



**Марија Ђалић**  
Избор по сродности



52x78 cm



86x130 cm

Марија Ћалић / Избор по сродности  
Marija Ćalić / Elective Affinities



**Продајна галерија "Београд"**

март-април 2016.

## "Избор по сродности"

*Фотографски циклус одаје аймосфере и расіоложења нашег доба, у коме су йрејреке, спуїаносїи и фанїазми главне одлике посїојања. Премда се наслов "Избор по сродносїи" чини йреузетїим из Гетеовог романа о људским сїрасїима, у йиїању је конїраїлеза. Сродносїй йорїйреїа, амбуїенаїа и предмета је у найону исїољавања, оїварарајући йако йоїенцијал чулносїи, али и сїррепњу ка новим преображајима.*

Марија Ђалић

Фотографија као документарни, новински или модни жанр, дуго је сматрана као несумњиво неизоставан и виталан сегмент развоја ликовних и пластичких уметности од свог настанка до данас. Међутим, претпоставке о њеној сегментарности, простој утилитарности или баналној фактографији која само по потреби улази у састав класичних уметничких дисциплина, дуго ометају њен улазак у пантеон суверене дисциплине вредне пажње по себи и релативно касно, и само у изолованим случајевима, у ред самосталног уметничког медија познатог под називом „уметничка фотографија“. Са друге стране, и када се различите уметничке дисциплине иновативних тенденција током целог 20. века у великој мери служе различитим фотографским проседеима, као неизоставним процедуралним средством и интегралним материјалом у конструисању својих композитних или ефемерних уметничких дела – од даде и надреализма, преко послератне уметности флукуса, поп арта и перформанса, до експерименталног филма, предметних и фотографских инсталација од 90-тих до данас – значај фотографије, као њиховог кључног концептуалног носиоца, окоснице институционалне, друштвене или политичке критике или коректива ових, у основи, врло различитих уметничких праваца и поетика, дуго је превиђан, неосвешћен и тек спорадично парафразиран.

Ову „неправду“ у извесној мери исправиће генерација постмодернистичких писаца на челу са Р. Краус у неколико кључних есеја о фотографији објављених у књизи под називом „Оригиналност авангарде и осталих модернистичких митова“ (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985) и свих оних теоретичара и уметника, који о фотографији или пишу или стварају из њене феноменолошке перспективе, а не из искључивог угла њене уметничке или занатске праксе.<sup>1</sup> Бројне заговорнике о фотографском као филозофској парадигми, а не више искључиво као медију – или можда више као месту више различитих фотографских пракси и њихових уметничких резултата (?), од 80-тих година до данас прати једновремена демократизација али и својеврсна секуларизација свих осталих уметничких медија.<sup>2</sup> Пратећи ове тенденције, једна од могућих теза новије генерације историографа, као што је Д. Баке у књизи *Пластичка фотографија* (D. Vaqué, *La Photographie plasticienne*, 1998), заснована је на становишту да је постепена „инфилтрација“ комерцијалне фотографије у домен савремене

уметности, у првом реду нових пластичких и концептуалних квалитатива документарне, журналистичке, а онда и модне фотографије од 70-тих до данас највише могла допринети овом вишестепеном формалном и дискурзивном еклектицизму у савременој уметности без обзира ком медију припадали, као и померању граница класичне естетике засноване на прерогативима „лепог, доброг и истинитог“. На супротном становишту стоји претпоставка историчара уметности и историчара фотографије А. Рујеа који у књизи *Фотографија, између документа и савремене уметности* (A. Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*, 2005), тврди управо супротно, а то је да су документарне и „celebrities“ фотографије од 60-тих година до данас значајно обогатили свој садржај „контаминацијом“ и слободном уметничком интерпретацијом од стране не-фотографских аутора попут Е. Ворхола, В. Бургина, Ј. Дибеца, Х. Фултона, Б. Кругер, С. Левин, К. Болтанског, Гилберта и Џорџа, С. Шерман, да поменемо само неке од њих, са једне стране. Са друге, међутим, није занемарљива чињеница да су елементи фотографског, али и других некласичних и мултимедијских жанрова, сасвим сигурно могли допринети: „конзумацији овог краја модернистичке ере, значајно допринели деструкцији мита о оригиналности уметности и њеној аутентичности (о којој говори Краусова, прим. аутора текста), трасирали везе између уметности и политике, аболирали место субјекта у опусу итд...“ (A. Rouillé, idem, *Physionomie de l'art-photographie*, 2005).

