



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Ирена Келечевић

**ПРОСТОРИ РАЗЛИЧИТОГ МИШЉЕЊА**

амбијентална инсталација

докторски уметнички пројекат

Ментор: редовни професор мр. Добрица Бисенић

Београд, 2018.

НАСЛОВ

*Простори различитог мишљења*

ПОДНАСЛОВ

*Гдеје моје место, амбијентална инсталација*

## **САДРЖАЈ**

УВОД (7)

ОСНОВНА ПОЛАЗИШТА, ПРЕДМЕТ И ЦИЉ ИСТРАЖИВАЊА (8)

Уопштено о простору (9)

Простор / Време (12)

Нови живот места – Човек као мера свега (15)

Градски пејзаж (25)

ИСТОРИЈСКЕ, ТЕОРИЈСКЕ И ЛИКОВНЕ РЕФЕРЕНЦЕ (28)

Простор кроз инсталацију и амбијенталну уметност (28)

Место (32)

Музеј (36)

Архитектура (37)

Медији (37)

САВРЕМЕНЕ РЕФЕРЕНЦЕ И МЕТОДЕ УМЕТНИЧКО-ИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА (38)

Негативни простори Рејчел Вајтред (41)

РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА И УМЕТНИЧКИ ДОПРИНОС (48)

Не-место (48)

Уметност у јавном простору и напуштеним просторима у граду (50)

Теразијска чесма – рад за пројекат Не-места (51)

Двојност (52)

РЕЗУЛТАТИ ПРАКТИЧНОГ УМЕТНИЧКОГ РАДА (54)

Узорак (54)

Простор и фотографија (55)

ЈАВНО ИЗВОЂЕЊЕ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА (57)

## УМЕСТО ЗАКЉУЧКА, ЛИЧНИ – ЈАВНИ ПРОСТОРИ (62)

Сажетак / Abstract (64)

Литература (65)

Биографија (67)

Прилози и репродукције (69)

Прилог 1. Догвил (*Dogville*), Ларса фон Триер (*Lars von Trier*) 2003. година

Прилог 2. *Cut-ways*, Гордон Мата Кларк (*Gordon Matta-Clark*), 1970-те

Прилог 3. *Спирални насип* (*Spiral Jetty*), Роберт Смитсон (*Robert Smithson*), 1970.

Прилог 4. *Merzbau*, Курт Швитерс (*Kurt Schwitters*) 1930. година

Прилог 5. Радови јавном простору Ричард Сера (*Richard Serra*)

Прилог 6. *Vermont Georgia South Carolina Wyoming Circle*, Ричард Лонг *Richard Long*

Прилог 7. *Polarities*, Денис Опенхајм (*Dennis Oppenheim*), око 1970. године

Прилог 8. *Double Triangular Pavilion for Hamburg*, Ден Грејем (*Dan Graham*), 1989.

Прилог 9. *Mile of string*, Марсел Дишан (*Marcel Duchamp*), 1938. година

Прилог 10. Мајк Кели (*Mike Kelley*),

Прилог 11. Дејвид Хамонс (*David Hammons*)

Прилог 12. *Haunted places*, Кандиде Хофер (*Candida Höfer*), 1990-те и 2000-те

Прилог 13. *Детектив*, Софи Кал (*Sophie Calle*), 1981. година

Прилог 14. *Шеснаест простора*, Рејчел Вајтред (*Rachel Whiteread*), 1995. година

Прилог 15. *Теразијска чесма*, Пројекат *Не-места*, Салон МСУ Београд 2009.

Прилог 16. Оливер Боберг (*Oliver Boberg*)

Прилог 17. Џејмс Касебер (*James Casebere*)

Прилог 18–21. Амбијентална поставка, *Где је моје место*, Салон МСУ Београд 2018

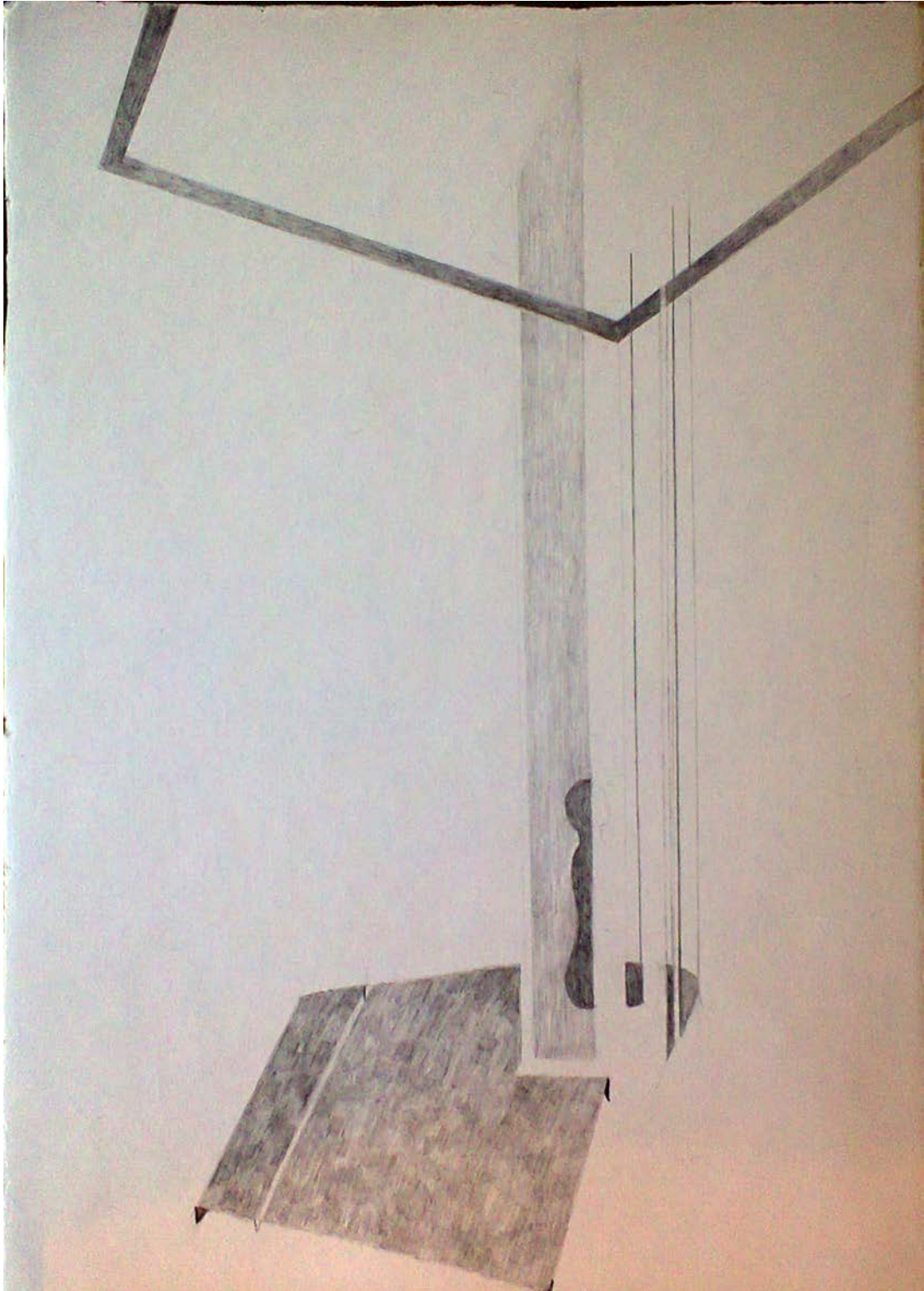
Прилог 22. *Ентеријер*, Стојана Аралице из 1933;

Прилог 23. *Плави кафе*, Ивана Табаковића из 1937;

Прилог 24. *Пут славе*, Пеђе Милосављевића из 1953;

Прилог 25. *Лежећи акт*, Миленка Шербана из 1967.

Прилог 26. Скице за амбијенталну поставку, *Где је моје место*



## О простору

*Простор* је оно у чему се материја физички простира.

Четврта димензија простора јесте *Време*.

*Простор – Време* јесте математички модел *Универзума* по коме су три димензије простора и једна димензија времена спојене у *четвородимензиони континуум*. Без обзира на то од чега је *Универзум* заиста сачињен, његовим градивним елементима је потребна *позорница* – нешто у чему ће се вршити њихово кретање, да би дошло до интеракције.

Шта простор представља за мене као аутора, посматрача, жену? Које су могућности бивствовања у њему, али и конкретног коришћења самога простора у презентацији сопственог рада. Често постоји запитаност око тога шта је полазна идеја за избор одређеног простора који постаје предмет истраживања, а затим и место које је активно и у сваком пројекту, на посебан начин, носи главну причу...

## УВОД

Простор је дилема. Стално га треба обележавати, стално га треба именовати. Никада није наш, никада нам није дат сам по себи, већ се стално мора освајати.

Идеалног простора нема, а самим тим нема ни сигурности у вези са њим. Да ли је могуће разумети и схватити просторе који у једном тренутку престају да имају функцију коју су до тада имали – такозване, сувишне просторе?

До којих граница је простор непроменљив? Као пример можемо узети галеријски простор. До којих граница тако дефинисан простор може бити подложен промени?

Изложбене или галеријске ситуације подједнако зависе и од аутора који презентује свој рад и од посетиоца. Неко ко долази из *спољашњег* света вероватно већ има нека очекивања везана за тај конкретни простор. Тако се, између понуђеног и очекиваног, ствара велика вероватноћа повратне реакције.

То може бити нека врста разговора на тему уметности или пак неочекивана реакција од стране посматрача. Потреба да се позову посетиоци да узму активно учешће, да креирају својим деловањем сасвим нове просторне ситуације, чини да изложбени простор постане отворен, јаван и подложен промени. Дискусија о делу и његовом измештању у простор стварности свакако помаже бољем разумевању онога што је уметник намеравао да проблематизује својом ангажованошћу кроз размену идеја и колективно учествовање у њему.

Да бих боље објаснила полазишта у свом уметничком деловању неопходно је да се осврнем на неколико појмова и процеса који ми омогућавају да на креативан начин преиспитам и осветим питање простора.

## ОСНОВНА ПОЛАЗИШТА, ПРЕДМЕТ И ЦИЉ ИСТРАЖИВАЊА

Простор је основа мог досадашњег уметничко-истраживачког рада. Полазећи од најширег смисла значења самог појма простора – од простора које не познајемо, па до простора које насељавамо. Ту заправо испитујем поља нашег активног учешћа у мењању истог. Између осталог, то се одвија на макро плану и кроз везе са другим људима а да тога нисмо ни свесни, па све до неких микро простора у којима живимо, у којима смо скучени или би их, понекад, радо мењали за неке друге просторе.

У свом раду истражујем лични простор и његове везе са јавним простором, који је коришћен, *окупиран* и трансформисан свакодневним активностима и који није искључиво дефинисан само традиционалном архитектуром. Оно што је мени потребно код разумевања просторних ситуација јесте фокусирање на архитектонске структуре самог простора, и њихово третирање у потрази за апстрактним формама. Анализа перцептивних процеса и њихово преиспитивање представља важан систем организације који покушавам да пратим током реализације дела, било да, као медијум, користим фотографију, текст исписан на зиду или просторну инсталацију.

Тај угао посматрања, сам по себи, намеће питање како би се простор могао приказати у галерији или јавном пољу, а да притом сачува интимност и тајновитост. С обзиром на то да се ради о личном простору, потребно је да остане то што јесте – у природној величини, тачном распореду а ипак измештен или преобликован на неки други начин тако да не изгуби своју функцију и намену.

Галерија као најуобичајеније и очекивано место за представљање уметности, нуди обећање или могућност да буде различита од других простора. Она има могућност мењања у односу на захтеве различитих изложби. Може да егзистира као празан простор уз минималну интервенцију или чак у неким случајевима, као таква, да самоегзистира. Са сваким новим концептом, изложбени простори се мењају и постају други простори – конкретне просторне ситуације и простори мишљења различитих људи.

На који начин можемо креирати празне просторе, ако су већ дефинисани одређеном границом, како у архитектонском смислу тако и у смислу попуњавања тог простора уметничким делима. Већ та ситуација не даје неограничену слободу, већ могућност



суптилније интервенције које утичу на мењање архитектуре простора, пажљивог одузимања или истицања већ постојећих елемената.

### **Уопштено о простору**

Кроз праксу сопственог уметничког деловања, различити простори, њихов значај сам по себи, али и корелације са окружењем постају на неки начин окидачи који су вредни даљег истраживања. У неким ситуацијама важна је архитектура одређеног места, док је понекад било битније шта се на том месту налазило раније и шта га је одређивало. Често су неке просторе одређивали посебни људи, а понекад је то била и само једна особа, која својом животном улогом или личном причом заслужује посебно истраживање и повезивање са датим простором на различите начине.

Кроз сопствена истраживања простора и интервенције *in city* намера ми је да пронађем везе између познатих и непознатих простора, онога шта су били некада а да то више нису, као и да их учиним што видљивијим широј публици.

Неспорна чињеница јеста да се сви пријатније и сигурније осећамо у просторима које доживљавамо као своје, оне у којима смо одрастали или које смо често посећивали. Тако су нам засигурно остале урезане у памћењу и оне ситуације када смо својевољно или по задатку били део неких нових, потпуно непознатих простора.

Пратећи првенствено сопствена осећања која имамо када смо део неког простора, али и искуства других људи, као и реакције нелагоде или изненађености које такође покрећу даље истраживање. Понекад су то интервенције у простору повезане са указивањем на неку измену првобитног стања, на неку грешку или другачије виђење ствари или су то, једноставно, предлози како смо те изабране просторе могли доживљавати на сасвим другачије начине.

Кроз инетрвенције у простору сам *Простор* је онај који постаје важан и више није само место празних зидова предвиђено само за презентацију или непланско попуњавање истог, већ сам – преузима улогу *главног лика*.

И каква је његова улога? Како се у њој сналази? Да ли га треба оживети и дати му улогу далеко већу од оне у којој представља само место за попуњавање?

Интригантни су они простори који унутар себе имају неку причу. А причу засигурно имају сви. Често људи свесно или несвесно занемарују њихов значај, доживљавајући их само као празнину или безличну форму.

Питање простора свакако је негде између почетка и краја, започетог и незавршеног, разумевања могућности да су људи они који одређују координате датог места. Они одређују просторне односе, било да су ту, присутни и видљиви, или да их нема тренутно. Њихово присуство се увек може осетити, у једноставним дневним стварима које чине суживот, али и онда када су га из неког разлога напустили. Као код репродукција или поновног стварања напуштеног или изгубљеног оригинала, постоји сећање на нешто што више не постоји, или можда нисмо у стању да перципирамо на начин како смо то радили раније.

Просторе често доживљавамо кроз свакодневне радње познатих људи, а ако они и нису тренутно ту, сама организација одређеног простора указује на њихово присуство, било да се ради о приватним или јавним просторима. Тако историја међуљудских односа – у односу на простор и време – постаје мера дефинисања одређеног места.

Сходно томе, и архитектура одређује хијерархијске функције и продуктивност друштва, изражава посебност (индивидуалност) појединца, групе, простора уопште, и у исто време каналише кроз наш начин живота и размишљања, односе како према себи тако и према другима.

По архитекти Питеру Аисенману (*Peter Eisenman*), *Site* се може посматрати као тачка функције друштва. И због тога је одсуство и траг претходног присуства, који садржи неко сећање, али и знак могућег присуства у будућности. Он *Site* доживљава *као субјект процеса нестајања и појављивања*, који је очигледан у архитектури, где је присуство физички реална форма, било да је испуњена као зграда или празна, као простор између њих.

Ако би са друге стране о простору размишљали да он, као такав, самостално не може да егзистира а самим тим и не постоји, дошли би до закључка да нема ни реалног света. Све карактеристике простора и не представљају ништа друго него помоћне методе мишљења. Оне треба да омогућавају да се мисао сваки пут вешто прилагоди оном делу стварности који у одређеном тренутку представља предмет посебне пажње. Тако и сама својства простора зависе од ствари и средине које се у том простору налазе, то јест које га чине.

Простор можемо, такође, двојако посматрати. Простор као основу за уметнички рад, али и као простор у самом уметничком делу.

Простор није неопходно схватити тако што ћемо га савладавати сопственим кретањем, већ су могући и други видови разумевања истог, где треба пажњу усмерити и на неке друге његове особине, можда и мање видљиве, а ипак значајније за његово представљање.

По Павелу Флоренском (*Павел Флоренский*, 1882-1937) културу уопште можемо да тумачимо у целини као делатност организације простора. То може бити простор наших односа у животу и тада је одговарајућа делатност техника. У другом случају ако је овај простор *замишљени простор*, то јест, мисаони модел стварности, онда се стварност његове организације назива наука и филозофија. По њему се трећа категорија случаја налази између прве две. Организација таквих простора назива се уметност. У свим делатностима, сваки простор је сродан осталима, јер је култура јединствена и служи једном субјекту, а простори ма колико били разноврсни, ипак се називају *простором*. Сви наведени типови стварности се мењају и комбинују да би преуредили просторе.

Места у простору у себе примају, упијају она ликовна средства помоћу којих уметник ради, и која користи у спровођењу сопствене идеје у настанку или презентацији сопственог дела.

Такође Павел Флоренски у својој *Анализи просторности и времена у делима ликовне уметности* из 1924. године подвлачи везу између замишљеног простора и простора у коме треба реализовати дело, и на који треба деловати одређеним техникама са циљем савладавања истог. Он сматра да уметник средствима која користи у току реализације уметничког дела нема моћ да оствари замишљен простор, али да се помоћу тих средстава може дати некаква слика новог простора који заузима место првог. Својим архитектонским карактеристикама може да подсећа на онај први, али другачијим распоредом елемената, кретањем унутар њега доживљавамо га као нешто *Друго*, ново. То *Друго* тек треба истражити.

У филозофији, простор се по дефиницији одређује као *оно у чему се све налази* или потпуно супротно као *оно у чему се ништа не налази*. Појам простора и појам времена су неразлучиви. Тако да и дефиницију Исака Њутна (*Sir Isaac Newton*) по којој он уводи појам апсолутног простора, да *без релација према спољашњим стварима остаје увек исти и непокретан*, сигурно можемо применити и на просторе о којима говоримо, без обзира на

то да ли су то простори који су полазна основа и нераскидиви део уметничког рада, или говоримо о просторима у уметничком делу – слици, графици, фотографији, филму и тако даље.

### *Простор / Време*

Простору је неопходно да приђемо отворено, без предрасуда, зато што су на тај начин веће могућности за његово разумевање, то јест стављање у први план и презентовање онога због чега је тај конкретан простор и изабран као битан. Важно је и сагледати све могуће елементе који су међусобно повезани и који на разне начине омогућавају уметнику слободу у комбиновању већ постојећих елемената од значаја за тај простор.

*Простора* нема без *Времена* које схватамо као трајан и непрекидан редослед постајања и догађаја који се одвија у очигледно неповратном смеру од прошлости кроз садашњост ка будућности. Схватајући да је стварност део *Времена* унутар кога смо и ми сами, са *Временом* је повезано и свако наше опажање и перципирање стварности.

Ако простор доживљавамо као скуп четири димензије (дужине, ширине, висине и времена), *Време* је у њему свакако категорија која одређује почетак и крај. И свако *Време* је време само онога простора о коме је реч. Сваки простор има своје индивидуалне карактеристике, а самим тим и сопствено *Време* са којим гради заједнички простор.

У свом есеју из августа 1924. године Флоренски сматра да се као услов синтезе времена, па тако и синтезе простора, поступак сазнања прихвата и у науци и у свакодневном животу. А уметност треба да буде та дисциплина која ради на сажимању *Простора* и *Времена*, у оквиру кога различити утисци добијају на важности. *Дејством сазнања гради се време, пасивношћу на против разгађује: Распадајући се, оно рађа засебне независне делове, од којих се сваки само споља ослања на други, па се опажањем једног не може наслутити шта нам казује други.*<sup>1</sup> Представљање времена у ликовним делима, то јест, његове организације, сложено је као и представљање било које од остале три координате простора.

---

<sup>1</sup> Павел Флоренски, *Простор и време у уметничким делима*, Гласник, Београд, 2013, 180.

*Време* у коме је неко дело представљено публици као готов објекат не мора да има има заједничких тачака са временом које се налази унутар уметничког дела. Међутим ако се ради о интервенцијама у простору или перформансу, где уметник исто као и публика има потребу да активно учествује ситуација је другачија. Самим њиховим деловањем целокупан простор у коме се одвијају акције постаје место нестабилних координата. Ако требамо да представимо време унутар дела једна од могућности јесте да простор рашчланимо на појединачне елементе, а онда да пратимо след времена и тражимо битне везе које га карактеришу. Преко тих веза у могућности смо да пратимо неку врсту схеме, која нам омогућава да дело у одређеном простору сагледамо најприближније онако како га је аутор и замислио.

Питање времена у простору чини се као нераскидиви део унутар њега, а на нама као посматрачима јесте да разумемо важност времена унутар дела. Да ли га можемо опазити у целини, или ћемо га сагледавати кроз бројне фрагментниране сегменте који су ту представљени да граде ширу слику. Можда је заправо наша улога као посматрача да својим интерпретацијама креирамо или организујемо *просторно – временске синтезе*, како то тврди Флоренски.

Без обзира да ли се ради о перципирању појединачног дела, објекта (слика, скулптура, графика, фотографија, видео, филм, перформанс и тако даље), или се ради о скупу ликовних елемената унутар одређене инсталације (поставке) у простору, неопходно је да пратимо одговарајући след да бисмо разумели дело. Тај след кључних тачака даје нам аутор и ако је добро концептуално осмислио дело могуће је његово лакше разумевање, то јест, спонтано кретање кроз дело, сагледавајући га и просторно, а самим тим и временски.

Често не рачунамо с тим да је публика та која својим кретањем, свесним или несвесним реакцијама надограђује дело баш у том просторно – временском следу, и да њихове акције унутар простора граде један нови креативни лавиринт. Уметник је тај који има могућност да понуди оно што је најбитније за њега у циљу што бољег разумевања стања ствари везаног за његов опус, тако да и посматрач има прилику да увиди шта је то од важности за разумевање како конкретног дела тако и личности уметника.

Можда је фотографија као један од начина изражавања уметника практичан пример да препознамо оно што је означено као битно, а да се не губимо у неважним чињеницама. Ако изаберемо да овековечимо одређени тренутак, очекујемо да је тај тренутак по нечему

важнији од других слика стварности за конкретног аутора. Та слика стварности издвојена или одсечена из времена постоји сама за себе и спремна је за критику.

