

Срђан Марковић
Факултет уметности Универзитета у Нишу
magelen@open.telekom.rs

Небојша Милићевић
Филозофски факултет Универзитета у Нишу
nesa2206@gmail.com

Сликар и његов двојник у стваралаштву Катарине Радојловић

ABSTRACT: Marković Srđan, Miličević Nebojša, *Slikar i njegov dvojniki u stvaralaštvu Katarine Radojlović* (Painter and His Double in the Artistic Opus of Katarina Radojlović). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 13. Poznań 2017. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, pp. 231–248. ISSN 2084-3011.

The painting of Katarina Radojlović¹, gone too soon as it happens too often in life, carries inherently and by its nature the autobiographical features that do not allow factual interpretations and anecdotal storytelling. Furthermore, the painter's need to touch the "impersonal" without losing her own identity, however paradoxical it may sound, makes difficult any attempt to classify or rank her artistic opus within the existing courses of the contemporary Serbian art scene. After all, what's the point of classification since during the process of creating the author was crystal clear about her painting being first and foremost *cosa mentale*. It is actually a form of searching for her, dealing with loneliness and meaningless in an effort to rediscover the meaning of reality via work of art that will by its own standards seek to establish a relationship between form and function of visual expression. This effort, we would say, is quite clearly to be identified in the last cycles of her artistic opus: *Theatre of Shadows*, *Moonlight Stories* and *Imprint of a Shadow*.

KEYWORDS: Katarina Radojlović; Postmodern art in Serbia; *Theatre of Shadows*; *Moonlight Stories*; relationship between form and function

Катарина Радојловић, по времену стицања првих знања у Уметничкој школи и по времену када делује на ликовној сцени припада нишком сликарском кругу – специфичној целини у којој се може

¹ Текст о сликарки Катарини Радојловић, професору Факултета уметности у Нишу, настао је током истраживања нишке ликовне сцене у последњим деценијама минулог и првим деценијама овога века, односно рада на пројекту *Српска уметност 20. века: Национално и Европа*. Координатор пројекта: Филозофски факултет Универзитета у Београду; МНТР ОИ 177013.

видети фина балансна линија на којој се прожимају актуелности српске ликовне сцене са потребом стваралаца да делом додирну и материјализују оно есенцијално што егзистира у бићу завичаја а огледа се у пиктуралној лепоти пејсажа, његовој асоцијативности или у суптилној светлости и атмосфери урбаних делова Ниша.

Управо такво грађење става према елаборацији уметничкога дела омогућавало је ствараоцима у Нишу да, одупирући се опакој филозофији паланке, заузму одређено место на српској уметничкој сцени учествујући, више или мање, у њеним виталним токовима.

Ваља рећи да Ниш у то време већ представља значајан центар ликовног живота јужне Србије благодарећи, пре свега, делатности Галерије савремене ликовне уметности и, у извесној мери, Народнога музеја, што се огледа у значајном броју квалитетних изложби и настојању да се на нишкој ликовној сцени представе значајни ствараоци југословенске ликовне сцене, а то значи и да се омогући проток идеја и размена искустава између уметника из других, тада југословенских република, и нишких стваралаца. Притом, ни у једном тренутку не треба сметнути с ума да нишки ствараоци у овим разменама идеја и искустава никако нису играли подређену улогу у односу на водеће актере југословенске и српске ликовне сцене (Дрча, 2007, 3–5; 2007, 3–10; Тодоровић, 2008, 3–30; 2013, 3–45).

