

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЕ СТУДИЈЕ



Вишемедијска уметност

Докторски уметнички пројекат

**КРИЦИ ШКАРТА**

Аутор:

Никола Говедарица

A4/2017

Ментор: проф. др ум. Иван Правдић

Београд, 2021.



## САДРЖАЈ

Апстракт .....	04
Abstract .....	05
Увод .....	06
Шкарт .....	07
Крик .....	13
I Бесформно и људско у рељефној слици „Усахлост“ .....	17
II Бесформно и људско у покретној скулптури „Крик“ .....	39
III Бесформност у видео-раду „Друштво спектакла“ .....	62
Закључак .....	82
Визуелни прилози.....	87
Литература.....	97

## АПСТРАКТ

Концепт овог уметничког пројекта представља преиспитивање места које савремена технологија има у нашим свакодневним животима, призивајући рушење баријера, граница и омеђених простора између технологије и модерног друштва. Истраживање је инспирисано поремећеном равнотежом између машине и човека у вештачки створеној садашњици (индустријској утопији) која обилује производима постиндустријског потрошачког друштва. Полазиште овог интердисциплинарног уметничког истраживања је „Бесформност: водич за кориснике“ (Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss), дело које је сугерисало оригинално разграничење модернизма и постмодернизма. Књига се фокусира на идеју безобличности као ослонац новог начина систематизације категорија (пост)модерне уметности, говорећи о разумевању уметности и живота људи у савременом добу такозваног хаоса, као и о промени потребној за разумевање савремене уметности. Свако од четири основна поглавља ове књиге (Базични материјализам, Хоризонталност, Пулс, Ентропија), доследно измиче затвореној форми једнозначног, стално се преплићући и у узајамном односу стварајући нови облик бесформног. Друго полазиште овог истраживања је „Друштво спектакла“ (Guy Debord), дело које није изабрано због идеолошког представљања ситуационистичке интернационале из шездесетих година прошлог века, већ због занимљиве слутње, односно предсказања судбине људског друштва условљене последицама технолошке и дигиталне револуције. Вишемедијски рад „Крици шкарта“ састоји се од три основна елемента: кинетичке инсталације, статичне инсталације (енформел слике) и видео-рада. Њихова композиција предочава теоријску основу постмодернизма и садржи четири основна начина приказивања бесформности. Истинска улога ове вишемедијске инсталације је враћање, или транспозиција, на првобитно стање, односно афирмација *физичког* материјализма на рачун његовог *естетског* аспекта. Бесформност се одиграва испод површине и кроз њу, указујући при томе да је главни проблем за све који хоће да покажу, донесу или ослободе бесформност – транспозиција. Да би нешто опстало ван света форме, потребан је предмет који континуирано опстаје као процес, јер ће управо тај процес онемогућити наметање форме било које врсте. Тај процес ће, у исто време, алудирати на друштвену свест модерног света, на настанак хаоса као транспозиције некада нормалног, уређеног, системског друштвеног мира.

Кључне речи: *бесформност, шкарта, постмодернизам, спектакл, хаос*

## ABSTRACT

The concept of this art project is to re-examine the place that modern technology contains in our everyday lives, calling for the breaking down of barriers, borders and limited spaces between technology and modern society. This research is inspired by the shaky balance between machine and man in the artificially created present (industrial utopia) in which the products of post-industrial consumer society abound. The first foundation for this interdisciplinary artistic research is *Formlessness: a user guide* (Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss), a work that suggested the original distinction between the modern and postmodern eras. The book focuses on the idea of formlessness as a basis of a new way of systematizing the categories of (post)modern art, talking about understanding of art and life of people in the modern age of so-called chaos, and about the change necessary for understanding contemporary art. Each of the four basic chapters (Basic materialism, Horizontality, Pulse, and Entropy) constantly eludes the closed form of the unambiguous, constantly intertwining and, in a constant mutual relationship, creating a new form of the formlessness. The second foundation for this research is *Society of Spectacle* (Guy Debord), a work that was not chosen because of the ideological presentation of the situationist international from the 1960s, but because of an interesting foreboding, i.e. predicting the fate of human society befell the technological and digital revolutions. *Shouts of Scrap* as a multimedia work consists of three primary elements: kinetic installation, static installations (enformel paintings) and video-work. Their composition revisits the theoretical basis of postmodernism and contains four basic ways of representing formlessness. The true role of this multimedia installation would be to restore or transpose to the original state, i.e. to reaffirm the purpose of *physical* materialism on account of its aesthetic aspect. Formlessness takes place below and through the surface, pointing out that the main problem for anyone who wants to show, bring or release formlessness is, in fact, transposition. In order for something to survive outside the world of form, an object that continuously survives as a process is needed, because that process is what will make it impossible to impose form of any kind. That process will, at the same time, allude to the social consciousness of the modern world and the emergence of chaos that has become a transposition of the once normal, orderly, social systemic peace.

Keywords: *formlessness, scrap, postmodernism, spectacle, chaos*

## УВОД

Теоријску основу овог истраживања чине извори из теорије уметности, историје уметности, књижевности, психологије, истраживања друштвених, социолошких и културолошких појава у савременим друштвима.

Текст „Крици шкарта“ је нека врста водича за лакше разумевање истоименог уметничког пројекта представљеног докторском изложбом. Поред уводног разматрања термина *шкарта* и *крик*, текст има три основна поглавља (свако о по једном сегменту уметничког рада) и закључак. У поглављима је детаљно размотрен методолошки приступ разради идеје, све до теоријских утемељења. У закључном делу постоје и визуелни прилози – један од резултата уметничко-теоријског истраживања.

Докторска изложба је организована у галеријском простору у коме је посетилац могао да схвати сву сложеност теоријског концепта хаоса, као и потребу за разумевањем постмодерног читања уметности. Очигледна је потреба и за другачијим теоријским апаратом који би показао да је савремени човек управо бесформна материја која је себе успешно транспоновала захваљујући друштвеном хаосу у коме егзистира.

## ШКАРТ

Значење које се прво намеће је – *производ неодговарајућег квалитета*. Квалитет производа је комплексан појам и сталан је пратилац човека као произвођача или као корисника. У фабричком контексту, квалитет се обезбеђује када су све мере и поступци за постизање квалитета у складу са планом квалитета, који подразумева планирање, управљање и контролу. Уколико само један од мноштва захтева није испуњен, ако само један параметар није у складу са договореним стандардом, радиће се аутоматски о материјалу који није одговарајућег квалитета, који ће бити означен као лош материјал, материјал с маном, односно постаће шкарт.

Шкарт подразумева недостатак и представља слику негативности и несавршености. Кроз векове је, на неки начин, био повезиван са људима на друштвеној маргини и био им је од користи. Тако, на пример, одбачени челични нож познате америчке компаније *American Knife Company* са словном грешком на жигу/грбу може да служи једнако добро као и нож без грешке, али ће, због високог стандарда компаније, он ипак бити одбачен као роба с грешком. Често се дешава да таква роба заврши у такозваним земљама у развоју, у рукама људи којима словна грешка неће бити од кључне важности.

Иако се ради о отпаду, односно материјалу који је изгубио своју примарну улогу, шкарт на различите начине опстаје у свету конзумеристичког светског циклуса и налази своју употребну вредност на другачијој основи. Кроз историју се неретко дешавало да се управо из неког отпадног материјала створи већа вредност него она која је била првобитно замишљена. Дobar пример су случајна открића успешних лекова међу супстанцама које су представљале разочарење у некој другој улози. Флемингово случајно откриће пеницилина, односно препознавање делотворности једне неугледне буђи у борби против бактеријске инфекције, променило је правац развоја медицине. Након што је одбачена као лош лек за хипертензију и ангину пекторис, односно као шкарт, вијагра се показала као одличан лек за еректилну дисфункцију.

Постоји огроман број сличних примера у којима се види озбиљан потенцијал такозваног непотребног материјала. На крају, у савременом свету, у веку уништавања природе, расте утицај рециклаже у којој материјали попут шкарта имају најбитнију улогу. Рециклажа се не односи само на физичку замену и нову

производњу робе, односи се и на сферу уметности, под истим називом. Рециклажом се називају концептуални и медијски поступци у уметности којима се потрошени, одбачени, поништени, неупотребљиви артефакти, простори, институције, значења или вредности културе обнављају и излажу у контексту савремене уметности.<sup>1</sup> Дакле, рециклажа је нека врста визуре и деловања уметника као радника у култури, који на другачији начин обрађује артефакте културе. Он проучава културу, претражује њене архиве, депое, и отпаде и указује на сложене процесе брисања или обнове у савременим политичким световима.

Отпадни материјал је кроз векове представљао занимљиву уметничку тему, која је често била приказивана на скривени начин. Почетком двадесетог века, тема отпада добија значајнију улогу у уметности, а захваљујући уметничким покретима попут неодаде, флуксуса и новог реализма доживљава и пуни процват. Неодада се на најнепосреднији начин везује за шкарт као мотив. Наредни пасуси говоре о дадаистичком третману отпада, односно о значају теме отпада у неодади, којој, на крају, припада и уметнички докторски рад „Крици шкарта“.

Неодада је настала у доба доминације високе модерничке естетике у сликарству, скулпторству и самом потрошачком друштву. Заснована је на критичком ставу према Гринберговим формалистичким теоријама високог модернизма, које се залажу за аутономију уметничког дела, за разликовање високе и популарне уметности и за одређење уметничког дела искључиво на основу његове материјалне морфологије. Неодада је заснована и као уметност потрошачког друштва, односно као уметност која ради с продукцијом, значењима и вредностима друштвене потрошње високог модернизма.

Приступ неодаде потрошачком друштву је критички и нихилистички. Док, на пример, флуксус сличним стратегијама тежи утопијском духовном и политичком обрту метафоризујући зен концепте просветљења и индивидуалног ослобођења, дотле неодада показује бесмисао, истрошеност, отуђеност и окрутност – реалност потрошачког друштва. У неодади нема поуке, хумора, ироније и пародије, постоји само хладна, дословна и цинична употреба отпада, трагова и механизма потрошачког друштва. Неодадаистички хепенинг лудистичким чиновима спајања

---

<sup>1</sup> Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, Орион арт, Београд, 2011, с. 631.



живота и уметности брише границу између сликарског, скулпторског и театарског. Реализација хепенинга најчешће је везана за симболичка места потрошачког друштва попут аутопута, отпада или гараже, а учесници хепенинга су и уметници (Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg) и публика. За неоодаистички редимејд и асамблаж карактеристични су: колажно-асамблажне слике (Milton Ernest "Robert" Rauschenberg, Jasper Johns), тродимензионални објекти и инсталације које имају статус имагинарне сценографије (Edward Ralph Kienholz, Claes Oldenburg). Неоодаистичка вишемедијска уметност има интермедијалне, мултимедијалне и полимедијалне варијетете (John Milton Cage, Mercier Philip "Merce" Cunningham, David Tudor).

Неодада и хепенинг су варијанте истог процеса аутодеструкције високог модернизма. Неоодада и поп-арт су сродни покрети. Постоје концептуалне подударности између неоодаде и критичке линије поп-арта која деструира фетишизиране предмете модернистичке културе. Постоје и концептуалне разлике: поп-арт *приказује* потрошачки свет (сликом, графиком, фотографијом, скулптуром, асамблажом, инсталацијом), а неоодада потрошачки свет и његове продукте и институције *користи као дословни и пронађени материјал* за уметнички чин.<sup>2</sup> Вишемедијски рад „Крици шкарта“ цео је прожет идеолошким теоријама неоодаде и првих облика поп-арта. У наставку текста представља се настанак и развој идеје, као и норме које описују моћ савремене уметности у друштву општег материјалног конзумеризма.

После детаљног проучавања својстава отпадних материјала, истраживање започињем на јединој логичној локацији – оној која уједно представља извор свих инспирација неоодаистичког уметничког правца: на отпаду. У овом случају, то су крагујевачка сметлишта. Као места на којима се одлажу непотребни, истрошени и застарели производи модерног друштва, отпади и сметлишта прави су антипод излагачким просторима. Као негативна места или као анти-институције модернистичке културе, отпади и сметлишта били су инспирација неоавангардистима педесетих и шездесетих година двадесетог века. Простор отпада, отпадни материјали, као и читава сметлишта, коришћени су као критички симболи,

---

<sup>2</sup> Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, с. 486.

метафоре и алегорије уз чију је помоћ култура доводила у питање високу, естетизовану уметност и залагала се за технолошки напредак.

Читајући есеје о потрошној роби, о рециклираним отпадним материјалима чија употребна вредност расте, о самој рециклажи која постаје неопходност потрошачког друштва, размишљајући о иницијалној идеји за кинетичку инсталацију, обилазећи отпаде, разговарајући са људима који тамо раде, тражећи материјал довољно савитљив али и довољно постојаних естетских својстава, долазим до, чини се, јединог решења: шкарта челичних трака.

Челик је, сам по себи, фантастичан материјал јер има невероватан распон и флексибилност особина.<sup>3</sup> Може бити врло мек и, као такав, изузетно погодан за дубоко извлачење или савијање (нпр. прављење лименки). Може бити и врло тврд и крт (нпр. мартензитни челик за сечива). Пред модерну производњу челика постављају се врло високи захтеви, који најчешће подразумевају оптималну комбинацију особина као што су затезна чврстоћа, с једне стране, и деформабилност, са друге.<sup>4</sup> Отпадне челичне траке набављене у Крагујевцу имају изузетну затезну чврстоћу, јер је то њихова првобитна намена захтевала: њима су се, као каишима, увезивали и држали на месту греде и балвани приликом транспорта камионима.

Отпадни челик, односно шкартирана роба уопште, постаје један од кључних концепата ситуационистичке интернационале,<sup>5</sup> а она је повезана са филозофским тезама из Деборовог (Guy Debord) „Друштва спектакла“. Употребна вредност коришћеног метала, раније схватана као имплицитни аспект разменске вредности, сада, у изокренутом свету спектакла, постаје експлицитно изражена. С једне стране,

---

<sup>3</sup> По класичној дефиницији, челик је легура гвожђа (Fe) и угљеника (C) која садржи мање од 2,11% (масених процената) угљеника. Са становишта хемије и термодинамике, челик је метастабилна легура гвожђа (Fe) и цементита (карбида гвожђа Fe<sub>3</sub>C). Невероватан распон и флексибилност особина (до којих се долази уз помоћ легирања, термичке обраде и пластичне прераде), као и релативно ниска цена производње чине га најчешће коришћеним металним материјалом. Према: Паркес, Џорџ & Фил, Давид, *Мелорова модерна неорганска хемија*, Научна књига, Београд, 1973.

<sup>4</sup> Група аутора, *Грађевинска физика и материјали*, График прес, Београд, 2008, с. 44.

<sup>5</sup> Ситуационистичка интернационала је била мала међународна група политичких и уметничких агитатора укоренењених у марксизму, анархизму и уметничкој авангарди с почетка двадесетог века (дадаизму, надреализму). Основана је 1957. године са циљем радикалне друштвене промене. Током шездесетих се дели на неколико мањих група. Припадници СИ називају се ситуационистима. Назив ситуационизам потиче од речи ситуација, будући да су чланови групе сматрали да је најважнија промена – револуција свакодневног живота, а она се постиже свесним стварањем жељених ситуација.

зато што је њена реалност еродирала услед прекомерног развоја робне економије, а с друге, зато што она наставља да служи као лажно оправдање за један лажни живот. Како даље Ги Дебор примећује, роба успева да колонизује читав друштвени живот:

Комодификација није само очигледна: ми више не видимо ништа друго. Свет који видимо је свет робе. Модерна економска производња проширује своју диктатуру како просторно, тако и по интензитету. У мање индустријализованим регионима, њена владавина се већ испољава кроз присуство неколико престижних роба и империјалистичке доминације, наметнуте из индустријски развијенијих региона. Њихов друштвени простор непрестано се застире новим слојевима робе. С напретком друге индустријске револуције, отуђена потрошња постаје исто толико дужност маса, колико и отуђена производња. Читав друштвени продати рад постаје тотална роба, чији непрестани обрт мора бити одржаван по сваку цену. Да би се то постигло, ова тотална роба мора бити враћена у фрагментираним облику исто тако фрагментираним појединцима, који су потпуно одсечени од целине производног процеса.<sup>6</sup>

У том циљу, специјализована наука доминације разбија се на читав низ даљих специјализација (као што су социологија, примењена психологија, кибернетика и семиологија) које су задужене за надгледање саморегулације сваке фазе тог процеса.

Враћајући се на шкарт челичних трака, ствара се закључак да он, поред свега наведеног, представља и потрошачко друштво које користи увек исту потрошачку робу, друштво које је изгубило свој лични Ид и заменило га безличним Ја.

Шкарт челичних трака тако није више само некавалитетан производ који је изгубио примарну намену; није ни само слика већинског друштва, како верује Ги Дебор, већ чини и ослонац сложеног, кохерентног система Розалинд Краус (Rosalind Krauss) и Ив-Алана Боа (Yve-Alain Bois) – представља главни алат, под називом *бесформност*, за рушење формалне органске целовитости постулиране формалистичком методом Клемента Гринберга (Clement Greenberg).

---

<sup>6</sup> Дебор, Ги, *Друштво спектакла*, Анархистичка библиотека, Београд, 2003, с. 12.

„Крици шкарта“ управо томе и теже – да наруше формалну органску целовитост и конзистентност дела. Тежећи ка бесформном, уметничко дело може да прикаже и мањак који нарушава идентитет уметника, уметничког дела и историје уметности; може да укаже и на страх и ужас од онога што мањка делу, али и од онога што је скривено и надређено делу као некакав неухватљиви вишак.

## 2.КРИК

Уживање у мелодији опере, безгранично неконтролисано уживање у оперској арији која прераста у крик, јесте метафора којом се описује постмодерно уживање. Опера обећава, изазива и призива уживање у самом гласу који пева и у сложеном аудио-визуелном сценском приказу (спектаклу). У античким ритуалима и средњовековним световним и духовним церемонијама, на пример, уживање у музици или визуелном као сценском извођењу било је тек њихова секундарна улога, у односу на магијску, екстатичку, комуникацијску улогу, односно улогу у заступању моћи, власти или служења итд.<sup>7</sup>

Крик је, поред многих поређења и метафоричних значења, краткотрајан али гласан звук који уобразиља најчешће сврстава међу негативне исказе. Звук, сам по себи, представља механички талас фреквенција од 16 Hz до 20kHz<sup>8</sup>, односно у распону које људско ухо може да чује. Иако краткотрајан, гласан звук може бити, и најчешће јесте, пријатна реакција на нешто неочекивано, он се у симболизовано пренесеним значењима поистовећује са хладноћом и тескобом, чак и са несрећом. Улога крика у овом уметничком раду је вишеструка. У наставку текста следи најпре теоријско разматрање крика, а затим се његова улога објашњава уз помоћ студије случаја конкретне кинетичке инсталације.

У уметничкој вишемедијској инсталацији „Крици шкарта“ *крик метала* има веома значајну улогу у формулисању завршног исказа и приказа трансгресивне уметничке праксе, јер представља и теоријски ослонац и предмет трансгресивног, пре свега Батајевог разумевања нижег облика бесформности. Филозофију трансгресије унутар уметничких авангарди успоставио је управо творац термина бесформности – Жорж Батај. Он указује на две трансгресије дискурса разума. Прву трансгресију чини увођење нижих елемената: – плача, крика, мрље мастила и др. Другом трансгресијом се указује на више елементе: провоцира се симболички код изнутра, проблематизују се гаранције и легитимност смисла. Суочавањем ове две трансгресије провоцира се и проблематизује процеп (јаз, дистанца, дисонанца) између високог и ниског – као у случају његових израза „пенетрирање ока“ или

---

<sup>7</sup> Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, Орион арт, Београд, 2011, с. 778.

<sup>8</sup> Круз, Велимир, *Техничка физика за техничке школе*, Школска књига, Загреб, 1969, с. 185.

„гажење ногама целокупног звезданог неба“. За Батаја је трансгресија унутрашње искуство у којем индивидуа или (у случају ритуализованих трансгресија, каква су колективна славља) друштво прекорачује границе рационалног, свакодневног понашања вођеног профитом, производњом и самоочувањем. У трансгресији се огледа моћ забране. Трансгресија користи моћ забране. У овом смислу конституисана замисао трансгресије улази у структуралистичку мисао, преображавајући је у екстатични и децентрирани дискурс. Стога је трансгресија речнички (и пост-батајовски) и субверзија, прекид, лом и револуција. Дословност субверзије, прекида, лома и револуције у индивидуалној и колективној егзистенцији нема улогу само у рушењу социолошких постулата, већ свакако и уметничких.

Трансгресијом се, у феноменолошком смислу, назива прекорачење које карактерише истинску уметност, односно прекорачење из прагматичне и инструменталне у онострану сферу. Она једнако означава и улазак у квалитативно другачије стање друге историчности, безграничности, одсутности, трансцендентности, неисказивости, метафизичности, недељивости или безинтересности, јер је тек у таквом стању, међу људима лишеним сваке друштвене и животно-прагматичне конкретизације, могуће исправно разумевање уметности. Авангардне трансгресије у уметности и култури су отклони (субверзије, прекорачења, прекиди, искораци, иновације, експерименти, револуције) у односу на доминантне хијерархије моћи у уметности, култури и друштву.

Анархизам, који је опстао као теоријско-идеолошка негација државе и класног друштва, у овом случају је посматран као легитимно оружје трансгресије. Говоримо о идеологији чисте слободе – која, с једне стране, сједињује све, док с друге, одбацује сваку представу о историјском злу. Међутим, пошто се то сједињавање видело само као апсолутно, у складу са индивидуалним хиром и без давања предности неком одређеном начину актуелизације, анархизам је био осуђен на пропаст као сувише недоследан. Једини смисао анархизма који и даље постоји у савременој уметности, успешно рушећи сваки до сада изграђени концепт уметничког постојања, управо је величанствена идеологија чисте слободе. Она представља највећи допринос анархиста (у овом случају савремених уметника), који су одбацили постојеће стање мислећи о животу као целини, а не само из неког ограниченог, специјализованог критичког угла.

Враћајући се за тренутак вишемедијској инсталацији „Крици шкарта“ у физичком смислу, важно је објаснити да се звук *крика шкарта* јавља ритмично, у одређеној дисонанци између кинетичких инсталација, стварајући неку врсту њиховог заједничког одговора на савремени друштвени систем. Јер, крик представља вапај, гласни исказ, борбу, урлик, јецај, хук, лавез класног анархизма који се бори да промени конзумеристичку свакодневицу, служећи као оружје трансгресивне политике. Крик као звук, као елемент обојене фреквенције, даје још јачи легитимитет одржавању тако настале ситуације у уметности, али и у стварном друштвеном животу – рушећи формалистичке баријере историчара уметности с почетка двадесетог века.

У раду „Крици шкарта“, кинетичке инсталације које стварају звук постају музички инструменти у виду челичних скулптура у покрету које обликују веома опипљиво искуство – не само звуке, већ и покрете као кључни елемент свог чулног утицаја. Како бих још више појачао афективне квалитете својих скулптура, експериментисао сам инкорпорајући технику и технологију музике и филма, одакле је потекла идеја да новонастале звуке ставим на располагање као завршну композицију у видео-раду.

Важност кинестетичког искуства била је јединствена особина рада Лена Лаја (Len Lye). Лајев концепт директне телесне емпатије<sup>9</sup> претпоставља активну публику. Посматрачи директно доживљавају покрете скулптура и филмова, импресије енергије и силе, сопственим осећајем кретања, радом сопствених мишића. Иако можда седе или стоје у тишини, они ипак реагују читавом својом мускулатуром. Комбиноване флукуације покрета скулптура и звука имају значајан утицај на наше кинестетичко искуство. Како Лај објашњава, слушање је физичко:

Вибрирајући челик остаје унутар мог балансираног ува према звуцима костију у мом телу који резонирају напред-назад у мојој лобањи, памтим и оцећам новостворени звук и уживам у њему.

Кинетичка инсталација у раду „Крици шкарта“ инспирисана је управо теоријским и практичним знањем које стоји иза скулптура Лена Лаја.

---

<sup>9</sup> Лен, Лај, *Introduction to Sounds of Len Lye Sculpture*, Легат Лена Лаја, Њу Плимут, 2005, с. 11.

