

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије

Вишемедијска уметност

Докторски уметнички пројекат:

ИЗВАН И ИЗНУТРА

Мобилне транспарентне скулптуре и њихов унутрашњи садржај

аутор:

Ђорђе Аралица

ментор:

мр Бранимир Карановић, професор емеритус

Београд, фебруар 2020. година

Садржај

Апстракт	4
Abstract	6
Списак илустрација	8
Списак прилога	10
1 – Увод	11
2 – Теоријски оквир	12
2.1 Феномен фантазије	12
2.2 Теорија о уметности Ервина Панофског: иконографија и иконологија	16
2.3 Перцепција уметничког дела: Арнхајм	24
2.4 Жак Лакан и теорија виђења	25
3 – Поетички оквир: релевантне уметничке праксе	34
3.1 Вишемедијски потенцијал у уметности авангардних покрета почетка XX века	34
3.2 Кинетичке скулптуре и мобили	41
3.3 Владимир Татлин и Споменик Трећој интернационали	45
3.4 Мобилна скулптура и Калдер	46

3.5 Природа као уоквирена визура: Ле Корбизје и Мис ван дер Роје	51
4 – Уметничка делатност Ђорђа Аралице	59
4.1 Досадашњи рад Ђорђа Аралице	59
4.2 Изван и изнутра	65
4.2.1 Лопте	67
4.2.2 Коцка за јамб	74
4.2.3 Мобилност	76
4.2.4 Фотографске монтаже	76
4.2.5 Сlike	76
4.2.6 Технички аспекти	78
4.2.7 Видео рад	80
5 – Концепт мултимедијалне изложбе	82
6 – Закључак	85
7 – Литература	88
7.1 Библиографија	88
7.2 Webografia	96
8 – Илустрације	100
9 – Биографија	123

Апстракт

Мобилне транспарентне скулптуре и њихов унутрашњи садржај је докторски пројекат на Интердисциплинарним докторским уметничким студијама Универзитета уметности у Београду, група за Вишемедијску уметност. Дисертација се бави истраживањем потенцијалног представљања унутрашњег простора скулптуре и његовог активног укључивања у уметнички створену реалност. Како је замишљен и остварен, докторски пројекат се састоји од теоријског дела, из кога је произашао практични део, финализован на изложби под насловом *Изван и изнутра*.

Теоријски део дисертације поникао је из ауторовог уметничког интересовања за мобилне и транспарентне скулптуре. Полазећи од ове теме, дисертација посебно разматра улогу физичке површине скулптуре као границе између два простора – спољашњег реалног простора и унутрашњег простора уметничке реалности. Због комплексности замишљеног финалног уметничког пројекта, истраживање је било усредсређено на неколико теоријских проблема. Међу њима су владајући модели у проучавању и интерпретацији уметности, као и теоријске студије о утицају уметности и њених формалних компоненти на сферу људске психологије и људског опажања уметности.

Преко разматрања ових категорија формиран је аналитички оквир за дефинисање и истраживање релевантних уметничких пракси. Као резултат, увид у праксу авангардних покрета раног двадесетог века, посебно њиховог иновативног приступа у архитектури и скулптури, допринео је уобличавању полазне концепцијске равни за даље бављење појмовима покрета и унутрашњег скулпторалног простора. Комбинујући резултате уметничке теорије и уметничке праксе, аутор је издвојио

компоненте *покрета*, *уоквиравања* и *виђења (погледа)* као главна уметничка средства у разрешавању проблема дихотомије спољашњег и унутрашњег скулпторалног простора.

Финални део пројекта, изложба под насловом *Изван и изнутра*, презентовала је десет скулптура, и пратећи визуелни – фотогафски, сликани и видео – материјал. Свеукупност изложених уметничких радова осмишљена је у складу са претходно поменутиим категоријама *покрета*, *уоквиравања* и *виђења* – презентација скулптура се осврће на идеју *покрета*; категорија *уоквиравања* је заступљена у физичком присуству или одсуству на сликама и скулптури; а *виђење* споља и *виђење* изнутра су основна тема видео и фотографског материјала.

Abstract

Mobile Transparent Sculptures And Their Inner Contents is a doctoral project pursued at the Group for Multimedia Art at the Interdisciplinary Doctoral Art Studies of the University of Arts in Belgrade. The dissertation focuses on the exploration of the potential presentation of the interior sculptural space and its inclusion in artistically created reality. The project consists of theoretical study, that provided basis for the final practical project presented by the art exhibition *From the Inside and the Outside*.

Theoretical part of the dissertation stemmed from the author's own artistic interests in mobile and transparent sculpture. In this respect, his particular concern was to explore the role of the sculpture's physical surface as a barrier between two spaces – the exterior space of reality and the interior space of art reality. Because of the complex character of the envisioned art project, the research focuses on several theoretical fields. These include the predominant models in the study of the origins and the interpretations of art, as well as the studies in the impact of art and its formal components on the realm of human psychology and the human perception of art.

These categories provided the analytical framework in defining and exploring pertinent art practices. In this, the consideration of early twentieth-century Avant-garde movements, especially their novel approach to architectural and sculptural creation, provided an initial conceptual domain in further addressing the categories of motion and the interior sculptural space. Combining the results from the art theory and the art practice, the author distinguished the components of *motion*, *framing*, and *gaze*, as the major artistic devices in addressing the issue of dichotomy of exterior and interior sculptural space.

The concluding part of the project, the exhibition *From the Inside and the Outside*, thus, presented ten sculptures, followed by visual – photographic, painted, and video –

material. The composite of presented artworks was designed to address the above mentioned categories of *motion*, *framing*, and *gaze* – the display of the sculptures relates to the idea of *motion*; the category *framing* is represented the physical presence (or absence) in the paintings and sculpture; and the inner and outer *gaze* is the theme of the video and photographic material.

Списак илустрација*

- Сл. 1 – Ханс Холбајн, *Амбасадори* (1533), Национална галерија, Лондон.
(https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg)
- Сл. 2 – Владимир Татлин, *Споменик Трећој интернационали* (1919).
(<https://images.app.goo.gl/ury6w8dVHvPZWCXr7>)
- Сл. 3 – Ле Корбизје, *Вила Савој*, Поаси: поглед из ентеријера (1929–31).
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_savoie-livingroom.jpg)
- Сл. 4, 4а – Ле Корбизје, *Вила Савој*, Поаси: детаљ кровне баште (1929–31).
(<https://images.app.goo.gl/gdx9HoEyUdWux6v76>)
- Сл. 5 – Мис ван дер Рое, *Вила Тугендхат*, Брно: стаклена башта (1928–30).
(<https://travel.prwave.ro/villa-tugendhat-in-brno-a-unesco-world-heritage-site/>)
- Сл. 6 – Мис ван дер Рое, *Немачки павиљон*, Барселона (1929).
(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Van_der_Rohe_Pavillion_overview.jpg)
- Сл. 7 – Мис ван дер Рое, *Вила Фарнсворт*, Плано, Илинои (1945–51).
(<https://www.pexels.com/photo/farnsworth-house-1858186/>)
- Сл. 8 – Мис ван дер Рое, *Вила Фарнсворт*, Плано, Илинои (1945–51).
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Farnsworth_House_by_Mies_Van_Der_Rohe_-_exterior-3.jpg)
- Сл. 9 – Мис ван дер Рое, *Краун Хол*, Чикаго (1950–56).
(https://en.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Mies_van_der_Rohe#/media/File:Crown_Hall_060514.jpg)

Сл. 10 – *Bad Girls*

Сл. 11 – *Sails*

Сл. 12 – *Irons: Lisbon*

Сл. 13 – *SpaceFormJerusalem: City*

Сл. 14 – *TEXAS – Keyholes*

Сл. 15 – *City Luggage: Carry-on*

Сл. 16 – *Urbanscapes-BLOCK: Block 11070*

Сл. 17 – *Ad Libris: Chained Books*

Сл. 18 – *Тежина ланаца: Glass Chain*

Сл. 19 – *MIND YOUR HAT: Gentleman's Hat*

Сл. 20 – *ВодаВаздухВреме: Pyramidal Hourglass*

Сл. 21 – *Изван и изнутра: Кошаркашка лопта*

Сл. 22 – *Алат за контролисање димензија лопте*

Сл. 23 – *Конструкција Фудбалске лопте са три поља у раму*

Сл. 24 – *Рукометна лопта са изломљеним оквиром*

Сл. 25 – *Почетна конструкција Кошаркашке лопте*

Сл. 26 – *Конструкција Кошаркашке лопте*

Сл. 27 – *Конструкција Фудбалске лопте са петоугаоним пољима*

Сл. 28 – *Конструкција лопте са троугаоним и петоугаоним пољима*

Сл. 29 – *Алат за савијање звезда*

Сл. 30 – *Конструкција Лопте са звездама*

Сл. 31 – *Лопта за амерички фудбал*

Сл. 32 – *Директно постављање ланаца*

Сл. 33 – *Унутрашње скулптурице*

Сл. 34 – *Наношење боје на платно*

Сл. 35 – Конструктивни рам *Коцке за јамб*

Сл. 36 – Формирање срана *Коцке за јамб*

Сл. 37 – Лопта на округлом раму за котрљање

Сл. 38 – Обешена *Лопта за амерички фудбал*

Сл. 39 – *Изван и изнутра*: поглед на поставку изложбе лево од улаза у галерију
(Фотографија: Милан Краљ)

Сл. 40 – *Рагби лопта* са унутрашњом камером на ротору електромотора

Сл. 41 – *Изван и изнутра*: поглед на поставку изложбе десно од улаза у галерију
(Фотографија: Милан Краљ)

Списак прилога

Прилог 1 (DVD) – *Изван и изнутра – видео рад*

* **Напомена:** Фотографије означене као Сл. 1–9 потичу са наведених електронских извора и означене су као дозвољене за некомерцијалну употребу (Creative Commons License, Attribution-NonCommercial: CC BY-NC).

Фотографије Сл. 10–38 и Сл. 40 потичу из ауторове личне архиве.

Милан Краљ, аутор фотографија Сл. 39 и Сл. 41, дао је дозволу Ђорђу Аралици за њихово неограничено кориштење.

1 – Увод

Докторски уметничког пројекат под насловом *Мобилне транспарентне скулптуре и њихов унутрашњи садржај* тиче се представљања скулпторалне форме и њене просторне комплексности. Пратећа изложба под називом *Изван и инутра* представила је могуће мултимедијалне поступке презентовања ентеријера тродимензионалне скулпторске форме.

У досадашњем уметничком деловању, амбијенти у којима сам боравио са својим уобичајеним животним ритмом представљали су извор мојих тематских преокупација. Скулптуре које сам досад реализовао јасно подсећају на употребне предмете којима смо окружени. Међутим, у мојој интерпретацији, ови предмети су лишени сваке намене и искључиво служе да остваре метафоричну везу са препознатљивим животним ситуацијама и ефективно уједине колективно и индивидуално искуство.

Дихотомија између наративног садржаја и формалних, скулпторских проблема основа је мог уметничког истраживања. Естетским параметрима – складу форме, осећању стабилности, материјализацији и монументалности – дат је примарни значај. Међутим, нефункционалност предмета, конотативни потенцијал медија, па чак и моћ имена тј. наслова, доприносе томе да моје скулптуре имају снажно присутну асоцијативну компоненту. У релаизацији свих мојих пројеката избор медија и естетски третман скулптура искоришћени су да наведу посматрача да у и понуђеним уметничким креацијама препознају своје лично искуство.

2 – Теоријски оквир

2.1 Феномен фантазије

Људи су навикнути да на уобичајен поредак ствари одговоре налажење смисла у свим појавама. Међутим, узвесно је да има доста појава које још увек нису нашле задовољавајуће објашњење. Поред осталог, скоро да ништа није тако нејасно као уметност, која нема јасан разлог свога настанка и постојања.

Без обзира на дугачко трајање уметности и њену бурну историју, изгледа да 'креатори' уметности нису неопходно стремили стварању уметности, него су својом активношћу желели да остваре неке друге циљеве.¹ Разоткривање суштине феномена уметности често је изазивало огорчење па и гнев њених стваралаца, који су не тако ретко сматрали да свако теоретисање нарушава исконску чистоћу и непосредност уметности. Постојала је и сумња да уметник који је увучен у спекулације умних људи може бити заувек изгубљен за уметност. Тако је формирано уверење да задатак науке о уметности није стварање теорије креације, него пре асистенција у процесу стварања боље уметности, тј. улога сервиса у служби уметника при процесу креације.

Сами уметници, по правилу, нису добар извор за интерпретацију уметничког стварања, будући да је њихов поглед на стварање веома често наиван.² У ликовној уметности, наивност и лични увид могу понудити велики квалитет, али у теоријским разматрањима они су погрешно становиште. Покушај разумевања и тумачења

¹ Потенцијална другачија намера је поготово истакнута за креирање уметности у праисторијском периоду: Kleiner, Fred S, Christian J. Mamyia, Richard G. Tansey (eds.), *Gardner's Art Through the Ages*, 11th ed, Philadelphia: Harcourt College Publishers, 2001, 2–17.

² Огњевевић, Предраг, *Психолошка теорија уметности*, Београд: Гутембергова галксија, 2003, 9–27, даје шире разматрање раличитих приступа феномену уметности.

феномена уметности од стране уметника нису решење, али могу бити корисна допуна науци као виђење изнутра. Наука о уметности понекад показује недостатак слуха за недоследности у уметности коју треба уклопити у норме једне научне дисциплине. Научници и уметници веома често прате различите моделе размишљања, који се међусобно не препознају и не разумеју. Прекомерно стремљење ка научној истини и њено поштовање могло би да заклони властиту истину уметности. Постоје теоретичари који због тога сматрају да наука никада неће моћи да схвати неухватљиву суштину уметности. У покушају да што дисциплинованије дефинише феномен уметност, наука је покушавала да уметност стави у већ познате оквире. Модерна наука која је омогућила развој технологије, својим је постигнућима створила могућност лагоднијег живота.³ Постојала су чак и мишљења да је савремени комфор допринео томе да модеран човек постане задовољан и да изгуби потребу да сања и машта.

Мултидисциплинарни поступци у науци отворили су нове видике у приступу проучавању уметности. Често је сматрано да наука обраћа пажњу само на одређене аспекте уметности, а не на свеукупност процеса стварања. Због тога је наука о уметности дуго доживљавана као нереална, фрагментисана слика, а не као свеобухватна теорија.

Психологија је такође делила ту судбину. Међутим, однос психологије и уметности је вишеслојан и може се сагледати кроз два међусобно зависна смера: психологија у уметности и уметност у психологији.⁴ Покушај психологије да продре у феномен уметности је сасвим разумљив, пошто је уметност једна од специфичних

³ Огњевевић, Предраг, *Психолошка теорија уметности*, Београд: Гутембергова галксија, 2003, 12.

⁴ Огњевевић, Предраг, *Психолошка теорија уметности*, Београд: Гутембергова галксија, 2003, 14.

појава душевног живота човека. Бројни психички процеси присутни су у стварању и доживљавању уметности. Реч је о специфичном сензитивитету, о перцепцији, заступљено је памћење и заборављање, као и учење и стицање новог искуства. Психологија је свеприсутна у уметности и управо због тога научници су се упуштали у фрагментоване – структуралистичке интерпретације феномена уметности пре него у образлагање његове целовитости.

Опште тенденције и процеси развоја психологије као науке одређивали су и посебну судбину њеног погледа на уметност. Као се мењало схватање основног предмета психолошке науке, тако се мењала и позиција феномена уметности као предмета научног истраживања. На пример, личност уметника је наравно веома значајна тема психологије. Психологија се овом темом бавила најчешће у складу са неком од својих актуелних идеја. У светлу бројних теорија личности исказана су многа општа запажања о ствараоцу уметности. У расправама о уметницима, разматране су поједине битне релације у вези са социјалним миљеом, утицајем средине, ефектима наслеђа, физичким, друштвеним, класним и економским условима. Кроз уобичајене психолошке теме испитивана је структура и динамика специфичне личности уметника, његов развој, способности, мотивација и његова (психо-) патологија.

Многи уметници су психоанализом проширили своје стваралаштво и то нарочито у књижевности. Психоанализа је уметницима донела више слободе у изражавању.⁵ Снови, фантазије, омашке, асоцијације, односно било шта чиме се неко исказује, више није сматрано бесмислицом већ симболичким изразом. То је с друге

⁵ Огњеновић, Предраг, *Психолошка теорија уметности*, Београд: Гутембергова галксија, 2003, 42–61, осветљава генерални приступ у психоаналитичким тумачењима уметности. Такође: Поповић Младеновић, Тијана, *Procesi panstilističkog mišljenja*, Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 357–64.

стране дало маха тврдњама да су уметност и стваралаштво у целини поља без икаквих установљених критеријума.

У делима теоретичара било је покушаја да се установи хијерархија људских духовних моћи, међу којима је предност придавана и фантазији и имагинацији.⁶ Многи су сматрали да је фантазија ниже поље душевних моћи и да је одговорна за саму грађу, док је имагинација–машта одговорна за прераду грађе. Машта је за разлику од фантазије активна и даје безидејној фантазији животне идеје. Ту почиње рехабилтација уметности помоћу маште коју многи сматрају вреднијом од самог разума.

Специфичност ликовне уметности, за разлику од плеса, музике и глуме, је да је за њено разумевање потребно увести појам маште коју карактерише слободна игра идеја и чије творевине немају амбицију за свеопштим важењем, већ показују личну верзију надличне маште. Многи су упоређивали уметност са сном. Из мноштва слика које пролете у сну уметника, само из оних које су довољно јаке проистекну уметничка дела. Фројд је сматрао да задовољни људи не сањају, већ то чине само они који су незадовољни.⁷ Одрасли људи за разлику од деце крију своју машту. Према његовом мишљењу за схватање уметности најважније је одредити извор из којег потичу фантазије.

Карл Густав Јунг (Carl Gustav Jung 1875–1961) каже да се схватање језика симбола везује за три основна поља у којима се симболи јављају.⁸ То су сан, религија и уметност, при чему је употреба симбола у сну несвесна, а у религији и уметности

⁶ Popović Mladenović, Tijana, *Procesi panstilističkog mišljenja*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009, 351–56.

⁷ Фројд, Сигмунд, "Песник и фантазирање", *Руковат* 11, 1961, 613–622.

⁸ Видети: Jung, Karl Gustav, "Fantazija", u *Psihološki tipovi* (prev. Miloš Đurić), Novi Sad: Matica srpska, 1983, 507–13.

свесна. По његовом мишљењу, дневни догађаји који су остали необрађени, као и ствари које превазилазе индивидуално искуство и које потичу из колективног–несвесног долазе до изражаја у сну. Зато, по њему сан има улогу уравнотежавања свесног са несвесним.

Под фантазијом Јунг подразумева две различите ствари: фантазму и имагинативну делатност. Фантазма је комплекс представа којем не одговара никакво спољашње реално стање ствари. Она је најчешће изазвана интуитивним ставом ишчекивања, или је просто провала несвесних садржаја у свест. Активне форме фантазме су изазване интуицијом, односно ставом који прима несвесне садржаје, које либидо одмах запоседа и које потом асоцијацијом паралелних материјала доводе на ниво јасности и очигледности. Активна форма фантазме често припада највишим људским духовним вредностима. Фантазија као имагинативна делатност је за Јунга стваралачка делатност и представља непосредни израз психичке енергије која је свести дата у облику слика и садржаја.

2.2 Теорија о уметности Ервина Панофског: иконографија и иконологија

Од почетка своје каријере Ервин Панофски⁹ бавио се теоријским питањима уметности.¹⁰ Своју прву студију о иконографији и иконологији објавио је 1939.

⁹ Erwin Panofsky (Хановер, 1892–Принстон, 1968) је пореклом немачки Јеврејин, који је одрастао у Берлину и студирао у Фрајбургу, Берлину и Минхену. Докторирао је у Фрајбургу 1914. године, а његова хабилитација је прихваћена у Хамбургу 1920. године, где је истовремено постао и шеф катедре за историју уметности. Због победе нацизма напустио је Немачку 1934. године да би своју каријеру стално наставио у САД. Његов рад настављен је 1935. године у Институту за напредне студије, Принстон (Institute for Advanced Studies, Princeton NJ) институцији која је основана 1930. године да би најзначајнији светски научници могли да раде под њеним покровитељством.

¹⁰ Нарочито се истичу његова рана дела настала пре одласка у САД: Panofsky, Erwin, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig: Teubner, 1924. Енглески превод: Panofsky, Erwin, *Idea: a concept in art theory* (tran. Joseph J.S. Peake), Columbia: University of

године.¹¹ У овом семиналном делу историје и теорије уметности, он образлаже своју теорију о три степена историјско-уметничке интерпретације.

По теорији Панофког, први ниво (примарни или природни) подразумева интерпретацију значења кроз оно што је посматрачу познато. То је фактографски опис видљивог и његово препознавање на основу искуства без икаквог додатног интерпретирања. (Нпр. Леонардова *Тајна вечера* је слика на којој су представљени тринаест мушкараца који седе за столом.)

Други ниво (секундарни или конвенционални) уводи дубље разумевање чијеница или радњи које су утврђене на првом нивоу. Претходно знање концепата и уобичајених значења дозвољавају да уметничко дело преноси мотиве и визуелне шифре, а да за узврат посматрач препозна догађаје који су представљени на уметничком делу. (Нпр. западни посматрач би повезао садржај слике са тринаест мушкараца за столом са Тајном вечером.) Овај ниво анализе је по Панофском иконографска анализа.

У покушају да протумачи дело, трећи ниво анализе (интринзички) узима у обзир свеукупност личне, културне и социјалне историје. Овај ниво не посматра уметност као изоловани инцидент, него је схвата као производ историјског окружења. (Нпр.

South Carolina Press, 1968; превод на српски: Panofsky, Erwin, *Idea: Prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti* (prev. Zoran Gavrić), Bogovađa: Samostalno izdanje Bogovađa 1977; kao i Panofsky, Erwin, *Die Perspektive als symbolische Form*, u *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*, Leipzig/Berlin: Teubner, 1924; превод на енглески: Panofsky, Erwin, *Perspective as Symbolic Form* (trans. C. Wood), New York: Zone Books, 1991; превод на српски: Panofsky, Erwin, "Perspekiva kao "simbolička forma"", u Panofsky, Erwin, *Rasprave o osnovnim pitanjima umetnosti* (prev. i prir. Zoran Gavrić), Bogovađa: Samostalno izdanje Bogovađa, 1999, 145–226.

¹¹ Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press, 1939. На хрватском први пут објављена као: Panofsky, Erwin, "Ikonoografija i ikonologija: Uvod u proučavanje talijanske renesansne umjetnost" (prev. Žarko Domljan), *Život umjetnosti* 17, 1972, 67–79.