Као самостални део стварности, без прошлости и будућности, изузета из времена, фотографија је подложна за надоградњу и различито читање од стране посматрача. И све оно што видимо на њој изискује нагађање у вези са њеном формом, историјом или будућности. Као нечији прекинути живот. Зато је и сам чин заустављања времена и избора онога што ће се приказати слика сама за себе. Шта јој је претходило? Потребно је покренути машту и замислити шта је следеће наступило. Та слика времена може да постоји и као таква, сама за себе, апстрактна, а такође може да прима различите интерпретације и очекивања у вези са могућим догађајима унутар ње.

Чини се да је за особе које перципирају уметничко дело веома важно да уложе одређен напор и направе неку врсту реконструкције понуђене приче од стране аутора, и да је на тај начин надограде, уместо да једнозначно одреагују на понуђени модел. Тако, једна слика може имати стотине лица, зависно од маште посматрача.

У перципирању унутрашњег (архитектонског) простора, најпрактичније јесте кренути од простора који су нам најблискији, познати – као што је простор собе. Својим кретањем, деловањем унутар њега ми га осећамо, постајемо свесни његових димензија, дефинишемо га, а својим активностима такође га и трансформишемо.

Можда смо га свесно доживљавали као нешто што је одувек ту, као нешто наше, нешто што је нераскидиви део нас самих. Али не и ако га другачије сагледамо. Кретањем кроз сопствене просторе постајемо свесни ствари које сада треба да видимо на другачији начин и којима додељујемо другачије функције.

У галеријским просторима суочени смо са презентованим делом. Од ауторове потребе да нам укаже на смернице (знакове) важне за конкретан рад и воље посматрача да их прихвати и да их разуме на активан начин зависи будући живот изложеног дела. Тек када се укрсти деловање аутора и посматрача, мишљења и кретања, можемо говорити о уметничком делу. У сваком случају ни кретање не мора бити само физичка активност, а ни мишљење не мора бити само апстрактно.

Ако следимо ту идеју онда се све у стварности, па и уметничко дело унутар неког простора, састоји од мноштва елемената који тек схваћени као целина могу да чине јединство одређеног простора. У супротном као засебни делићи, елементи изгубљени у

простору немају смисла и не дефинишу оно што се од њих очекује. Засигурно да од различитих фактора зависи могућност перцепције значаја сваког појединачног елемента који може да има за себе појединачно, или тај значај можемо претпоставити само унутар одређеног просторног распореда.

### **Нови живот места – Човек као мера свега**

У реалном животу свакодневно се потврђује да је човек мера свега. Од њега зависи и оно шта створи али и оно како ту исту ствар перципира. Ако се измакнемо из физичког простора којег првенствено карактеришу координате везане за односе висине, дужине, дубине простора, па и времена, долазимо и до *психофизиолошког простора*<sup>2</sup> чија је основна карактеристика његова коначност.

Средиште оваквог простора јесте човек, који га доживљава као сопствено пребивалиште. Оно може бити испуњено размишљањима и тумачењима сопствених емоција, унутар свачијег појединачног живота. Пошто се овде ради о емоцијама, ти простори се не могу доживљавати као бесконачни, јер осећања то никако не могу бити.

Визуелно опажање неког простора самог по себи или као дела одређеног уметничког утиска или предлога, и схватање истог као бесконачног вероватно није ни могуће, зато што нас визуелна перцепција ограничава на нешто што је у просторном видокругу, што можемо својим очима опазити.

Сасвим другачија је ситуација ако би о неком посматраном предмету или простору размишљали, а нисмо у ситуацији да га визуелно перципирамо. У тој ситуацији се намеће један нови начин размишљања о непознатом, који се може назвати апстрактним.

Како сам простор у делима можемо третирати двојако, као пун и празан, тако га можемо разумети и у односу примаран или секундаран. Примарни простор унутар себе одређује ствари, он је тај који својим поретком сугерише начин за доживљавање и перципирање предложене ситуације. Простор може да диригује елементима који се налазе унутар њега и некако све што се у њему дешава последица је свеобухватног односа елемената који су постали његов саставни део. Ти елементи, у неку руку, могу да буду и у

---

<sup>2</sup> Павел Флоренски, *Простор и време у уметничким делима*, Гласник, Београд, 2013, 270.

подређеном положају у односу на простор у целини. Активирање елмената који чине одређени простор свакако је осмишљено кроз поставку аутора или иницирано кроз реакције публике.

У том случају посматрачи постају свесни присуства простора, не могу га избећи, а то у ствари и није, могуће нити је пожељно.

Супротно од примарне функције простора, долазимо до секундарне позиције, где се може претпоставити да је потребно да сви елементи који чине одређени уметнички рад или су део галеријског простора, међусобно повезани и граде једну мрежу података која одређује простор тако што нас позива на активно опажање, а самим тим и на његово дефинисање.

Већина људи је у могућности да простор објасни или перципира само геометријски, посматрајући његову архитектонску страну. Свакако, то не може бити једини начин његовог сагледавања, поготову ако је овде реч о перципирању простора који је део уметничког рада, што је онда питање емоција, а из тога произилази да је онда сваки простор другачији. Сваки је другачији од њему сличних простора, али и другачији у смислу доживљаја једног истог простора од стране различитих људи.

Перцепција неког простора зависи од сваког посматрача понаособ, а такође, и од угла посматрања – времена које нам је потребно да неки уметнички рад разумемо, од ситуације, места, временског следа, итд. Начини и могућности перцепције су различити колико су различити и људи који постају његов део, па макар и на кратко време. Неко ће увидети значај ширег контекста неког места, а неке ће постати важнији детаљи који утичу на стабилност истог простора.

Оно што нам простори омогућавају је безброј интерпретација кроз које можемо покренути креативну енергију, било као аутор или као публика, а неће бити бојазни да ћемо погрешити.

Ако је концепт рада јасно постављен, довољно је да само буде и наговештен, чиме омогућава различито читање дела и уписивање нових другачијих значења, која могу бити само додатни елемент који позитивно утиче на комплексност дела.

Чињеница је да неки простор који доживљавамо као познат, можемо перципирати другачије од људи који су у њему први пут. Очекује се да посматрач обрати пажњу на конкретан метод и ликовни језик који је коришћен у обради простора, а који може бити



понуђен од једног или групе аутора. Понекад се и не треба ослањати на архитектонску стабилност места као почетног корака у разумевању уметничког рада. Можда је и простору потребно да добије надоградњу кроз различите осећаје слушања, додиривања, па и мириса.

Различити начини перцепције простора нас свакако доводе и до различитих тумачења истих. Различити људи, различити погледи, на крају и различити простори.

Такође, поред визуелног доживљаја, веома је важан и тактилни део приче. На тај начин можемо да добијемо сасвим другу слику одређеног места. Неки просторни распоред који не можемо да видимо, већ само додирнемо, ми претпостављамо, замишљамо. Тешко је замислити ту слику простора како изгледа у стварности, нарочито ако смо у том простору први пут. То може да буде било која замишљена слика спремна да испуни наша очекивања у вези тога шта представља. И да ли је тај простор имагинације важнији у читању неког дела од материјалности која свакако излази у први план унутар неког простора.

Добар пример на коме можемо посматрати неочекиване везе између различитих врста простора је филм Догвил (*Dogville*), Ларса фон Триера (*Lars von Trier*) из 2003. Године (Прилог 1). Можемо говорити о тактилном и визуелом простору у виду негације самих себе. Као да у сценографској поставци простора ни нема. Сведен на минимум, најмањи могући простор, једва наглашен, подређен је у односу на глуму, на ликове. Постају важне само везе међу људима, и то је оно на шта гледаоци треба обратe пажњу. С друге стране, да нисмо свесни њихових односа не бисмо били у могућности да опазимо ни конкретан простор. Истина је да сваки простор постоји сам за себе, али он постаје активан и препознатљив тек када га одређени односи дефинишу.

Веза између посматрача и простора је узајамна, поготово ако посматрач својој потреби за истраживањем приступи активно. Деловање датог простора на посматрача зависи у великој мери од *слике* коју уметник бира да нам представи у циљу разумевања његовог дела. Простори у којима је веза између места где се рад презентује и самога рада добро осмишљена, и сами постају саучесници – исто као и публика.

Сваки простор можемо перципирати и као отворен и као затворен. Отворене просторе спремне за интервенције можемо користити као такве какви већ јесу, са свим својим позитивним карактеристикама или манама. Пожељно је радити и трансформацију истих са циљем обликовања простора кроз уметничке интервенције.

Такође можемо препознати и затворене просторе који могу бити нераскидиво везани са уметничким делом, као једна целина. Исто тако могу бити и затворени у смислу физичке недоступности за било какве интервенције уметничке природе. Ако не препознамо потенцијале простора, ако вештачки у њих убацујемо нешто што не може постати њихов природни део, свакако ћемо их на крају перципирати као неприродне.

Због тога је веома важно за ауторе да, када крену у осмишљавање радова предвиђене да буду представљени публици у оквиру јавних простора, као што су галеријски, али и неки други, којима основна намена није излагачка, узму у обзир важност узајамне интеракције између публике и презентованог уметничког дела кроз потенцијале које нуди сваки појединачни простор.

У анализи перспективе<sup>3</sup> Павела Флоренског која је осмишљена у форми предавања из 1929. године, занимљиво је његово размишљање о организацији простора. Иако код њега можемо видети јасне поделе између простора као основе за уметнички рад и простора у уметничком делу, читаво тумачење простора се може транспоновати и у савремени тренутак. Потребно је да сваком простору прилазимо појединачно, као јединственој целини. Он говори о просторима унутар слика или графика, али се свакако исти приступ може применити и на просторе наменски предвиђене за представљање уметности. Он говори о *изолацији која је први корак у свим уметностима*. Њен основни смисао је издвајање из околине, и то у смислу да се простори на различите начине требају припремити за презентацију уметничких дела. Као места која су очишћена од претходног живота и спремна за *нови живот*.

Сваки нови простор са потенцијалом да заузме важну улогу у стварању или само у презентацији дела свакако да код уметника изазива неку врсту нелагодности, да му је са једне стране познат, а са друге стран. Познати, у смислу да већина галеријских простора које познајемо и јесу најчешће места у којима редовно пратимо различите уметничке садржаје, а страни, као места која треба осмислити – *напунити уметничким садржајем*.

Простор може бити стран и у смислу да, као аутори, не можемо знати да ли ћемо бити у могућности да тај одређени простор савладамо, да га придобијемо као корисног *саучесника* кроз стварање ауторског рада. Да ли ће се он издвојити као нека празнина у

---

<sup>3</sup> Павел Флоренски, *Обрнута перспектива*, Београд, Логос, 2014, 208.

стварности у којој не постоји ништа. Ни то нужно и не значи да онда такав простор не представља ништа. Потребно је да сам уметник буде задовољан резултатом интеракције простора и њега као аутора, али је ту, такође, и питање публике – као неминовног дела сваког уметничког рада представљеног у јавном простору. Од публике зависи како ће дело бити перципирано и да ли ће му она дати нека нова значења која ће бити нова и за уметника. Кроз организацију простора уносимо неке нове елементе, а исто тако наглашавамо и везујемо се за његова препознатљива, карактеристична обележја.

На тај начин ће нови, акцентовани елементи представљати неку нову причу, и дати му сасвим нови карактер, који и треба да чини један нови простор.

Имајући потребу да публику веома често смештамо свесно у први план када је реч о активном перципирању одређеног дела, а онда морамо рачунати и на самог уметника који више нема потребу да ствара и презентује своју уметност искључиво у просторима традиционално организованим за презентацију уметничких дела. Сама ова промена у ставу и понашању уметника према сопственом раду и последицама његовог деловања у простору и времену ослања се на садашњи тренутак.

Тако и долазимо до појма *контекст* који представља скуп околности у којима нека чињеница постоји. Из овога произилази да *контекстуална уметност* треба да повезује стварност и уметничко дело. У том смеру очекују се акције или дела која више немају заједничких тачака са традиционалним представљањем уметничких дела, као и то да простори који се користе у презентацији више нису затворени галеријски простори. То су сада нове врсте простора који постају видљиви тек кроз креације које настају као одговор на контекст одређеног тренутка. Такође, и само уметничко дело постаје видљиво као последица одређених акција осмишљених од стране уметника.

У оквиру *контекстуалне уметности* и само питање простора има другачију конотацију у односу на традиционална тумачења, али и другачију улогу током стварања и презентације дела. Почетна идеја за уметнички рад више није емоција или апстрактна прича, већ реакција на неку конкретну ситуацију која нам се дешава у окружењу и која је релевантна за дати тренутак.

Ако се уметност *in city* дефинише у односу на место где се излаже, онда је јасно да је за то место посебно продукована. Често се ту ради о материјалу критичке природе, али и о односу уметности и уметника уопште са институцијама културе, критиком или тржиштем.

У претходном делу текста простору смо прилазили као нераскидивом делу стварности, где он постаје ново место, полигон за уметничке акције. Он добија нове функције зависно од потреба уметничког рада. Чини се да је простор тај који се прилагођава.

Интересовање уметника природно се окреће ка стварности, ка ономе чији смо непосредни и нераскидиви део. Питање за сваког аутора постаје како изабрати тему, како интервенисати у мноштву чињеница које се преплићу и које даље постају део неке нове стварности.

Шездесетих година прошлога века за велики број уметника затворени галеријско-музејски систем постаје ограничен, тако да се природно и јавила, како жеља тако и потреба, за укидањем просторно-временских граница између стварања и тумачења дела, између аутора и публике.

Аутор сада преузима улогу главног актера, неке врсте посредника између публике и онога што је поента његовог ангажовања. На видљив начин сви постају активни учесници, и од њиховог деловања зависи какав ће бити резултат. Код традиционалних начина презентације уметности реакција публике јесте пожељна, али ако се деси и да изостане уметничко дело остаје присутно, то јест, ништа се неће променити у форми која нам је предочена. У случају контекстуалне уметности неопходна је критичка мисао како од стране аутора тако и од стране публике. Кроз такво укрштање активности и једних и других, надограђивањем почетних идеја можемо говорити о настајању уметничког дела које произилази из стварног тренутка, а свакако и остаје његов део.

Појам *Expositio*<sup>4</sup> који се појављује још у XI веку указује на излагачки карактер изложби или одређеног рада спремног за представљање публици. Пратећи историјски траг излагачке делатности од традиционалног представљања уметности до потпуно једноставних, отворених простора који жуде за трансформацијама (*White Cube*), можемо разумети како се мења однос према уметничким делима и њиховом значају. Да ли се ослањамо на њихов значај у самим делима, или у аутору који је одговоран за њих, или пак у онима који могу да их финансирају – или се ипак требамо ослонити на емоције или апстрактно тумачење дела.

---

<sup>4</sup> Арден, Пол, *Контекстуална уметност. Уметничко стварање у урбаној средини, у ситуацији; интервенција, учествовање* (превод Бојана Јањушевић), Нови Сад, Киша, МСУВ, 2007, 27.

Потенцијално дело контекстуалне уметности не мора или не треба бити изложено у галеријско музејском систему, не мора му се одређивати тржишна вредност, не мора тражити купце, не мора се прилагођавати – али се зато мора надограђивати. Отворено је.

Оно што публика има прилику да види је свакако неконвенционално дело које се појављује у сасвим новим просторним констелацијама, изненађује нас, али нам и говори да је прихватљив и легитиман начин деловања у пољу уметности. Оно нема особине класичног или традиционалног уметничког дела и на тај начин одбија да се подчини општеприхваћеним стандардима везаним за продукцију, излагање и рецепцију дела.

Продукција Роберта Смитсона (*Robert Smithson*, 1938–1973) као контекстуалног уметника на добар начин дефинише термине *Места* и *Не-места*, који је своје интервенције реализовао у природном пејзажу, користећи тај исти природни материјал. *Местом* се може назвати локација где је интервенција реализована, али без *Не-места* које може бити излагачки простор у коме се представљају материјали везани за конкретан рад (скице, цртежи, фотографије, снимци) не бисмо били упознати са тим да се одређена акција одиграла на неком месту и какав је њен значај. Повезаност ова два појма неопходна је за боље разумевање чињеница које неку акцију могу препознати као уметнички рад.

Као што и простор разумемо као место које можемо доживети користећи сва чула, а не само кроз чуло вида, тако се и у контекстуалној уметности спрега свих чула остварује кроз активан однос аутора и публике. Путем мириса, слуха, додира, не занемарујући чуло вида, повећава се могућност инвестирања у одређени предложак. Знамо да само визуелно опажање није довољно за разумевање нечије идеје. Понекад је потребно да аутор објасни своју намеру, да нам да упутства која треба да следимо за тумачење дела, јер овде није реч о естетском перципирању дела, чак супротно.

Контекстуални уметник не може ни да постоји без друштва, он га провоцира и критикује, а са друге стране и публика као део тог истог друштва има и поребу, али и обавезу да се укључи, полемише, предлаже. Оваква врста уметничке активности стално је подложна промени. Она је од стране уметника предложена као материјал који се може разматрати, чији нам крајњи исход не мора бити познат. Вероватно ће добити мноштво различитих тумачења, са којима се уметник може сложити, а ако не, вероватно ће и бранити свој став.

## Редефинисање стварности

Слично као и са потребом да савладамо одређене просторе, физичке или менталне, тако и у контекстуалној уметности имамо сличан подухват. Све је ново, реализација је неизвесна, резултат може да буде велико изненађење за уметника, што може да поремети његову сигурност, али и да га охрабри новим и неочекиваним тумачењима сасвим непознатих људи.

Искуство је оно што омогућава посебну надоградњу на почетну идеју уметника. Без обзира на почетну идеју уметника, све је подложно промени, у циљу што бољег и ближег повезивања са публиком, што и јесте један од главних циљева ове врсте уметности.

Од контекстуалне уметности очекујемо редефинисање стварности. Издвајање неког елемента или појединца из целине, указивање на грешку, на погрешно тумачење света или неразумевање од стране друштва. Уметник ће најчешће реаговати на оно што је њему просторно блиско, а може да буде *окидач* за активирање других људи. Углавном и није неопходно да на крају имамо затворену причу у смислу готовог рада, форму која се очекује код традиционално постављених радова, већ причу са контекстом која је подложна променама. Активност је пресудна. Аутор на себе преузима улогу иницијатора у оквиру проблема на који треба обратити пажњу и коју сви заинтересовани могу следити или оцењивати.

Класична дела се увек могу дорадити или поправити, али код контекстуалних радова више ништа не зависи само од уметника. Од њега све креће, он је покретач, али убрзо постаје исто што и сваки посматрач или случајни пролазник. Дело се мења зависно и од просторно временског следа, то јест, стварности, на коју нисмо у могућности да утичемо, а чији смо нераскидиви део.

По Стивену Рајту *процесуална уметност у ширем смислу јесте стварање које оплођава тренутак у истој мери у којој он њу оплођава случајевима и неочекиваним ситуацијама. То је оно непредвидиво што означава тренутак у коме се акцијом ствара биће. Процес се потцењује у корист завршеног дела, а у ствари би требало да се ода признање активности.*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Стивен Рајт, *Уметничко не-делање*, Париз, Покрети бр. 17, септембар-октобар, 2001, 9.

Неизвесност и експеримент као главне карактеристике *контекстуалне уметности* чине да дела или акције реализоване на овај начин могу користити класичне начине ликовне продукције и презентације али често излазе из оквира очекиваног баш због тога да би се публика заинтригирала и била испровоцирана да допринесе својим активностима и тумачењима.

На сваком појединачном аутору је да проналази своје аутентичне начине деловања, али и да размишља о томе коме је намењена таква врста активности. Важно је да се кроз овакав начин рада укључи што више људи без обзира да ли имају искуства у перцепцији и тумачењу уметничких дела.

У савременом свету уметника доживљавамо као карику која спаја неспојиве елементе или указује на чињенице битне за друштво, а које се могу разумети кроз уметничку праксу. Он више не треба и не може бити анониман у затвореном простору у коме ствара, већ излази у јавност, показује се, износи своје мишљење, брани га, али је спреман и на супротно мишљење.

Без обзира да ли говоримо о уметничком продукту који је заокружен у својој форми, сама акција по себи је довољна за макар малу промену стварности, што и јесте циљ уметности.

Марсел Дишан (*Marcel Duchamp*, 1887–1968) је још говорио да *посматрач чини слику* у смислу да ниједно дело не може бити третирано као завршено док не буде показано публици и од ње не добије неку врсту реакције. Посматрач је у оквиру контекстуалне уметности актер у односу на чисту контемплацију, код које се очекује уздржаност од њега. Оно што је уметнику неопходно да уради да би изашао из традиционалне приче везане за перцепцију уметности јесте да се одрекне реализације дела где је крајњи циљ предмет, и да читаву своју активност отвори за деловање других људи. То доприноси важности изабране приче због које се и кренуло ка критици друштва.

Аутор је активан у свим сегментима. Њему више не одговара да га друштво перципира као *затворену* особу чији се радови могу видети само у оквиру галеријског простора. Када ствара, он је присутан и потпуно посвећен како свом раду тако и публици којој ће га и презентовати. Он од публике очекује много. Интригира је, провоцира је, труди се да је разуме. Интервенише на недозвољеним или неочекиваним местима. И само питање простора који је саставни део сваке врсте уметности овде се другачије третира. Простор је

сада више за шетаче него за посматраче. И уметник и посматрачи га сада савладавају кретањем, свесни су његовог присуства или одсуства, обележавају га својим акцијама. Више нема места за пасивност.

Супротно од очекиваног третирања простора где га дефинишемо само ако смо у њему, овде је процес другачији. Простор је видљив само ако је присвојен. Уметник је тај који мора да освоји простор зарад своје уметности и онога шта жели да саопшти.

Овде простор добија друштвену конотацију јер се свакако налази између уметника и друштва. Уметник га користи на свој начин и према својим потребама, а друштво можда тај избор не одобрава. Како не говоримо о местима предвиђеним за излагање, већ о просторима који обухватају много шири појам, јасно је да се ради о јавном простору, то јест, простору свих нас. То може бити улица, парк, продавница. Ти простори припадају свима нама.

Они се могу карактерисати као освојене територије, јер за разлику од галерија где постоји устаљени и унапред утврђени редослед излагања контекстуални уметник нема потребу да добија одобрења за своје активности. Како се сам не осећа добро у затвореном просторима, он не жели никакву цензуру у вези своје уметничке слободе, те је неопходно да се сналази, да делује брже, неочекивано, понекад и брутално – на изненађење свих.

*По дефиницији јавни простор јесте онај простор где постоји могућност за дебату у којој су у конкурентском односу различите моћи и много енергије. Простор који је на путу да буде изгубљен или конфискован, који нисмо у могућности да контролишемо или задржимо.*<sup>6</sup>

Аутори свакако бирају јавне просторе према својим жељама и потребама, а све у вези са тим шта је оно што имају да нам кажу својим интервенцијама. Бирају просторе који нас окружују, који су део свакодневнице. Те просторе критикују, или их другачије представљају. Уметнику је потребна размена мишљења и идеја. А градови кроз своје непосредне контакте постају неисцрпни извори инспирације.