На другој страни у формирању Катарине Радојловић значајно место припада времену њеног учења на Академији примењених уметности у Београду, тачније времену значајних промена на српској ликовној сцени средином осамдесетих година прошлога века у којем су све присутније оријентације што припадају сфери постмодерне уметности, чија је суштина исказана потребом да се изађе из оквира модернизма. Постмодерна као једна од одлика београдске и, разуме се у то време, југословенске уметничке сцене, могла би се дефинисати као коегзистенција читавог распона различитих а ипак усклађених поступака грађења визуелног исказа чија се заједничка идеја може одредити појмом *zeitgeist*. Притом овај слојевит и значењима богат појам, када је реч о визуелним уметностима, ваља схватити као симболичку побуну „синова против очева”, у којој су побуњени синови непослушна деца сумње постмодерног доба што у визуелним исказима настоје да пронађу нове начине преласка преко, за њих, оптерећујућих

граница модернизма (Мереник, 1995, 11; Денегри, 1997, 17). Тај дух времена, што прожима уметничку праксу на почетку осамдесетих година, изражен је, осим кроз феномен сумње, и настојањем да се успостави однос између уметности и меморије и да се, као један од могућих поступака у дефинисању визуелног исказа, дефинишу цитатни метод и метајезичке операције којима се постмодерна, у одређеној мери, служи у интерпретацији уметничких идеја и дела прошлости. Оно што је кохезиона генерацијска „веза” међу, у то време младим, ствараоцима који припадају постмодерним токовима јесте потреба да се исказе духовно стање тренутка

с краткотрајним еуфоричким учешћем у једној већ изразито кризној друштвеној стварности у којој се све отвореније испољавају симптоми глобалних неуроza, психоза и траума „краја века” са перманентним, иако још увек прикривеним расколима (...) већ посве деградираног југословенског позног социјализма у почетним годинама посттитовског периода (Денегри, 1995, 17).

Готово од самих стваралачких почетака Катарина Радојловић је прихватила постмодернистичку ликовну лексику настојећи да је доведе у резонантан однос са темама које је изабрала за ликовну елаборацију – темама које су, коначно, у дубоком сагласју са њеним ставом према свету. Практично је суштински проблем са којим се сусрела градећи дискурзивни свет слике идејни и визуелни однос између форме у којој је исказ материјализован и функције коју треба да има у комуникацији са човеком – посматрачем.

Развијање и савладавање тог проблема одвијало се у периоду од 2008 до сликаркине смрти 2014 године.

Управо у корпусу цртежа припреманом за изложбу у Нишкој тврђави (2008. године) налази се и двадесетак остварења, која нису излагана, са темом *Папирнато позориште*, насталих из сликаркине потребе да своја истраживања резолутније покрене у смеру одгонетања односа између форме и функције а да опет остане у оквиру већ формулисаних ликовне поетике. Реч је о фигурама што, у различитим положајима, лебде на белини папира, попут фигура у позоришту сенки, покретаних невидљивом руком, што би могло бити метафора за вољу судбине. На појединим цртежима налазимо и интервенције бојом, перфорацију папира, ношење тачака и цртица карактеристичних за

украшавање преисторијске употребне пластике, и настојање да се избегне правоугаона форма подлоге, што повећава експресивни набој исказа, а та је експресивност у сагласју с атмосфером коју позориште сенки, по себи, има. Речју, у овом „издвојеном” циклусу цртежа – резултату њених интимних визуелних истраживања лавирината у сопственоме бићу и дијалога са двојником у себи – постављене су основе њених потоњих циклуса што је могло да се види већ крајем године на самосталној изложби у Бијељини.

Ова изложба, под интригантним називом *Слике цртежа*, представљала је на неки начин сумирање дотадашњих искустава у раду. Чиниле су је две тематске целине: портрети и одевни предмети. Иако су, и једна и друга тема, своје логично упориште имале у хроматским пулсацијама урбаног живота, Радојловићева у њима није посегла за очекиваним поступком повећавања микрофрагмента до макронивоа, при чему долази до промене значењске структуре и стварања новог знака. Супротно томе, а слéдећи природу сопственога бића, сликарка је пажњу концентрисала на просторни и људски тоталитет, на животну вреву велике групе људи на релативно малом простору. При томе су из мноштва издвајани детаљи у којима се тражи оно што их издваја, чинећи их различитим од других. У њеном случају то је подразумевало инсистирање на егзистенцијалној усамљености човека, на усредсређености пажње на један исечак сећања, у структури портрета, недоступан нашем видном пољу. Поједностављено, то је значило да је у процесу опсервације и опчињености урбаним пулсацијама Радојловићева настојала да оно што је задржано у њеном видно-менталном пољу смести у сопствени оквир, односно у контекст сопственога приступа свету.