(...)

У том контексту један од свакако најинтересантнијих феномена ове жанровске подељености и једновременог прожимања одвија се на линији „контаминације“ између рекламне фотографије – модне и посебно портретске фотографије тзв. „celebrities“ (познатих јавних личности) и онога што представља вишемедијску отвореност и „конверзацијску“ компоненту савремене уметности. **Марија Ђалић** експлоатише нека од основних перформативних и естетских својстава медија модне и посебно портретске фотографије од којих полази, да би креирала читав један свет „изокренутог декора“, заједнице њених ексцентричних и меланхоличких ликова који увек креирају јединствен фотографски амбијент и наративе специјално изрежиране за просторе у којима се излаже.

Фотографски опус Ђалићеве у првом плану представља људске фигуре фотографисане у природној величини које зазивају директно суочавање и емпатију са посматрачем. Индивиде су затечене у међупростору изложеном погледу професионалног објектива и изолованим тренуцима између фотографских сесија, али и простору реторике милитантних идентитета које намеће рекламна индустрија и реплицирања њених крхких егзистенција у на(е)стајању. Не треба заборавити да су најбољи портретисти данашњице најчешће жене фотографи. Радови Ванесе Бикрофт генерацијски и по сензибилитету реплицирања крхких тела егзистенције и њених перформативних аналогија са захтевима изван видљивих кулиса организоване модне индустрије (и иконографије), можда највише кореспондирају са Маријиним поетиком; амбијентима заогрнутим класичним ренесансним или барокним декорумом који зазива свет гламура, обиља и егзалтиране комуникације на месту потпуног одсуства емпатије,

субјеката препуштених својим заогрнутим жудњама, стидом, усамљеноћу и меланхолијом. Ауторка као свог кључног уметничког „кореспондента“, међутим, наводи рад Ринеке Дијкстра и афинитет према начину на који је у раду ове друге уметнице портретисано људско тело. Групе или сетови изолованих портрета у природној величини јувенилних полунагих фигура на морском жалу – запоседају простор природног амбијента у коме ови крхки субјекти неочекивано постају носиоци снаге окружујућих природних сила и светла, предмети еманације изузетног емоционалног и психолошког набоја сваке од ових портретисаних личности.

Фотографски амбијент под јединственим називом *Избор по сродности* Марије Ђалић замишљен је кроз представе неколико изолованих полиптиха у низу од два или три фотографисана субјекта са представом ентеријерског декора у средини. Овај средишњи део, као бирана симболичка представа мртве природе организује парове „парадоксалних аналогја“ и даје кључ за разумевање низа интерперсоналних односа њених фигура. Једна групација представља пар неемфатичких, бледих и изолованих младих тела, потенцијалног хетеросексуалног пара, децентрираног погледа у односу на оног другог, готово неухватљивог и за самог посматрача. Средишњи приказ „избора по сродности“ су механичке голубице стешњене у ентеријерском простору са перспективом на доњи ракурс нациговане бидермајерске завесе, у напору њиховог – попут механичких дадаистичког направа – покушаја треперења, неуспешног покушаја полетања или лебдења у импрегнираном простору без ваздуха: у стварности (у)гушене сексуалности и демонстрације живе смрти. Другу целину чини „старији пар“ представљен у освешћеним позама зрелих људи који отворено прижељкују еротику и позивају на љубав, у позама класичних композиција сатира и нимфе, које рекламна индустрија експлоатише са непогрешивим смислом за успешан пласман козметичких препарата (парфемске индустрије и шампона за косу), изазивајући дивљење верних конзумента. Њени новостворени актери изазивају безусловну позорност посматрача или овације због успешне лакрдије и смисла за самоиронију – повезани инсценираном представом мртве природе, лишћа, зрелог грођња или рибље икре, елементима изобиља и представама обећања плодности.