---

<sup>6</sup> Пол Арден, *Контекстуална уметност. Уметничко стварање у урбаној средини, у ситуацији; интервенција, учествовање* (превод Бојана Јањушевић), Нови Сад, Киша, МСУВ, 2007, 93.



## Градски пејзаж

Вероватно један од најбољих примера повезивања посматрача и града, и разумевања простора између њих је описан у студији Мишел де Сертоа (*Michel De Certeau*) под називом *Ходање кроз град*,<sup>7</sup> где он говори о шетњи као једином реалном и могућем савладавању простора. Он то назива *просторном вежбом*.

Градски пејзаж нам није одједном доступан читав и у исто време, тако да га морамо савладавати парцијално, кроз мање целине. У њему требамо тражити оно што нас занима и што ће потенцијално бити основа уметничке акције којом том истом простору дајемо један другачији значај. О том новом, проживљеном простору може се извести или упознати публика кроз форму текста, фотографије које ће остати једини документ, сведок одређене акције.

Граду у ствари треба приступити као физичком месту које дозвољава разумевање и обликовање од стране различитих појединаца, како уметника тако и људи којима веза са уметношћу није примарно занимање.

Основа је указивање на значај одређеног места, неискоришћене капацитете који га могу позиционирати у другачијем контексту у односу на целину. Тако да од неког дневно познатог простора, на који не обраћамо пажњу јер мислимо да га познајемо, добијамо један нови простор коме треба пружити шансу и за који се вреди борити. То може бити простор између зграда, може бити унутар зграда и томе слично. Шетња улицама града доприноси да и сам уметник разуме његов смисао, и да буде део новодоживљеног простора. Безброј је могућности за тумачења простора града. Њега дефинишу људи у њему, дефинише га и уметник, али и град сам по себи са својом организацијом одређује наш начин кретања у њему. Град нуди могућности за нова мапирања простора.

Постоји битна разлика између уметника који се традиционално изражава и онога који има потребу да истражује град и то преноси даље публици.

Акција је оно што одговара начину изражавања града. Као да више нема места за традиционално представљање слика и скулптура, јер се од аутора очекује да понуди нешто *мање статично*. Нови начин изражавања се појављује кроз различите медије –

---

<sup>7</sup> Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984, 232.

фотографију, перформанс, јавни говор, или пак кроз другачију продукцију и презентацију *класичних* медија (графити, просторни цртеж, интервенција и томе слично).

На овај начин, људи града могу неочекивано да буду увучени у неку нову просторну причу, да прате њен развој, али и да делују кроз удружене активности које су понуђене од стране аутора на стварању новог тумачења града и читања градског пејзажа.

То могу бити не материјализоване презентације уметности у виду вођења кроз град, али могу бити и материјализована одузимања-додавања већ познатом амбијенту са материјалима који су препознатљиви и одговарају слици града. Графити, фотографије. Бетон-камен. Премештање. Читав поступак захтева брзу реализацију, али и брзу перцепцију за разлику од традиционалних изложби где публика има довољно времена да разгледање и разумевање, у граду се радови брзо смењују, често су и забрањени, па су и могућности за њихово разумевање често сведене на изненадне, успутне реакције о којима ћемо накнадно размишљати. Све што се продукује треба да буде прилагођено и простору и времену.

Гордон Мата Кларк (*Gordon Matta-Clark*, 1943–1978) је у својим *Cut-ways* (Прилог 2) које је радио током седамдесетих година у Њујорку бирао грађевине које су биле предвиђене за рушење и на њима интервенисао користећи грађевинске начине. Он је архитектуру великог града сецирао и покушао да представи нове структуре рушећи зидове и правећи отворе на дотрајалим зградама. На тај начин брисао је границу између спољашњости и унутрашњости, тако типичну за архитектуру. Приступао је процесу прављења простора без градње.

Кроз своје интервенције на неки начин вршио је критику друштва и град представио као место акције, и потенцирао је активистички приступ раду. Друштвени ангажман је оно што је њега занимало и што је успешно спроводио у оквиру својих уметничких активности. Био му је важан и простор у архитектури, али на мало другачији начин. Постаје видљив простор између грађевина али не сам њихов простор. Својим радовима утицао је активно на стабилност самога града као места испуњеног сменом празних и пуних простора.

На град, као место различитих сусрета, можемо посматрати и као везу различитих врста архитектуре, али што је много битније на везу између људи и архитектуре. Корелација различитих елемената који чине један град нуди безброј нових могућности за откривање и

разумевање места које нам је познато, али које кроз нове акције у оквиру њега самога нуди нове могућности за креативно изражавање и свакако ново сагледавање простора.

Свака интервенција у оквиру градског пејзажа треба да буде схваћена као догађај који омогућава да га посетиоци или становници боље разумеју али и да постану свесни односа простора и времена рада, који је у оквиру града очигледан. Град постаје важно место само по себи, од кога и потиче идеја за неку уметничку интервенцију, али је и сам главна локација у оквиру које се делује.

Насупрот градском пејзажу и његовим просторним могућностима, не треба занемарити ни природан пејзаж који је био кроз историју уметности важно место деловања контекстуалних уметника. Сам по себи пејзаж није важан због своје природне лепоте, као у доба ренесансе, већ се користи са смислом и идејом да каже нешто више од естетског. У оваквом изражавању велика је одговорност уметника у томе шта жели да поручи овом врстом интервенције. Да ли се говори о сједињавању са природом и потенцирањем њених видљивих карактеристика или је реч о реакцијама које користе природне ресурсе и требају друштву да укажу на одређене проблеме.

Пол Арден (*Paul Arden*), француски историчар уметности у књизи *Контекстуална уметност* каже: *Пронаћи поново аутентичан пејзаж може постати изазов, поновни сусрети који ће у XX веку добити најразличитије облике као што су шетња, скупљање природних елемената, или сређивање ин ситу, у оквиру уметничких реализација у ситуацији, у размерама природе (earthworks).*<sup>8</sup>

Кроз шетњу, где постајемо свесни простора и времена, раздаљине добијају нове функције и постају предмет интересовања уметника. Ходање дефинише однос човека са природом, чини се да је на тај начин боље разумемо, приближавамо јој се. Пратимо путеве који су јасно видљиви али и креирамо сопствене.

Као што уметници имају потребу да освајају просторе у градовима, тако се јавља и потреба за освајањем природе, где је неопходно бити у непосредном контакту са њом и користити њене ресурсе у стварању уметничког дела. Како утицати на њу и како је интегрисати у уметничко дело, једно је од важних питања о којима уметници треба да брину. Потребно је и осмислити како до публике пренети читав доживљај мењања или

---

<sup>8</sup> Пол Арден, *Контекстуална уметност. Уметничко стварање у урбаној средини, у ситуацији; интервенција, учествовање* (превод Бојана Јањушевић), Нови Сад, Киша, МСУВ, 2007, 133.

деловања на њу. Због тога документарни материјал у виду фотографија, текстова, скица добија важну и јасну функцију у преношењу информација до посматрача ако нису били у могућности да акцију пропрате у тренутку дешавања. На крају различити начини освајања природе и имају за циљ да се приближимо њој самој.

Налазећи се у природи уметник креће да истражује и поставља себи питање које је његово место унутар ње. Ако је физички савладава, рачуна се на простор и време који су неопходни за њено освешћивање.

Кристоф Домино (*Cristophe Domino*) у свом есеју *Под отвореним небом*<sup>9</sup> предлаже да природу не треба схватати као предмет, већ као потенцијални простор, топос. Свако истраживање пејзажа подразумева одређивање положаја и његово физичко мапирање у простору и времену. Оно се одређује осећањем тополошке неодређености бића (*нисам на месту на ком бих могао бити*), подељеним због склоности ка анксиозном номадизму, у потрази за обећаном земљом (*где постоји осећање да моје биће у потпуности учествује на овоме свету*). Све што се дешава са пејзажем обраћа се стварном простору, али прераспоређеном по другачијим мерилима.

## ИСТОРИЈСКЕ, ТЕОРИЈСКЕ И ЛИКОВНЕ РЕФЕРЕНЦЕ

### Простор кроз инсталацију и амбијенталну уметност

*Инсталација* представља широк и распрострањен појам који обухвата велико подручје практичног рада и теоријског истраживања унутар савремене уметности. С обзиром на то да је *међу новијим* дисциплинама, она обухвата архитектуру и перформанс, као нешто што је претходило њеном настајању, а било је и много праваца савремене визуелне уметности које су претрпеле њен утицај.

Укрштањем граница између различитих дисциплина, *инсталација* је у могућности да поставља питање њиховој индивидуалној аутономији, ауторитету и, оно што је можда најбитније, о њиховој историји и применљивости у савременом контексту.

---

<sup>9</sup> Cristophe Domino, *A ciel ouvert*, Paris, Scala, 1999.

Представљање инсталације у специфичном *не-уметничком* положају, такође, наставља да фигурира код уметника који се њоме баве. Активирање места или контекста уметничке интервенције наговештава специфично читање дела, узимајући у обзир не само уметност и њене границе, већ могућност спајања уметности и живота. Због тога је инсталација имала погодно тло за развој, јер је подржавала уметничку потребу да се практично деловање прошири и премести из атељеа у јавни простор.

*Инсталација* се као нов термин користила у последњој декади XX века да објасни врсту уметности која одбацује акценат на једном објекту у односу на важност односа између великог броја елемената или интеракције између ствари и њиховог контекста. Амбијентална уметност заснива се на артикулацији отвореног и затвореног простора као уметничког дела. Ту дело не користи простор као пасивни омотач предмета, већ га третира као саставни део.

Амбијент одражава и приказује континуитет површине, запремине и простора. Самим тим има одлике целовитог уметничког дела, јер се ту појављују и преплићу различити феномени – од простора, светлости, звука, кретања, посматрача, али и различите уметности као што су скулптура, сликарство, архитектура, музика, позориште, перформанс. Ова врста уметности је настала еволуцијом и синтезом више различитих уметности у просторно уметничко дело. Постоји мноштво примера који могу пратити кроз историју њихову синтезу и сједињавање.

Може се кренути од Џексона Полока (*Jackson Pollock*, 1912–1956) и акционог сликарства. Преко авангардних и неоавангардних позоришних експеримената настају амбијентални радови и хепенинзи нео-даде (Ален Капров); из еволуције скулптуре од модернистичке преко конструкција, објекта, асамблажа и *ready made-a*, до инсталација, настају амбијентални радови *Land Art*, *Arte Povera* и концептуалне уметности; из постмодернистичких архитектонских експеримената и археолошко-историјских реконструкција настају амбијенти хоризонталне пластике; из музичких експеримената Џона Кејџа (*John Cage*, 1912–1992), настају звучни амбијенти Нео-Даде, Флуксуса, хепенинга и пост-модерне уметности.

Амбијентални радови могу бити сталне поставке или поставке чије је трајање ограничено трајањем изложбе. У односу на шири просторни оквир, разликују се амбијенти у архитектонском ентеријеру, у урбаном простору и у природи.

Амбијентално дело може бити затворена просторија која није у релацији са околним простором, али може бити и отворена структура која кореспондира са ужим и ширим окружујућим простором. Светлосни амбијенти калифорнијских уметника Џејмса Тарела (*James Turrell*), Марије Нордман (*Maria Nordman*) или Дана Флавина (*Dan Flavin*, 1933–1996) најчешће су трајали колико је трајала изложба. Када су светлосни амбијенти реализовани у празним просторијама са вештачком светлошћу, они су аутономни у односу на остале просторије галерије и у односу на спољашње феномене. У оквиру преиспитивања различитих врста амбијенталног светла поменути уметници су у затворене празне просторије уместо вештачког светла пропуштали природно, фокусирано или нефокусирано, светло. Такви радови су у архитектонском смислу затворени али у смислу амбијенталног светла су отворени природној светлости.

Сасвим супротног карактера су *Land Art* радови Роберта Смитсона (*Robert Smithson*, 1938–1973) и Мајка Хајзера (*Michael Heizer*) који су интегрисани у природно окружење. Смитсонов *Спирални насип* (*Spiral Jetty*) из 1970. године (Прилог 3) је свакако амбијентални рад који:

1. улази у пејзаж и постаје део њега
2. геометријски и материјално мења топологију природног амбијента
3. изглед и конфигурација се мењају зависно од плиме и осеке, а такође и у зависности од годишњег доба.

Сам развој амбијенталне уметности може се пратити на основу разликовања авангардне, неоавангардне, и поставангардне уметности.

За авангардну уметност од почетка двадесетог века до Другог светског рата карактеристични су иновативни пробој скулптуре, сликарства и позоришта. Ту се свакако подразумевају амбијенти које су правили футуристи, дадаисти, конструктивисти и надреалисти. Њихови амбијенти асамблажног типа настали су гомилањем и повезивањем неуобичајених предмета у сједињавајући простор ентеријера. Типичан пример је био *Merzbau* из 1930. (Прилог 4) Курта Швитерса (*Kurt Schwitters*, 1887–1948). Футуристички и дадаистички амбијенти су провокативни неуобичајени простори, а надреалистички амбијенти са асамблажном структуром узрокују психолошки, па чак и еротски набој код посматрача.

Неоавангардни амбијенти педесетих и шездесетих година потпадају под неодадаистичке, флуксус, новореалистичке, попартистичке и неоконструктивистичке реализације. Неодадаистички, флуксус, и новореалистички амбијенти су настали повезивањем дадаистичких асамблажних решења, Дишановских *Ready Made* стратегија, и поступака акционог сликарства. То су радови Алена Капроа (Allan Kaprow, 1927–2006) Класа Олденбурга (*Claes Oldenburg*), Армана и Ив Клајна (*Yves Klein*, 1928–1962).

Попартистички радови приказују потрошачки свет као што је радио Енди Ворхол (*Andy Warhol*, 1928 –1987).

Неоконструктивистички амбијенти су егзистирали као *оптички, кинетички и архитектонски*. Оптички амбијенти су обухватили просторије у којима су зидови прекривени геометријским рељефима или сликама које стварају илузију кретања или дубине.

Кинетички амбијенти су простори одређени механизмима у покрету, при чему простор дефинишу механизам и његов оптички ефекат – Жан Тингели (*Jean Tinguely*, 1925–1991).

Неоконструктивистички архитектонски амбијенти су синтезе уметничких и технолошких експеримената и архитектонских утилитарних захтева.

Поставангардни амбијенти после шездесетих година су сложени просторни, временски, перцептивни, бихејвиорални, семантички системи артикулације вештачких и природних простора. Ту се може одредити неколико група радова:

1. Амбијенти процесуалне уметности (*Land Art, Earth Art*, звучни, светлосни)
2. Амбијенти минималне и постминималне уметности
3. Текстуални амбијенти
4. Мултимедијални амбијенти (филм, слајд, ласер, видео инсталација)
5. Метаспиритуални (хоризонтална пластика).

Током 60-тих година јавила се нова идеја уметничког рада као *Site* или средина, место, положај и односила се на то да посматрач не би смео да буде пасиван, већ треба да постане активан учесник у уметничком делу. Тако су се јавиле четири категорије у односу на врсту рада и место деловања самог уметника: **место, музеј, архитектура и медији**

## Место

Кључна фигура у развоју ове врсте уметности је свакако Роберт Смитсон, који је и формулисао разлику између *Места*, одређеног места или локације у свету као нечег великог или општег и *Не-места* представљања у галерији тог места у форми преносног материјала, фотографија, мапа, и друге врсте документације. Роберт Смитсон је направио листу од десет разлика између *Места*, то јест, *јавног* (отвореног) и *Не-места*, то јест, *не-јавног* (затвореног) простора.

Site	Non-site
1. Отворене границе	1. Затворене границе
2. Избор (различитих) тачака	2. Поредок ствари
3. Спољашње координате	3. Унутрашње координате
4. Одузимање	4. Додавање
5. Неутврђена тачност	5. Унапред одређена нетачност
6. Раштркана информација	6. Свеобухватна информација
7. Рефлексија	7. Огледало
8. Граница	8. Центар
9. Неко место (физички)	9. Нема места (апстракција)
10. Много	10. Једно

Смитсон говори о његовом интересовању о *Месту*, као жељи за повратак *пореклу материјала*, јер сматра да оно са чим се посетилац суочава у галерији, са сликом или скулптуром је већ готова, унапред одређена ствар. Изазов за новим треба по њему да иницира неку врсту путовања, где пратећи след ствари, враћамо се до њиховог првобитног стања. Правећи искорак враћамо се у време великог путовања било где у простору.

Смитсонова места нису само места од просторног, већ од историјског, па чак и од археолошког значаја. То је много богатија и комплекснија идеја од једноставног читања природе као једног некомпикованог *Другог*, културе или урбаног живота, *бежање* из софистицираног простора галерије, значи враћање коренима и првобитним формама перцепције и схватања.



У време када су хепенинзи учврстили у свом развоју, одређени концептуалисти су извукли земљу, тј. земљишно тло изнад њене основе и почели да стварају уметност изван галеријског простора, а самим тим и ван ока посматрача, задржавајући је у природном окружењу. Како ју је Розалинд Краус (Rosalind Krauss) назвала *скулптура у проширеном пољу*, њен развој може бити разумљив као ток “процесуалне уметности”, чији уметнички изрази имају потребу да интегришу органске, реално-временске системе у своје радове, да учине да унутрашње истине природе и културе постану видљивије.

Земља као необрађено тло или природан материјал за скулптуру у перформансу може да представља елемент црквеног ритуала и мистерије у модерном друштву. *Earth Works* је имала потребу да се препозна у спашавању, не само средине, већ и духовних богатстава и археолошких чуда као што су Стоунхенџ или пре-колумбијске погребне хумке, и тако је давала утисак да индивидуа путем своје уметности може да делује у оквиру и унутар природе.

Уметници почињу да креирају *Site Works*, али било да су постављени унутар онога што је човек направио, или ван тога у прастарим областима, и било да су слични или различити у своме ставу *Earth*, *Land* и *Site* уметници комбинују симболичке форме са датом средином у циљу креирања различитости и издвајања места која треба да направе да свет изгледа поново откривен. Као и у концептуалној уметности идеја се може представити кроз документацију, фотографију, мапе, цртеже, видео траке, поготову за велике непокретне радове у локацијама недоступним за обичног посматрача, или за радове толико деликатне и ефемерне да остану сачуване једино у форми снимка.

Тако да су уметници пронашли начин да користе и галеријски простор као *Место* или *Site*. У свом раду *Texas overflow project* Смитсон је уливао асфалт у базен (котлину) док је није прелио и ту је нашао конкретну метафору за неки део менталног размишљања *истраживањем фрагментисаног света*.

Сам термин *Site specific* подразумева да уметнички рад мора бити урађен у тачно одређеном и одговарајућем простору за тај рад, самим тим се подразумева да ће и изглед самога рада у великом делу зависити од конфигурације простора у коме је реализован. Ако се исти рад на исти начин изведе на другој локацији, онда је то сасвим нов рад. Ричард Сера (*Richard Serra*) и Марија Нордман су кроз своје уметничке праксе дали добре примере оваквог начина размишљања и реализовања уметничких дела. (Прилог 5)

Од 1968. године Смитсон је наставио своје истраживање у *дијалектичком*, што је он звао *Site* и *Non-Site*, имплементирајући га у серије галеријских комада за које је конструисао једноставне, минималистичке кутије, и онда их је пунио сировим органским материјалом: земљом, шљунком, камењем и томе слично. За рад *Red stone Corner Piece* он је установио *Non-Site* као двострано, поклопљено огледало и направио од тога посуду за пешчане комаде које је узео из екстеријера *Site*. На тај начин апстрактна галерија узима нешто вредно од велике природне посебности, у исто време аморфне масе нађених елемената што прави чист, апстрактан облик купе, захваљујући рефлексији у вештачком окружењу. У истом тренутку природа изгледа као да је извађена из ње саме, из универзума и то заустављање је нормалан процес непрестаног мењања геолошких промена, где се извлачи потенцијал за промену у карактеру исто као и у контексту.

Ричард Лонг (*Sir Richard Long*), је уметник који је био најповезанији са покретом *Land-arta*. Он је почео да уноси природне елементе унутар галеријског простора креирајући једноставне подне инсталације, као на пример, са камењем нађеним у одређеним градовима. *Vermont Georgia South Carolina Wyoming Circle* (Прилог 6) је изузетно промишљен пример, направљен од четири групе камења пронађених у четири различита града (из четири америчке државе), а различитост локације је представљена кроз контраст у боји. У његовом случају рад је нека врста сећања на места које је посетио. У правцу тих кретања он је тежио за *снажним природним* исто као *an emotional one-on-one engagement* са реалним временом, кретањем, дистанцом и местом, чак иако су у питању радови који су једва видљиви или су чак само премештања нађених објеката унутар природног окружења (стења, грања, и томе слично).

Снимци дугог усамљеног хода, кроз дивље и удаљене земље, у којима Лонг предузима мале интервенције које морају бити такве да не наруше природан ред, које некад не морају бити веће од једноставног савијања траве, једна акција сасвим супротна од великих радова ископавања, дизања и грађења које су вршили Смитсон и Хаизер. Лонгова техника уношења природе директно у галеријско окружење, кроз камење сакупљено у *site specific*, је видљива и у радовима немачког уметника Волфганга Лаиба (*Wolfgang Laib*).

Он нам не нуди сиров материјал, већ нешто много деликатније и ефемерније, квадрате и мале купе од полена. Лонгови камени комади имају могућност ре-инсталирања,

и уз помоћ документације могу бити постављени и у галеријским просторима на исти начин, док Лаибово скупљање природне плодности егзистира само за тренутак.

Енглески уметник чији је рад веома близак Лонговом и Лаибовом је Енди Голсворти (*Andy Goldsworthy*). Његово преобликовање природних сцена је урађено са још мањом интервенцијом од Лонга. Он покрива стене са слојем (омотачем) црвеног јавора или жутог брестовог лишћа, гомиле речног леда наспрам сенковите стране стене, или хвата сенке јутарњег сунца. Све је повезано са духом зена, рад подразумева сједињавање са природом где је посматрач позван да присуствује и подели искуство. Његов рад је био нарочито препознат у Јапану због повезаности са њиховом религијом и филозофијом.

Други велики пројекат, али сасвим другачији, у смислу другачијег коришћења материјала и другачијег описивања и употребе простора, виђен је и разрађиван у делу Џејмса Тарела (*James Turrel*). Он је узимао простор и светлост као примарне материјале. Такви пројекти су виђани и раније, око 1970. године, у раду Дениса Опенхајма (*Dennis Oppenheim*), *Polarities* (Прилог 7) који се састојао од интензивне светлости која се простирала преко воде, чинећи некакав изглед моста, премошћујући воду само за очи, али остављајући је немогућом за прелажење. Тарел је манипулисао простором у смислу пажљивог усмеравања светла, нудећи мистично искуство посматрачу (вероватно би у овом случају уместо посматрача више одговарао термин учесник).