Петочлани музички састав покретних скулптура начињен је од опружне челичне траке закачене једним крајем за мотор који, када је укључен, генерише кретање напред–назад. Како се енергија повећава, челик се увија и формира серију хармоничних прегиба, не долазећи у контакт ни са чим другим. Звук сличан гонгу који настаје у дуплом прегибу, варира у висини у зависности од силе којом челична трака удара при промени положаја. Постоји могућност контроле ритма: удаљавањем бочно померајућег клизног носача од челичног сечива, или регулацијом његове висине. Што је носач даље, то трака више одскаче и ритам је спорији – што је носач ближе, трака мање одскаче и ритам је бржи. Промена времена замаха у комбинацији са варијацијама осцилаторне снаге челика омогућује разноврсне ритмове. Она перформансу додаје и ноту случајности – звучни ефекти су у највећој мери последица случајних судара.

Овај пример пружа увид у то колико материјалан, колико практичан може бити процес промишљања, израде и нијансирања: у потпуности сам истражио различите квалитете и комбинације покрета и звука. Исход низа експеримената и случајних појава су звукови настали као резултат физичке узбурканости посебне врсте челичних трака прикачених за ротор електромотора.



## I БЕСФОРМНО И ЉУДСКО У РЕЉЕФНОЈ СЛИЦИ „УСАХЛОСТ“

Међу основним концептима који дефинишу рад „Крици шкарта“ налазе се пластички ритам и метауметност. Најприсутнији су у статичном делу рада (рељефне слике) који носи назив „Усахлост“.

Пластички ритам, сам по себи, представља релативно новији појам, још увек без општеусвојене дефиниције, а нешто најприближније дефиницији предложио је уметник и теоретичар уметности др Милија Белић у својој књизи „Мета арт“:

Реч пластички долази од грчког *plastikos* и значи оно што може бити обликовано, моделовано, што формира, што може да добије различите форме.<sup>10</sup>

Полазећи од моделовања глине, термин се проширио на све уметности форме које се обраћају првенствено чулу вида и изражавају се, углавном, у простору. Међутим, данас је термин *пластички* стекао толики обухват и значај да су савремени уметници почели себе да дефинишу као уметнике–пластичаре, односно као уметничке истраживаче савремене форме.<sup>11</sup> Пластички ритам може бити интерпретиран и као настајање једне форме, форме незавршене, недефинисане и нефиксиране – форме у настајању, пулсирању и нестајању.

Други концепт, метауметност, веома је распрострањен. Постоји мноштво сличних дефиниција, али најкарактеристичнији аспект, који уједно и највише одговара разматрању дела „Крици шкарта“, јесте моћ метауметности да проникне у саму суштину. Реч је увек о теорији једне теорије, о свести једне свести. У историјској перспективи, концепт метауметности означава естетску свест која се развила у последње време, процес ауторефлексије уметности о својој сопственој сврси, својим коренима, средствима и улози коју има у савременом друштву. Постепено нестајање садржаја из модерне уметности, као и њена заокупљеност формом превели су савремену уметност из домена језика у домен метајезика. Како Белић примећује:

Естетска свест се окренула средствима изражавања, њу не интересује предмет изражавања. Израз више није у страсти која се очитава на лицу или се потврђује у

---

<sup>10</sup> Белић, Милија, *Мета арт*, Марго арт, Београд, 1997, с. 9.

<sup>11</sup> Наведено дело, с. 10.

жестини покрета, он је сав у формалном распореду дела и у његовим пропорцијама.<sup>12</sup>

У вези са Белићевим размишљањима, вишемедијско дело „Крици шкарта“ представља ново сагледавање форме, односно стварање батајевске бесформности, током којег стари облици гринберговског разумевања естетике и уметности уопште бивају замењени савременим концептима и новим схватањем. У наставку следи деконструкција, на Деридин (Jacques Derrida) начин, појмова кључних за разумевање вишемедијског рада „Крици шкарта“.

Бесформност и њен значај размотриће се на примеру рељефне слике „Усахлост“ и прве особине ликовног дела – а то је површина. За разлику од традиционалне уметности, која остаје заробљена нативистичком концепцијом света, у настојању да дефинише постојећу хармонију универзума, вишемедијска уметност је у тој мери слободна и способна да превазилази природу, да ствара њен својеврсни пандан. Површина у ликовном делу добија ново значење, постаје истовремено и означитељ и означено. Свест да биће уметничког дела у суштини не зависи од садржаја, од имитирања природних облика какви се појављују у површинском слоју видљиве стварности, већ да се крије у квалитету пластичке организације, бар кад се ради о западној традицији, први пут је сазрела у Сезановој одлуци да престане да моделира и почне да модулира. Тиме долази се до радикалног прекида у уметности: уметност престаје да имитира и почиње да креира, у правом смислу те речи. Она више не ствара по природи већ као природа. Уметничко дело схваћено је као самостално биће са сопственим постулатима изражаја.

Ако је први облик површинске организације слике кохерентно платно, други је – структура. Структура површине представља основни елемент сваке површине, све оно од чега се површина и састоји. Ако је структура униформна, на пример, попут паукове мреже, сваки елемент градње повезан је чврстом кохезивном силом у јединствени систем у којем нема празног простора.

За разлику од структуре, појам текстуре произашао је из нашег тактилног односа према стварима, и не означава специфичан квалитет површине него статистички аспект визуелних информација које улазе у састав површине. Јер, ми

---

<sup>12</sup> Наведено дело, с. 11.

једну површину видимо онако како је осећамо чулом додира: као храпаву, глатку, хладну. Модерни уметници постали су свесни експресивног потенцијала текстуре и већ од кубизма почињу да користе разне материјале упоредо са сликарским техникама. Прве слике имају рељефни пешчани изглед или, на пример, оштар изглед залепљеног новинског материјала.

Након вишедневног размишљања и тестирања материјала, одлучујем се за текстуру која ће имати вишеструко значење и која ће, и сама по себи, стварати нови вид реалности. Иако овај статички део рада представља независну естетску целину, истовремено је повезан са идеолошком темом рада, а то је експлоатација робе и робних деривата. После неуспелих покушаја са алуминијумом, бакарним отпадним цевима, каљеним отпадним лимовима, одлучујем се за челични лим чију структуру чини такозвана кристална мрежа, која се појављује само код опружних лимова обрађених на високој температури. Мање количине опружног лима преузете са отпада успешно су тестиране, али прави је подухват био пронаћи веће количине потребне за израду рељефне слике.

Након вишедневне потраге, успевам да добијем веће количине шкартног лима који је одбацила фирма која се бави транспортом стабала са подручја Босне и Херцеговине. Од њих, по повољној цени, добијам опружне лимове, који изгледају као нови. Испоставља се да и јесу нови, али због грешке у хемијског обради нису могли да их користе како су планирали, чиме аутоматски испуњавају услов да буду проглашени шкартом. Добра вест за мој рад, за који је од почетка било замишљено да се састоји од шкартног отпадног материјала, који би своју нову улогу добио у уметности!

На изложби је, у једној од могућих интерпретација, приказана фетишизација Деборове *робе* која служи као замајач друштвеног спектакла:

У основној активности спектакла – интегрисању свих флуидних аспеката људске активности и њиховом превођењу у чврсто стање, у изокретању свих живих вредности у чисто апстрактне вредности – препознајемо свог старог непријатеља,

робу. Нешто, на први поглед, тако тривијално и очигледно, а опет тако сложено и пуно метафизичких нијанси.<sup>13</sup>

Тако ни роба у виду отпадних челичних трака за повезивање посечених стабала, због своје лоше хемијске обраде, неће послужити у заштити и превозу дрвне грађе, али ће постати важан део уметничког процеса настајања рада „Крици шкарта“.



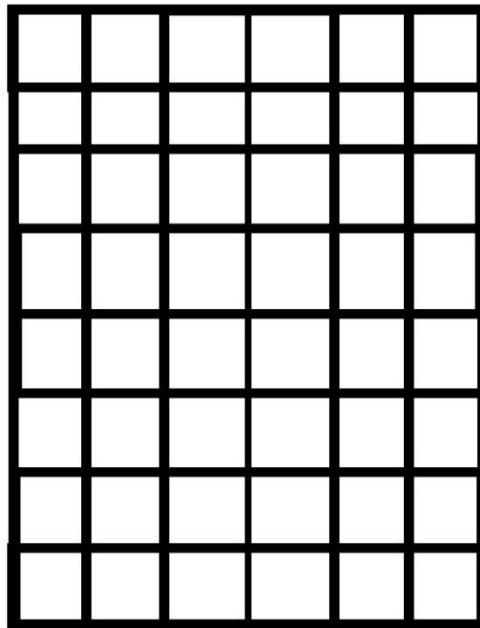
Слика 1. Неједнако исечене челичне траке. Припрема за ручно ткање.

После проналаска основног материјала уследило је групно прикупљање материјала, његово сечење, чишћење и обрада на одговарајући опсег. Да би у потпуности добио тражени изглед, задржао целовитост после пресе, било је неопходно пре самог плетења лимова направити челични костур од истог материјала који би био истих димензија као дрвено корито, које ће касније послужити да свака исплетена слика буде истих димензија и тежине. У жељи да све остане онако како је првобитно замишљено, без скивених варова, додатака других материјала, без лепљења и спајања, прва рељефна слика је урађена за непуна 72 сата. Касније, после сагледавања првог готовог рада, долазим до закључка да је могуће све извести како је првобитно замишљено, али да је због чврстине материјала, јединства и целовитости конструкције, потребно пажљивије направити челична плетива са

---

<sup>13</sup> Дебор, Ги, *Друштво спектакла*, Анархистичка библиотека, Београд, 2003, с. 11.

ојачаним крајевима. Она су на крају стављена под хидрауличну пресу, да добију неку врсту жига, знака који потврђује нераскидиву чврстоћу и јединство.



Слика 2. Челична мрежа као носећи костур будућег плетива.

Већ на самом почетку, у изради статичне рељефне слике долазим до раног закључка да ће се радити о постмодерном разумевању уметничког рада, у коме ће естетика имати мању улогу него што је у ранијим периодима сматрано неопходним. Коришћење необојеног материјала, необрађеног метала, губљење композицијске вредности, постављање у поље хоризонталности (израда уметничког дела на поду ателеа), показују да се од самог почетка радило о другачијем облику сагледавања уметничког дела, које је (речима Розалинд Краус) *богато бесформношћу* и које руши застареле модерничке постулате. На пример, модерничка онтологија захтева да уметничко дело има почетак и крај и сматра да се сав видљиви неред нужно реапсорбује самом чињеницом да је ограничен. Свакако, постулати модерничке онтологије су митови. Треба само погледати продукцију свих великих уметника модерне да би се схватило да они никада у потпуности нису прихватили ова правила, а чак и најсамоуверенији модернички дискурс мора признати неке изузетке. Али то су основни митови: њихова солидарност запечаћује кохерентност модернизма као интерпретативне мреже. Четири основна облика која садржи вишемедијско дело „Крици шкарта“ (а који су задржани у име

бесформности: хоризонталност, базични материјализам, пулс и ентропија) одговарају ставку по ставку овим модернистичким тврдњама. У наставку текста, рад „Крици шкарта“ биће разматран у вези са делима Џексона Полока (Jackson Pollock), Роберта Мориса (Robert Morris) и Ендија Ворхола (Andy Warhol).

Почињем са Батајевском хоризонталношћу пошто је ту оперативна природа бесформности<sup>14</sup> најочигледнија. „Хоризонталност“ која је стање бића, несавршено приказује динамичку природу операције. Прецизније би било, ако не и дуговечније рећи „спуштање из вертикале у хоризонталу“ или „хоризонтализација“. Ротација коју подразумева ово спуштање је једна од стратегија коју Батај обилато користи (она управља многим текстовима у „Документима“ као што су одреднице *Bouche* и *Legrosorteil* у „Критичком речнику“, а такође и читав његов досије о „пинеалном оку“ (објављен постхумно); човек је поносан што је усправљен (и што се тиме издигао из стања животиње, биолошке осе уста–анус која је хоризонтална), али овај понос је заснован на репресији. Међутим, требало би да напоменемо да вертикално-хоризонтална супротност није сасвим ограничена хијерархијским односима (што Батај жели да изокрене да би што боље приказао) између човека и животиње. Још једна модернистичка верзија ове супротности издваја људске симболичке праксе; ову верзију вертикално-хоризонталне супротности Батајева операција открива као репресивну. За петама импресионистичком величању „чисте визије“, једна криза, традиционално истицана у делу Пола Сезана (Paul Cézanne), потресла је визуелне уметности. Одједном је постало јасно да је строго разграничење између светова „чисто видљиво“ (вертикалност видног поља) и телесног (простор који заузимају наша тела) – разграничење које је теоретисано још од ренесансе помоћу концепције слике као „прозора отвореног ка свету“ – било вероватно и измишљено или нетачно. Код Сезановог рада – на примеру „Мртва природа са гипсаним Купидоном“ из 1892. у Кортолду, где је раван пода нечувено вертикализована, предмети су готови да склизну са својих позиција, да се помакну и откотрљају нам се под ноге, тј. линија разграничења између зида и пода као да је избрисана.

---

<sup>14</sup> Бесформним се назива стање материје које претходи форми, односно, уметничком обликовању. Појам је увео управо Жорж Батај, у постнадреалистичком „Критичком речнику“, објављеном у часопису „Документи“ (1929–1930). Батајева дефиниција гласи: „Речник би требало почети од тачке када се више не бави значењем, него само употребом речи. Тако бесформно није само придев са одређеним значењем, него термин који служи за одбацивање, који подразумева општи захтев да све треба да има форму.

После њега и Дишанови и Ђакометијеви<sup>15</sup> експерименти нису имали своје праве наследнике. Тек са ротацијом којој је Полок изложио вертикалност била је нешто што је на неповратни начин потресло уметност. Он није био први који је сликао на хоризонтално постављеном платну, али је био први који је подвукао хоризонталност ослонца као суштински елемент свог процеса рада (нема вертикалног одлива, изоморфни простор на његовим сликама није окренут ка усправљеном телу људског посматрача). Напустивши четкицу и тиме анатомску везу која ју је чинила продужетком његове руке, Полок је додао део свог процеса самој материји. Његови радови добијали су облик кроз комбинацију покрета и гравитације и оба би се мењала према вискозности пигмента. Овај радикални пробој у сликарској пракси, ова нова оријентација, била је или игнорисана у то време од стране Гринберговог модернистичког читања, према којем су Полокове „капљичне слике“ „фатаморгане“ при чему је материја атомизована помоћу некакве илузије „чисте визуелности“, или тематизована егзистенцијалистичим патосом Харолда Розенберга (Harold Rosenberg), који на Полоковим платнима није видео ништа сем трага догађаја чији резултат је био готово безначајан (Розенберга је више закупило голо платно, коју је називао „ареном за акцију“, него завршени радови, које је избегавао да описује). Уметници су били ти (Морис, Ворхол, Гутаи група) који су открили значај хоризонтализације у Полоковим радовима, а чак су га и критиковали што ју је прерано напустио (нпр. „Седам стубова“, 1970) „Еве Хесе“, тотема који се руше на под су директна критика Полокових „Плавих стубова“ (1952) и његовог оријентисаног простора).

Под је постао место продукције постављено директно насупрот вертикалне осе штафелаја у уметничком студију, или зида у буржоаском стану, или висококултурним идеалима музеја. Али продукт овог хоризонталног места био је свеједно културан томе што је и даље био репрезентација – незаобилазна вертикалност његовог Гешталта је остала сасвим нетакнута. То да би хоризонтална равна могла да се схвати као оса променљива са вертикалном оријентацијом платна био је став који

---

<sup>15</sup> Дишанов рад са покретом, који је ишао руку под руку са његовим интересовањем за филм, заузима значајно место – заједно са Маном Рејем, Габоом и Мохољи-Нађем – у историји интеграције реалног покрета у уметност на свесној основи. Ово се мора признати упркос негативном и донекле испрекиданом карактеру његовог достигнућа. Можда би га требало посматрати у односу на многе друге уметнике чији је допринос био сличан – од Ђакометија који је 1919. креирао „покретни рад који је био налик на квадратни облак са клатном од плавог дима“, до Колдера у 1932. и најзад до Танглија, Крамера и Барија у нашем периоду.

је Валтер Бенјамин (Walter Bendix Schönflies Benjamin) већ описао у касној адолесценцији, када је теоретисао о разлици између цртежа и слике говорећи следеће: „Треба говорити о два пресека кроз суштину света,” написао је још и:

Уздужни пресек сликарства и попречни пресек одређених графичких продукција. Уздужни пресек је чини се онај представљања, на извешан начин он обухвата ствари; попречни пресек је симболички, он обухвата знакове.<sup>16</sup>

Више од пола века касније сличну супротност између вертикалних и хоризонталних поља елаборираће Лео Стајнберг (Leo Steinberg), сличну у томе што је и овде пикторална представа у савезу са простором око нас и тиме са нечим што је Стајнберг кратко назвао „природа”, била супротстављена пољу писаних знакова, или ономе што је аналогизовао са штампарским формама, или плочама, код којих су постављени редови изливени у олову, а њихова неопходна хоризонталност већ предвиђа оријентацију читача према штампаној страни. Хоризонтални калуп ове врсте сликовитих приказа – хоризонтални упркос било каквом одређеном положају у коме би се могао наћи (како је Бенјамин писао, “унутрашње значење” је то које остаје хоризонтално). Стајнберг је повезао са оним што је назвао „плочаста равна слике” и он је ускладио ову концепцију хоризонтално оптећеног платна са „културом”.

У име несвесног, Полок је желео да разбије Гринбегровски резултат форме, а тиме и осу људског тела. Али подједнако у име несвесног Полок је морао да покаже супротстављени став и на културу. А корак на који се одлучио почетком 1947. некако се враћајући на логику са поткровља на тргу Јунион, био је да почисти хоризонтално поље писања са стола који га је претворио у сурогат „културе” и баца га као гомилу смећа на под Сикеиросове антикултуралне побуне. Под је, чинило се да Полоков рад предлаже, тиме што је испод културе, био изван осе тела, а тиме такође и испод форме. И тако је јануара 1947. Полок први пут спустио вертикалну слику прекривену тотемоликим облицима коју је сликао претходних месеци, на под свог студија и обезличио њихова вертикална тела испреплетаним накапавањем разређене боје.<sup>17</sup> Али овај поступак је брзо отворио пут новој логици, јер није било

---

<sup>16</sup> Детаљније видети у: Бенјамин, Валтер, *ЕСЕЈИ*, Нолит, Београд, 1974.

<sup>17</sup> Најфех, Стивен & Вајт-Смит, Грегори, *Jackson Pollock: an American saga*, ЦН Потер, Њујорк, 1989, с. 54.



потребно буквално обезличити тело како би се напала вертикалност осе коју тело дели са културом, већ је било довољно напасти саму осу да би се подрила оба заједно. То да је Полок намеравао да замоли публику да види новостворени идиом његових „капљичних слика” путем места на којем су начињене, тј. хоризонталности пода на којем је вертикално спуштено постаје јасно код дела као што је „Дубока петица“ (1947), накапана и скорела површина која носи ексере, дугмад, кључеве, новчиће, шибице и опушке цигарета. Ова хетерогеност смећа које је Полок бацио на слику са циљем њене егзекуције сведочи не само о „унутрашњем значењу” хоризонталности рада, већ и о „базичности” овог стања. За отпад „Дубоке петице“ би се могло помислити да је некако спашен и ресублимисан елеганцијом самог свог литерарног наслова, који потиче од чувених Шекспирових стихова.

И заиста изузетна писменост већине наслова из ове прве групе капљичних слика из 1947; наслови попут „Море промена“, „Размишљања великог капљача“, „Галаксија“, „Водени пут“ и „Вртлог“ је то што колективно тежи да маскира смисао нискости која је кодирана у Полокову претпоставку о хоризонталном. Пошто ниједан од ових наслова није смислио сам Полок, већ су били допринос Ралфа Манхајма (Ralph Frederick Manheim), суседа током Полокове релативне изолације у Спрингсу, на Лонг Ајленду, и преводиоца Томаса Мана (Thomas Mann), лако је објаснити претензије према литератури. Али оно што сва платна свеједно обухватају, ако не намере према нискости, је посматрачев нови однос према платну као према пољу низ које он или она гледају. Оно што је непогрешиво, а што наслови сугеришу, је да се оса слике променила.

Али ван наслова и смећа, Полоков знак је тај који сведочи о хоризонталном упливу капљичних слика, о „унутрашњем значењу” који ће задржати чак и након што их подигну са тла на коме су настале и поставе на зид на којем ће их гледати. Накапан и набацан са штапова и растуриених четкица, знак се састојао од разблаженог уља или комерционалног емајла навежених преко полегнутих површина платна, рађених сада све више без припреме. Ово је значило да би се, ту и тамо, насута линија просула по ткању платна као вискозна уљаста флека, док би на другим кончићи стајали усправљено и конопчасто један на другом, док би се код других слика боја скупљала у барицама и неједнако сушила, дајући скореле површине које су се скупљале у корасте красте. Оно што се никада не би догодило код Полокових дела рађених између 1947. и 1950. је врста „сливања” тако

карактеристична за друге апстрактне експресионистичке сликаре, од Аршила Горког (Arshile Gorky), до Вилема де Кунинга (Willem de Kooning) и Роберта Мадервела (Robert Motherwell), приметни вертикални изливи и накапавања која говоре да је првобитно место настанка слике био штафелај или зид.

Моћ Полоковог знака као индекса значила је да је и даље сведок отпора хоризонталног према вертикалном и да је материјално стање овог сведочења – уљасти, крастави, светлуцави, конопчасти квалитети самодоказаног хоризонталног знака, управо оно што ће се супротставити визуелној форми Гешталта, тиме обезбеђујући стање рада као бесформно. Свеједно је што ће најцењенији пријем Полоковог рада у годинама након његове смрти превидети овај знак, потискујући његове импликације серијом компликованих снимака који су металну боју претворили у трансцендентална поља, а кончасте мреже у лебдеће, светле облаке, тако покушавајући да ресублимирају знак, да га издигну на поље форме. Знак не само што стоји на површини радова да га свако тумачи, већ је његову субверзивну намену опазио читав низ уметника који су у сопственој интерпретацији Полоковог дела путем серије фотографија Полокових радова Ханса Намута (Hans Namuth) које су наглашавале питање хоризонталности и њеног оперативног смисла за шта је касније Роберт Морис одредио термин “анти форма”.

Оперативни карактер Морисовог размишљања укључивао је дистинкцију коју је направио између “добро изграђеног” и неизграђеног при чему је прво све оно што је човек направио да се одупре дисперзивној сили гравитације; укључујући, на пољу уметности, затезаче који држе платно, арматуре које држе глину и све остале круте материјале, од мермера до бронзе, који се користе. Функција добро изграђеног, форма је тако вертикална зато што може да се одупре гравитацији; оно што се предаје гравитацији је онда анти форма. Дакле за Мориса није тематика смећа или нереди или збрке, а све од наведеног су слике нечега на себи својствен начин, тј. то што одговара анти форми, већ операције које јасно приказују силу гравитације како растура форму: “насумично нагомилавање, слободно слагање, качење.”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Краус, Розалинд & И.А. Боа, *Бесформност: водич за кориснике*, Зоун Букс, Њујорк, 1997, с. 97.

У складу с тим, сам Морис је извео неке од својих првих експеримената у анти форми као неку врсту понављања Полокових корака. Морис је раширио велике комаде филца на поду свог студија и урезивао линеарни шаблон на њихове површине. Шаблон је значио да док год материјал остаје на поду, рад би требало да се организује у односу на слику, на Гешталт, на форму. Али Морис би потом подигао ове филцане комаде на зид, качећи их на куке, па је гравитација раскидала њихове површине у процепе узнемирујуће неправилности. Тако разбацан, шаблон би нестао; а уместо тога, процепи би постали индекс хоризонталног вектора схваћен као константно активна сила у вертикалном пољу – сила која је уведена у игру с намером да онеспособи само формирање форме.