У суштини, на овој изложби (у Нишкој тврђави, 2008. године) је, и у портретима и у фрагментима одеће – који представљају особену врсту мртвих природа – постојала фина балансна линија што их спаја. Њен карактер, то „нешто” што их спаја, можемо представити уз помоћ две релације.

Прва је, појмовно, теже одредљива. Реч је о томе да одећа у своје карактеру садржи траг онога који ју је носио, и који је можда један од оних с чијим се портретима сусрећемо. То индиректно присуство личности која недостаје може да се чита у слојевитој структури

палимпсеста: у фрагментима писма или комадима другог материјала, огољене структуре, уграђеног у ткиво визуелног исказа.

Индиректно присуство интима, низа малих, неатрактивних догађаја из живота, уграђених у свет слике, наглашава присуство друге релације, коју бисмо могли одредити појмом *заустављено време*, у којем се визуелно чува оно што се догодило. То је, најједноставније речено, зона описивања догађаја, слагање тренутака што су заустављени и материјализовани на слици. То је настојање да се поврати и сачува изгубљено сећање на ствари и људе. Управо сећање и јесте онај траг који опстаје дубоко у свима нама као архив прошлости што се увек изнова јавља, и из које испливавају успомене (Марковић, 2008, 3).

Оно што је на овој изложби представљало очекивану новину у стварању слике, било је коначно напуштање класичног акционог поља слике и претварање исказа у објект-слику, слику-објект што се да „читати” као потреба да се превазиђе ограничавајућа раван белине која постоји још од њене магистарске изложбе 1996. године.

За њу је у тренутку о коме говоримо, реч је о циклусу *Слике цртежа*, експеримент са папирном пулпом – која се може изливати, обликовати, бојити и исецати – представљао решење, начин да се дође до слике-објекта. Површина тако добијеног објекта представљала је изазов по себи јер је структуралним богатством масе, рељефима и оштрим сударима између површина представљала вибрантно асоцијативно поље које је хроматским и цртачким интервенцијама претворено у узбудљиву и значењима богату површину. Инсистирање на стварању високе пасте настале хотимичним таложењем и обликовањем пулпе, и хроматским интервенцијама по њој, у случају Катарине Радојловић има евокативни квалитет, настао из непосредног интервенисања на материји, и потребе да се материја нагна да сама проговори, лирском тугом, из распуклина и рељефа што су се, сами од себе, стварали у њој, откривајући често, као у магновењу, мале болне иконе у којима се сусрећу осећања ирационалног сазнања и песничког поимања света (*Заборављени капут*, око 2007–2010). Или, да се послужимо Хафтмановим тумачењем брутално формулисане материје у делу Жана Дибифеа: „Што год се ту евоцирало, која год се техника примењивала, у сваком случају је песничка метафора била изазвана евокативном снагом материјала. Материјал је претварао плоху у поље бременито сликама и извлачио на површину сензације које би у обичном

чину биле одбачене” (Haftman, 1970, 13–50). Речју, сугестивна снага што је проистицала из материје по себи, ослобађала је у процесу стварања продуктивну машту претварајући је у низ дубоко интимних догађаја – слика извучених из дубоких лавирината сликаркиног бића.