Серије *Светлосних пројекција* и *Светлосних простора* које су креиране за Стедејлик музеј у Амстердаму, 1976. године, састојао се од 4 потпуно празне собе, од којих свака одјекује другом бојом направљеном за посматрачево око, тако да је изгледало да се боје мењају у складу са тим у којој соби је посматрач и да ли се враћа или иде напред.

Уметник који је такође стварао интригантне радове са дејством светлости и огледала и њиховим међусобном везом је Ден Грејем (*Dan Graham*). Његов *Double Triangular Pavilion for Hamburg* (Прилог 8) је редак пример игре са рефлексијом. Зидови мале структуре су и транспарентни али и рефлектујући, тако да се добија утисак продора у визуелну реалност – посматрач је доведен у дилему шта види кроз зидове, а шта је оно што је рефлектовано у њима.

## Музеј

У односу на повезаност између инсталације и музеја постоји више елемената. Као прво то је начин у коме инсталација, као поредак ствари унутар галеријског простора прескаче или се меша са активношћу изложбене организације. У том смислу постоје два рада Марсела Дишана (Marcel Duchamp, 1887–1968), један из 1938. године направљен за Интернационалну изложбу надреализма у Паризу, а други је био *Mile of string* инсталиран околи првих папира надреализма и приказан на 551. Медисон Авенији 1941. године (Прилог 9). Материјал се не ставља у одређени контекст или тему, већ је субјект изложбе он сам (материјал). Посматрач је приморан да пролази кроз изложбени простор, што укључује безброј изненађења услед сталног мењања апстрактних релација између различитих елемената.

Сама промоција пројеката овакве врсте, обраћање пажње на овакве врсте доживљаја, да посећивање изложбеног наслеђа, предњачи код другог значајнијег фактора и питања око статуса музеја. Шта ми мислимо о објекту је интимно повезано са психичком диспозицијом гледања – њиховог груписања, редоследа. Системи класификације носе терет унутар музејског система, као и предрасуде око тога ко их је измислио и како их користи.

Неки од уметника, као немарно аранжирани лутке (Прилог 10) Мајка Келија (*Mike Kelley*, 1954–2012) или Дејвид Хамонове (*David Hammons*) деконструкције расних стереотипа (Прилог 11), користе систем против њих самих као пут изазова. Јављају се и музејски базирани инсталације са том тензијом, које нуде брисање везе између онога што је традиционално било музејски објекат пажње, остатак или реликвија, и онога која је нова понуда за истраживање и презентовање.

## Архитектура

Разбијање идеје о галеријском простору као физичкој баријери, утврдило је пут архитектури као другачијој врсти подршке за уметност инсталације. То се може видети у фотографском раду Гинтера Форга (*Günther Förg*, 1952–2013) или Кандиде Хофер (*Candida Höfer*). Форгове фасаде италијанских грађевина фашистичког периода и ентеријери Кандиде Хофер откривају архитектуру не само као манипулацију просторне форме, већ као идеологију која постаје конкретна (Прилог 12). Од шездесетих година Ден Грејем (*Dan Graham*) је правио радове који збуњују, кроз коришћење стакла, огледала, тј. нашег разумевања унутрашњег и спољашњег.

Физички аспект тога, бити унутар/изван и гледати у или изван места (простора) је виђено код Грејема са паралелним процесом свести при чему ми схватамо време и наше присуство унутар тога. Огледало и видео позадина представљају различите пресеке свести, синхроничне и десинхроничне.

Све ове инстанце представљају архитектуру као нешто корисно, нешто што долази и одлази, као што представља и тежњу за сталним подсвесним мењањем али и урушавањем. У пукотинама напушеног живота, Чарлс Симондс (*Čarls Simonds*) гради минијатурне руине које су већ напуштене од сопствене судбине. То нас такође подсећа на *посмртне маске* Рејчел Вајтред, али и на калупе домаћих простора и објеката, на историјско и лично значење места.

## Медији

Преношење поруке се узима као кључно код везе између инсталације и медија.

Генерално гледано, бити сведок радова мас-медија, на пример, гледати ТВ или филм или слушати музику подразумева гледаоца или слушаоца као отвореног конзумента спектакла. Значај уметника у оваквим делима је у коришћењу информативне технологије и правила масовне комуникације да дестабилизују ауторитет и моћ тог спектакла.

## САВРЕМЕНЕ ЛИКОВНЕ РЕФЕРЕНЦЕ И МЕТОДЕ УМЕТНИЧКО-ИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА

Приликом стварања уметничког дела посебну пажњу и акценат стављам на однос уметничког дела и контекста у коме се дело представља и перципира од стране публике. Поред саме презентације дела, од суштинске важности јесте могућност посматрача да активно учествује, не само у перципирању уметности, већ и у самом процесу стварања. Уметнику се данас пружа прилика да устаљена места презентације уметности, као што су музеји и галерије, замени отвореним простором у коме се лакше перципирају дела у односу на затворене форме приказивања уметности.

Када напусти музеј или галерију, сједињујући се са околним светом коме приступа, уметничко дело више није схваћено само по себи, већ посматрачу нуди потпуно ново, оригинално, чулно искуство. Као пример се може навести *Спирала (Spiral Jetty)* Роберта Смитсона из 1970. године (Прилог 3), који је познат по својим делима на отвореном простору где уводи термине *места* и *неместа*. Он галерију користи као *Не-место*, где представља фотографије, скице, планове, па чак и материјал директно повезан са стварним *местом* одакле потиче и где природно припада. Од свих тих елемената Смитсон ствара неку врсту сећања и позива на разматрање, како естетско тако и критичко.

Савремени уметник не постоји без друштва и контаката које остварује у директном додиру са околином. С друге стране, он истовремено има потребу и да критикује и да својим активностима утиче на мењање тог истог окружења. Конкретно искуство се наметнуло као полазна основа и тежиште рада савременог уметника јер он има потребу да присуствује, па самим тим и учествује у колективној стварности. То се у великој мери директно одражава на карактер самог дела и намеће му потпуно нови просторно-временски склоп у коме се дело одвија. Уметнички рад који настаје у реалном контексту зависи од стварности и често постаје *жртва* непредвиђених околности, за разлику од *класичних* уметничких дела код којих увек има места и времена за поправку.

Свакако да експериментисање и потреба уметника да се хвата у коштац са неизвесношћу живота обећава велике могућности, с обзиром на то да стварност никада не може бити исцрпљена. Дела која настају у ситуацијама које се преплићу са стварношћу, па и сам уметник, себи задају једну нову, неочекивану, улогу. Уметник себе више не

посматра као посредника, већ начином рада допушта да стварност па и сам посматрач обликују његово дело зависно од контекста. Из комуникације са спољашњим светом рађа се нова врста уметничких дела, која имају врло важну карактеристику – непосредност. Највећа вредност таквог дела јесте то што је разумљиво, недвосмислено. Свакако, из тога произилази и друга битна карактеристика, да ова врста дела није затворена. Да би уметничко дело приближио учесницима стварног живота, уметник помера границе онога што се ствара херметички у атељеу и указује да уметност врло живо постоји ван галеријског простора, у граду, природи, пејзажу. Овакво уметничко стварање изискује већу активност, више померања, истраживања и сретања различитих људи. Дискусија о делу и његовом измештању у простор стварности свакако доприноси бољем разумевању онога што је уметник намеравао да проблематизује својом ангажованошћу кроз размену идеја и колективно учествовање у стварању.

Када се говори о искуству као уметничком правилу - експеримент постаје један од неопходних фактора у производњи уметничког дела. Експериментисање видљиво у акцијама савремене уметности потврђује да се уметник често служи медијима који му нису блиски, у жељи да би лакше дошао у контакт са публиком и да би од публике добио неку врсту реакције. Један добар пример овакве ангажованости јесте оглед Фреда Фореста, *Сто педесет квадратних центиметара новинске хартије* изведен 12. јануара 1972. године. Уметник унутар једног француског часописа оставља празан правоугаоник, који потписује у дну позивајући читаоце да попуне квадрат текстом или цртежом и да пошаљу на његову адресу. Самим тим чином, читаоци постају учесници у стварању дела медијске уметности. У овом примеру јасно видимо важност провокације која је битна за експеримент у уметности и која на тај начин ремети постојећи поредак ствари на који смо сви навикнути.

Уметничка акција можда и више привлачи пажњу од коначног резултата, јер се ова врста уметности дефинише као уметност догађаја. Оно што оваква дела чини посебним јесте јединственост почетне ситуације, где уметник има велику могућност надоградње. Уметник има безброј могућности за реализацију дела, али исто тако и одговорност да публици представи аутентично дело. У оквиру овакве уметничке продукције чин присуства уметника неопходно је повезати са публиком, јер од узајамног односа посматрача и ствараоца зависи и сам квалитет дела. Један од већих изазова за уметника

јесте, како заинтересовати и активирати публику да би и она могла да оцењује дело које је аутор понудио у реалном контексту или још важније да учествује у њему.

Такође, уметник који делује у јавном пољу супротставља се другачијом врстом ауторитета културним институцијама које одлучују где и како ће се излагати уметничка дела. Не чека се дозвола за извођење радова, већ се јавни простор заузима према сопственим плановима и потребама. Оваквим начином рада уметник пружа велику одговорност, јер себи даје за право да своје дело представи публици по сопственим критеријумима, независно од галеријског система.

Град као простор континуиране активности, место сусрета, размене, како са другим уметницима тако и са публиком постоји као посебан предмет инспирације који заокупља пажњу савремених уметника. Град је, заправо, практични простор где се уметник суочава са конкретном стварношћу и где је неопходно физичко и ментално бивствовање унутар њега самог. Проживљавање свега што се у граду догађа. Уметник прихвата град као ново место. Место које нам није познато и као такво га тек треба откривати. Овакав начин истраживања и реализације дела уводи кретање као легитиман начин за стварање уметничког дела. Као добар пример можемо навести рад француске уметнице Софи Кал (*Sophie Calle*) под називом *Детектив* из 1981. године, (Прилог 13) где она ангажује детектива да је прати. Понашајући се као да га не примећује, она данима обилази места у Паризу која су била везана за битне тренутке њеног интимног живота.

Дела у којима равноправно учествују и гледаоци, представљају скуп контекстуалних поступака, који су део заједничке акције где се гледалац осећа и као грађанин и као политичко биће. Оваква врста радова мења традиционални однос пасивности који примећујемо у односу дела и публике конвенционалне уметности. Колективно стварање захтева гледаоца, не само као посматрача, већ као битну карику креативног процеса. Гледалац активно учествује у стварању, тако да су проистекла дела предмет међусобне комуникације, уместо предмета понуђених само за посматрање.

Дакле, акценат више није на самој презентацији или на перципирању уметничког дела, већ се суштинска важност посвећује давању могућности публици да активно учествује већ у самом процесу стварања. Уметник то постиже тако што устаљена места презентације



уметности (музеји и галерије), која Пол Арден<sup>10</sup> поиствећује са економском моћи, мења отвореним простором у коме се лакше перципирају дела у односу на затворене форме приказивања уметности. Због различитих услова за стварање, за разлику од традиционалне уметности, уметник проналази нове медије који остављају снажан утисак, у циљу стварања дела која нас интригирају и дају одговоре који се разликују од класичног уметничког приступа.

### Негативни простори Рејчел Вајтред

Рејчел Вајтред (*Rachel Whiteread*), јесте једна од значајнијих савремених британских уметница. Она је прва жена/уметница која је добила престижну годишњу Тарнерову награду (Turner Prize) 1993. године. Њена специфична уметничка продукција се заснива првенствено на скулптурама, које су најчешће у форми одливака.

Рођена 20. априла 1963. године, у Лондону али је одрасла на селу у Есексу, када се породица враћа у Лондон. Смрт њене мајке Патрише (*Patricia*), која је такође била уметница, оставља дубок траг на њен рад.

Рејчел је студирала сликарство на Факултету уметности и архитектуре, у Брајтону (*Brighton*), а касније је студирала вајарство на Slade School of Art, University College, London. За то време је радила на гробљу (*Highgate*) на поправци и фиксирању поклопаца на, временом, оштећеним ковчезима. Почела је да излаже 1987. године, а њена прва самостална изложба је била 1988. Живи и ради у бившој синагоги у источном Лондону са дугогодишњим партнером и колегом вајаром Маркусом Тејлором (*Marcus Taylor*).

Била је један од најистакнутијих учесника изложбе Сенсатион у Краљевској академији (*Royal Academy*) 1997. године. Ту је излагала рад под називом *Стотину простора*, који представља стотину одливака простора испод стола, као цитат одливка простора испод радне столице Бруса Наумана (*Bruce Nauman*) из 1965. За разлику од већине контроверзних учесника изложбе који постају светски познати као део групе *млади британски уметници* (*Young British Artists*), Рејчел Вајтред често говори како се осећа

---

<sup>10</sup> Пол Арден, *Контекстуална уметност. Уметничко стварање у урбаној средини, у ситуацији; интервенција, учествовање* (превод Бојана Јањушевић), Нови Сад, Киша, МСУВ, 2007, 275.

непријатно због везивања за тај термин. Дана 24. маја 2004. године пожар у складишту је уништио многа дела из колекције Сачи (*Saatchi*), укључујући и њена.

Њен најзначајнији рад, који јој је донео и Тарнерову награду, јесте Кућа (House), велики бетонски одливак унутрашњости целе викторијанске куће. Ту се још могу убројити скулптура у спомен на холокауст на јеврејском тргу у Бечу (Judenplatz Wien) као и њена скулптура од провидне смоле тј. одливак празног постоља на том истом постољу на лондонском Трафалгар скверу (Trafalgar Square).

Многи њени радови су одливци обичних, свакодневних, *домаћих* објеката и у бројним случајевима, простора који предмети не настају а који она често назива *негативни простор*. Уместо тога она производи чврсти одливак простора унутар појединих делова соба – простора испод намештаја, на пример. Она каже да ти одливци носе *остатак година и година коришћења* и углавном се фокусира на њихову композицију и форму.

Одливање као техника репродуковања или представљања изгубљеног оригинала подсећа на нешто што више не постоји. На један или други начин одливак има везе са питањем шта је било пре, али такође и са тим шта је завршено и заувек изгубљено.

Радови Рејчел Вајтред јесу веома специфични због саме конструкције одливака који оживљавају простор. За њих она не прави спољашње љуштуре, већ нас позива да посматрамо оно што се не види голим оком, што недостаје и што нам нуди као детаље вредне пажње. Оно што нам уметница нуди јесу негативни одливци, који представљају исказ њеног става о очувању сећања на оно што је стварано и чувано током времена, а онда изгубљено и поново нађено.

Сваки њен рад произилази из пажљивог и спорог осећања живота, са природношћу и мером у представљању суштинских животних питања. Њена дела заробљена у времену нису стање, ни пре ни после. Време у њеним радовима добија просторну димензију. Уметница има потребу да нам прикаже уобичајене радње, испуњене носталгијом за свакодневним изгубљеним животом. Препознајемо степеништа, подове, столице, врата, архитектонске или кућне објекте, које она врло добро ослобађа било какве баналности и користи их као меру индивидуалне историје или друштвених односа.

Рејчел Вајтред нам представља објекте. Нигде нема људских тела. Али она су ту. Иако делују одсутно, осећа се њихово пропадање. Део су исте приче, заједно са одливцима свакодневних предмета. Она свет и ситуације око себе реконструише на веома опипљив

начин, кроз односе пуног и празног. Кроз наизменични инверзни однос пуноће и празнине гради осећај телесности, тежине, стварности, док у исто време приказује моћ имагинације и могућности транспонованја реалности кроз процес креативности.

Њене скулптуре су архетипови непрестане људске активности. Димензије радова одговарају људском телу тако да имамо утисак да посматрамо велике мртве природе, из којих тек што су изашли актери, а чије се присуство још осећа. Више као слике заробљених сећања које можемо препознати као своје.

Уметница кроз свој рад критички приступа архитектури одливајући унутрашњост простора које насељавају људи, њихових интимних прича, преко политичког живота, креативности или генерално људске природе.

Још од својих раних радова с краја осамдесетих и почетка деведесетих година, она као и многи други британски уметници даје својим деловањем критички портрет друштвеног живота на крају ере Маргарет Тачер (*Tacher*).

Несумњиво њено најпромишљенијије и најзначајнијије дело представља скулптура *Дух* из 1990. године, којим она проширује дотадашњу уметничку продукцију. Тим радом она отелотворује своју јединствену идеју која јој дефинише целу даљу каријеру.

То је први од њених радова/негатива где одлива читав свој животни простор и тиме скреће пажњу јавности и критике. Њени ранији радови већ показују знакове места у којима се живи, као на пример, са мустрама тапета и мрљама боја са зидова. Овај пут, то је одливак целе просторије карактеристичне за кварт *Archway Road* у Londonu, са ситним детаљима који су перфектно одливени. Овај рад планиран да буде излаган у затвореном простору омогућава да посетиоци доживе парадоксалну ситуацију где се осећају као да су избачени из простора који посматрају, а онда треба да пронађу себе у новом замишљеном простору.

*Дух* је једно од њених најпопуларнијих уметничких дела, први пут излагано у Галерији Chisenhale у источном Лондону 1990. Рад је првобитно купио колекционар Чарлс Сачи (Charles Saatchi) а касније бива откупиљен за Националну галерију уметности у Вашингтону.

Скулптура *Кућа* из 1993. године јесте, засигурно, њено најпознатије дело, захваљујући контроверзама које су од самог почетка пратиле ову скулптуру али и саму Рејчел Вајтред. Сам рад се састоји од бетонског одливка унутрашњости целе викторијанске градске куће

чију је унутрашњост уметница испунила цементом, а онда уклонила спољашње делове зграде тако да је остао одливан унутрашњи простор. Она нам представља нову реалност које нисмо ни свесни, а која изненада израста у независну скулптуру. Завршена у јесен 1993. године, излагана је на локацији оригиналне куће (193 Grove Road) у Источном Лондону. На тој локацији су претходно све куће у улици срушене, одлуком градског савета Лондона. Извођење рада доводи до различитих, прилично бурних и контроверзних реакција, које самој уметници доносе велики публицитет али и Тарнерову награду за најбољег младог британског уметника, а наредне 1994. године и награду К Фондације за најгорег британског уметника те године.

Ово је један од примера који најбоље одсликавају однос савременог друштва (у овом случају британског) према сопственој уметности. Овај монументални негатив викторијанске куће *House*, одливан 1993. године са оригиналног објекта, бива већ наредне године уништен од стране градских власти. Парадоксално, управо са тим радом Рејчел Вајтред је 1993. године постала прва жена добитница Тарнерове награде.

Оно чему уметница поклања посебну пажњу јесу елементи свакодневног живота. Рађени су од материјала тактилне природе пружајући нам могућност да у њима видимо истрошеност предмета тежином живота и оним што су тела оставила на њиховој површини. Представљајући нам те објекте (кревети, столице, подови и тако даље) у природним величинама указује на интеракције међу људима, било да је то рођење, љубав или смрт.

Подови као инспирација дају уметници могућност да истражује и оствари нејасну границу између скулптуре и архитектуре. Одливци подова садрже отиске прошлих времена, људи који су корачали њима и чије физичке присутности можемо бити и сада свесни. Презентација одливака подова мотивише посматрача и временски и просторно. Посебну драж даје чињеница да велики број ових одливака припада просторима за које је уметница емотивно или професионално везана.

Проблематизација простора заузима веома важно место не само у историји уметности, већ и у науци и филозофији. Теме кроз које се обрађује простор полазе од спољашњости физичких тела које препознајемо као нешто добро утврђено, дато. Ако проблематику простора пратимо кроз историју уметности, уочићемо да имитације реалности апсорбују и

рефлектују односе између пуних и празних простора, мењајући њихове улоге или представљање кроз нежне и осетљиве материјале са којима се у уметности ради.

Кроз рад *Шеснаест простора* из 1995. године уметница аранжира одливке простора испод столица. Овако инсталирани одливци позорнице без људи подсећају на тескобне односе индивидуе и новонасталог простора. Она ствара неку врсту поља испуњеног енергијом у коме се индивидуалност, међуљудски односи и празнина мешају баш као што је то случај и у свакодневном животу. Уметница је кроз ову инсталацију имала потребу да активира посматрача, који као да се налази пред невидљивом публиком. С друге стране, столица као симбол и као објекат (скулптура) ствара видљив знак осећања празнине, што је она и имала намеру да нам прикаже. (Прилог 14)

Још један део свакодневне архитектуре који уметница одлива и излаже у серијама јесу врата. Она успева да нешто свима познато, о чему се не размишља, симболички трансформише у уметнички рад који себе презентује као аутономну целину. Врата такође у различитим културама симболизују различите ствари, као прелазак из једног света у други, из светла у таму, из познатог у непознато. Уметница вратима даје нову димензију кроз контекст проласка, међупростора, потпуно их одвојивши од њихове познате и баналне функције. Посматрајући ове радове можемо да доживимо искуство затворености а, с друге стране, осећамо да негде постоји излаз.

Кроз радове који су изведени у јавном простору уметница сугерише на односе између приватног и друштвеног живота и комплексности њиховог узајамног допуњавања. Тако се често дешава да објекти које користимо у обичном животу и архитектура чији смо део постају узаврели пејзаж свакодневице. *Водени торањ* из 1998. године, где је уметница направила одливак у природној величини на крову зграде у Њујорку, подсећа на остатке прошлих времена које на дискретан начин уклапа у слику познатог градског пејзажа. Негде између прошлости и садашњости, ненаметљиво представља огледало социјално политичке реалности датог места кроз процес урбаног планирања.

Као што је *Дух* водио ка већем и познатијем раду *Кућа*, тако је и *Водени торањ* (који је продуциран од стране Public Art Fonda а касније откупио МоМА) претходио њеном наредном монументалном раду. Наставак њеног истраживања везаног за споменике културе доводи нас до интервенције на Трафалгар Скверу из 2001. године. Она је том приликом направила транспарентни обрнути одливак постоља, као обрнуту слику у

огледалу. Материјал од кога је направљен одливак има могућност трансформације услед дневне светлости или променљивости времена. Такође у њему се рефлектује свакодневни лондонски живот и ужурбани транзитни карактер самог места.

Повезаност историје и уметности можда се најбоље сагледава кроз рад *Соба 101*, из 2003. године, коју је она представила такође као негативни одливак у реалној величини.