Енди Ворхол је имао још један одговор на самодоказану хоризонталност Полокових слика. Један од првих „одговора“ је отпочео 1961. Ворхоловом одлуком да се трансформише из комерцијалног уметника у авангардног сликара. Растежући празно платно пред прагом како би га посетиоци газили, Ворхол је покренуо експеримент са поруком убаченом и у његовим сликама и у фотографијама. Ворхола је занимао знак инетрпетиран као отисак стопала, који је то погурао у правцу оних критичара који су о Полоковом сликарству говорили као о генерисању неке врсте кореографије. До 1962. Ворхол ће то претворити у своје такозване „Плесне дијаграме“<sup>19</sup>. Пазио је да ове слике оставља тако да леже на поду (и на првој изложби у Галерији Стејбл и на једној од његових најранијих изложби 1965.) јер су једино са те позиције ови радови могли да превазиђу културне асоцијације дијаграма према кич садржају искуства масовне културе коју представљају, и зато што је прикључио овај аспект базности Полоковог знака. Али Ворхолово најпреступније читање ове базности је било оно скатолошко, у коме је поступак стојећег човека који просипа течност на хоризонтално тло просто се декодира као уринирање. Ова огромна платна, прекривена металном фарбом, заиста су настала тако што је позивао своје пријатеље да мокре по њиховим површинама, при чему је мокраћна киселина стварала вртлоге и светлосне мрље које често подсећају на поступак акционог сликара. А једна од неизбежних конотација слика „Оксидације“ је то да је мачизам који се везивао за акционо сликарство, односно легендарно јурцање за женама и пијанчење и туча његовог уметника „хероса“ сада био

---

<sup>19</sup> Бокрис, Виктор, *The Life and Death of Andy Warhol*, Бантан прес, Лондон, 1989, с. 136.

рекодиран. Јер Ворхолово „уринарно” читање Полоковог знака било је инсистирање да је вертикалност фалусне димензије и сама изнутра раскидана да се ротира у осу хомоеротског изазова.

Заиста, међусобна повезаност између Гешталта и фалуса била је део теорије Жака Лакана (Jacques Lacan) о стању огледала још од педесетих година двадесетог века. Серија каснијих анализа коју је радио француски и англо-амерички феминизам, још од Лисе Иригарај (Luce Irigaray), Рејмона Белура (Raymond Belur) и Стивена Хита (Steven Heat) такође тврде да је у питању вертикалност као основа овакве конекције. Елаборација фетишизма у односу на популарну културу, нарочито филм, све више постаје место за такву анализу, с визуелним Гешталтом пројектованог женског тела као фаличним симптомом посматачеве анксиозности од кастрације; истовремено доказом сексуалне различитости и места њеног порицања, пошто би женско тело, замрзнуто и поново направљено као елегантни Гешталт целовитости, тиме било „рефалицизовано” путем охрабрујућег дејства форме. У односу на овај дискурс о вертикалном уносу, не високе културе већ, са њеног места у филмској теорији, масовне културе, треба разумети радове Синди Шерман (Cindy Sherman). Пошто су медијум Шерманове увек била фотографска места искуства масовне културе, од филмских портрета, преко дуплерица до реклама са позадинским осветљењем у оквиру којих је приказ жене заустављен, она је морала да испита то фалусно стање фетиша. Али чињеница да га је испитивала из дискурсивног простора који води натраг до Полока, дискурсивног простора који је испитивао операциону моћ бесформности у оквиру америчке авангарде преко три деценије, значила је да Шерман није заинтересована тек да понови структуре фетиша, већ и да их поруши. То даље значи да је једно од њених најмоћнијих оружја у том процесу ротација слике ван осе вертикалног на хоризонталност бесформности.

У складу са претходним садржајем стиче се закључак и да је „Усахлост“ као део завршног уметничког вишемедијског дела „Крици шкарта“ непобитно повезана са Батајевом хоризонталношћу, свесно прескачући Гринбегову осу вертикалности. Посебно ако се узме у обзир и место настанка свих радова, а то је под атељеа и фабричке хале илити хоризонтални раднички сто. Под/сто као такав јесте место продукције постављен директно насупрот вертикалне осе, у коме све време ручне изведбе ја као аутор се налазим изнад свог дела, аутоматски у сваком тренутку имајући потпуну контролу над њим. Ручно плетећи отпадне металне траке, улазим у

посебан вид односа са својим радом, стварајући нови вид Полоковог акционог сликарства у коме после неког времена долази до стварања аутоматског рада, тј. „испуштања“ свесног у ред роботизоване активности где постајем попут машине који изнова и изнова понавља исти покрет у недоглед. Још једна симболичка мисао коју чини неизоставни део „мртвих“ плоча јесте веза између Ги Деборовског разумевања класне друштвене поделе и Батајевског разумевања хоризонталности, односно губљења „хуманизма“ при мењању оса из вертикалне у хоризонталност. У парафразираном облику, Батај описује моћ вертикалне осе, која чини главну разлику између нечег људског и животињског. Односно, вертикалност даје човеку могућност ходања на две ноге, другачијег у односу на животиње, у коме положај ануса и уста није под равним углом. Разбијајући форму рада на бесформност показујем да дело само по себи стварадекодирање унутрашњег, тј. да у временима данашњег савременог друштвеног система који је предвидео да класни човек полако прелази у облик четвороношког ходања и враћања на период без активне мисли. Односно како Ги Дебор примећује прелаз у безоблично животињско стање:

Хладна друштва су она друштва која су максимално успорила свој удео у историјском кретању и која одржавају у равнотежи своје супротстављање природном човековом окружењу, као и своје унутрашње супротности. Мада крајња разноврсност институција које су основане у ту сврху сведочи о флексибилности самостварања људске историје, то сведочанство може да примети само спољни посматрач, антрополог који гледа уназад са осматрачнице историјског времена. У сваком од тих друштава, нека коначна структурализација искључила је сваку могућност промене. Апсолутни комформизам постојећих друштвених пракси, с којима су заувек поистовећене све људске могућности, нема више никакву спољну границу, осим страха од пада у безоблично животињско стање. Чланови тих друштава могу сачувати своју људскост само по цену да заувек остану исти.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Дебор, Ги, *Друштво спектакла*, Анархистичка библиотека, Београд, 200, с. 37.



Слика 3. Детаљ из статичне рељефне слике „Усахлост“ (ручно уплетене траке).

Довољно је посматрати детаљ на једном испелетном панелу и запитати се да ли се крије још нека могућа тајна, да ли егзистира нешто унутрашње, нешто скривено, лично у целокупној слици? Како хладни метал који је намески остао безличан, изгубио сваки свој вид препознавања оног тренутка када је хидраулична преса свом тежином притиснула металну плочу. Има ли нечег Полоковог у хладном металу или се само ради о заједничком поступку рада делећи заједничке постулате за израду уметничког дела? За јасније разумевање „мртве“ рељефне слике „Усахлост“ неопходно је поред површине и њене хоризонталности упознати се и са дубљим значењем саме структуре, односно коришћеног материјала, стварања уметничког фетишизма материјализма и разлике које он носи.

Најбољи почетак за разумевање материјализма јесте свакако теорија Батајевског схватања „основног материјализма“ како га је он назвао, кроз упоређивање уметничких радова из средине и прве половине 20. века. У наставку следи детаљно теоријско појашњење за решавање сложеног чворишта уплетених слика. Врста материје о којој Батај жели да говори је она о којој ми немамо никакву представу, која на први поглед нема смисла, тј. „која ни у ком смислу није исправна и свуда бива згњечена, попут паука или глисте“.<sup>21</sup> Батајева „материја“ је измет,

---

<sup>21</sup> Батај не мисли директно и буквално на пљувачку или глисту, већ њима даје одређени маргинализован облик који је најчешће у човековој свести схваћен као отпадни, непотребни вишак који само смета.

смех, псовка или лудило; све што прекида сваку дискусију, све што разум не може да огрне „математичким капутом“, све што се не предаје било каквом метафоричком измештању, све што не допушта себи да буде формирано. Према Батају, материја је заводљиви отпад и обраћа се оном најинфантилнијем у нама, пошто је ударац који она задаје уназађујућ, регресиван, низак...

Материјализам раног Раушенберговог (Robert Raušenberg) рада и спаљена пластика Алберта Бурија (Alberto Burri), неукус Фонтане (Lucio Fontana) или Манционија (Piero Manzoni), функционише без ироничног отклона (или макар тежи да то чини) по чему сви они теже да задрже своју истину. Блато на Раушенберговој „Слици од блата“, није насликано блато већ право. Основни материјализам (чија је бесформност најконкретнија манифестација) има посао да декласификује, тачније да симултано обара и ослобађа од свих онтолошких правила. Првенствено је у питању декласификација, њено извлачење из филозофског представљања класичног материјализма, што је ништа више од прерушеног идеализма:

Већина материјалиста је поставила мртву материју на врх конвенционалне хијерархије различитих типова чињеница, не схватајући да су на тај начин постали опседнути идеалном формом материје, уз форму која је ближа од чега другог ономе што би материја требало да буде.<sup>22</sup>

Батај изнова поставља питање – где пронаћи потпору на којој се може изградити овај основни материјализам, материјализам који не имплицира онтологију, који не имплицира да је материја ствар у себи. Свакако не од дијалектичког материјализма, који је имао на почетку, макар једнако као и онтолошки материјализам, апсолутни идеализам у свом хегеловском облику. Али још од Гностика, на пример, чија дуалистичка филозофија, манихејско дељење свега, представља један од најдревнијих облика спуштања које тражи Батај (то је било питање узнемиравања људског духа и идеализма пре нечег основног, до те мере да је човек препознао беспомоћност узвишених принципа). Батај такође спомиње извесни „садашњи материјализам”. Поставља се питање на шта је мислио? Највероватније и по логици разумевања, на психоанализу и њено разумевање, што је читалац „Докумената“ могао да схвати током читања његовог есеја

---

<sup>22</sup> Краус, Розалинд & И.А. Боа, *Бесформност: водич за кориснике*, Зоун Букс, Њујорк, 1997, с. 51.

„Материјализам” који је објављен неколико месеци раније у „Критичком речнику” тог часописа:

Материјализам се може посматрати као старачки идеализам до те мере да није одмах заснован на психолошким или друштвеним чињеницама, ни на апстракцијама, као што су вештачки изоловани физички феномени. Према томе још од Фројда се мора извести репрезентација материје.<sup>23</sup>

Овде није могуће детаљно истражити Батајево комплетно идиосинкратичко читање Фројда. Међутим, важно је истаћи да је Батајево читање ригорозно супротстављено Бретоновом, највећим делом зато што се Батај, за разлику од Бретона, заиста подвргао психоанализи, која је имала важну улогу у његовом ослобађању од списатељске блокаде. Стога је знао „да није довољно објаснити неуротичару комплексе који контролишу његово нездраво понашање, они такође морају бити разумни.”<sup>24</sup> Фројд је видео потискивање сексуалних нагона (и сублимацију која из тога следи) као главну силу која учествује у формирању ега, код људског друштва уопштено, и код неурозе (која је у овом смислу супротстављена психози). Батај покушава да размишља обрнуто, тј. да ли је могуће успешно „редуковати” репресију, а не полудети? Делимично „дизање” је наравно могуће; као што је перверзија. Али Батај даље пита: може ли постојати перверзија без симболичког „измештања”?

Поглавље „Модернистички дух и игра транспозиција”, са којим Батај завршава „Документе”, може се разумети као коментар Фројдовог есеја „О трансформацији инстинкта на примеру аналног еротицизма”, у којем Фројд експлицира идеје представљене у једном од његових ранијих текстова, „Карактер и анални еротицизам”. У овим чланцима Фројд анализира чувено симболичко измештање измета у злато и успоставља однос између ретенције и дефекације (или, у речнику који у том тренутку усваја Батај, између „присвајања” и „излучивања”). У покушају да дође до порекла и развоја перверзије, Фројд је кренуо путем основног материјализма (потреба за чистотом је „транспозиција” жеље за укаљаношћу и прекривеношћу изметом; то је „формирање реакције” против анално-еротичног

---

<sup>23</sup> Валдеберг, Исабел, *Encyclopaedia Acephalica: Comprising the Critical Dictionary & Related Texts* (Atlas Archive, 3), Атлас прес, Лондон, 1996, с. 57.

<sup>24</sup> Фројд, Сигмунд, *Карактер и анални еротицизам*, Стандард Едишн, Лондон, 1959, с. 125.



порива, као што је и грамзивост на пример). Батај жели овакво Фројдовско размишљање да продуби још и даље; жели да мисли да би свет могао да постоји без транспозиције. „Модернистички дух и игра транспозиција” представља управо осуду уметности (уметност није ништа друго до само још један слој измештања, илузија, сублимација) и стога, у извесној мери, осуда вишегодишњег покушаја у Документима да се одређене уметничке праксе изван граница директно повежу са етнографским феноменима. Али Батај, алаудирајући на фетишизам, наговештава шта би могла бити несублимирана реакција на уметност:

Чик да видим да неки колекционар воли слику онолико колико фетишиста воли ципелу.<sup>25</sup>

Убрзо након тога Батај одбија да размотри однос између злата и измета као једноставно измештање. У „Мишљењу о потрошњи”, свом значајном теоријском тексту из 1933. из којег се развио скоро сав његов каснији рад, Батај прилагођава психоаналитичку интерпретацију драгуља у коме је драгуљ повезан са изметом не само путем контраста, они деле стање чистог отпатка (драгуљ је економски отпадук по дефиницији). Батај даје снажнију улогу фетишу чак и од Фројда, по њему фетишизам је перверзни облик симболичке транспозиције (за Фројда, фетиш је имагинарна замена за одсутни мајчин фалус). Штавише, сва конзумација уметности је макар делом фетишистичка, али је то потиснуто Батај размишља о перверзији као хетерогеној пракси, прећутно је покренуо питање шта би био фетишизам без измештања. Управо ову могућност је Мајкл Лејрис (Michel Leiris) приметио у ономе што је Ђакомети радио у време „Докумената“:

Као обожаваоци тих нежних духова који су наш морални, логички и друштвени императиви, ми се тиме везујемо за измештени фетишизам, фалсификат онога који нас дубоко анимира и овај лош фетишизам апсорбује највећи део наше активности, не остављајући готово нимало простора за прави фетишизам, једину врсту која заиста вреди због укупне самосвести и који је тиме независан од било какве обмане. У свету уметности једва да је могуће пронаћи предмете (скулптуре или слике) способне да на неки начин одговоре на потребе правог фетишизма.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Краус, Розалинд & И.А. Боа, *Бесформност: водич за кориснике*, Зоун Букс, Њујорк, 1997, с. 55.

<sup>26</sup> Лејрис, Мајкл, *Crachat: L'eau a la bouche Documents I* (critical dictionary), Атлас прес, Лондон, 1996, с. 56.

Уствари, хетеролошки фетишизам се поново појавио након Другог светског рата у облику напада на фигуру (напад помоћу конкретности, апсолутном супротношћу полету ка вишим световима у рукама апстракције: попут апстракције, али и као метафора или тема, фигура је транспозиција). Са почецима од неке врсте кича и практиковања скулптурне полихромије који су били релативно кротки у то време, Лучо Фонтанасе појављује у жижи елитистичке јавности са својим „чудним“ скулптурама. Поређењем између његове две скулптуре може се уочити тачан моменат у коме се његов рад нагнуо ка Батајевом „ниском“. Такав први његов рад из 1947. „Црна скулптура“ чија оригинална гипсана верзија више не постоји, је персонификација круне начињена од лопти материје; вертикално постављена да подсећа на један од оних пламених обруча кроз које су приморане да скачу циркуске животиње. У средишту се појављује нејасна антропоморфна израслина. Овакво задржавање антропоморфизма и наратив у потпуности је поништено код друге Фонтанине скулптуре настале две године касније „Специјалне керамике“, која личи на хаотични спој поцрнеле материје, истовремено исјајне и у преливима, узбуркане површине, која делује као да је пала на тло као масовно фекалијско једињење. Општа форма је кубична, али та коцка изгледа као да је сажвакана, прогутана и преживана. Иако ће постати најпознатији по својим „разрезаним“ једнобојним платнима где је иконокластични гест „измештен“ у инскрипцију прерафинисане елеганције, велики део Фонтаниног каснијег рада: његове скулптуре, његове пробушене слике, његова платна прекривена фекалним преливом пре него што су пробушена, деле љубав према екскременталном што их смешта на страну „истинског фетишизма“ о коме је и Лејрис говорио.

У то време Фонтана је био предводник једног малог покрета (у коме су били и Алберто Бури и Пјер Манцони) у Италији. У раним педесетим годинама прошлог века Бури је, пошто је кратко експлоатисао сиротињску тему својим инсталацијама од платнених врећа (неизбежна алузија на многе просјаци који су живели у послератној Италији), почео да спаљује своје материјале. Нападом на дрвену оплату наставиле су да се појављују конотације на сиромаштво (страћаре, импровизирана склоништа), али су испариле на почетку шездесетих када се Бури окренуо пластици, истом оном материјалу „реконструкције“ али такође и врсти неприлагодљивог отпада. Разбвши мит о пластици као безгранично променљивој супстанци, алхемијском чуду, тако што ју је спалио, Бури је представља као „потпуно

другачију”. Бури није дуго гајио ту љубав према згражавању као такву нарочито дуго, истопљене рупе на његовим „Нагорелинама“, убрзо су се претвориле у облике чија је сексуална сликовитост била исувише очигледна, а интересовање за његове радове спласнуло је након те претеране метафоризације спаљивања, наговештавајући замену „правог фетишизма” у „измештени фетишизам”. С обзиром на ову прилично јалову промену, највероватније је да Бури није био у потпуности свестан шта је постигао са својом спаљеном пластиком и да му је идеја да користи овај материјал стигла од Пјера Манцонија, млађег уметника који је радио још од 1960-61 са крајње одбојним (за Европски укус у то време) индустријским материјалима, као што су стиропор и стаклопластика али и вештачко крзно.

Манцони, препун френетичне активности (умро је у тридесетој години, а ипак је оставио веома велики опус), морао је да себи нађе алтер-его, уметника за кога је осећао да ће ускоро морати да га немилосрдно нападне, то јест Ив Клајна (Yves Klein), чија је сопствена каријера такође није потрајала. Амбиција је одиграла велику улогу у Манцонијевом непрекидном торпедовању његовог ривала, а Клајнова јасно наглашена, ултраидеалистичка естетика помогла је Манцонију да се позиционира као његов антагониста. Ривалство је било тако јако да је Манцони говорио Клајну: „Ако ти хоћеш да излажеш злато; ја ћу излагати говна; ти желиш да напумпаш уметнички его својом једнобојношћу и својом нематеријалношћу; ја ћу уметнички дах убацити у црвене балоне и пробушићу их.”<sup>27</sup> Све Манцонијеве гестове од његових Ахромија па надаље (почевши од саме одлуке да се прочисти боја) треба тумачити као многобројне одговоре на Клајнов рад. Испрва се, на Ахромијама прекривеним каолином (бела глина за добијање порцелана) може детектовати само дивљење, али од шездесетих и касније, када индустријски материјали почињу да се користе као такви, пародирајући анимозитет нема граница и често губи смисао.

У једном другом контексту (почевши од 1951, неколико година пре него што се Клајн и појавио на сцени), Роберт Раушенберг је истраживао материјолошку жилу монохромије својим црним сликама. Делимично и једно и друго без сумње, али још више можда зато што су црне слике поништавале фасцинацију празнином и

---

<sup>27</sup> Петерсен, Степен, *Space-Age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde*, Универзитет Пенсилванија Прес, Пенсилванија, 2009, с. 42.

„дематеријализацијом” које су обе мотивисале беле монохроме које је сам Раушенберг насликао неколико месеци раније. И док су беле слике матиране и лишене икакве текстуре (штавише, уметник их је поново премазивао кад би се испрљале), црне слике одишу материјалношћу. У великом полиптиху из 1951, једином постојећем раду великих димензија из ове прве серије, листови изгужваних новина су уроњени у сјајну металичну фарбу која прекрива површину слике, одајући утисак да је уроњена у свежи катран. Понекад се слика љушти, нарочито у нешто каснијим серијама; сјајни црни премаз се цепа на комаде, откривајући да му је основа маса од новина. Ниједан фрагмент није супротстављен неком другом на овим сликама, ниједна страна није повезана са другом: нема структуре, нема облика, уз минимум композиције која је генерално питање случаја. Слика је у целини, попут Фонтанине фекалне коцке, недиференцирани део материје. Ретроспективно, Раушенбергове „Златне слике“ у којима златни лист (и понекад и мало сребра) прекрива листове новина и други отпад, чини се да је предвиђајућа критика монозлата Ива Клајна, раме у раме са другим сликама начињеним од блата и других простих материјала, на граници кича, оне враћају екскременталну вредност драгоценог метала. Од 1951. па све до његових првих „Комбинованих слика“ Раушенбергов рад представља једну велику прославу недијалектичког, неартикулисаног отпада.

Нешто касније, и уметник Жан Дибифе (Jean Dubuffet) ће такође стварати слике од блата и слике са сребром и златом. Дибифе је јако дуго желео да нађе начин да „рехабилитује блато“. За разлику од Раушенберга, он није могао да одоли а да донекле не изврши „измештање“. С тим да је његово блато лажно (начињено је од папир смеса и смоле). Његова „рехабилитација“ је убрзо постала декоративна, што није било случајно (јер рехабилитација уздиже, не унижава). Држати се оног естетског ниског није била једноставна ствар и на Дибифеа би се могла применити опаска коју је Лејрис прибележио у свом дневнику у време када су „Документи“ били у пуном замаху: „Тренутно не постоји начин да се нешто прикаже као ружно или одвратно. Чак је и фекалија лепа.“<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Лејрис, Мајкл, *Crachat: L'eau a la bouche. Documents 1* (critical dictionary), Атлас прес, Лондон, 1996, с. 80.

Можда се овако осећао Бернард Рекишо (Bernard Réquichot) када је писао свом колеги који је њему и Дибифеу био заједнички мецена: „Како бих волео да донесем неколико планина у галерију. Да служе као кулиса за Дибифеа. Прогутати лажно блато гомилом правог, заблатити такву слику.“ Уствари, ако је Дибифе трансформисао блато у слику (измештање у правцу уздигнутог), Рекишо је трансформисао слику у блато у својим Реликвијарима из 1930. рецензирајући приказ колажа (чији је каталошки пролог био чувени есеј песника Луиса Арагона (Louis Aragon) „Пркос сликарству“).



Слика 4. Портрет 1.



Слика 5. Портрет 2.



Слика 6. Портрет 3.

На основу свега експлицираног у претходним пасусима долази се до циљаног резултата, а то је да свака метална плоча чини један велики сложени безлични портрет који је некада био сачињен од малих личних портрета који су имали и свој Ид и Супер его. У савременом друштву у коме се редовно развија систем конзумеристичког управљања, на свакодневном нивоу се долази до губитка нечег личног. Који сам по себи носи истовремено безброј лица која су уроњена у нову безличност. Спајајући своје различите карактере, црте лица сваке особе, по отиску хидрауличне пресе, оне се претапају у једно, у огромно безлично бесформно хоризонтално и исконско материјализовано „платно“ попут Фонтанине коцке. Управо када тренутак пресе занавек притисне ручно уплетену металну траку, у том тренутку се долази до новог измештеног идентитета. Попут отиска палца на личној карти, добија се нови идентитет, односно, губи се стари. Само са овим новим, се ствара нова врста реалности, у коме човек више није људско биће, већ полако прелази у „хоризонталност“, поприма раније примитивне облике постојања који су

ближи животињама, враћа се на примитивну базичност и истовремено губи свој прави идентитет и добија нови свет реалности у коме је осећај усахлости један основни облик. Настаје нови облик „лажне“ уметничке реалности попут Буријевих радова, стварајући трансгресивни моменат измештања из „правог“ у „измештени“ фетишизам. Једноставније речено, „Усахлост“ кроз призму теоријског начела постаје „укалупљена“ друштвена роба која има само једну улогу, а то је да служи одређеној сврси у савременом капиталистичком друштву каквом данас сви заједно припадамо. Измештајући фетишизам људског у робно, односно материјално. На основу савременог разумевања Деборове, Батајеве, Фројдове структуре личности бива замењен вештачким материјалом, који само још више оснажује нову безличност савременог друштва али и уметности. Овде Дибифеова естетска нискост, или Манцонијева фетишизација, или Раушенбергова монохронија показују нераскидиву везу, челичну нит спајања која још од давнина управо говори о нечему неизбежном, а то је да се свет мења, човек еволуира. Уметност и даље непогрешиво предсказује будућност савременог човека.

Човек је дефинитивно преплављен оним што ствара и оним што га мало по мало, безгранично уништава. Опсесивна идеја конструкције, уређивање машина као замена за људску радну снагу, тих људских тријумфа доведених до екстрема, отвара безграничну перспективу кошмара и умножених казни који само изнова кажњавају људски род доводећи га до екстрема, тј. до крајње литице човечанства после чега се вероватно иде у понор.



Слика 7. „Усахлост“, рељефна метална слика, окачена на зид галерије.

