

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

ГОЛИЦАВА ТУГА КРЕАЦИЈЕ

Скулптуре у дрвету / комбинована техника

Кандидат:

Марко Кресоја

Ментор:

мр Душан Петровић, редовни професор

Београд, 2022.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

мр Душан Петровић, редовни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

Чланови комисије:

др ум. Здравко Јоксимовић, редовни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

мр Добрица Бисенић, редовни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

др ум. Горан Јовић, доцент

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

др ум. Магдалена Павловић, доцент

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности Нови Сад

Датум одбране _____

РЕЗИМЕ

Докторски уметнички пројекат „Голицава туга креације – Скулптуре у дрвету / комбинована техника“ заснива се на уметничко – практичном, теоријско - методолошком и истраживачком раду, који је настао током и након докторских уметничких студија на Факултету ликовних уметности у Београду, у коме, комбиновањем дрвета и отпадних материјала (метал, гума, пластика...) настојим да уобличим и материализујем друго лице света. Лице у коме је стварност понекад ишчашена и изокренута и да тако покушам визуелно да испричам анегдоту о времену у ком живимо и о односима који у њему владају. Из таквих односа настају скулптуре које су доведене у парадоксално и надреално стање, у коме добијају нову улогу и значење, постајући тако духовита и критичка метафора стварности и савременог друштва.

Двадесети и двадесет први век су обележени драматичним технолошким напретком који је подигао животни стандард на виши ниво, али са оваквим достигнућима људски фактор и његове активности су главни узрок губитка биодиверзитета планете и његов утицај на животну средину је огроман, јер је у кратком временском року убрзао стопу изумирања до десетина хиљада врста биљки и животиња. У савременом потрошачком друштву, својствено је да се одређени производи мењају новијим, компактнијим или допадљивијим производом, па чак и пре истека његовог експлоатационог века. Такав однос друштва доводи до акумулисања отпада у виду јавних и дивљих депонија, острвима пластичног смећа која плутају рекама, језерима и океанима, као и загађењу квалитета животне средине, нарушавајући тако осетљиви еколошки баланс, по коме је Земља својствена. Дрво је са друге стране један од најстаријих живих организама, најважнији природни ресурс и један од ретких који се може потпуно обновити. Распрострањено је у нашем свакодневном животу и економији, у кућама, намештају, уметности, књигама, мостовима или као гориво, а његово најважније својство је што помаже у смањењу угљен - диоксида у атмосфери. Његова циклична природа, као и животни век су честа инспирација и надахнуће прича о поновном рађању и бесмртности.

Комбиновањем ова два медија, као што су дрво и отпадни материјал, у скулптуре покушавам да уткам и трећи неопипљиви фактор, а то је сатира, јер она има способност да истакне и критикује недостатке извесног људског понашања, порока, глупости и друштвених питања. У шареном нереду осећања, спољњих и унутрашњих утицаја, у свом том раскошу глупости са којим смо свакодневно бомбардовани, покушавам да откријем тајну душу ствари, нит која све то повезује у тродимензионалну слагалицу. Овим комбиновањем настојим да створим други свет, у коме се читава слика стварности криви, где је путем несавршености настао језик који пружа живахан и виталан извор културолошког коментара, како вербално, тако и визуелно, и који је у изведби, покрету и експресији, потпуно бешуман. У тој тишини, његова основна сврха је да макар заголица око оног ко га посматра.

ABSTRACT

The doctoral art project "Ticklish sadness of creation - Sculptures in wood / mixed media" is based on artistically practical, theoretically methodological and research work, which was created during and after doctoral art studies at the Faculty of Fine Arts in Belgrade, in which, with combining wood and waste materials (metal, rubber, plastic ...) I try to shape and materialize "the other" face of the world. A face in whom reality is sometimes twisted and distorted, and so I try to visually tell an anecdote about the time in which we live and about the relationships that govern in it. From such relationships, sculptures emerge that have been brought into a paradoxical and surreal state, in which they acquire a new role and meaning, thus becoming a witty and critical metaphor of reality and contemporary society.

The twentieth and twenty-first centuries were marked by dramatic technological advances that raised the standard of living to a higher level, but with such achievements the human factor and its activities are the main cause of loss of planetary biodiversity and its impact on the environment is enormous with extinction rate of up to tens of thousands of species of plants and animals. In modern consumer society, it is characteristic that certain products are replaced by a newer, more compact or likable product, even before the end of its service life. Such a society's attitude leads to the accumulation of waste in the form of public and illegal landfills, islands of plastic garbage floating over rivers, lakes and oceans, as well as environmental pollution, thus disturbing the sensitive ecological balance that characterizes the planet Earth. Wood, on the other hand, is one of the oldest living organisms, the most important natural resource and one of the few that can be completely renewed. It is widespread in our everyday life and economy, in houses, furniture, art, books, and bridges or as a fuel, and its most important property is that it helps reduce carbon dioxide in the atmosphere. Their cyclical natures, as well as its lifespan, are a frequent inspiration for stories about rebirth and immortality.

By combining these two media, such as wood and waste material, I try to weave in a third intangible factor into the sculptures, and that is satire, because it has the ability to point out and criticize the shortcomings of certain human behavior, vices, stupidity and social issues. In the colorful mess of feelings, external and internal influences, in all that splendor of stupidity with which we are bombarded every day, I try to discover the secret soul of things, the thread that connects it all into a three-dimensional puzzle. By combining this mediums, I strive to create another world, in which the image of reality is distorted and where through imperfection a language was created that provides a lively and vital source of cultural commentary, both verbally and visually, and which in performance, movement and expression, is completely silent. In that silence, his main purpose is to at least tickle the eye of those who are watching.

САДРЖАЈ

РЕЗИМЕ	2
ABSTRACT	3
УВОД	6

Поглавље I

ЕСТЕТИКА ДРВЕТА

1.1. Живи организам	8
1.2. Анатомија дрвета и његове одлике	10
1.3. Митологија дрвета	13
1.4. Дрво као уметнички медијум	17
1.5. Скулптура у дрвету 20. века	25
1.5.1. Примитивизам и модернистичка скулптура	27
1.5.2. Од примитивног ка апстрактном	32

Поглавље II

НЕОТКРИВЕНА ДУША СМЕЋА

2.1. Од античких до савремених депонија	37
2.2. Острва смећа	42
2.3. Умеће смећа – Редимејд, дада и нео-дада	46

Поглавље III

КОМЕДИЈА, ХУМОР И САТИРА

3.1. Духовита историја комедије	52
3.2. Филозофија и хумор	61
3.3. Голицава нарав сатире	65

Поглавље IV

ПРАКТИЧНИ РАД И ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

4.1. Опредељивање голицаво-тужних скица	76
4.2. Изложбе Повлачење из озбиљности и Голицава туга креације	80
4.3. Фотографије скулптура са изложбе Повлачење из озбиљности	81
4.4. Фотографије скулптура са изложбе Голицава туга креације	87

ЗАКЉУЧАК	94
-----------------------	----

Библиографски подаци	96
----------------------------	----

Дигитална издања	100
------------------------	-----

Биографија	104
------------------	-----

Прилози	106
---------------	-----

УВОД

Докторски уметнички пројекат „Голицава туга креације“ полази од идеје да се на скулптуру, која је у основи од дрвета, једног од најстаријих живих организама, надограде отпадни или готови индустријски елементи. Комбиновањем ова два медија, као што су дрво и отпадни материјал, у скулптуре покушавам да уткам и трећи неопипљиви фактор, а то је сатира, јер она има способност да истакне и критикује недостатке извесног људског понашања, порока, глупости и друштвених питања. Опредељивање скулптура је уследило укрштањем ова три чиниоца, стварајући тако мутуалистички однос у скулпторској форми и чини их логичним током и резултатом мог практичног рада у скулптури, као и истраживачко - теоријског рада на пољу историје уметности, дендрологије, митологије, екологије, филозофије и др.

Докторски уметнички пројекат подељен је на три поглавља и закључни део. Прво поглавље ће, поред анализе дрвета као живог организма, његове анатомије, митологије и симболизма, истражити и опсежан пут естетике и примене дрвета у уметности, од њених најранијих примера, па све до савремене уметности. Ово поглавље обухвата хронолошки приказ вајара, њихових скулптура у дрвету, као и различитих начина обраде овог уметничког медијума, али не толико енциклопедијским приступом, већ више субјективним тумачењем одабраних скулптура у дрвету. Сви наведени уметници, у овом, као и у наредним поглављима, су сваки на свој начин, инспирисали и мотивисали моје ликовно стваралаштво.

Друго поглавље истражује вечити проблем цивилизације са санацијом отпадног материјала, почев од античког, па све до савременог доба, као и последице његовог неадекватног одлагања, које неминовно нарушава осетљиви екосистем Земље. Ово поглавље истражује и редимејд (*Readymade*) уметност, чији је идејни творац био Марсел Дишан (*Marcel Duchamp*), који је стварао уметност од већ готових, често модификованих предмета и производа, за које се иначе сматра да не поседују уметничку вредност. Он је за своје скулптуре намерно бирао обичне, функционалне и по њему прилично досадне предмете, а његов избор заснивао се на:

*„...реакцији визуелне равнодушности, уз истовремено потпуно одсуство доброг или лошег укуса...“*¹

Иако је Дишан творац израза и покрета редимејд, како би лакше описао сопствену уметност, овај израз се уопштено примењује на уметничка дела израђена од готових производа и предмета, док је концептуална филозофија редимејда, последњих сто година утицала, па чак и даље утиче, на уметнике широм света.