Њен значај јесте у томе што је то била Орвелова радна соба за време Другог Светског Рата, коју је користио за време снимања. Она је била и модел собе за мучење у његовом најпознатијем и засигурно једном од најзначајнијих дела енглеске литературе двадесетог века – роману *1984*. Соба као нека посмртна маска чува сећање на критични историјски период као и на инспирацију овом књигом која је наговестила долазак ауторитарног друштва у коме ће манипулација информацијама, пасивна забава и елиминација приватности постати једно од главних средстава моћи политике.

У новијим делима уметница рекапитулира своје интересовање везано за архитектонско и социополитичко значење, али кроз призму личног живота. То се види у инсталацији *Насип* из 2005. године, где уметница излаже хиљаде одливака унутрашњости кутије, које аранжира као високе конструкције. Поспремајући породичну кућу после смрти мајке уметница налази кутију која је за њу постала извор сећања на животне ствари и на оно што би могла да крије њена унутрашњост. Одједном обичан предмет добија важну улогу чувара сећања. Она је имала много живота. Прво се користила за одлагање њених играчака и стајала поред гомиле игара на табли у њеном ормарићу. У неком другом периоду била је испуњена божићним украсима. Временом њене странице су почеле да се цепају и урушавају. Штампани логотип на спољашности је избледео, а поклопац је почео да се пресијава на траговима свих лепљивих трака коришћених да га повежу током година употребе.

У пролеће 2004, уметници је понуђена годишња Unilever Series стипендија да продуцира рад за огромни излагачки простор Тејта (Tate Modern) – Turbine Hall. Она одлаже прихватање стипендије за пет–шест месеци док није била потпуно сигурна да је у могућности да направи рад који може да *попуни* простор тих димензија. Током друге половине септембра и почетком октобра 2005. године њен рад *Насип* бива инсталиран и јавно отворен 10. октобра 2005. Састојао се од 14.000 полупровидних полиетиленских кутија наслаганих на разне начине. Оне су, заправо, духови унутрашњих простора.

Уметница овде жели да задржи квалитет преузетог објекта као посуде која има своју запремину. Зато их прерађује од полиетилена, који својом прозирношћу открива смисао ентеријера. Али уместо да направи драгоцене *уметничке* предмете од њих, она их израђује на хиљаде. Неке гомиле су са врло високим врховима, налик планинским, а друге, ниже јесу правоугаоног облика, мада и даље веће од људских димензија. Све кутије су фиксиране лепком у свом положају.

Сама уметница наводи завршне сцене филмова Орсона Велса (Orson Welles) *Грађанин Кејн (Citizen Kane)* и Спилбергов *Индијана Џонс (Raiders of the Lost Ark)* као визуелне предлошке рада. У време када је почела да ради на овом пројекту она је била преокупирана завршном сценом филма Стивена Спилберга *Raiders of the Lost Ark* из 1981. године, у којој се митолошки Ковчег завета складишти за чување. Након што је нежно спушта у сандук врхом надоле, полако се одвози на колицима. Како се камера лагано одмиче у даљину, видимо да када заузме његово место, ковчег ће бити само један у огромном складишту пуном сандука испуњених ко зна чиме. Зато је Рејчел Вајтред хтела да од Turbine Hall направи неку врсту складишта, као интригантну реакцију на простор који је некада био индустријски (дворана за турбине) а сада је музеј. Јер шта је, заправо, музеј него депо за чување уметности.

Као и највећи део њених радова, *Насип* нас такође упућује на наслеђе америчког минимализма. Уметници попут Доналда Џада (Donald Judd) су привучени изгледом *нетакнуте*, индустријски произведене коцке, такве објекте користили да истраже питања понављања на безличности масовне производње и односу тела гледаоца на простор окупиран са тим објектима. Међутим, коцке које чине *Насип* одступају радикално од ових тема. Уместо безличности, они одражавају траг људске употребе. Они се слажу у реду и у неред и док нас подстичу да размишљамо о простору којим настањују живе, сами за себе они су такође својеврсни спектакл, незаборавна слика која се открива полако како јој гледалац приступа.

У једном тренутку уметница је планирала да направи једну огромну монументалну скулптуру да испуни цео Turbine Hall. Иронично, оно што је коначно направила јесте антиспоменик, облик и форма која се руши назад у пејзаж. Наслов се односи не само на своју локацију, недалеко од насипа реке Темзе, већ и на природу његове *изградње* од гомиле појединачних кутија које формирају низ препрека.

Инсталација коју је уметница осмислила за музеј у Напуљу под називом *Село* из 2006. године сумира њена истраживања сећања, односе живота и смрти кроз микрокосмос свакодневице и макрокосмос историје. Она излаже куће за лутке које је годинама сакупљала и које осликавају различите периоде и начине израде. Њен деда који је био столар такође је направио неколико кућа за лутке за уметницу и њене сестре. Она кроз овај рад велику важност придаје не само ручној изради кућа као објеката, већ првенствено на потреби породице да се окупи око креативног процеса.

Као и у другим делима уметница акумулира мале ствари, поставља их заједно, и то схвата као наслеђе које треба прихватити. Залазећи дубље у истраживање архитектонских и социјалних услова било ког приватног или јавног простора поново се враћамо на суштинске проблеме које је уметница започела са својим радом *Кућа*.

## **РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА И УМЕТНИЧКИ ДОПРИНОС**

### ***Не-место***

Свакодневни живот јесте нека врста транзиције, померања. Постављајући себи различите циљеве свесно или несвесно идемо од једног до другог места, па тиме и од једног до другог простора. Али чак и такви, наизглед, познати и незанимљиви простори могу постати места креативних дешавања, проузроковани уметничким интервенцијама. Разумевање простора као друштвене праксе, који се може наћи у текстовима Мишела Фукоа, истиче важност свакодневног живота у односу на изузетке који нам се понекад дешавају. Више на пракси него на концепту, на дијалогу у односу на монолог, на појединцу у односу на простор.

Простор, као резултат друштвене праксе, и сам постаје мера онога шта се дешава у оквиру друштва. Простор се појављује и разуме као резултат друштвених релација и начина како се људи понашају једни према другима. Слично као у филму Ларса фон Триара *Догвил* (*Dogville*), где је град представљен као полигон међусобних људских веза. Простори се одређују свакодневно. Често и несвесним реакцијама које симултано продукују, чувају и нарушавају просторни ред, чак и у форми архитектуре.



Простор се увек и треба сагледавати као место сталних дешавања, рачуна се на непредвидивост, и то доприноси надограђивању друштвених односа. Тако схваћен простор постаје не само субјект трансформације, већ и двосмислености, зато што постоји константно унутрашње кретање и померање у простору, између различитих места. Појединац одједном добија једну нову улогу, улогу шетача. Он путује кроз различите просторе на којима, најчешће, никада трајно не застане, већ пролази кроз, поред, изнад или испод. Дакле, то нису стајалишне тачке, него координате које служе за навигацију. Оне су транзитне. Креирају пролазнике – појединце у транзицији.

Свакако, процес тражења места или простора који је дефинисан мобилношћу или кретањем, може бити даље артикулисан у релацији места и простора. То нас доводи до појма *не-место* (non-place). *Место* и *не-место*<sup>11</sup> су више као супротне стране: прво никада није потпуно избрисано, а друго никада скроз довршено. Али не-места су, такође, реална мера нашег времена.

Ипак место и не-место нису контрадикције, прожимају се. Не-место није ни негација места. Као што место има идентитет, и не-место га поседује, а то је управо одсуство, заборав.

Појам не-место означава две комплементарне, али крајње удаљене реалности: транзитна места формирана у односу на коначну дестинацију, на крај, и места формирана у односу појединца према тим местима. *Не-места* су као вакум који ствара осамљеност. Брзи развој и већа доступност различитих средстава за транспорт утичу на повећање мобилности грађана. Као резултат долази до раста броја не-места и ширења осамљености.

Ипак, град можемо схватити само заједно са не-местима и местима. Град можда јесте и најбољи пример простора континуиране активности, место сусрета различитих људи. Да би о граду говорили као о практичном простору, где се суочавамо са конкретном стварношћу, неопходно је физичко и ментално бивствовање унутар њега самог. Проживљавање свега што се у њему догађа.

---

<sup>11</sup> Michael de Certeau, *The Practice of Everyday life*, Berkeley, University of California Press, 1984.

## **Уметност у јавном простору и напуштеним просторима у граду**

Радни назив: *Не-места*

Место дешавања и временско трајање пројекта:

Јавни простори по граду и Салон музеја савремене уметности у Београду,

Трајање – током августа 2009.

Кустоси пројекта: Душица Дражић, Уна Поповић

Организатор: Музеј савремене уметности Београд

Међународни пројекат *Не-места* из 2009. године подразумевао је реализацију *site-specific* радова по граду (улицама, зидовима, фасадама, пешачким пролазима итд) и у напуштеним просторима, било у пустим, *сировим* зградама или тренутно напуштеним, празним просторима (местима у транзицији). Намера пројекта је да *затечено стање Не-места*, привремено трансформише током изложбе како би завршетком изложбе идентитет *Не-места* трајно био модификован.

Замисао је да се полазно место буде Салон Музеја савремене уметности у Београду. Читав простор Салона је био облепљен мапом града тако де је затворени простор галерије визуелно представљао град, док су напуштени простори широм града заправо били места активности. Тако је Салон МСУБ представљао тачку сусрета (*meeting point*) одакле се кретало ка осталим просторима. На тај начин, симболично су се умрежавали сви спољашњи *флексибилни* простори. На одштампаној мапи града у галерији су биле означене локације, временски план свих интервенција са списком учесника и други проспектни материјали. Током изложбе су организоване туре са водичем (кустосом). У почетку, галеријски простор је био празан, међутим како су се спроводиле активности унутар пронађених, напуштених простора и исте бележиле, тако се галерија пунила документима – фотографијама, видео записима и другим различитим материјалом. (инсталација, цртеж, графит, перформанс, архитектонска модификација и тако даље).

## ***Теразијска чесма – рад за пројекат Не-места***

На београдском тргу *Теразије*, испред хотела *Москва*, налази се *Теразијска чесма*. Направљена је у облику каменог стуба, са металном вазом на врху, укупне висине око осам метара. Подигнута је 1860. године и рад је вајара Франца Лорана. *Теразијска чесма* представља један од најзначајнијих споменика Београда из XIX века. У време радова на регулацији Теразија од 1911 до 1912. године, премештена је у Топчидер. Тамо је стајала до 1976. године, када је враћена на старо место.

Пројекат се бави Теразијском чесмом. С обзиром на то да је историјска позадина споменика углавном позната (ко је пројектовао, ко је наручио, када је направљена, и тако даље), занимљива је урбанистичко–архитектонска прошлост самог споменика, у смислу дислокације, то јест, премештања због реконструкције првобитног локалитета.

Само премештање омогућило је овом историјском споменику три различита живота од 1860 до 1912, од 1912 до 1976 и од 1976 па до данас, кроз другачије топографске и друштвено–историјске околности.

Интервенција се састојала из два дела:

1. Реконструкције Теразијске чесме на привременом месту код Топчидерске цркве.
  - а. Инсталација је била направљена од грађевинских скела у природној величини (*један на један*)
  - б. Инсталација је била обележена флуоресцентном бојом и траком због видљивости ноћу
2. Део пројекта који је био видљив на садашњем месту Теразијске чесме, састојао се од билборда (на билборд месту код хотела Москва) на коме је била фотографија реконструисане чесме на Топчидеру. (Прилог 15)

Циљ *ове амбијенталне инсталације* инсталације је био, не само да иницира премештање посматрачеве пажње на старо *ново* место, већ да у први план стави сам *Објекат* који својим присуством одређује или мења просторне ситуације, и већ сам по себи може оправдати епитет *Места* и *Не-места*.

Пројекат је рађен истовремено са реконструкцијом Теразијске чесме 2009. године.

## Двојност

Основни однос, који се сам по себи намеће, као веза између простора познатог мени и новог простора познатог посматрачу јесте – двојност или дуализам као процес појављивања и нестајања, пуног и празног, приватног и јавног. То се манифестује кроз интервенције и цртеже простора, који се опет не могу посматрати изоловано, само као цртеж или само као инсталација. То би била чиста апстракција, недовољна за читање рада зато што простор ипак дефинишу људи који обитавају у њему. На тај начин, овај нови простор, је *опросторени живот*, који представља скуп активности појединца и посматрача, где се поставља питање, а не даје коначан одговор, и где посматрач има отворен позив да учествује у мапирању простора.

Природа мог рада подразумева активирање посматрача у сагледавању нових, понуђених просторних ситуација. Због тога је линеарни, редукован језик изражавања неопходан избор јер оставља довољно места за асоцијације неопходне за разумевање понуђеног дела. Могућности за комуникацију и активну партиципацију стално су отворене. Често узимам галеријски простор као место само за себе. Као место за истраживање историје и прошлости тог излагачког простора. Инспиришем се архитектуром датог простора, историјском позадином, или пак људима који су некада били или су сада део њега. Тај начин ми омогућава да проблеме простора решавам на два начина. Подједнако важно место заузимају животне чињенице, као и просторне интервенције везане за архитектонску позадину приче. Обе ствари се преплићу и важне су за схватање радова које презентујем публици.

*Са изворишта дилеме о идентитету простора, којим се нужно окружује, Ирена Келечевић претпоставља значај ваздуха што га удише и тежину светлости што је води кроз лавиринте материјалне архитектуре, која је спутава у окружењу.*

*Није то само проста замена теза о стварности, нити је само антинатуралистички обрт и побуна уметника потпуне апстрактне оријентације против било какве илузивности. То је садржински обрт, којим се на драстичан и не баш једноставно читљив начин, у чистом симболичком чину, уводи вера у све што материјално није, а мора да постане, јер стварније је од*

*вида и додира. На тај начин, у дуалистичком релативизму, мири се сећање и бивствовање, недостајање и пуноћа, немоћ и натприродна моћ. На такав начин туга се уздиже до благог, а савршеног осмеха, јер јасно је да оно, што привидно није, снажније је и топлије од саме банално опажене и препознате стварности.*

*Таква је осетљивост језика, којим Ирена Келечевић говори, да је у њему природно било очекивати трагове никада напуштеног минимализма. Са линеарног, јасног, аскетског и рационалног цртежа плана на поду просторије, који на првом читању одаје пошту неопластицизму, подижу се по зидовима галерије трагови–сведочанства, монументални записи о тежини времена и садржаја, што их у своме искуству носи један простор. Одмерен говор једноставних, линеарних пластичких средстава доводи комуникацију са отвореном публиком до највиших регистара улагања. Овде је присећање све, само не банално приповедање. А све је, јер не може без саучесништва и носталгије.<sup>12</sup>*

Током припреме радова често се поставља питање *међувремена*, нечега између прошлости и садашњости, између онога што је споља и онога изнутра. Свесно дајући важност упливима различитих информација, цртежи, па и саме интервенције јесу веома сведених форми и колорита. Са жељом да реализоване интервенције не утичу на ремећење или узнемиравање постојећих просторних ситуација, лимитирам себе на изражавање једноставним односом црне и беле. Линеарне интервенције се на суптилан начин конфронтирају већ постојећим, познатим ситуацијама, и постају веза простора и времена тамо где се не очекују. Потреба за језичким сазнавањем простора појављује се у виду текста исписаног на зиду, као чисто формална интервенција. Таквим начином презентовања сам рад није затворен, већ се отвара могућност даље интервенције, првенствено од стране посматрача. На тај начин могуће је демонстрирати да није битно да ли прилазимо простору, као проблему, са нивоа садржаја или са нивоа форме.

Унутар различитих простора стално се читава унутрашње померање, где посетилац или обичан шетач самим кретањем постаје битан чинилац у повезивању простора. Посетилац својим учествовањем ствара координате, тачке на мапи познатих и непознатих простора. Овај начин ангажовања посматрача поново нас доводи до појма не-место, који

---

<sup>12</sup> Љубиша Симовић, *У одсутности* [каталог изложбе In Absentia, Краљево, Народни музеј, 2008]

можемо схватати различито, као места формулисана у односу на коначну дестинацију или места формирана у односу појединца према овим местима. Вероватно се град може узети као најбољи пример места и не места, јер место и не место се прожимају. Не место није негација места. Место има идентитет, а не место има одсуство и заборав.

## **РЕЗУЛТАТИ ПРАКТИЧНОГ УМЕТНИЧКОГ РАДА**

### **Узорак**

Инкорпорирајући досадашња искуства кроз индивидуална визуелна и просторна истраживања у односу на нове излагачке локације, дошла сам до узорка као модела који могу да користим у реализацији планираних интервенција. Узорак као случајни, репрезентативни део основног скупа јесте предмет уметничких експеримената којима се бавим. Сама чињеница да манипулишем деловима једне целине измештеним из оригиналног контекста и постављених у оквиру контролисаних услова – галеријски простор који функционише као лабораторија, наводи на размишљање о исправности самог статистичког поступка уопште, као егзактног начина испитивања реалности.

Појединац, скоро никада, не располаже свим потребним чињеницама о својој околини тако да не може ни створити потпуно истинито сазнање о свету који га окружује. То значи да у реалном свету људи раде у условима непотпуног знања о том истом свету, што резултује одређеним осећајем нелагоде, неизвесности и несигурности у доношењу одлука које произилазе из те ограничене перцепције, из немогућности објективног сагледавања свих димензија реалности.

Тако је свака наша појединачна одлука заправо производ реакције на дате околности и заснива се на одређеној вероватноћи којом се та неизвесност у великој мери апстрахује и доводи до некаквог сазнања о реалности која се прихвата као истинита. Из тога произилазе наши ставови и уверења. Дакле, та се вероватноћа као мера прихваћене истине, заправо, односи на уверење човека, на субјективно виђење света, а не на то какав свет јесте у ствари.

Архитектонске стуктуре простора се могу препознати као заједнички именитељ у већини радова којима се бавим. Полазећи од реалних призора у потрази за апстрактним формама, процедура коју користим ми омогућава боље разумевање структуре изабраног простора. Она обухвата опсервацију, препознавање и испитивање узорака унутар одређеног простора, као и различитих феномена који нас окружују и структурирају наш однос према реалности.

Деконтекстуализацијом појединих простора који су означени својим физичким карактеристикама (фотографије, делови мобилијара и тако даље), које посматрач препознаје али нема знање о њима, јер их сагледава у измењеном контексту, тежим да пробудим ту иницијалну нелагодност, која има тенденцију да се разреши у проналажењу решења, у избору који појединац доноси као свој вредносни суд, доводећи тако у питање саму трајност појединих процена и њихових последица у односу на опажену реалност.

## **Простор и фотографија**

Јединствена карактеристика фотографије је што у себи садржи културне праксе сећања, документације и репрезентације места. Због тога фотографије простора и могу бити читљиве, иако се не везују ни за архитектонску, пејзажну, па ни за фотографију ентеријера. Често су то празне слике, без објеката или људи, али свакако делују у јавном пољу.

Простор оваквих фотографија је најчешће празан, у смислу да се не рачуна на човека као главног актера. Оне не преносе акцију или догађај, већ тренутак пре или после, када је сцена већ празна. Празнине у фотографији могу се упоредити са празним сценама злочина, где можемо користити много посредних доказа у самој реконструкцији. Самим тим што се не можемо вратити назад на почетак, сцене на фотографијама простора делују на први поглед затворене посматрачевим знањем и сагледавањем истих. Свакако се можемо запитати који од недостајућих субјеката на фотографији мења поглед на њу, и какав би био исход приче да је другачији распоред. Фотографија нам даје доказе, али ништа не објашњава. Такав је случај и са траговима друштвене праксе у просторима. Они постају

посредни докази, али њихово значење може бити схваћено када се оде даље од контекста акције или радње.

Оливер Боберг (*Oliver Boberg*), јесте немачки уметник који је познат по фотографијама архитектуре. Занимљива чињеница везана за његове фотографије јесте да приказују реално окружење, а да у ствари ниједна није реална ситуација. Он фотографише сцене простора, то јест конструише од картона сцене у свом радном простору, а затим их осветљава и фотографише (Прилог 16).

Без обзира што познајемо начин рада овог уметника, тешко да можемо да препознамо да се ради о макетама а не о реалним просторним ситуацијама. Он ствара илузију визуелног доживљаја која је на изглед само мало померена од очекиваног. Све је познато, димезије су у очекиваним пропорцијама, једина необична ствар јесте да је простор намерно испражњен. Нема људи, само што су отишли или тек да ће доћи.

Такође један од уметника који се на сличан начин бавио простором јесте Џејмс Касебер (*James Casebere*). Он је био један од првих уметника који је радио са конструисаном фотографијом. У свом атељеу је правио макете које је онда фотографисао. Његове мале сценографије простора су захтевале једноставну форму, као и једноставан начин израде без сувишних детаља. Своје представе простора је базирао на знањима из архитектуре, историје уметности, али и на познавању света филма. Његове фотографије простор приказују такође као напуштено место, који на неки начин наговештавају догађаје који су претходили ономе шта видимо, али нас и позива да сами реконструишемо могућу причу везану за представљени простор. На тај начин кроз софистицирани предлог од стране аутора само дело постаје основа за велики број интерпретација од стране посматрача.

Кроз његове радове више постајемо свесни простора у емотивном него у физичком смислу. Читава прича се ослања на сећање на неко место, на емоције које нас везују за њега, и то је оно што интригира и покреће (Прилог 17).

Школе, библиотеке, продавнице, аутопутеви, тунели су неки од простора у којима смо свакодневно, а које нам аутор представља. Они су очишћени од сваког детаља, не указују на било какву активност или присуство човека, али смо свесни да се ради о моделу а не о реалном животу. *Напуштени простори* оживљавају тек под светлом искусног фотографа. Користећи драматично осветљење он просторе оживљава на један нов начин стварајући сасвим другачију слику о њима. Посматрач је позван да инвестирањем својих емоција,



сећања надогради простор у фотографији, и да осмисли сасвим нову причу која може бити само његова. Као да су ове фотографије узорци који служе за допуњавање животима других и свима који желе дају прилику за нови покушај.

## ЈАВНО ИЗВОЂЕЊЕ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Практични део докторског уметничког пројекта је представљен на самосталној изложби одржаној од 19. јануара до 19. марта 2018. године у Салону Музеја савремене уметности у Београду (Париска 14). То амбијентална поставка под називом *Где је моје место*, која се састоји од пет сегмената (Прилог 18):

1. Први сегмент, на улазу у галеријски простор Салона МСУ јесте серија урамљених цртежа апстрахованог и сведеног простора;
2. Други сегмент јесте серија урамљених колажа направљених од узорака материјала који је коришћен у то време (1956–1960);
3. Трећи сегмент представљају шематизовани цртежи сопственог тела реализовани унутар галеријског простора као интервенција на зиду Салона МСУ;
4. Четврти сегмент представљају фотографије на којима су уметничком интервенцијом реконструисани радови четири аутора који су имали стамбено – радне просторе изнад Салона. Користећи мобилијар излагачког простора МСУ реконструисани су:
  - a. *Ентеријер*, Стојана Аралице из 1933;
  - b. *Плави кафе*, Ивана Табаковића из 1937;
  - c. *Пут славе*, Пеђе Милосављевића из 1953;
  - d. *Лежећи акт*, Миленка Шербана из 1967.