## II БЕСФОРМНО И ЉУДСКО У ПОКРЕТНОЈ СКУЛПТУРИ „КРИК“

Представа људског лика у свом изворном облику који је вековима привлачио пажњу уметника и оних којима је та уметност била намењена, више не доминира светом уметности као некада. Један од разлога за таквом променом може бити и то што су човекова представа о њему, његов однос према физичком или психичком, као и његов однос према религиозним или научним појавама, били стално оспоравани. Тако је уметник стално долазио у искушење да побегне у свет апстракције, избегавајући тиме мучне проблеме овоземаљског битисања који се у фигуративној уметности не могу мимоићи. С друге стране стране у овим временима брзог технолошког развоја, уметник би требало да своја интересовања усмери у правцу у коме би покретачка снага експериментисања – чак иако се ради о експерименту ради експеримента, имала више могућности за реализацију.

Истовремено, стиче се утисак да више него икада раније, од уметника се захтева да он сам одреди сопствени пут стварања. Истовремено и силом прилика сваки уметник је и део друштва у ком обитава али и истовремено кроз уметност има и могућност изласка из истог. Укратно, наш свет је плуралистички, наши ставови су релативистички, наша средства су оперативна, наша будућност непредвидљива, а наше могућности неограничене. Претходна реченица најбоље описује уметников оквир у савременом конзумеристичком друштву. Ипак у таквој плуралистичкој „данашњици“ постоји један фокус а то није човек у свом првобитном иксконском облику, већ управо савремени облик човека који је све само не оно на шта смо могли гледати и читати у ранијим темама издања историја уметности. У ствари, у модерној дефиницији уметности као „идеје“ потврђена је индивидуалистичка природа човека. Главна промена састоји се у прихватању мишљења да извор његове индивидуалности проистиче више из његовог интелектуалног него емоционалног става или физичког изгледа; другим речима да је чак и његова субјективност интелектуализирана. Све док се човеков свет мери човеком, његова слика остаје у уметности не представљајући увек основни елемент стваралаштва, већ прожимајући га као сплет жила у мишићу, издвојен а истовремено и саставни део те велике масе, дајући јединствену разноликост целини у којој је човеково присуство одређено.

Због тога је ово целокупно вишемедијско уметничко дело „Крци шкарта“ искључиво усресређена на третман људског лика, у нади да ће на тај начин пружити посетиоцима могућност да се упознају са једним жанром савременог облика уметности који није довољно распрострањен на територији наше државе, али који опет открива много информација о културној средини из које је поникао. Зато би изложбу „Крци шкарта“ требало разумети као приказ актуелних токова не само у савременом начину мишљења, већ и у одражавању тог мишљења у визуелним уметностима. Међутим, закључци које ова изложба нуди нису дефинитивни, већ остају недоречени. Јер је то управо немогуће урадити на основу једне изложбе, јер упркос упорним тврђењима да је људска фигура исчезла из света уметности и да је такав облик уметности декадентан и без одређене функције у данашњем технолошком свету, постоје и одлучна настојања да се људски лик представља и даље, тако да изгледа да се данас налазимо у периоду оживљавања фигуративне уметности а не ишчезавања.

Уколико се погледа фотографија са отварања изложбе „Крци шкарта“ уследиће врло логично питање које може мучити посматрача, а то је: где је човек? Како се о њему говори а није приказан? Где су му руке, ноге, глава? Да ли се ради о одређеној метафори итд.

Доказ да постоји човек на изложби (колико год то можда неке чудно деловало) јесте управо оно „све“ на изложби. Сваки визуелни облик изложене аудио визуелне представе јесте управо он - човек. Начин саме представе, уметничке експликације је другачији, где смо се поиграли са Гринберговском формом и пребацили је у Батајевску бесформност. Човек је и даље присутан чак и више него раније али само у измењеној материји. Иако је у претходном поглављу детаљно објашњен значај измењене форме у статичној умртвљеној слици, неопходно је исто то урадити у покренутом делу инсталације која се директно налази у простору и чини онај антипод или антислику уметничком делу „Усахлост“-и јер је по свему другачија. Много више о самој идеји, начину израде, поступку савремене скулптуре, децидној експликацији, следи у наставку текста који ће разјаснити неке основне теоријске елементе који неумитно чине костур за развој савремене скулптуре каква је и кинетичка звучна инсталација „Крик“.



Оно што кинетичка скулптура „Крик“ нуди као изражајни потенцијал може само да обогати и оплемени ликовну идеју која је већ пронашла своје одређење у домену „превазиђеног“ сликаства. Ако је сликарство, или неки други визуелни медиј, схваћено или доживљено као превасходно визуелни феномен, скулптура својим изласком у тродимензионални простор и значењем реалног објекта, носи у себи пре свега један карактер заснован на тактилном односу према свету, дакле још примарнијем осећању. Дакле, скулптура носи у себи једну црту изворности и непосредности у комуникацији коју лако везујемо са првобитним доживљајем стварности. Сама по себи тродимензионалност није толико важна у разумевању скулптуре „Крик“ колико јесте њена материјалност и композицијска поставка. Ако се вратимо мало у прошлост видећемо да је основа сваке скулптуре била имитација видљивих форми, а човек, тј. људско тело још од Антике служило као узор и модел космичке хармоније, савремено схватање уметности превазишло је потребу да имитирањем облика из природе долази до хармоније. Управо, како Милија Белић разуме:

Савремена уметност, тежећи да „невидљиво учини видљивим“, непосредно у бојама и облицима, као музика у звуцима, тражи да изрази ову хармонију коју уметник, будући да је и сам саставни део универзума, већ носи у себи.<sup>29</sup>

Материјал, као специфични облик скулпторске материје, носи сам по себи одређене естетске премисе. Тако исто транспарентност и боја, имплицирајући поново феномен светлости, могу да постану, упоредо са појмовима као што су ритам, динамика и равнотежа, равномерни елементи скулпторске игре. Комплексност и поливалентност схватања оваквог облика скулптуре каква је „Крик“ отвара истовремено и небројане креативне могућности данашњем уметнику бришући све тању границу између класичних медија слике и скулптуре. Креативни процес је јединствен и актуелна ликовна мисао не може више да се задржи у оквирима традиционалних дисциплина. На крају, свако уметничко дело се обраћа нашем сензибилитету преносећи ликовним средствима одређену емоцију, интуицију, стање духа аутора уметничког дела, што ће рећи да техничка средства, иако важна, нису пресудна у целокупној комуникацији и да различитим ликовним средствима, било у сликарству било у скулптури, може да се постигне и да се изрази

---

<sup>29</sup> Белић, Милија, *Изазов модерности*, Артпринт медиа, Нови Сад, 2017, с. 62.

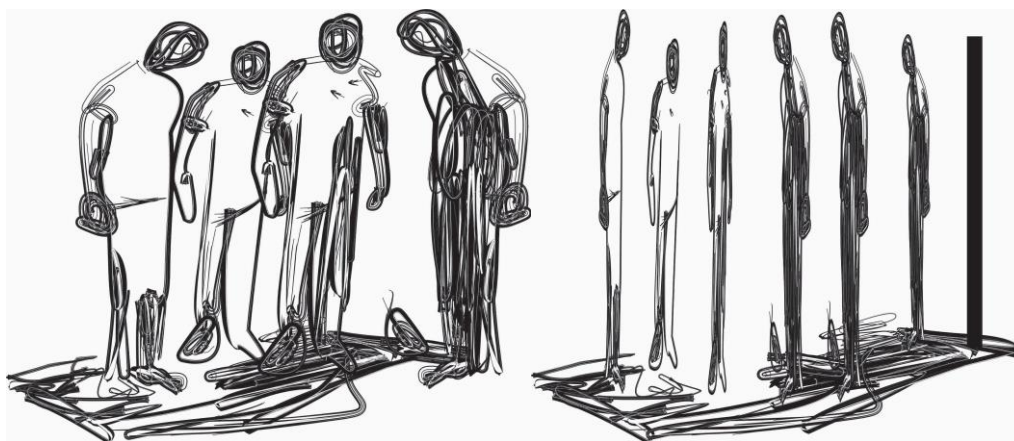
једно исто осећање, да се пренесе иста порука, да се открије унутрашњи свет ствараоца.<sup>30</sup>

Почетак дела „Крици шкарта“ је уметничка скица која је првобитно требало да представља примарно људску фигуру у покрету који би се изнова понављао. После неког времена, била би направљена рутина покрета у коме би се оригинална идеја првог облика фигуре изгубила. На основу започете скице се наставило даље у разраду саме покретне скулптуре. У почетном сегменту идејног рада била је водила „опозит“ од давно дефинисаног првог дела облика скулптуре. А то је хоризонтални полиптих умртвљене металне масе који ће касније добити назив „Усахлост“. На самом почетку било је више различитих идеја које би задовољавале коначан избор за кинетичку инсталацију. После дужег већања, размишљања, долази се до закључка да је потпуно непотребно приказати човека као биће од крви и меса, односно, скулптура сама по себи нема више улогу као у антици. Али, роботизовани човек кога ће красити одређени покрет, можда мимика, крик који би по могућству требао бити продоран, носе са собом потешкоће у реализацији. Односно, иако су све идеје биле уверљиве у теоријском облику – у реализацији нису биле одрживе. Направити роботизовану кинетичку скулптуру која би личила на човека представља врло сложен процес за који није само потребно време, већ и знање које се не стиче на Академији уметности. Требало је додатно познавати механику, физику, однос материјала, њихова својства у одређеним стањима, њихов век трајања, састав жица и њихову конекцију, јер се од почетка знало да скулптура укључује истински покрет. Да бисмо на прави начин разумели значај кинетичке скулптуре „Крик“ немогуће је прескочити уметничке кумове<sup>31</sup> који су имали снажан утицај на развој коначног решења. Јер се ово конкретно поглавље бави онима чији се покрет одиграва у простору, насупрот оних који користе ефекте померања светлости по равној површини, а задржавају назив кинетичка скулптура. Сама чињеница да ови радови обухватају реалне модификације у простору одваја их од оних које тек назначавaju присуство простора на симболичан или илузионистички начин.

---

<sup>30</sup> Видети у: *Милија Белић – скулптуре*, каталог изложбе, Модерна галерија Лазаревац, 2007.

<sup>31</sup> Реч *кум* се користи зато што су током настанка ове скулптуре прочитани многи уметнички манифести зачетника кинетичке скулптуре с почета 20. века, попут Дишана, Габоа, Михољи Нађа и Лена Лаја.



Слика 8. Почетне идејне скице роботизованог човека и идеја „Рад ослобађа“.

Препочетак развоја реалног покрета на машини (када се свакако није мислило на данашњи облик представљања у галеријском простору) се сигурно може везивати још за доба Египта, после Антике (нпр. зглобне грнчарске статуете из Старог Египта који су коришћени као култни предмети) итд. Треба такође споменути и на бројне физичке приказе Херона Александријског (Ἡρων ὁ Ἀλεξανδρεύς) који је живео око 100. године нове ере. Херон је искористио процесе и технике попут потиска, компресованог ваздуха, ротационе плоче и пламенове који су се наизменично палили и гасили.<sup>32</sup> Касније су Византинци, а нарочито Арабљани користили различите аутомате да забаве пажњу гостима на прославама. Арабљани су такође изумели једну врсту воденог сата, који је изгледа претеча оружане фигуре која је оглашавала сате у средњовековним часовницима, а која је, крајем четрнаестог века, довела до конструисања читавих сцена које су илустровале религиозне или профане теме. Једна од најпознатијих оваквих креација била је легендарна бронзана глава Алберта Магнуса (Albertus Magnus), постављена у катедрали у Стразбуру око 1350. У истој згради се налазио славни дрвени петао који је лепетао крилима и стварао звуке. Међутим свака од ових кинетичких покретних машина имале су потпуно

---

<sup>32</sup> Херонова лопта или солипил се сматра претечом парне машине. Херон је загрејао шупљу лопту са водом, док вода није прокључала. Пара је излазила кроз две цеви, савијене у супротним правцима, и тиме изазвала окретање лопте. Херонова ветротурбина, која је покретала оргуље, један је од првих примера кориштења енергије ветра за покретање неког уређаја. Херон је познат и као један од оснивача кибернетике, која постаје наука тек половином 19. века. Била је то машина за свету воду, која је радила убацивањем кованог новца. Када је убачени новчић пао на полуку и услед тежине подигао полуку, света вода би поцурила из цеви, док новчић не би пао са шипке и цев се затворила. Његове проналаске углавном користи древно грчко позориште. Такође је направио машину која је "играла" представу преко 10 минута. Хероново врло корисно откриће била је пумпа за воду, која је испумпала воду из посуде или пловила. Поред воде за пиће, пумпу су користили и ватрогасци.

другу намену, њихова основна сврха није била у естетском доживљају, одређеном пренесеном значењу, већ управо да створи нешто ново, оригиналније, до тада никада виђено. Такав је био и Марсел Дишан (Marcel Duchamp), уметник који није само задужио покретну скулптуру, јер његов облик стварања није био ради историјског контекста већ је представљао један бунтовни приступ и на неки начин изругивање тадашње уметничке праксе. Марсел Дишан прилази својим кинетичким експериментима у три димензије из сасвим другачије тачке гледишта. Први „реди-мејд“, који датира из 1913. био је „Точак бицикла“ монтиран на столицу. Од ове чисте и једноставне употребе покрета, у покушају да демистификује уметност и лиши је њених материјалних квалитета, Дишан је око 1920. почео да истражује могућност стварања просторних илузија помоћу правих просторних конструкција. Стога осећај парадокса доминира радовима које је завршио убрзо након овог датума, као што су „Ротирајуће стаклене плоче“ и на крају, „Ротирајућа полу-сфера“ из 1925, као и „Визуелни дискови“ деценију касније. Скулптуре „Ротирајуће стаклене плоче“ и „Прецизни ротациони уређај“ зависе од електричног мотора, помоћу кога ротирају и тиме дају визуелни ефекат кругова који се преображавају у спирале.

Дишанов рад са покретом, који је ишао руку под руку са његовим интересовањем за филм, заузима значајно место – заједно са Маном Рејем, Габоом и Мохољи-Нађем – у историји интеграције реалног покрета у уметност на свесној основи. Ово се мора признати упркос негативном и донекле испрекиданом карактеру његовог достигнућа. Можда би га требало посматрати у односу на многе друге уметнике чији је допринос био сличан – од Ђакометија који је 1919. креирао „покретни рад који је био налик на квадратни облак са клатном од плавог дима“, до Колдера (Alexander Calder) у 1932. и најзад до Танглија (Jean Tinguely), Крамера (Conard Cramer) и Зимоуна (Zimoun) у нашем периоду.

Први рад који испуњава све критеријуме ове категорије, и у пластичном и у теоријском смислу а максимално је послужио и као семе развоја „Крика“, односно инцијална каписла, је Габоов (Naum Gabo) „Виртуелни кинетички опсег“ из 1920. То је био плод дубоког промишљања о проблемима покрета у уметности, које су Габо и браћа Певснер (Nicolas & Antonie Pevsner) сумирали исте године у свом Манифесту реализма:

Знамо да сваки објекат има своју основну слику; столице, столови, лампе, телефони, књиге, куће, људи ... свако од њих је свет за себе, са својим сопственим ритмом и сопственим планетарним путем... Уместо статичних ритмова у пластичним уметностима... ми објављујемо постојање новог елемента, кинетичког

ритма, који ће бити основа нове перцепције реалног времена. Путем конструктивистичких техника, ми данас можемо да изнесемо на видело скривене силе природе и реализујемо физичке догађаје.<sup>33</sup>

Габоов „Виртуелни кинетички опсег“ назива се и Кинетичка скулптура или Кинетички модел. Чинила га је челична трака при основи закачена за електрични мотор и тиме покретана у ритмичко вибрирање. Тема је требало да буде „интервал вибрације“ помоћу које је Габо требало да произведе просторни ефекат „виртуелног опсега“. Другим речима, ротација челичне траке према одређеној периодичности стварала је илузију кружног опсега где је трака избацивана из вертикалног положаја брзином ротације. Нажалост, Габо није поново покушао да понови овај интересантан експеримент. Сматрао је да је мотор сметња и мислио да би „будући развој на пољу изучавања топлоте и таласа и сила који се у том процесу ослобађају, могао омогућити кинетичка решења до тада неочекиваног типа“.<sup>34</sup> Тврдио је да из чисто техничких разлога није даље истраживао реални покрет. Морамо се, међутим, сетити пионирског рада из 1920. за којим је уследио „Цртеж за кинетичку скулптуру“ из 1922, где ова скица представљала много комплекснију интеракцију покретних елемената него њен претходник. Габо је заправо требао да се врати пројектима у којима је идеја покрета заузимала важно место у неколико наредних прилика, попут оне из 1925. када је направио модел од стакла и бронзе за споменик дизајниран за Институт за физику и математику.

Габоове теорије о кинетичкој структури преузео је и у другом смеру развио Ласло Мохољи-Нађ (László Moholy-Nagy), који је написао свој Манифест о систему динамичко-конструктивних форми са својим колегама истомишљеницима. За Мохољи-Нађа је конструктивизам значио активацију простора помоћу „динамичко-конструктивног“ система сила – тј. конструкцију сила од којих неке представљају напон саме структуре у физичком простору, а друге напоне унутар система. Они објављују у свом манифесту, у пасусу који подсећа на Манифест реализма: „Стога би требало да заменимо статички принцип класичне уметности са динамичким принципом универзалне уметности.“<sup>35</sup> Њихов практични план је био да замене

---

<sup>33</sup> Попер, Франк, *Origins and development of Kinetic Art*, Графичко друштво, Њујорк, 1968, с. 134.

<sup>34</sup> Наведено дело, с. 136.

<sup>35</sup> Наведено дело, с. 138.

динамичку конструкцију засновану на односу сила и конструкције за традиционални статички тип укључујући односе између материјала и форме. Они су материјал замишљали само као носиоца сила.

Мохољи-Нађ се такође интересовао да посматрачу омогући много активнију улогу помоћу примене његовог система. Његов план поступка је био да почну постављањем експерименталних уређаја који би испитивали односе између човека, материјала, сила и простора. Резултати ових експеримената би се потом користили за стварање уметничких дела која би се слободно кретала без ограничења механичког и техничког покрета.

Из свега наведеног може се закључити да „Крик“ носи одређене сличности са сваким радом од набројаних уметника. Иако се не ограђујем од коришћења електромотора, и не видим потребу за губљењем одређених техничких помагала попут електромотора, чак напротив, за разлику од Наум Габа и Мохољи-Нађа, сматрам да коришћење монофазних мотора одређење снаге пружа конзистентност, односно потребно уједначено кинетичко померање клипова које човек сам по себи не може у потпуности контролисати. У коме уз помоћ технике ће се створити хомогени талас померања и прављена једнакости у звучној хармонији.

Први набављени мотори који нису испуњавали моје потребе, су били мотори на трофазну струју велике волтаже. Тек после неколицину неуспешних експеримената, долази се до закључка да је за стабилност и бољу учинковитост будуће скултуре потребан мотор мање снаге, који неће својим габаритима, тј. димензијама нарушавати стабилност и естетски изглед укупне кинетичке скулптуре. Након тога, у разговору са стручним лицима наручујем мотор од 180W, који по својој снази у потпуности одговара потребама.

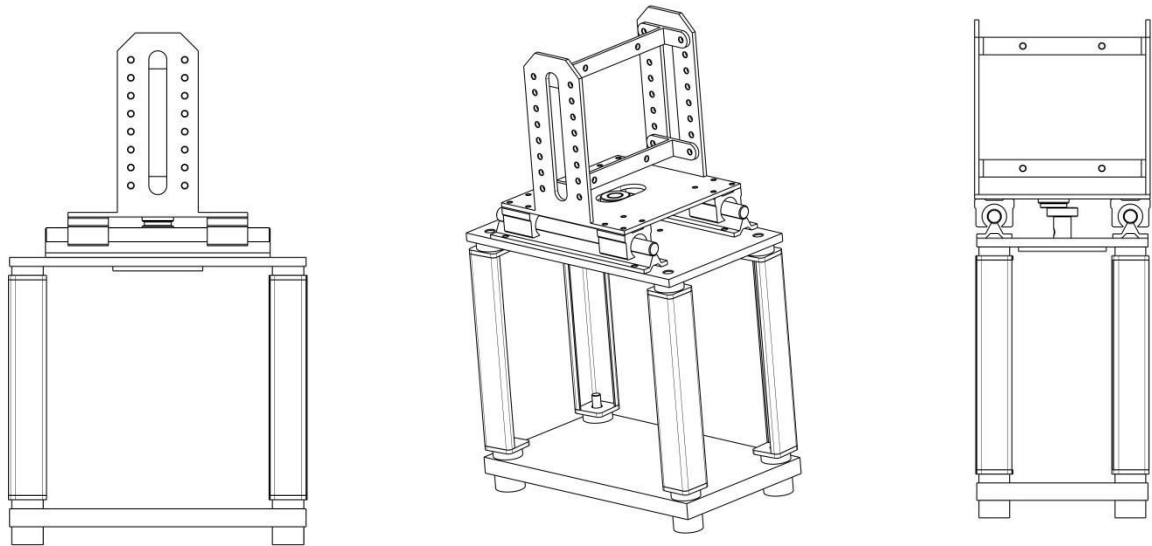


Слике 9 и 10. Монофазни мотор који производи 180 обртаја у минути.

Следећи поступак у методологији прављења завршне конструкције представља тренутак изведбе носећег дела, односно костурамотора. По првобитном цртежу је максимално вођено рачуна да се не наруши естетски изглед, задржи минималистички доживљај не само скулптуре већ и целокупне изложбе на основу кога се управо отвореном тактилношћу створеног ритма и направљеног звука може доћи до завршне идеје Ги Дебора и осећаја припадности савременом друштву спектакла. Концепт израде конструкције и даље носи скривени приказ савременог човека који за разлику од некадашње представе је отелотворен као одређени радни строј, машина–човек са задатком, или човек са одређеним илузијама, попут несрећних људи у логорима за време Другог светског рата, на чијој капији је писало „Рад ослобађа“ (Arbeit Macht Frei).<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Године 1872, немачки писац и националиста Лоренц Дифенбах написао је новелу под насловом "Arbeit Macht Frei", је синтагма националистима остала добро позната. Године 1928, израз је преузела Вајмарска влада као слоган своје кампање великих јавних радова, која је требало да елиминише незапосленост. Израз је по угледу на средњовековну изреку "Stadt luft macht frei." (Градски ваздух ослобађа). Израз је наставио да се користи у Националсоцијалистичкој радничкој странци када је 1933. године дошла на власт. Више на [https://sr.wikipedia.org/Arbeit\\_Macht\\_Frei](https://sr.wikipedia.org/Arbeit_Macht_Frei)



Слика 11. Технички цртежи конструкције (AutoCAD).

Међу највећим потешкоћама у реализацији рада било је обезбеђивање стабилности конструкције. Заварене вођице на горњој површине челичне плоче одлично су одржавале кретњу малих кугличних лежајева, али због њихове велике проходности и неконтролисаног клизног момента редовно се стварала превелика сила потиска. Једно од првих решења је било да се максимално умањи проходност вођица, односно да се физичким притиском на њихов отворени део направи одређено минимално трење које ће спречити брзо проклизавање по металним шинама. Како је ово решење само ублажило проблем, разговори са стручним лицима су се наставили. Закључак је био да се проблем може решити једино ако тежина и сила трења буду веће од потиска. Зато је уследило сечење дебљих, односно тежих доњих плоча које ће имати двоструку улогу: ојачавање конструкције и стварање додатне тежине. Уз заварену нову плочу дебљине 15мм и постављање мотора који је и сам имао извесну тежину (масу од 4кг) постигнут је велики напредак. Иако ово реализовано решење није у потпуности испуњавало захтеве идејног, било је до тог тренутка нешто најприближније. Највећи проблем у тој фази настајао је када би се преко фреквентог регулатора<sup>37</sup> брзина окретања ротора

---

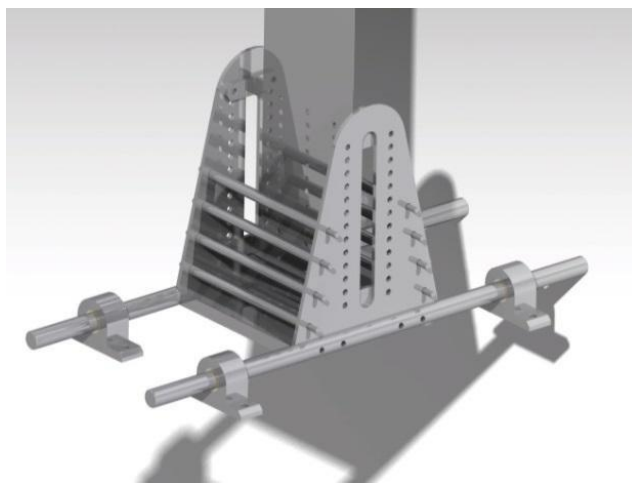
<sup>37</sup> Фреквентни регулатори су електронски уређаји који омогућавају управљање брзином трофазних асинхроних мотора. Фреквентни регулатор је термин који се одомаћио код нас. Поред основне функције управљања брзином асинхроних мотора, фреквентни регулатори имају и друге намене, као што су: заштита мотора, алармирање, процесно управљање у затвореној петљи (на пример одржавање константног притиска у цеви), могућност подешавања брзине и контрола рада путем



подигла на максимум. На ослонцима конструкције уочавала се нестабилност која је постајала све израженија, а почела је и да генерише непотребни звук који је аутоматски рушио могућност једнозвучја будуће кинетичке скулптуре. Повећавање додатне тежине није уродило плодом, као што није ни замена челичних оплата лакшим материјалима. Проблем је решило тек постављање гумених стопица испод металних ногара: оне су у великој мери апсорбовале кинетичку енергију. На тај начин је, и при највећем броју обртаја ротора, конструкција остајала на месту, без икаквих искакања и без стварања икаквих непредвиђених звукова.