историчар уметности поставља питање зашто је *Тајна вечера* представљена на одређени начин нпр. зашто су апостоли распоређени у групе од три.) За разлику од прва два нивоа, трећи ниво анализе покушава да докучи и оне ствари о којима аутор дела можда није свесно размишљао. Кроз оно што знамо о свету, повезујући предмете или шифре садржане у делу, овај ниво омогућава да откријемо ставове народа, периода, класе, религијска или филозофска уверења која су несвесно одобравана од стране уметникове индивидуалности и која су се кондензовала у једном делу. Трећи ниво је за Панофског крајњи циљ иконологије.¹²

У намери да успостави дисциплину иконологије као инструмент за изучавање теорије и науке о уметности, Ервин Панофски узима у обзир идеје и појмове из филозофије, религије и социологије.¹³ Приликом формирања своје теорије уметности, Панофски уводи свој властити теоријски концепт препознавања одређених карактеристика уметничког дела. Према њему, у процесу одређивања места уметничког дела у историји уметности, теорија уметности мора имати примарну улогу у односу на историју уметности.

Како би се решили проблеми категоризације уметничких дела, потребно је уложити интелектуални напор, који треба да доведе до успостављања уметничких категорија. Од науке о уметности Панофски очекује трагање за смислом, вечном истином и непороменљивом суштином уметничког дела. Због тога, он од науке о уметности захтева интердисциплинарни рад. По њему, анализа уметничког дела мора

¹² Panofsky, Erwin, "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait", *The Burlington Magazine for Connoisseurs* Vol. 64, No. 372 (Mar. 1934), 117–119, 122–127; Panofsky, Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 2 vols, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1943.

¹³ Gavrić, Zoran, "Ikonološka sinteza Erwina Panofskog", u Panofsky, Erwin: *Idea. Prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti* (prev. Zoran Gavrić), Bogovađa: Samostalno izdanje Bogovađa 1977, 7–33.

бити флексибилна и мора бити спремна на комбиновање приступа, који не морају бити изведени из уметности. У његовом учењу, крајњи циљ науке о уметности је истраживање историјских факата који су имали одлучујућу улогу у формирању основних идеја уметности.

До својих основних ставова Панофски је дошао преко ранијих учења о структури и могућности заснивања хуманистичких наука, и филозофске теорије уметности.¹⁴ Идеалистичке конструкције лепог, по којима је лепо метафизичка идеја која увек остаје иста, замењене су увођењем идеје о променљивој стварности лепог.¹⁵ Такав начин истраживања појединачног уметничког дела створеног у одређеном времену увео је однос уметничког дела и друштва, као и уметничког дела и психе као неминован предмет теорије о уметности. По овоме, уметничко дело се дефинише као феномен који је производ узајамног деловања генијалне уметничке психе и естетског задовољства у психи посматрача. Душа уметника и душа посматрача, као и свет једне одређене епохе, јесу стварна основа уметничког дела. Иза дела и мисли стоји њихов творац, у чију тајну морамо да продремо и зато историјско посматрање мора увек бити усмерено ка индивидуалности.

У теоријским радовима самог Панофског, религијска, политичка, правна и социјална значења нису изоловани феномени него су више или мање органски повезани са индивидуалним уметничким делом. Они само у својој свеобухватности

¹⁴ Панофски се нарочито руководио радовима Вилхелма Дилтаја: Dilthey, Wilhelm, *Einleitung in die Geisteswissenschaften, I*, Leipzig: Duncker & Humblot, 1883. Zoran Gavrić, "Erwin Panofsky: teorija umetnosti", u Panofsky, Erwin, *Rasprave o osnovnim pitanjima umetnosti* (prev. i prir. Zoran Gavrić), Bogovađa: Samostalno izdanje Bogovađa, 1999, 6–7.

¹⁵ Панофски је своје проучавање уметности такође схватао као проучавање стварности. Panofsky, Erwin, "The History of Art as a Humanistic Discipline", u Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: The Chicago University Press, 1955 (1939), 1–25.

дају уметничком делу обележја која су битна и нужно припадају његовој целини. Тако се долази до јединства које можемо видети као дух времена, које је историјска категорија и које чини темељ уметничког стваралаштва једног времена.

Сви теоријски напори Ервина Панофског били су усмерени на то да се рад историчара уметности заснује на теоретским принципима, тј. да се изнад начина гледања на уметничко дело развију систематска начела, дефинишу идеални задаци и одреде могући резултати у примени метода науке о уметности. Његове расправе континуирано указују на неопходност успостављања теорије о уметности, односно на нужност утемељења и извођења практичног рада историчара уметности у складу са постулатима теорије уметности. Панофски не дозвољава формулацију теорије уметности једне одређене епохе јер би она доносила историјске увиде оптерећене перспективом времена. Стога би она само спорадично доводила до сазнања која су заиста меродавна за разумевање уметничког дела.

У својој дефиницији уметничког дела, Панофски такође даје објашњење смисла и задатка науке о уметности. По њему, уметничко дело јесте сучељавање између форме и садржаја, као и сучељавање између времена и простора. Из ове корелације постаје очигледно да, с једне стране, садржај и форма међусобно улазе у живо узајамно деловање, а да је с друге стране, могуће да се време и простор сједине у једну индивидуалну интуитивну творевину. Поменути односи морају се манифестовати и у специфичним супротностима, које можемо да означимо као основне проблеме сваког уметничког и архитектонског стварања.¹⁶

¹⁶ Panofsky, Erwin, "Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie", Heidelberg: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (ZÄK)* 18, 1925, 129–161. Српски превод: "О односу историје према теорији уметности. Прилог расправи о могућности "основних појмова науке о

Панофски разврстава уметничка дела према њиховим намерама. По њему, постоје дела чија је намера испуњење неке функције и дела која су носиоци комуникација и чија је намера преношење неког садржаја мишљења. Ове две групе дела Панофски назива практичним, у смислу корисног, јер је њихова идеја тј. сврха употребљена у намери рада или у намери практичне намене.¹⁷ О намени практичног дела води рачуна само онај који дати објекат доводи у везу са замишљеним стањем ствари, односно сврстава га у одређени контекст ствари. Ово је тачка која разликује практична дела од *уметничких дела*, тј. оних дела која по Панофском захтевају да буду доживљена естетски и чији смисао произилази из њихове интенције да буду лепа.¹⁸

Приликом набрајања формалних карактеристика дела, ми не описујемо уметничко дело у његовом дејству на посматрача, него дајемо извесну објективизацију уметничког постигнућа. Према Панофском, процес објективизације, тј. објективни критеријуми за анализу уметничког дела могу се обезбедити једино иконолошком методом, према којој се уметничко дело не може замислити ван свог културног контекста. У делу Панофског, иконологија се појављује као реакцију на субјективизам естетичке анализе. Зато се у спровиђењу иконолошког метода од истраживача захтева и подразумева свеобухватно знање.¹⁹

umetnosti", u Panofsky, Erwin, *Rasprave o osnovnim pitanjima umetnosti* (prev. i prir. Zoran Gavrić), Bogovađa: Samostalno izdanje Bogovađa, 1999, 94–122.

¹⁷ Panofsky, Erwin, *The Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press, 1939. Теорија је касније коригована у: Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: The Chicago University Press, 1955, 12.

¹⁸ Panofsky, Erwin, "The History of Art as a Humanistic Discipline", u Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: The Chicago University Press, 1955, 21.

¹⁹ Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: The Chicago University Press, 1955, 45.

Очигледно је да сви појмови и проблеми које је Панофски разматрао, постављају круцијално питање, а то је шта је то уметничко дело и шта је то уметност. По њему, естетско искуство и методолошки засновано истраживање које је орјентисано на основне појмове може дати одговор на ово питање. То истраживање мора третирати уметничко дело са свим његовим одредницама као манифестацију једног општег односа према свету.²⁰ Теорија о уметности не делује независно од уметничког дела, јер се уметнички проблеми сазнају из њиховог решења тј. из самог уметничког дела.²¹

Теоријске поставке Панофског из 1939. године подвлаче да у случају када елементе уметничког дела интерпретирамо само као *симболичке вредности*, онда те елементи не тумачимо као својства самог дела. У том случају, ми покушавамо да дело разумемо као документ о личности уметника, о једној одређеној култури, или о релigioзном ставу. Из овога се може закључити да интерпретација симбола одводи од уметничког дела и престаје да буде предмет историје уметности и постаје предмет историје културе.

Због тога он шире објашњава разлику између другог и трећег степена интерпретације, појашњавајући разлику између иконографије и иконологије.²² Према том издању иконографија се ограничава искључиво на утврђивање када, где и које су теме приказиване. Иконографија описује и класификује представе, али их не

²⁰ Panofsky, Erwin, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", *Logos* 21, 1932, 103–19. Енглеска верзија: Panofsky, Erwin, "On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts" (trans. Jas Elsner and Katharina Lorenz), *Critical Inquiry* Vol. 38, No. 3, Spring 2012, 467–482.

²¹ Panofsky, Erwin, "О односу историје према теорији уметности. Прилог расправи о могућности "основних појмова науке о уметности", у Panofsky, Erwin, *Rasprave o osnovnim pitanjima umetnosti* (prev. i prir. Zoran Gavrić), Bogovađa: Samostalno izdanje Bogovađa, 1999, 94–105.

²² Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: The Chicago University Press, 1955, 31 *et passim*.

интерпретира, нити истражује њихово порекло и значење. Њихово истраживање и истраживање могућих комбинација типова постаје задатак иконологије, која за Панофског обухвата све што на било који начин има везе са интерпретацијом предмета. Иконологија може да се комбинује са сваким другим методом – историјским, психолошким или критичким – са којим покушавамо, како се он изразио, да разрешимо 'загонетку сфинге'.

Панофски је убедљиво показао да истраживање форме може да доведе до погрешних естетских судова ако се не узме у обзир наративни смисао форме, који постаје разумљив само захваљујући његовој иконографској анализи.²³ Историчар уметности мора да уважи чињеницу да се садржај и иконографско значење уметничког дела не тичу само спољашњег момента дела, и да су за смисао дела једнако важни као и његова форма.

У поновљеној и допуњеној верзији расправе објављеној 1955. године, у додатку за иконографију у дубљем смислу Панофски уводи појам иконологије, коју дефинише као 'икконографију која постаје интерпретативна'. Тако је у свом каснијем раду оно што је 1930. године написано као упутство за објашњење иконографског значаја²⁴ развијено до метода који је у науци о уметности остао познат као иконологија и која је и данас важећи метод интерпретације уметничког дела.²⁵

²³ Panofsky, Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton: Princeton University Press, 1959 (1943), 151–154.

²⁴ Panofsky, Erwin, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1997 (1930).

²⁵ Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: The Chicago University Press, 1955.

2.3 Перцепција уметничког дела: Арнхајм

Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim, 1904–2007) се бавио различитим уметничким медијима и њиховом перцепцијом од стране посматрача. У својим расправама, он потенцира различитост вајарства од других других уметничких дисциплина – сликарства, архитектуре и невизуелних уметности – по односу вајаних уметничких дела према простору и времену. Наиме, за разлику од сценских уметности које одражавају временску димензију у процесима постајања и престајања, вајарска, као и архитектонска дела и дела сликарства, када се једном направе, одражавају трајно стање постојања.²⁶

По његовом мишљењу, уметничка дела имају своје двојно место. С једне стране, они су одрази – ликови света, чији су они део, а са друге стране они су физички објекти који се налазе међу другим врстама објеката, створеним и природним и са њима показују блискост у том смислу.

Међутим, по његовом мишљењу уметности вајарства, за разлику од архитектуре, недостаје компонента живота тј. кретања и промене.²⁷ У том смислу, Арнхајм помиње кинетичку скулптуру, која ублажава овај недостатак. Мобили, који се често излажу на обртним постољима или они чији покрет долази од ветра или воде, имају репетитивни циклични покрет. Он не производи никакве циљно усмерене радње и због тога се мобили разликују од функционалних објеката.

²⁶ Arnheim, Rudolf, *Za spas umetnosti* (prev. Vojin Stojić), Beograd: SKC Beograd, Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2003, 94–104.

²⁷ О опажају и значају кретања и динамике у уметности видети: Arnheim, Rudolf, *Umetnost i vizuelno opažanje* (prev. Vojin Stojić), Beograd: Univerzitet umetnosti, 314–372.

Арнхајм наглашава везаност скулптуре за тло и сходно томе доживљај и симболизам чврстог ослонца који она промовише. По његовом мишљењу, управо због тога, када је скулптура окачена да лебди у ваздуху, она посматрачу емитије још јачи утисак ослобођености од земљине теже и самим тим неспутане слободе.

2.4 Жак Лакан и теорија виђења

Теоријске науке, социологија, критичка теорија и психоанализа, дефинишу појам *виђења* као чин опсервације тј. препознавања, који у филозофском смислу објашњава како индивидуа или група посматра (схвата) друге индивидуе или групе или саме себе.

У својој теорији виђења Жак Лакан (Jacques Lacan, 1901–1981)²⁸ као полазну основу користи Сартрову (Jean-Paul Sartre, 1905–1980) концепцију, која успоставља дихотимију између *ока* (погледа) и *виђења*.²⁹ Наиме, Сартр у категорију виђења сврстава и друге сензације, нпр. звук, које потврђују присуство другога. У свакодневном животу категорије *ока* и *виђења* се поистовећују, али за Сартра у сазнајном смислу виђење се заснива на релацији између субјекта и објекта виђења.³⁰ Наиме он верује да је будући да индивидуа – биће, тј. *Јаство*, гледа другога, онда је потенцијално онај други неко ко гледа мене тј. у *Јаство*. Због тога Сартр успоставља

²⁸ Жак Лакан, француски психоаналитичар, чији је рад утицао на токове пост-структуралистичке филозофије, критичке теорије, лингвистике и филмске теорије. За биографију, видети нпр: *Jacques Lacan*, <https://plato.stanford.edu/entries/lacan/>, посећено 21.11.2019.

²⁹ Жан-Пол Сартра, француски филозоф егзистенцијалиста, чији је допринос мисли двадесетог века немерљив. За кратку биографију, видети нпр: *Jean-Paul Sartre*, <https://plato.stanford.edu/entries/sartre/>, посећено 21.11.2019.

³⁰ Sartre, Žan-Pol, *Biće i ništavilo. Ogled iz fenomenološke ontologije*, I (prev. Mirko Zurovac), Beograd: Nolit, 1983, 264–309. Дело је први пут објављено под насловом *L'Être et le Néant*, 1943. године.

радикални однос између себе тј. бића и другога као сталну могућност бића да буде виђено од другога. У овом смислу Сартр потврђује да онај други који види, може бити замењен *објектом* које биће посматра. *Бити-виђен-од-Другога* је по њему зато потврда тј. истина од *видети-Другога*. Сходно овоме, у свом даљем разматрању, Сартр долази до закључка да биће тј. *Јаство* стиче свесну самопотврду тј. *Сопство* једино кроз осећање да је постало објекат нечијег виђења, или како он кратко закључује, индивидуа тј. *Јаство* је објекат другога.³¹ Овакав закључак отворио је могућност да се *Јаство* разматра као категорија која се формира и афирмише на основу вредносних ставова и виђења *Другог*, што је један од базичних ставова Сартрових теоријских разматрања.³²

Теорија виђења је даље развијана од стране других мислилаца, егзистенцијалиста и феноменологиста, као што су Мишел Фуко (Michel Foucault, 1926–1984)³³ и Жак Дерида (Jacques Derrida, 1930–2004),³⁴ који су теорију виђења применили као механизам за демистификују социо-политичке динамике и расподеле моћи у савременој цивилизацији.

³¹ Сартр у овом смислу употребљава појам *биће за другога*: Sartre, Žan-Pol, *Biće i ništavilo. Ogled iz fenomenološke ontologije*, I (prev. Mirko Zurovac), Beograd: Nolit, 1983, 280–282.

³² О односу *биће за другога* и *бића за себе*, видети: Sartre, Žan-Pol, *Biće i ništavilo. Ogled iz fenomenološke ontologije*, I (prev. Mirko Zurovac), Beograd: Nolit, 1983, 282–309.

³³ Мишел Фуко, француски филозоф, историчар и социјални теоретичар. У својим радовима бавио су проучавањем односа друштвене моћи и расподеле знања и механизмима социјалне контроле знања преко друштвених институција. Видети: *Michel Foucault*, <https://plato.stanford.edu/entries/foucault/>, посећено 21.11.2019.

³⁴ Жак Дерида је француски филозоф познат као отац деконструктивизма. Његов приступ филозофској традицији и литерарној критици, као и његова критика савремених политичких институција имала је велики утицај на уметност, поготово на постмодерну архитектонску теорију и праксу последње трећине двадесетог века. Видети: *Jacques Derrida*, <https://plato.stanford.edu/entries/derrida/>, посећено 22.11.2019.

Лаканово учење о виђењу развијано је у склопу и паралелно са развојем његових теорија о психо-сексуаланом развоју личности.³⁵ У кратким цртама, Лакан сматра да је категорија виђења важна у тзв. фази *огледала* раног детињства (6–18 месеци) када дете почиње да се идентификује са сопственом реалношћу.³⁶ Ова фрагментована и хаотична слика је пре-вербална фаза *идеалног ја* која се формира у следећој *нарцистичкој* фази.³⁷ По Лакану, нарцистичка тј. замишљена слика о себи конструише се такође и уз помоћ оних које би субјекат желео да имитира – оних који га воле, узорних модела и слично – који су уствари огледална слика идеалног ја.

Међутим, одржавање нарцистичка слика о себи је практично онемогућено због несвесног човековог осећања да му предмет који посматра својим оком (објекат виђења) узвраћа поглед својом сопственом вољом. Као илустрацију своје теорије, Лакан наводи своју, сада чувену, аутобиографску причу о конзерви сардине.³⁸ По његовом сведочењу, у напору да побегне од конвенционалног животног стила младог буржоаског интелектуалца, покушавао је да разоткрије и практичне аспекте живота. Тако се нашао на рибарском чамцу са групом бретонских младића, којима је рибарење било извор животне зараде. У једном тренутку, док су чекали повољан тренутак да изваде мрежу, један од младића, Мали Жан,³⁹ показао му је блиставу тачку, како се показало, малу конзерву сардина, која се љуљушкала на површини воде и треперила на сунцу. После питања да ли је види, дошао је и младићев закључак: 'Е па добро, она не

³⁵ Jevremović, Petar, *Lakan i psihoanaliza*, Beograd: Plato, 2000.

³⁶ Lakan, Žak, "Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu (prev. Radoman Kordić)", u Lakan, Žak, *Spisi*, Beograd: Prosveta, 1983, 5–13.

³⁷ Lakan, Žak, "Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu (prev. Radoman Kordić)", u Lakan, Žak, *Spisi*, Beograd: Prosveta, 1983, 11.

³⁸ Lakan, Žak, *XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: Naprijed, 1986, 104–105.

³⁹ У оригиналу *Petit-Jean*.

види тебе.' Ова констатација очигледно је забавила Малог Жана и насмејала све његове другове, изузев самог Лакана, који није сматрао да је ово претерано смешно.

Где је био извор оваквог осећања? По Лакановом објашњењу, идеја да га конзерва сардина *не види*, у метфоричном смислу свакако значи да га она *посматра*, као што би савки предмет (или биће) који су у светлосном пољу могли да га посматрају. То што га конзерва сардина, као што је Мали Жан рекао, *не види*, донело му је горко сазнање да је на слици створеној у очима младића он сам изгледао као несагласан или чак ништаван:

*Да кажем право, ја сам био мрља на слици. А зато што сам осјетио да сам позван тако, у тој хумористичкој, ироничној причи, мени она није баш смијешна.*⁴⁰

Другим речима, дубоко га је погодило сазнање да је све време док је са свога места у чамцу био заокупиран напором да уочи сардину, и сам био свеобухватно посматран.

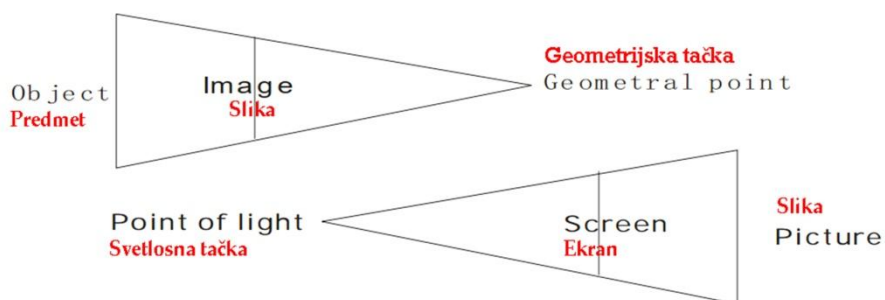
Ова прича послужила је Лакану да илуструје своју комплексну идеју виђења, по којој се између субјекта и објекта посматрања успоставља двосмерна релација. Наиме, субјекат који изгледа активан, је уствари изложен немилости свеобухватног и сталног виђења других. Ову ситуацију Лакан појашњава низом примера у којима посматрани осећа стид или неугодност која није постојала пре него што открије да је посматран. Из овога неминовно следи да се у суштини свака индивидуа понаша и усклађује себе у светлу виђења других. Лакан зато закључује да свакога у визуелном смислу дубоко одређује прикривено виђење које долази споља.⁴¹

⁴⁰ Lakan, *Žak, XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: Naprijed, 1986, 104.

⁴¹ Lakan, *Žak, XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: Naprijed, 1986, 91–92; 116–117.

Лакан је своје премисе илустровао кроз два пратеће троугаоне шеме (*Шема 1*).⁴² Први од ова два дијаграма предочава нам функцију ока. На врху троугла налази се тачка ока или субјекат (Ја), док је његова база објекат погледа (Други), а у средини троугла је слика (репрезентација) објекта.

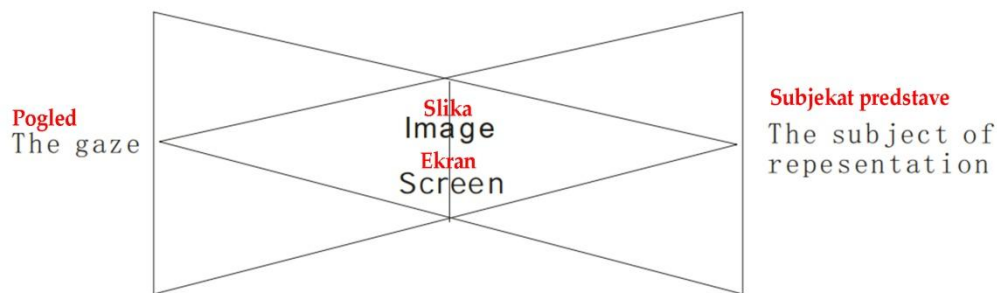
Други троугао, пак треба да објасни функцију виђења. На његовом врху је тзв. тачка светлости тј. виђење (тј. Други), док је база троугла слика субјекта представе (тј. Ја-који-сам посматран или Ја-као-слика). У средини троугла овај пут је око као екран у коме се огледа репрезентација субјекта.