Треће поглавље прати историју комедије, хумора и сатире, као и њену употребу у уметности, а ови видови духовитости одржали су се као културолошка традиција, од

¹ Дишан, Марсел, интервју. *Уметност Асамблажа: Симпозијум*, Музеј савремене уметности, Њујорк, 19. октобар 1961. године.

античког театра, па све до уличне уметности мистериозног Бенксија (*Banksy*). Комедија, хумор и сатира налазе одушка у књижевности, визуелној уметности, стрипу, као и играном и цртаном филму, а како би уопште преживеле и допреле до публике, оне морају бити духовите и разумљиво осмишљене, а нарочито морају бити забавне и атрактивне, представљајући моћно средство које поставља одређено понашање у необичан контекст, чинећи их тако најефикаснијим и најкориснијим начином слања духовитих порука критике у свет.

Четврто поглавље резимира истраживање и обухвата преглед практичног дела рада, који је представио скулптуре на изложби докторског уметничког пројекта, као и изложби „Повлачење из озбиљности“, која јој је претходила, а чији су радови интегрални део, практичног рада овог докторског уметничког пројекта. Докторски уметнички пројекат „Голицава туга креације – скулптуре у дрвету – комбинована техника“ представља неку врсту основе за даљи уметничко-истраживачки рад, а који може служити у тражењу решења за неке од непосредних проблема са којим се суочава савремено друштво, као и линеарна, предвидива и безобзирна путања којом се креће.

Поглавље I

ЕСТЕТИКА ДРВЕТА

1.1. Живи организам

Дрвеће представља свеприсутни облик биљног живота на планети Земљи и познатија су и као плућа света, јер за разлику од већине органског света, она удишу угљен диоксид, а издишу кисеоник од кога зависе биљне и животињске врсте, а понарочито човечанство. Дрвеће расте и преживљава у разним питомим и суровим условима, од умерених, влажних и тропских подручја, до сушних предела и пустиња, прашума екватора и плодних равница, па све до северних и хладних предела и планина. Дрво се користи и као декорација у урбаним срединама и парковима, баштама и двориштима широм света, а долази у свим облицима и величинама, од најмањих младица до колосалних секвоја (лат. *Sequoiadendron giganteum*) Северне Америке. Могло би се рећи да дрвеће и шуме узимамо здраво за готово, али оно је ипак од виталног значаја за људски живот и проучавање о многим аспектима наше прошлости. Дрвеће је еволуирало, у облик какав данас познајемо, пре око 380 милиона година у касном девонском периоду². Пре тога, преци дрвећа су, како се верује, више наличили на циновске врсте папрати које су тек започеле процес развоја у дрвенасте стабљике.

Од лиснатих грана до запетљаног корења, дрвеће пружа станиште мноштву комплексних микростаништа. Оно нуди смештај и храну заједницама малих и великих сисара, птица, водоземаца, гмизаваца, инсеката, лишајева и гљива, а њихова дебла такође пружају шупљи покривач који је потребан врстама као што су слепи мишеви, корњаче, сове и детлићи. Животиње користе дрво као скровиште од предатора и атмосферских утицаја, док птице користе грање дрвета за парење, социјализацију и лов, а користе и природне шупљине на старијем дрвећу као уточиште или место за гнездо. Слепи мишеви могу настанити заштићена места иза растресите или ољуштене коре, док водоземци и гмизавци користе пукотине као скровиште, али и као ловиште на инсекте и друге животиње, а поред њих, биљке, лишајеви и гљиве могу користити дрво као растућу подлогу или извор хране. Један зрео храст (лат. *Quercus*) може бити дом до чак 500 различитих врста биљака, инсеката и животиња. Сви наведени подстанари дрвета, колико год деловали густо насељени, доприносе еколошкој функцији шуме и самог дрвета, а тако помажу у повећању биодиверзитета.

Дрво је један од најважанијих природних ресурса и један од ретких који се може у потпуности обновити. Оно је распрострањено у нашем свакодневном животу и привреди, у кућама и намештају, играчкама, новинама, књигама и часописима, мостовима и железничким пругама, оградама и стубовима, као огревно дрво, текстилна

² Девон је геолошки период палеозоица који се односи на време од пре 416 до 359,2 милиона година. Назив је добио према истоименој грофовији у Уједињеном Краљевству где су први пут изучаване стене из тог периода палеозоица.

тканина и органска хемикалија. Дрвеће нас такође снабдева и са чврстим сировинама за производе попут шперплоче, дрвених палета и целулозе неопходне за производе попут папира, картона и др. Дрвени производи се могу поново искористити или рециклирати, чиме се продужава наше снабдевање дрветом и дрвеним производима за будуће генерације.

Дрво је било једно од првих природних материјала који су људи научили да обрађују и користе. Од праисторије до данас, дрво никада није изгубило на својој популарности и посебно је цењено као природни и еколошко прихватљив производ. Практиковано на прави начин, шумарство, тачније контролисана сеча и пошумљавање, представљају одличан пример како људи могу да живе у савршеној хармонији са планетом. У теорији, ако засадимо ново дрво за свако старо дрво које посечемо, можемо наставити да користимо дрво заувек без оштећења планете. У пракси, ова теорија је неизводљива, јер тек посађено и младо дрво има много мању еколошку вредност од зрелог дрвета, старог и до неколико стотина година, па садња чак хиљаду младих, можда не би била довољна замена за сечу само једне шачице старог дрвећа. Гледајући то са позитивне стране, чак и растуће младо дрво уклања угљен-диоксид из атмосфере, а садња више њих, само је један од начина за смањење последица климатских промена.

Дрвеће је одувек имало улогу извора кисеоника, хране, горива и склоништа, али оно нам је такође помогло да појмимо природни свет и ојачамо везу коју имамо са њим као са живим организмом. Ови зелени дивови, уколико им човечанство то дозволи, наставиће да производе кисеоник који удишемо, процес који се одвија у микроскопским хлоропластима, структурама унутар ћелија биљака, у којима се одиграва фотосинтеза, процес којим се светлосна енергија претвара у хемијску енергију, што резултира производњом кисеоника и органским једињењима богатих енергијом.³ Дрвеће је утицало на човечанство и свет око нас и оно је блиско повезано са нашим прецима и њиховим културним наслеђем. Оно је извор много дубљег смисла и мудрости, него што то можемо разумети и можда је баш зато већина земаљске копнене биомасе испуњена дрвећем и шумама, у којима се одвија тајни живот и језик дрвећа, као и мистични микро и макро екосистем становника који живе међу њима.

³ Franjić, Jozo, Željko Škvorc i Ivo Trinajstić, *Anatomija bilja*, Sveučilište u Zagrebu Šumarski fakultet, 2008. (стр. 20)

1.2. Анатомија дрвета и његове одлике

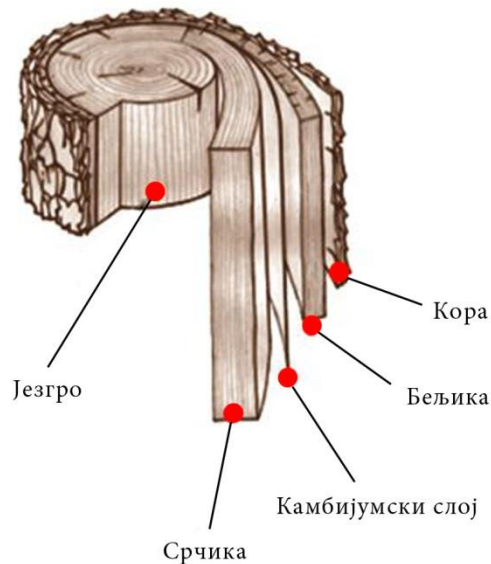
Свако дрво се састоји од корена, стабла, грана и лишћа (у случају четинара иглица). Стабло сачињава највећу масу дрвета и представља од 50 до 90% његове масе, док корен и гране сачињавају од 10 до 50% масе дрвета. Стабло се састоји од следећих основних делова: срце, језгро или срж, срчика, бељика, камбијумски слој и кора. Кора је спољашњи део дрвета и она је чврста, водоотпорна и штити дрво од атмосферских утицаја, инсеката, штеточина и гљивичних болести, а такође и помаже дрвету да задржи влагу. Како стабло расте, кора се шири и пуца и на већини врста дрвећа изгледа грубо и квргаво. До коре је влажни, лагани и живи слој који се зове бељика, препун система цеви који помажу дрвету да црпи воду и хранљиве материје од корена до лишћа. Око спољне ивице бељике налази се танак, активни камбијумски слој, који се не види голим оком и из кога дрво расте сваке године према спољашности, формирајући тако познате годишње прстенове или годове, који нам говоре колико је дрво старо и преко којих можемо препознати летњи и зимски слој. Сакривен бељиком налази се много тамнији и тврђи део дрвета који се назива срчика, који представља део дрвета у коме су системи цеви зачепљени смолама. Срчика представља највреднији део стабла и она се налази између језгра и коре. Ћелије камбијума се путем дељења сваке године деле ка унутрашњости стабла формирајући ћелије срчике, а по спољашности стабла прерастају у ћелије коре. Камбијум производи више ћелија срчике, него ћелија коре, тако да срчика заузима много већи део стабла него кора. Језгро дрвета се налази у средишту стабла и састоји се од порозног ткива, које има веома слаба својства и механичке особине.⁴ Када се у даскама, летвама или гредама нађе део језгра, онда овај материјал временом добија пукотине и зато се за многе важније елементе у градњи или изради намештаја не дозвољава присуство језгра у материјалу.