Слика 12. Клизачи.



Слика 13. Идејно решење за вођице (AutoCAD).

Иако је доњи део кинетичке скулптуре правио велике проблеме у реализацији, ни горњи део није био најједноставнији за рад. Покрет човека, његов перформанс, одређени рутински поновљачки циклус је морао бити јединствен. Један од уметничких кумова „Крика“, Лен Лај, много је помогао у разумевању и идејном решењу покрета. Једина олакшавајућа околност за горњи ниво скулптуре било је то што се од почетка знало да материјал мора бити исти онај који је коришћен и у првом делу рада под називом „Усахлост“. После метала, кренуло се са различитим облицима који би најпре задовољавали естетске захтеве, али би најчешће били „неми“ и аутоматски не би били од користи. Тек уз додатно истраживање литературе, долази се до већ наведеног закључка да је човека непотребно представити као да долази из антике, већ да га је треба представити сасвим огољено,

---

разних интерфејса (ручно или даљински). Више на: <https://elektromotori-reduktori.rs/partner-promet/frekventni-regulatori>

као једну нит, као једну линију или траку. Аутоматски ће за то послужити и идејно решење Габоа, Лаја и ранијих цивилизација којима није било страно поједностављење форми и предмета.

Такво минималистичко решење које ће садржати огољени метал аутоматски ће показивати и социолошку дубиозу у којој се целокупни друштвени поредак налази. Метал као хладни елемент носи са собом одређену естетску тежину и метафорично значење, а као материјал је погодан и за стварање звучних ефеката, односно, стварање тупог облика сазвучја које је идеално у затвореном простору попут изложбених галерија. Након вишедневних проба са различитим дебљинама челичних плоча, одлучујем да метал мора имати одређену структуру, тј. дебљину која ће омогућити и еластично прегипање и враћање у првобитну форму. Скица горњег дела скулптуре од почетка је била једноставно решена: састојала се само од челичне траке, њеног попречног држача и два ексцентра који су међусобно повезани. Челична трака је на почетку представљала одређени проблем, јер ни један од материјала није у потпуности одговарао. Уколико се радило о тракама мале дебљине (испод 0.5мм), после краћег рада машине у пуном погону долазило би до одређене дисторзије. Уколико би се радило о дебљини већој од 0.8мм, конструкција би после краћег рада постајала све нестабилнија, стварало би се бочни потисак, односно велика снага кинетичке енергије која би у једном тренутку обарала постојећу конструкцију. Челик од 0.8мм био је одличан: стварао је одговарајући нагиб, идеалан звук, као и потребну кинетичку енергију која својим деловањем није ни мало нарушавала стабилност конструкције. Једина мана је била трајно улубљење на месту ојачавања и спајања са пречком. Након више покушаја, мењања ширине, висине и дебљине, долази се до тога да челик мора имати такозвану дијамантску мрежасту структуру која се добија топлотним каљењем. Опружни челик<sup>38</sup> од 0.8мм је у потпуности задовољио потребе конструкције, није покварио квалитет звука, а остајао је у вертикалном положају под правим углом. Његова хемијска својста су омогућила не само да „Крик“ у потпуности прати идеју, већ и да целокупна слика овог вишемедијског уметничког дела има потребан квалитет.

---

<sup>38</sup> Челик за опруге је нисколегирани челик са средњим садржајем угљеника. Ова легура се користи за опруге јер не губи лако форму. Силицијум је кључна компонента за већину челичних легура за опруге. Више на: <https://sr.wikipedia.org>



Слика 14. Конструкција без траке.



Слика 15. Кинетичка скулптура без мотора.

Након првог успешног пробног тестирања, направио сам скицу за израду остатка кинетичких скулптура које би све заједно попуниле простор изложбене галерије. Број кинетичких звучних скулптура није имао релевантну улогу, тек на основу одговарајуће површине излагачког простора се закључује да је потребно најмање пет идентичних скулптура за потпуни доживљај у галерији.



Слика 16. Конструкције са моторима.



Слике 17 и 18. Монтирање челичних трака.

Ова наглашеност стварања попут Лајевог кинестетичког искуства је специфична особина која описује управо и овај рад. Како је Лај објаснио, на исти начин на који нека музичка нумера може да побуди осећај покрета код публике, исто тако је

могућа и активизација покрета код посетиоца помоћу начина који је Лај назвао директном телесном емпатијом.<sup>39</sup> Такав концепт директне телесне емпатије ствара покретање публике, где сви директно доживљавају промене кинетичких скулптура, филмова, импресије створене енергије и њихове силе кроз њихов сопствени осећај кретања, кроз опуштање и стезање њихових мишића тј. тела. Иако можда посматрач само седи или стоји у тишини, он свеједно реагује читавом својом мускулатуром. Јер, управо комбиновани утицај флукуација покрета скулптура и звука има значајан утицај на кинестетичко искуство. Како Лај објашњава, слушање је физичко:

Вибрирајући челик одаје такав звук, да звук истоветан њему остаје унутар мог балансираног ува према звуцима костију у мом телу који резонирају напред-назад у мојој лобањи.<sup>40</sup>

Како би боље описао овај мултисензорни значај, Лај је концептуализовао своје кинетичке конструкције у смислу осећаја покрета, назвавши их “Опипљиве покретне скулптуре” (такође „тангибле” или „музичке тангибле”), уместо само скулптуре, што би наговештавало статичне форме. Управо захваљујући одређеној свести тј. нашем познавању материјала о физичким особинама комада челика – његова тежина, флексибилност и снага истезања, протеже се на лично разумевање везе између ових особина и његових потенцијалних звукова и интеракција са другим материјалима и телима из окружења. Створен је низ техника за повећавање потенцијалних особиназа производњу звукова код ових 5 (пет) скулптура, укључујући употребу „тишине”<sup>41</sup> и перкусивних невидљивих „ударача”.<sup>42</sup> Кинетичка скулптура „Крик” је пример таквог приступа: начињена је од челичне траке закачене једним крајем за мотор који се, када је укључен, помера напред-назад, челик се увија како се енергија повећава и формира серију хамоничних прегипа, не долазећи у контакт ни са чим другим. Звук сличан гонгу који настаје варира у тону и висини према сили којом челична трака удара у свом прегипу правећи одређену неравнину а затим се поново и изнова враћа на првобитни изглед. Стварајући Краусов ефекат

---

<sup>39</sup> Хорокс, Роџер, *Len Lye: A Biography*, Универзитет Оукленд, Оукленд, 2013, с. 70.

<sup>40</sup> Вол, Сара, *Кинетички експерименти Лен Лаја: звуци скулптуре*, (Лај н.д.: 23), есеј.

<sup>41</sup> На тренутак долази до наглог прекида рада свих пет кинетичких скулптура, настаје нова атмосфера у којој посетилац ужива у новом облику садашњости која је испуњена тишином.

<sup>42</sup> Невидљиви ударач настаје у тренутку када је челична трака двоструко савијена (када има два превоја) – баш као што настаје резак звук корбача.

такозваног „Jo-Jo-a“. Аутор може да контролише ритам, бочно померајући одвијач од фреквентног регулатора, тако што ће му смањивати или повећавајући брзину окретаја ексцентра. Што је брзина виша, то челична трака више одскаче и ритам је бржи – што је нижи, мање одскаче и ритам је спорији. Ова промена „времена замаха“ у комбинацији са варијацијама осцилаторне снаге челика омогућавала је разноврсне ритмове. Такође је додала случајни елемент перформанса – звучни ефекти су у највећој мери постају последица случајних судара и стварају једну нову изненадну реалност.

Иако у овом раду није био први, нити главни интерес, звук, је интимно био везан за материјалне експерименте, захтевајући специфичне одлуке у погледу сударања и силе, какви звуци би требало да се чују и како би они требало да оснаже форме покрета и њихове активне квалитете.

Та свест о моћи покрета његових скулптура да утичу на наше чулне импулсе на овај начин могла би да објасни зашто је Лај желео да синхронизује перформансе својих скулптура са снимљеном музиком. Постављене једне међу другима на бини аудиторијума и ативирание у различитим интервалима, у трајању од једног сата, Лајеве скулптуре су изводиле серију покрета, пажљиво подешених према ритмичким флукуацијама музичке позадине. Приступио је односу између слике и музике код својих скулптура на исти начин као што је то чинио у својим филмовима, бирајући звучне записе који су делели енергију и сензорни афинитет са сваком скулптуром како би њихови покрети деловали усаглашено. Прелазак са једне на другу скулптуру повећавао би кинестетичко уважавање публике за еволуирјуће кретање; на пример, прелазак са махнитог дрхтања плешуће металне траке на контролисано, грациозно њено њихање, уз пратећу видео композицију која пролази кроз сличне промене, од енергичног ударања бубњева, одбраних из библиотеке аудио снимака моје личне архиве, до споре мелодије која најављује крај. Истовремено и током перформанса док је звучна видео подлога стварала музичко окружење за сваку скулптуру, саме скулптуре су такође стварале јединствене звуке које су добијали појачану сензуалну енергију. На тај начин свеукупна слика је стварала један нови облик реалности, односно неку визију симулакрума садашњег тренутка. У којој посетилац има потребу да се изопшти из тренутка посматрача и да уз помоћ хипнотисаног ритмичког померања металних трака, звука окружења и позадинске видео представе, утоне у нове визуелно поље и буде једна нова материја,

тј. постане и сам део новомедијског уметничког рада. На основу тога се да описати и елемент „ентропије“ као још један неизоставан приказ бесформности која се највише односи управо на кинетичке скулптуре. Значај ентропије је нарочито акутан за визуалну анализу и поготово за ону која се тиче модернистичког визуелног представљања „Крика“. А то заузврат наговештава да се ради о питању граница, односно дистинкција између фигуре и основе.

У Кајоином раном есеју, услов границе је управо оно што се пробија путем оног што он назива облик „инсектоидне психозе“, када животиња (у нашем случају посетилац) није способна да направи разлику између саме себе и своје целокупне природне средине. Кајоа упоређује ово стање са оним код шизофреничара који осећају да их простор око њих одбацио или чак прогутао. У складу са тим пише:

Појединац пробија границу своје коже и заузима другу страну својих чула. Он покушава да посматра себе из било које тачке простора. Он осећа како и сам постаје простор... Он је сличан, не сличан нечему, већ само сличан. И он измишља просторе чији је „конвулзивни посед“.<sup>43</sup>

Стална ерозија дистинкције фигура-основа која шизофреничара везује за оно што је названо „субјективно сплашњавање“ животиње захваћене мимикријом, се можда заиста неприметно уклапа у тај замор за брисањем разлика који је карактерисао свет авангардне праксе, као што је позив за рушење баријере која раздваја уметност од живота. Али још специфичније, пошто се пример мимикрије очигледно обраћа визуелном стању фигура-основа, чини се да је усклађена са амбицијом која одликује „високи модернизам“ да се замисли просторно стање јединствено за перцептуални модалитет специфичан за уметности вида, оно које би поништило сва раздвајања фигура од средина и позадина које их окружују да створи бесконачност у коју наша тела не би могла да пређу, али у коју ми као посматрачи можемо лако да склизнемо у лаганом, лебдећем, чисто оптичком покрету.

А „чистоћа“ је заиста оперативна реч у овом идеолошком нагону према визуалистичкој или „оптичкој“ димензији. Јер у неизбежних одвајања простора каквог га обично појмимо, у коме објекти стоје раздвојени једни од других и простор је дисконтинуиран међу њима, ова нова оптичка бесконачност била би

---

<sup>43</sup> Краус, Розалинд & И.А. Боа, *Бесформност: водич за кориснике*, Зоун Букс, Њујорк, 1997, с. 75.

результат онога што би једна школа учења назвала сублација – јер фигура и подлога постижу нову и вишу синтезу, а једна друга сублимација, пошто би се прочишћени простор, ослобађајући се тела, такође ослободио и свих нагона којима су тела нажалост склона, еротских и другачијих. Као што и „сублација” и „сублимација” наговештавају, овај чин прочишћења треба разумети као формани напредак, пре него опречност: као процес приближавања визуалне форме ейдосу; тј. као визуелну форму лишену својих природних додатака и претворену у чисту идеју.<sup>44</sup>

Овај интелектуални поглед у амбис „неодлучног у бесконачности“ Кајоа фиксира на богомољку као примеру инсектоидне психозе: у тај најспектакуларнији модел симулакрума изведен као смрт која имитира живот.

Ако се субјективност рађа кроз рефлексивност, кроз могућност да се свест скупи у себе како би саму себе спознала у „ја мислим”, сама репетитивна могућност рефлекса је та која поништава субјекат, лишавајући „мишљење” изјаве њеног ега. Такав је и случај богомољке, за коју аутоматизам „изигравања смрти”, који се може догодити са становишта или смрти или живота, омогућава да замисли немогућу изјаву „ја сам мртав” која се може пројектовати у овој ситуацији. Ова изјава, коју нико истински не може да изговори са хоризонта њене појаве, али за коју богомољка даје пример, демонстрира начин на који је симулакрално стање повезано са радикалном десубјективизацијом. Јер у конкретном случају, „мртав сам” је тачно; али било како било, жив или мртав, „ја” није могуће. „Ја видим” је сличан исказ на нивоу визуелне форме. Рефлексивни модернизам жели да поништи натурализам на пољу објекта како би у први план изнео нови појачани осећај за субјекат, форму која креира илузију да то није ништа осим чињенице да „ја видим”. Међутим, ентропијски, симулакрални покрет је да лебди у пољу виђења у одсуству субјекта; он жели да покаже да је у аутоматизму бескрајног понављања нестанак прве особе механизам који изазива бесформност.

Претходно поменути „Јо-јо“ ефекат јесте још једна замисао која краси моћ бесформног утицаја по речима теоретичарке уметности Розалинд Краус и која је уткана у резултат „Крика“. Скулптура „Крика“ само по свом називу, стварању покрета али и звуку носи са собом одређену психолошку Фројдовску негацију или

---

<sup>44</sup> Наведено дело, с. 76.

бунтовни став. За рад „Крик“, али и за јо-јо игру везује се читав низ социолошких појмова, од најранијих као што су „људски односи“, „осећања“ итд.у којима се изненада артикулише недефинисани звук инфантилног звучног простирања, не само у виду перцептиблине ритмичне регуларности већ и у самосвојном стању означивача путем репетитивног чина.У питању је репетиција која враћа назад првобитни звук као артикулисану поновљену фонему. Стога, како Роман Јакобсон (Roman Jakobson) наводи полазна основа транзиције од производње дивљег неартикулисаног звука до вербализованог опхођења је редупликација, будући да је у питању репетиција првог звука другим који служи као сигнал „који изговорени звуци не представљају мрморење (тј. имају озбиљну улогу), већ осетљиви семантички ентитет“. Стога, према Јакобсону, у питању је дупликација која је „лингвистичка суштина“ која трансформише звук до фонема обележавањем и поновним обележавањем, тако да фонеме буду „препознатљиве, раздвојиве, поистоветљиве; и у сагласности са захтевима, морају бити поновљиве односно изговорљиве“.<sup>45</sup>

Звук „Крика“ ипак није један од удвостручених вокала, мада његова игра то наговештава у вербалном и механичко обличју, укључују константно понављање. „Крик“ је заправо, игра ритмичке сепарације и реконекције, у којој нешто нестаје из видокруга, и појављује се поново. Нестајање и повратак удружени су са језиком који прожима ову активност скоро до тачке где јој постаје подршка. Према Фројду артикулисање кинетичке скулптуре какав се са сигурношћу може односити и на „Крик“ омогућава раст лингвистичког приказа у негацији објекта (одбацујући га док симултано производи супститут у форми вербалног знака) и сепарације поља приказа (знак, окужење и посетилац изложбе) од реалног. Између осталог, овим оснивачком чину негативности Фројд лоцира интелектуални подвиг на ком језику и култури ће бити прописан.

Многи лингвисти се слажу са њим. Јер ако Фројд тврди да је свако порицање, свако „не“ или сваки вапај, одбојни глас, врисак, тј. „Крик“ никад неће бити потребан позитиван приказ објекта. У свесности (будући да је „негација начин привлачења пажње на потиснуто“), он описује чињеницу да је у језичком контексту, негација само експулзија, адмисија, као што би лингвисти попут Емила Бенвенисте

---

<sup>45</sup> Наведено дело, с. 220.



рекли, језик се мора „експлицитно поставити у циљу савладавања“, или „осуда непостојећег неопходно има формални статус, као и осуду постојања“. Бенвенисте даље наставља:

Ми не видимо да је лингвистички фактор децизован у овом комплексном процесу и да је негација на одређени начин изграђена од порицаних садржаја?...Дискурс предмета може мултипликовати порицања, али не и поништити фундаментално својство језика које указује на то да нешто одговара установљеном, нечему или „ничему“.<sup>46</sup>

Негација и вербални прикази артикулисани су једни у оквиру других, и Фројд завршава свој есеј чувеном изјавом:

Остваривање функције осуде је могуће најпре зато што је одобрено конституисање симбола негације путем примарне независности у вези са истовременом последицом репресије и присилом принципа задовољства.<sup>47</sup>

Али уколико се чини да се јо-јо у релацији са „Крик“-овом лингвистичком структуром више него са његовим механичким доношењем негације и повратка кроз његово лингвистичко дуплирање, може важити аргумент Јулије Кристеве да су негативност и ритам неопходни један другом у циљу конституисања говорног субјекта, тако да је у њеном погледу „Крик“ и јо-јо довољно пресликати један у оквиру другог, у пуној димензији. Ово се дешава због тога што Кристева, жељна успостављања конекције између соматског и физичког (и онда ултимативно, симболично), види пулсатилне ритмове као мост између телесне рефлексije – спазмодичног покрета, на пример - и понављања неопходног за језички фундаментално простирање, или артикулацију. Кристева пулсатилни ударац назива назива „кора“<sup>48</sup>. Јер, по њој, „кора“ као руптура и артикулација (ритам) претходи доказу, вероватноћи, спацијалности и темпоралности. Кора није класичан знак нити означитељ. Она је ипак генерисана у циљу означивања позиције. Она истиче

---

<sup>46</sup> Наведено дело, с. 220.

<sup>47</sup> Наведено дело, с. 220.

<sup>48</sup> Кора је према Јулији Кристеве, најранија фаза у нашем психосексуалном развоју (0–6 месеци). У овом предјезичком стадијуму развоја доминира нам хаотична мешавина перцепција, осећања и потреба. Тада не разликујемо себе од мајке или чак од света око себе. Уместо тога, проводимо време узимајући за себе све оно што смо доживели као угодно без икаквог признавања граница. Ово је фаза када смо били најближи чистој материјалности постојања или ономе што Лакан назива „Стварним“. У овој фази, према Кристеве, нама су доминирали само наши нагони.

фигурацију. Кори даје се семиотска вредност: „Семиотика је артикулисана протоком и ознакама: поједностављивањем, трансфером енергије, издвајањем из корпоративног и социјалног континуума као и из означених материјала, естаблишмента различитости у циљу пулсативне коре, у ритмичној али неекспресивној тоталности“.<sup>49</sup>

Сада уколико Кристева призива појам „кора“ овде, није у питању ехо који је део Платонове дефиниције у којој Тимај приказује кору као аморфну, већ део који гледа као матерински: матрикс, сродни део, постаје утиснут. Ритмично тело такође је материнска подршка коју бабица пружа детету и која наставља да буде повезана све док Кристева не позове на извођење „семиотског слома“, који, приликом раздвајања детета од тела мајке представља прво велико одбијање, као и основу за дечје „не“ које ниједна интелектуална негација не може изградити. Ритмични матерински (јо-јо) које се комбинује са негационом руптуром (јо-јо) који производи говорни субјект, субјект који је (уколико је Бенвенисте у праву у наводима да не можемо говорити ни о чему), семантички.

У овом смислу јо-јо некомпатибилан са свиме што операција „пулс“ или „удар“ покушавају демонстрирати о раду на бесформном. За „пулс“ се не претвара у ритмички рад како Кристева описује, како се ритам поставља у служби.

Ритмички рад односно ритам, од свог суштинског разумевања не може никако побећи, а то је, да за контемплацију ритма у уметности је најважанији опажај, тај опажај прелази у осећај. Перцепција ритма, као свест о присуству феномена пријемчивог за наша чула, изазива затим једну сложенију и дубљу реакцију. Због тога се, на психолошком плану, радије говори о искуству ритма него о перцепцији. Ради се увек о једној перцепцији праћеној афективним реакцијама где моторичка компонента игра важну улогу. Изгледа скоро немогуће изоловати ритам од његових моторичких манифестација. Моторика се показује као једна од његових суштинских компоненти. Њена важност везана је с нервом и моторном организацијом покрета, а проистиче из блиске функционалне повезаности менталне и релационе активности. На крају 19. века три главна аспекта ритма идентификована су као: перцептивни, моторни и афективни, што представља базу

---

<sup>49</sup> Наведено дело, с. 221.

свих психолошких истраживања.<sup>50</sup> Хербарт је предложио формулу по којој емоција изазвана ритмом долази од поновне сукцесије фаза очекивања и сатисфакције. Поетски ритам састављен је, потврђује Ричардс<sup>51</sup>, од очекивања, сатисфакција, разочарења, изненађења које доносе секвенце слогова. Доживљај уметничког дела зависи, суштински, од нас самих; ритам носи у себи узбуђење изазвано било фрустрацијом жеља, препрека, било испуњењем жеља, тј. сатисфакције. Управо због тога показујемо склоност да у присуству једног потпуно монотоног ритма сами уносимо извесне структуре у ту монотонију, и то у мери у којој понављање ових структура изазива у нама жељу и задовољство. На тај начин врши се ритмичко груписање субјективног и репетитивног карактера, које обухвата две, три или више ритмичких јединица. Овакво ритмичко груписање, према гешталт теорији образује временске структуре на исти начин као и просторне фигуре. Како Белић експлицира:

Тако опсервација једног архитектонског дела претпоставља и захтева нашу активну перцептивну организацију; поједностављујући визуелне дате и свдећи их на тачке и линије, на пример, посматрамо групе сличних елемената и процењујемо интервале који их деле итд.<sup>52</sup>

Ово је први степен једне полиритмичке структурације у естетском оквиру, са свим њеним афективним импликацијама. Укратко, ритам, као опажена периодичност, делује у мери у којој ова периодичност ремети у нама уобичајено протицање времена.

Уметничко дело, скоро као кардиограм, тачно региструје откуцаје уметниковог срца, али и много више: његову интелигенцију, темперамент, сензибилитет. Није, дакле, без основа рећи да свако дело представља, на изванредан начин, аутопортрет уметника, слику његове душе. Ова спиритуалност се транспортује и материјализује визуелним уметничким средствима својственим овим дисциплинама. Тако свако пластичко средство може да постане носилац ритма: линија, светлост, боја, валер. Права линија има унутрашње резонанце другачије од

---

<sup>50</sup> Видети у: Фрез, Пол, *Психологија ритма*, Париз 1974, (Paul Fraisse, *Psychologie du rythme*, P.U.F., Paris, 1974).

<sup>51</sup> Видети у: I.A.Richards, *Principles of Literary Criticism*, Routledge, London, 1924.

<sup>52</sup> Белић, Милија, *Мета арт*, СКЦ, Београд, 1997, с. 112.