Шема 1

Ова два процеса, активност ока и активност виђења по Лакану нису одвојена него се дешавају симултано. Због тога он уводи јединствену оптичку шему која комбинује ова два процеса (*Шема 2*).

⁴² Lakan, Žak, XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize, Zagreb: Naprijed, 1986, 115.



Шема 2

При томе Лакан наглашава да је скопичком пољу⁴³ поглед долази изван, тј. ја–сам–гледан или ја–сам–слика:

Први (троугао) је тај који у геометријском пољу на наше место ставља субјекат репрезентације а други је онај који мене превара у слику. На десној страни је тако смештен врх првог троугла, место геометријског субјекта, и на тој линији ја такође претварам себе у слику створену погледом, који је обележен на апексу другог троугла. Два троугла су постављена један преко другог, као што је то случај у стварности код деловања скопичног регистра.⁴⁴

Као последица овако дефинисане повратне релације између објекта и субјекта, под погледом другог, субјекат је претворен у слику, али при том је и сам поглед надгледан оком. Лакан зато тврди да је Ја слика. Ову његову тврдњу он препознаје у свим напорима које Ја предузима да обликује себе према виђењу других: бирању одеће, обликовању фризуре, бризи о кожи или просто речено трудом да сопствени изглед и акције задовоље поглед другог.

⁴³ Придев *скопички* је кованица која укључује суфикс –*скоп* која асоцира на инструменте пажљиве опсервације нпр. телескоп, стетоскоп и слично.

⁴⁴ Lakan, Žak, *XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: Naprijed, 1986, 116. Овде је цитиран превод Ђорђа Аралице, који је настао према енглеској едицији дела и који је више пилагођен је српском језичком стандарду.

Из овакве позиције Лакан даје и своју интерпретацију мимикрије (у смислу имитације) и сликарства.⁴⁵ Јасно је да мимикрија није својствена само човеку него су и животиње способне да имитирају. Међутим, Лакан наглашава да извор имитације околине коју налазимо у животињском свету није прилагођавање природи, него намера да се избегне погледу у коме је и животиња уписана. По његовом схватању мимикрија код животиња је слична ономе што се дешава између човека, сликарства и виђења. Једина разлика је у томе што је субјекат сликарства хуман тј. свестан. Човек ствара слику да би избегао погледу. Он је способан да издвоји функцију слике–екрана и да је одглуми, или једноставније речено да је фалсификује. Човек ефективно зна како да одигра маску, како да је то права слика иза које увек стоји поглед. Као Лакан каже, екран је овде место за медитацију.⁴⁶

Какав је циљ овог поигравања? По Лакану уметник жели да буде субјекат и једини начин да то постигне је да негира поглед тј. лаканијски субјекат тако што даје на раматрање слику која је у функцију завесе тј. блокирања погледа. Уметност је овде уствари средство помоћу које уметник тражи од посматрача да напусти способност погледа и да положи своје око на слику. Слика је та која пацификује око, која га заваравља и на тај начин даје уметнику слободу да буде субјекат тј. да побегне од погледа.

У психоаналитичком смислу Лакан ову потребу тумачи жељом (уметничког) Ја да формира и одржи нарцистичку слику. Ту неодрживу и недостижну слику тј. *жељу*

⁴⁵ Преводаилац хрватског издања, Мирјана Вујанић-Леденички, не употребљава израз *мимесис*, који је широко распрострањен у уметничким теоријама и који одговара Лакановом појму *мимикрија*. За кратко објашњење видети: *Mimesis*, <https://www.britannica.com/art/mimesis>.

⁴⁶ Lakan, Žak, XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize, Zagreb: Naprijed, 1986, 117.

Лакан означава као *објекат мало а*.⁴⁷ У својој даљој анализи, он сматра да између *малог а* (који координише наше жеље) и *виђења* (које прети да поништи целокупну жељу преко ерупције *стварног*) постоји блиска релација.

Чувена је Лаканова анализа слике *Амбасадори*⁴⁸ шеснаестовековног мајстора Ханса Холбајна Млађег, која је његова интерпретација уметничке теме *vanitas* (сл. 1).⁴⁹ Наиме, посматрачу се чини да је слика у потпуности визуелно читљива: поред амбасадора, младих, образованих и угледних људи, поређани су предмети који су симболи моћи и жеља (богатства, уметности, науке и амбиције). Међутим на дну слике, на своје велико изненађење, посматрач уочава неразумљиви лебдећу предмет – мрљу – како је Лакан назива. Тек када погледамо из другог угла, мрља задобија форму лобање која из својих празних очију гледа у нас.⁵⁰

Наиме, Лакан тврди да је у бити жеље да обезбеди да наставимо желети кроз непрепознавање или замагљивање *стварног* до мере где не остаје ништа сем екрана за

⁴⁷ У оригиналу: *Petit a*. Лакан инсистира да овај појам остане непреведен јер тако задржава квалитет алгебарског знака. Kouřdžek, Džoan, "Ortopsihički subjekt: teorija filma i resercija Lakana," *Ženske studije* 8/9, <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-8-9/209-ortopsihicki-subjekt-teorija-filma-i-recepcija-lakana>, посећено 5.12.2019.

⁴⁸ За садржај и анализу слике *Амбасадори* Ханса Холбајна Млађег видети нпр: *The Ambassadors, Hans Holbein the Younger 1553*, <https://artsandculture.google.com/asset/the-ambassadors-hans-holbein-the-younger/bQEWbLB26MG1LA?hl=en>

⁴⁹ *Vanitas* (лат. *таштина* или *празнина*) је симболични уметнички мотив, који обично укључује представе различитих објекта који треба да подсети посматрача на човечију смртност и безвредност световних богатстава и уживања.

⁵⁰ Лобања је чест мотив *ванитас* слика. Упућује на подсећање *memento mori* (сети се смрти). Видети: *Memento mori*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/memento-mori>, посећено 5.12.2019.

наше нарцистичке пројекције. Међутим, пошто је *објекат мало а* (објекат жеље) ништа друго до ли екран за наше нарцистичке пројекције, прићи сасвим близу увек прети да дође до ерупције реалног тј. до сазнања да иза наше жеље није ништа друго него наше непостојање, само материјалност *реалног* која гледа у нас.⁵¹

⁵¹ Lakan, Žak, *XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: Naprijed, 1986, 94–97. Лаканове теорије имале су великог одјека у филмским теоријама двадесетог века. Видети нпр: Lapsley, Robert and Michael Westlake, *Film theory: an introduction*, Manchester, UK: Manchester University Press, 1988. Феминистичке теорије филма полазе од образаца по којима је у традиционалном холивудском филму жена, као објекат жеље, редуцирана на пасивни екран мушких фантазија. Међутим, у самој природи филма, у празном постору имеђу резова, крије се опасност да се реалност обзнани. Видети: Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Munich, Germany: GRIN Publishing, 2008 (1975). За преглед теорија видети нпр: Chaudhuri, Shohini, *Feminist Film Theorists (Routledge Critical Thinkers)*, Abingdon, Oxfordshire GB: Routledge, 2006.

3 – Поетички оквир: релевантне уметничке праксе

3.1 Вишемедијски потенцијал у уметности авангардних покрета

почетка XX века

Холандски авангардни покрет Де Стајл (*De Stijl* – стил ср.) основан је 1917. године у Лајдену и деловао је до 1931. године. Његови оснивачи били су уметници и архитекте чије је заједничко убеђење била апстрактна уметност заснована на чистим геометријским формама и примарним бојама. Овакав уметнички приступ осмислио је сликар Пит Мондријан (Piet Mondrian, 1872–1944), један од оснивача и најутицајнијих чланова групе.⁵² Група је своје идеје о новој радикалној уметности објављивала у истоименом часопису. Де Стајл је одлучно одбацивао сваку врсту декоративности и заговарао је идеју да геометријски формализам треба применити и у свакодневном животу.⁵³

У оквиру групе деловали су и архитекте, чије су се идеје о неопластичном простору такође ослањале на геометријску апстракцију.⁵⁴ Један од покретача групе био је и сликар Тео ван Десбург (Theo van Doesburg, 1883–1931), који је тесно сарађивао са архитектом Корнелисом ван Естереном (Cornelis van Eesteren, 1897–1988).⁵⁵ Њихова сарадња донела је низ апстрактних студија, које су биле базиране на

⁵² Gooding, Mel, *Abstract Art. Movements in Modern Art*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2001, 32–43. Frampton, Kenneth, "De Stijl", u Stangos, Nikos (ed.), *Concepts of Modern Art, From Fauvism to Postmodernism*, London: Thames and Hudson, 1994, 141–159.

⁵³ Janssen, Hans and Michael White, *The Story of De Stijl: Mondrian to Van Doesburg*, New York: Abrams, 2011.

⁵⁴ Frempton, Kenet, "De Stajl", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/B. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000, 227–239.

⁵⁵ Frempton, Kenet, *Moderna arhitekura. Kritička istorija*, Beograd: Orion art, 2004, 142–48.

тродимензионалним представама. Године 1923. године изашли су са скицом названом *Maison Particuliere* која је имала јаснији архитектонски карактер. Њихове идеје усвојио је и дизајнер и архитекта Герит Ритвелд (Gerrit Thomas Rietveld, 1888–1964), који је саградио кућу за породицу г-ђе Трус Шредер (Truus Schröder).⁵⁶ Начин компоновања основе и волумена поменуте куће ослањао се на идеје неопластицизма о неограниченом простору, као и на композиционе шеме које се виде у сликарству руских авангардних уметника, посебно Ел Лисицког (Эль Лисицкий, 1890–1941).⁵⁷ По опису аутора, ова новосаграђена кућа била је: 'елементарна, економична, функционална; не-монументална и динамична; анти-кубична у форми и анти декоративна у боји.' Ритвелд је такође дизајнирао целокупан намештај куће. Данас је свакако најпрепознатљивија његова дрвена фотеља састављена од равних плоча и витких повезујућих елемената обојених примарним бојама. Овај дизајн је јасно показивао утицај Мондријановог апстрактног геометријског сликарства.

Почетак двадесетог века обележен је огромним технолошким напретком и наставком интензивне индустријализације. Немачка је пре Првог светског рата заостајала за великим западним индустријским државама, пре свега Енглеском. У напору да се ова разлика смањи и да се побољша индустријска понуда, у Немачкој долази до више покушаја удруживања уметника и индустријалаца. Један такав покрет био је и Немачки Веркбунд (Deutscher Werkbund), који је деловао почетком XX века.⁵⁸

⁵⁶ Overi, Pol, "Kuća Šreder-Šreder Herita Rietfelda", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/B. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000, 245 – 248.

⁵⁷ Frempton, Kenet, *Moderna arhitekura. Kritisčka istorija*, Beograd: Orion art, 2004, 167–177. Margolin, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, 9–44.

⁵⁸ Дојчер вербунд (Deutsche Werkbund) је било удружење уметника, архитеката и дизајнера и индустријалаца основано 1907. године у жељи да се у то време заостала немачка индустријска

Основао га је Херман Мутезиус (Hermann Muthesius, 1861–1927) 1907. године. Деловање покрета било је усмерено на истраживање важних питања која се тичу масовне индустријске производње и уметности тј. архитектуре и дизајна. Покрет је приредио неколико изложби за које су пројектоване и изведене грађевине које су требале да служе као угледни примерци новог архитектонског и уметничког стваралаштва.⁵⁹ У оквиру Веркбунда деловали су архитекте Петер Беренс (Peter Behrens, 1868–1940), Бруно Таут (Bruno Taut, 1880–1938) и Ханс Пелциг (Hans Poelzig, 1869–1936).⁶⁰ Архитекта Валтер Гропијус (Walter Gropius, 1883–1969) био је ученик Петера Беренса и такође је деловао у оквиру Веркбунда. Његова Фабрика ципела Фагус (Fagus Werk), у Алфелду на Лајни, изведена 1912. године, представљала је даљи развитак Беренсових архитектонских идеја. На чувеној изложби Веркбунда у Келну 1914. године Гропијус и Адолф Мејер (Adolf Meyer) показали су фабрички комплекс, који је једно од пионирских дела које је зацртало правце развоја модерне архитектуре.

Слична стремљења довела су 1919. године до оснивања школе Баухаус (Bauhaus),⁶¹ чији је циљ био удруживање архитектуре, уметности и примењене уметности.⁶² Баухаусов рад подељен је на три периода. Школа је основана у Вајмару,

производња унапреди и приближи европским естетским стандардима. Иницијално је умало 24 члана, 12 уметника и 12 индустријских фирми. Видети: Frempton, Kenet, *Moderna arhitekura. Kritička istorija*, Beograd: Orion art, 2004, 109–115. Опширније у: Schwartz, Frederic, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven: Yale University Press, 1996.

⁵⁹ Curtis, William J. R, *Modern Architecture Since 1900*, Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1996, 99–107.

⁶⁰ Последња двојица били су значајни представници немачког експресионизма: Gregotti, Vittorio, "Ekspresionizam", у Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/B. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000, 105–110.

⁶¹ Име Bauhaus је настало као инверзија немачке речи *Hausbau* (градња кућа ср.) тј. у преводу *Кућа градње*.

⁶² Bitterberg, Karl-Georg (ed.), *Bauhaus*, katalog izložbe, Zagreb, Beograd: GSU/ Muzej savremene umetnosti, 1981. О архитектонској делатности, видети: Frempton, Kenet, *Moderna arhitekura*.

али је 1925. године пресељена у Десау. Тамо је наставила са радом до 1932. године, када је пребачена у Берлин. Школу су у ова три периода водила три различита директора, сва тројица архитекте, Валтер Гропијус, Хенес Мејер (Hannes Meyer, 1889–1954) и Мис ван дер Рое (Ludwig Mies van der Rohe, 1886–1969). Рад Баухауса прекинут је 1933. године под притиском нацистичког режима који је сматрао да је Баухаус центар радикалних комунистичких идеја. На почетку летњег семестра, 11. априла, полиција је претресла и запечатилa зграду Баухауса. Том приликом, тридесет два студента су привремено ухапшена. У писму Државне тајне полиције, које датирано 21. јула, постављено је неколико услова за поновно отварање школе: од Кандинског и Хилберзајмера (Ludwig Hilberseimer, 1929–1932) тражено је да напусте своја радна места и да их предају особљу које 'стоји на тлу идеологије Национал Социјалиста', као и да нови програм студија треба да задовољи 'захтеве нове државе и њене унутрашње организације.'

Иако је оснивач Баухауса био архитекта Валтер Гропијус, школа на самом почетку није имала депарتمان за архитектуру. Циљ студија био је да обједини све уметности кроз детаљно изучавање и синтезу принципа уметничког обликовања. У овоме, Баухаус представља наставак идеја Веркбунда.⁶³

Kritička istorija, Beograd: Orion art, 2004, 123–129. Такође видети: Bergdoll, Barry, Leah Dickerman et al, *Bauhaus: 1919–1933: Workshops for Modernity*, Los Angeles, CA: D.A.P./The Museum of Modern Art 2017.

⁶³ Ако погледамо још даље у прошлост, оба покрета су наставак дугоопстајућих идеја о јединству уметности и дизајна, које је у оквиру покрета Уметност и занатство (Arts and Crafts, 1880-1920) заговарао Вилијам Морис (William Morris, 1834–1896). Видети: Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius*, 4th ed, Bath: Palazzo, 2011.

Педагошко деловање Баухауса било је усмерено на сличан начин.⁶⁴ Школа је инсистирала на заједничком раду професора и студената свих профила – архитеката, уметника и дизајнера – на истраживању нових материјала, техника и форми у архитектури, производњи намештаја и употребних предмета. Поред уметничког рада, Баухаус је неговао и теоријска разматрања везана за преокупације експерименталне авангардне праксе почетка двадесетог века.

Током целокупног деловања, настава Баухауса започињала је прелиминарним курсом који је уводио студенте у саму проблематику и принципе размишљања у поступку креације. У складу са тиме, почетак студија био је посвећен бављењу материјалима, бојом и односом форми. Уводни курс држали су професори који су се бавили сликарством: Паул Кле (Paul Klee, 1879–1940), Јоханес Итен (Johannes Itten 1888– 1967) и Јозеф Алберс (Josef Albers, 1888–1976).⁶⁵ У складу са Гропијусовом полазном идејом о унификацији уметности кроз вештине, студије су настављале радом у специјализованим радионицама које су се бавиле обрадом метала, проучавањем типографије и зидног сликарства. Нарочито је била популарна радионица за дизајн намештаја, који је од 1924–28. године водио Марсел Бројер (Marcel Breuer, 1902–1981).⁶⁶ Његов иновативни приступ био је базиран на истраживању нових форми које би искористиле потенцијал нових материјала. Чувене су његове столице

⁶⁴ О програму студија на Баухаусу погледати: Perović, Miloš (prir.), "VI Bauhaus", *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/B. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000, 301–348.

⁶⁵ Детаљна студија делатности школе и њених мајстора: Droste, Magdalena, *Bauhaus*, Köln: Taschen, 2015. О прелиминарном курсу ова три мајстора видети: *Preliminary course*, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/training/preliminary-course/>, посећено: 20.12.2019. За биографије и делатност свих професора Баухаус школе, видети: *Masters and teachers*, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/>, посећено: 20.12.2019.

⁶⁶ *Marcel Breuer*, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/marcel-breuer/>, посећено: 20.12.2019.

конструисане од хромираних цеви које су пројектоване за позориште у новој згради Баухауса у Десау.

Дизајнерка Гунта Штелце (Gunta Stölzl, 1897–1983) водила је текстилну радионицу у којој су се проучавали уметнички и технички услови производње текстила.⁶⁷ Ова радионица постала је позната по тканинама са апстрактним дизајном, које су имале велики комерцијални успех и доносиле значајна финансијска средства. Текстил из ове радионице, као и апстрактно зидно сликарство изложено у ентеријеру нове зграде у Десау, креирали су препознатљиви визуелни идентитет Баухаус школе дизајна.

Металоперађивачка радионица је деловала заједно са радионицом за израду намештаја. Међу њеним производима били су разни употребни предмети, од којих су се истицали модерни расветни елементи. Уметница Маријане Брант (Marianne Brandt, 1893–1983) била је прва жена која је похађала студије метала код ондашњег професора Ласла Мохољи-Нађа (László Moholy-Nagy, 1895–1946).⁶⁸ Њено метално кућно посуђе, као што је био њен чајник, данас представља најпрепознатљивији израз естетике Баухауса.

Под утицајем професора Мохољи-Нађа направљена је и радионица за типографију, која је постајала све важнија у светлу корпоративног начин рада и оглашавања.⁶⁹ У овој радионици креиран је и за оно време авангардни промотивни

⁶⁷ Gunta Stölzl, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/gunta-stoelzl/>, посећено 20.12.2019.

⁶⁸ Marianne Brandt, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/marianne-brandt/>, посећено 20.12.2019.

⁶⁹ László Moholy-Nagy, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/laszlo-moholy-nagy/>, посећено 20.12.2019.

материјал за саму школу, карактеристичан по својој употреби фотографије и *санс серифног* писма.

Деловање и каријера професора Ласла Мохољи-Нађа, који је водио радионицу за типографију и метал, одлично илуструје усмерење школе Баухаус. Мохољи-Нађ је био сликар, који се бавио фотографијом, скулптуром, типографијом и индустријским дизајном. Као и сви професори Баухауса, био је ватрени поборник интеграције уметности и индустријске производње. Његов рад на пољу фотографије укључивао је експерименте са новим медијем фотограма, и техникама дупле експозиције, комбиноване штампе, и обрнутог тоналитета. Сматрао је да фотографија може креирати нови поглед на свет, који људско око није у стању да уочи. Мохољи-Нађ је своје теоријске погледе на уметност и подучавање уметности објавио у књизи *Нова визија*.⁷⁰ Гугенхајм музеј у Њујорку је 2016. године направио ретроспективну изложбу његових дела која је обухватила цео спектар његове делатности на филму, сликарству, скулптури и фотографији.⁷¹ По својој вишестраности и приступу он би се са данашњег становишта могао назвати вишемедијским уметником.

Идеје авангарде о уједињавању уметности имале су одјека не само у архитектури него и у тродимензионалној уметности скулптуре.⁷² Као што су

⁷⁰ Ново издање оригинала из 1938: Moholy-Nagy, László, *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture* (transl. Daphne M. Hoffmann), Mineola, NY: Dover Publications, 2005.

⁷¹ Изложба под називом *Moholy-Nagy: Future Present* одржана је 27.05– 7.09. 2016. Исцрпна студија о уметнику штампана је у пратећем каталогу: Witkovsky, Matthew S, Carol S. Eliel, Karole P. Vail, *Moholy-Nagy: Future Present*, Chicago: Art Institute of Chicago, 2016.

⁷² О релевантности архитектонских идеја Баухауса, видети текст написан поводом стогодишњице школе: Sorkin, Michael, *Where Is the Surplus? Where Is the Poetry?*, <https://www.bauhaus100.com/magazine/understand-the-bauhaus/where-is-the-surplus-where-is-the-poetry/>, посећено 20.12.2019. О Доприносу Баухауса у другим пољима видети: *Thinking the World Anew*, <https://www.bauhaus100.com/the-centenary/thinking-the-world-anew/>, посећено 20.12.2019.

авангардни уметници, поред осталог, редефинисали архитектонско стварање инсистирањем на разбијању традиционалних композиционих шема, масивности и волуминозности традиционалне архитектуре, тако су се и у уметности скулптуре појавиле нове идеје које биле противне традиционалном схватању скулпторалног дела као статичног објекта који је везан за подлогу.

3.2 Кинетичка скулптуре и мобили

Нормално када кажемо скулптура замишљамо тродимензионални објекат који по законима силе гравитације стоји на подлози. Искуство нам говори да је то скулптурална форма настала као представа неке личности, неког догађаја који се десио у прошлости, или идеје која је важна у људској цивилизацији. Упоредо са развојем цивилизације и напретком науке човечанство је правило и кораке ка промени уметничке праксе. Поред перцептивног значаја, мисаони карактер уметност задобија научну потврду, тако да се мењају и параметри вредновања уметничког дела.⁷³ Овоме је допринела и појава нових материјала који бивају употребљени у уметничком изражавању. Појавили су се нови медији, као што је филм, а касније и звучни филм.

Кинетичка уметност је у свет уметности унела покрет као изражајну компоненту уметничког дела.⁷⁴ За разлику од традиционалне уметности која се одувек бавила представљањем покрета, важно је напоменути да се кинетичка уметност не бави

⁷³ Видети, *supra*, 17–24.

⁷⁴ Barrett, Cyril, "Kinetic Art", u Stangos, Nikos (ed.), *Concepts of Modern Art, From Fauvism to Postmodernism*, London: Thames and Hudson, 1994, 212–224.