Свака година раста дрвета, а то се најбоље може видети на било ком исеченом пању, огледа се у низу концентричних прстенова који круже око језгра дрвета, а која се шире према спољашности дрвета тј. кори. Ови прстенови се називају годови и представљају обрасце раста који се одражавају на временске услове и управо се на годовима заснива целокупна студија дендрохронологије.⁵ Анализа годова заснива се на чињеници да дрвеће сваке године формира нове слојеве камбијума између коре и старог дрвета. Ти новоформирани слојеви почињу да се граде у пролеће и разликују се од претходних слојева по боји, јер су светлији од слојева претходних година. Како годишње доба пролази они постају тамније боје и стапају се са слојевима ћелија претходних година, све док се на крају лета не заврши производња нових ћелија. Тај процес се

⁴ Гајић, Милован Р., *Шумска ботаника са анатомијом дрвета*, Друго прерађено и допуњено издање, Шумарски факултет, ООУР Институт за шумарство, Београд, (стр. 73 - 81)

⁵ Дендрохронологија је научна дисциплина која се заснива на анализи годова дрвећа и бави се датирањем и тумачењем прошлих догађаја, а нарочито палеоклиматских и климатских токова.

понавља сваке године, јасна линија раздваја слојеве ћелија, те и слојеве ћелија претходних година.⁶



Пресек дебла дрвета и његов састав

Било да се ради о дрвету у природи или о посеченом дрвету, једна од његових најбољих карактеристика, јесте његова дуговечност. Често до нас долазе информације како су археолози пронашли остатке неког древног дрвеног предмета, алата, пловила или остатке зграде који су стотинама или чак хиљадама година стари. Ако се дрвени предмет правилно третира, лако ће надживети особу која га је направила, јер и дрвени предмет је некада био живи организам, а као и други природни материјали, подложен је природним силама распадања кроз процес познат као труљење, у којем организми попут гљивица, бактерија, термита и буба, постепено нагризају целулозу и лигнин, а дрво претварају у прашину и у успомену. Дрво има и многе друге занимљиве карактеристике. Оно је хигроскопно, што значи да, попут сунђера, упија воду и бубри у влажним условима, испуштајући воду поново када се ваздух осуши и температура порасте. Стабло дрвета је такве конструкције да преноси воду од корена до лишћа, налачећи унутар стабла на систем водених аутопутева. Свеже исечени комад дрвета обично садржи огромну количину воде, а неке врсте дрвећа могу да упију и до два пута више воде у односу на своју тежину. Да би дрво могло да се користи и обрађује, оно се мора потпуно осушити, јер је мања вероватноћа да ће суво дрво трунути и пропадати. Суво дрво је такође много јаче и од њега се много лакше праве разни предмети и конструкције, јер неће много мењати форму као што то чини мокро дрво, а ако је дрво предвиђено за коришћење као

⁶ Franjić, Jozo, Željko Škvorc i Ivo Trinajstić, *Наведено дело*, (стр. 55)

огрев, суво дрво ће лакше изгорети, а самим тим испуштати више топлоте. Дрво се обично суши или на отвореном (за шта је потребно од неколико месеци до пар година) или, ако је брзина важна, у великим пећницама које се називају сушаре, које скраћује време сушења на дане или недеље. Осушено дрво ипак није у потпуности суво, јер обично његов садржај влаге варира од око 5 до 20 процената, у зависности од начина сушења и временских услова.

Иако је дрво читав век свог постојања црпило воду преко корења до врхова крошње и лишћа, ако се посечено и осушено дрво налази у мокрој или влажној средини, онда постаје подложно труљењу. Међутим, у лагуни на северу Јадранског мора, град Венеција, симболизује тријумф човека над природом, представљајући тако један од најјединственијих грађевинских и архитектонских подухвата на свету. Овај „плутајући град“ изграђен је забијањем дрвених стубова или шипова у пешчано тло лагуне како би се осигурали стабилни темељи за изградњу града изнад воде. Разлог зашто су Млечани употребљавали дрво, посебно у морском окружењу, у то време је била мистерија. Комбинација кисеоника и воде представља идеално окружење за организме попут бактерија и гљивица који поспешују труљење и пропадање дрвета, али тек много векова касније, откривени су прави разлози како је дрво уопште опстало потопљено у морску воду. Гранична тачка за све шипове, који су били забадани у пешчано морско тло, била је одмах испод линије воде, тако да шипови никада нису избијали на површину, те дрво није имало интеракцију са кисеоником из ваздуха. Поред недостатка кисеоника, као и морска вода богата минералима која је пролазила између уско распоређених шипова, убризгале су у дрво и ситан песак појачавајући тако његову чврстоћу. Након дужег времена проведеног у оваквој води, дрво се трансформисало тј. скаменило и омогућило овим темељима да издрже незамислива оптерећења. Ова појава скамењености дрвета је једини разлог зашто се Венеција још давно није урушила. Књига Ричарда Ц. Гоја „Изградња ренесансне Венеције: Покровитељи, архитекте и градитељи“⁷ детаљно објашњава процесе конструкције неких од најпознатијих грађевина Венеције и говори да је само за изградњу темеља чувене цркве Санта Марија дела Салуте било потребно 1.106.657 шипова дугачких од четири до осам метра. Градња је трајала две године и два месеца, а дрвеће потребно за шипове се крчило по шумама Балкана, тачније на просторима данашње Србије, Црне Горе, Хрватске и Словеније.

⁷ Goy, Richard J., *Building Renaissance Venice: Patrons, Architects, and Builders*, Yale University Press, New Haven, 2006. (стр. 36)

1.3. Митологија, симболизам и култ дрвета

Дрво игра велику улогу у митологији, легендама, религији и скоро свака култура на свету има приче о дрвећу које поседује мистичне моћи. Шуме су често окружење у коме се одигравају радње прича и авантура, а дрво у њима, у зависности од приче, може преузети улогу помоћника или чак препреке. Традиционални обичаји, приче, веровања, митови, упутства, песме, уметничке форме, ритуали, рецепти, праксе и предања су миленијумима информисали људе о томе, како да пре свега буде човек у свету природе, а то обухвата мудрост и знање које се преносило од предака. У време када су историја и легенда били једно те исто, шуме су биле мистериозна места, где су хероји могли да залутају, суоче се са неочекиваним изазовима и спотакну о сакривене тајне. Део вековне магије шума, лежи у идејама које су људи имали о дрвећу. Одређене врсте дрвећа су заузимале поштован и церемонијалани положај, а дрво је било и остало универзални симбол, тотем и икона која игра истакнуту улогу у митологији и легендама из свих крајева света.



Ђан Лоренцо Бернини, *Аполон и Дафне*, (детал), 1622. - 1625. Галерија Боргезе, Рим
Скулптура представља тренутак метаморфозе Дафне у лоровор грм.