Представе четири женске фигуре, нимфи и једне богиње, могућа су префигурација за стање жене и стереотипу о њеним најдубљим жељама и очекивањима виђеним из перспективе маскулиног друштва. Прва, *Богиња* опулентног тела у ставу седећег полуакта најближег представама конвенционалних реплика Рубенсовских жена и њеног пандана, индиректне аналогје са централном осовином њеног набреклог тела: набубрелог језика, љубичастог прото-инкарната, пандана њене присутне и зазивајуће сексуалности заточене у врсти архитектонског тубуса. Ово заводљиво „тело-орган“ окренуто је према посматрачу, у знаку амблематике еротског историјског надреализма и Батајевог фантазма о језику као јединственој вертикалној осовини без приоритета правца и као еластичном ткиву који повезује женске отворе: уста и анус. Једна од нимфи представа је еротизоване осовине кичме, женског тела као органа-леђа, потпуно повијеног и усисаног у самог себе; иако изложеног хипотетички воајерском

погледу посматрача спремног на рађање новог тела жеље, оно, ипак, зачудно остаје затворено пластичном провидном фолијом која апелује на самоћу, опраштање и заборав, окружено још само својим панданима – импрегнираним саксијама вештачког цвећа и репликама стаклене бајковите „ципелице“, једновремено ортопедског помагала на коју се ово тело хипотетички још увек ослања или на које у својим романтичарским сновиђењима још увек рачуна. И преостале две „нимфе“, још увек су део овог видљивог мизансцена света снова који ишчезава, вертикалног реторичког универзума испуњеног бременитим надама или испразним чежњивим погледом упереним према посматрачу. У међупростору неподељене пажње између посматрача и његовог предмета, али и дистанциране професионалне опсервације према субјекту, са места његове (субјекта) само-еротизације, из времена његове спутане чулности и немоћи интерперсоналних размена, настаје читава једна галерија ликовних и повезаних прича, попут библијских, као и било којих архетипских искустава која, по казивању саме ауторке представљају: *“Низ изолованих призора који се односе на изражајност тела, његове потенцијалне односе са другим телима и немоћи да се она до краја испоље. Стога су зебња и узмицање продужена стања из којих људско биће готово не излази, упркос изворној потреби показивања чулности.”*

Ауторка нас у свом комплетном опусу суочава са најразличитијим индивидуама, *по пате* и оним иоле „познатим“, актерима задивљујуће статуарности и зачудног присуства; или нас провоцира заводљивим темама мртве природе и архитектуре које не изазивају мање страх или гнушање на први поглед; њени нас радови уводе у стања непрестаног преиспитивања сопствене чулности и смисла за емпатију; охрабрују наш урођени смисао за опсервацију, провоцирају нашу культуру нетремичног гледања и суочавања са сопственим фобијама. Њен урођени смисао је и да ове страхове и фобије које је изазвала код посматрача, транспонује у чудовишан и непоновљив смисао за истински бурлескно, узбудљиво и лепо.

Јелена Кривокапић

---

1 Генерација постмодернистичких уметника, као и критика која је прати, се у својој бити ослања на мање афирмисане текстове и радове ране даде и надреализма, психоаналитичке теорије и нову антропологију, реферише на теорију послератне феноменологије и у првом реду М. Мерло-Понтија са постхумно објављеним *Видљиво и невидљиво* (М. М-Понтј, *Le visible et l'Invisible*, 1964) и реafirмише есеје Р. Барта о фотографском у *Светлој комори*, које кулминирају „студијом о пунктуму“ (R. Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, 1980).