репрезентацијом покрета. Напротив, кинетичка уметност неизоставно укључује покрет, било самог уметничког дела или његовог посматрача, као свој интегрални део.⁷⁵

Употреба кинетичке компоненте у скулптури није била непозната у историји људске цивилизације. Први мобилни скулпторски обрађени покретни предмети били су евидентирани на археолошким налазиштима у Југисточној Азији и датирани су око 3000 г.п.н.е. У Римском царству прављене су бронзане обешене звечке које су стављане на отворене делове кућа.⁷⁶ Веровало се да звук који оне производе растерује зле силе. У Кини се за сличне звечке веровало да доносе срећу. *Himmeli* су традиционалне обешене структуре пореклом из Финске. Биле су направљене од прућа или сламе и кретале су се под утицајем ваздушног кретања захваљујући својој незнатној тежини. *Himmeli* су обично били вешани изнад трпезаријског стола јер се веровало да обезбеђују добру жетву. Уочљиво је да су сви наведени историјски примери из различитих култура имали магијски или религиозни карактер. Један од најстаријих сачуваних мобила из модерног времена направљен је у Холандији и потиче из 1751. године. Ова инвентивно замишљена скулптурска композиција приказује лов на кита, у коме четири висећа рибарска брода плутају око кита обешеног у центру композиције.

Мобили се јављају као развијена врста кинетичке скулптуре. Они су засновани на принципу равнотеже и карактерише их могућност покрета иницирана ваздушним

⁷⁵ Barrett, Cyril, "Kinetic Art", u Stangos, Nikos (ed.), *Concepts of Modern Art, From Fauvism to Postmodernism*, London: Thames and Hudson, 1994, 212–225, подцртава разлику између кинетичке уметности и оп арта у коме се ствара утисак покрета који се заиста не дешава. За оп арт видети: Jasia Reichardt, "Op Art", u Stangos, Nikos (ed.), *Concepts of Modern Art, From Fauvism to Postmodernism*, London: Thames and Hudson, 1994, 239–243.

⁷⁶ Mahler, Marco, *Mobiles before Calder – Who Invented Mobiles – A History of Mobiles*, <https://www.marcomahler.com/mobiles-before-calder-who-invented-mobiles-history/>, посећено 8.06.2019.

струјањем, додиром или моторном силом.⁷⁷ Најважнија одлика мобила је да, за разлику од традиционалне скулптуре, они постижу свој уметнички ефекат кроз покрет. Литература помиње мобиле и стабиле, од којих су први обешени, а други стоје на подлози. Обе врсте су жанрови кинетичке скулптуре и данас су углавном подведени под заједнички термин мобили. Сматра се да је овај термин, *мобил*, измислио Марсел Дишан (Marcel Duchamp, 1887–1968) као објашњење своје скулптуре *Бициклички точак* која је направљена 1915. године и која се сматра првом кинетичком скулптуром.⁷⁸

Руски конструктивизам је у великој мери заслужан за појаву другачије схваћене скулпторалне форме.⁷⁹ У оквиру делатности ових уметника рађа се нова пракса израде кинетичких скулптура и у оквиру ње израда мобила. Може се сматрати да је за развој мобила, поред руског конструктивизма, одлучујући значај имала и целокупна авангардна европска сцена са почетка двадесетог века и нарочито Баухаус. Аутори нове вајарске праксе нису били само ликовни уметници, него и архитекте, који су разумели природне науке, физику и механику.⁸⁰

Руски конструктивиста, Наум Габо (Naum Gabo, 1890–1977) почео је да експериментише са кинетичким скулптурама већ 1917. године, што га чини пиониром

⁷⁷ *Mobile*, <https://www.britannica.com/art/mobile-sculpture>, посећено 8.06.2019; Lansroth, Bob, *Kinetic Art and the Age of Robotics - What Can We Expect*, <https://www.widewalls.ch/kinetic-art-movement/>, посећено 8.06.2019.

⁷⁸ Chilvers, Ian and John Graves-Smith, *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press, 2015, 202–205.

⁷⁹ Scharf, Aaron, "Constructivism", u Stangos, Nikos (ed.), *Concepts of Modern Art, From Fauvism to Postmodernism*, London: Thames and Hudson, 1994, 160–168.

⁸⁰ О широј интелектуалној позадини авангарде видети: Ioffe, Dennis G. and Frederick H. White (eds.), *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism: An Introductory Reader (Cultural Syllabus)*, Boston: Academic Studies Press, 2012.

у развоју ове уметничке форме.⁸¹ Његова идеја је била да направи скулптуре које стално мењају свој изглед, али су константне у погледу тога шта представљају. Габо је реализовао неколико скулптура, од којих је већина уништена, али су преостале његове скице мобилних структура. Такође, Александар Родченко (Алекса́ндр Миха́йлович Родченко, 1891–1956) је већ 1919. године направио једну од својих првих кинетичких скулптура.⁸² Она је позната под називом *Овална просторна конструкција No 12*.⁸³ Владимир Татлин је 1915. године направио скулптуру под називим *Слободни контра-релјефи у простору* (Contre-Reliefs Liberes Dans L'espace) која је била конструисана од математички повезаних равни и вероватно је по идеји била блиска садашњим мобилима.⁸⁴

Веома важан корак у развоју мобила била је Мен Рејова (Man Ray, 1890–1976) скулптура названа *Препрека* (Obstruction) која је била састављена од дрвених вешалица за одећу.⁸⁵ У њеном конструисању употребљен је *whippletree* механизам (вагири ср.) који се вековима употребљавао да равномерно расподели силу приликом вуче коњске запреге.

⁸¹ О животу и делатности Наума Габа, видети: *Naum Gabo*, <https://www.tate.org.uk/art/artists/naum-gabo-1137>, посећено 10.12.2019.

⁸² Margolin, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, 9–44; 81–122.

⁸³ *Aleksandr Rodchenko, Spatial Construction no. 12*: <https://www.moma.org/collection/works/81043>, посећено 10.12.2019.

⁸⁴ Fuchs, Sybille and Marianne Arens, *Exhibition of Russian-Soviet artist Vladimir Tatlin in Basel—Part 1, Tatlin's "new art for a new world"*, <https://www.wsws.org/en/articles/2012/06/tat1-j19.html>, 2012, посећено 10.12.2019.

⁸⁵ За фотографију и детаље дела, видети: *Obstruction, 1920/1961, Man Ray, American*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/680681>, посећено 10.12.2019. За биографију и дело Мен Реја, видети: *Man Ray (Emmanuel Radnitzky. American, 1890–1976*, <https://www.moma.org/artists/3716>, посећено 10.12.2019.

3.3 Владимир Татлин и Споменик Трећој интернационали

Одељење за уметност Народног комесаријата за просвету 1919. године ангажује Владимира Татлина да направи пројекат за Споменик Трећој интернационали. На основу његових скица, група уметника направила је познату дрвену макету пројекта (сл. 2).⁸⁶ Овај модел био је премијерно изложен новембра 1920. године у Санкт Петербургу. У складу са својом идолошком поруком, дело је био изложено испод паролa које су славиле Трећу интернационалу и што је поготово значајно рад инжењера, који, како је речено, стварају нове облике.⁸⁷

Споменик је замишљен као монументална скулптура–грађевина која би функционисала као зграда Владе. По замисли аутора висина објекта од преко 300 м надвишавала би Ајфелову кулу, која је била направљена тридесетак година раније као велики инжењерски подухват.⁸⁸ Неопходно је рећи да је пројекат Татлинове куле био потпуно неизводљив за оно време. Међутим, његов утицај био је огроман јер је на најбољи начин илустровао улогу уметности као пропагандног средства социјалистичке државе.

Споменик је био конструисан као двострука спирална решетка која је обавијала четири прозирне геометријски обликоване форме – најдоњу коцку, тетраедар, ваљак и полулопту на самом врху – које су лебделе обешене у њеној вертикалној осовини. У

⁸⁶ Milner, Džon, "Vladimir Tatlin i Spomenik Trećoj internacionali", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/B. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000, 460–474.

⁸⁷ Модел је током децембра месеца поново изложен у Москви паралелно са заседањем Осмог великог конгреса Совјета: Milner, Džon, "Vladimir Tatlin i Spomenik Trećoj internacionali", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/B. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000, 460.

⁸⁸ Frempton, Kenet, *Moderna arhitekura. Kritička istorija*, Beograd: Orion art, 2004, 29–42.

складу са функцијом споменика, сваки од четири обешена објекта примио би специфичну намену административне дворане а секторе законодавства, управе, информација и филмских пројекција.

Целокупан објекат је због своје скелетне конструкције и покретних унутрашњих делова пре подсећао на некакав механички уређај него на архитектонски објекат или споменик.⁸⁹ Оно што је сасвим сигурно је да је механицистичка естетика споменика требало да успостави јединство 'интелектуалних' медија – линије, боје, тачке и површине – и физичких материјала – стакла и гвожђа.⁹⁰

Сваки од ових транспарентних волумена окретао би се све већом брзином почевши од најдоњег, који је замишљен да ротира једном у години, преко средишња два, која би се окретала једном у месецу и једном дневно, до највишег који би ротирао једном на сат. Ова концепција ефективно чини Татлинов визионарски пројекат за Споменик трећој интернационали првим монументално замишљеним архитектонским мобилом.

3.4 Мобилна скулптура и Калдер

Изгледа да је идеја за чувене Калдерове (Alexander Calder, 1898–1976) мобиле настала 1930. године приликом посете уметника атељеу апстрактног сликара Пита

⁸⁹ Примећено је да је могуће да је генерални облик телескопа настао као референца на традицију астрономских изучавања, којима се Санкт Петербург дичио, будући да је Ермитаж поседовао велику колекцију ренесансних астрономски уређаја: Milner, Džon, "Vladimir Tatlin i Spomenik Trećoj internacionali", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/B. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000, 461.

⁹⁰ Frempton, Kenet, *Moderna arhitekura. Kritička istorija*, Beograd: Orion art, 2004, 171.

Мондријана (Piet Mondrian, 1872–1944).⁹¹ О том сусрету Калдер је касније написао: 'Када сам угледао његове слике, осетио сам жељу да направим живо сликарство, облике у простору.' Под утицајем апстрактне уметности Пита Мондријана, Хуана Мироа (Joan Miró, 1893–1983) и Софи Теубер-Арп (Sophie Taeuber-Arp, 1889–1943) Калдер је приступио идеји израде кинетичких скулптура на 'алхемијски' - пуристички начин. Тада је направио свој *Објект са црвеним дисковима* (1930) и један од својих првих мобила назван *Мала сфера и тешка сфера* (1932).⁹²

Калдерови најранији мобили прављени од 1931. године били су покретани снагом интегрисаног мотора. После неког времена он је увидео да његови моторизовани радови после неког времена постају монотони у понављању унапред задатих покрета. То га је навело да од 1932. године започне експерименте са обешеним скулптурама које су биле конструисане по већ поменутом принципу *whippletree* механизма. Овај пут, извор кретања није био механички, него су мобили били покретани додиром или ваздушним срујањем.

У скоро исто време када је и Калдер стварао своје ране мобиле деловао је и уметник Бруно Мунари (Бруно Мунари, 1907–1998), припадник футуристичког покрета и један од првих кинетичких вајара.⁹³ Он је дошао на идеју да креира

⁹¹ За детаљан увид у Калдерову биографију, радове и текстове видети: Borchardt-Hume, Achim (Ed.), *Alexander Calder: Performing Sculpture*, New Haven: Yale University Press, 2016. Такође: Baal-Teshuva, Jacob, *Alexander Calder 1898–1976*, Cologne: Taschen, 2002; Rower, Alexander S. C., *Calder Sculpture*, Milford, CT: Universe Publishing, 1998. За приручне информације и фотографије дела погледати сајт Фондације Калдер: *Calder foundation*, <http://www.calder.org>, посећено 10.12.2019.

⁹² *Object with Red Discs, Alexander Calder 1931*, <https://whitney.org/collection/works/5977>, посећено 10.12.2019; *Shift to abstraction: 1930–1936. Small Sphere and Heavy Sphere, 1932/33*: <http://www.calder.org/work/by-life-period/1926-1930>, посећено 10.12.2019.

⁹³ Lichtenstein, Claude (ed.), *Bruno Munari: Air Made Visible, A Visual Reader on Bruno Munari*, Baden: Lars Müller Publishers, 2001.

уметничка дела која имају интерактивни однос са својом околином, као што је то био случај и са мобилима. Његова серија скулптура под називом *Бескорисне машине* настала је тридесетих и четрдесетих година двадесетог века. У каталогу за своју изложбу у Цириху, који је издат као књига под насловом *Показати ваздух (Far vedere l'aria, 1955)* Мунари је подвукао разлику између својих и Калдерових скулптура у материјалу и начину конструисања. Оно што је заједничко је да је у оба случаја било речи о обешеним објектима који се померају. У поменутој књизи Мунари подвлачи значај који су имале идеје Мен Реја:

Чак и мој пријатељ Калдер имао је претходника у Мен Реју, који је по истом принципу конструисао један објекат још 1920. године.

Концепт мобилних скулптура се показао као привлачан и био је усвајан и истраживан од стране уметника који су имали различита приступе и интересовања. Како се верује, својом скулптуром *Обешена лопта*, која је настала 1930. године, Алберто Ђакомети (Alberto Giacometti, 1901–1966) проширује концепт мобила на тај начин што њихове формалне потенцијале користи и доводи у везу са својим надреалистичким интересом за подсвесне асоцијације.⁹⁴

Калдеров рад је 1934. године настављен скулптурама изведеним на отвореном простору које су биле покретане ветром. Овај поступак допринео је ефекту слободније и природније игре форми и већој променљивости просторних односа. У исто време Калдер је експериментисао са самоносећим, статичним апстрактним скулптурама. Као

⁹⁴ *Alberto Giacometti, Suspended Ball (Boule suspendue), 1930–1931*, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/suspended-ball-boule-suspendue-1930-1931>, посећено 11.12.2019.

пандан мобилима Жан Арп (Jean Arp, 1886–1966) је ове скулптуре назвао *стабили*.⁹⁵ На Светској изложби уметности и технике (Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne) 1937. године у Паризу, Кладерова скулптура ове врсте, названа *Врело меркура (Mercury Fountain)* била је изложена у шпанском павиљону. Због свог токсичног, смртоносног материјала, скулптура је инсталирана иза стаклене преграде насупрот славне Пикасове *Гернике*, чинећи тако снажно подсећање на бруталност Шпанског грађанског рата.⁹⁶

Даљи развој у обликовању Калдерових скулптура, настао је под даљим утицајем апстрактне уметности. Године 1941. када уметник је једну страну рамена висеће конструкције заменио апстрактним облицима направљеним од метала. Даља разрада овог концепта била је привремено заустављена током Другог светског рата. Због недостатка алуминијума, Калдер се вратио изради дрвених скулптура, које је назвао *констелације*. После завршетка рата Калдер наставља да израђује асоцијативне форме од метала и да их боји у, за њега карактеристичне, основне боје познате са Мондријанових слика. У то време направио је групу радова који комбинују и стабиле и мобиле. Скулптуре и овог циклуса имале су подупирући елемент који је служио као носач за обешене делове и који је био ослоњен на подлогу.

Калдерова изложба одржана 1946. године у париској галерији *Луј Каре (Louis Carré)* на којој је показао своје обешене и стојеће скулптуре задобила је велики публицитет. Исто се може рећи и за пратећи каталогски есеј, кога је на позив уметника

⁹⁵ *Stabile, Sculpture*, <https://www.britannica.com/art/stabile>, посећено 11.12.2019.

⁹⁶ *Public commissions and the war: 1937–1945, Mercury Fountain*: <http://www.calder.org/work/by-life-period/1937-1945>, посећено 11.12.2019.

написао чувени француски филозоф Жан-Пол Сартр (Jean-Paul Sartre, 1905–1980).⁹⁷ Чак је и данас, овај чувени Сартров текст, под насловом *Калдерови мобили* (Les Mobiles des Calder) задржао вредност надахнуте анализе Калдерове уметности:

*Калдерови мобили, који нису ни у потпуности живи ни у потпуности механички и који се стално мењају али се стално враћају у свој првобитни положај, су као водене биљке савијене воденом струјом, латице осетљиве биљке, краци обезглављене жабе, или паучина ухваћена на промаји. Укратко речено, иако Калдер нема жељу да ишта имитира – његови мобили су уједно лирски изуми, техничке, скоро математичке комбинације, и отипљиви симболи Природе: велике неухватљиве Природе, која расипа полен и ођедном проузрокује лет хиљаде лептира и никада не открива да ли је то само слепа концентрација узрока и последица или постепени развој, заувек успорен, раздвојен и лишен, од Идеје.*⁹⁸

Велики постигнути успех није означио крај у Калдеровом истраживању скулптуре. Већ 1951. године он излази са још једним иновативним скулпторалним концептом. Нове скулптуре су конструктивно биле сличне његовим ранијим констелацијама. Оне су у бити биле састављене од конзолно испуштених арматура које су биле фиксиране за зид. Са њихових крајева висили су остали делови скулптуре (*Tower with Painting*, 1951).⁹⁹

Сматра се да су Калдерове кинетичке скулптуре најранији израз уметности која се свесно одвојила од традиционалне идеје о уметничком делу као статичном објекту и

⁹⁷ О Сартру, видети: *Supra*, фн. 29.

⁹⁸ *From the Archives: Jean-Paul Sartre on Alexander Calder, in 1947*, <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/from-the-archives-jean-paul-sartre-on-alexander-calder-in-1947-8609/>, посећено, 8.06.2018.

⁹⁹ *International distinction: 1946–1952, Tower with Painting*: <http://www.calder.org/work/by-life-period/1946-1952>, посећено 11.12.2019.

усвојила покрет и нематеријалност као равноправне естетске категорије. Занимљиво је, у светлу несумњиве величине Калдерове уметности, да су његови мобили послужили као аргумент за реинтерпретацију историје уметности двадесетог века. По овом виђењу Калдерово напуштање моторних мобила у раним тридесетим и њихова замена мобилима које покреће ветар, представљало је одлучујући моменат у модернистичком напуштању машине као потенцијалног уметничког изражајног елемента. Уствари ово је значило напуштање ширег раније прокламованог модернистичког приступа редефинисању уметности кроз науку и инжењерство.¹⁰⁰ Следећи ову мисао, у својој књизи *Естетичка дивљина (Aesthetic Wilderness)*, Глен Смит (Glenn Smith) је написао:

*Велики је мит да мобил представља тријумф кинетичке скулптуре кад се, у стварности, мобил разликује, више него што се то може замислити, од своје оригиналне замисли: он је пасиван, пре него активан; није уопште механичан, и његов покрет је пре насумичан него контролисан. Уистину, мобил није искористио ниједно од изванредних техничких могућности двадесетог века, чије је усвајање било једна од главних инспирација креирања првобитних кинетичких скулптура.*¹⁰¹

3.5 Природа као уоквирена визура: Ле Корбизје и Мис ван дер Рое

Године 1910. после шестогодишњег боравка у Паризу, швајцарски архитекта Ле Корбизје одлази у Немачку да би се боље упознао са армираним бетоном, који је у то време био нови материјал у архитектури.¹⁰² Током тог боравка он је дошао у додир са широм праксом Веркбунда која се односила и на индустријске производе као што су

¹⁰⁰ Видети пример излагања Татлиновог споменика : *Supra*,46. Такође: *Infra*,52–53.

¹⁰¹ Smit, Glen, *Aesthetic Wilderness*, New Orleans: Birds-of-the-Air Press, 2012.

¹⁰² Turner, Pol, "Počeci Le Korbijeovog obrazovanja", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 259–263. O Dojčer Verkbundu videti: *Infra*, фн. 111.

аутомобили, авиони и бродови. Ово ће отворити пут ка Корбизјеовој целоживотној фацинираности функционалистичким дизајном индустријских предмета и грађевина индустријске намене.

Ово његово интересовање довело је до покретања часописа *L'Esprit nouveau* октобра 1920 године.¹⁰³ Часопис је 1923. године објавио његов чувени есеј *Ка правој архитектури*.¹⁰⁴ Овај програмски текст прокламовао је Корбизјеово виђење архитектуре која треба да задовољи функционалне захтеве. Права архитектура такође мора да буде обликована апстрактним архитектонским формама, који по Корбизјеу делују на чула и уздижу човеков ум. Ово је био логичан наставак његовог одушевљења примарним облицима које је једнако препознавао у архитектури силоса и дизајну бродских палуба и упоређивао њихову целисходност са савршеним конструктивним елементима грчких храмова. Чувен су његове илустрације које упоређују мермерну архитектуру Партенона са тадашњим најмодернијим аутомобилима.¹⁰⁵

Корбизјеов револуционарни пројекат за такозвану кућу Домино из 1914–15. године фактички је био рана илустрација његове идеје о серијски произведеној 'кући–машини'. Већ 1926. године Корбизје објављује својих *Пет тачака једне нове архитектуре (Les 5 Points d'une architecture nouvelle)*, где поред осталог прокламује нови однос архитектуре и њене околине.¹⁰⁶ По овим принципима кућа мора бити ношена стубовима – *пилотима* и помоћу њих одигнута од тла (1). Носећи скелетни

¹⁰³ Frempton, Kenet, *Moderna arhitekura. Kritička istorija*, Beograd: Orion art, 2004, 149–160.

¹⁰⁴ Le Korbizije, *Ka pravoj arhitekturi*, Beograd: Građevinska knjiga, 2005.

¹⁰⁵ Kertis, Vilijem Dž. R, "Le Korbizjeova potraga za idealnom formom", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 274–290.

¹⁰⁶ Frempton, Kenet, *Moderna arhitekura. Kritička istorija*, Beograd: Orion art, 2004, 153–157.

систем ће такође омогућити унутрашњи слободни хоризонтални план гађевине (2) и слободну фасаду тј. слободни план у вертикалној равни (3). На тај начин кућа ће имати дугачке тракасте прозоре који ће обезбедити до тада невиђену интимну везу између унутрашњег и спољашњег простора (4). Свака кућа имаће кровну башту која ће човеку надокнађивати простор на земљи покривен кућом (5).

Низ изграђених Корбизијевих грађевина представљају реализацију ових принципа. На примеру многих Корбизијевих вила може се закључити да су слободна фасада и дугачки тракасти прозори употребљени у двоструком смислу: као средство повезивања унуташњег простора куће и природне околине, али и као негација границе између затворених и отворених простора куће.¹⁰⁷ Корбизијеве виле по правилу приказују дихотомију у третману фасада предњег тј. јавног и задњег тј. приватног дела куће. Тракасти прозори су у много случајева употребљени да обезбеде формално јединство овако третираног екстеријера грађевине.