Дрвеће се појављује као веза између светова, као извор живота и мудрости и као физички облик митских бића. Оно се у причама појављује као боравиште богова, место молитве, дом духова, као и субјект табуа. Људи су веровали да су настали од дрвећа или да после смрти бивају претворени у њих, а кроз очуване античке текстове и уметничка дела, може се приметити како јунаци тих прича трансформишу у ловор, тополу, лотос, смирну и храст. Овидијеве „Метаморфозе“ (*Pūblius Ovidius Nāsō, Metamorphōsēs*) спомињу и романтичну причу о Филемону и његовој супрузи Баукиди који су након њихове смрти желели да буду претворени у дрвеће:

„...Причати мјеста судбину, ал' старац спази Филéмон Баукиду, како листа, а Баукида, како Филéмон Листа; и већ се вије над главама њиховим вршак, Говоре једно с другим, док могу, и заједно реку: "С богом остани, друже!" а онда им покрије грање Лица и застре; и данас показују још становници Кибире града дебло уз дебло из двају тјелеса.“⁸

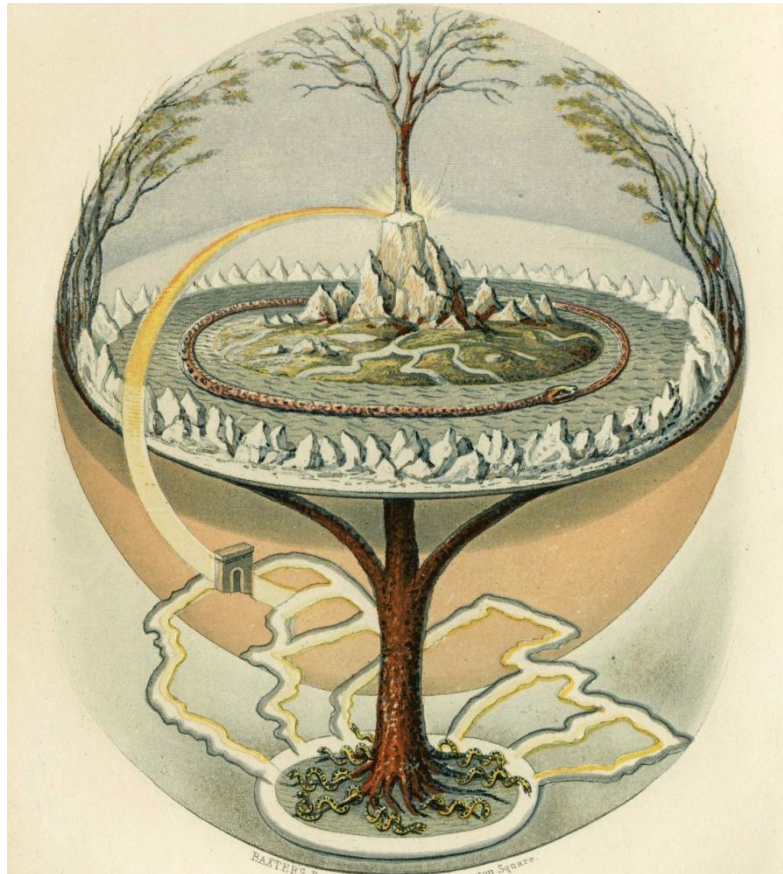


„Филемон и Баукида“, Виргил Солис, илустрација из Овидијевих Метаморфоза, 1581.

Термин „Дрво живота“ постоји у разним верским традицијама, историјским и садашњим, и помаже у дефинисању заједничког наслеђа и културе, па је дрво живота истакнуто у светим књигама, записима Библије, Курана и разним будистичким, хиндуистички и хебрејским списама. Од дрвета познања добра и зла у рајском врту, скандинавског јасена *Југдрасила*, хиндуистичког дрвета *Сома* и персијског *Хаома* легенде говоре о дрвету живота, које расте изнад земље и даје живот боговима и људима,

⁸ Nazon, Publije Ovidije. *Metamorfoze* (prev. Tomo Maretić). Europapress holding, Zagreb, 2008. (стр. 177)

као и приче о светском дрвету, које је повезано са „средиштем“ земље, евоцирајући тако слике древних и величанствених стабала као што су свете смокве, борови, храстови, маслине, чемпреси, липе, брезе, тисе и секвоје, спадајући тако међу најмасовније и најдуговечније живе организме и становнике планете Земље.



Лигдрасил. Приказ светог дрвета из нордијске митологије.



Дрво живота старих Словена

Код старих Словена многа дрвећа су била посвећена појединим боговима. Храст је био посвећен Перуну, липа богињи Види, а бреза Богу жетве итд. У књизи „Поглед у словенску ботаничку митологију“, аутор књиге Петар Булат наводи:

„Култ стабала је, у главном, последица веровања, да су људи постали од стабала односно дрвета или да по својој смрти продужују живот у њима, или пак да су она седишта виших бића, од којих је примитиван човек чинио зависном своју срећу или несрећу у животу, па отуда може да нам буде јасна и појава да су у свих Индоевропљана, па и у Словена, у том погледу била објектом нарочитог штовања напосе она дрвета, која се истичу својом великом старошћу, као н. пр. дуб, храст, липа и др.“⁹

Булат, поред култа стабла, прави и комплетну реконструкцију древне ботаничке словенске митологије, што је с обзиром на пољопривредни и пастирски карактер Словена важно, не само за проучавање и познавање религиозне психологије словенских народа, већ и за упоредно проучавање верских манифестација уопште, а које се односе на ботанички свет.

У једном кинеском миту, мада се ова прича, провлачи дуж целе Азије, па и Европе, у стара времена, када би неко имао тајну коју није хтео да подели, отишао би у планину, нашао би дрво које има рупу и у њу би шапнуо тајну. Након тога, рупа би се запушила блатом и тако би тајна заувек остала сачувана. Сличан концепт се може наћи у приповеци „У цара Тројана козје уши“¹⁰, у којој берберин, који шиша цара Тројана, да не би одао цареви тајну, на пољу иза града ископава јаму и у њу три пута викне: “У цара Тројана козје уши!”. Када је јаму закопао, после неког времена на том месту је израсла зова, од чијег су прута чобани правили свирале. Након што су започели да свирају, из свирале се огласила берберина тајна.

Нема сумње да је већина, ако не и сви народи кроз историју, у неком периоду свог развоја, дрво сматрало домом, уточиштем или оличењем духовне суштине, као и субјекат верских обреда, народних обичаја, легенди, предања и идеја, које су произашле из примитивне концепције духа дрвета или у вези с њим. Култ дрвета је оставио небројене трагове у древној уметности и књижевности и у великој мери је обликовало обичаје и ритуале свих примитивних религија човечанства. Скоро да не постоји земља на свету, у којој се дрвету, у једном или другом тренутку није приступило са поштовањем или са страхом, као бићем које је блиско повезано са неком духовном силом и снагом.

⁹ Bulat, Petar. *Pogled u slovensku botaničku mitologiju*. Etnografski muzej u Zagrebu, 1932. (стр. 2)

¹⁰ Карадић, Вук Стефановић. *Српске народне приповијетке*. Учитељски факултет Универзитета у Београду, 2009. (стр. 128)

1.4. Дрво - Уметнички медијум

Као уметнички медијум, дрво поседује широк спектар врста, чврстоће или мекоће, трајности, година и боје, као и специфичне карактеристике које се могу применити на одређене уметничке форме. Његова путања у уметности је блиско пратила опште токове различитих уметничких епоха, па се од коришћења углавном за религиозне скулптуре, вековима, преко примењених свакодневних предмета трансформисала у савремене скулптуралне форме. Од високо полираног, обојеног или паљеног, дрво није попримало само облике какве су замишљали уметници, већ је било вредновано и због естетског квалитета и уникатности у свом природном и неизмењеном својству.

„Дрво као стварно и живо биће у својој фази постојања и раста до употребе у скулптуралној форми у савременој скулптури подразумева задатости волумена самог стабла до директне презентације. Та елементарна визуелна сензација видом вертикале и облика до искона важи како жива форма која „чека“ усправно. Онда када дрво више није живо, већ положено на земљу, као и човек престанком живота, обједињује се у константу о митском значењу заједничког основног положаја у простору. То је полазиште и исходите у релацији субјекат – форма, митска узајамност за сва времена, и то увек више од било које функционализоване градивности саме дрвене масе.“¹¹

Дрво је одувек заузимало посебно место у уметности, било да су то сакралне скулптуре примитивних и античких цивилизација, дрворези средњовековних мајстора, лепршаве фигуре барока или дела модерниста и савремених уметника. Свако дрво је уникатно у боји, волумену, облику и покрету, а такође поседује и одређена морфолошка, техничка, митска, културолошка, естетска и многа друга својства, пружајући тако неисцрпне могућности у скулпторској форми. Од најранијих записа историје цивилизације па све до савремене уметности, дрво се употребљавало као уметнички медијум у изради скулптура и примењених уметничких предмета, али због његове органске природе, многи од најранијих дрвених предмета нису сачувани. Најстарији сачувани примерак дрвене, највероватније религиозне уметнине, је *Шигирски идол* (рус. *Шигирский идол*), висине 2,8 метара, за који се процењује да је стар преко десет хиљада година. Изрезбарен је примитивним каменим алатом у стаблу сибирског ариша (лат. *Larix sibirica*) и пронађен је 1894. године у области Шигир, на источној падини планине Урал у тресетишту, на дубини од четири метара. Идол је остао очуван због блата у коме је вековима био затрпан и тако остао конзервиран у киселој анаеробној средини у којој микроорганизми попут гљивица и бактерија не могу да преживе.¹²

¹¹ Bogdanović, Kosta, *Poetika bića drveta*, Univerzitet u Beogradu, Šumarski fakultet, Beograd, 2012. (стр. 42)

¹² Lidz, Franz, *How the world's oldest wooden sculpture is reshaping prehistory*, The New York Times, 2021. <https://www.nytimes.com/2021/03/22/science/archaeology-shigir-idol-.html>



Шигирски идол, 280цм, 10.000. година п.н.е. Историјски музеј Свердловск, Јекатеринбург, Русија

Као лако доступан и релативно лаган материјал за обраду, дрво је одувек привлачило интересовање уметника. Осим што се ценило због својих материјалних и естетских квалитета, дрво је такође било условљено различитим друштвеним и културним нормама које су утицала на начине на које се оно користило.

