovi, i na mojoj veb stranici.

U seriji printova „Gubitak nevinosti“ iz 2012. sam se osvrnuo na iskustvo NATO bombardovanja Jugoslavije, odnosno Novog Sada u kome živim i u kome sam taj užas preživeo. Za ovu seriju koristio sam autentične satelitske snimke koje NATO pakt drži na internetu i gde se vide određeni objekti u Novom Sadu pre i posle bombardovanja. Većinom su to snimci rafinerije, ali tu je i zgrada televizije, most, radio predajnik. U ove slike ugradio sam fotografije pojedinih mojih igračaka koje sam sačuvao iz detinjstva: automobile i kamione marke Matchbox, plastične figure kauboja i Indijanaca, srednjovekovnih oklopnika, istorijskih figura itd, moju staru pračku, pištolj na kapisle, gumenu zmiju, sve što sam našao u staroj fioci ormana moje sobe. Nekada kao dete zavoleo sam Ameriku preko Diznijevih junaka i stripova i želeo oduvek tamo da živim. Nakon NATO bombardovanja koje je predvodila Amerika konačno sam se jako razočarao u tu zemlju i na neki način izgubio svoju dečju naivnost, a NATO je izgubio svoju nevinost. Ove radove sam prvi put izložio na mojoj retrospektivi u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu 2013. godine.

1 Andrej Tišma, portretna fotografija, autor fotografije: Aleksandra Bordoski Karadžić

2 Kamen, fotografija, 1976.

3 Smrt oko očiju 1, Polaroidi, 1984.

4 Nemoguća tranzicija 1, digitalni print, 2005.

5 Civilizovano usekovanje 1, digitalni print, 2006.