И поново се, овога пута резолутније, у њеном сликарству, тачније у циклусу *Црвени капути*, појавила идеја, или потреба – за двојником. У неколиким сликама-објектима, изложеним у Павиљону у Тврђави 2009. године, заштићени унутрашњим простором капута егзистирају лик и његов двојник. Овде је проблем двојништва доживео метаморфозу у смислу чврсто постављене стожерне вертикале о синтетичком *Ја*, дакле онеме што сам *ја* као стваралачко биће у неизраженом делу моје личности – могућем двојнику, кога треба да одредим у себи, и одредим у времену и делу као оствареност. (О овој проблему говори и Леонид Шејка у својим рукописима – подробније видети: Марковић, 1993, 78–80) (*Заборањени капут*, *Капут за игру*). Саму изложбу чиниле су две тематске целине: Лутке, као самостални објекти, и лутке (да ли лутке?) обухваћене заштитничким простором капута. Зашто се поставља питање да ли су представе лутака у тематском слоју овога сликарства заиста лутке? Неодоумица проистиче из саме природе шупљине капута, из чињенице да је она једном била заштитнички омотач у којем се налазило тело, и да је зато несумњиво попримила нешто од његовога карактера и судбине, чији се трагови слуте у његовом простору.

У веома луцидном, предговору, Милица Тодоровић је констатовала полизначну конотацију појма лутка, дајући неколике могућности за његово тумачење – од лутке као симбола чистоте до лутке чијим покретима и поступцима управља неко други (Тодоровић, 2009, 3). Ако бисмо од неколико могућих значења лутке, што их Тодоровићева у предговору нуди, одабрали ону која говори у прилог дејој духовној чистоти и неискварености, онда се у том контексту може, бар делимично, говорити о преношењу тих особина на лутку, и на стварање двојника. Дете, наиме, најчешће на лутку преноси део чистоте сопствене душе.

У овом случају Катарина Радојловић не жели да одрасту ни дете ни двојник, јер је то једини начин да се сачува светлост и суптилност духовне чистоте. Она једноставно жели да избегне оно о чему многобројне књиге о симболима, коначно и живот, говоре: да избегне судар дана и ноћи, добра и зла.

Како избећи, или бар одложити, трагедију живота што, по природи ствари, проиходи из двојништва? Чини се да је Радојловићева, за себе, пронашла излаз у два међусобно условљена и једно другим прожета циклуса цртежа, којима ће се убрзо представити публици на самосталним изложбама у Смедереву, Великој Плани и Горњем Милановцу; реч је о циклусима *Театар сенки* и *Отисак сенке*. Но, пре тога, пре говора о настанку ових циклуса, озбиљну пажњу ваља обратити на сликарску акцију под називом *Сенке*. Тај перформанс одржан је у изложбеном Павиљону Нишке тврђаве у лето 2012. године, и нема формални статус изложбе, нема каталог и није била предвиђена изложбеним програмом Галерије савремене ликовне уметности. Просто речено, благодарећи разумевању и љубазности, у том тренутку празан простор у Павиљону уступљен је, на један дан, Катарини Радојловић, да у њему изведе експеримент са фигурама у слободном простору.

Шта је смисао овог експеримента, о чему се заправо ради? Ни о чему другом но о потреби да се фигура „скине” са визуелне представе, да се постави у слободан простор, и да се стекне конкретно искуство о њеној интеракцији са њим. Идући за том идејом Радојловићева је помоћу калупа излила већи број фигура, носилаца радње – јунака који су сишли са њених дотадашњих слика и цртежа. За ливење је коришћена папирна пулпа, грубе структуре, без додавања боје у процесу ливења, али и без хроматских интервенција на добијеним одливцима (тек на понекоме интервенисано је неколиким акцентима боје). Тако добијене форме обешене су о жицу развучену на одређеној, не увек истој, висини у простору галерије. У неколиким случајевима у простору су развучене паралелне жице, такође не на истој висини, и о њих су обешене фигуре.

Ово је за сликарку био вишеструко драгоцен и значајан експеримент. Најпре, истражен је однос између простора и слободно „лебдеће” фигуре, њихово додиривање, емпатија и могући антагонизам између простора галерије по себи и форме која је инкорпорисана у њему. Надаље, благо струјање ваздушног флуида у простору изазивало је дискретне покрете лутака у простору, и истовремено покретање светлошћу пројектоване сенке на белини зида галерије. Речју, опет се појавило двојништво у активном односу између конкретне форме и њене сенке, њенога двојника. Двојник је најпре метафора за