Историја коришћења дрвета у уметности сеже до праисторијског доба када су дрвени предмети имали специфичну ритуалну функцију. Хришћанство је релативно рано открило користи дрвета за његове верске сврхе, правећи од њега крстове и распећа. Међутим, због порозности материјала и осетљивости на влагу, инсекте и гљивице, многа ремек-дела и скулптуре од дрвета су нестале током векова. Средњи век је такође био ограничен на мали број тема које су уметници могли да пренесу у визуелном облику, о

чему се углавном одлучивало на верским скуповима на којима су се помно пратиле догме и прописи о томе шта је дозвољено, а шта не. Немачка је била једна од најплоднијих регија у дуборезу, остављајући иза себе бројна ремек-дела. Осим скулптура, од дрвета су рађени украсни рамови и таванице, олтари, бисте и рељефи.

Тилман Рименшнајдер (*Tilman Riemenschneider*) је био један од најплоднијих и најразноврснијих вајара прелазног периода између касне готике и ренесансе, а нарочито мајстор у изради религиозних дубореза од липовог дрвета (лат. *Tilia*). Његов рад карактерише изражајност лица фигура и њихова детаљна и сложена одећа. Нагласак на изражавању унутрашњих емоција и вешта изведба драперије, као и ситних детаља композиције, издиже Рименшнајдерово дело од дела његових непосредних претходника и савременика. Његов рани успех као вајара је био резултат пластичности његових дела и велика пажња и тачност са којом је моделовао одевне предмете. Рименшнајдерови каснији радови су изгубили део обима и детаља ранијих скулптура, што му је омогућило ефикаснију производњу. Док његов ранији стил има снажан готички утицај, његов зрели стил показује маниристичке карактеристике.



Тилман Рименшнајдер, *Тајна вечера*, око 1500. године. Олтар Свете Крви, Црква Св. Јакоба, Ротенбург, Немачка

Ренесансни хуманизам и са њим један од његових најистакнутијих, између осталих занимања, теоретичара Леона Батисте Албертија (*Leon Battista Alberti*), развио је идеју *Uomo universale*, или идеал универзалног, свестраног човека који постаје центар универзума.¹³ Уметничка пракса је брзо прихватила ову идеју и почела да помера фокус са религијских тема на производњу портрета и биста појединца, с тим, да дрво није било први избор уметника, већ камен. Међутим, дрворезбарење и израда скулптура од дрвета је наставила да се развија, а неки од изузетних примера из тог периода су Донателов мајсторски и до најситнијих детаља изведени Свети Јован Крститељ, који намучен покајањем, обучен у чупаву кожу са платном пребаченим преко рамена, одржава сву своју моћ опомена, у снази свог израза и карактеристично подигнутој руци. Ову скулптуру је тешко уклопити у период Донателовог стваралаштва, коме, због датума рада и потписа, несумњиво припада. Она представља упечатљив пример широког спектра стилова које је Донатело спровео током касних 1430-их, стварајући дела са веома различитим карактеристикама, користећи скоро све врсте скулптуралних техника. Реставрација Св. Јована Крститеља 1973. године, открила је Донателов оригинални концепт, који је био покривен са два различита слоја пресликавања. Тако су поново откривени мајсторов потпис и датум из 1438. године.



Донатело, *Св. Јован Крститељ*, 1438.
Санта Марија Глориоса, Венеција



Донатело, *Покајница Магдалена*,
1453. Музеј катедрале, Фиренца

¹³ Хаузер, Арнолд, *Социјална историја уметности и књижевности*, I том, Култура Београд, 1966. (стр. 328)

Скоро двадесет година касније, након скулптуре Светог Јована Крститеља, Донатело у сличном маниру изводи скулптуру Покајнице Магдалене, која је урађена од комада дрвета беле тополе (лат. *Populus alba*). Претходни прикази дуге косе Марије Магдалене били су знак њене женствености и лепоте, али Донатело је одлучио да њеној целокупној појави и коси изваја неуредан изглед, што се одржавало у складу са променом мишљења католичке цркве о Марији Магдалени. Донатело је одлучио да је изрезбари и обликује у њеном покајничком стању, опустошену и изнемоглу од поста и самоће. Коса на скулптури не пада глатко већ се пријањаја уз њено лице и истрошено тело уз свако одсуство женствених обележја. Након рестаурације, утврђено је, да је обе скулптуре одликовала полихромија¹⁴ и позлата дрвета, а таква пракса на дрвеним скулптурама ће се наставити и током барока у Италији, Немачкој и Шпанији.

У бароку, скулптура је имала изражајни, украсни и динамични карактер и углавном се користила за украшавање верских објеката, палата и јавних простора. Скулптуре су реално одражавале физичке особине и покрете људског тела, а вајари су избегавали симетрију, умножавајући наборе одеће како би дали осећај већег реализма и појачавајући емоционалну тежину скулптура, стварајући већи осећај кретања у представљеним фигурама. Скулптуре су биле инспирисане свакодневним животом, као и религиозним темама, а кроз театралност, уметници барока су настојали да покажу моћ елите, аристократије, свештенства и монархије, стварајући тако претерано сложена и раскошно украшена монументална дела.¹⁵ За израду скулптура углавном су коришћени бронза и мермер, али и полихромно и позлаћено дрво, које је у овом периоду карактеристично за израду црквеног ентеријера, нарочито у сложеним и високим олтарима и иконостасима, са фигурама које су уздизале скоро до плафона, као и у приказима светаца и ликова из хришћанске иконографије.

Након обнављања интересовања за античку уметност, подстакнуту списима Јохана Винкелмана¹⁶, неокласицизам је дошао са незаситним укусом за мермер, а инспирисан старогрчким и римским скулптурама, потиснуо је дрво у декорацију и дизајн. Дрво се углавном користило за украсни намештај, а тек почетком 19. века, дрворез се поново нашао у наставним плановима и програмима уметничких школа у неколико европских земаља.¹⁷

Док је Царска Европа полако потискивала дрво у домен декоративног дизајна, обрада дрвета у другим културама тумачена је кроз наравије из фолклора и традиције. Осим што се користило у западним културама, дрво је такође било примарни материјал многих народа Африке, Азије, Америке и Аустралије. Маске са афричког континента,

¹⁴ Полихромија (грч. *polychrōmos*) многобојност; техника бојења скулптура и делова архитектуре.

¹⁵ Гомбрих, Е. Х., *Уметност и њена историја*, превод Јелена Стакић, Нолит, Београд, 1980. (стр. 403 - 408)

¹⁶ Јохан Јоаким Винкелман (*Johann Joachim Winckelmann*) 1717 – 1768. Немачки археолог и историчар уметности чији су списи усмерили популарни укус према класичној уметности, посебно античкој Грчкој и утицали не само на западно сликарство и скулптуру, већ и на књижевност и на филозофију. З је теорије класицизма.

¹⁷ Хаузер, Арнолд. *Социјална историја уметности и књижевности*, II том, Култура Београд, 1966. (стр. 322-324)

које су касније инспирисале многе авангардне уметнике, као и покрете попут кубизма, фовизма и експресионизма, виђене су као ритуални предмети са малом или никаквом уметничком вредношћу. Маске су испуњавале различите ритуалне сврхе у различитим афричким етничким групама. Међу овим функцијама, маска би се могла сматрати заменом за духа или мртвог претка, као манифестација одређеног појединца. Међутим, маске су се користиле и у изведбама као део верских ритуала, а тако се видело да моћ маске замењује човека, животињу или особину коју је требало да представља.¹⁸ Дрвене маске, коришћене су и у јапанским Но (јап. 能, *Nō*) музичким драмама, које су засноване на причама из традиционалне јапанске књижевности и изводе се још од 14. века. Маске Но драме су изрезбарене од комада јапанског чемпреса (лат. *Chamaecyparis obtusa*) и обојене су природним пигментима, а изрезбарене су тако да имају готово безизражајне изразе лица. Вешти глумци и извођачи су задужени да користе лагане и суптилне покрете, како би уз помоћ светла и сенке открили сакривени спектар емоција урезаних у сваку од њих. Но маска може да представља одређено доба живота, пол, друштвени сталеж, као и људско или нељудско биће, животиње, демоне или божанства.¹⁹



Маска народа Дан из Обале Слоноваче, Музеј афричке уметности, Београд.



Четири кључне фазе израде Но маске јапанског уметника и резбара Хидете Китазава (*Hideta Kitazawa*).