криве. Права линија везује се пре за рационално, крива за ирационално. Употреба контраста повећава драматику. Ако историја уметности представља у исто време историју еманципације наших чула, нашег вида или слуха, ово такође претпоставља да се извесни естетски феномени данас више не прихватају као што су били прихватани јуче и да експресивни потенцијал пластичких средстава са епохом мења значење. Живе боје и пренаглашене форме које налазимо код примитивних народа показују да њихова чула још нису довољно култивисана да приме финије нијансе боја и сложеније односе форми. Али, ако с једне стране констатујемо сужену естетску свест примитивних, с друге стране запажамо изворни карактер њихове уметности. Они који живе у непосредном додиру са природом примају њене ритмове и налазе спонтано најживље комбинације облика и боја.<sup>53</sup> Рационално још увек несанкционисана, ова уметност прати пулсације самог живота. Стога су добро учинили модерни уметници када су се, у тренутку засићености академским традиционализмом, окошталим и стерилним, обратили управо уметности примитивних. Данас поново наилазимо на исту ову тенденцију, која се са страшћу потврђује у „бруталној уметности“, „новим дивљим“ или „новом експресионизму“ – где и „Крици шкарта“ свакако припадају. Ослобођен гест, емоција, али и подсвест, ослобођена сирова жеља за стварањем – све то је експлоатисано од стране савремене друштвене кохезивне капиталистичке творевине која руши све пред собом, правећи мале калупе друштвеног спектакла и гасећи сваки слободни дух. Како би Дебор рекао у свом „Друштву спектакла“, такав спектакл није само скуп слика, већ је пре свега, друштвени однос између људи посредован тим истим сликама.

---

<sup>53</sup> Наведено дело, с. 113.



Слике 18, 19 и 20. „Крик“, кинетичка скулптура у покрету.

### III БЕСФОРМНОСТ У ВИДЕО-РАДУ „ДРУШТВО СПЕКТАКЛА“

Вероватно најбољи почетак овог поглавља био би Деборов цитат под редним бројем 68, из поглавља „Привид јединства и подељености“, који гласи:

Лажним потребама, које намеће модерна потрошња, не могу се супротставити никакве изворне потребе или жеље које нису и саме обликоване друштвом и његовом историјом. Али, производња обиља роба представља тотални раскид са органским развојем друштвених потреба. Њихова механичка акумулација ствара безграничну извештаченост која надјачава сваку изворну жељу. Кумулативна снага ове аутономне извештачености има за последицу фалсификовање целог друштвеног живота.<sup>54</sup>

До сада је више пута истицано стварање симуларкума реалности кроз уметнички рад „Крици шкарта“, а у овом поглављу ће се размотрити улога односа савременог људског друштва тј. суживота човека и отпадних машинских материјала – путем међусобне интеракције више различитих чула и медија у форми уметничког видео-рада, и даље задржавајући ноту Деборове искрене сумње. Ово интердисциплинарно уметничко истраживање инспирисано је поремећеном равнотежом између машине и човека у вештачки створеној садашњици (индустријској утопији) која обилује производима постиндустријског потрошачког друштва. Видео-рад под логичним називом „Друштво спектакла“ олакшаће разумевање прва два дела рада („Усахлост“ и „Крик“) који се налазе у галеријском простору. Сва три медијски различита елемента чине један кохерентан систем вишемедијске уметничке интерпретације као приказ савременог хаоса друштвеног система у коме сви живимо.

Видео-рад као засебан медиј је врло сложен по својој структури. Уопштено речено, видео-форма слике је тежа за дефинисање од било које форме класичног уметничког дела у две или три димензије, јер представља проток који се мора разматрати и у односу на време и у односу на простор. То истраживање подразумева сложен процес од линије до линије, од тачке до тачке. Видео-рад „Друштво спектакла“ започиње приказ свог визуелног идентитета на хоризонталној подлози, снимањем статичне материје („Усахлост“). Кадар се помера тако да се створи утисак једноличности и метафоричког привиђења (које ће касније бити детаљно

---

<sup>54</sup> Дебор, Ги, *Друштво спектакла*, Анархистичка библиотека, Београд, 2003, с. 15.

објашњено). Филм као средство бележења, јер он то и јесте, нуди управо фигуративну слику на којој су, захваљујући одређеном броју конвенција, снимљени предмети препознатљиви. Већ при првом гледању, посетилац може да препозна елементе видео-рада у реалном окружењу галерије у којој се налази. Сама чињеница да се предмет показује и представља тако да буде препознат – то је чин јавног показивања, жеље да се нешто каже о том предмету. Тако, слика металне траке притиснуте хидрауличном пресом од 20 тона није визуелни еквивалент синтагме *метална трака*, већ пре исказа типа *дубље значење скупа металних трака*, који отворено показује намеру и жељу да се предмету да значење које представља нешто више од пуког приказа.

С друге стране, сваки предмет за друштво у којем је препознатљив, већ и пре своје репродукције, носи у себи читав скуп вредности које представља и о којима нешто прича; сваки предмет је већ сам по себи дискурс.<sup>55</sup> Он је друштвени узорак који својим статусом постаје покретач творбе дискурса и фикције, будући да тежи да око себе изнова створи друштвени свет којем припада. Стога, сваки фигуративни приказ, свако јавно представљање призива наратију, макар и у зачетку.



Слика бр. 21. Почетни приказ видео-рада „Друштво спектакла“.

Да бисмо схватили о чему је реч, довољно је да погледамо прве фрејмове видео-рада „Друштво спектакла“ – које се за посматрача истог тренутка претварају у симболичке пречице.

---

<sup>55</sup> Омон Жак, Бергала Алан, Мари Мишел & Верне Марк, *Естетика филма*, Клио, Београд 1967, с.82.

Екран је подељен на пет<sup>56</sup> равноправних секвенци, односно пет прилично сличних сцена које се одвијају у приближно истим временским интервалима. Овакав вид монтаже се назива, по Маневичу, „просторна монтажа“. Уопште речено, просторна монтажа може да подразумева велики број слика, разних величина и сразмера, које се истовремено појављују на екрану. Овакво једноставно постављање слика једних преко других није уобичајена монтажа – филмски стваралац мора да изгради одређену логику која ће одредити које ће се слике појавити истовремено, када ће се оне појавити и у какве ће међусобне односе ступити. Просторна монтажа представља алтернативу традиционалној филмској временској монтажи тако што њен традиционални секвенцијални облик замењује просторним. Фордова монтажна трака заснивала се на подели производног процеса на низ једноставних, поновљивих и секвенцијалних делатности. Показало се да је ова врста нарације неспојива са просторним наративом, који је вековима имао изузетно значајну улогу у европској визуелној култури. Од Ђотовог (Giotto di Bondone) циклуса фресака у Капели дељи Скровењи (Cappella degli Scrovegni) у Падови до Курбеове (Gustave Courbet) слике „Сахрана у Орнану“, уметник је приказивао низ различитих догађаја унутар једног простора, без обзира на то да ли је то био фиктивни простор слике или физички простор који је гледалац способан да одједном прихвати.<sup>57</sup>

Поред тога, како слике не смењују једна другу (као на филму) већ остају на екрану током целог трајања дела, свака нова слика није само постављена поред слике која јој је претходила већ поред свих слика које се налазе на екрану. Логика замене, која је одликовала филм, уступа место логици додавања и коегзистенције. Време се претвара у простор и распоређује по целој површини екрана. У просторној монтажи ништа се не заборавља, ништа се не брише. Као што користимо рачунаре да бисмо нагомилавали бескрајне текстове, поруке, белешке и податке, и као што свака особа пролазећи кроз живот скупља све више и више успомена, с прошлошћу која полако добија већу тежину од будућности – и просторна монтажа, пратећи свој наратив, може да нагомилава догађаје и слике. За разлику од филмског екрана који делује као опажајни запис, рачунарски екран делује као меморијски запис.

---

<sup>56</sup> Символика броја 5 за разлику од кинетичких скулптура је намерно одабрана као пандан управо њима. Пет појединачних вертикалних екрана означава симболику људског рода. Према Питагори број 5 (пет) је број људског рода, при чему се четири екстремитета и глава уклапају у пентаграм или петокраку звезду.

<sup>57</sup> Маневич, Лев, *Језик нових медија*, Клио, Београд, 2015, с. 366.



Просторна монтажа може се посматрати и као естетика која одговара корисниковом искуству са вишеструким прозорима графичког корисничког интерфејса. У тексту предавања „О другим просторима“ Мишел Фуко пише:

Ми се сада налазимо у добу истовремености: ми смо у добу упоређивања, у добу блиског и далеког, једног поред другог, расутог... Наше искуство света мање је искуство дугог живота који се одвија кроз време, а више искуство мреже која спаја тачке и пресеца се са сопственим петљама...<sup>58</sup>

Пишући то почетком седамдесетих година прошлог века, Фуко као да антиципира не само умрежено друштво, које најбоље представља интернет („мрежа која повезује тачке“), већ и графички кориснички интерфејс („доба истовремености... једног поред другог“), који кориснику омогућава да истовремено активира неколико програма и користи конвенцију бројних преклопљених прозора. Просторна монтажа је изабрана за видео-рад „Друштво спектакла“ због уштеде времена и олакшавања визуелне прецепције: посматрач у такозваној истовремености не мора да седи на једном месту од почетка до краја пројекције, посматрајући покретне слике хронолошки, већ може одједном, са различитих екрана, да разуме и употпуни сугерисану мисао. Свакако се рачуна и на „реално време“, односно на то да посматрач може у сваком тренутку да се окрене и у галеријском простору препозна објекте које му видео-рад представља. Видео-рад, у различитим сегментима приказује детаље, сугерише одређену естетску и симболичку вредност, указује на њен значај и отвара нова поља размишљања. Свака радња у видео-раду мења садржај једног кадра или ствара нови кадар, али мења и стање екрана као целине. Подељени екран, по Маневичу, представља приказ новог филма у коме дијахроничка димензија више није повлашћена у односу на синхроничку, време више није повлашћено у односу на простор, секвенца није повлашћена у односу на истовременост, а ни монтажа у времену није више повлашћена у односу на монтажу унутар кадра.

---

<sup>58</sup> Фуко Мишел, *Dits et écrits: Selection, vol. 1*, Њу прес, Њујорк, 1997.



Слика 22. Претварање метала у људску фигуру.

Следећи кључни сегмент у раду „Друштво спектакла“ представља тренутак симболичког откривања метала, и његов преображај у људску фигуру. Овај драматуршки појам подразумева откривање нове чињенице која битно утиче на даљи развој заплета. Почиње тако што камера и даље лута по својој оси кретања, наставља да интегрише детаље у што снажнијем симболичком смислу, показујући снагу потиска машине, приказ нечег безличног и бездушног, истраживајући новонастало „гробље“ истрошених материја, тј људских тела. Тако пресавијени метали, затвореног облика у коме се види укалупљеност говоре нам о доста већ пута поменутој идеологији капиталистичког друштва конзумеризма. Приказујући наизглед нераскидиве „чворове“ друштвене кохезије у којој се налазимо. Истовремено док камера бележи нове моменте који су наизглед слични, јавља се и нови моменат у виду звучне подлоге која пробуђује дотадашњу једноличну атмосферу. Тачније јавља се продоран аутентичан звук хидрауличне пресе<sup>59</sup> која је и наснимљена у оригиналном простору у коме се је и припремала статична инсталација „Усахлост“.<sup>60</sup> Тренутак звука хидрауличне пресе представља моменат мењања естетске визуелне представе у којој настаје један нови наратив који остаје

<sup>59</sup> Звук хидрауличне пресе је настао као аутентични доказ потиска и настанка новог „печата“, тј. отиска направљене материје. Овај симболичан приказ звука представља и симболичко одвајање од претходног живота и стварање нове истине, у којој се мења лични опис и добија нови идентитет. Безброј малих укалупљених трака прераста у кохезивни елемент новонасталог портрета који је огледало садашњице.

<sup>60</sup> Видети [http://www.mediafire.com/file/2o7kf0hg05plroo/Prazan\\_rad\\_H\\_prese.flac/file](http://www.mediafire.com/file/2o7kf0hg05plroo/Prazan_rad_H_prese.flac/file).

до краја укалупљен у пет екранизованих прозора. Већ по првом фрејму звука, тј. почетку звука хидраучног притиска почиње мењање дотадашњег приказа у коме слика са горње стране екране постаје прозирна. Како се звук наставља, тако се и слика разголићује и полако се ствара нова атмосфера. Наратив са блештавог метала, сјајних светлуцавих металних трака прелази у тамно просторно окружење у коме се по први пут појављују обриси људских фигура обасјани екстрадијегетским светлом.



Слика 23. Људски ритмички покрет.

Осветлити неки простор не значи дати му довољно светла како би његово филмско представљање било довољно видљиво посматрачу. Осветлити лик као у овом случају, значи, пре свега, организовати га, дати му структуру, наметнути му одређену врсту читања коју посматрач нити може, нити треба да избегне. Кроз игру светла и сенке, тамног и светлог, овакав филмски простор добија смисао, постаје интегрални и темељни део саме наративе.

Нужно је одмах назначити разлику између интрадијегетског и екстрадијегетског светла. Како то примећују Ђани Рондолино (Gianni Rondolino) и Дарио Томази (Dario Tomasi) у својој књизи „АБЦ Филма“, интрадијегетско светло представља све изворе светлости који су део мизансцена, односно део приповедане приче: лампе, ватре, свеће итд.<sup>61</sup> Под екстрадијегетским светлом подразумева се

---

<sup>61</sup> Рондолино, Ђани & Дарио, Томази, *АБЦ Филма*, 3д+, Београд, 2015, с. 111.

онај вид осветљења који производе рефлектори и рефлектујуће површине. Они постоје само у стваралачком процесу филма, али не и у његовој дијегези, па их зато камера никада не може показати, барем не у подручју класичног видеа. Али управо ефекти екстрадијегетске светлости чине врло кључан сегмент „Друштва спектакла“.

Како даље експлицирају Бордвел (Bordwel) и Томсон (Thompson) у књизи „Увод у уметнички филм“, светло има четири основна елемента: квалитет, смер, извор и боју.<sup>62</sup> Први тип ефекта светла, добијен употребом директног осветљења, ствара оштре контрасте унутар представљачког простора, јасно оцртаних граница између зона у светлу и зона у сенци. Управо то решење је искоришћено и у конкретној наративној ситуацији због посебног интезитета односа унутар простора. Таква драматизација преображава простор у неку врсту затворене, провидне, еластичне кутије у којој се створени сукоб из приче визуелизује као конфликт светла и сенке. Стварање таквих простора карактеристично је за слике са јаким светлосним контрастима.



Слика 24. Игра светлости и сенки (деталј из видеа).

---

<sup>62</sup> Бордвел, Давид & Томсон, Кристин *Увод у уметнички филм*, Алфред А. Кнуф, Њујорк, 1986, с.126.

Видео-рад „Друштво спектакла“, у свом средишњем наративном делу који приказује борбу исконско класног друштвеног система, представља нам вишемедијску уметницу Невену Костић у врло захтевној улози која налаже и физичку спремност и психолошко разумевање теме. Иако је простор снимања био добро организован и припремљен, мизансцен је ипак правио потешкоће у раду. Уметнички сензибилитет и допринос перформерке био је од кључног значаја. Поред лепо распоређеног бочног осветљења, централног статичног кадрирања, стварање репетитивног обрасца игре – треперења, пулса и прилагођавања „индустријском“ – морало је бити довољно слично покрету кинетичке машине. Тако је настала снимљена верзија савременог техно-перформанса, или перформанса у доба културе. Перформанс у доба културе по Шуваковићу је „заснован на уметничком деловању у медијској масовној култури у којој не постоје чврсте границе између високе и популарне уметности, односно, између уметности и културе. Техно-перформанс је догађај који уметник реализује интеракцијом тела и механичке или електронске машине, односно, повезивањем људског тела са интерактивним компјутерским мрежама (Бил Вајола, Ворвик, Орлан). Перформанс у доба културе је извођачки интервентни рад уметника у друштвеном, политичком или свакодневном пољу културе, у распону од феминистичког, геј, лезбијског, расног, етничког, политичког, до медицинског, медијског и поп перформанса.<sup>63</sup>

Фокус овог уметничког видео-рада свакако није био на наративној линији, већ на разјашњењу Деборових теоријских идеологија, визуелној представи као допуни материјалном, али и бесформном изложбеном приказу у простору. И мизансцен, стога, има битну улогу – као приказ оивиченог простора, „зидна завеса“ која чини статичну омеђену површину – границу преко које се не може прећи, као игра светлости коју прави тело у односу на тај бункер. При првом погледу на динамички однос девојке и њеног окружења, посматрач уочава сукоб. Ипак, њено лице ништа не открива, израз је непромењен од почетка до краја. Међутим, управо таква гестуална представа и јесте кључна. Она представља особу измучену свакодневницом. Њен живот је досадан, без иновација, сведен на најосновније. Њена одећа је једнобојна, њено лице је без емоција, њено окружење је празно, а њен покрет све умртвљенији. Понегде у видео-раду фигура доноси назнаке истраживања

---

<sup>63</sup> Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, Орион арт, Београд, 2011, с. 541.

и лутања. Један сегмент више личи на игру са непробојном завесом, него на сукоб. Девојка прилази завеси попут радозналост детета, опипава материјал, покушава да види шта је то, од чега је направљено. Буди се жеља жеља за излазом, тренутак који је Батај назвао „слепом силом“<sup>64</sup>. Борба се поново појављује после свега неколико тренутака: звук јача, монтирани звук постаје увод у будући сукоб и преузима водећу улогу у односу на слику, долази до симболичке борбе између девојке и баријера око ње. Она увиђа да се налази у клопци, покушава да из ње побегне, да изађе из омеђеног простора, да уклони препреке. Жеља за излазом постаје велика – жеља за бегом из симулакрума садашњице и враћање у прави исконски облик живота.

Интроспекција је темељни носилац приче видео-рада „Друштво спектакла“. Невена Костић није нека посебна особа која се налази у неком чудном простору где ће је гледалац посматрати и доносити закључке само из свог угла. Овај видео прави дуплу улогу, истовремено олакшава сагледавање друштвеног положаја у коме се данас живи и омогућава гледаоцу да он на тренутак буде учесник видеа. Он проживљава њену улогу. Јер као што знамо, интроспекција је једино могућа у првом лицу, на основу тога, посматрачево Ја нужно се објективисе у неком видљивом присутном бићу, где долази до удвајања, јер он сада себе види и као биће које „гледа како живи“ и суди о својим поступцима. То је могућност да се „приказано“ и „означено“ опажа истовремено у некој врсти „освешћивања“ које је у исти мах и истинско разумевање. Гледалац не треба да замишља оно што му се показује; довољно му је да пусти да га слике носе, да „живи“ представљено. Као што каже Мерло Понти (Merleau-Ponty): „Филм се не мисли, он се опажа.“<sup>65</sup>

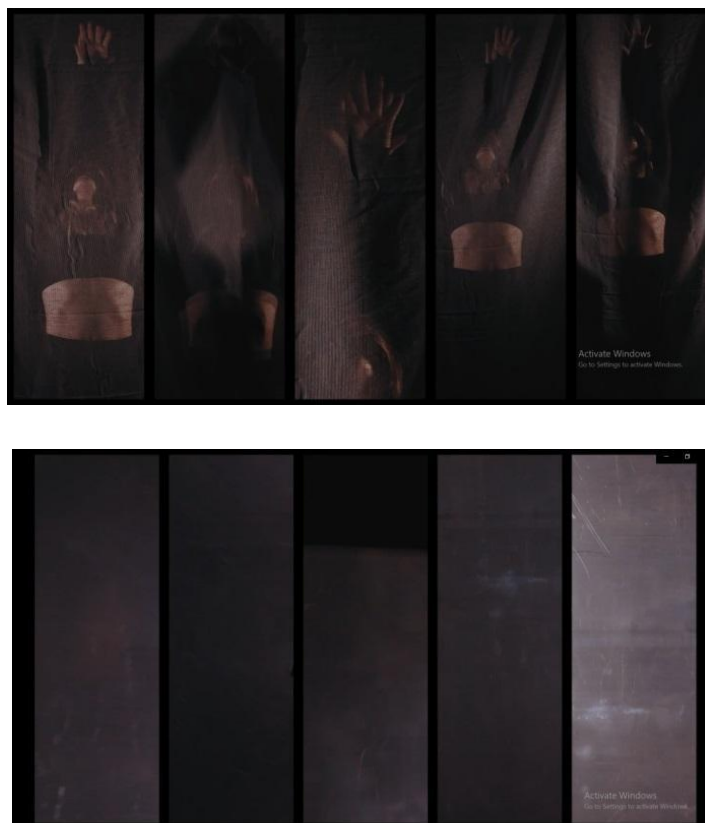
С друге стране, као што је већ истакнуто, оно што се овде назива „означеним“ јесте непосредни податак који води порекло од опаженог стварног. То је само једно својство, један вид стварног. Видео или филм нас ослобађају обавезе да замишљамо *оно* што нам се показује, али нам сугеришу да замишљамо *оним* што нам се показује, помоћу изабраних уплитања. Јер слика није крајња сврха, она је почетак. Баш због тога, уколико се погледа други део видео-рада, али и сам крај, постаје јасно да је девојка променила своје првобитне навике. Своје моторичке

---

<sup>64</sup> Синтагма *слепа сила* указује на нешто што се не да видети и контролисати, а што човека покреће, обузима и надјачава. Најдубљи порив у човеку, место где се спајају органско и психичко. Велика пражњења нагонске енергије увек су бурна и ремете човеков устаљени поредак.

<sup>65</sup> Митри, Жан, *Естетика и психологија филма*, Институт за филм, Београд, 1966, с. 137.

способности претворила је у одређену ритмичку кохерентност. Оно што се не види, али се свакако препознаје јесу тренуци „умирања“ и транспозиције човека у машину. Девојка током перформанса прелази у стање машине, њени покрети бивају све сличнији кинетичкој инсталацији у галерији. Ритам у овом видео-раду постаје кривац тј. главни разлог већ много пута поменуте бесформности. Преко ритма и пулса долази се до транспозиције и замене улога. Људска фигура, својим покретима најпре имитирајући машину, предаје се и прелази у свет тоталне доминације робне фетишизације и новонастале неизбежне реалности.



Слика 25. Тренутак транспозиције људске фигуре у машину.

Вероватно би „Друштво спектакла“ био очит пример да он по својој структури припада и експерименталном видеу тј. да се изродио из покрета шездесетих година прошлог века који је окарактерисан као „структуалистички“ филм. Циљ филмских стваралаца из овог покрета био је да редукују кинематографско искуство на најосновније компоненте његових материјалних и феноменолошких ослонаца, било да је то значило да сам филмски екран буде

опипљив, или да филмски кадар буде видљив као физичка подршка – са свом перфорацијом, нагорелим местима од пројектора, огреботинама и кидањима – или да се врши спајање путање камере, пројектора и посматрача у тему јединственог конструктивног чина итд. У оквиру овог покрета, треперави филм који је покренуо Кубелка (Peter Kubelka) филмом „Арнулф Рајнер“ почетком 1960, а даље је развијао Пол Шериц (Paul Sharits), испрва као безличну флукуацију чисте боје („Вирус ваздушног пиштоља“ из 1966), а потом као визуелну пулсацију у којој налазе бљескови препознатљивих ликова („N:O:T:H:I:N:G“ и „T,O,U,C,H,I,N,G“, оба из 1981) чине такође битне визуелне темеље овог рада. И заиста је ова путања, од онога што би се могло сматрати релативном визуелном или структуралистичком чистотом до телесне димензије виђења која је на крају приказана у треперавом медијуму, баш оно што је приказивао Шерицов развој експерименталних филмова. Јер код експерименталног филма „T,O,U,C,H,I,N,G“ бљескови самосакаћења (младић држи маказе уз сопствени језик), напада на људско око – референца на Далија и „Андалузијског пса“ Луиса Буњуела (Luis Buñuel) из 1929. године је непогрешива – и секса настају непрестаним пулсом треперења. Далеко од тога да делује као регресија од апстрактног филма према реализму, структурна операција треперења да демонтира стабилност слике као такве (засецањем у филмичну илузију и пружајући осећај гледаоцу да он или она заправо гледају кадрове како пролазе кроз отвор пројектора) делује пре као чин насиља (против „Гешталта“), насиља које се потом може населити низом телесних корелатива, било сексуалних или рашчлањавајућих али свакако их чинећи бесформним.