Те четири интервенције су забележене кроз форму фотографије и изложене као део поставке са знацима аутора реконструисаних слика.

5. Пети сегмент представља интервенција од оригиналног мобилијара Музеја савремене уметности из тог времена (1956–1960) који трансформише простор у неку форму *мизансцена*, у коме се одвија цела поставка изложбе.

Амбијентална поставка *Где је моје место* представља визуелно перципирање простора и његову трансформацију кроз одређену врсту сценографије или боље речено *мизансцена* (*mise-en-scène*), где долази до конструисања паралелне реалности у галеријском простору, која се односи на тај конкретан простор. Изазивајући на тај начин прекид постојеће, већ познате целине и формирајући један нови аутономни сегмент, галерија постаје кључни елемент у структурирању нове композиције при репрезентацији постојећег простора. Посетилац се свакако може посматрати као активни чинилац унутар сценографије или слике простора, и има могућност да препозна своју реалну позицију унутар сцене на којој се обрео.

Конкретна *site-specific* инсталација бави се зградом у којој је смештен Салон Музеја савремене уметности, дело архитекте Мирослава Мирка Јовановића, која се налази на локацији Париска 14. Та зграда је саграђена за потребе становања, сликарских атељеа, али и излагачког представљања неколицине еминентних уметника тог времена. Таква концепција *стамбено-излагачког* простора била је изузетно иновативно и храбро решење не само за време када је настала (између 1956. и 1960.), већ и за садашње време. Са новом естетиком простора који је простран, са природним осветљењем и чистим великим зидовима за излагање, Салон се наметнуо као релевантно место које је пропратило деценијске промене у друштвеном, економском и културном животу, не само Београда, и значајно утицао на формирање, али и афирмацију различитих генерација уметника.

Једно од питања којима овде бавим јесте веза између људи који су ту живели и стварали и Салона као места окупљања значајних људи из света уметности. Неизбежна ирпреплетаност људи и места, деценијско мењање и једних и других, резултирало је синтезом у форми прича просторне архитектуре. Преузимајући на себе улогу *просторног приповедача*, кроз овај пројекат бавим се значењским идентитетом места и његовом симболиком. Овде се не бавим самом архитектуром и *животом* зграде, већ истражујем значај тог места и колико се променило у односу на оно шта некада било, а шта у данашње

време може да представља. Тако постављам себе као кључног актера у оквиру изабраног простора, онога што нешто може и треба да открије, али је и на публици да настави даље. Читава прича унутар интервенције *Где је моје место*, може да покрене велики број прича и размишљања које су веза између чињеница и имагинације, историјских података и неочекиваних резултата. Интервенција у простору заправо прави оно што би се филмским језиком звало *docufiction*<sup>13</sup>. У реалном времену "контаминира" се документарни материјал измишљеним елементима и начином њиховог избора или монтажом сцена, опет у зависности од потребе уметничког изражавања.

Враћајући се на примарну функцију локације у Париској 14 – вишедеценијског излагачког простора стамбене зграде са атељеима, поставља питање које у сржи постаје основа уметничког деловања, односно разматрања личног уметничког идентитета. Полазећи само од базичних, основних чињеница везаних за саму локацију, без намере да тражим сазнања о људима, идентитетима, просторима, у изградњу просторног идентитета места крећем се обрнутом методом.

Амбијентална инсталација *Где је моје место*, надовезује се на претходна истраживања простора и веза са конкретним местом где се рад изводи. Желећи да посетиоци доживе сам простор Салона, а и саме зграде изнад њега као добар пример модернистичке архитектуре било је потребно да интервенција у простору, као и комплетна поставка изложбе ненаметљиво преобликује простор. Оваквом простору и његовој "личној" причи није било потребно рушење зидова ни промена његовог карактера. Он већ сам унутар себе носи бремене историје и различитих културних дешавања чији је не само сведок већ и активан учесник. Крећући се од конкретног распореда и карактеристичне архитектуре, па до рашчлањавања на појединачне елементе ради лакше перцепције и разумевања истог, па поново до изградње нове, апстрактне целине. Све у циљу стварања нове слике о већ познатом месту, која рedefинише знање везано за изабрани простор, и даје могућност за другачије тумачење. Због тога и режиране просторне ситуације користе

---

<sup>13</sup> Docufiction или доку-фикција насупрот Science fiction (научна фантастика), је кинематографска комбинација документарног филма и фикције. Овај термин често означава наративни филм. То је жанр филмске или видео продукције који покушава да ухвати и пренесе реалност онакву каква она заиста и јесте, али који истовремено уводи елементе који нису директно преузети из реалности или фиктивне ситуације у наративу у циљу јачања представљања или ре-презентације стварности користећи је у циљу уметничког изражавања.

мобилијар и намештај везан искључиво за Салон, за продукцију и презентацију уметничких дела. Четири фотографије које су забележиле инсценације везане су за карактеричне радове четири аутора која су у простору зграде у Париској улици деловали као једни од најзначајнијих аутора тога времена. Материјал, мобилијар који је пронађен у депоу користио је као инструмент за поновно дефинисање места и простора, али је и остављен у самом простору галерије градећи једно апстрактно тело које се може и треба користити од стране посетилаца у циљу откривања, одређивања сопственог места.

Градећи поетички и теоријски оквир свог докторског уметничког пројекта, чврсто сам се држала сталне уметничке преокупације – простора који нас окружује, у свим својим појавним облицима. Полазила сам од најширег смисла значења самог појма простора, простора града па до простора сопствене собе.

У свом раду истражујем лични простор и његове везе са јавним простором, који је коришћен, *окупиран* и трансформисан свакодневним активностима и који није искључиво дефинисан само традиционалним схватањем архитектуре.

Приликом стварања уметничког дела посебну пажњу сам обраћала на однос уметничког дела и контекста у коме се дело представља и перципира од стране публике. Поред саме презентације дела, од суштинске важности за разумевање дела јесте могућност посматрача да активно учествује, не само у перципирању уметности, већ и у самом процесу стварања, нарочито имајући у виду да се уметнику данас пружа прилика да устаљена места презентације уметности, као што су музеји и галерије, замени отвореним простором у коме се лакше перципирају дела у односу на затворене форме приказивања уметности. Ван институција за показивање уметности, галерија и музеја, уметничко дело више није схваћено само по себи већ има потребу да буде виђено у оквиру шире слике друштва, па посматрачу нуди потпуно ново, оригинално и јединствено чулно искуство.

Градила сам поетички оквир истраживања у сагласју са сродним идејама низа уметника разних медија и генерација попут радова Роберта Смитсона (Robert Smithson) из седамдесетих година двадесетог века, Софи Кал (Sophie Calle) са својим радом под називом *Детектив* из 1981. године или Ларса фон Триара и његовог филма *Догвил* (Dogville), где је град представљен као *крупан план* међусобних људских веза. Нарочито значајна веза се може наћи са радовима Рејчел Вајтред (Rachel Whiteread), једне од најзначајнијих савремених британских уметница, (прва жена/уметница добитница

престижне Тарнерове награде (Turner Prize) 1993. године), чија се специфична уметничка продукција заснива на скулптурама, које су најчешће у форми одливака. Њен најзначајнији рад, који јој је донео и Тарнерову награду, јесте Кућа (House), велики бетонски одливак унутрашњости целе викторијанске куће. Многи њени радови су одливци обичних, свакодневних, *домаћих* објеката и у бројним случајевима, простора који предмети не настањују а који она често назива *негативни простор*. Уместо тога она производи чврсти одливак простора унутар појединих делова соба – простора испод намештаја, на пример. Она каже да ти одливци носе *остатак година и година коришћења* и углавном се фокусира на њихову композицију и форму. Одливање као техника репродуковања или представљања изгубљеног оригинала подсећа на нешто што више не постоји. На један или други начин одливак има везе са питањем шта је било пре, али такође и са тим шта је завршено и заувек изгубљено.

Тако да се може рећи да у сопственом раду простор тумачим као практично место, јер је непредвидив због активности различитих људи, а и тако постаје место двосмислености. Потребно је да имамо стално кретање и померање у простору, да бисмо схватили везе између одређених места, као и између места и људи. Чињеница да о простору говоримо као променљивој категорији, посматрач пружа улогу шетача, кроз коју обједињује све његове нивое потребне за разумевање дела.

Доживљај тражења места или простора карактеристичног кретањем, може бити даље препознат кроз релацију места и простора. То нас доводи до појма *не-место* (*non-place*). Место и *Не-место* су заправо супротне стране, али не функционишу једна без друге. Од једног узимамо а друго допуњавамо, тако да се ради о две комплементарне реалности, где нисмо у могућности да утврдимо почетак и крај већ само да пратимо оно што се дешава између.

Пројекат *Где је моје место* потврђује полазну претпоставку да никада не располажемо свим потребним чињеницама о свом окружењу, тако да не може ни створити потпуно истина о њему. Због тога код већине људи и постоји одређена доза нелагодности и несигурности у вези са сопственим окружењем. Тако да је свака наша појединачна одлука заправо производ реакције на дате околности и заснива се на одређеној вероватноћи којом се та неизвесност у великој мери апстрахује и доводи до некаквог сазнања о реалности која се прихвата као могућа истина. Из тога произилазе наши ставови и уверења. Дакле, та

се вероватноћа као мера прихваћене истине, заправо, односи на уверење човека, на субјективно виђење света, а не на то какав свет јесте у ствари.

У остварењу докторског уметничког пројекта експериментишем са двојношћу. Основни однос, који се сам по себи намеће, као веза између простора познатог мени као аутору и новог простора познатог посматрачу јесте – двојност или дуализам као процес појављивања и нестајања, пуног и празног, приватног и јавног. То се манифестује кроз интервенције и цртеже простора, који опет не егзистирају сами по себи, већ у оквиру целине. Такође сам простор галерије третирам као креативни полигон где има довољно места за асоцијације које посматовек коначан одграчи могу да тумаче на сопствене начине. Архитектура, историја, људи у њему, све су то потенцијално важне чињенице у тумачењу и разумевању места. Важно је постављати питања а не давати увек коначан одговор. Свако има право, али и обавезу да учествује у мапирању простора.

## **УМЕСТО ЗАКЉУЧКА, ЛИЧНИ – ЈАВНИ ПРОСТОРИ**

Промишљањем и реализовањем радова који се директно или индиректно тичу простора природно је било да их презентујем у форми инсталација или просторних интервенција. Оваква врста креативног деловања обухвата широк појам практичног рада и теоријског истраживања. Иако се и данас убраја у новије дисциплине, инсталација свакако обухвата различите праксе уметничког деловања и презентације, од архитектуре, скулптуре, фотографије, перформанса и других, које су узајамно утицале једне на друге.

Од велике важности је однос уметничког дела, публике и контекста у коме се дело представља и перципира. Уметник слободно мења традиционалне начине деловања и суочава се са простором и временом савременог живота. Активирањем како места тако и контекста, уметничка интервенција указује на веома специфично читање дела, узимајући у обзир не само уметност, већ и могућност спајања уметности и живота уопште.

Тема мог истраживања се ослања на излазак из личног у јавни простор, у смислу комбиновања свакодневних елемената који нас окружују, и могућност њиховог представљања кроз другачије уметничке стратегије, као и њиховог представљања у јавном простору као неку врсту мере простора или материјализацију нематеријалног (сунчеве

светлости, ваздуха који испуњава неки простор и тако даље). То је најчешће простор коришћен, окупиран и трансформисан свакодневним активностима. Мој, лични, али и простор других људи.

Такође у својим радовима се бавим и јавним простором, оним који не узимамо као лични али га разумемо на другачији начин.

Простор свакако дефинишу људи који у њему обитавају и њихова веза је узајамна. Животни простор дефинисан на овакав начин чини опросторени живот. Све активности појединца обухваћене и пројектоване у њега чине живот смештен у простору кога требамо разумети и бити свесни на најразличитије могуће начине.

Амбијентална инсталација *Где је моје место*, која је реализована као практични део докторског уметничког пројекта, надовезује на претходна истраживања простора и његових узајамних веза са конкретним местом где је интервенција изведена. Сматрајући да излагачки простор не треба да изгуби свој препознатљив изглед, суптилним интервенцијама указујем на његове главне карактеристике, али га истовремено и приказујем у новом светлу у односу на његову архитектонску, историјску позадину, али и на чињенице које различитим интерперетацијама могу да интригирају посматрача. Пројекат обухвата синтезу свих ликовних поступака и елемената које могу бити укључене у извођење конкретне просторне инсталације, уз коришћење архиве, документарног материјала и фотографија везаних за дато место, као и осталих информација које су биле од значаја за конкретан простор. Како се рад бави визуелним перципирањем простора и његовом трансформацијом кроз одређену врсту сценографије или боље речено *мизансцена* (*mise-en-scène*), долазим до конструкције једне нове реалности, која постаје део старог простора. А посетилац се може посматрати као активни чинилац унутар сценографије или слике простора и има могућност да претпостави своју позицију и могућности у оквиру сцене чији је део.

## Сажетак / Abstract

Простори и просторне ситуације које су везане за стваралачку праксу и излагачку функцију, не могу постојати сами по себи. Они се ослањају како на везе које граде са ауторима, уметницима, тако и са посетиоцима, који имају прилику да реагују и тумаче понуђене ситуације.

Од простора сви имају очекивања. Аутор о простору размишља кроз начине на које га може савладати, узимајући у обзир његову културну, историјску или друштвену функцију. Такође, важно питање које се намеће о томе јесте – која су то ликовна средства која могу бити на располагању уметнику у циљу представљања конкретног простора, а да се не наруши његова препознатљива слика али и да се понуде нове могућности његовог сагледавања.

Ситуације које се повезују са уметношћу и њеним представљањем широј публици подједнако зависе и од аутора али и од публике која свакако има сопствена очекивања везана за конкретну ситуацију. Тако, између понуђеног од стране аутора и очекиваног од стране посетилаца постоји могућност плодног дешавања, разговора, акција, интеракција и неочекиваних активности.

У намери да простор и његове односе дешифрујем на могуће начине у оквиру сопствене уметничке праксе, полазим од простора чији сам свакодневни део (дневна соба) који проширујем интересовањем на остале – јавне просторе (галерије, музеје) што ме доводи и до најшире слике – до простора града. Истраживање у свим овим сегментима стварности које људи насељавају, па и ја као аутор, омогућава ми је да сопствену стваралачку запитаност у вези различитих врста простора и његових веза са контекстом у коме се налази, артикулишем кроз уметничке пројекте и интервенције у простору.

Слободу у коришћењу различитих приступа проблему простора и његове реализације у изабраном или задатом простору омогућило ми је истраживање уметности инсталације, као и контекстуалне уметности које у себи најочигледније сажимају и отелотворују конкретну везу уметника, простора и публике.



## БИБЛИОГРАФИЈА:

- Agamben, Giorgio, *The Man Without Content*, Stanford, Stanford University Press, 1999, 144.
- Archer, Michael, *Installation Art*, Thames & Hudson LTD, London, 1994, 33–35, 80–81, 124–126, 156–158.
- Арден, Пол, *Контекстуална уметност. Уметничко стварање у урбаној средини, у ситуацији; интервенција, учествовање* (превод Бојана Јањушевић), Нови Сад, Киша, МСУВ, 2007, 275.
- Арнхајм, Рудолф, *Динамика архитектонске форме*, Београд, Универзитет уметности, 1990, 253.
- Арнхајм, Рудолф, *Визуелно мишљење - јединство слике и појма*, Универзитет уметности у Београду, 1985, 285.
- Бењамин, Валтер, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције, у Есеју (114–153)*, Београд, Нолит, 1974.
- Burgin, Victor, *In / Different Spaces – Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthetique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Reel, 1998, 128.
- Calhoun, Craig, *Habermas and the Public Sphere* (Studies in Contemporary German Social Thought). Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1993.
- Crang, Mike, Nigel Thrift, *Thinking Space*, London: Routledge, 2001.
- Domino, Cristophe, *A ciel ouvert*, Paris, Scala, 1999.
- Gottdeiner, Mark, *The Social Production of Urban Space*, Austin, University of Texas Press, 1985.
- de Certeau, Michael, *The Practice of Everyday life*, Berkeley, University of California Press, 1984, 232.
- Флоренски, Павел, *Простор и време у уметничким делима*, (превод Нада Узелац), Гласник, Београд, 2013
- Флоренски, Павел, *Обрнута перспектива*, Београд, Логос, 2014, 208
- Фосијон, Анри, *Живот облика*, Београд, Култура, 1964, 145.
- Francastel, Pierre, *Студије из социологије уметности*, Нолит, Београд 1974, 239.

- Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1989.
- Kaye, Nick, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London, Routledge, 2000, 229.
- Keith, Michael, Steve Pile (Eds.), *Place and the Politics of Identity*, New York, Routledge, 1993, 227.
- Келнер, Даглас, *Медијска култура – Студије културе, идентитета и политика између модернизма и постмодернизма*, Clio, Београд, 2004.
- Lacy, Suzanne (Ed), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1994.
- Lefebvre, Henri, *Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life*, London, Continuum, 2004, 130.
- Lucie-Smith, Edward, *Art Today*, Phaidon, London, 1995, 110-133.
- Манович, Лев, *Метамеџи – избор текстова*, ЦСУ, Београд, 2001.
- Miles, Malcolm, *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, London, Routledge, 1997.
- Mitchell, W. J. T. *Art and the Public Sphere*, Chicago, University Press, 1993.
- Рајт, Стивен, Уметничко не-делање, Париз, Покрети бр. 17, септембар-октобар, 2001, 9.
- Sennett, Richard, *The Fall of Public Man*. London, Boston: Faber and Faber, 1986.
- Senie, Harriet, Sally Webster (Eds) *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, Washington, London, Smithsonian Institution Press, 1998.
- Sudenburg, Erika, *Space, site, intervention: situating installation art*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2000.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik postmoderne umetnosti (Ambijentalna umetnost (24), Earth Works (74), Galerija kao umetničko delo (108), Instalacija (125), Intervencija (130), Land Art (166))*, Novi Sad, Prometej, 1999, 464.
- Wallis, Brian (Ed.) *If You Lived Here: The City in Art, Theory and Social Activism: A Project by Martha Rosler*, Seattle, Bay Press, 1991.
- Wheeler, Daniel, *Art Since Mid-Century*, London, Thames & Hudson LTD, 1991, 262–270.

## Биографија

**Ирена Келечевих**, рођена 1975. у Риједи. Живи и ради у Београду.

2002. дипломирала на Факултету ликовних уметности у Београду

2006. магистрирала на Факултету ликовних уметности у Београду

У свом раду истражује лични простор и његове везе са јавним простором, који није дефинисан само традиционалном архитектуром већ се појављује као продукт друштвене праксе, будући да је коришћен, окупиран и трансформисан свакодневним активностима.

Од 2003, излаже локално и интернационално реализујући уметничке пројекте у галеријском и јавном простору, у оквиру Белефа, Октобарског салона, Меморијала Надежда Петровић, Сиенса Бијенала у Еквадору и у сарадњи са Домом омладине Београда, Домом културе Студентски град, МКМ, галеријом Звоно, Ремонт, Продајном галеријом Београд, Музејом савремене уметности из Београда, Уметничком галеријом Надежда Петровић из Чачка, Народним музејом из Краљева, Културним центром из Пожеге, Stadtturmalerie из Инсбрука, Аустрија, Галеријом Califia из Чешке Републике итд

### Самосталне изложбе и радови у јавном простору:

2018, *Где је моје место*, Салон Музеја савремене уметности, Београд;

2017, *Сенке прошлости*, пројекат у сарадњи са Уметничком галеријом Надежда Петровић из Чачка

2013, *Узорци места*, Дом културе Рибница, Краљево; *In Absentia*, Културни центар Пожега;

2012, *Узорци места*, Дом омладине, Београд;

2010, *In Absentia*, Продајна галерија Београд;

2008, *У међувремену*, Модрена галерија Лазаревац; *In Between – Pattern Space*, Stadtturmalerie Innsbruck, Инсбрук, Аустрија; *In Absentia*, Народни Музеј Краљево; 2007, *Free Space*, галерија Ремонт, Београд;

2006, *Простори различитих мишљења*, Галерија Звоно, Београд;

2003, *Простор I*, Дом Омладине, Београд; *Простор II*, Бранков Мост, Београд;

2002, *Поглед*, Фасада галерије Надежда Петровић, Чачак

### **Групне изложбе, пројекти и радионице:**

- 2012, *Шта се догодило са Музејом савремене уметности?*, МСУ, Београд; *Приватно / Јавно*, Трећи Београд, Београд;
- 2011, *Препознавање*, Академија Софија, БГ;
- 2010, *У средишту*, Галерија Califia, Чешка Република; *Препознавање*, Народни Музеј Краљево, Крушевац, Чачак, Ниш, Подгорица
- 2009, *Мозгућности структуре*, ДКСГ, Београд; *Не-места*, Салон Музеја савремене уметности, Београд; *Фасцинирајућа геометрија*, МКМ, Београд;
- 2008, *Град / Лице града*, 12. Пролећни анале, Дом Културе, Чачак; *Град / Лице града*, Народни музеј, Крушевац; 2007, *Chronotopes*, 9<sup>th</sup> Venal de Cuenca, Ecuador; *Приватни простор – јавни простор*, Магацин Нолит, Београд; *Ту и тамо. Овде*, БЕЛЕФ – Београдски Летњи Фестивал; *Трансформације сећања. Политике слике*, 24. Меморијал Надежде Петровић, Чачак;
- 2004 – 2006, *Идеја не-реализација*”, Народни Музеји Краљево, Крушевац, Ниш;
- 2003, *Логично* – БЕЛЕФ – Београдски Летњи Фестивал; *Позитив/Негатив*, 44. Октобарски салон, Београд; *Идеја не-реализација*, Модерна галерија, Пожега, Ремонт Галерија, Београд; *Public Art & Public Space*, Уметничко обликовање јавних градских простора;
2002. *Лични-јавни простор*, 22. Меморијал Надежде Петровић, Чачак; *Миграције*, Манастир Каленић, Србија; 2001. *XXX Изложба цртежа и мале пластике студената ФЛУ*, Дом Омладине, Београд; 1997. *A Feverish Leap-Out*, Emily Carr Institute for Art and Design





Прилог 2. *Cut-ways*, Гордон Мата Кларк (*Gordon Matta-Clark*), 1970-те





Прилог 3. *Спирални насип (Spiral Jetty)*, Роберт Смитсон (*Robert Smithson*), 1970.