2 Ову культуру либерализације, без разлике ком роду или врсти они припадали, одликује пластички, жанровски или социјални еклектицизам који не успоставља круте границе између аутореференцијалних уметничких и ван-уметничких елемената, пракси и референци, еманипација споја традиционалних уметничких дисциплина (скулптуре, сликарства итд.) у целине без крутих визуелних или пластичких контура, као и прожимање ликовних и примењених уметности.

## Марија Ђалић

Образовање: Правни факултет Универзитета у Београду;  
Студије фотографије - St Martin's School of Art, Лондон.  
Члан УЛУПУДС-а, (секција фотографије), Београд.

Аутор фотографија у дневној и недељној штампи, као и месечним магазинима у Београду и Србији.  
Фотографски прилози за књиге, изложбене каталоге, филмске продукције и друге медије. Уредник фотографије у недељном магазину (Europa Press Holding) Београд 2003-2011. Резиденцијални уметнички боравак Култур-Реферат града Минхена, Немачка, Вила Waldberta 2010.

Одабране самосталне изложбе и активности:

2015. Nothing is Left to Tell (циклус фотографија), Ремонт галерија, Београд  
2015. Мој Дом (циклус фотографија штићеника Установе у Сремчици), Галерија Факултета ликовних уметности, Београд  
2014. Распон стихије (са Р. Радвановић и С. Томашевић), Културни Центар, Лазаревац  
2014. The Spell of the Past (фотографски циклус) Галерија Нова, Београд  
2012. Пост меморија (фотографски циклус) Универзитетска библиотека "С. Марковић", Београд  
2012. Miserere / Psalm 51, Бијенале уметности, Народни Музеј Панчево  
2011. Rhinefield House labyrinth (циклус екстеријерских фотографија), Брокенхурст  
2010. Mysteries of Faith (фотографско истраживање), Култур-реферат, Минхен  
1997. Циклус фотографија, Галерија 12 плус, Београд  
1996. Циклус екстеријерских фотографија, Sekera Gallery, Лондон

Групне изложбе и пројекти:

2008. Micro narratives, Musee d'art moderne d'Saint-Étienne, Француска  
2007. Микронаративи, Међународна селекција (кустос: Лоран Хеђи), 48. Октобарски салон, Београд  
2005. Затворени, (кустос: Никола Шуица), Конак књегиње Љубице Музеј града Београда  
2003. Изложба фотографија "Праведност", Mission of OEBS in Republic of Serbia, Београд  
2002. Огледало Балкана: Лице идентитет, Народни музеј, Краљево  
2001. Изложба фотографске секције УЛУПУДС-а, Музеј револуције, Београд  
2001. Сет фотографија: видео "The Man Who Mistook His Wife for a Hat", опера Мајкла Најмана, New Moment продукција, Београд – Љубљана, Словенија  
2001. Мајски салон, Музеј 25. Мај, Београд  
2000. Co-editor: New Moment Diary 2001 "Expectations". Издање, СМС Љубљана.  
2000. Отварање, Галерија СКЦ, Београд  
1999. Пројекат: Остаци илуминација, Темишвар, Румунија  
1999. Пројекат: Путнички биланс - Илиџа Сарајево, Босна  
1998. Експеримент у фотографији, Галерија Сингидунум, Београд  
1998. 39. Октобарски салона, Музеј 25. Мај, Београд  
1998. Међународни салон уметничке фотографије - Минијатуре, Студентски град, Београд  
1997. Мајска изложба, Павиљон Вељковић, Београд  
1996. 37. Октобарски салон, Београд  
1995. Галерија Културног центра, Београд: "150 + 5", (кустос: Миланка Тодић)  
1995. Images '95, Фестивал визуелних медија, Вевеј, Швајцарска  
1994. Галерија УЛУС, Београд: "Тајна", изложба у оквиру Октобарског салона

Циклус фотографија *Избор по сродности* настао је у периоду 2013-2015. и чине га дигитални принтови различитих димензија кашираних на алубонд.



116x78 cm



52x37 cm



116x78 cm





52x78 cm



116x78 cm



52x37 cm



52x37 cm

116x78 cm



# Marija Čalić

Graduated Faculty of Law, University of Belgrade;  
Photography course St Martin's School of Art, London.  
Member of Association of Applied Artists of Serbia (section Photography).