У видео-раду се искоришћава репетитивно кретање унутар фиксираних кадра како би деловао деволуционарним притиском ефекта пулса против стабилне слике људског тела. У другом делу<sup>66</sup> на пример, уметничин торзо, посматран у средње крупном кадру, стално искаче из угла студија благо напред према камери, а затим се поново враћа натраг. Док се ова кретња понавља, торзо почиње да прати путању изложених поректних металних трака у простору преузимајући улогу дела тела одвојеног од остатака приказа првобитне особе. Овај пулсирајући ефекат је такође присутан и на самом крају видеа, у коме је горњи део кинетичке инсталације (исте оне која се налази у галеријском простору) приказан у крупном плану, изнова

---

<sup>66</sup> Приликом изласка учеснице на сцену



правећи несинхронизовани звуку визуелној дисторзији, и тако прелазећи треперењем у одређени визуелни и звучни „ритам”.

Звук такође представља врло сложен сегмент овог видео-рада, који употпуњује наративни дискурс целокупне тематике, и њега је немогуће објаснити кроз само пар реченица. Због свега тога следећи пасуси биће управо о аудиовизуелном доживљају „Друштва спектала“ кроз обраду звука.

По Мишелу Шиону (Michel Chion) звук представља такозвану „додату вредност“ у уметничким делима. Ту се подразумева да под вредношћу звука спада обogaћивање слике кроз изражајну и информативну вредност, у тој мери да нам се у одређеном тренутку гледања, или можда касније у накнадном сећању, чини да та информација, или тај израз „природно“ проистичу из онога што видимо и да се већ садрже у самој слици.<sup>67</sup> Уколико упоредимо аудитивну и визуелну перцепцију видећемо да се оне много више разликују него што обично замишљамо. Недовољна свест о тој разлици резултат је чињенице да унутар аудиовизуелног споразума постоји веома снажно међудејство ових перцепција и да преко пројектовања и међусобног утицаја оне размењују своја својства. Однос оваквих перцепција између покрета и непокретности увек је суштински и различит, што је и логично; за разлику од чула вида, звук по некој логици увек претпоставља неки покрет. По природи ствари звук претпоставља неки, макар и најмањи, покрет или немир, какав је случај и код нас. Чак и такозвани „неми“ визуелни сегменти су додатно оплемењени различитом бојом звука да би се додатно направио утисак узбуђења, ишчекивања, тренутка који сви чекају...

Додата вредност има обострано дејство, док захваљујући звуку слику видимо на потпуно другачији начин него када је посматрамо без било каквог тона, захваљујући постојању слике, ми звук чујемо другачије но када би га слушали у потпуном мраку. При том, у том двоструком двосмерном кретању (звук и слика), екран остаје основни носилац те перцепције. Преображен сликом на коју и сам утиче, звук коначно пројектује на слику укупни производ њихових међусобних утицаја и даје јој посебну драж која је неминовно обogaћена вишим вредностима. Пример те обостраности су звуци којима слика даје застрашујући или запањујући

---

<sup>67</sup> Шион, Мишел, *Аудиовизија*, Клио, Београд, 2007, с. 10.

смисао, који они иначе сами по себи немају.<sup>68</sup> Познато је да у класичним звучним филмовима, у којима се избегавало приказивање одређених сцена, звук коришћен да би се превазишла забрана и догађаји нагостили тако да створе много снажнији утисак но да нам је тај приказ стваљен пред очи. Управо тако, у средишњем делу се појављује звучни моменат или тренутак раздвајања слике и звука, где људска фигура и даље наставља своју моторичку улогу која јој је раније додељена а звук најављује нешто страшно. Тачније, јавља се дубоки крик, снажан мушки глас измонитран у монтажи тако да се не може лепо ни распознати да ли се ради уопште о људском гласу или можда машинском, индустријском звуку. Тек када такав звук, који се појављује изненада и неочекивано улази у визуелни простор, настаје и моторичка промена код учеснице. Наиме, она нагло престаје за тражењем излаза, улази у улогу предаје, намученог људског бића које је испустило последњи крик и вапај за слободом, и ствара нови покрет, тј. имитира покрет „машине“ из галерије. Рекли бисмо да је овакав „крик“ типичан звучни ефекат. Свакако, али под условом да истакнемо да ти звуци нису страшни због сопствене акустичне стварности<sup>69</sup>, већ због онога што на њих пројектују испричане околности и оно што нам је допуштено да видимо у слици.

У наставку ћемо показати како је наротивна и обликована вредност неког шума узетог самог за себе доста неодређена. У зависности од визуелног доживљаја и драмског контекста исти звук може причати потпуно измењене приче јер за посетиоца није најважнији акустични реализам звука већ пре свега питање синхронитета, а затим и опште веродостојности, који га наводе да повеже неки звук са неким догађајем или појавом. Према томе исти звук ће вероватно сасвим убедљиво илустровати две потпуно различите визуелне поделе као што је на пример звук хидрауличне пресе у видеу, који пресу нигде ни једног момента ни не приказује, али тренутак њеног „спуштања“ ради притиска смесе је итекако присутан јер се тада визуелно представља тренутак спуштања слике металних трака који полако нестају заједно са звуком и праве нови визуелни контекст. Звуци наведени у пређашњем случају представљају битне елементе у видео-раду, међутим, поред њих,

---

<sup>68</sup> Наведено дело, с. 25.

<sup>69</sup> Уколико би се пустио необрађени звук, тј. глас мушкарца који виче, који је коришћен у видеу, пре би се стекао утисак да се ради о неком незадовољству, стварању његове личне тензије и фрустрације који највероватније не би оставио неки дубок утисак и код слушаоца.

постоји много већи број наснимљених звукова најчешће из радионице с пресом, који имају секундарну улогу у креирању видеа. Односно, њихов краткотрајни шум, врло кратки звучни приказ је све где се они појављују. Они су урађени у том облику да је њихова улога у уобличавању већ новонастале драме, не мењају њен ток, већ је само задржавају и ојачавају да иду у истом смеру на коме се и налазе. Звук бацања металних трака у радионици, радио уређај са музиком и тражењем станица, тренутак подизања отиска металне плоче, брисање трака, савијање трака клештима су само неки од пратећих звучних елемената чија је улогавише у подсвесном. Минимално се је радило на њиховој дисторизији јер такав звук који се налази у позадинском лејеру програма за монтажу видеа је сам по себи лепо заузео позадинско место. У већини случајева, примарни звукови носе наратив, а секундарни их само додатно ојачавају и стварају<sup>70</sup> исту подвест код посматрача која је сигурно изграђена на основу примарних носиоца звучних информација (Звук крика, звук хидрауличне пресе, звук промаје итд.) чиме сви заједно праве такозвани „ефекат кулиса“.

Ефекат кулиса, који је својствен у овом раду, је везан управо за стварном просторном устројењу и првим покушајима са вишеканалним звуком на филму, настаје управо када је неки звук повезан са узроком који се може појавити у кадру, или који је управо из њега изашао, остаје и даље да одјекује у бочним звучницима постављеним иза поља екрана. Пример је управо тренутак преласка смењивања визуелних сцена и укључивање „крика“ који је прво започет у носећем звучнику, који се касније благо преноси у суседне звучнике и остаје његов ехо неколико секунди касније, иако је он завршен у главном звучнику. Стварање еха, у скривеним звучницима представља утисак другачијег целокупног окружења. Тада имамо утисак, који збуњује наше укорењене гледалачке навике, да неко жели да нас убеди да се аудиовизуелна сцена или представа заиста продужава у галерији изван оквира екрана и да се основна сцена налази негде око нас. Овакав утисак је потпомогнут и самом изложбеном пројекцијом у простору. Јер управо многи елементи са видеа се и налазе у простору посматрача дајући посматрачу улогу судије који може да оцени истинитост стварања звучних секвенци. Треба признати да се данас, у веку технолошког напретка у такозваном вишеканалном тону, ефекти уласка и изласка из

---

<sup>70</sup> Секундарни звуци праве такозвану „звучну испуну“.

кадра изводе много брже и дискретније или се намерно утапају у звучну испуну, чија сврха може бити и избегавање појава звучних кулиса.

Врло битан елемент овог видео-рада јесте и корелација не само са посматрачем, већ и са остатком изложбе у галеријском простору. Докле год траје видео-рад, који носи потпуно независан уметнички став, истовремено постоји и његова звучна повезаност и сличност са скулптурама у простору. Овде се не ради само о визуелном јединству – о скулптурама са видеа које се могу видети и у простору, већ о визуелној и аудио допуни која посматрачу даје осећај потпуне слободе и могућности уласка у димензију видеа, у улогу девојке која тамо обитава. Покретне звучне скулптуре под називом „Крици“ настављају звучно јединство које постоји и извире из видео-рада. Оне својим покретима, који постоје и у видео-раду, не само да појашњавају причу везану за уметнички рад „Крици шкарта“, већ као такозвани Шионов „продужетак звучне модулације“ оживљавају све тачке слушања<sup>71</sup> у галерији. Јер екран није само слика, већ постоји продужена визуелизација слике у целокупном простору, а звучник није само место одакле долази звук, већ напротив, цео простор сачињен од кинетичких скулптура прави идентичан звук који употпуњује онај из видео-рада. А посматрач крећући се кроз простор бира својим одлукама да ли ће тачка слушања имати улогу просторног повезивања (тако што ће бити удаљен од кинетичких скултура и посматрати само видео), или ће кроз пролазак галерије и прилазак некој од кинетичких скултура имати такозвано субјективно значење тачке слушања. Могло би се рећи да се највећи утицај звука на филм огледа управо на проширеној слици. Наиме, што боље разумемо неки високи тон тј. што га боље чујемо, то је перцепција звука бржа и оставља изузетно снажан утисак у том створен тренутку, односно садашњости. Осим тога, како је звук у видеу или на филму постајао богатији високим тоновима, тако се убрзавала перцепција онога што видимо (јер се чуло вида ослања на чуло слуха тј. око на ухо) и подстицала филмски ритам начињен од тренутних утисака, шокова, грчевитих догађања, на рачун непрекидног и уједначеног протока догађаја. Управо како је и приказана кулминација у видео-раду „Друштво спектакла“,

---

<sup>71</sup> Појам тачке слушања врло сложен појам и може имати два различита значења која могу, али и не морају бити повезана: просторно повезивање и субјективно значење. Просторно повезивање се односи на место одакле се чује звук нпр. из неке тачке простора представљеног на екрану или из звучне масе. Субјективно значење се односи на то који би лик у датом тренутку радње требало да чује исто оно што чујем ја. Више у: „Аудиовизија“, стр. 83.

преломни моменат није јединствен, али свакако припада тренутку када се учесница налази у кадру. Она је носилац игре, тренутак највредније пажње и најдубљег разумевања, чинећи остале елементе само пропратним естетским чиниоцима. У сваком случају, такав „стерео“ звук прави дубљу атмосферу у целом изложбеном простору и као посебан звучни систем мења равнотежу звукова уводећи један значајан додатак у репродукцију шума. Он омогућује постојање самосвојних звучних материја, које носе своју особеност и нису више само конвенционалне звучне ознаке шума где се на тај начин прави такозвани Шионов „супер кадар“<sup>72</sup> са снажнијом потребом за разумевањем целокупне слике. На тај начин се мења перцепција простора, па тако и општа правила филмског - видео излагања, која на крају зависе од односа посетиоца у простору и његове жеље за интеракцијом.

Релативно је лако одредити интерактивну систематичност која се користи у случају оваквог вишемедијског рада попут „Крика шкарта“, наспрот томе, много је теже теоријски разматрати корисничко искуство са тим интерактивним уређајима. По Маневичу, такав вид интерактивности остаје и даље један од најтежих теоријских питања које су покренули нови медији. Желео бих, стога, да овде посветимо неколико речи другим видовима тог питања. Можемо рећи да суи класична, али још и више савремена уметничка дела вишеструко „интерактивна“. Недостајући детаљи на стварима визуелних уметности, неми део у музичкој поставци и друге представљачке „пречице“ захтевају од корисника да допуни недостајуће информације. Сликаство и позориште такође се ослањају на технике поставке и композиције како би оркестрирали гледаочеву пажњу у времену, захтевајући од њега да се усредреди на различите делове приказа. У случају скулптуре и архитектуре гледалац мора да помера цело своје тело како би сагледао просторну структуру. Модерни медији и уметност развили су и даље ове технике стављајући пред гледаоца нове сазнајне и физичке захтеве. Почетком двадесетих година прошлог века нове наративне технике, као што је филмска монтажа, приморале су гледаоце да брзо премештају менталне празнине између неповезаних слика. Снимање филмова активно је водило гледаоце да се премештају

---

<sup>72</sup> Под појмом супер-кадар подразумевамо кадар који у вишеканалном биоскопу описују амбијентални звуци природе, градске вреве, музике, шума итд. који окружују визуелни простор и могу потицати од звучника постављених изван поља пројекционог платна. Видети: „Супер кадар“, *Аудиовизија*, стр 132.

на различите делове слике. Нови представљачки стил полуапстракције, који је заједно са фотографијом постао „интернационални стил“ модерне визуелне културе, захтевао је од гледаоца да реконструише представљену ствар полазећи од минималних података - обрису, неколико мрља боје, сенке које су бациле ствари које нису непосредно представљене. Коначно, шездесетих година прошлог века, настављајући тамо где су футуризам и дада стали, нови облици уметности, као хепенинзи, перформанси и инсталације учинили су да уметност постане отворено учесничка - преображај који је према неким новијим медијским теоретичарима припремио терен за интерактивне компјутерске инсталације које ће се појавити осамдесетих година прошлог века. Баш тада, пионир виртуелне реалности Џерон Ланије (Jaron Lanier) сматрао је да ВР технологија може да се у потпуности транспарентно повеже са мисаоним процесима. У описима могућности те технологије он није правио разлику између унутрашњих умних деловања, догађаја и процеса и слика које се споља приказују. Ланије је сматрао да виртуелна стварност може да преузме људско памћење на следећи начин: „Ви можете да репродукујете своје памћење у времену и да сређујете ваше успомене на различите начине. Можете да прођете кроз позната искуствена места како бисте нашли људе, оруђа.“<sup>73</sup> Ланије је тврдио и да ће виртуелна реалност донети доба „постсимболичне комуникације“, комуникације без језика или било каквих других симбола. Он нуди овај пример начина рада постсимболичне комуникације: „Ви можете да направите чашу коју ће неко да узме, а да при том пре тога није било чаше и да нисте морали да користите ни слику ни реч чаша“<sup>74</sup> Овде, као и у ранијој технологији филма, маштање о опредмећивању и повећавању свести, ширењу моћи разума, иде руку под руку са жељом да се у технологији види повратак на срећно доба пре језика и пре неспоразума. Како даље објашњава, он је веровао да ћемо опет бити затворени у пећине виртуелне реалности, искључивши језик, комуницираћемо гестовима, покретима тела и гримасама, као што су то чинили наши примитивни преци. Ову претпоставку нису прихватили само модерни изумитељи медија, уметници и критичари, већ и модерни психолози. Модерне психолошке теорије о мишљењу, од Фројда до сазнајне психологије, стално изједначавају духовне процесе са стварним, технолошки генерисаним визуелним облицима.

---

<sup>73</sup> Манович, Лев, *Језик нових медија*, Клио, Београд, 2015, с. 100.

<sup>74</sup> Наведено дело, с. 100.

Захваљујући новим визуелним технологијама, радови на сликама попут скенирања, фокусирања и преклапања изгледају сасвим природно. Шта да се ради са овом модерном жељом давања одређеног облика духу? Могли бисмо је повезати са потребом модерног друштва за стандардизацијом. Да ли је то иста она стандардизација о којој и Дебор говори? Наиме, по савременом капиталистичком друштвеном поретку све треба да буде стандардизовано и сам начин стандардизације треба да буде стандардизован. Отуда и опредмећивање унутрашњих, приватних духовних процеса и њихово изједначавање са стварним визуелним облицима који се могу манипулисати, масовно производити и као такви стандардизовати. Приватно и појединачно претвара се у јавно и као такво се доводи у ред. Оно што је раније било духовни процес, јединствено индивидуално стање, сада постаје део јавне сфере. Неприметни, унутрашњи процеси и представе извучени су из појединачних глава и постављени споља – као цртежи, фотографије и други визуелни облици. Сада се о њима може јавно расправљати, могу се користити у настави и пропаганди и масовно дистрибуирати. Оно што је било приватно сада је постало јавно. Оно што је било јединствено сада се масовно производи. Оно што је било скривено у духу појединца сада је постало заједничко. Интерактивни рачунарска медија одлично одговарају тој тенденцији опредмећивања и давања стварних облика духовним процесима. Сам принцип хипервеза, који лежи у основи интерактивних медија, опредмећује поступак асоцијација за који се често сматра да је у средишту људског мишљења. Духовни процеси размишљања, решавања проблема, подсећања и асоцијација сада су обликовани, изједначени са праћењем везе, преласком на следећу страну, бирањем нове слике или нове сцене. Раније бисмо посматрали неку слику и пратили у себи сопствене асоцијације везане за друге слике. Уместо тога, сада наш интерактивни рачунар тражи да кликнемо на неку слику да бисмо отишли на следећу. Некад бисмо прочитали реченицу у некој причи или стих у некој песми и размишљали о другим реченицама, сликама, сечањима. Сада интерактивни медији траже да кликнемо на осветљену реченицу да бисмо отишли до неке друге. Укратко, од нас се тражи да пратимо претпрограмиране стварно постојеће асоцијације. Другим речима, у нечему што бисмо могли сматрати осавремењеном верзијом концепта „интерпелације“

француског филозофа Луја Алтисера „од нас се тражи да прихватимо устројство нечијег духа као наше“.<sup>75</sup>

То је нова врста поистовећивања, која одговара информатичком добу сазнајног рада. Културне технологије индустријског друштва – филм и мода – захтевале су од нас да се поистоветимо са телесном сликом неког другог. Интерактивни медији траже од нас да се поистоветимо са менталним устројством неког другог. Ако је филмски гледалац, мушкарац или жена, жудео и покушавао да опонаша тело филмске звезде, од корисника рачунара тражи се да прати менталну путању пројектанта нових медија.

Верујем да је јасно поистовећивање односа људског тела и његовог новог модерног окружења, окуружења које је све, само не обичан објекат који се да описати. Данас, у савременом друштву све има дубљу смисао, као у видео-раду „Друштво спектакла“ који засигурно нема улогу описног догађаја неког филма из шездесетих година прошлог века, већ магнетну потребу уласка у проширену реалност у којој све има вишезначје. Нема обичног посматрача, нема почетка и нема краја. Посматрач постаје учесник видеа, а после завршетка видеа, он креће изнова и тако приказује бесконачност, звук из свог окружења се јавља и на видео снимку, и ствара улогу проширене звучне просторне атмосфере. Јер у поређењу с првим насталим уметничким видео-радовима у свом исконском значењу задржава и улогу самоиспитивања. Јер, по Шуваковићу, битна промена у видео уметности и филму се одиграва са „дигиталном револуцијом“ 90-их прошлог века, када се „уметност покретних“ слика преображава у новомедијску програмабилну дигиталну праксу обраде визуелних покретних слика. Видео-уметност, као дигитална пракса, суштински се модификује како на нивоу техничких могућности обраде, анимације или симулације покретне слике, тако и на нивоу промене односа слик–референт у слик–асимулакрум. Нова медијска видео-аудиовизуелна слика постала је предочива стандардном аналогном или дигитално-аналогном технологијом (камера, рекордер, плејер, екран), као и компјутерском технологијом, ВР технологијом, те различитим нет-комуникационим презентацијама. Дошло је, при томе, до развоја видео-жанрова по критеријумима услова презентације (галеријски видео, видео-инсталација, видео-перформанс, телевизијски видео, ДВД-видео, нет-видео, интерактивни видео) и по

---

<sup>75</sup> Наведено дело, с. 102.



критеријумима фабуле приповести (документарни, играни, аутобиографски, феминистички).<sup>76</sup> Па тако ни видео-рад „Друштво спектакла“ више није само медиј самоиспитивања и медијског истраживања, већ и специфична врста постдокументарне, апропријацијске или симулацијске технологије за реализовање личних уметничких замисли.



Слика 26. Видео-рад „Друштво спектакла“ у галерији „Цвијета Зузорић“ у Београду.

---

<sup>76</sup> Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, Орион арт, Београд, 2011, с. 782.

## ЗАКЉУЧАК

Вишемедијска уметност и уметност нових медија, као савремени облици авангарде, очекивано, више потресају данашњи свет него авангарда с почетка прошлог века. Истовремено, међу теоретичарима, критичарима и уметницима и даље постоје различита тумачења о још увек не сасвим јасном разграничењу између *нових медија*, *мултимедија*, *вишемедија* итд. Упркос томе, са сигурношћу се може рећи да „Крици шкарта“, по својој темељној уметничкој вредности, припадају уметности вишемедија, али се могу посматрати и као уметничко дело нових медија.

По Мишку Шуваковићу, вишемедијском уметношћу се најчешће назива мултимедијална уметност, али по Владану Радовановићу<sup>77</sup> вишемедијско није превод термина мултимедиј него означава најшире схваћену уметност, што обухвата медије који делују на различита чула (визуелни, звучни, тактилни), медије с обзиром на врсту знакова (на пример, музички и говорни – иако су оба звучни; запис и слика – иако су оба визуелни), и медије с обзиром на регистровање, складиштење, обраду, излаз сигнала (магнетна трака, филм, видео, холографија, дигитални медији). Опсег заступљености медија у деловању на различита чула креће се од најмање два, до свих који постоје.<sup>78</sup> Будући да је рад „Крици шкарта“ подељен на три аутономна уметничка дела која примарно делују на три различита чула, па се зато могу сматрати тактилним („Усахлост“), звучним („Крик“) и визуелним медијем („Друштво спектакла“), јасно је да целина представља вишемедијско дело.

Шуваковић уметност нових медија доживљава кроз уметничке праксе засноване на увођењу „нових медија“ или медија „до тада некоришћених“ у традиционално дефинисаном медијском идентитету уметничких дисциплина. Новим медијима се називају, прецизније, различите уметничке праксе засноване на иновацијском раду са уметничким или вануметничким медијима. Новомедијском уметничком праксом назива се, у основи, увођење нестандартног медија у

---

<sup>77</sup> Владан Радовановић је пионир вишемедијске уметности на територији бивше Југославије. Ствара на подручју музике, пластичких уметности, вишемедијске синтезе и нових медија. Независно од авангардних збивања у уметности педесетих година у свету, истраживао је у сличним смеровима и различитим медијима (воковизуел и пројекти 1954, полимедији и тактилна уметност 1957). Централно место у његовој уметности заузима синтезијска уметност и, у оквиру ње, воковизуел. Упоредо са стварањем у уметности, пише и теоријске текстове о музици и новим тенденцијама у уметности.

<sup>78</sup> Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, Орион арт, Београд, 2011, с. 785.

стандардизовану и обичајно затворену уметничку дисциплину. Може се рећи да новим медијима припадају и све оне хибридне уметничке праксе које настају комбинацијом више медија: мултимедија, полимедија, проширени медији, уметност и технологија, компјутерска уметност, сајбер уметност итд. Исто тако, новим медијима припадају и оне уметничке праксе које су засноване на програмирању уметничког дела: компјутерска уметност, дигитална уметност, сајбер уметност, биотехнолошка уметност. Нови медији схваћени као програмабилне уметничке праксе, у виду експерименталног или корисничког рада, прави су пример новомедијске уметности у доба глобализма, будући да се програмабилност јавља као глобално тотализујућа пракса уређења и извођења уметничког рада између високе и популарне културе.<sup>79</sup>

Да се „Крици шкарта“ могу посматрати и као уметничко дело нових медија потврђује неколико елемената. Целокупан аудио-материјал програмиран је, монтиран и обрађен у потпуности према простору конкретне галерије у којој је рад изложен. Деборови цитати, коришћени у виду дизајнерског типографског решења, имали су улогу бесформне иконографије, такође алудирајући на савремени облик приказивања, најчешће склон новим медијима – и свакако су пример хибридне уметничке праксе. На крају, али не и најмање важно, мобилна инсталација која припада поретку машинског света и производи комплексан покрет и комплексан звук, праћена видео-радом који доприноси аутономно генерисаним конотацијама, свакако је нестандартни медиј у стандардној уметничкој пракси.

Вероватно најјаснија епистемиолошка одређеница докторског уметничког пројекта „Крици шкарта“ било би разумевање из призме „тоталне уметности“:<sup>80</sup> све три целине вишемедијског дела, обједињавањем медијских, дисциплинарних и концептуалних модела изражавања, чине јединствено уметничко дело. Тотално уметничко дело не представља једноставан механички збир различитих медија и замисли, већ представља тежњу синтези и обједињавању која води новој уметности.

Овај облик нове уметности непосредно је повезан са теоријским дискурсом књиге „Бесформност: водич за кориснике“ који, кроз призму Батајеве

---

<sup>79</sup> Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, Орион арт, Београд, 2011, с. 510.