Најкомплекснија илустрација Корбизијевих архитектонских идеја може се свакако видети на његовој вили Савој саграђеној 1929–31. године.¹⁰⁸ Вила је смештена на великом имању у близини места Поасија у околини Париза. Аутомобилски прилаз грађевини обезбеђен је стазом која је посетиоцу пружала поглед на предњу формално уређену фасаду, чије су основне површине имале готово симетричан распоред. Приликом обиласка грађевине, посетиоцу постаје јасно да приземље има релативно малу димензију и да је доминантна кубична маса горњег спрата подигнута од тла

¹⁰⁷ Sot, Lorin, "Le Korbizjeovi klijenti i njegove kuće u Parizu dvadesetih godina", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 311 – 317.

¹⁰⁸ Kertis, Vilijem Dž. R, "Oblik i koncept Le Korbizjeove vile Savua u Parizu", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 291–97.

витким стубовима. Континуалне хоризонталне траке прозора простиру се по средини равних, бело обојених површина спратних фасада. Овакав третман допринео је преовладајућем утиску консеквентне формалне дисциплине.

Међутим, већ на други поглед јасно је да су ови тракасти прорези у једном случају прозори стамбених простора, а да се у другом случају иза њих крију отворене терасе виле (сл. 3). Континулани отвори удружени са стакленим зидовима који деле затворене стамбене просторе од отворених тераса потпуно поништавају традиционалну визуелну баријеру између унутрашњости куће и њене природне околине.¹⁰⁹

Коса рампа која полази са терасе првог спрата води ка отвореном простору кровне баште. Интимност овог простора обезбеђена је обимним криволинијским зидом који на екстеријеру задње фасаде делује као масивни скулпторални елемент, мада је реч само о танкој зидној мембрани (сл. 4). Пењући се уз рампу посетилац се полако суочава са фронтално постављеним правоугаоним зидним отвором испред кога је постављена хоризонтална конзолна плоча (сл. 4а).

Корбизије је оваквим архитектонским поступком понудио кориснику куће сценографски третирану визуру природног окружења. Кадрирана слика природе истакнута је самим чином уоквиравања. Њена спиритуалност додатно је потврђена постављањем хоризонталне површине која је јасна асоцијација на олтар смештен испред овако санкционисане слике.

У развоју идеја о отвореној архитектури стакло и челик су мали одлучујућу улогу. Већ у другој деценији XX века немачки уметници и архитекте су се под

¹⁰⁹ Benton, Tim, "Vila Savua i Le Korbizjeov metod projektovanja", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 298–310.

утицајем идеја Паула Шеербарта (Paul Karl Wilhelm Scheerbart, 1863–1915) бавили размишљањем о стакленој тј. кристалној архитектури.¹¹⁰ Тако је архитекта Бруно Таут изложио свој Стаклени павиљон на изложби Дојчер Веркбунда у Келну 1914. године.¹¹¹ Деловањем групе уметника, међу којима је био Таут и Валтер Гропијус, 1919. године организована је изложба визионарских архитектонских радова под називом *Изложба непознатих архитеката* (или, верније: *Изложба за непознате архитекате*), где су многи излагачи приказали своје виђење до тада неостварене стаклене архитектуре.¹¹²

Млади архитекта Мис ван дер Рое био је близак групи архитеката који су деловали у оквиру Веркбунда. Он је 1921. године објавио своја два пројекта за кристалну пословну зграду у Фридрихштрасе у Берлину. Његова идеја била је да

¹¹⁰ Паул Шејрбарта (Paul Karl Wilhelm Scheerbart, 1863–1915), немачки аутор познат као представник литерарне фантастике. Написао је велики број романа, есеја и песама и оставио велики број цртежа. Најпознатији је по свом делу "Glassaarchitectur" (Стаклена архитектура), које је инспирисало велики број архитеката и међу њима младог Бруна Таута: Šejr bart, Paul, "Staklena arhitektura (odlomak)", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/B. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000, 130.

¹¹¹ О Стакленом павиљону видети: Pent, Wolfgang, "Bruno Taut", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 141–144.

¹¹² *Изложба за непознате архитекте (Ausstellung für unbekannte Architekten)*, одржана је 1919. године у Берлину и Вајмару. Многи од илагача су на позив Бруна Таута постали учесници у чувеној уметничкој утопијској преписци под називом Стаклени ланац (Die Gläserne Kette, 1919–20). Преписка, која је трајала тринаест месеци, креирала је идејну основу архитектуре немачког експресионизма. Видети: Vajt, Jan Bojd, "Preписка Kristalnog lanca: Arhitektonske fantazije Bruna Tauta i njegovog kruga", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 149–156.

стакленом површином обавије целокупан објекат, која ће на посматраче деловати својим променљивим рефлексивним својствима.¹¹³

Идеја о прожимању спољашњег и унутрашњег простора видљиве су и на Мисовим оствареним пројектима за вилу Тугендхат у Брну (1928–30) и за Немачки павиљон за Интернационалну изложбу 1929. године у Барселони. У складу са идејама пионира модерне архитектуре, нарочито Ле Корбизјеа, пројекат за вилу Тугендхат третира резиденцијани део објекта као уједињени мултифункционални простор који се целим својим обимом отвара ка башти.¹¹⁴ На његовом бочном делу поред фасадног зида, омеђена са две прозирне стаклене површине, смештена је унутрашња стаклена башта (сл. 5). Тиме је и у визуелном смислу успостављена градација између култивисаног зеленила унутрашње баште и слободне природе.¹¹⁵ Архитекта је на овај начин подвукао своју улогу у сценографском оркестрирању *виђења* природе.

Мисов павиљон у Барселони донео је још комплекснији однос између спољашњег и унутрашњег простора објекта.¹¹⁶ Однос између стилобата, који формира платформу на којој је објекат смештен, простора који су наткривени кровом, као и отворених и полуотворених простора објекта омеђених зидовима и стакленим фасадама негирају традиционалне идеје о целовитости архитектонског објекта и

¹¹³ Tegethof, Volf, "Od anonimnosti do pune arhitektonske zrelosti: Misov prodor ka modernizmu", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 437–476.

¹¹⁴ Tegethof, Volf, "Kuća Tugendhat", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 3. Tradicija modernizma i drugi modernizam*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2005, 477–497. Frempton, Kenet, *Moderna arhitektura. Kritička istorija*, Beograd: Orion art, 2004, 164–166.

¹¹⁵ Curtis, William J. R., *Modern Architecture Since 1900*, Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1996, 307–309, даје шири увид у паралелне примере оваквог поступка у делу Мис ван дер Роа.

¹¹⁶ Tegethof, Volf, "Nemački paviljon za izložbu u Barseloni. Misov prodor ka modernizmu", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 477–497.

креирају флуидни међуоднос објекта и његове околине. Светлуцави материјали – витки хромирани стубови, стаклене површине, углачани камен и водене површине – још више доприносе утиску континуланости, или боље речено бескрајности, унутрашњег и спољашњег простора (сл. 6).¹¹⁷

Каснија каријера архитекте Мис ван дер Роа обележена је његовим одласком у САД где је добио прилику да усаврши идеје показане на два помеута европска пројекта. У складу са својим пуристичким и минималистичким погледима на бит архитектонског израза, 1945–51. године Мис ван дер Роа гради своју програмску грађевину, вилу Фарнсворт.¹¹⁸ Архитектура ове грађевине редукована је на две хоризонталне површине пода и крова објекта, носеће вертикалне стубове и потпуно прозирну стаклену фасаду која заодева ентеријер објекта (сл. 7). Овакав третман обезбедио је потпуну визуелну повезаност ентеријера објекта и његовог околног простора и креирао фузију унутрашњег и спољашњег доживљаја. Перцепција простора грађевине и споља и изнутра задобила је тако темпоралну динамику у складу са дневним ритмом и сезонским променама природе у којој она егзистира (сл. 8).

Мисова грађевина Краун Хол (Crown Hall) који је саграђен за Институт технологије државе Илинои (Illinois Institute of Technology) у Чикагу поседује сличну

¹¹⁷ Мисов третман простора паралелан је идејама од неопластичном простору како је он дефинисан од чланова групе Де Стајл. Видети: *Supra*, фн. 54.

¹¹⁸ Šulce, Franc, "Mis van der Roe u Americi", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 498–508.

оркестрацију архитектонских компоненти.¹¹⁹ Овај пут, архитекта је различитом материјализацијом стаклених површина унео дихотомију између телесности тј. формалног реда, који је подцртан вертикалном поделом фасаде челичним носачима, и транспарентности и дематеријализације, коју уноси горња прозирна површина стакла (сл. 9).

¹¹⁹ Frempton, Kenet, *Moderna arhitekura. Kritička istorija*, Beograd: Orion art, 2004, 231–236.

4 – Уметничка делатност Ђорђа Аралице

4.1 Досадашњи рад Ђорђа Аралице

После дипломирања на Факултету ликовних уметности, које сам завршио у класи Професора Николе Јанковића, постао сам слободни уметник. Оваква слобода и није била нарочито пријатна, јер је требало пронаћи даљи животни правац. У миљеу у коме смо живели деведесетих година, нисам видео смисао бављења скулптуром, али ни тада нисам зажалио због избора занимања. Уместо скулптуре, почео сам да се бавим конзервацијом и рестаурацијом наших средњовековних цркава. То је подразумевало рад на заштити фреско сликарства и рестаурацију архитектонске камене пластике. Имао сам част да радим на заштити наших најважнијих средњовековних споменика и та чијеница ме је духовно и морално испуњавала.

Неколико година касније, почео сам поново да размишљам о скулптури. Паралелно сам радио на изради цртаних филмова у Дунав филму. Овај ангажман инспирисао ме је да размишљам о пројекту у коме бих ујединио класичну скулптуру и неки нови медиј. Направио сам дванаест женских торзоа у мермеру са намером да направим анимирани филм (сл. 10). Због недостатка средстава, реализовао сам само изложбу израђених скулптура у београдској Галерији 12+. Изложбу сам поновио и у једној подгоричкој галерији.

Крајем деведесетих година, отишао сам у САД, у универзитетски град Принстон. Брзо сам превазишао културолошки шок и лепо се уклопио у нову средину. Непосредно по доласку, посетили смо суседно место Хамилтон где смо видели огроман парк скулптура, основан од богате породице Џонсон, познате по хемијској индустрији Џонсон & Џонсон (Johnson&Johnson). Аутори овде изведених скулптура

били су најпознатији амерички и светски уметници. Сам Принстон, као и остали амерички кампуси, имао је велику колекцију монументалних јавних скулптура. Ови амбијенти повратили су моју веру да нисам изабрао погрешно занимање и да постоје места у свету где скулптура заузима значајно место у људском окружењу. Ово је обновило мој ентузијазам према бављењу скулптуром.

Након једне посете Бостону видео сам интересантну скулптуру у близини МИТ-а. Био је то један монументална скулптура израђена од наслаганих хоризонталних металних плоча. Тако сам дошао на идеју да такав поступак може да буде модел за мој даљи скулпторски рад. Почео сам да радим у дрвету, креирајући скулптуре од дрвених панела. Поново су ме заинтригирале архитектонске форме, нарочито након неколико посета Њујорку и Филаделфији, великим градовима са раскошном архитектуром. У периоду од селедећих пар година, направио сам око педесет скулптура у којима су доминирали мотиви инспирисани архитектуром, бродским деловима и стилизованом фигурацијом (сл. 11). Често сам излагао у Принстону, у ондашњој *Marsha Gallery* и неколико пута у *MOCA Gallery*, у Џорџтауну у Вашингтону, као и у *MFA Gallery* у Анаполису и Балтимору. Радило се углавном о жирираним групним изложбама са одређеном темом, где учествује неколико уметника са групом радова.

Моја фасцинација архитектуром и даље је усмеравала моја итересовања у скулптури. У доњем делу Менхетна, лоцирана је чувена грађевина позната под називом *Flat Iron* (Пегла ср.). Њена архитектонска форма и овај духовити назив, дали су ми идеју да направим неколико скулптура које су се звале *Irons*, и које су биле посвећене градовима Њујорку, Паризу, Лисабону, Берлину и Ослу. Њихова заједничка карактеристика била је да имају ручку на врху, у складу са именом *Flat Iron* (сл. 12).

Јаедну академску годину провео сам у Јерусалиму где сам направио један мали креативни помак. По једном јерусалимском закону, да не би одударале од амбијента Старог града Јерусалима, све градске фасаде морале су бити обложене каменом. То је био разлог због кога сам пожелео да урадим циклус скулптура од камена, које би биле темељене на историјском и модерном архитектонском наслеђу Јерусалима. Међутим, због недостатака услова за рад, решење сам потражио у изради скулптура од теракоте. Намерно сам изабрао традиционални материјал чија употреба сеже далеко у прошлост. Под утицајем видљивих контрадикција, које су присутне на сваком углу Јерусалима, настао је циклус скулптура назван *SpaceFormJerusalem*. Моја идеја водиља била је да осветлим супротност урбане стварности града, који има дугачку и богату прошлост, али чија је савременост обојена историјским контроверзама, које проистичу из његовог митског контекста. У мојој интерпретацији ова дуалност представљена је архитектонским и органским формама које су ове скулптуре поседовале (сл. 13). У оба случаја, без обзира на форму, експериментисао сам са игром светлости и сенке, затвореним и отвореним простором скулптуре и текстуром површине. Инсистирао сам на једноставности, без претераног детаљисања, што је релативно малим скулптурама донело квалитет монументалности. Изложба је реализована у Институту Кејџон (Kenyon Institute) у Источном Јерусалиму.

У пролеће 2005. године имао сам прилику да посетим велику Кристоову инсталацију *Gates*, која је те зиме била постављена у њујоршком Централном Парку. Након те посете, добио сам инспирацију да направим неколико скулптура са темом пролаза или капија. Слична тема касније ми је послужила да у универзитетској галерији (The Dennis Gallery), у месту Шерман у Тексасу, приредим изложбу под називом *Texas-Keyholes* (сл. 14). Наставак размишљања о капијама као метафори промене, увео је кључаонице као средство проласка или завиривања иза овог прага. У

контексту мог искуства имигранта у САД, мотив преласка с друге стране постао је стални пратилац. Ово лично искуство, било је у у корелацији са чињеницом да је држава Тексас позната као прва дестинација илегалних емиграната из Мексика и Латинске Америке. Форма скулптура из овог циклуса настала је поступком математичке манипулације. Својом геометријом и асиметријом, радови сугеришу покрет – блокови и плоче као да су исечени, заротирани и померени, што даје устисак да су њихови облици настали гурањем или тектонским раслојавањем.

Многе идеје којима сам био заокупљен претходних година сазреле су по повратку у Србију 2010. године. Као резултат тога настале је моја изложбу под називом *City Luggage*, која је одржана исте године у галерији УЛУС-а. Скулптуре из овог циклуса подсећале су на кофере – поред карактеристичних дршки, неколико њих било је постављено на индустријске точкиће. Поред тога, неколико 'кофера' је својом формом асоцирало на архитектонске облике славних грађевина, призивајући јасно њихове светске дестинације (сл. 15). Свет забаве, путовања и маште, које су креирале ове скулптуре, произвео је сентимент који је публика без задршке прихватила.

У фебруару 2012. године имао сам прилику да приредим изложбу у Блок галерији на Новом Београду. За мене је локација галерије, смештене у Блоку 45, представљала одређени изазов, будући да сам увек имао дистанцу према новобеоградским блоковима и начину живота у њима. Међутим, херојски и идеалистички архитектонски амбијент Новог Београда одредио је правац мог размишљања. Имајући на уму дело својих омиљених архитеката Френк Лојд Рајта, Ле Корбизјеа и Френка Герија, изложене скулптуре имале су архитектонске форме инспирисане формама савремене архитектуре или формама видљивим на архитектури новобеоградској блокова (сл. 16).

Године 2013. у Продајној галерији Београд на Косанчићевом венцу, приредио сам изложбу под насловом *Ad Libris*. Ово име, као ни тема изложбе, није настало случајно. Идеја је потекла од чињенице да се на Косанчићевом венцу некада налазила зграда Народне библиотеке Србије која је уништена током бомбардовања 1941. године. За мене је било запањујуће да се у том делу града скоро ништа није променило од тог времена. Без обзира на скоро истоветни амбијент, многи Београђани немају свест о томе шта је некада било на месту рупе сакривене пролазнику блиском и неприметном зеленом оградом. Мојом изложбом покушао сам да повратим и одржим сећање на значај тог места. Други разлог због кога сам се бавио темом књига, лежи у томе што је захваљујући појави електронских медија, традиционална књига полако почела да нестаје из наше свакодневнице. Моје скулптуре—књиге не могу да се листају и читају, због материјала не могу да изгоре, али могу да подсети да смо сведоци једне одлазеће ере. Једна од овде изложених скулптура имала је облик катедре, постављене на стилобат у форми књиге (сл. 17). Њена горња површина, у форму отворене књиге лебдела је на ногарима које су израђени од ланаца, и који су поспешивали утисак одупирања гравитацији.

Мотив 'уздигнутих' скулптура инспирисао је тему моја следеће изложбе која је одржана у Галерији КНУ и која се звала *Тежина ланаца*. Изложене скулптуре представљале су моју интерпретацију предмета из свакодневног живота, којима сам употребом мог медија одузео њихову реалну функцију (сл. 18). Будући да је градивна јединица ових скулптура била ланчана алка, тј. да сам склапао жељену форму од обликованих низова алки, процес израде скулптура захтевао је прецизан геометријски поступак. Ово је условило да скице за изложбу више личе на палирски план него на уметнички цртеж. Пре израде било је потребно хармонизовати величину скулптуре и њених делова са бројем и величином употребљених алки. У овом поступку није било

места за грешку. Због тога сам приступао реализацији само после више провера, када сам био сигуран да је решење применљиво. У складу са мојом намером, све изложене скулптуре су и поред свог медија–ланца поседовале изражен утисак одсуства тежине.

За следећу изложбу одржану 2015. године у Галерији УЛУС-а наставио сам да истражујем исти материјал. Наслов изложбе био је *Mind Your Hat*, што је била парафраза на изреку *Mind Your Business*. Главни мотив скулптура биле су шешири и капе, чији је иконични облик имао дуго присуство у костимима и униформама разних занимања, чинећи их иконичним предметима који повезују епохе (сл. 19). Моје скулптуре биле су интерпретације препознатљивих облика цилиндра, борсалино, каубојског и дамског шешира, док су моје капе подсећале на официрске шапке, војничке, ловачке и спортске капе, као и на капе које се користе да укажу на ауторитет јавних службеника. Будући да се употребљавају свугде на свету, сви представљени модели лако комуницирају са публиком.

Моја изложба *ВодаВаздухВреме*, била је одржана 2016. године у Уметничкој галерији 'Стара Капетанија'. У складу са насловом, одлучио сам да се бавим основним елементима света, овде представљеним у виду симболичних предмета чији су они физички и функционални 'садржај'. Тако су, овај пут, направљене скулптуре попримиле облик чаша, флаша, лопти и пешчаних сатова. Уместо стварног материјала од кога су ови предмети обично направљени понудио сам љуштуру или боље речено ланчану завесу која се супротставља свакој практичној намени (сл. 20). Пешчани сатови, који у овом циклусу репрезентују компоненту времена, пружају радозналом посматрачу прилику да открије њихов скривени садржај. Наиме, њиховим померањем настаје звук који производе посетиоцу невидљиви унутрашњи ланци.

Мој скорашњи скулпторски радови изграђени од ланаца рачунају на уобичајену интерпретацију ланаца, који су често симбол спутаности и ограниченог кретања, али је и мењају и допуњају својим тематским садржајем. За мене је ланац и даље инспиративни медиј. Због његове конотативне снаге и подобности за различите скулпторске манипулације то је материјал који ћу и у будућности користити за израду својих скулптура.

4.2 Изван и изнутра

Крај двадесетог и почетак двадесет првог века је карактеристичан по великим светским подухватима у архитектури. Данас можемо да приметимо да модерне грађевине на раличитим светским дестинацијама нису само функционални објекти који испуњавају своју унутрашњу намену. Споља гледано, ради се о складно дизајнираним грађевинама које изгледају као огромне скулптуре.

Примери необичних грађевина–скулптура које су функционалне и имају своју унутрашњу намену су многобројни. Према тврдњи савременика, неке од ових грађевина, попут зграде Опере у Сиднеју, затим Ајфеловог торња и центра Помпиду у Паризу, су у време своје изградње биле посматране са великом резервом због свог необичног изгледа. Једна скуптура–објекат која је употребна тј. може да прими посетиоце и коју често помињемо због њеног огромног симболочког значаја је Кип Слободе у Њујорку. Будући да је поглед на њу био први доживљај новог света, она је та која је будила ентузијазам и одушевљавала мигранте, нове грађане Америке, који су пристизали у њујоршки залив.

У бројним светским метрополама налазе се објекти који по својим скулптуралним формама одударају од уобичајених облакодера на које смо навикли. Неретко су такве грађевине задобиле статус градских симбола и оне су те које креирају

иконичне слике и стварају идентитет појединих градова. Неке од ових грађевина имају механизам за померање дела објеката који обично служи као ресторан. Неуспео пример такве грађевине је зграда позната као Западна капија Београда, чији ротирајући део на једној од две куле никада није профункционисао. Изузетан пример препознатљиве грађевине–скулптуре је Авалски торањ.

Намера ми је била да изложбом *Изван и изнутра* наставим досадашњу праксу израде препознатљивих предмета из човековог свакодневног окружења. Због лакоће манипулисања ланчаним алкама, настављам са употребом ланаца као главним материјалом за ову изложбу. Замишљени кинетички, аудио и видео ефекат који сам укључио у пројекат изложбе одредио је да тема моје поставке буду скулптуре које подсећају на лопте за различите спортове (сл. 21). Када помислимо на лопту најчешћа асоцијација је њена могућност кретања. У зависности од тога како је усмери особа која манипулише њеним кретањем, лопта може да се креће по различитим путањама. Када је у употреби, током спортских дешавања, врло често је одвојена од подлоге и ствара осећај безтежинског стања.

У савременом свету моде, медија и потрошачког менталитета ни лопте немају непромелјиви изглед на који смо навикли. Њихова површина и структура, тј. делови од којих су изграђене, стално се мењају. Данас у оквиру исте спортске дисциплине препознајемо лопте различитог дизајна. Примера ради, на тржишту спортске опреме постоји велики број различито обрађених фудбалских или рукометних лопти. Уз помоћ материјала који користим, неке од тих лопти покушао сам да реинтерпретирам на свој начин. У складу са својом идејом да скулптуре–лопте треба да буду провидне и да њихов унутрашњи садржај треба да буде видљив и покретљив, био ми је потребан материјал који је трајан и отпоран на оштећења која могу бити изазвана кретањем и

физичком манипулацијом. Такође, градивни материјал је морао бити отпоран и на корозију, тј. на атмосферске утицаје. Ови захтеви одредили су да је нерђајући челик – прохром најидеалнији за моју замисао, тим пре што се на тржишту могу наћи и ланци израђени од овог материјала. Ланчане алке у додиру са суседним алкама дају моућност формирања великих провидних површина, што је омогућавало потпуну реализацију моје замисли.