На другој обали Пацифика, тачније на северноамеричком континенту, тотемски стубови представљају неку врсту споменика које су створили народи северозападне обале Америке, традиција коју су индијанска племена изводила много пре открића овог континента. Ови стубови обично садрже симболичне и стилизоване људске, животињске и натприродне форме и фигуре, означавајући породичну лозу, као и моћ, права и привилегије коју је одређена породица уважавала. Тотемски стубови су се обично

¹⁸ West, Shearer. *Portraiture*. Oxford University Press; Illustrated edition, 2004. (стр. 19)

¹⁹ Komparu, Kunio. *The Noh Theater; Principles and Perspectives*. Weatherhill/Tankosha, New York, 1983. (стр. 24)

правили од црвеног кедр²⁰ (лат. *Thuja plicata*), савитљивог дрвета којим је амерички северозапад изузетно богат. Већина ових стубова, иако направљених од црвеног кедр, дрвета отпорног на атмосферске утицаје и труљење, када су били постављени у природи, трајали би у просеку око сто година пре него што би кренули да се распадају, а међу народима северозападне Америке ова дезинтеграција је препозната као природни део животног циклуса тотемског стуба. Тотемски стубови нису нужно причали причу, колико су служили за документовање историје истакнутих чланова заједнице, породице или клана. Од свих материјалних добара коју су произвели народи северозападне обале Америке, тотемски стубови су вероватно један од најпрепознатљивијих културних симбола Северне Америке. Већина тотемских стубова је висока између од 3 до 20 метара, мада су неки достигали и преко 20 метара висине.²¹



Мајк Вебер, *Стуб срама*, 213цм, 2007.
Иланка Културни центар и музеј, Кордова, Аљаска.



Тотем етничке групе Хајда, висине 12 метара, 1850.
Британски музеј, Лондон.

Различите врсте тотемских стубова су се подизале за различите архитектонске или церемонијалне сврхе. Посмртни стубови су служили и као гробница и као надгробни споменик. Исто тако, комеморативни или меморијални стубови су се често подизали у

²⁰ У Северној Америци, врсте рода *Thuja* као што је и западни црвени кедрар су честе, мада се погрешно поистовећују са правим кедром, као што је *Juniperus virginiana*, који је типично познат као црвени кедрар или источни црвени кедрар. Док се неке натурализоване врсте кедрара (*Cedrus*, прави кедрар) могу наћи у Америци, ниједна од ових врста није аутохтона.

²¹ Malin, Edward, *Totem Poles of the Pacific Northwest Coast*, 1986. Timber Press Inc., Portland, OR, USA (стр. 4 - 7)

част преминулој особи, обично од стране покојниковог наследника. У 18. и 19. веку забележени су и примери „стубова срама“, најчешће како би исмевале суседна племена, али у 20. веку, овакви стубови су се подизали као облик протеста против губитка територије или других политичких неправди.²² У новијој историји, један добро познати стуб срама, који се налази у Кордови, на Аљасци, изрезбарио је и осликао тлингитски²³ дрворезбар Мајк Вебер (*Mike Webber*) у знак протеста, поводом еколошке катастрофе, узроковану изливањем 37.000 тона нафте из танкера Ексон Валдез (*Exxon Valdez*) 1989. године у заливу Принц Вилијам у Пацифику. Овај стуб прича мрачну причу о том изливу, на коме морска патка, видра и орао плутају мртви на нафти. Испод њих су приказани скелет харинге, као и рибарски чамац са знаком „На продају“, подсетник на све рибаре и њихове породице који су овом несрећом изгубили основни приход, као и флаша жестоког алкохолног пића, да подсети људе да је капетан брода Ексон Валдез, био пијан пре него што је преузео кормило, а самим тим и узроковао ову еколошку катастрофу. На врху тотема је наопако окренуто лице бившег дугогодишњег извршног директора корпорације Ексон са носем налик Пинокију, знаком долара уместо очију, док из његових уста излази нафта, као и речи лажног обећања финансијске и логистичке помоћи тлингитском народу након излива нафте.²⁴

Готово је немогуће сажети потпуни приказ употребе дрвета у уметности. Свестраност стилова, техника и комбинација дрвета са другим материјалима је небројена, као и могућности које пружа свако дрво, које је само по себи уникатно. Од фурнира, индустријски сечених греда и летви, лепљених комада дрвета, паљеног, офарбаног, лакираног, па све до дебла дрвета, у коме се до решења може доћи асоцијативном методом, посматрајући дрво као већ готов облик, могућности су заиста многобројне. Интернационални језик дрвета и привлачност материјала као медијума уметничке форме, само су неки од аспеката који је одувек привлачио уметнике, а чији ће се потенцијал и прегршт могућности видети тек у двадесетом веку.



На фотографији је приказан један део основног ручног алата који је неопходан у изради дубореза и скулптура.

²² Stewart, Hilary, *Looking At Totem Poles*, University of Washington Press, Seattle, 1993. (стр. 16 - 18)

²³ Тлингити су етничка група северозападне Америке и живе на обали Пацифика, на потезу од јужне Аљаске до севера Британске Колумбије.

²⁴ Thieme, Barnaby, *The Tlingit, the Raven, and a Shame Pole for Exxon*, 2012.

<https://mesocosm.net/2012/06/01/the-tingit-the-raven-and-a-shame-pole-for-exxon/>

1.5. Скулптура у дрвету 20. века

У једанаестом издању Енциклопедије Британике (*Encyclopædia Britannica*), издате 1911. године, један од уредника, у одељку о дрворезбарству пише да је дрворезбарење изашло из моде, а да је рад неминовно спор и да захтева знатну вештину, чинећи изведене радове скупим, а да су други и јефтинији начини украшавања смакли дрворезбарство са свог некадашњег места. Он такође наводи да је механизован приступ раду доста заслужан за то, а настојање да се занат популаризује путем сељачке класе није увек достигао свој жељени циљ. Постепени нестанак индивидуалног уметника, излактаног од стране предузимача, погубан је за наставак уметности која више не може да процвета, јер ова уметност, која је свој зенит достигла у катедралама из 15. века, не може се надати да ће поново заживети.²⁵

Ова изјава се убрзо након издавања показала нетачном, јер су опстанак уметности и уметника, као и дрворезбарски занат наставили да се унапређују, као и да обнављају традицију обраде дрвета у свим деловима света, јер након демократизације жанрова у уметности, наступа такође и демократизација употребног материјала у скулптури, а уметници се на самом почетку 20. века поново враћају дрвету.

Почетком новог миленијума, уметници су имали све разлоге да верују да улазе у потпуно ново и јединствено модерно доба. Филозофи попут Анрија Бергсона (*Henri-Louis Bergson*) који су проширивали и урушавали тадашњи концепт и поимање времена и теорије Сигмунда Фројда (*Sigmund Freud*) отварале су нове путеве ка неистраженим сегментима људског ума. Индустијска револуција деветнаестог века изнедрила је модерна транспортна средства као што су аутомобил, авион и електрични лифт, а који су ишли руку под руку са конструкцијама од челика и стакла у конструисању небодера - симбола модерног града. Живот до тог тренутка у историји никад није био бржи. Овај опојни тренутак, доказан и у интелектуалној и у популарној култури, заиста је навео уметнике да поверују да су део много већег пројекта, у коме ће измислити нови визуелни идиом за савремени свет и да истовремено преиспитају постојеће идеје о томе шта би уметност могла и требало да буде. Често је овај став додатно радикализован историјским догађајима и задирањем у политичку припадност. У Русији, Совјетска револуција 1917. године променила је мотивацију авангарде која је већ била у настајању, док је у Немачкој, Вајмарска револуција 1918. године отворила идеолошки простор за формирање Баухауса. Са друге стране Атлантског океана Велика депресија у Сједињеним Америчким Државама умањила је куповну способност одређених купаца уметности и створила нове услове за уметност 1930-их, а Први светски рат (1914 - 1918) поред свих својих ужаса и вишемилионских жртви, имао је запањујуће последице по уметност широм света. Одговор уметника тог периода на неизмерну бруталност модерног ратовања је био квалитативно другачији од било ког претходног рата. Велики рат је био

²⁵ Hooper, Horace Everett, Hugh, Chisholm, *The Encyclopædia Britannica*, Eleventh Edition, Cambridge University Press, 1911. (стр. 791-797)

кршење logике, а то је оправдало скептицизам модерниста који су се питали да ли књига треба да има почетак, средину и крај, да ли је песми потребна мелодија, као и да ли слика треба да верно прикаже своју тему или уопште да има тему.

1.5.1. Примитивизам и модернистичка скулптура

Почетком 1900-их, француска штампа фасцинирала је своју читалачку публику са егзотичним и преувеличаним причама о дивљаштву и канибализму афричког континента. Али како су се њихове колоније проширивале у односу на дотадашњу сахарску Африку, француски колонијалсти су научили много више о култури афричких народа, откривајући њену лепоту и уметност. По доласку у Европу, маске и фигуре са афричког континента често су биле излагане у сталним поставкама музеја Париза, Берлина и Лондона. И док су музеји почели да се пуне многим непроцењивим афричким артефактима, као што су биле фигуре и маске изрезбарене од дрвета, сада већ познати европски уметници су се тада први пут сусрели са афричком уметношћу. Поставке музеја привikle су пажњу и легендарних уметника, као што су Анри Матис (*Henri Matisse*) и Пабло Пикасо (*Pablo Picasso*), који, иако су одмах схватили да су ова уметничка дела по њима примитивна, она су такође била софистицирана у својој апстракцији, што је њима послужило као тачка инспирације за даљи рад и интерпретацију.



На детаљима слика Анрија Матиса *Госпођа Матис* и Пикасовим *Госпођицама из Авињона* види се директни утицај афричких маски на њихов рад.