Editor for Photography in weekly magazine (Europa Press Holding) Belgrade 2003-2011.  
Artist in Residence of Kultur-Referat of City of Munich, Germany, Vila Waldberta 2010.  
Her photography was featured in daily press and magazines, as well as in many Books, CD covers, exhibition catalogues and other media.

## Selected solo exhibitions and activities:

2015 Nothing is Left To Tell (photo cycle), Remont gallery, Belgrade  
2015 My Home (photo cycle of youth with mental disabilities), Gallery Faculty of Fine Arts Belgrade  
2014 Range of Blizzard (with R.Radovanovic and S.Tomasevic), Cultural Center, Lazarevac  
2014 The Spell of the Past (photo cycle), Gallery Nova, Belgrade  
2012 Post Memory (photo cycle), University Library "Svetozar Marković", Belgrade  
2012 Miserere / Psalm 51, Biennial of Arts, National Museum Pančevo  
2011 Rhinefield House labyrinth - photo in exteriors, Brockenhurst  
2010 Mysteries of Faith, photographic research Kulturreferat Muenchen  
1997 Gallery 12 plus, Belgrade  
1996 Sekera Gallery, London

## Group Exhibitions and Projects:

2008 Micro narratives, Musee d'art moderne d'Saint-Étienne, France  
2007 Micro narratives – International exhibition (curator: Lorand Hegyu) 48th October salon Belgrade  
2005 Closed Circuits – International Exhibition (curator: Nikola Suica), Residence of Princess Ljubica, Museum of the City of Belgrade  
2003 Pravednost", Mission of OEBS in Republic of Serbia, Belgrade  
2002 Mirror of the Balkans: Face Identity, National Museum, Kraljevo  
2001 Photography section of ULUPUDS-a, Museum of Revolution, Belgrade  
2001 Set photographs: video "The Man Who Mistook His wife for a Hat", opera by Michael Nyman, New Moment production, Beograd – Ljubljana, Slovenia  
2001 May Salon, Muzej 25.Maj, Belgrade  
2000 Co-editor: New Moment Diary 2001 "Expectations". Publisher: Saatchi, Ljubljana.  
2000 Opening, Gallery of SKC Students cult. center, Belgrade  
1999 Project: Remains of Illumination, Timisoara, Romania  
1999 Project: Travellers saldo - Ilidža Sarajevo, Bosnia  
1998 Experiment in photography, Gallery Singidunum, Belgrade  
1998 39<sup>th</sup> October Salon, Museum 25<sup>th</sup> May, Belgrade  
1998 International Exhibition of photography, Studentski grad, Belgrade  
1997 May Review exhibition, Pavillion CZKD, Belgrade  
1996 37th October salon, Belgrade  
1995 Cultural centre, Belgrade: "150 + 5", curated by Milanka Todić  
1995 Images '95 - Festival of visual media - Vevey, Suisse  
1994 Gallery ULUS, Belgrade: "Secret", 36<sup>th</sup> October Salon

Cycle of photographs *Elective Affinities* was produced in the period 2013-2015.  
It consists of digital prints of different dimensions mounted on alubond.

## "Elective Affinities"

*The photographic cycle reveals the atmosphere and mood of our time where the main features of our existence are obstacles, restraints and phantasms. Although it may seem as if the title "Elective Affinities" had been taken from Goethe's novel on human passions, it is a counter thesis. The affinities of the portraits, the ambient and the objects are at the peak of their manifestation, thus opening the potential for sensuality as well as anxiety over new transformations.*