На досад поменутих примерима архитектонских објеката двадесетог века видимо иновативан приступ у материјализацији и конструкцији грађевине; стубови и греде немају само конструктивну и статичку улогу већ и естетски смисао. Сличан естетски принцип конструисању дела примењен је и на мојим скулптурама састављеним од ланчаних низова.

4.2.1 Лопте

За сваку скулптуру најпре је било потребно одредити димензије. У овом случају скулптуре-лопте су за око десет процената веће од стварних лопти и њихове димензије крећу се у оквиру пречника 28–32 цм. То увећање сматрам одговарајућим чак и за класичну представу портрета и људских фигура. Приликом одређивања димензија, у обзир сам узео и стварну величину лопти и њихов међусобни однос величина, тако да је кошаркашка лопта највећа, а рукометна најмања. После одређивања димензија, у складу са замишљеном формом одређене лопте, приступио бих прављењу идеалне конструкције од прохрамских цеви. Пошто се ради о закривљеној форми израчунао сам од колико делова се састоје поједине скулптуре-лопте. Ови делови, тј. оквири и поља унутар њих, чине конститутивне елементе скулптуре и разликују се на свакој појединој лопти. Изабрао сам неколико типова фудбалских лопти чију сам конструкцију имитирао савијеним цевастим луковима и ланчаним низовима. Две фудбалске лопте

поред ланаца имају и сегменте направљене од прохромског лима у облику троуглова и звезде петокрака. Приликом формирања цевастих оквира у обзир сам узимао димензије ланчаних низова мислећи притом на густину алки, тј. провидност скулптуре. С обзиром да лопта представља једноставну и наизглед неинтересантну ликовну форму, мој задатак био је да употребом различитих градивних елемената и варирањем њихових међусобних односа креирам занимљиве скулпторалне објекте. Управо због различитих распореда алки и различите конструкције моје лопте нису исте величине. Израда сферних скулптура могућа је и директним грађењем без претходног прављења лучних ланчаних низова. Оваквим поступком, међутим, не би било могуће остварити прецизне милиметарске димензије које захтева градивни материјал и идеални облик скулптуре. Због тога сам осмислио и направио помоћне алате чија је употреба осигурала прецизне димензије (сл. 22).

Процес израде скулптуре започиње од конструкције, тј. кружног цевастог обруча полупречника лопте који се формира уз помоћ алата тј. округле челичне плоче. Због опирања материјала, након формирања круга одређене димензије, савијени део цеви се пресече и одмах фиксира тј. завари на замишљену димензију. Пошто су неки оквири закривљени у облик латинског слова 'S' са крацима окренутим у два супротна ортогонална правца (као у случају *Кошаркашке лопте*), потребно је прво извести савијање под одређеним углом, а затим добијени елемент упоредити са претходним и вишак одстранити.

Једна од изведених лопти је формирана тако да у сваком појединачном оквиру има по два поља, док су друге две лопте направљене да у сваком оквиру имају по три поља (сл. 23). Свака појединачна лопта је тако сатављена од шест идентичних оквира са по два, односно три поља које су попуњена ланчаним низовима. Приликом

постављања конструктивних оквира водио сам рачуна да се поља, а самим тим и ланчани низови у суседним оквирима пружају под углом од 90° . Такав метод рада, препознатљив и на правим лоптама, креира динамично артикулисану површину лопте. Формирање основне конструкције лопте започиње од два наспрамна четворострана оквира направљена од закривљених цеви. Они се међусобно повезују са две лучне цеви, које се постављају под углом који је потешан за постизање идеалног облика. Овакав поступак се понавља до формирања целокупне сферне конструкције. Тада се у сваки оквир додају подеоне цевчице, које формирају поља унутар конструктивног оквира. Од највеће је важности одржати исту димензију пречника лопте јер свака грешка отежава даљи рад. Када је конструкција прецизно завршена постављају се ланчани низови унутар оквира и поља. Ови низови су савијени тако да имају исти пречник као и основна конструкција оквира. За свако поље у оквиру одређен је оговарајући број алки у низу. Због неправилног облика и просторне закривљености поља, на њиховој средини налазе се низови са највећим бројем алки, док су на крајевима су низови краћи за једну до две алке. Једна од фудбалских лопти са три поља има оквире са изломљеним ивицама, што још додатно производи различит број алки у паралелним низовима (сл. 24).

Приликом варења ланчаних низова, прву и последњу алку остављао бих слободним и приступао њиховом фиксирању тек приликом постављања у поље. Овакав поступак омогућавао ми је прецизну контролу димензија. Неправилни облик поља узроковао је разлику у размаку ланчаних низова на крајевима и у средини сваког поља. Те разлике се често ни не примећују због провидности скулптуре.

Без обзира на њен једноставан изглед, извођење *Кошаркашке лопте* није било лако. Њена основна конструкција састоји се од два цеваста обруча, од којих један чини

пун круг а други је пресечен на две половине које су заварене на претходни кружни обруч под углом од деведесет степени. Те две половине које се додају на пун круг скраћене су за по пола центиметра са сваке стране, зато што је дебљина цеви један центиметар. Унутар тако формиране крстообразне лоптасте конструкције постављен је још један додатни пуни обруч због лакшег формирања ланчаних низова (сл. 25). Четири закривљене цеви, које формирају карактеристичну вијугаву шару кошаркашке лопте, биле су нарочито тешке за извођење због њиховог двоструко закривљеног 'S' облика и конвексне закривљености по трећој димензији која треба да прати пречник лопте. 'S' облик цевчица треба извести на тај начин да његови извијени краци обезбеде прецизно спајање сваке од ове четири цеви са истоветном симетричном цеви из друге полулопте (сл. 26). Цеви су морале бити адекватно савијене јер би у супротном могле да деформишу облик целе скулптуре. Због двоструке закривљености на оба крака 'S' цеви није лако одредити димензије тих кривуља. Зато се оне најлакше одређују у директном одмеравању при постављању и одстрањивању вишка цеви. Приликом скидања са алата у процесу савијања, цеви се помере за пар милиметара и због тога је потребно да се оне одмах заваре да не би било непредвиђених одступања. Пре почетка постављања ланчаних низова, добро сам проверио димензије, јер је *Кошаркашка лопта* највећа и свака ситна грешка изазвала би проблеме при даљем процесу рада. Због унутрашње поделе на поља комплексног облика, ланчани низови који попуњавају скулптуру нису могли да се раде на алату. Због тога сам низове правио директно на скулптури. Поступак је такав да се алке лабаво фиксирају, а потом се често проверава облик тј. форма скулптуре. При даљем раду потребно је стално проверавати симетричност поља што додатно отежава израду. Тек када би све било проверено коначно бих учвршћивао варове. Због свега овога, овај процес је знатно спорији од рада на алату.

Фудбалска лопта састављена из дванаест једнаких петоугаоних оквира захтевала је специфичан приступ. Идеја је била да основни градивни модул буде петоугаони оквир (сл. 27). Пречник ове лопте је 28 цм, петоугаоници су направљени од цевчица дужине око 7.5 цм који су закривљени по истом пречнику. Најпре сам формирао три идентична петоугаоника и спојио их цевчицама исте дужине и тако добио костур једне непотпуне полулопте. Тај поступак поновио сам на исти начин; две полулопте повезао сам са цевчицама исте дужине и добио основу цевасте конструкције лопте. У овако добијену конструкцију поставио сам ланчане низове које сам формирао на алату истог пречника.

Специфичан, још компликованији, начин израде има и лопта која је састављена од десет цевастих петоугаоних овира, двадесет тругаоних оквира покривених лимом и ланаца (сл. 28). У почетној фази формирао сам основни обруч на који сам под углом од 60° и од 120° са једне и друге стране заварио половине истих таквих обруча. Даље конструисање лопте извођено је директним додавањем закривљених цевчица чиме је формирана мрежа тругаоних и петоугаоних поља. Тругаона поља покрио сам лимовима одговарајућег облика који су претходно савијени на преси. Попуњавање петоугаоних поља ланцима радио сам директно водећи рачуна да при томе задржим правилну форму лопте.

Лопта која за конструктивне елементе има петокраке звезде је један од нових интересантних модела лопти. Због тога сам желео да истражим колико је компликовано извести овакву лопту. Њена основна конструкција састоји се од дванаест идентичних звезда петокрака које сам исекао од прохрамског лима. Пречник круга у коме је конструисана звезда је 15 цм (сл. 29). После израде петокрака било је потребно извршити закривљење истих. Пошто је реч о већој површини прохрамског метала,

дошло је до већег отпора материјала него што је то био случај приликом кривљења цевчица. Деформација, тј. стварање конкавног облика извршено је на алату, који је посебно направљен за ову прилику и који се састоји од два тврда метала кружног облика од којих је доњи удубљен а горњи испупчен у пречнику замишљене лопте. Приликом кривљења, петокраке се стављају између два поменута дела алата и притискају снажним стегама (сл. 29). Пошто су петокраке задобиле конкавне површине, приступио сам њиховом спајању. У овом поступку постављао сам звезде једну поред друге трудећи се да се њихови врхови додирију. Тако сам формирао основну конструкцију лопте (сл. 30). Петоугаона поља између петокрака испунио сам ланцима додајући алке директно једну по једну. При том сам се трудио да добијем што идеалнију закривљеност лопте. Поменуте две лопте, чији је део конструкције направљен од пуног прохрамског лима, имају мању прозирност него лопте које су конструисане од цевчица и ланаца.

Следеће две скулптуре личе на лопте за амерички фудбал и елипсоидног су облика. За једну сам имао сличан модел, скулптуру направљену од другог материјала, тј. од обичних гвоздених ланаца заштићених пластификацијом, која није било адекватна за потребе замишљеног начина излагања. Две нове скулптуре–лопте биле су од почетка предвиђене за кретање тј. излагање механичким оштећењима од унутрашњих садржаја. Основну конструкцију прве лопте чине два удвојена кружна обруча приближно истих димензија који су постављени при врховима елипсоида. Те две групе спојене су закривљеним цевчицама чији пречник одређује елипсоидни облик лопте. Горња страна има две цевчице које су прекривене низом преполовљених алки које тиме имитирају традиционални начин шивења праве рагби лопте (сл. 31). Врхови су рађени директно без претходно формираних ланчаних низова (сл. 32).

Друга лопта је сличног облика. Њену основну конструкцију чине три обруча, од којих је највећи у средини, а два мања су постављена на половима лопте. Ова три обруча су као и у претходном случају повезана лучним подужним цевима поред којих су постављени ланчани низови. У доњој половини лопте, ови низови су размакнути да би се обезбедила боља видљивост камери која је предвиђена да стоји у унутрашњости скулптуре. Завршеци скулптуре елипсоидног облика такође су урађени директно, без формирања ланчаних низова на алату. За средишњи обруч заварена је вертикална осовина која служи као веза са кућиштем електромотора који окреће скулптуру око ове вертикале. Као је замишљено свака од скулптура мањом интервенцијом, која подразумева уградњу камере и вертикале за електромотор, може да задобије исту функцију.

За све скулптуре које су направљене у оквиру овог пројекта, карактеристично је то да имају отворе који служе да се у њихову унутрашњост сместе мањи предмети (скулптуре или расути материјал). Покретни поклопци формиран су од неколико низова ланчане површине који је могуће померати, и који су причвршћени су пластичним каишевима за непокретну површину скулптуре.

Основна конструкција свих скулптура направљена је од цеви профила 10 мм. Ланчане алке, које сам користио на површини скулптура имају ознаку 8300 7666 А4 - 5 mm. Као унутрашњи садржај скулптура направио сам мање скулптурице, које су направљене од ланца са мањим алкама, чија је ознака број 8300 7666 А4 - 4 mm. Форма унутрашњих скулптура је једноставна. Користио сам ланчани низ од шест до осам алки направљених на алату са пречником од 28 cm. Оне су конкавног и конвексног облика (сл. 33). Неке од њих користио сам за наношење акрила на слике које су део овог пројекта (сл. 34).

4.2.2 Коцка за јамб

Захваљујући свом сферном облику девет поменутих скулптура–лопти имају могућност кретања у бесконачно много праваца. Десета скулптура, која такође чини део ове замишљене целине, нема ту особину. Ово чини да *Коцка за јамб* заузима изузетну позицију у оквиру овог пројекта, о којој ће још бити речи.¹²⁰ Основну конструкције скулптуре чини шест идентичних квадратних рамова димензија 30 x 30 cm направљених од прохрамских цеви (сл. 35). Димензију скулптуре одредио сам у складу са величином осталих скулптура, не узимајући у обзир међусобни однос димензија стварних предмета. Дебљина цеви од којих су оквири направљени је један центиметар па се у процесу састављања рамова на њиховим ивицама добија још по пола центиметра са обе стране, тако да је коначна димензија коцке 31 x 31 x 31 cm (сл. 36). Да бих добио коцку која својом формом имитира стварну коцкицу за јамб, углове бочних рамова заоблио сам савијањем на алату са малим пречником. Ланчана испуна бочних страна коцке направљена је од ланчаних низова који су претходно формиран, овај пут не на овалном, него на праволинијском алату. Алке у једном пољу постављене су под углом од 90° у односу на суседна поља. Додатни декоративни елементи, који доприносе визуелној идентификацији, су метални кругови који подсећају на дугмад, тј. имитирају тачкасте ознаке стварног предмета. Њихов распоред на правој коцки је постављен тако да збир супротних страна увек износи седам. У циљу да скулптура добије што аутентичнији изглед, ознаке на мојој коцки се такође повинују истом правилу, тако су поменути кругови постављени у паровима 1 + 6, 2 + 5 и 3 + 4. Ланчани низови пружају се паралелно по дужини квадратног рама. Тамо где је уметнут кружни елемент низ се прекида и наставља се иза металног дугмета ка следећем дугмету или ка

¹²⁰ Видети следеће објашњење: *Infra*, 76.

ивици рама. Отвор који се помера за потребе убацивања садржаја у коцку налази се на страница коцке која има шест дугмића.

Ова скулптура се својом формом знатно разликује од осталих скулптура које чине замишљену тематску целину. Међутим, коцкица за јамб нас такође асоцира на покрет. У стварном животу њена кубична форма и њене мале димензије омогућавају и условљавају и путању и брзину кретања. Због тога је покрет коцкице много спонтанији и не можемо га контролисати као што је то случај са лоптом. У случају моје скулптуре, њен покрет ће на финалној изложби бити само метафорично присутан, као контрапункт очигледно покретним сферним објектима.

Како је изведена, конструкција свих поменутих скулптура је љуштура направљена од ланаца лима и цеви, која дели два простора скулптуре – унутрашњи и спољашњи. Избор материјала направљен је у циљу обзнањивања унутрашњег простора тродимензионалног уметничког објекта, који такође може да инспирише нови приступ уметности скулптуре. Примера ради, уметник Душан Цамоња је такође за своје скулпторске форме користио ланчане низове, али тако што је стварао солидну масу која нема видљив унутрашњи простор.¹²¹ Наиме, он је постављао ланчане низове један уз други и тако креирао веома занимљиву спољашњу форму. Мој приступ је другачији, зато што мене интересује и простор унутар скулптуре. Отуда је евидентна паралела мојих скулптура са архитектонским објектима које сам већ поменуо.

Сама конструкција и намерно потенцирање конструктивних елемената може бити занимљива тема како у архитектури тако и у скулптури рађеној на овај начин.

¹²¹ Džamonja, Fedor, *Dušan Džamonja, sculpture, drawings, projects*, Zagreb : Kaligraf, 2001; Argan, Giulio Carlo, *Džamonja*, Beograd: Jugoslovenska revija, Zagreb: Mladost, 1981.

Скелетни систем (стубови и греде) и стаклене преграде (фасада) обезбеђују визуре ка спољашњем простору, али омогућавају и сагледивост унутрашњости објекта. Они у томе одговарају цевчицама и ланчаним низовима, тј. шупљем простору између алки и цевчица, који омогућавају видљивост унутар скулптуре, али исто тако уз помоћ објектива камере пружају и поглед ка спољашњости.

4.2.3 Мобилност

Да бих установио однос између спољашњег контролисаног кретања скулптуре и неконтролисаног покрета њеног унутрашњег садржаја прибегло сам изради косе рампе формиране од две шине дужине 6 м која је послужила као писта за котрљање лопти по њиховој сопственој инерцији. У складу са темом пројекта, то кретање, и спољашње и унутрашње, забележио сам спољашњом и унутрашњом камером. Другим речима, обим поступком евидентирао сам поглед на стварност и изван и изнура.

Поред описаног линеарног кретања, предвидео сам средство и за радијалну путању лопти. За ту прилику, конструисан је двоструки кружни рам одвојен од подлоге који је по свом обиму омогућио налегање и кружно кретање лопти (сл. 37). На тој конструкцији камера је забележила кретање неколико десетина стаклених кликера смештених у унутрашњости лопте. Кликере сам изабрао због њихове форме, мале тежине и велике покретљивости. Настали снимци приказују динамичан и спонтан визуелни догађај са снажним звучним ефектом. Настали видео материјал приказан је на финалној изложби.

4.2.4 Фотографске монтаже

Током рада на изради скулптура, снимао сам занимљиве детаље из разних фаза процеса израде скулптура – металне и цевасте обруче, лукови, петокраке,

петоугаонике, троуглове, цевасте конструкције итд. Фотографије бележе бележе и ланчане низови и алат који је омогућио формирање конструкције. Сниман је и процес формирања конструисања по фазама израде, када су два или неколико градивних елемената спајани у полузавршене скулптуре. Један део овог материјала употребио сам да направим фотографски колаж или, боље речено, инсталацију на којој се делимично може реконструисати процес реализације скулптура. Ове фотографије такође су послужиле као материјал за израду анимираног дела видео рада.

Поред овог колажа, припремио сам још једну велику фотографску монтажу која је такође била укључена у поставку изложбе *Изван и изнутра*. Реч је о фотографији са тамном позадином у чијем се централном делу налази представа моје *Коцке за јамб*. Она је фотографисана под нагибом тако да су видљиве њене три стране коцке, што је створило утисак одсуства гравитације и лебдења у слободном простору. По неправилном кружној орбити око *Коцке за јамб* распоређене су фотографске представе осталих девет лопти које заједно подсећају на неку галактичку формацију. Тамна позадина доприноси да на поменутој фотографској инсталацији светлуцаве скулптуре направљене од прохрамског материјала заузму доминантан положај.

4.2.5 Сlike

За изложбу *Изван и изнутра* насликао сам две слике димензије 80 x 80 цм у техници акрилик на платну. Основни мотив обе слике је круг, чија је појава на ова два платна задобила различиту интерпретацију. На једној слици, у центру платна остављена је празна бела кружна површина пречника 50 цм. Спољашњи део кружнице поделикан је црним акриликом која симболише спољашњу компоненту наслова изложбе *Изван и изнутра*. На обе слике употребио сам поентилистички начин сликања. Уместо шпахтле или четке за наношење боје користио сам мале скулптурице, које су

намењене да стоје у унутрашњости великих скулптура. Отискивање боје овим 'оруђем' довело до тога да се на платну виде отисци делова ланчаних алки. Боје које сам користио су основне боје које је у свом стваралаштву користио и Пит Мондријан.

Друга слика, такође са кругом у средини, је истоветних димензија. Овој пут позадина слике је бела, а осликана је унутрашња површина круга. Користио сам исту технику отискивања боје ланчаним скулптурицама, као и исти колорит као и на претходној слици. Приликом рада трудио сам се да на осликаној површина круга створим илузију тродименионалног волумена. Због тога сам на средишњем делу наносио више, а померајући се ка периферији кружнице све мање боје. Идеја је била да јединствени поглед на овај пар слика ствара илузију да је централни осликани круг на белом платну истргнут из празног простора претходне црне слике. Ова два платна за мене представљају ликовно разјашњење назива *Иван и изнутра*.

4.2.6 Технички аспекти рада

За израду и реализацију оваквог вишемедијског пројекта било је потребно одредити које ће све дисциплине из области уметничке струке бити заступљене. Пошто се ради о уметничком истраживању, дефинишу се приоритети тј. одређује се шта је окосница рада, или око које теме се иницијално формирао наративни садржај. Следећи своја интересовања, издвојио сам скулпторску креацију као основни вид изражавања. У складу са циљевима и основном наративном темом пројекта *Иван и изнутра* одлучио сам да направим девет скулптура у облику лопти и једну скулптуру у облику коцкице за јамб.

Још једном се показало да су, како у току уметничког рада, тако и у процесу техничког извођења, изненађења увек могућа. То се у овом случају десило у покушају савладавања отпора прохромског лима од кога су скулптуре направљене. У покушају

да се тај проблем разреши на најбезболнији начин, тражио сам решења и стекао драгоцену искуство у конструкцији алата за извођење појединих специфичних елемената скулптуре. Показало се да је корисно препознати и употребити постојећи предмет који својом формом може да послужи као модул за извођење и производњу одређеног дела скулптуре. У случају да такав предмет не постоји, неопходно је произвести алат који ће бити употребљен само за израду тог једног елемента и никада више. У овоме је веома важно показати домишљатост како би се поједини алати искористили за што више скулпторских елемената. Срећна околност била је то што се ради о скулптурама сличног облика и сличних димензија.

Због експерименталне природе поступка било је готово немогуће тачно проценити потребну количину материјала. Руководио сам се принципом да је извесно да скулптура мора бити завршена онако како је и замишљана и да се зато све остало подређује крајњем циљу реализације скулптуре. За овај пројекат потрошено је око 60 м прохрамских цеви профила 10 мм, тј. десет цеви производне дужине од 6 м. За израду ланчаних низова који имају конструктивну улогу и служе као транспарентна испуна цевастих оквира потрошено је 120 м ланаца серијског броја 8300 7666 А4 – 5 mm и 30 м ланаца серијског броја 8300 7666 А4 – 4 mm. Приликом сечења ланаца, алка која је пресечена се обично одбацује и само у ретким приликама може бити искориштена. Приликом реализације оваквих пројеката реалистично је урачунати губитак од 5–10% материјала. Произведени алати, због специфичне намене, углавном постају неупотребљиви за даљу употребу.

Спајање делова извршено је техником електроварења уз коришћење прохрамске жице одређене дебљине. Немогуће је унапред проценити колико ће жице бити употребљено јер се дебљина варова и отпорност материјала не могу унапред

предвидети. Жица је намотана на велике котурове од неколико километара, тако да је готово немогуће измерити њену потрошњу.

4.2.7 Видео рад

Презентовани видео рад настао је од материјала снимљеног у току процеса рада и реализације изложбе. Циљ рада био је да испита на који начин се перцепција екстеријера и ентеријера уметничког дела може ујединити посредством видео медија. По овој концепцији, најужи фокус рада било је успостављање комуникације између гледалаца и унутрашњег простора скулптуре.