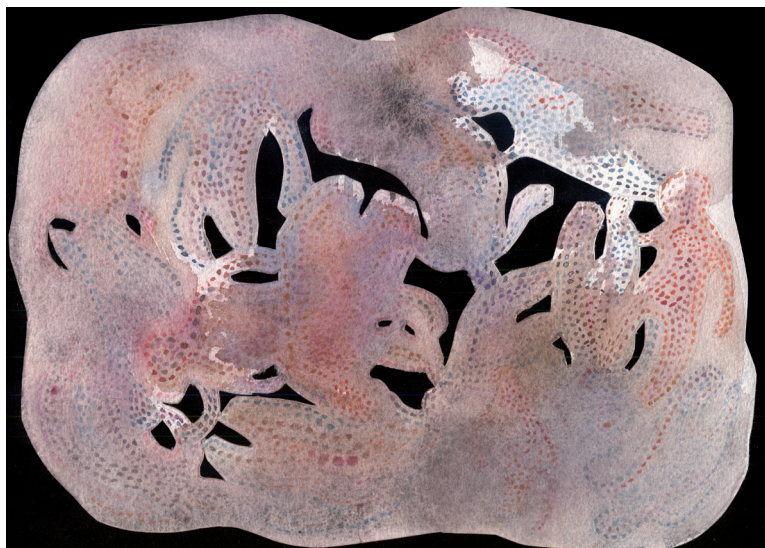
тражење, за исконску потребу ствараоца да тражи себе спуштајући се до последњих региона сопственога бића. Тражење двојника је прича и свет за себе, у коме су правила потраге строга: стваралац се у потрази не додирује са двојником, јер додир претпоставља и могућност губљења сопственог просторног и психолошког поља, простора сопственог изражавања.

Ипак, тражење двојника неминовно је у стваралачком чину. Без наслућења његовог постојања нема пута према себи, нема потраге за слободом као суштинском носталгијом човека. Коначно: „Човек ће тражити докле год је незадовољан собом – свог двојника. Двојник је унутрашње решење слободе. (...) Двојник, симбол једног бољег себе... што се тек у сну остварује. У сну који, када се поезија зове, доприноси и сам мењању јаве” (Мишић, 1983, 64).

Још је интересантнија и слојевитија била ситуација са паралелно постављеним жицама, фигурама обешеним о њих, пројекцији њихових сенки на зиду и, наравно, покретима ваздушног флуида у простору који је до крајњих граница појачавао драматичност догађаја произашлу из таквог кретања фигура. Ту је Катарина Радојловић коначно стигла до, у том тренутку, крајње границе између онога што припада сфери визуелних уметности и онога што карактерише сценску уметност, а да притом карактер визуелног није напуштен. Тако су створени услови за појаву циклуса *Позориште сенки*, који ће се у једном тренутку претопити у циклус *Месечеве приче*, и завршити циклусом цртежа *Сенке и снови* или *Отисак сенке*².

Иначе, софистицираније искуство из овог експеримента, у смислу материјализације и хроматских интервенција по пулпи, дефинисано је у циклусу слика на тему *Позориште сенки*, који је под именом *Мистични плес лутки* приказан на њеној самосталној изложби у Горњем Милановцу. У прилежно написаном предговору каталогу историчар уметности Мирјана Вајдић-Бајић веома је проницљиво повезала лебдеће јунаке њених визуелних исказа са принципима јапанског позоришта и „северноевропског папирнатог театра лутака, који

² Ваља имати на уму да је сликарка, од изложбе до изложбе, знала да промени назив циклуса комбинујући га са сликама или цртежима из других циклуса. Тако се циклус *Позориште сенки* помиње и под именом *Мистични плес лутки*, *Месечеве приче*, *Фризиви* (Прим.аут.).



1. *Папирнато позориште*, цртеж на папиру са перфорацијама, 2004.



2. *Папирнато позориште*, цртеж на папиру, 2004.



3. Слике цртежа, акрилик на папиру, око 2008.



4. Црвени капут, акрилик и папирна пулпа на саргији, 2009.