Marija Čalić

Photography as a documentary, journalistic or fashion genre has long been considered as an undoubtedly essential and vital segment of the development of visual and plastic arts from its beginnings until the present day. However, its place in the pantheon of sovereign disciplines noteworthy in its own right has been obstructed for a long time by assumptions of it being segmented, just utilitarian or banally factographic, admitted into classic art disciplines only when needed, and thus it was admitted into the order of independent artistic media known as "art photography" relatively late and only in isolated cases. However, even when various artistic disciplines of innovative tendencies used different forms of photographic procedures to a large extent as an essential procedural instrument and integral material in the construction of their composite or ephemeral art throughout the whole of the 20<sup>th</sup> century - from Dada to Surrealism, through the post-war Fluxus, Pop Art and performance to experimental film, art of objects and photographic installations since the 90s up to the present – the importance of photography, as a key conceptual carrier or backbone of institutional, social or political critique and corrective of these basically very different artistic movements and poetics, has long been overlooked, unrecognized and only sporadically paraphrased.

This "injustice" has to a certain extent been corrected by a generation of postmodern writers headed by R. Krauss in a few of her key essays on photography published in the book *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985) and by all those theoreticians and artists who either write on photography or create it from its phenomenological perspective and not from its exclusively artistic or artisan practice.<sup>1</sup> Numerous advocates on the photographic as a philosophical paradigm and not merely a media – or maybe a place were more different photographic practices take place and their artistic results (?) from the 80s up to the present are followed by a simultaneous democratization but also a kind of secularization of all the other artistic media.<sup>2</sup> Following these tendencies, one of the possible thesis that the new generation of historiographers has, as D. Baqué does in his book *La Photographie plasticienne* (1998), is based on the view that the gradual infiltration of commercial photography into the domain of contemporary art, firstly new plastic and conceptual qualities of documentary photography, photo journalism and then fashion photography since the 70s up to the present, could have greatly contributed to this multilevel formal and discursive eclecticism

in contemporary art regardless of the media it belong to, as it has also pushed the boundaries of classical aesthetic based on the prerogatives "of the beautiful, good and true". On the contrary, A. Rouillé, art historian and historian of photography, in his book *La photographie, entre document et art contemporain* (2005) claims that from the 60s up to the present the contents of documentary photography and "celebrity" photography have been greatly enhanced by the "contamination" and free artistic interpretation of artists who were not photographers like A. Warhol, V. Burgin, J. Dibbets, H. Fulton, B. Kruger, S. Levine, C. Boltanski, Gilbert and George, C. Sherman, just to mention some of them. However, on the other hand, one can not disregard the fact that elements of the photographic, as well as other non-classical multimedia genres, could have certainly contributed: "to consuming this end of the modernist period, significantly contributed to the destruction of the myth of art originality and its authenticity (that Krauss speaks about, writer's note), marked out the links between art and politics, abolished the place of the subject in the oeuvre etc. ... (A.Rouillé, *idem, Physionomie de l'art-photographie*, 2005).

(...)

Having this context in mind, one of the certainly most interesting phenomena of the genre division and simultaneous infiltration takes place on the line of "contamination" between advertising photography – fashion and especially portrait photography of the so called "celebrities" (famous people in arts, sports and sometimes politics) and that which represents the multimedia openness and "conversational" component of contemporary art. **Marija Čalić** exploits some of the basic performative and aesthetic features of the media of fashion and especially portrait photography, which are her starting points in order to create a whole world of "inverted décor" of a community of her eccentric and melancholic characters who always create a unique photographic milieu and narrative specially arranged for the spaces where they are exhibited.

The photographic oeuvre of Marija Čalić presents life sized photographs of human figures in the foreground that incite a direct confrontation with and empathy from the observer. The individuals are caught in the interspace exposed to the gaze of the professional camera lens and in isolated moments in-between the photographic sessions, however also in the space of the rhetoric militant identities imposed by the advertising industry and the replication of existences in their fragile appearances. One should not forget, that the best portrait photographers today are almost exclusively women photographers. The photography of Vanessa Beecroft maybe mostly corresponds with Maria's poetics as they are of the same generation and sensitivity in replicating the fragile bodies of existence and its performative analogies with the demands outside the visible backdrop of organized fashion industry (and iconography); milieux clothed in classical renaissance or baroque décor which incite glamour, abundance and exalted communication at a place completely devoid of empathy, where the subject is left to its cloaked desires, shame, loneliness and melancholy. The artist however, refers to the work of Reneke Dijkstra as

her important artistic “correspondent” and her affinity for the way the work of this artist portrays the human body. Groups or sets of isolated life size portraits of juvenile half naked figures mainly positioned on the seascape – take up the space of the natural ambient in which these fragile subjects unexpectedly become the bearers of the force of the surrounding natural forces and light, objects of emanation of exceptional emotional and psychological charge of each portrayed personality.