Из тог разлога видео рад је организован у два наспрамна наращения тока (Прилог 1). Подељени делови екрана послужили су да се креира корелација између несинхроних временских и просторних димензија: процеса израде и манипулације градивног медија; начина презентације и догађаја отварања изложбе, присуства и одсуства материјалне компоненте у презентацији рада, и кинетичке компоненте скулптуре и њеног унутрашњег садржаја.¹²² Изједначивши време и покрет, видео рад је установио корелацију између динамичких параметара тј. кретања садржаја који се налази у скулптури, као и спољашњег покрета скулптуре у галеријском амбијенту. Оваква виртуелна сценографија омогућила је да се раскине статична релација између супротстављених просторних димензија. На крају, видео рад подцртава поглед–*виђење* из скулптуре и поглед на скулптуру тј. релацију између посматрача као субјекта и објекта *виђења*. У овом смислу презентација скулптуре је уместо објективиковане уметничке интервенције задобила активнији перформативни смисао.

¹²² У неком смислу овај поступак се може теоријски повезати са праксом уклањања метакомуникацијских параметара филма тј. оних параметара који нас обавештавају о (временској или просторној) локацији медија тј. филма: Turković, Hrvoje, *Filmska opredeljenja*, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, 2016, 155.

Видео рад монтиран је Filmora Wondershare 9.0 софтвером. Пратећи звук је комбинација дијегетичког и недијегетичког звука који је генерисан Fruity Soundfont Player компјутерским софтвером.¹²³

¹²³ Ćirić, Marija, *Vidljivi prostori muzike*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2014, 90–98.

5 – Концепт мултимедијалне скулпторске изложбе

Крајњи резултат докторског пројекта и циљ рада који је уследио после рада на изради описаних уметничких дела била је изложба под називом *Изван и изнутра* која је отворена 3. септембра 2019. године у Галерији Атријум Библиотеке града Београда, Кнез Михајлова 56, Београд.

Галерија Атријум има квадратну основу; са једне њене стране је улаз у галерију и пролаз за степениште које води у подрумске просторије. Наспрамни зид у средини има отвор који обезбеђује пролаз ка мокром чвору. Два бочна зида употребљива су целом својом дужином, те су идеални за презентовање дводимензионалних уметничких радова. На средини галерије налази се стаклом одвојени атријум у коме је представљен подни мозаик под насловом *Призренски мозаик* аутора Александра Томашевића. Овај средишњи простор није покривен и изложен је атмосферским утицајима.

Приликом разраде изложбене поставке замислио сам да скулптуре поставим на једнаке постаменте димензија 50 x 50 x 50 цм. Лево од главног улаза одредио сам место за *Коцку за јамб*, а у наставку просторије дуж зида иза ње сместио сам *Лопту за амерички фудбал* (сл. 38). Пошто је реч о спорту у коме су пропозиције другачије него за остале спортове и где је лопта углавном у рукама играча, одлучио сам да баш ту скулптуру поставим тако да виси у ваздуху. За ту прилику, креирао сам носач тј. вешалку лучног облика са кога је висила скулптура (сл. 39). Цела композиција је уз помоћ прохрамске жице обешена на плафонску греду галерије. Сама скулптура је као клатно лебдела на неких 30 цм изнад празног белог постамента који је нашао место тачно испод вешалке. Поставка са обешеном скулптуром урађена је по узору на скулптуре које је радио скулптор Александар Калдер. Међутим, у мојој интерпретацији, постамент, који је практично био баријера за посетице, имао је и

веома комплексну естетска улогу. Наиме, на његовој белој површини рефлектовала се покретна сенка обешене скулптуре. Њено присуство и кретање које је на тај начин визуелно потврђено постало је нематеријални светлосни експонат изложен на постаменту.

Са десне стране галерије сместио сам постамент са кружном металном конструкцијом, која је посетиоцима омогућавала да по њој окрећу и котрљају једну од скулптура (сл. 28, 28а). Мада је конструкција погодна за котрљање свих лопти, за овај аспект изложбе изабрао сам *Лопту са тругловима* због њеног нарочито ангажујућег, забавног дизајна. У унутрашњост скулптуре сместио сам расуте ланчане низове који су током котрљања лопте производили звук. Моја првобитна идеја била је да унутрашњост лопте буде испуњена кликерима, који су и снимљени у видео раду, али се показало да у акустичном простору галерије они производе превелику буку. Плашио сам се да би тај ефекат сасвим пореметио социјални аспект отварања изложбе и пореметио рад библиотеке чији је галерија део. Показало се да су посетиоци радо прихватили понуђену игру лоптом. Додиривање и окретање скулптуре претворило је изложбу у својеврсни интерактивни перформанс.

Друга скулптура облика рагби лопте била је постављена на постамент истих димензија на кога је додата кутија у коју је сакривено кућиште електромотора (сл. 40). Једном вертикалном осовином, која је уграђена за ову прилику, скулптура је причвршћена за ротор мотора. На тај начин обезбеђено је стално кружно кретање скулптуре. Унутар ње фиксирана је мала видео-камера која се заједно са скулптуром окретала око вертикалне осовине. Електромотор је био програмиран да направи један окрет од 360° степени у периоду од једног минута. У укупној поставци изложбе, ова скулптура је заузела средишње место поред десног зида, насупрот лебдеће скулптуре

на левој страни галерије (сл. 41). Између њих била је стаклена баријера која дели атријум са подним мозаиком од остатка галерије.

На зиду лево од улаза у галерију изложена је фотографска монтажа, моја интерпретације (скулпторске) галаксије. У продужетку на крају зида презентован је други фотографски колаж састаљен од више фотографија самог процеса израде скулптура.

На бочном зиду десно од главног улаза постављене су две слике, прва 'бела' слика и у продужетку зида друга 'црна' слика. Лево од главног улаза у галерију, постављен је монитор који је приказивао видео записе. Поред снимака кретања саме скулптуре, пројектовани су и кадрове из унутрашности скулптуре. На овим записима види се активност у унутрашњости скулптуре – померање кликера у једном и окретање мале скулптуре у другом случају – и чује се звук који производи котрљање. Оба догађаја снимљени су у унутрашњости *Лопте са тругловима*, чије су рефлексивне и транспарентне површине произвеле атрактивну сценографију за поглед ка споља и ка унутра.

6 – Закључак

Основна тема докторског пројекат под насловом *Изван и инутра. Мобилне транспарентне скулптуре и њихов унутрашњи садржај* је теоријско разматрање и уметнички одговор на проблем потенцијалног представљања унутрашњег простора скулптуре и његовог активног укључивања у уметнички створену реалност. У складу са тиме докторски пројекат се састоји од теоријског дела, из кога је произашао практични уметнички део, финализован на изложби, под насловом *Изван и изнутра*.

Теоријски део дисертације потиче из ауторовог личног уметничког интересовања за мобилне и транспарентне скулптуре. Истраживање је било усредсређено на неколико теоријских проблема, који су допринели формирању ауторског приступа у реализацији изложбе. Преовладајући модели у проучавању и интерпретацији уметности допринели су ауторовом ставу према уметности као интелектуалној дисциплини која је дубоко усађена у историјске и савремене културне образце. Теоријске студије о утицају уметности и њених формалних компоненти на сферу људске психологије и људског опажања уметности отвориле су аутору проблематику перцепције као компоненте уметности.

Преко разматрања ових категорија формиран је аналитички оквир за дефинисање и истраживање релевантних уметничких пракси. Као резултат, увид у деловање авангардних покрета раног двадесетог века, посебно њиховог иновативног приступа у архитектури и скулптури, допринео је да се уобличи полазни концепцијски домен за даље уметничко бављење појмовима покрета и унутрашњег скулпторалног простора.

Комбинујући резултате уметничке теорије и уметничке праксе, аутор је издвојио компоненте *покрета*, *уоквиравања* и *виђења (погледа)* као главна уметничка средства у разрешавању проблема дихотомије спољашњег и унутрашњег скулпторалног простора.

Финални део пројекта, изложба под насловом *Изван и изнутра*, презентовала је десет скулптура, и пратећи визуелни – фотоафски, сликани и видео – материјал. Свеукупност изложених уметничких радова осмишљена је у складу са претходно поменути категоријама *покрета*, *уоквиравања* и *виђења*. Презентација скулптура се осврће на идеју *покрета*; категорија *уоквиравања* заступљена је у физичком присуству или одсуству на сликама и скулптури; а *виђење* споља и *виђење* изнутра су тема видео рада и фотографског материјала.

Наиме, ауторова идеја о спољашњем и унутрашњем простору скулптуре, еволуирала је од почетне идеје о интеграцији два простора у много комплекснију слику субјективизације и објективизације уметничке реалности. Скулптура како уметничко дело, намењено излагању тј. томе да буде објекат перцепције, је у финалном пројекту третирана као активна перформативна компонента у обостраној релацији посматрања између посетилаца и уметничког дела. Унутрашњи простор скулптуре, обзнањен је посетиоцима на више нивова. Пре свега, транспарентна површина скулптуре дозвољава, али и контролише доступност–сазнање унутрашњег простора. Звук који се ствара приликом ручне манипулације, или је створен покретом машине, или гравитационом силом, јасно обзнањује унутрашност скулптуре као простор у коме је неки предмет нашао своје место. Сама физичка реланост скулптура преиспитивана је дводимензионалним сликаним материјалом, и излагањем тј. *уоквиравањем* сенке, која је такође дводимензионална рефлексивна објекта.

У свим овим поступцима скулптура задржава улогу објекта посматрања, али такође задобија и квалитет делимичне контролисане спознаје. Тек нам унутрашње око *камера*, или како је Лакан дефинише – *екран* – открива да је звук производ расутог материјала и створеног уметничког садржаја, који ни сам не мора бити дефинисан својом екстерном површином. На крају, унутрашње око – *камера* – оправдава своју улогу узвраћене релације и од посматрача, активног конзумента и манипулатора, ствара *објекат*, који је део и који је *уоквирен* сликом унутрашње уметничке стварности, како временске, тако и просторне и менталне.

7 – Литература

7.1 Библиографија

Argan, Giulio Carlo, *Džamonja*, Beograd: Jugoslovenska revija, Zagreb: Mladost, 1981.

Arnheim, Rudolf, *Umetnost i vizuelno opažanje* (prev. Vojin Stojić), Beograd: Univerzitet umetnosti, 1971, 314–372.

Arnheim, Rudolf, *Za spas umetnosti* (prev. Vojin Stojić), Beograd: SKC Beograd, Knjižara i Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2003, 94–104.

Baal-Teshuva, Jacob, *Alexander Calder 1898–1976*, Cologne: Taschen, 2002.

Barrett, Cyril, "Kinetic Art", u Stangos, Nikos (ed.), *Concepts of Modern Art, From Fauvism to Postmodernism*, London: Thames and Hudson, 1994, 212–224.

Benton, Tim, "Vila Savua i Le Korbizjeov metod projektovanja", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 298–310.

Bergdoll, Barry, Leah Dickerman *et al*, *Bauhaus: 1919–1933: Workshops for Modernity*, Los Angeles, CA: D.A.P. / The Museum of Modern Art, 2017.

Биргер, Петер, *Теорија авангарде* (прев. Зоран Милутиновић), Београд: Народна књига, 1998.

Bitterberg, Karl-Georg (ed.), *Bauhaus*, katalog izložbe, Zagreb / Beograd: GSU / Muzej savremene umetnosti, 1981.

Borchardt-Hume, Achim (ed.), *Alexander Calder: Performing Sculpture*, New Haven: Yale University Press, 2016.

Vajt, Jan Bojd, "Prepiska Kristalnog lanca: Arhitektonske fantazije Bruna Tauta i njegovog kruga" u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 149–156.

Gavrić, Zoran, "Ikonološka sinteza Erwina Panofskog", u Panofsky, Erwin, *Idea. Prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti* (prev. Zoran Gavrić), Bogovađa: Samostalno izdanje Bogovađa 1977, 7–33.

Gavrić, Zoran, "Erwin Panofsky: teorija umetnosti", u Panofsky, Erwin, *Rasprave o osnovnim pitanjima umetnosti* (prev. i prir. Zoran Gavrić), Bogovađa: Samostalno izdanje Bogovađa, 1999, 6-17.

Gooding, Mel, *Abstract Art. Movements in Modern Art*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2001.

Gregoti, Vittorio, "Ekspresionizam", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/B. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000, 105–110.

Droste, Magdalena, *Bauhaus*, Köln: Taschen, 2015.

Ioffe, Dennis G. and Frederick H. White (eds.), *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism: An Introductory Reader (Cultural Syllabus)*, Boston: Academic Studies Press, 2012.

Janssen, Hans and Michael White, *The Story of De Stijl: Mondrian to Van Doesburg*, New York: Abrams, 2011.

Jevremović, Petar, *Lakan i psihoanaliza*, Beograd: Plato, 2000.

Јунг, Карл Густав, "Фантазија", у Јунг, Карл Густав, *Психолошки типови* (прев. Милош Ђурић), Београд, 1938, 507–513.

Kertis, Vilijem Dž. R, "Le Korbizjeova potraga za idealnom formom", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 274–290.

Kertis, Vilijem Dž. R, "Oblik i koncept Le Korbizjeove vile Savua u Parizu", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 291–97.

Kleiner, Fred S, Christian J. Mamyia, Richard G. Tansey (eds.), *Gardner's Art Through the Ages*, 11th ed, Philadelphia: Harcourt College Publishers, 2001.

Lacan, Jacques, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I", in Lacan, Jacques, *Écrits: a selection*, London: Routledge Classics, 2001, 1–8.

Lakan, Žak, XI Seminar. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: Naprijed, 1986,

Lakan, Žak, "Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu" (prev. Radoman Kordić), u Lakan, Žak, *Spisi*, Beograd: Prosveta, 1983, 5–15.

Lapsley, Robert and Michael Westlake, *Film theory: an introduction*, Manchester, UK: Manchester University Press, 1988.

Le Korbizije, *Ka pravoj arhitekturi*, Beograd: Građevinska knjiga, 2005.

Lichtenstein, Claude (ed.), *Bruno Munari: Air Made Visible, A Visual Reader on Bruno Munari*, Baden: Lars Müller Publishers, 2001.

Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Munich, Germany: GRIN Publishing, 2008 (1975).

Margolin, Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Milner, Džon, "Vladimir Tatlin i Spomenik Tećoj internacionali", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/B. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000, 460–474.

Moholy-Nagy, László, *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture* (transl. Daphne M. Hoffmann), Mineola, NY: Dover Publications, 2005.

Overi, Pol, "Kuća Šreder-Šreder Herita Ritvelda", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/B. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000, 245–248.

Огњеовић, Предраг, *Психолошка теорија уметности*, Београд: Гутенбергова галксија, 2003.

Panofsky, Erwin, "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 64, No. 372, 1934, 117–127.

Panofsky, Erwin, *The Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press, 1939.

Panofsky, Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 2 vols., Princeton, NJ: Princeton University Press, 1943.

Panofsky, Erwin, "The History of Art as a Humanistic Discipline", u Panofsky, Erwin, *Meanaing in the Visual Arts*, Chicago: The Chicago University Press, 1955 (1939), 1–25.

Panofsky, Erwin, *Meanaing in the Visual Arts*, Chicago: The Chicago University Press, 1955.

Panofsky, Erwin, "Ikonografija i ikonologija: Uvod u proučavanje talijanske renesansne umjetnosti" (prev. Žarko Domljan), *Život umjetnosti* 17, 1972, 67–79.

Panofsky, Erwin, *Idea: Prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti* (prev. Zoran Gavrić), Bogovađa: Samostalno izdanje Bogovađa 1977.

Panofsky, Erwin, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin: Gebr. Mann Vrelag, 1997 (1930).

Panofsky, Erwin, "Perspekiva kao "simbolička forma"", u Panofsky, Erwin, *Rasprave o osnovnim pitanjima umetnosti* (prev. i prir. Zoran Gavrić), Bogovađa: Samostalno izdanje Bogovađa, 1999, 145–226.

Panofsky, Erwin, "On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts" (transl. Jas Elsner and Katharina Lorenz), *Critical Inquiry* Vol. 38, No. 3, Spring 2012, 467-482.

Pent, Wolfgang, "Bruno Taut", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 141–144.

Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius*, 4th ed., Bath: Palazzo, 2011.

Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999.

Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/B. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000.

Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 3. Tradicija modernizma i drugi modernizam*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2005.

Popović Mladenović, Tijana, *Procesi panstilističkog mišljenja*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2009.

Reichardt, Jasia, "Op Art", u Stangos, Nikos (ed.), *Concepts of Modern Art, From Fauvism to Postmodernism*, London: Thames and Hudson, 1994, 239–243.

Rower, Alexander S. C., *Calder Sculpture*, Milford, CT: Universe Publishing, 1998.

Sartre, Žan-Pol, *Biće i ništavilo. Ogled iz fenomenološke ontologije*, I–II (prev. Mirko Zurovac), Beograd: Nolit, 1983.

Smit, Glen, *Aesthetic Wilderness*, New Orleans: Birds-of-the-Air Press, 2012.

Sot, Lorin, "Le Korbizjeovi klijenti i njegove kuće u Parizu dvadesetih godina", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 311–317.

Scharf, Aaron, "Constructivism", u Stangos, Nikos (ed.), *Concepts of Modern Art, From Fauvism to Postmodernism*, London: Thames and Hudson, 1994, 160–168.

Schwartz, Frederic, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven: Yale University Press, 1996.

Tarner, Pol, "Počeci Le Korbijeovog obrazovanja", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 25–263.

Tegethof, Volf, "Nemački paviljon za izložbu u Barseloni. Misov prodor ka modernizmu" u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 477–497.

Tegethof, Volf, "Od anonimnosti do pune arhitektonske zrelosti: Misov prodor ka modernizmu" u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 437–476.

Tegethof, Volf, "Kuća Tugendhat" u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 3. Tradicija modernizma i drugi modernizam*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2005, 477–497.

Turković, Hrvoje, *Filmska opredeljenja*, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, 2016.

Frampton, Kenneth, "De Stijl", y Stangos, Nikos (ed.), *Concepts of Modern Art, From Fauvism to Postmodernism*, London: Thames and Hudson, 1994, 141–159.

Frempton, Kenet, "De Stajl", y Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/B. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000, 227–239.

Frempton, Kenet, *Moderna arhitekura. Kritička istorija*, Beograd: Orion art, 2004.

Фројд, Сигмунд, "Песник и фантазирање", *Руковет* 11, 1961, 613–622.

Chaudhuri, Shohini, *Feminist Film Theorists (Routledge Critical Thinkers)*, Abingdon, Oxfordshire GB: Routledge, 2006.

Chilvers, Ian and John Graves-Smith, *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, Oxford: Oxford University Press, 2015.

Curtis, William J. R, *Modern Architecture Since 1900*, Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1996.

Ćirić, Marija, *Vidljivi prostori muzike*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2014, 90–98.

Džamonja, Fedor, *Dušan Džamonja, sculpture, drawings, projects*, Zagreb: Kaligraf, 2001.

Šejrbart, Paul, "Staklena arhitektura (odlomak)", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/B. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000, 130.

Šulce, Franc, "Mis van der Roe u Americi", u Perović, Miloš (prir.), *Istorija moderne arhitekture: Antologija tekstova. Knjiga 2/A. Kristalizacija modernizma. Veliki Majstori*, Beograd: Arhitektonski fakultet, 1999, 498–508.

Witkovsky, Matthew S, Carol S. Eliel, Karole P. B. Vail, *Moholy-Nagy: Future Present*, Chicago: Art Institute of Chicago, 2016.

7. 2 Webografija

Alberto Giacometti, Suspended Ball (Boule suspendue), 1930–1931,
<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/suspended-ball-boule-suspendue-1930-1931>, posećeno 11.12.2019.

Aleksandr Rodchenko, Spatial Construction no. 12:
<https://www.moma.org/collection/works/81043>, posećeno 10.12.2019.

Calder foundation, <http://www.calder.org>, posećeno 10.12.2019.

From the Archives: Jean-Paul Sartre on Alexander Calder, in 1947,
<https://www.artnews.com/art-news/retrospective/from-the-archives-jean-paul-sartre-on-alexander-calder-in-1947-8609/>, posećeno, 8.06.2018.

Fuchs, Sybille and Marianne Arens, *Exhibition of Russian-Soviet artist Vladimir Tatlin in Basel—Part 1, Tatlin's "new art for a new world"*,
<https://www.wsws.org/en/articles/2012/06/tat1-j19.html>, 2012, posećeno 10.12.2019.

Gunta Stölzl, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/gunta-stoelzl/>, посећено 20.12.2019.

International distinction: 1946–1952, Tower with Painting:
<http://www.calder.org/work/by-life-period/1946-1952>, посећено 11.12.2019.

Jacques Derrida, <https://plato.stanford.edu/entries/derrida/>, посећено 22.11.2019.

Jacques Lacan, <https://plato.stanford.edu/entries/lacan/>, посећено 21.11.2019.

Jean-Paul Sartre, <https://plato.stanford.edu/entries/sartre/>, посећено 21.11.2019.

Koupdžek, Džoan, "Ortopsihički subjekt: teorija filma i recepcija Lakana," *Ženske studije* 8/9, <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-8-9/209-ortopsihicki-subjekt-teorija-filma-i-recepcija-lakana>, посећено 5.12.2019.

Lansroth, Bob, *Kinetic Art and the Age of Robotics - What Can We Expect*,
<https://www.widewalls.ch/kinetic-art-movement/>, посећено 8.06.2019.

László Moholy-Nagy, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/laszlo-moholy-nagy/>, посећено 20.12.2019.

Mahler, Marco, *Mobiles before Calder – Who Invented Mobiles – A History of Mobiles*, <https://www.marcomahler.com/mobiles-before-calder-who-invented-mobiles-history/>, посећено 8.06.2019.

Man Ray (Emmanuel Radnitzky. American, 1890–1976,
<https://www.moma.org/artists/3716>, посећено 10.12.2019.

Marcel Breuer, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/marcel-breuer/>, посећено: 20.12.2019.

Marinne Brandt, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/marianne-brandt/>, посећено 20.12.2019.

Masters and teachers, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/>, посећено: 20.12.2019.

Memento mori, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/memento-mori>, посећено 5.12.2019.

Michel Foucault, <https://plato.stanford.edu/entries/foucault/>, посећено 21.11.1019.

Mimesis, <https://www.britannica.com/art/mimesis>, посећено 21.10.1019.

Mobile, <https://www.britannica.com/art/mobile-sculpture>, посећено 8.06.2019.

Naum Gabo, <https://www.tate.org.uk/art/artists/naum-gabo-1137>, посећено 10.12.2019.

Object with Red Discs, Alexander Calder 1931,
<https://whitney.org/collection/works/5977>, посећено 10.12.2019.

Obstruction, 1920/196, Man Ray, American,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/680681>, посећено 10.12.2019.

Preliminary course, <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/training/preliminary-course/>, посећено: 20.12.2019.

Public commissions and the war: 1937–1945, Mercury Fountain:
<http://www.calder.org/work/by-life-period/1937-1945>, посећено 11.12.2019.