Преко церемонијалних маски до костима и религиозних статуа, афричка и уметност других неевропских народа допринеле су са својим снажним утицајем на развој модерне уметности током раног 20. века. Са својим егзотичним апстракцијама и живописним ликовним изразом, ова уметничка дела су означавала значајно уметничко одступање од онога на шта је западна публика навикла и од онога са чиме је била комфорна. Афричке скулптуре, са својим сукобљеним бојама, фрагментираним геометријским обрасцима и моћном примитивном маштом привукли су са својим многобројним облицима многе модернистичке уметнике, јер су они увек били гладни висцерално нових и динамичних језика иновације, а били су посебно привучени јединственим елементима презентације афричке уметности, покренувши тако потпуно нове уметничке покрете.

Један од тих покрета био је и немачки експресионизам, који настаје у време великог културног, економског, друштвеног и политичког флуksа, достигавши зрелост у годинама Првог светског рата, а свој врхунац у годинама током Вајмарске републике. Ера експресионизма представља време великих експериментисања, узбуђења и енергије која је укључивала учеснике у скоро свим великим немачким градовима, као и у мањим изолованим градовима. Вајари немачког експресионизма су били потпуно укључени у људску фигуру, јер док су се уметници у другим уметничким правцима Европе удаљили од фигурације, експресионисти су помно испитивали људску форму и често је тумачили кроз интензивне боје и смеле обресе, резбарили из сировог дрвета и растезали до крајњих граница. На тај начин, представљали су гласан крик против академске традиције у скулптури. Они су експлоатисали природна својства својих материјала и сматрали њихове квалитете битним компонентама потпуног естетског израза. Камен, глина, а нарочито дрво су највише одговарали њиховој теми и циљу, али за разлику од средњовековне полихромиране и позлаћене скулптуре, на којој је разнобојност и уникатност дрвета била прикривена, његов природни облик и компактност су били значајни аспекти експресионистичке скулптуре. Иако су многе сачуване скулптуре ових вајара у бронзи, важно је схватити да је већина њих изливена постхумно, највише због финансијских ограничења и недостатка покровитељства током њихових живота. Посебна привлачност немачких експресиониста према дрвету поклопила се у великој мери са њиховим ентузијазмом за афричку и уметност острва Океаније. Ово интересовање, приписује се и распрострањеном утицају Пола Гогена (*Paul Gauguin*) и његових слика и скулптура у дрвету, као и колекцијама етнографских музеја, који су отворени крајем деветнаестог и почетком двадесетог века у многим европским градовима, па и у Берлину, Минхену и Дрездену. Као и њихови савременици, немачки експресионисти су једнако одговорили на такве предмете као инспирацију, за велики број својих експеримената у дрвету и квалитету њихових резбарења, као и у поједностављеним облицима њихових портрета и фигура, а и оштрој дефиницији њихових дубореза.

Већински део вајарског опуса Ернста Барлаха (*Ernst Barlach*) и Ернста Кирхнера (*Ernst Kirchner*) састоји се од скулптура у дрвету. Иако су тематика и приступ скулптури у дрвету код Барлаха и Кирхнера у потпуности супротни, они свакако представљају два главна носица немачке модернистичке скулптуре у дрвету.

Барлахова скулптура „Осветник“ (нем. *Der Rächer*) се јавила као одговор на незадовољство са политичким, економским и социјалним условима тог времена и као јединствен, изражајни језик и агресивност у раду, која приказује моћну сцену ратника који слепо, али одлучно јуриша, са рукама подигнутим изнад главе у којима се преко напетих леђа протеже тешки мач. Обучен у тешку ванвременску одору, са лелујавом, али линијом строго дефинисаном драперијом, са оштром, течном и испланираном формом, инспирисана футуризмом и кубизмом, чијим се утицајем добија неуобичајна равнотежа између реализма и апстракције, са интензивном експресијом. Барлах је на својим скулптурама истицао текстуру лица, шака и ногу, ослањајући се на средњовековни европски стил верске скулптуре, али његове једноставне кривине, вијугаве линије и

беспрекорни благ однос, обележавају га као модерног традиционалисту. Његов ликовни језик био је инспирисан сировим, али јако популарним резбаријама руских сељака, које је видео у посети Русији 1906. године и оваквим начином обраде скулптуре, Барлах ће се бавити до краја свог уметничког рада.²⁶



Ернст Барлах, *Осветник*, 57,2 x 79 x 29,7 цм
Липово дрво, Кућа Ернста Барлаха, Хамбург, 1922.



Ернст Барлах, *Магдебуршки споменик*, 255x154x75цм
(деталј) Храстовина, Магдебуршка катедрала, 1929.

За разлику од Барлахових сведених драперија и скоро исполираних фигура, површине Кирхнерових скулптура су углавном грубље обраде. Био је један од оснивача уметничке групе „Мост“ (нем. *Die Brücke*), са којом је посећивао поставке етнографских музеја, а у којима је највише био одушевљен скулптурама Камеруна, Палауа и Индије. Иако се у почетку, у својој уметничкој каријери највише бавио сликарством и графиком, Кирхнер је кроз свој читав стваралачки век производио скулптуре од дрвета, представљајући тако саставни и незаобилазни део његовог теоријског и практичног опуса. Кирхнер је одбацио стари радни метод, да преко глиненог модела и гипсаног одливка долази до фигуре у чвршћем материјалу, сматрајући то као неуметнички приступ раду, јер је он своје фигуре стварао директно у дрвету. „Плесачица“ (нем. *Tanzende*) је једна од његових најранијих скулптура, а ову живахну дрвену скулптуру жене која плеше истесао је од дебла, које је сам исекао у шуми. Због његовог избора материјала и начина рада, облик стабла је у великој мери одредио форму скулптуре, а Кирхнер је на крају осликао комад, што је допринело експресивности и живахности скулптуре. Када се погледа боја, облик и покрет скулптуре, они у великој мери подсећају на насилне потезе четкицом какве се могу видети на Кирхнеровим сликама.²⁷

²⁶ Barron, Stephanie, *German expressionist sculpture*, Los Angeles County Museum of Art, 1985. (стр. 60 - 62)

²⁷ Barron, Stephanie, *Наведено дело*, (стр. 113 - 117)



Ернст Кирхнер, *Плесачица*, 87 x 35.5 x 27.5 цм,
Ловино дрво, Стеделијк музеј, Амстердам, 1911.



Ернст Кирхнер, *Пријатељи*, 175 x 50 x 50 цм
Полихромно дрво, Музеј уметности Базел, 1924.

Док су експресионисти били уважавани у уметничким и интелектуалним круговима Европе, тридесетих година 20. века, неколико година након доласка на власт, врх режима Нацистичке Немачке је осудио модернизам као уметност која промовише болест друштва и која покушава да отрује незапрљану крв немачког народа. Радови уметника немачког експресионизма, као и њихових савременика осуђени су као непогодни за немачку културу, јер је за њих модернизам представљао лаж коју желе да овековече Јевреји, комунисти, па чак и душевно болесни људи и са њом да загаде тело немачког друштва. Рат против модернистичке маште и експресије, а са њим и бруталност како физичка тако и интелектуална, започет је 1933. године, а његова кулминација је била 1937. године у Минхену на изложби „Дегенеративне уметности“ (нем. *Entartete Kunst*). У периоду од четири године, из музеја, галерија и цркви конфисковано је преко 16.000 слика, графика и скулптура које су означене као дегенеративне и изопачене. Трећина заплених слика је продата како би се прикупила средства за предстојећи рат, а преко 5000 непродатих слика је запаљено. Конфисковане бронзане скулптуре су претопљене за потребе прављења наоружања за војску, док је већина скулптура од камена и дрвета уништена. Преосталих 700 графика, слика и скулптура изложено је у галерији Хофгартена у Минхену у циљу ругања и подстицању јавног мњења против модернизма. Изложбу је посетило преко два милиона људи, а након Минхена, изложба је обишла и друге немачке и аустријске градове у којима је наишла на скоро једнак одазив посетилаца. Иако је изложба служила као промоција јавног гађења против политичке претње, она и даље остаје једна од најпосећенијих изложби у историји модерне

уметности, тако да је омашком, врх владајућег режима учинио више за промоцију модерне слике и скулптуре, него иједна друга влада у историји.



Постер за изложбу „Дегенеративне уметности“



Фотографија злогласне изложбе у Минхену, 1937.



Скулптуре „Распеће“ (нем. *Der Kreuzifixus*) Лудвига Гиса (*Ludwig Gies*) из 1921. године и „Лебдећи Анђео“ (нем. *Der schwebende Engel*) Ерста Барлаха из 1927. године, означене су као „дегенеративне“ и само су неке од уметничких дела која су уништена у периоду од 1933. до 1937. године. Након Барлахове смрти 1938. године, група његових пријатеља искористила је сачувани гипсани калуп „Лебдећег анђела“ и у бронзи је одлила нови примерак који је након Другог светског рата поново постављен у катедрали у Гистрову. Гисово распеће није било такве срећне судбине и овај модернистички приказ Христовог распећа, урађен у храстовом дрвету, заувек је изгубљен.