5. *Препуњени капут*, акрилик и папирна пулпа на саргији, 2009.



6. *Капут за игру*, комбинована техника и папирна пулпа на саргији, 2009.



7. *Сенке*, папирна пулпа на саргији, 2012.



8. *Сенке*, папирна пулпа на саргији, 2012.



9. *Месечеве приче*, акрилик и папирна пулпа на саргији, 2012–2013.



10. *Месечеве приче*, акрилик и папирна пулпа на саргији, 2012–2013.

је, захваљујући својој минималистичкој концепцији, још увек активан и актуелан” (Вајдић-Бајић, 2013, 3).

Чини се упутним да се на овоме месту, на кратко, вратимо проблему односа између форме у којој стваралац материјализује визуелни исказ и функције коју он, на крају, добија. Суштину проблема, рекао бих, ваља тражити у ствараоцу самом у његовом ослушкивању финих подрхтавања што се дешавају у дубоким лагумима његовога бића. Одређујући се према себи стваралац се одређује и према форми којом ће те пулсације пренети у свет слике. Чини се логичним да је сликарка следећи своју потребу да изађе из ограничавајуће равни визуелне представе посегла за слободно формулисаним облицима од пулпе, да би кроз њих и интервенције по њима, могла да једну апстрактну операцију доведе у однос прожимања са конкретним материјалом би створила услове да исказ, у коначном следу ствари, добије своју функцију којом улази у оно што се подразумева под *метафизичким светом* слике. Светом у којем егзистирају ванвременски феномени што важе, и једнаком снагом делују, у свим историјским структурама и за људе неких других епоха до којих ће дело, можда, доћи.

У томе смислу је изложба у Горњем Милановцу понудила заиста озбиљне разлоге за повезивање с искуствима јапанског позоришта као начином да се по њеној мери успостави баланс између форме и функције, али се потпуно прожимање карактера *Сенки* са карактером јапанског позоришта одиграло, заправо, у простору Павиљона Нишке тврђаве, сачувано као фото документ. У том тренутку је Катарини Радојловић била најближа концепцији *Нō* театра управо због крајње редуковане реализације ликово-објеката и једнако редуковане просторне схеме галеријског простора у коме је успостављен однос између паралелно постављених ликова, покретања ваздушног флуида и суптилне игре пројектованих сенки на белини зидова. Читав догађај у простору је крајње огољен, али и евокативан у својој монохромности, сировој материји и, коначно, једноставности која води према одгонетању смисла ослобађања од живота. Цео тај циклус, цео перформанс био је чврсто одређен начелом економисања средстава да би се досегао оптималан ефекат наговештаја онога што ће бити. Но наговештај, по себи, никако није крајњи циљ игре. Уз то, наговештај је двозначан: он најпре води ка оствареној лепоти

и једноставности живота, а затим се пружа ка вечности, кроз процес одбацивања световног и небитног.

Искуства произашла из перформанса са ликовима-објектима нашла су своје место у последњем великом циклусу Катарине Радојловић *Месечеве приче*. Иначе, рад на томе циклусу сликарка је, по свој прилици, отпочела непосредно по перформансу у Павиљону Нишке тврђаве (2012) а финале у његовој реализацији уследило је у време распуста између зимског и летњег семестра 2013. године у сликарској класи Факултета уметности у Нишу.

Кретање фигура-објеката остварено у простору Павиљона пренето је у сваки сегмент циклуса. Грубост материје и њена евокативна снага избалансирана је односом између подлоге од саргије и ликова од пулпе, ливених директно на носећу подлогу, а кључну улогу у процесу њиховога усаглашавања добила је боја. Наравно, не боја у смислу хроматских праскова, паљења и разигравања површина, но један вид ахроматског варирања сродних црно-сиво-плавих тонова разиграњих белим тачкастим орнаментима апликованим на фигури што лебде у простору. Томе тонском „миру” исказа супротстављена је линеарна експресивност ликова по себи, и њихова корелација са узбудљивим тремолом горње и доње хоризонталне границе слике што активно учествује у крајњем утиску општег покрета, који постоји у исказу.