Прилог 4. *Merzbau*, Курт Швитерс (*Kurt Schwitters*) 1930. година





Прилог 5. Радови јавном простору Ричард Сера (*Richard Serra*)



Прилог 6. *Vermont Georgia South Carolina Wyoming Circle*, Ричард Лонг *Richard Long*



Прилог 7. *Polarities*, Денис Опенхајм (*Dennis Oppenheim*), око 1970. године





Прилог 8. *Double Triangular Pavilion for Hamburg*, Ден Грејем (*Dan Graham*), 1989.



Прилог 9. *Mile of string*, Марсел Дишан (*Marcel Duchamp*), 1938. Година



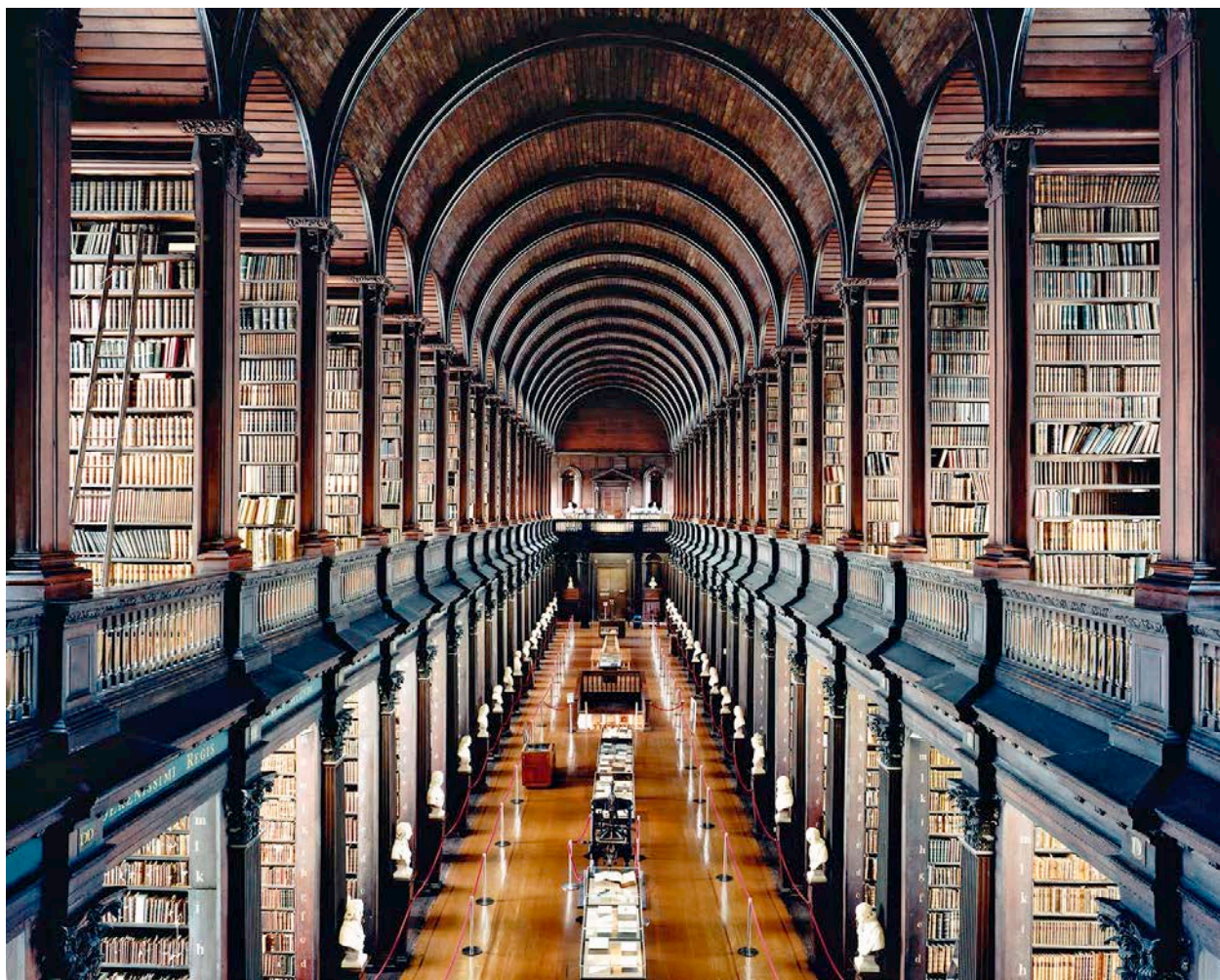


Прилог 10. Мајк Кели (*Mike Kelley*),

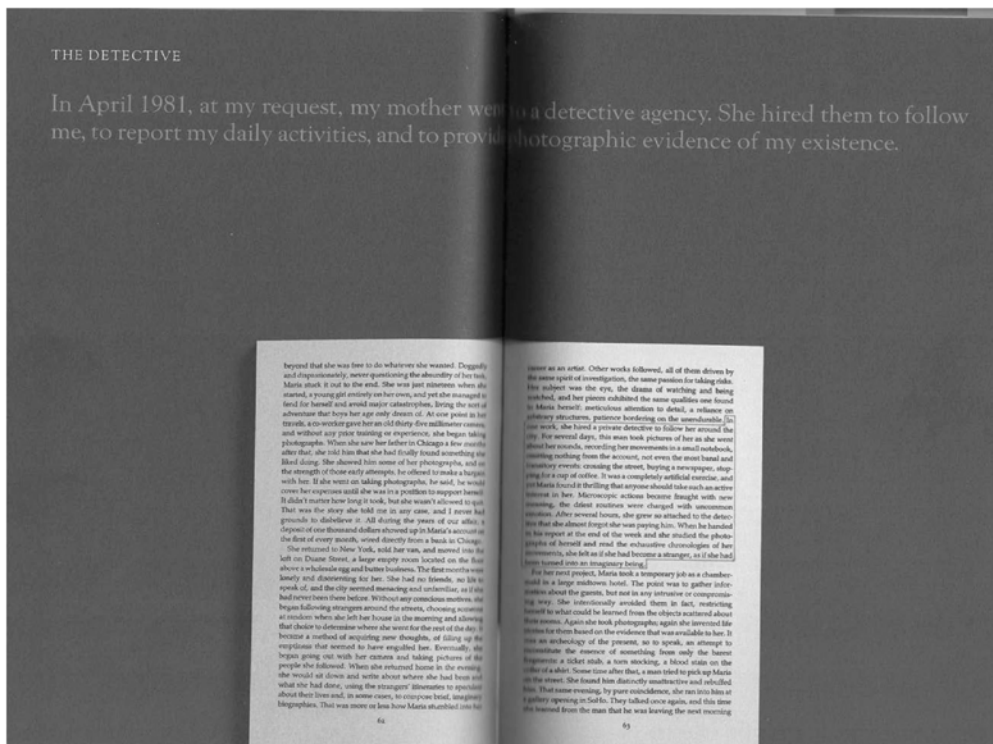


Прилог 11. Дејвид Хамонс (*David Hammons*)





Прилог 12. *Haunted places*, Кандиде Хофер (*Candida Höfer*), 1990-те и 2000-те



Sophie Calle's Double Game - "The Detective"



Thursday, April 16, 1981, 10 A.M.

I am getting ready to go out. Outside, in the street, a man is waiting for me. He is a private detective. He is paid to follow me. I hated him to follow me, but he does not know that. At 10:20 A.M. I go out. In the mailbox, a postcard from Mount Saint-Michel. I read: "Sophie, I think of you often. Vacation... beautiful weather... vacation. Hugs and kisses. See you soon, Patrick." The weather is clear, sunny. It's cold. I am wearing gray suede trousers, black tights, black shoes, and a gray raincoat. Over my shoulder a bright yellow bag, a camera. I take rue Cassendi and buy margarine for eight francs at the flower shop. I enter Montparnasse cemetery and lay the flowers on Pierre V's grave, b. 1920. I. 1981. I continue through the cemetery. Every day, for years, when I was going to school, I took that same route. It pleased me to imagine that there was a man hidden in R's family vault, and that he survived only because of my love and the food I scrupulously left on his grave. At the cemetery exit, on boulevard Edgar-Quinet, I buy Le Monde and Paruscope. At 10:40 A.M. I get to La Coupole, 102 boulevard du Montparnasse, where I have

an appointment with Nathalie M. I do not sit at our usual table, but closer to the window, and order a café crème. At 10:45 A.M. Nathalie M. joins me. I've known her for years. She always seems so fragile. She is beautiful. I am superstitious, so I don't want to speak of "him," of the man who should be following me. I don't know if he is really here. At 11:15 A.M. we leave La Coupole. Nathalie walks with me to a hair-dresser on rue D'Amboise. It is for "him." I am getting my hair done. To please him. At 12:05 P.M. I leave the hair-dresser. My hair is electric; the young woman who hands me my raincoat is reassuring: "Outside, it will calm down." Then I walk towards Jardin de Luxembourg. I want to show "him" the streets, the places I love. I want "him" to be with me as I go through the Luxembourg, where I played as a child and where I received my first kiss in the spring of 1968. I keep my eyes lowered. I am afraid to see "him". At 12:30 P.M. I am waiting for Eugene B., a publisher, beneath the statue of Danton at FCM floor. We're supposed to talk about a book I would like to get published: five minutes go by,

124 DOUBLE GAME II



THE DETECTIVE 125

My eyes meet, on the other side of the boulevard Saint-Germain, those of a man about twenty-two years old, five feet six inches tall, short straight light brown hair, who jumps suddenly and intensely hairy and awkward sprints behind a car. It's "him". A stranger steps up to me and asks where I bought my raincoat. Eugene B. comes at 12:40 P.M. He kisses me and takes me to an outdoor café nearby. At 1:05 P.M. we say goodbye. I head for the Pantheon. From a phone booth, I call Bernard F., whom I would very much like "him" to see. When I was nine, I was certain Bernard F. was my father. Going through my mother's letters, I found and stole a letter he wrote which began: "My darling, I hope you are seriously thinking of sending our Sophie to boarding school...". When he came to visit my mother, I would sit on his lap and stare expectantly at him. Then Bernard F.'s visits became less frequent. I stopped sitting on his lap, everyone told me how much I looked like my father. By the age of twelve, I had forgotten this mistletoe liturgy. My call wakes him up. He tells me that he is not ready to cope with the street. At 1:27 P.M. I get to my studio, located at 36 rue d'Ulm in the former premises of the Couvent de l'Adoration Riparante. A short stop to pick up some papers. At 1:30 P.M. I come out again. I decide to stroll around Paris. I take rue Soufflot, boulevard Saint-Michel and Sainte-Germain. I'm afraid I've lost "him". Since our "meeting" at the Carrefour de l'Odéon, not once did I feel his presence. I walk in the middle of the street.

Arriving in front of 34 rue de Seine, Galerie Eric Fabre, I try to push open the glass door. It does not budge. Further down the same street, in front of number 6, I wait for H. Roger Viellet, Documentation Photographique, to open. I walk in at 2 P.M. and ask for the file on private detectives. I flip through the photographs. All the faces look older than "him" (I am reassured by his youth). I buy a portrait of Detective LePage. As I raise my eyes, through the window, sitting on a bench across the street, the same young man I spotted at the Carrefour de l'Odéon. Now I trust him. I'm not afraid of losing him anymore. I've become a part of the life of X, private detective. I returned his day, Thursday, April 16, in much the same way that he has influenced mine. At 2:10 P.M. I move on. Across the Post Royal and head for the Louvre. At 2:20 P.M., after walking quickly through the museum, I find myself in front of Titian's Man with a Glove. I have always liked this painting. The sad, vacant eyes. The pouting mouth. The face as if beheld resting on a lace collar. But above all, this hint of a mustache. At 2:35 P.M. I leave the Louvre. In the garden of the Tuileries a photographer offers to take my picture with my camera. I accept. At 3:20 P.M. I stop at the Tuileries' outdoor café and order a beer. I take pleasure in watching "him" have his drink at the counter. At 4 P.M. I leave the Tuileries, cross the Place de la Concorde. At 4:30 P.M. I enter the Palais de la Découverte (Discovery Exhibition center), which seemed

à propos. I have an appointment with Jacques M. I see his silhouette on the second floor. We wander from room to room. In a doorway "he" brushes past us. At 5:15 P.M. we leave the Palais de la Découverte. I walk with Jacques M. to his car. I give him a kiss and continue my walk alone. I decide to rest in a movie theater. I walk up the Champs-Élysées and after hesitating between Fassbinder's Lili Marlene and Lautner's Lili Reasonable, a detective comedy, I opt for the former and enter the Gaumont-Columbia at 5:25 P.M. Inside, I only think of "him". He is enjoying this scattered, diffuse, and ephemeral day I have offered him—our day! Half an hour later, at 6:15, I leave the theater. I walk toward Châtelet. At 7 P.M. I arrive at Galerie Chantal Coussol, 80 rue Quincampoix, for the Gilbert & George opening. There, I meet my father and take him outside with me. I want "him" to see my father. Back at the gallery I chat, forgetting "him" a little. At 8 P.M. friends take me by car to a party for George and Gilbert in an apartment at 120 avenue de Wagram. At midnight I leave in the same car to Le Palace, where we have been invited, still in honor of Gilbert & George. I get to know Dan Jetter, whom I met a few months earlier. At 2 A.M. a taxi takes us both to the OK Bar at Vivier. I eat spaghetti and drink whiskey. At 3 A.M., we grab another taxi to go to his hotel, the Hotel Tiquantonne. I am drunk and fall asleep. Before closing my eyes, I think of "him". I wonder if he liked me, if he will think of me tomorrow.

126 DOUBLE GAME II



THE DETECTIVE 127



REPORT

Thursday, April 16, 1981

At 10:00 a.m. I take up position outside the home of the subject, 22 rue Liancourt, Paris 14th.

At 10:20 the subject leaves home. She is dressed in a gray raincoat, gray trousers, and wears black shoes with stockings of the same color. She carries a yellow shoulder bag.

At 10:23 the subject buys some daffodils at the florist's on the corner of rue Froidevaux and rue Cassendi, then enters Montparnasse cemetery at 5 rue Emile-Richard. She lays the flowers on a tomb then leaves the cemetery on the boulevard Edgar-Quinet side.

At 10:37 the subject buys a newspaper from the stand at 202 boulevard Raspail.



128 DOUBLE GAME



At 10:40 she enters 100 boulevard Montparnasse.

At 11:32 the subject comes out of the building in the company of a friend aged approximately twenty-seven, height 5'5", of very stout build, long brown hair, wearing light brown trousers and a black sweater.

At 11:38 the subject says goodbye to her friend outside 21 rue Delambre and enters the Jacques Oudrin hair salon.

At 12:08 the subject leaves the salon and crosses the Jardin du Luxembourg and appears to wait outside Odéon metro station.

At 12:40 a man of about sixty, 5'6", very stout, wearing a gray suit with a gray hat and spectacles with thick black frames, kisses the subject on the cheek.

At 12:43 the subject and the man sit down outside Le Conzé, the café on the Carrefour de l'Odéon. They have something to drink and talk. The subject holds the man's arm.

At 1:02 the subject and the man part company.

At 1:18 the subject phones from a booth outside 13 rue d'Ulm. After making this call, she goes into the courtyard of 24 rue d'Ulm (church).

At 1:25 she comes out and walks down rue de Seine. She stops outside Galerie Chardin at number 36 but the gallery is closed. She comes back and goes into 8 rue de Seine, the shop "St. Roger-Viellet Documentation Photographique". She stays there for about eight minutes.



THE DETECTIVE 129



At 2:15 the subject enters the Louvre museum and walks to the Salle des Etats, stopping before the painting by Titian, "Man with a Glove". She takes notes and also a photograph. She stays in front of the painting for about half an hour.

At 3:10 she leaves the Louvre and crosses the Tuilleries. She has herself photographed by a street photographer.

132 DOUBLE GAME II

THE DETECTIVE 133

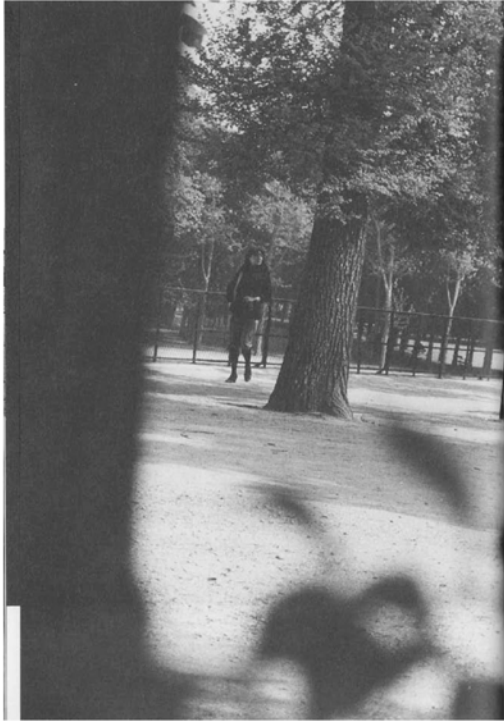


At 3:20 the subject takes a drink at the outdoor café in the Tuilleries gardens and writes.

At 3:55 the subject leaves the café and heads for the Place de la Concorde.

134 DOUBLE GAME II

THE DETECTIVE 135



At 4:25 she enters the Palais de la Découverte and meets a man aged about fifty, 5'8", slim, with metal-framed spectacles; he is wearing white trousers, a beige canvas jacket, and a gray hat. The subject and the man hold hands and walk around the museum.

At 5:10 the subject and the man leave the Palais de la Découverte and head toward rue Franklin-D-Roosevelt where, after kissing, they part outside number 1. The man gets behind the wheel of a white Range Rover, license number 383 BEX 75, and drives off.

At 5:25 the subject goes into the Gaumont-Colisée cinema at 36 avenue des Champs-Élysées to see the film "Lilli Marlene".

At 7:25 the subject leaves the cinema and goes into the Franklin-Roosevelt metro station where she boards a train bound for Font-de-Sèvres. She changes at Trocadéro and takes the direction Nation.

At 7:55 the subject gets off the train at the station Denfert-Rochereau.

At 8:00 the subject returns home. The surveillance ends.

THE DETECTIVE 131

I wanted to have a souvenir of the person who would be following me. I didn't know which day of the week the tailing would take place, so I asked François M to be outside the Palais de la Découverte every day at 5 P.M. and to photograph anyone who seemed to be tailing me. I received the following report, accompanied by a set of photographs: "Thursday, April 16, 1981, at about 5:15 P.M., Sophie Calle came out of the Palais de la Découverte. I immediately noticed that she was being followed by a young man aged about twenty-five, in a leather jacket, with a camera round his neck and a bag over his shoulder. He was walking about twenty meters behind her and photographed her at the first crossroads. In turn, photographed him. We entered avenue Franklin-Roosevelt and crossed the Champs-Élysées. "At 5:25 Sophie Calle entered the Gaumont-Colisée cinema. The man waited for a few moments; I think he was noting the times of the showings. Then he continued on his way up the avenue to the Lord Byron, where the poster had *Emmanuelle* and *The Daughters of Madame D*. "At 5:30 the man went into the cinema and that was the last I saw of him."

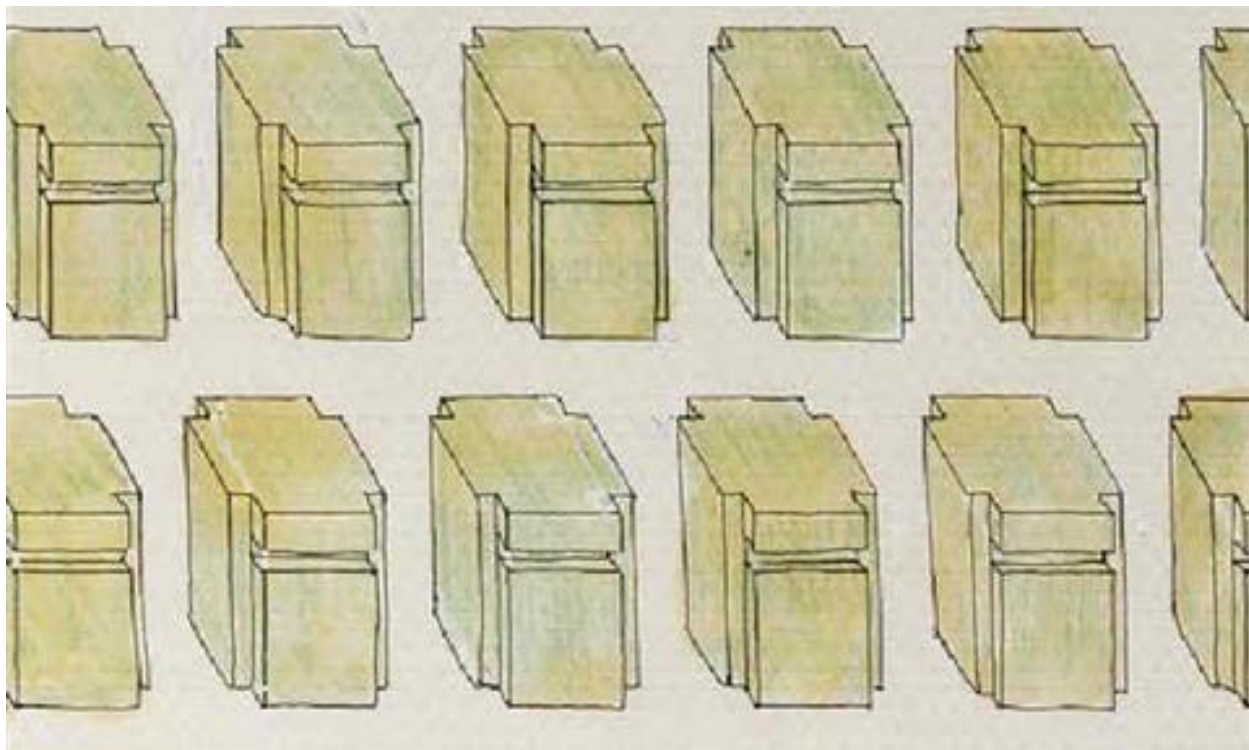


134 DOUBLE GAME II



THE DETECTIVE 139

Sophie Calle's Double Game - "The Detective"



Прилог 14. *Шеснаест простора*, Рејчел Вајтред (*Rachel Whiteread*), 1995. Година





Прилог 15. *Теразијска чесма*, Пројекат *Не-места*, Салон МСУ Београд 2009.



ЗАВОД ЗА ЗАШТИТУ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ ГРАДА БЕОГРАДА

**МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ  
БЕОГРАД**

**Нови Београд  
Ушће 10, Блок 15**

P 1961/09

22.06.2009.