Shift to abstraction: 1930–1936. Small Sphere and Heavy Sphere, 1932/33:

<http://www.calder.org/work/by-life-period/1926-1930>, посећено 10.12.2019.

Sorkin, Michael, *Where Is the Surplus? Where Is the Poetry?*,

<https://www.bauhaus100.com/magazine/understand-the-bauhaus/where-is-the-surplus-where-is-the-poetry/>, посећено 20.12.2019.

Stabile, Sculpture, <https://www.britannica.com/art/stabile>, посећено 11.12.2019.

Thinking the World Anew, <https://www.bauhaus100.com/the-centenary/thinking-the-world-anew/>, посећено 20.12.2019.

8 – Илустрације



Сл. 1. Ханс Холбајн, *Амбасадори* (1533), Национална галерија, Лондон.



Сл. 2. Владимир Татлин, *Споменик Трећој интернационали* (1919).



Сл. 3. Ле Корбизје, *Вила Савој*, Поаси: поглед из ентеријера (1929–31).



Сл. 4. Ле Корбизје, *Вила Савој*, Поаси: детаљ кровне баште (1929–31).



Сл. 4а. Ле Корбизје, *Вила Савој*, Поаси: детаљ кровне баште (1929–31).



Сл. 5. Мис ван дер Роџе, *Вила Тугендхат*, Брно: стаклена башта (1928–30).



Сл. 6. Мис ван дер Рое, *Немачки павиљон*, Барселона (1929).



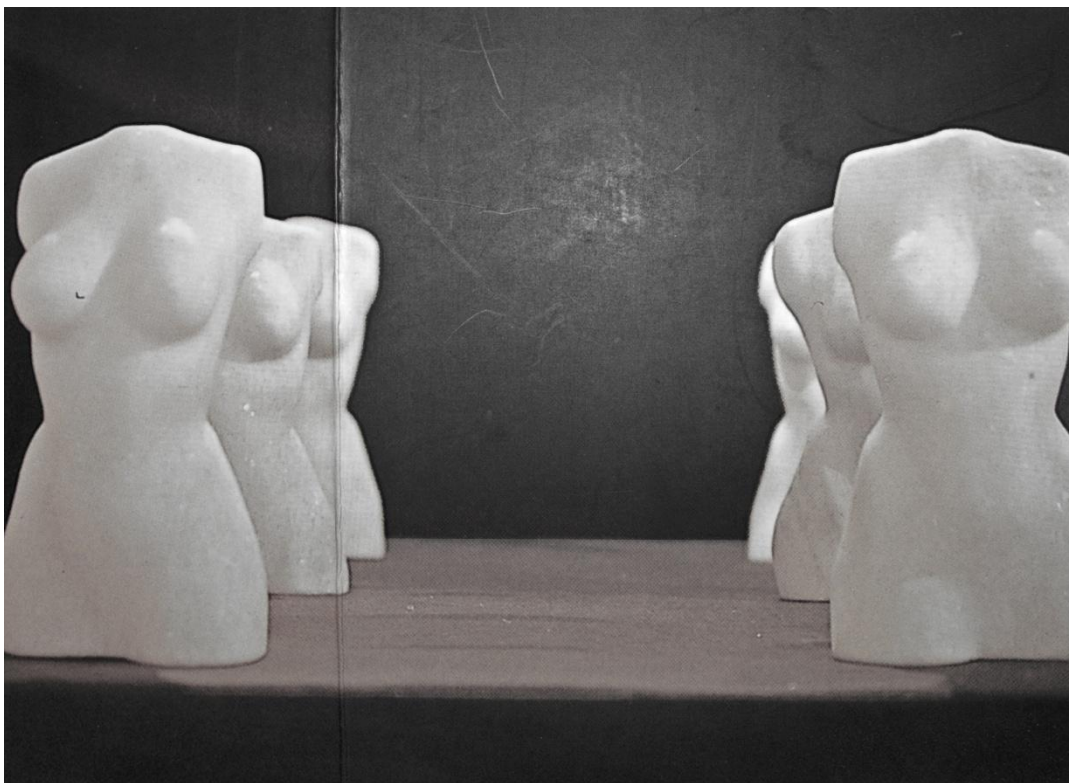
Сл. 7. Мис ван дер Рое, *Вила Фарнсворт*, Плано, Илинои (1945–51).



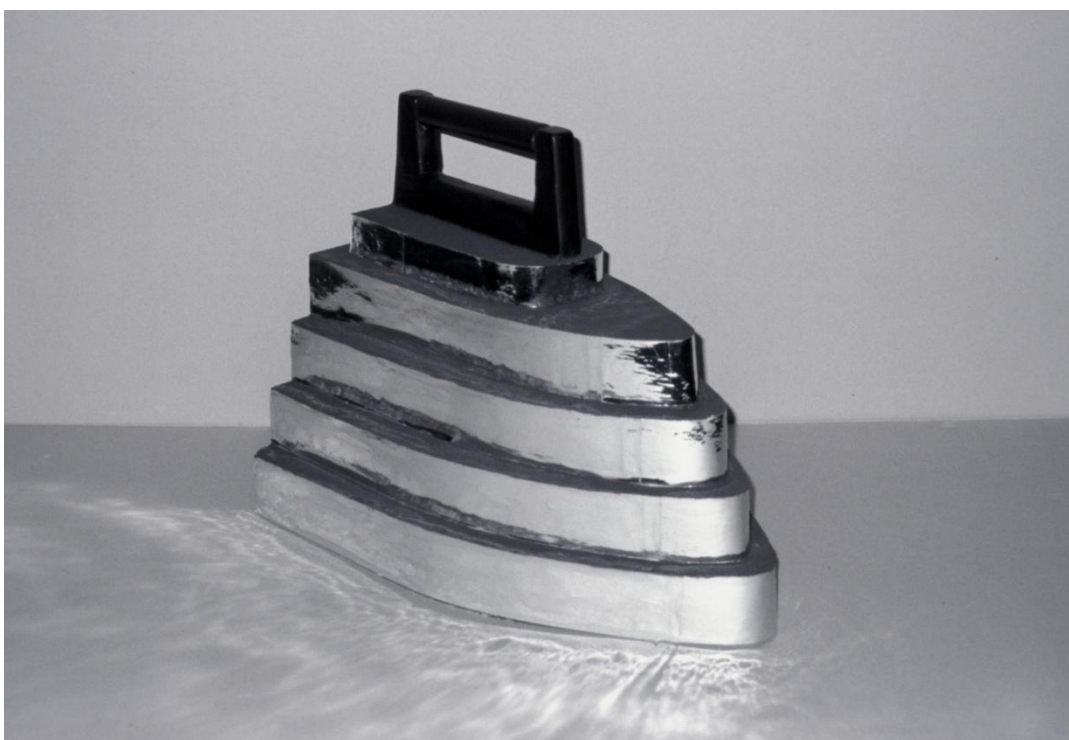
Сл. 8. Мис ван дер Рое, *Вила Фарнсворт*, Плано, Илиной (1945–51).



Сл. 9. Мис ван дер Рое, *Краун Холл*, Чикаго (1950–56).



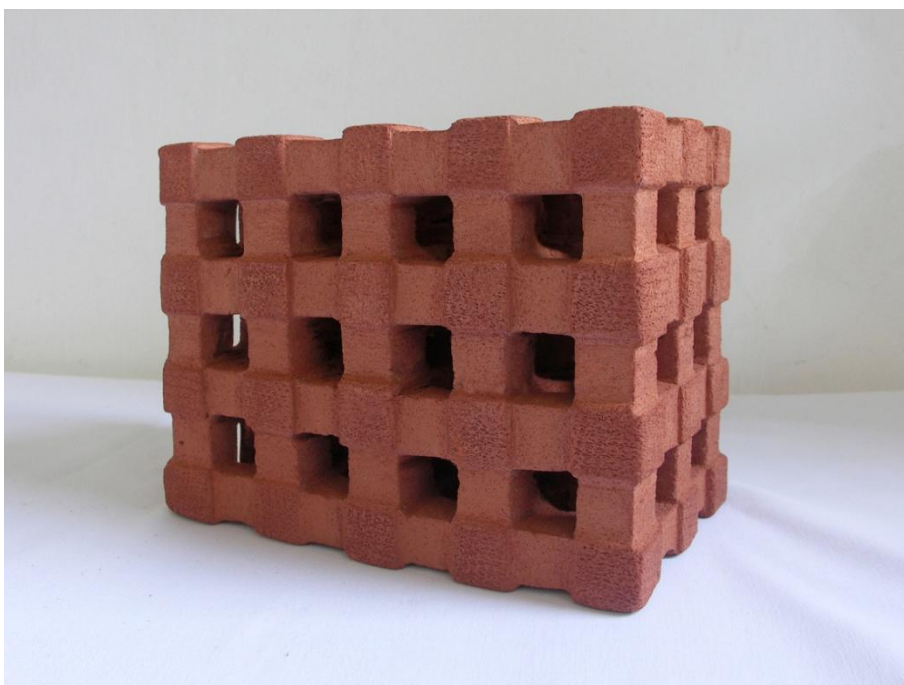
Сл. 10. *Bad Girls*



Сл. 11. *Irons: Lisbon*



Сл. 12. *Sails*



Сл. 13. *SpaceFormJerusalem: City*



Сл. 14. *TEXAS – Keyholes*



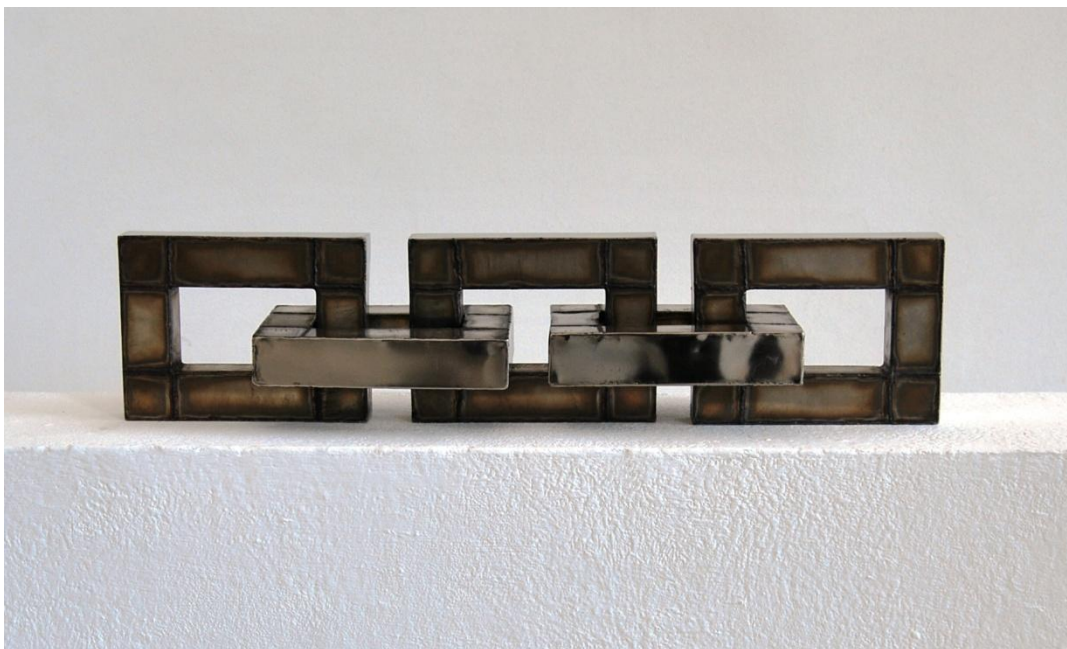
Сл. 15. *City Luggage: Carry-on*



Сл. 16. *Urbanscapes-BLOCK: Block 11070*



Сл. 17. *Ad Libris: Chained Books*



Сл. 18. *Тежина ланаца: Glass Chain*



Сл. 19. *MIND YOUR HAT: Gentleman's Hat*



Сл. 20. *ВодаВоздухВреме: Pyramidal Hourglass*



Сл. 21. *Изван и изнутра: Кошаркашка лопта*



Сл. 22. Алат за контролисање димензија лопте



Сл. 23. Конструкција Фудбалске лопте са три поља у раму



Сл. 24. *Рукометна лопта са изломљеним оквиром*



Сл. 25. *Почетна конструкција Кошаркашке лопте*



Сл. 26. Конструкција Кошаркашке лопте



Сл. 27. Конструкција Фудбалске лопте са петоугаоним пољима



Сл. 28. Конструкција лопте са троугаоним и петоугаоним пољима



Сл. 29. Алат за савијање звезда



Сл. 30. Конструкција Лопте са звездама



Сл. 31. Лопта за амерички фудбал



Сл. 32. Директно постављање ланаца



Сл. 33. Унутрашње скулптурице



Сл. 34. Наношење боје на платно



Сл. 35. Конструктивни рам *Коџе за јамб*



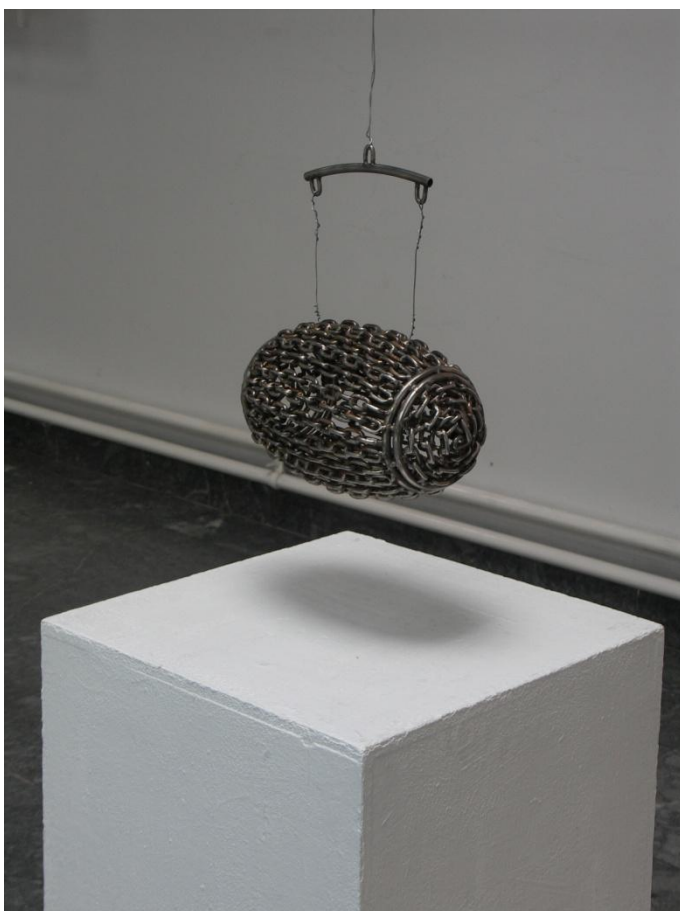
Сл. 36. Формирање срана *Коцке за јамб*



Сл. 37. Лопта на округлом раму за котрљање



Сл. 38. *Изван и изнутра*: поглед на поставку изложбе лево од улаза у галерију



Сл. 39. *Обешена Лопта за амерички фудбал*



Сл. 40. *Рагби лопта* са унутрашњом камером на ротору електромотора



Сл. 41. *Изван и изнутра*: поглед на поставку изложбе десно од улаза у галерију

9 – БИОГРАФИЈА

Ђорђе Аралица рођен је 1963. године у Оточцу, где је завршио основну школу. Средњу архитектонско-техничку школу завршава у Београду 1982. године. После средње школе, дипломирао је на Вишој педагошкој школи и постао Наставник ликовне културе 1987. године. Следеће 1988. године уписује смер Вајарство на Факултету ликовних уметности у Београду, на коме је дипломирао 1993. године у класи Академика Професора Николе Јанковића. Члан је УЛУС-а од 1995. године, где има статус Самосталног уметника. Члан је УЛУПУДС-а од 2012. године.

Од завршетка студија до одласка у САД 1999. године радио је као спољашњи сарадник Републичког завода за заштиту споменика културе Србије. У овом својству сарађивао је на пословима конзервације фреско живописа у средњовековним манастирима Жича, Милешева, Грачаница и Наупара. Такође је радио на конзервацији и рестаурацији мермерне фасаде цркве манастира Студенице, као и на реконструкцији и извођењу мермерне декорације на олтарској прегради цркве манастира Милешеве и прозорске мермерне декорације на цркви манастира Сопоћана, као и на реконструкцији мермерне крстионице у истој цркви.

Боравио је у САД-у, Израелу, Италији, Грчкој, Турској и Бугарској. Током боравка у САД-у и у Израелу учествовао је у излагачким активностима локалних уметника. Током боравка у Остин колеџу (Austin College) у Шерману (Sherman, TX), у сарадњи са вајаром, Професором Марком Монроом (Mark Monroe) припремио је и водио две студентске скулпторске радионице. Приредио је по једну самосталну изложбу скулптуре у САД-у и у Израелу.

Излагао је на многобројним групним изложбама у земљи и иностранству и приредио је двадесет седам самосталних изложби. Његов рад праћен је у медијима, и објављиван је уметничким часописима.

САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ

- 2020 *Chain Linking*, Галерија 'Мостови Балкана', Крагујевац
- 2020 *Then and Now*, Галерија Икар, Земун
- 2020 *Простор, време, покрет*, Градска галерија 'Милан Туцовић', Пожега
- 2019 *Изван и изнутра*, Библиотека града Београда, Галерија Атријум, Београд
- 2019 *Metal Mode*, Савремена галерија Културног центра, Вршац
- 2018 *3D*, Модерна Галерија Центра за културу, Лазаревац
- 2018 *Chain Loop*, Галерија 73, Београд
- 2017 *Chain Effect*, Галерија СУЛУЈ, Београд
- 2017 *Скулптур-О-рама*, Галерија Културног центра, Шабац
- 2017 *Без речи*, Народни музеј у Смедеревској Паланци, Галерија модерне уметности, Смедеревска Паланка
- 2017 *ДНК*, Галерија савремене уметности Ниш, Салон 77, Ниш
- 2016 *#djordje_aralica*, Кућа краља Петра I, Београд
- 2016 *ВодаВаздухВреме*, Уметничка галерија 'Стара Капетанија', Земун
- 2016 *Five Years Straight*, Дом културе Чачак, Ликовни Салон, Чачак
- 2015 *Metal BRUT*, Галерија савремене уметности, Панчево
- 2015 *MIND YOUR HAT*, Галерија УЛУС-а, Београд
- 2014 *HANDMADE*, Културни центар Новог Сада, Ликовни салон, Нови Сад
- 2014 *Тежина ланаца*, Галерија Задужбине Илије М. Коларца, Београд
- 2013 *Децембарски избор*, Завод за проучавање културног развоја, Београд
- 2013 *Wheels and Suitcases*, Галерија ММЦ, Нови Пазар
- 2013 *Ad Libris*, Продајна галерија 'Београд', Београд
- 2012 *Cityscapes–BLOCK*, Блок галерија, Нови Београд
- 2010 *City Luggage*, Галерија УЛУС-а, Београд

- 2009 *TEXAS–Keyholes*, The Dennis Gallery, Forster Art Complex, Sherman TX, USA
- 2006 *SpaceFormJerusalem*, Kenyon Institute, Jerusalem, Israel
- 1999 *Venus*, All Gallery, Подгорица
- 1998 *Bad Girls*, Галерија 12+, Београд

ДРУГИ ПРОЈЕКТИ

- 2017 Стеван Лутовац, Оливера Штрбац, Марија Тирић, Ђорђе Аралица, Давид Клем, Белинда Путилова, Горан Ерић, Жељко Здравковић, *Уљез [Interloper]*, алтернативни филм.
https://www.youtube.com/watch?v=25ZwOWaq_-4
- 2015 *Twelve by Fifteen – Public Art Shirt*
<http://www.12by15.com/the-artists/dordje-aralica.html>

УМЕТНИЧКЕ КОЛОНИЈЕ

- 2017 Ликовна колонија *Под кровом Србије*, Књажевац
- 2015 Симпозијум скулптуре *Меандер*, међународна колонија скулптуре, Апатин
- 2014 Међународни скуп вајара и мозаичара, Рипањ
- 2013 Међународна ликовна колонија, Струмица, Северна Македонија

КАТАЛОШКИ ПРЕДГОВОРИ

Јелена Манолчов, *Емоција исказана ланцима*, Галерија 'Мостови Балкана', Крагујевац 2020.

МА Лука Вукићевић, *Простор, време, покрет*, Градска галерија 'Милан Туцовић', Пожега 2020.

МА Лука Вукићевић, *Изван и изнутра*, Библиотека града Београда, Галерија Атријум, Београд 2019.

Uroš Đurković, *Trodimenzionalna (ne)stvarnost*, Moderna galerija Lazarevac 2018.

Dr Marija Ćirić, *Chain Loop / Ланчана петља*, Galerija 73, Beograd 2018.

Dr Jelena Bogdanović, *Skulptur-O-rama*, Galerija Kulturnog centra, Šabac 2017.

Dr Marina Mihaljević, *Đorđe Aralica: VodaVazduhVreme*, Umetnička galerija 'Stara Kapetanija', Beograd 2016.

Dr Ljubomir Milanović, *Mind Your Hat*, Galerija ULUS-a, Beograd 2015.

Dr Marina Mihaljević, *Handmade*, Kulturni centar Novog Sada, Likovni Salon, 16-27.03.2015, Novi Sad 2015.

Mr Dragana Marinović, *Decembarski izbor*, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd

Dr Jelena Bogdanović, *Wheels, Suitcases, and Some Books*, Galerija MMC, Novi Pazar 2013.

Dr Ljubomir Milanović, *Ad Libris*, Prodajna galerija 'Beograd', Beograd 2013.

Dr Tanja Conley, *City Luggage*, Đorđe Aralica, Galerija ULUS-a, Beograd 2010.

Dr Jeffrey Fontana, *TEXAS-Keyholes*, The Dennis Gallery, Forster Art Complex, Sherman TX, USA

Dr Karen Britt, *SpaceFormJerusalem*, Kenyon Institute, Jerusalem, Israel 2006.

Изјава о ауторству

Потписани-а Ђорђе Аралица

број индекса A1/2016

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Изван и изнутра. Мобилна транспарентне скулптуре и њихов

унутрашњи садржај

- 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, 21.02.2020.

Ђорђе Аралица

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

Име и презиме аутора Ђорђе Аралица

Број индекса A1/2016

Докторски студијски програм Вишемедијска уметност

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Изван и изнутра. Мобилна транспарентне скулптуре и њихов

унутрашњи садржај

Ментор Мр Бранимир Карановић, Професор Емеритус

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Ђорђе Аралица

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, 21.02.2020

Ђорђе Аралица

Изјава о коришћењу

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

Изван и изнутра. Мобилна транспарентне скулптуре и њихов

унутрашњи садржај

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 21.02.2020

Потпис докторанда

Dorđe Analić