The photographic ambient of Marija Čalić under the common title *Elective Affinities* has been conceived through images of several isolated polyptychs in a series of two or three photographed subjects with the image of an interior décor in the middle. This middle part, as a selected symbolic representation of still life organizes pairs of “paradoxical analogies” and provides the key for the understanding of a series of interpersonal relations between the figures. One group shows a couple of non emphatic, pale and isolated young bodies, a potentially heterosexual couple, with a decentred gaze in relations to the other, a gaze hardly graspable even to the observer. The middle image of “elective affinities” shows mechanical doves crowded into a interior space whose perspective is directed at the bottom camera angle of the shirred biedermeier curtains, in their attempt – as a Dadaistic mechanical gadget – to flutter, an unsuccessful attempt to fly or hover in an impregnated space devoid of air: in reality a state of repressed sexuality and demonstration of living death. The second set is of “an older couple” presented in conscious poses of mature people openly longing for eroticism and invoking love, in their classical positions of a satire and nymph, a position so exploited by the advertizing industry with its unerring sense for the successful placemat of cosmetic goods (the perfume and shampoo industry) provoking admiration from their loyal consumers. Her newly created protagonists incite either unconditional attention or ovations from the observer because of a successful farce and sense of self irony – linked by the arranged image of the still life, leaves, ripe grapes or caviar, all elements of abundance and representations of promised fertility.

The images of four women figures, nymphs and one goddess is a possible reconfiguration of the state of woman and the stereotype on her deepest desires and expectations seen from the perspective of a masculine society. The first *Goddess* has an opulent body seen in the position of a sitting nude closest to the conventional replicas of Rubens’ women and her match, an indirect analogy with the central axis of her tumid body: swollen tongue, and a purple proto-incarnate, match to her present and provocative sexuality captivated in a kind of architectural tube. This seductive “body-organ”, is directed towards the observer, as a sign of emblematic historical erotic surrealism and Bataille’s phantasm about language as the singular vertical base without direction’s priority – an elastic vertical tissue that connects women’s openings: the mouth and anus. One of the nymphs represents a figure of erotized axis of a spinal column, the women’s body as an organ-back, completely bent inside and sucked into oneself; although exposed to the hypothetical voyeur gaze of the observer ready for the birth of a new body of desire, it still remains sealed off by a plastic transparent foil that appeals to loneliness, forgiveness and oblivion, surrounded only by its companion pieces – impregnated flower pots of artificial flowers and replicas of the glass fairytale “shoes”,

simultaneously an orthopaedic panoply this body still hypothetically relies on or the ones it still counts on in its romantic dreams. The remaining two nymphs are still a part of this visible mise-en-scène world of disappearing dreams, the vertical rhetoric universe filled with fraught hopes or an empty yearning gaze directed towards the observer. In the inter-space of absolute attention between the observer and its object, but also a distanced professional observation towards the subject, from the position of its (the subject’s) self-erotization, from the time of its restrained sensuality and inability of interpersonal exchanges, a whole gallery of characters and linked stories emerge, like the Biblical ones, as any archetypal experiences that the artist herself says represent: “*A series of isolated images that refer to the expressiveness of the body, its potential relations with other bodies and inability to complete realize this relationship. Thus, anxiety and retreat are extended states the human beings seem not able to leave, despite the authentic need to show sensuality*”.