<sup>80</sup> Наведено дело, с. 740.

бесформности, води у детаљно критичко сагледавање уметничких секвенци. Истовремено, чврсто се ослања на ситуационистичку интернационалу<sup>81</sup> и њено филозофско разумевање односа савременог друштвеног поретка са краја шездесетих година двадесетог века. Лако се закључује да први део рада, статична рељефна слика „Усахлост“, представља приказ друштвене обамрлости услед деловања капиталистичког система вредности. Постоји јасна разлика између разумевања некадашњег друштвеног системског деловања и овог у којем сада живимо. Полиптих металних плоча указује на значај бесформности и коришћење нових постструктуралистичких термина попут „хоризонталности“ и „материјализма“ чинећи их ослоњцима, односно суштинским елементима процеса настајања овог уметничког рада. Нема вертикалног одлива; изоморфни простор на плочама није окренут ка усправљеном телу људског посматрача. Напустивши четкицу и тиме анатомску везу која чини продужетак ауторове руке, аутор, као и Полок, додаје део свог процеса самој материји. На тај начин сви хоризонтални радови добијали су облик кроз комбинацију покрета и гравитације и оба би се трајно „печатирала“ оног момента када би били притиснути хидрауличном пресом, дајући јој последњи потпис и нову појаву. Такво ново лице је састављено од отпадних металних трака, обичног шкартног материјала који је после одбацивања добио нову вредност. Изашао је из употребне вредности и ушао у вишу уметничку вредност – поставши парадигматска драгоценост.

Други део рада односи се на покрет, покрет машине, који, под контролом аутора, ствара атмосферу каква обично не постоји на елитистичким скуповима попут уметничких изложби. Скулптура „Крик“, не само по свом називу, него и по стварању покрета, али и звуку, носи са собом одређену психолошку фројдовску негацију и бунтовни став ситуационистичке интернационале. За рад „Крик“ везује се читав низ социолошких појмова, од најранијих као што су људски односи и осећања, међу којима се изненада артикулише недефинисан звук инфантилног звучног простирања, не само у виду перцептибилне ритмичне регуларности, већ и у самосвојном стању означивача путем репетитивног чина. У питању је репетиција која враћа првобитни звук као артикулисану поновљену фонему. У њему учесник непосредно делује у проширеном простору, чинећи га истовремено саставним делом

---

<sup>81</sup> Видети напомену 5, поглавље „Шкарт“, с. 10.

уметничког рада. На тај начин „Крик“ подстиче унутрашњу моћ свести посматрача, наводећи га на подробније слушање и визуелно опипавање простора. Управо као што нека музика може да побуди покрет, остаје намера активације и интензивирања покрета код посматрача. Такав концепт директне телесне емпатије претпоставља активну публику, где посматрачи директно доживљавају покрете кинетичких скулптура, импресије енергије и силе кроз сопствени осећај кретања, опуштање и стезање мишића. Иако можда седимо или стојимо у тишини, ми свеједно реагујемо читвом својом мускулатуром.

После хоризонталности, материјализма, покрета, јавља се пулс као завршни сегмент још једног облика бесформности у видео-раду „Друштво спектакла“, уједно чинећи битно појашњење за тотално уметничко дело какво је „Крик шкарта“.

Фетишистички привид потпуне објективности који описује видео-рад прикрива чињеницу да се у стварности ради о односима између људи и њихових друштвених подела: тј. имагинарно постојање неког другог облика „природе“, која својим неумитним законима, доминира читавим нашим окружењем правећи од радничке класе своје ново робовласничко друштво. Спектакл није представљен као неизбежна последица, односно резултат природног технолошког развоја у савременом друштву. Напротив, он је облик који сам бира свој технолошки садржај. Ако су друштвене потребе нераскидиво повезане са индустријским технолошким развојем, њихово друштвено задовољење може бити подмирено само уз технолошки међуљудски контакт који постаје потпуно зависан од технолошких средстава развоја. С тим, да је такав облик комуникације суштински једностран. Друштвена подела изражена кроз спектакл нераскидиво је везана за парадигму модерности једног система, где такав производ друштвене поделе рада, који је у исто време главни инструмент класне владавине је и концентрисани израз свих људских подела које од обичног човека праве машину за стварање одређених потреба.

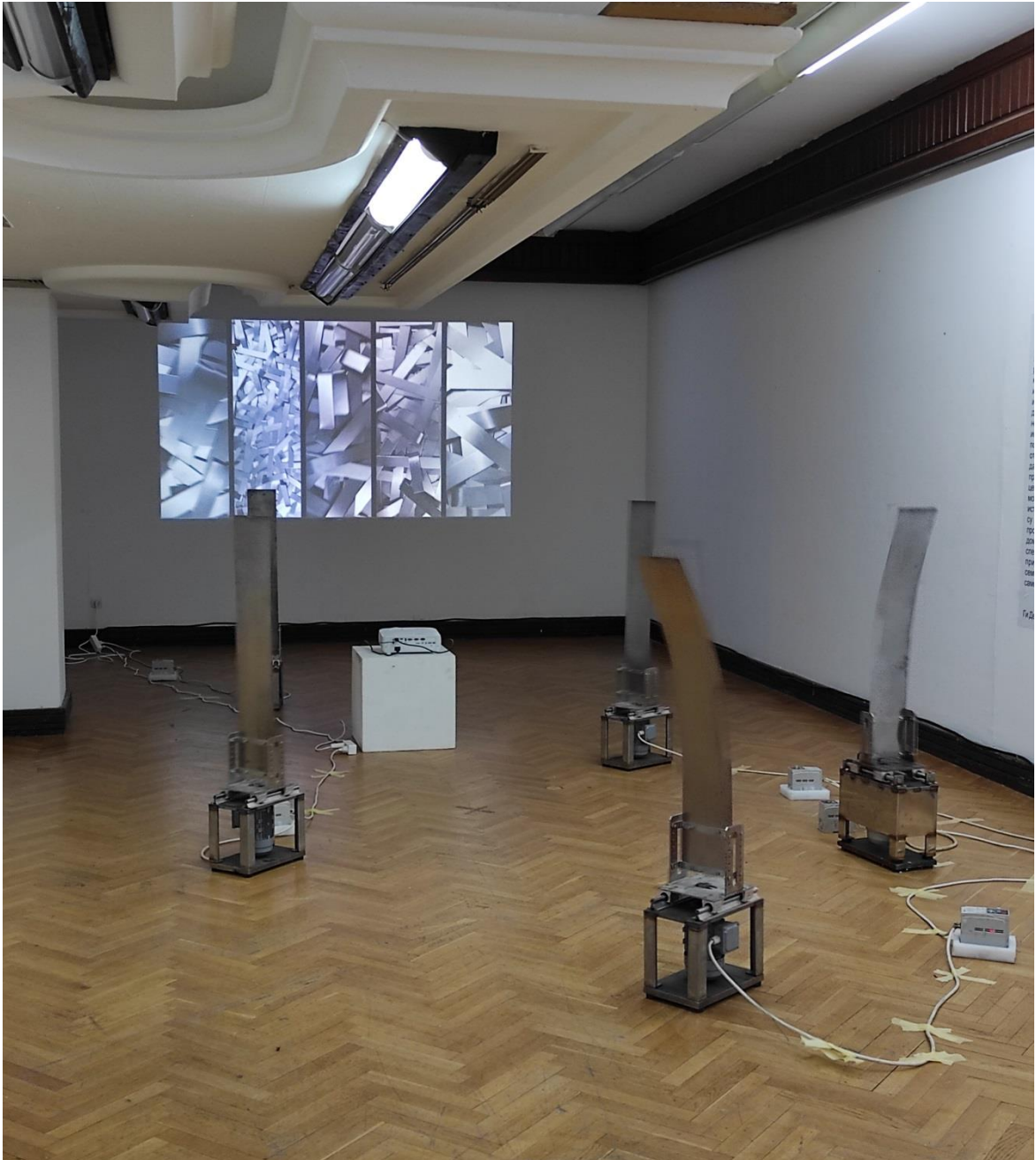
На крају, вишемедијско уметничко дело „Крици шкарта“ представља и збирку означитеља, која исказује моћ самопоуздане борбе означеног, односно, у преведеном значењу, јавне борбе у којој капиталистички поредак мора остати јавно одбачен. Уметност, кроз своју авангарду, представља један од легитимних видова борбе против таквих система. Она не доводи у питање искреност света у његовом актуелном одбацивању конформизма, колико то чини мој лични немир,

проузрокован страховањем да је, негде у несвесном, структура транспозитивног робовласничког система и даље жива и витална.

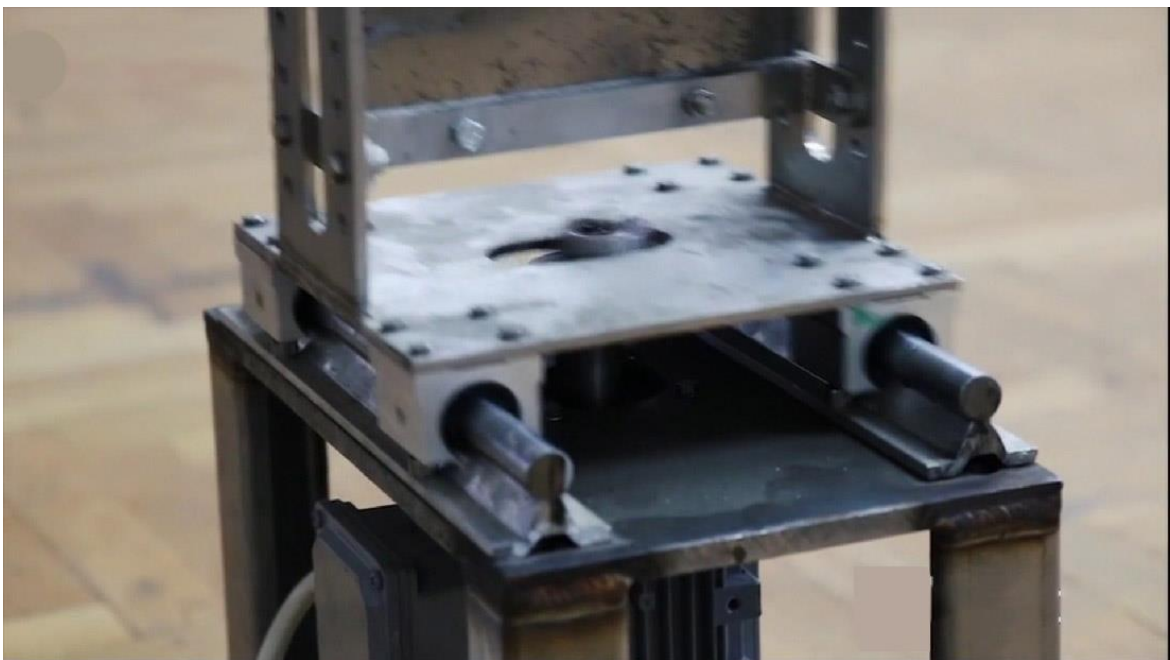
## ВИЗУЕЛНИ ПРИЛОЗИ:

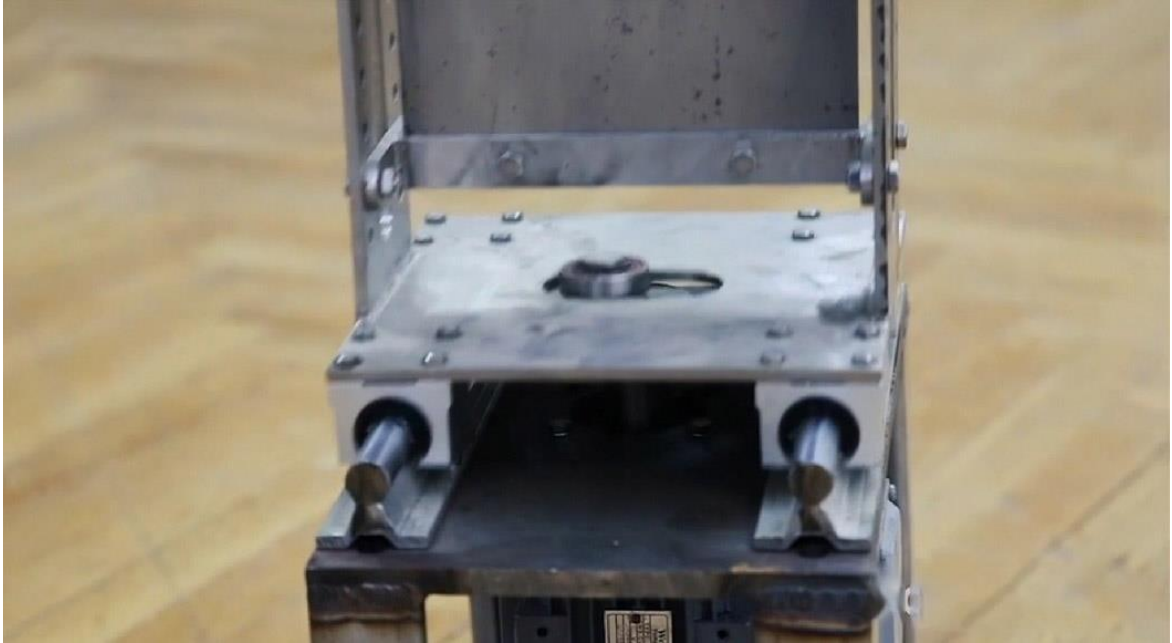
### 1. Приказ вишемедијске поставке (пре отварања)













## 2. Приказ вишемедијске поставке са интеракцијом публике













## ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић, Владимир, *Неоекспреонизам*, Арт Пресс, Београд, 2010.
- Батај, Жорж, *Death And Sensuality*, Ситилајт брукс, Сан Франциско, 1986.
- Батај, Жорж, *Еротизам*, Бигз, Београд, 1981.
- Белић, Милија, *Изазов модерности*, Артпринт медиа, Нови Сад, 2017.
- Белић, Милија, *Мета арт*, Марго арт, Београд, 1997.
- Бењамин, Валтер, *ЕСЕЈИ*, Нолит, Београд, 1974.
- Бокрис, Виктор, *The Life and Death of Andy Warhol*, Бантан прес, Лондон, 1989.
- Бордвел, Давид & Томсон, Кристин, *Увод у уметнички филм*, Алфред А. Кнуф, Њујорк, 1986.
- Валдеберг, Исабел, *Encyclopaedia Acephalica: Comprising the Critical Dictionary & Related Texts (Atlas Archive, 3)*, Атлас прес, Лондон, 1996.
- Вол, Сара, *Кинетички експерименти Лен Лаја: звуци скулптуре*, (Лај н.д.: 23), (приступљено 26.04.2021).
- Група аутора, *Грађевинска физика и материјали*, График прес, Београд, 2008.
- Дебор, Ги, *Друштво спектакла*, Анархистичка библиотека, Београд, 2003.
- Краус, Розалинд & И.А. Боа, *Бесформност: водич за кориснике*, Зоун Букс, Њујорк, 1997.
- Кристева, Јулија, *Име смрти или живота*, Филозофско читање Фројда, (пр. О. Савић), ИИЦССОС, Београд, 1988.
- Кристева, Јулија, *Моћи ужаса – Оглед о зазорности*, Напријед, Загреб, 1989.
- Круз, Велимир, *Техничка физика за техничке школе*, Школска књига, Загреб, 1969.

Лејрис, Мајкл, *Crachat: L'eau a la bouche Documents 1 (critical dictionary)*, Атлас прес, Лондон, 1996.

Лен, Лај, *Introduction to Sounds of Len Lye Sculpture*, Легат Лена Лаја, Њу Плимут, 2005.

Маневич, Лев, *Језик нових медија*, Клио, Београд, 2015.

Маневич, Лев, *Метамедији-избор текстова*, ЦСУ, Београд, 2001.

Најфех, Стивен & Вајт-Смит, Грегори, *Jackson Pollock: an American saga*, ЦН Потер, Њујорк, 1989.

Омон Жак, Бергала Ален, Мари Мишел & Верне Марк, *Естетика филма*, Клио, Београд 1967.

Петерсен, Степен, *Space-Age Aesthetics: Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde*, Универзитет Пенсилванија Прес, Пенсилванија, 2009.

Пођоли, Ренато, *Теорија авангардне уметности*, Нолит, Београд 1975.

Попер, Франк, *Origins and development of Kinetic Art*, Графичко друштво, Њујорк, 1968.

Ребека Робертс Хјуц, *Erotic transgression and sexual difference in Georges Bataille*, Кингс колеџ Лондон, <https://www.interdisciplinary.net/ci/erotic/er4/Rebecca%20Roberts-Hughes%20Paper.pdf>  
(приступљено 02.03.2021).

Рондолино, Ђани & Дарио, Томази, *АБЦ Филма*, 3д+, Београд, 2015.

Смит, Тери, *Савремена уметност и савременост*, Орион Арт, Београд, 2014.

Фројд, Сигмунд, *Карактер и анални еротицизам*, Стандард Едишн, Лондон, 1959.

Фројд, Сигмунд., *Тотем и табу, Одабрана дела Сигмунда Фројда*, књига четврта, Матица српска, Нови Сад, 1976.

Фуко Мишел, *Dits et ecrits: Selection, vol. 1*, Њу прес, Њујорк, 1997.

Хорокс, Роџер, *Len Lye: A Biography*, Универзитет Оукленд, Оукленд, 2013.

Џокић, Звонимир, *Креативни процес и психоанализа*, Дерета, Београд, 2007.

Шион, Мишел, *Аудиовизија*, Клио, Београд, 2007.

Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, Оринон арт, Београд, 2011.

Шуваковић, Мишко, *Дискуривна анализа*, Универзитет у Београду, Београд 2006.

**Аудио и видео документација:**

<https://vimeo.com/548530704>

<https://vimeo.com/548521649>

<https://vimeo.com/575764128>

<https://www.mediafire.com/file/5y9ovx3a46oemoq/zuk+savijanja,debljina+celika+0.2.wav/file>

<https://www.mediafire.com/file/096zmjm3e6tfcyr/hala.wav/file>

<https://www.mediafire.com/file/5y9ovx3a46oemoq/zuk+savijanja,debljina+celika+0.2.wav/file>

[https://www.mediafire.com/file/9ci6eqht7hufosm/Zvuk\\_iz\\_daleka%252C\\_u\\_hali\\_kad\\_je\\_presa\\_uklucena.wav/file](https://www.mediafire.com/file/9ci6eqht7hufosm/Zvuk_iz_daleka%252C_u_hali_kad_je_presa_uklucena.wav/file)

[https://www.mediafire.com/file/2o7kf0hg05plroo/Prazan\\_rad\\_H\\_prese.flac/file](https://www.mediafire.com/file/2o7kf0hg05plroo/Prazan_rad_H_prese.flac/file)

## **Биографија Никола Говедарица**

Никола Говедарица је рођен 19. јануара 1989. године у Фочи, ( Република Српска). Дипломирао на Академији ликовних уметности у Требињу 2013. године, на одсеку за сликарство у класи професора Марка Мусовића. Стекао звање : Академски сликар.

Мастер студије је завршио 2016. године на Универзитету уметности у Београду на научним интердисциплинарним студијама – Теорија уметности и медија. Одбрањена мастер тема „Теорије табуа у савременој уметности” - Немачки сликар Анселм Кiefer, са оценом 10. Стекао звање: теоретичар уметности и медија.

Члан Улуса

Члан уметничког савета Салона антиратне карикатуре „Крагујевац 1941“

Члан савета за Велики школски час

Члан управног одбора Народног музеја у Крагујевцу

Члан уметничког жирија Универзитетске галерије у Крагујевцу

Главни ликовни уредник у дечјем часопису „Дечје искре“

Излагао је на преко 30 заједничких изложби у Крагујевцу, Скопљу, Загребу, Београду, Новом Саду, Требињу, Сарајеву, Нишу, Мајданпеку, и тд. Имао до сада пет самосталних изложби. Носилац великог броја уметничких пројеката. Идејни творац и носилац уметничког пројекта “Уметност припада свима”. Стажирао у Министарству спољних послова Републике Србије у одељењу Уједињених нација и канцеларији Унеска. Један од најмлађих официра за везу на Састанку савета министара спољних послова црноморског слива (БСЕЦ) у Београду од 09-13.12.2016. Главни и одговорни уредник на једној од најпрестижнијих културних комеморативних манифестација у држави „Велики школски час“

У уметничкој галерији БиХ у Сарајеву додељена му је откупна награда „Екологија и обновљиви извори енергије“ УС АИД-а.

Добитник Специјалне награде на бијеналу АртиЈА 2020.године.

Тренутно запослен као Кустос у Музеју „21.октобар“ у Крагујевцу

**Важније групне изложбе:**

2008.г Изложба цртежа малог формата, СКЦ Крагујевац

2008.г Изложба портрета Мали ликовни салон, Народни музеј , Крагујевац

2009.г Изложба слика, Мали ликовни салон, Народни музеј, Крагујевац

2009.г Изложба слика на отвореном поводом дана Требиња. Требиње 2009.

2009.г Бијенали малог формата МајданАрт, Петровац на Млави

2010.г Изложба слика-колажа, Арт галерија - кафе

2011.г Изложба слика, Културни центар Скопље, Македонија

2011.г Изложба слика уметничка галерија БиХ - Сарајево „ Екологија и обновљиви извори енергије“ УС АИД-а.

2012.г. Изложба слика на отвореном поводом дана Требиња, Требиње 2012.

2013.г Воа / Belgrade open art, Културни центар Београд

2013.г Изложба слика завршне године гупе сликарства, галерија Ликовне академије Требиње

2013. Изложба визуелних радова, Милано „Who is art”, Milano, Italy

2014.г Noa / Novi sad open art, Културни центар Нови Сад

2015.г Pop art , 4 млада уметника, Зид Мале Ваге, Крагујевац

2015.г Новогодишња изложба, Галерија АРТ, Крагујевац

2015.г Изложба малог формата, Бијенале Мајданарт. Петровац на Млави

2016.г Изложба малог формата. Бијенале Горњи Милановац

2017. Изложба слика нових чланова Улуса, Цвијета Зузорић

2017. Изложба модерне фотографије Ниш. Градска галерија

2018. Изложба видео рада „Backdrop” на видео конкурсy Травел Видео конкирс

2019. изложба Уметност у минијатури, Путујућа изложба по Србији
2019. Међународно тријенале нових медија, Цвијета Зузорић
2019. ЕХАТ 110, Изложба дигиталног отиска на платну, Загреб, Хрватска
2019. Изложба слика Уметничка галерија „Градац“ Рашка
2020. Новогодишња изложба крагујевачких уметника, Галерија „Арт“
2020. Међународно бијенале АРТиЈа

**Самосталне изложбе:**

2012. Изложба слика Дисторзија портрета , Уметничка галерија - Народни музеј Србиње, Република Српска
2015. Изложба слика-деколажа *Са друге стране*, Галерија „Мостови Балкана“, Крагујевац
- 2018.г Изложба слика *Са друге стране*, велики и мали формат, уметничка галерија Смедеревске Паланке „ Душан Сатрчевић“
2020. Изложба слика *Са друге стране*, велики и мали формат, уметничка галерија Меандер Апатин, Културни центар.
2021. Изложба *Крици шкарта* у уметничком павиљону Цвјета Зузорић, Београд

## Изјава о ауторству

Потписани-а Никола Говедарица \_\_\_\_\_

број индекса \_\_A4/2017 \_\_\_\_\_

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

\_\_\_\_\_ КРИЦИ ШКАРТА \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

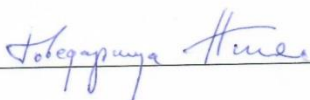
\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

- 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, 15.07.2021.

  
\_\_\_\_\_



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

Име и презиме аутора \_\_\_\_\_ Никола Говедарица \_\_\_\_\_

Број индекса \_\_\_\_\_ А4/2017 \_\_\_\_\_

Докторски студијски програм \_\_\_\_\_ Вишемедијска уметност \_\_\_\_\_

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

КРИЦИ ШКАРТА \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Ментор др ум. Иван Правдић \_\_\_\_\_

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписани (име и презиме аутора) Никола Говедарица \_\_\_\_\_

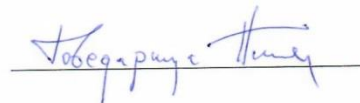
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

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, 15.07.2021.

 \_\_\_\_\_

### Изјава о коришћењу

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

\_\_\_\_\_ КРИЦИ ШКАРТА \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

**Потпис докторанда**

У Београду, 15.07.2021.