У вези са захтевом број Р 1961/09 од 18.06.2009. године, којим сте се обратили Заводу за заштиту споменика културе града Београда ради издавања копија техничке документације за културно добро Теразијска чесма, а за потребе припреме изложбе „Реконструкција. Уметност на јавним (не)местима“, у прилогу вам достављамо тражену документацију:

1. копију основе – из пресека 1-1, стање из 1962. године, Р 1:40 – 1 страна формата А3
2. копију подужног пресека, стање из 1962. године, Р 1:40 – 1 страна формата А3
3. копију изгледа – А, стање из 1962. године, Р 1:40 – 1 страна формата А3

Истовремено вас обавештавамо да се овим путем обавезујете да ћете достављену документацију користити само у сврху наведену у захтеву.

С поштовањем,



Директор

др Милана Грозданић, дипл.инж.арх.

11000 Београд, Калемегдан 14, Србија

Тел. 011/ 3287 557, 2622 341, Факс: 011/ 3287 411, e-mail: zskgb@beotel.yu, www.belgradeheritage.com, ПИБ 101511252, Матични број 07045719

## **Техничка спецификација за предлог пројекта *Не-места***

### **Објекат:**

- Теразијска чесма

### **Локација:**

- Теразије као садашња локација
- Топчидерска црква као привремена локација

### **Материјал:**

- Скеле (грађевинске), могу се изнајмити или позајмити
- Флуоресцентна фарба или трака

### **Техничко особље:**

- 2 грађевинарска радника за монтирање и демонтирање скела

### **Буџет:**

- 4 дневнице за мајсторе,
- скеле
- фарба или трака
- Билборд:
  - Штампа и изнајмљивање билборд места

**Дозвола:** за постављање инсталације (временски период у августу 2009.)

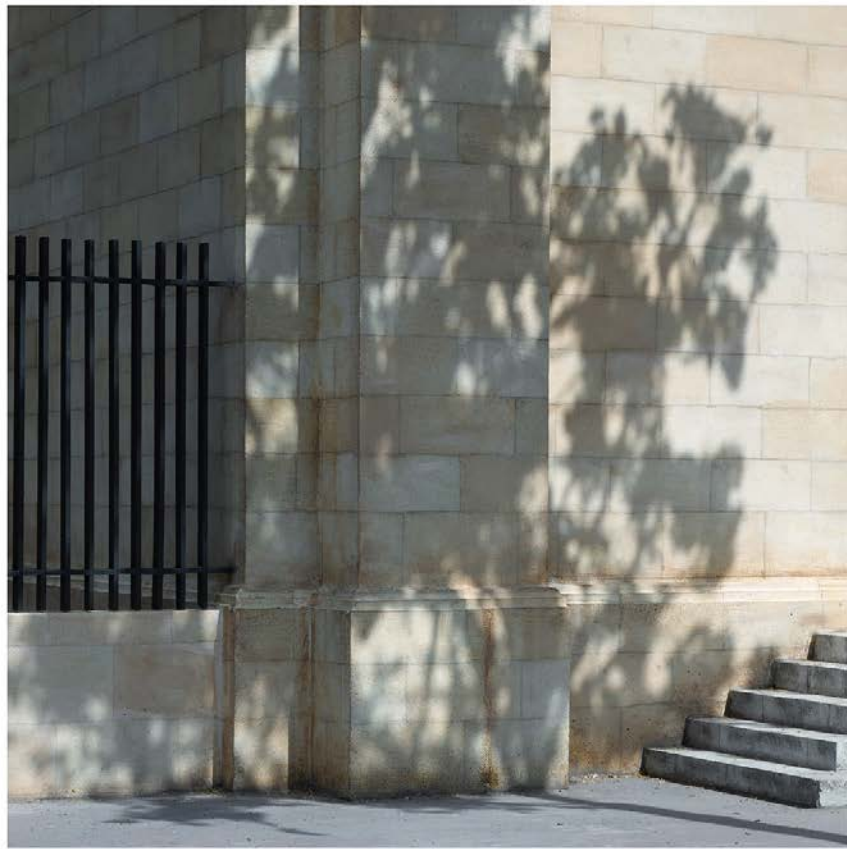






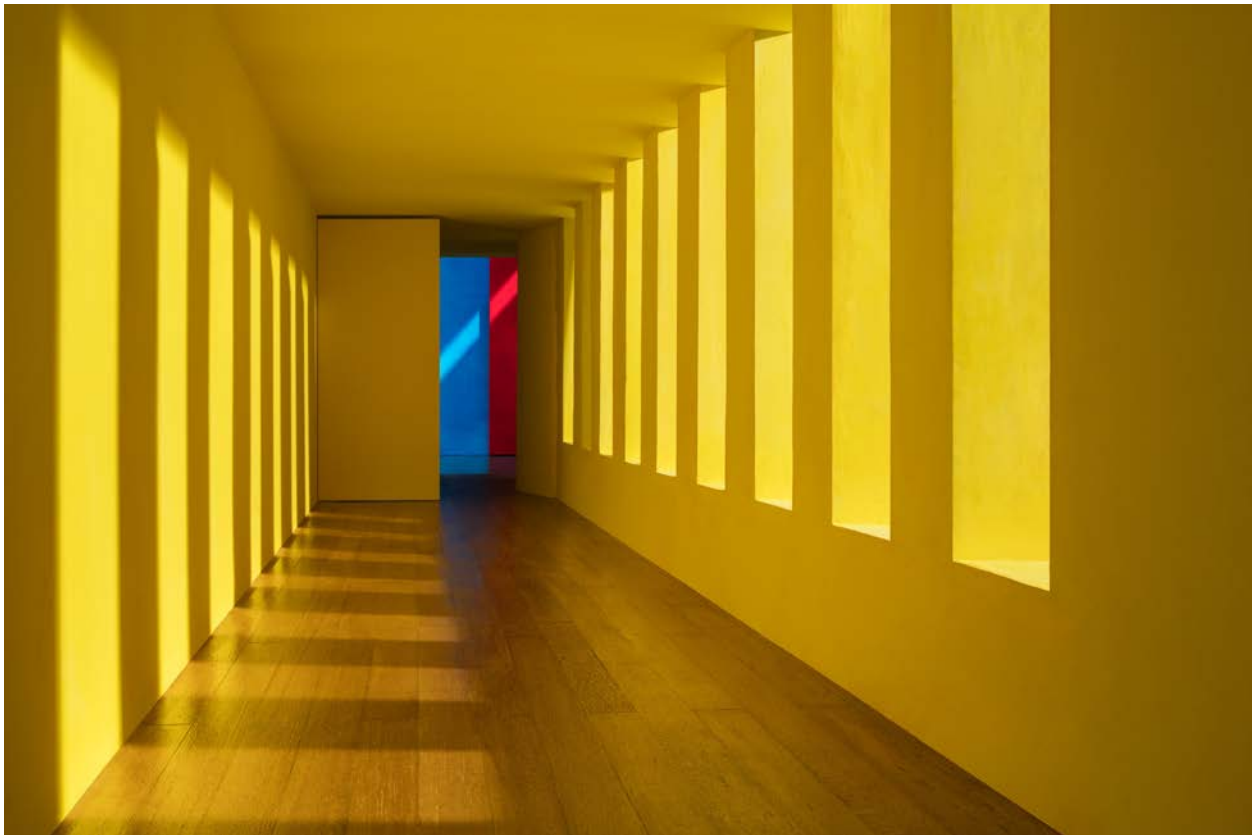


Пројекат је рађен истовремено са реконструкцијом Теразијске чесме 2009. године.



Прилог 16. Оливер Боберг (*Oliver Boberg*)







Прилог 17. Џејмс Касебер (*James Casebere*)



Прилог 18. Амбијентална поставка, *Где је моје место*, Салон МСУ Београд, 2018.



Прилог 18. Амбијентална поставка, *Где је моје место*, Салон МСУ Београд, 2018.



Прилог 19. Амбијентална поставка, *Где је моје место*, Салон МСУ Београд, 2018.





Прилог 20. Амбијентална поставка, *Где је моје место*, Салон МСУ Београд, 2018.





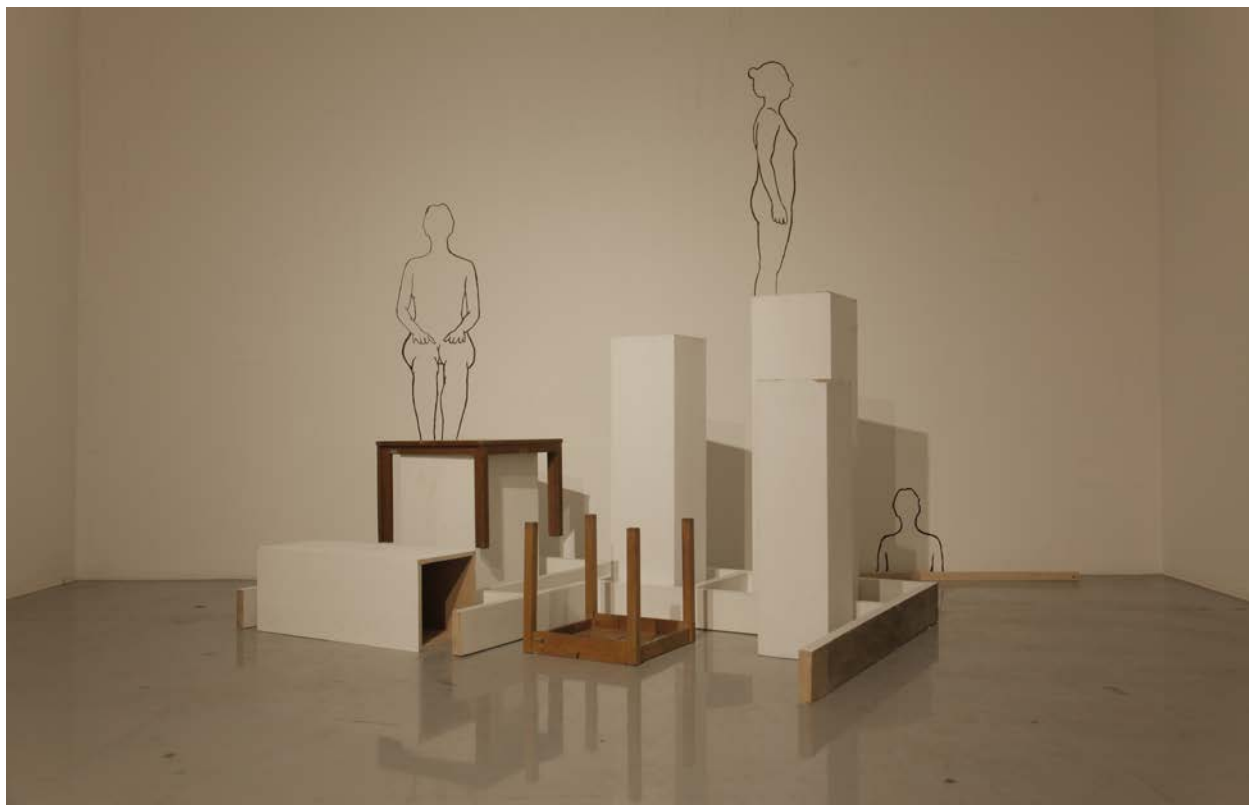
Прилог 21. Амбијентална поставка, *Где је моје место*, Салон МСУ Београд, 2018.



Прилог 22. *Ентеријер*, Стојана Аралице из 1933;



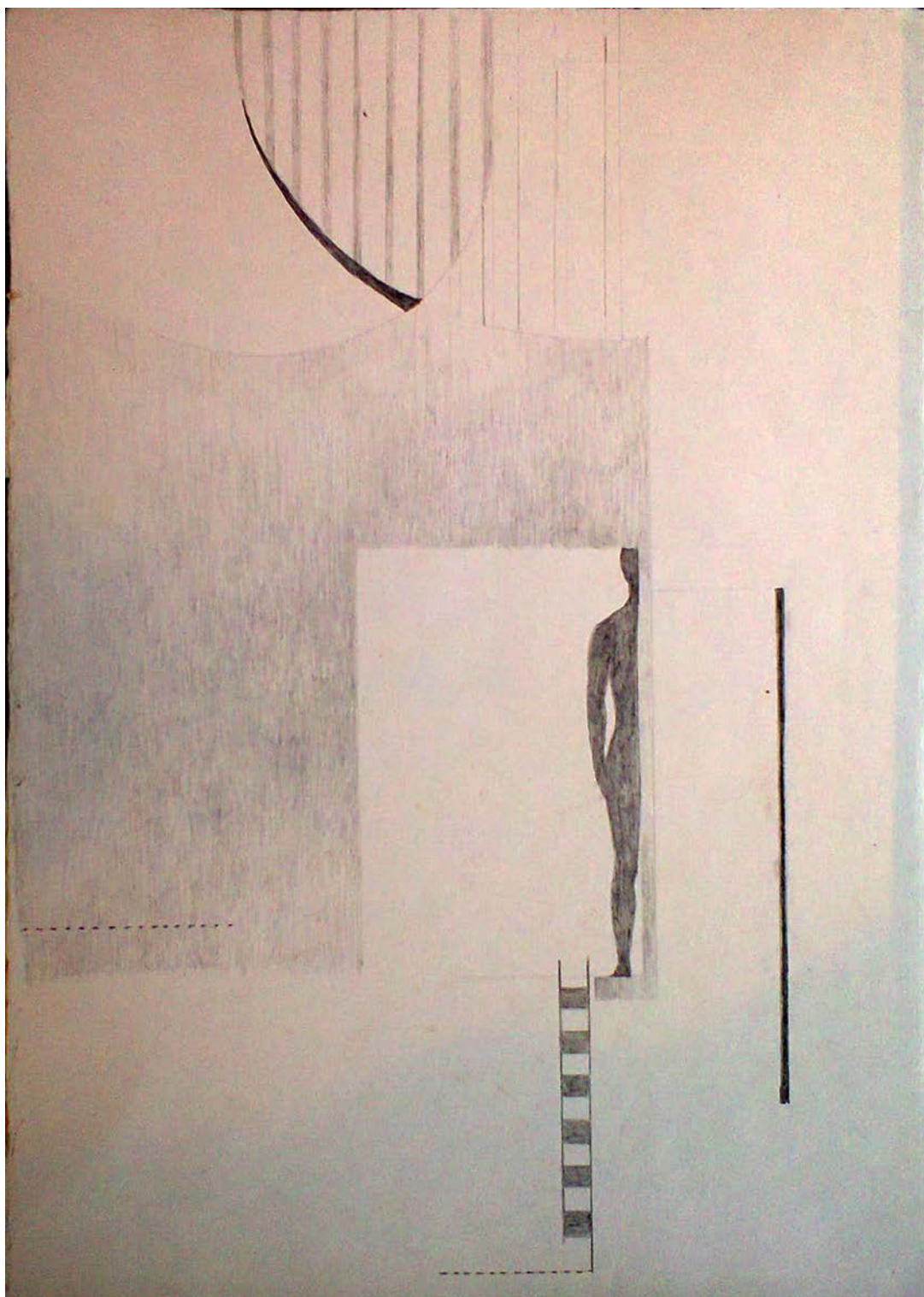
Прилог 23. *Плави кафе*, Ивана Табаковића из 1937;



Прилог 24. *Пут славе*, Пеђе Милосављевића из 1953;

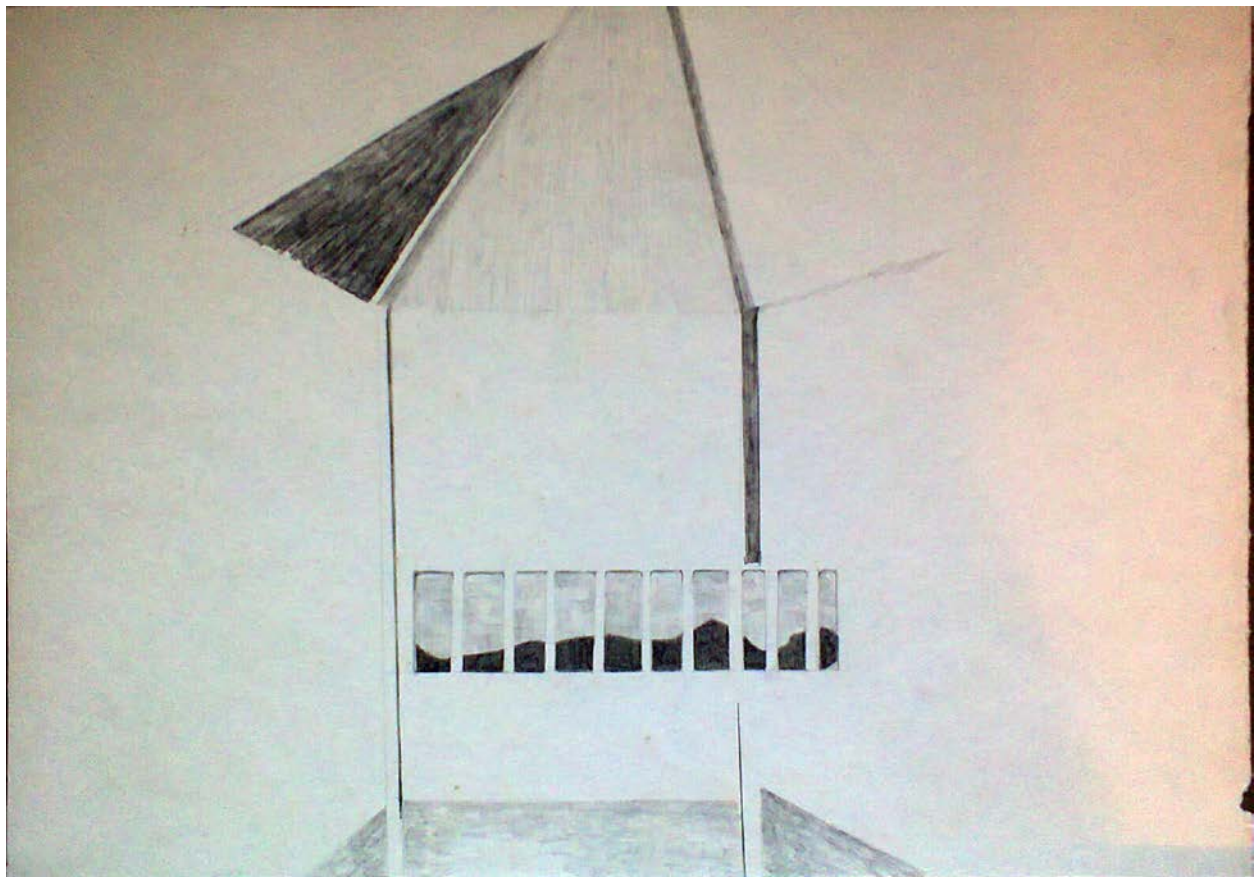
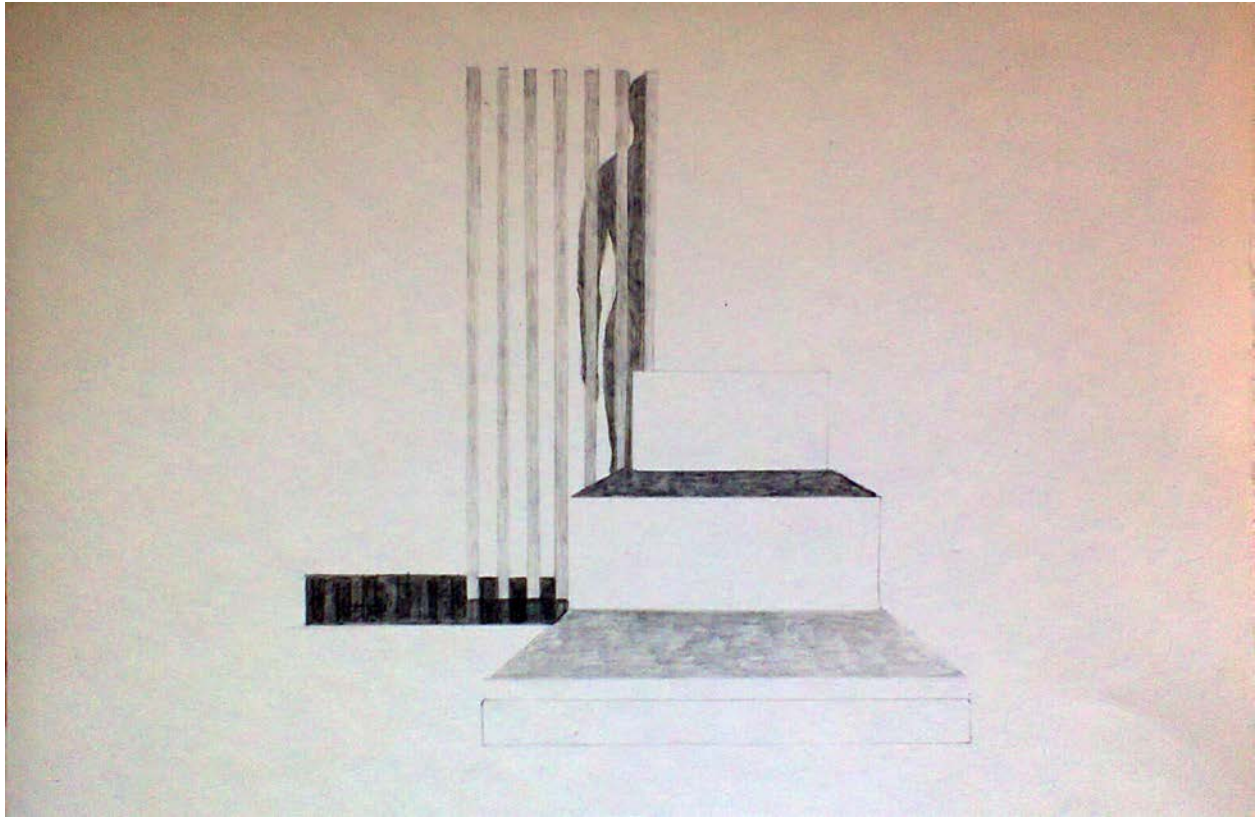


Прилог 25. *Лежећи акт*, Миленка Шербана из 1967.



Прилог 23. Скице за амбијенталну поставку, *Где је моје место*





## Изјава о ауторству

Потписана Ирена Келечевић

број индекса 4485/13

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Простори различитог мишљења, амбијентална инсталација

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 25.06.2018.

Ирена Келечевић

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора Ирена Келечевић

Број индекса 4485/13

Докторски студијски програм Сликарство

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Простори различитог мишљења, амбијентална инсталација

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Ментор редовни професор мр. Добрица Бисенић

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) Ирена Келечевић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 25.06.2018.

Irena Kelcević

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Простори различитог мишљења, амбијентална инсталација

---

---

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 25.06.2018.

Потпис докторанда

Ивено Келбаковић