Сам назив циклуса *Месечеве приче* није случајан; рекло би се да је чак очекиван. С једне стране, повод за назив овога циклуса налазимо у називу ремек-дела јапанске књижевности деветнаестог века – збирци приповедака *Угецу моногатари (Приче кише и месеца)* јапанског приповедача Акинарија Уеде, и његовом објашњењу како је она настала. Ове приче су, вели Уеда, „плод доконог маштања подстакнутог кишном маглom и помућеном месечинom једне чудне пролећне ноћи у којој човек може да поверује у нестварна бића” (Уеда, 1966, 13).

Са друге пак стране, Уедин исказ о маштању – стварању „подстакнутог кишном маглom и помућеном месечинom” (подвукао С.М.) упућује на месец као један од битних и нужно поливалентних симбола у стваралаштву Катарине Радојловић. Он је тај, како каже Мирча Елијаде, „који открива *par excellence* ток, пролаз, попуњавање, опадање, рођење, смрт и поновно рађање, укратко космичке ритмове, вечно постајање ствари, Времена” (Елијаде, 2006, 29–48).

Но, није само симбол месеца присутан у овоме циклусу. Постоји још неколико симбола који се у њему „читају”, а настајали су доста раније. Ту је, најпре, потпуно редуковање фигура у перформансу *Сенке* – редуковање у смислу њиховог свођења на примарну линеарну структуру, ослобођену било чега личног и, у форми, веома блиску представама човека у преисторијској уметности. Надаље, у ранијим циклусима налазимо орнаменте у виду спирала, таласања, тачкастих структура... Њихов смисао је у назначавању идеје кретања, циклуса, трајања, преласка из једног начина постојања у други. Речју, сви ови симболи што егзистирају у делу Катарине Радојловић, и они ранији и ови каснији, имају лунарну структуру, захваљујући којој је човек у дугој историји свога постојања, старој колико је старо и човечанство, био способан да постане свестан темпоралног модалитета Космоса давно пре но што је систематска мисао успела да расветли и вербалним појмовима уобличи, и изрази, концепт трансцендентности и слободе.

Где у неслободноме свету пронаћи слободу? За Катарину Радојловић одговор на то питање подразумевао је корак ка најдубљим лавиринтима сопственога бића, ка коренима слободе. Тој потреби је, по мери сопственога бића, прилагодила читав ликовни вокабулар и начин материјализације, и начин на који, у одређене односе, доводи симболе који припадају колективно несвесном.

Месечеве приче су, на основу свега овога, доживљене и постављене као узорни модел којим је „испричан” примордијални догађај што се одиграо на почетку Времена. У месецу, при чијој се светлости одигравају те приче, ваља видети симбол Велике мајке, царице небеске, која је и симбол ритма, цикличног времена, смрти и васкрснућа. Из Велике мајке се све рађа и све се њој поново враћа, да би, у неком другом времену, простору, димензији... поново било рођено. У стварању нема смрти. Постоји само одлазак и повратак, и поново одлазак и повратак. Оне су, *Месечеве приче*, сума сликаркиног дотадашњег кретања ка себи и, истовремено, *Врт са стазама што се рачвају*. Стазе што се рачвају не припадају простору. Оне се рачвају у времену. У свим облицима уметничкога стварања: кад год се уметник суочи са мноштвом могућности, он се, логично, опредељује за једну, с тежњом да, крећући се њоме, додирне и друге. Наизглед парадоксално али могуће

када је реч о уметничкоме стварању – тако се досеже могућност стварања више будућности, више временâ која, такође, показују потребу за умножавањем и рачвањем.

Катарина Радојловић стварала је тек нешто више од две деценије.