The complete oeuvre of the artist confronts us with the most diverse individuals, the *no name* ones as well as those remotely “famous”, people of amazing stature and wondrous presence; or we are provoked by seductive topics of still life and architecture that fills us with no less fear or disgust at first glance; her new pieces lead us into a state where we constantly review our own sensuality and sense of empathy; encourage our innate sense for observation, provoke our culture of gazing and directly facing our deepest phobias. The artist has an innate sense to transpose the fears and phobias she provoked in the observer into a stunning and unique sense for the genuinely burlesque, exciting and beautiful.

Jelena Krivokapić

---

1 Generations of postmodern artists, as well as the critique that follows them, in its essence relies on the less known texts and works of the early Dada and Surrealism, psychoanalytic theory and new anthropology, refers to the theory of post-war phenomenology mostly by M. Merlo-Ponty and his posthumously published *The Visible and Invisible (Le visible et l’Invisible, 1964)* and reaffirm the essays of R. Barthes on photography in *Camera Lucida*, that culminates with “the study on the punctum” (R. Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie, 1980*).

2 This culture of liberalization, regardless of the genre or type they belongs to, is characterized by a plastic, gender or social eclecticism that does not establish strict borders between self-referential artistic and non-artistic elements, practices and references, it is an emancipation of a bondage between traditional artistic disciplines (sculpture, painting, etc.) into units without strict visual or plastic contours as well as the permeating of visual fine and applied arts.

ИЗЛОЖБА РЕАЛИЗОВАНА СРЕДСТВИМА  
СЕКРЕТАРИЈАТА ЗА КУЛТУРУ  
ГРАДА БЕОГРАДА



EXHIBITION SUPPORTED BY  
SECRETARIAT FOR CULTURE OF  
THE CITY OF BELGRADE

ИЗДАВАЧ  
ПРОДАЈНА ГАЛЕРИЈА «БЕОГРАД»  
Косанчићев венац 19, Београд, Србија  
Тел/факс 011 30 33 923  
Тел 011 32 87 325  
office@galerijabeograd.org  
www.galerijabeograd.org

PUBLISHER  
GALLERY «BEOGRAD»  
Kosančićev venac 19, Belgrade, Serbia  
+ 381 11 30 33 923  
+ 381 11 32 87 325  
office@galerijabeograd.org  
www.galerijabeograd.org

Главни и одговорни уредник  
Михаило М. Петковић, директор

Editor-in-chief  
Mihailo M. Petković, director

Кустос  
Јелена Кривокапић

Curator  
Jelena Krivokapić

Уредник издања  
Драгица Вуковић

Catalogue Editor  
Dragica Vuković

Уметнички савет  
Бранко Раковић  
Александар – Лека Младеновић  
Горан Десанчић

Art Council  
Branko Raković  
Aleksandar Leka Mladenović  
Goran Desančić

Текст у каталогу  
Јелена Кривокапић

Text in Catalogue  
Jelena Krivokapić

Превод  
Ванда Перовић

Translation  
Vanda Perović

Дизајн  
Жолт Ковач

Design  
Žolt Kováč

Штампа  
Инстант систем, Београд

Printed by  
Instant system, Belgrade

Тираж  
150 примерака

Print run  
150

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

77.071.1:929 Ћалић М.(083.824)  
77.04(497.11)"19/20"(083.824)

ЋАЛИЋ, Марија, 1964-

Марија Ћалић = Marija Ćalić : избор по сродности = elective  
affinities : Продајна галерија "Београд", март 2016. / [текст у каталогу  
Јелена Кривокапић = text in catalogue Jelena Krivokapić ; превод Ванда  
Перовић = translation Vanda Perović]. - Београд : Продајна галерија  
"Београд" = Belgrade : Gallery "Beograd", 2016 (Београд : Инстант  
систем). - [12] стр. : илустр. ; 22 x 22 cm

Упоредо срп. текст и енгл. превод. - Тираж 150. - Марија Ћалић: стр. [4].

ISBN 978-86-6141-090-1

а) Ћалић, Марија - Фотографије (1964-) - Изложбени каталози  
COBISS.SR-ID 222073868



116x78 cm



116x78 cm



[www.galerijabeograd.org](http://www.galerijabeograd.org)