Довољно, ма како сурово звучало, да се, када је реч о стварању, пређе један део пута, и заокружи један део ликовне поетике која, у доброј мери, кореспондира са постмодерним превирањима на српској уметничкој сцени тога времена. Кореспондира, у том тренутку, не толико у ликовној лексици колико у идеји да се учини покушај да се, коначно, превазиђе послератни модернизам европске и српске уметничке сцене. То је практично била потреба да се омогући коегзистенција читавог низа хетерогених уметничких исказа на тадашњој ликовној сцени, да се досегне такозвана „вавилонска” различитост исказа који, на одређени начин, одражавају и дух сумутнога времена с краја деведесетих и саму потребу ствараоца да систем вишезначности дела доведе до одређеног нивоа управо кроз различите видове семантичке домишљатости.

Када је реч о стваралаштву Радојловићеве, могућност опстанка „вавилонске” различитости на глобалном плану подразумевала је дубоко личну и проживљену потребу да се посегне за *искуством меморије*, с тим што у њеном случају ову синтагму не треба примити на уобичајени начин: као могућност додиривања и коришћења поетичких целина што припадају ранијим временима историје уметности, и њиховом коришћењу у формулацији визуелног исказа. Појам меморије овде има другачије значење – подразумева пут према најдубљим лавиринтима сопственога бића, према колективно несвесном, у којем пребива сва старост и историја човечанства, оно што је заједничко свим људима. Речју, пут према себи за Катарину Радојловић подразумевао је тражење архетипских симбола што произлазе из децјег доба човечанства, из прелогичног периода. Једино тако је, по мери сопственога бића, а преко архетипских симбола освојених на томе дугом путовању према најтамнијим лавиринтима сопства, сликарка могла да успостави везу са прасликом којом може да се супротстави опаком, и опако опскурном, духу времена у којем смо приморани да живимо.

Кроз циклусе слика и цртежа, почев од *Црвених капута*, *Лутки*, *Папирнатог позоришта*, *Месечевих прича* до *Сенки снова*,

Радојловићева је себи примереним ликовним језиком – по коме се, као и по темама и њиховом тумачењу разликовала од других – освајала један по један архетипски симбол, а сви припадају реду лунарних знакова, који су је водили, и могли су је водити, све дубље и даље према, за њу, још неслушаним изворима бића у којима човек може живети по својој мери, где може да воли и где не постоји питање *зашто?*

Литература

- Вајдић-Бајић, М. (2013). *Мистични плес лутки*. Предговор каталогу изложбе слика Катарине Радојловић. Горњи Милановац: Ликовна галерија.
- Денегри, Ј. (1997). *Осамдесете: Теме српске уметности*. Нови Сад: Светови.
- Дрча, Н. (2007). *Нове аквизиције збирке историје уметности 1991–2006*. Ниш: Народни музеј.
- Елијаде, М. (2006). *Симболизам, свето и уметности*. Крушевац: Гутенбергова галаксија.
- Марковић, С. (1993). *Леонид Шејка и Медиа*. Ниш: Просвета.
- Марковић, С. (2008). *Предговор каталогу изложбе Слике цртежа Катарине Радојловић*. Бијељина: ЈУ-центар за културу Семберија.
- Мереник, Ј. (1995). *Београд: осамдесете. Нове појаве у сликарству и скулптури 1979–1989. у Србији*. Нови Сад: Прометеј.
- Мишић, З. (1983). *Унутрашње решење слободе*. „Двојник”, Градац, бр. 51–52, Чачак, стр. 64.
- Тодоровић, М. (2008). *Збирка скулптура у фонду Галерије савремене ликовне уметности у Нишу*. [Необјављен рад]. Ниш.
- Тодоровић, М. (2009). *Предговор каталогу за самосталну изложбу слика Катарине Радојловић*. Ниш: Црвени капути, Галерија савремене ликовне уметности.
- Тодоровић, М. (2013). *Изложбена активност Галерије савремене ликовне уметности у Нишу 1970–2013*. [Необјављен рад]. Ниш.
- Уеда, А. (1966). *Приче кише и месеца (Угецу моногтари)*. Београд: Полит.
- Haftman, W. (1972). *Veliki majstori lirske apstrakcije i enformela. У: Umetnost posle 45*. Ljubljana–Beograd: Mladinska Knjiga, стр. 13–50.