1.5.2. Од примитивног ка апстрактном

На много начина, примитивизам је уметницима пружио начин да критикују устајале традиције европске конвенционалне уметности, јер се употреба једноставнијих облика и апстрактних фигура у примитивној уметности значајно разликовала од традиционалних европских стилова, а уметници модернизма, користили су ове форме да у потпуности преобразе сликарство и скулптуру. Иако је на први поглед примитивизам био покушај да се прихвати и уздигне статус племенских уметности, он је сам по себи био евроцентрични подухват, представљајући тако комплексну уметничку тенденцију, која је увела нови начин сагледавања и присвајања облика „примитивне“ уметности, а одиграо је круцијалну улогу у радикалној промени правца светске уметности 20. века.

Румунски вајар Константин Бранкуши (*Constantin Brâncuși*), иако је радио у многим материјалима, изнад свега је волео резбарење у дрвету, што би захтевало, како је једном рекао: „*Сукоб без милости, између уметника и његових материјала.*“ Бранкуши је често резбарио скулптуре од храстовине или кестена (лат. *Castanea*) које је касније изводио у бронзи или мермеру. Његов рад се одражавао у афричкој традицији резбарења, јер Бранкуши је такође био заинтересован за „примитивне“ квалитете афричке уметности. Његова визија модерне уметности га је навела да своје скулптуре поједностави, прочисти и уједини, како би пружиле духовну радост као и естетско задовољство.²⁸ Афричка уметност понудила му је екстремне примере поједностављења и шематизације фигуре, а Бранкуши је имао способност да синтетише примитивну, занатску и декоративну апстракцију са естетиком машинског доба двадесетог века. Његова прва скулптура у дрвету „Блудни син“ из 1914. године, била је веома блиска апстракцији и представља комад грубо клесаног храста са једва приметним цртама људског бића. Тим путем, Бранкуши ће ићи са читавим низом дрвених скулптура, које свакако спадају међу његова најутицајнија дела. Први је измислио скулптуралну основу, чија је употреба била таква да је могла послужити и као потпора скулптури, али и као скулптура за себе. Бранкуши је иначе сам конструисао свој намештај, већину свог прибора за јело, лулу и др. Прву верзију „Бескрајног стуба“, Бранкуши је изрезбарио 1918. године, а скулптура је настала кроз понављање симетричних геометријских елемената, док је сам стуб инспирисан стубовима румунских сељачких кућа и представљао је отеловљење потребе за духовним уздизањем коју је Бранкуши често изражавао у својим делима.²⁹ Скулптуре у дрвету које је изводио биле су уметност једноставне форме са којима је свакако могао да закомпликује и некомплицовано, док су се његови радови граничили, али су ретко кад и постајали потпуно апстрактни.

²⁸ Elsen, Albert E., *Modern european sculpture 1918 – 1945*. Georg Braziller, Inc. New York, 1979. (стр. 22)

²⁹ Elsen, Albert E., *Наведено дело*, (стр. 132 - 133)



Константин Бранкуши, *Блусни син*, 44.4 x 20.5 x 20.5 цм
Музеј уметности Филадельфија, 1914.



Константин Бранкуши, *Бескрајни стуб*, Верзија 1,
203.2 x 25.1 x 24.5 цм, МОМА, 1918.

Његов савременик, вајар Хенри Мур (*Henry Moore*), био је противник европске скулптуралне традиције и уместо тога се окренуо примитивној и архаичној уметности. Откривао је снагу и лепоту египатске, етрурске, а касније претколумбовске и афричке скулптуре. Лежеће фигуре су биле Мурова главна тема, што му је давало слободу, композиционо и просторно, да „измисли потпуно нову форму-идеју“.³⁰ Мур је изрезбарио шест великих лежећих фигура у брестовом (лат. *Ulmus*) дрвету између 1935. И 1978. године. Пре ширења холандске болести бреста,³¹ брестово дрво је била најраспрострањенија и најчешћа врста дрвета у Великој Британији и Европи. Карактеришу га широки годови, који су одговарали Муровим апстрахованим фигурацијама, надмашивши камен у формалним могућностима које је нудио као уметнички медијум. Лежеће фигуре, са својим вишеструким удубљењима, показују развој Муровог резбарења и његову тежњу да доведе простор и форму у равнотежу. Мур је имао осећај да искористи позицију раста дрвета, користећи годове и дужину дрвета да дефинише и нагласи различите делове тела, као и карактер дрвета, његове атрибуте, грубу и глатку текстуру и боју за површину дочаравајући тако спољашњост вајаног тела. Тако је постизао флуидни континуитет, хармонизацију равних и закривљених форми, однос „мекано“ вајане форме и тврдог дрвета, што је стварало силуете које би са дистанце носиле идеју форме изграђене око унутрашњег простора. Мурове лежеће фигуре су растумачене као романтични симболи природе, тачније као вечна жена или мајка и

³⁰ Read, Herbert. *Henry Moore, A study of his life and work*. F. A. Praeger, New York, 1966. (стр. 70)

³¹ Холандску болест бреста проузрокује гљива *Ophiostoma ulmi*, која је почев од 1910. изазвала масовно сушење бреста у читавом свету. Заразу шире брестови поткорњаци који споре гљивице уносе директно у зону спроводних ткива.

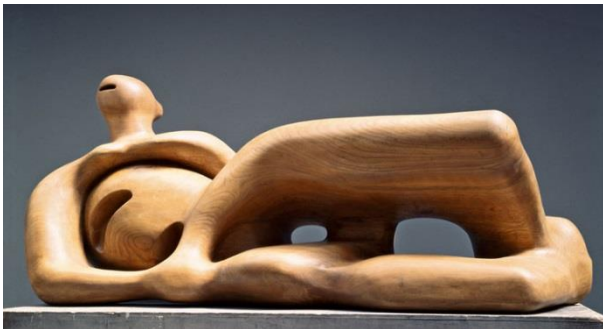
исконско биће. Мур је настојао да у своје лежеће фигуре унесе како је он то називао „спокој“, као савршен спој предмета, технике и материјала.



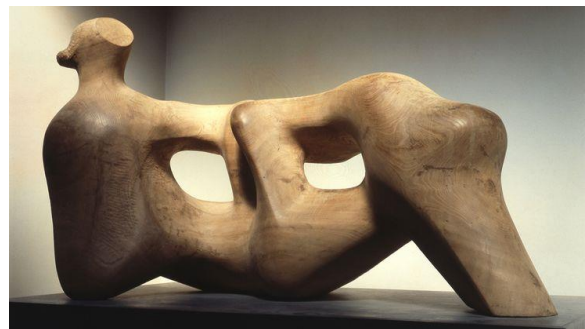
Хенри Мур, *Лежећа фигура*, 106 x 60 x 40cm
Музеј уметности Хепворт Вејкфилд, 1936.



Хенри Мур, *Лежећа фигура*, 200 x 94 x 76cm
Институт уметности Детроит, 1939.



Хенри Мур, *Лежећа фигура*, 190 x 90 x 66 cm
Непознато власништво, 1946. година



Хенри Мур, *Лежећа фигура*, 222 x 123 x 106cm
Хенри Мур фондација, Пери Грин, В. Британија, 1978.

Уметност након Другог светског рата и геополитичких и културних промена које су уследиле, усваја термин „савремена уметност“ и постаје преовлађујући израз за уметност произведену од 1950. година па надаље, а обухвата и уметнике који настављају да раде у модернистичким или касним модернистичким традицијама, као и уметнике који одбацују модернизам зарад постмодернизма или неких других разлога. Артур Данто (*Arthur Danto*) тврди да је савременост шири појам и да постмодерни објекти представљају подсектор савременог покрета који је заменио модерност и модернизам.³² Преовлађујући број нових покрета и стилова доминирао је светом уметности, који у целини, обележава почетке уметничког постмодернизма и прелазак са модерне на савремену уметност.

Постмодерна уметност је такође замаглила разлике између сликарства и скулптуре, а понекад и архитектуре, при чему уметници често у своја дела укључују

³² Danto, Arthur C.. *After the end of art*, Princeton University Press, New Jersey, 1998. (стр. 5 – 15)

мноштво нетрадиционалних уметничких материјала. Од 1960. године, вајане слике и осликане скулптуре постале су уобичајене, док су се уметнички материјали кретали, од Раушенбергове (*Robert Rauschenberg*) препариране козе, до размазаних и понекад конзервираних телесних течности разних савремених уметника. Широки спектар приватних и јавних простора, постали су арене за радове многих савремених уметника, док су трендови у савременој скулптури укључивали све већу употребу комбинованих медија и тако стварајући уметничка дела која своје значење и утицај црпе из разних контекста и извора.

Већина уметника у другој половини 20. века наставља традицију коришћења дрвета за скулптуру, с тим што се сада границе могућности дрвета померају, а уметници на њега примењују постмодернистички приступ и стратегију приликом обраде дрвета. Деконструишући облике медијума и истражујући однос између функције и форме, уметници користе индустријске технике обраде дрвета, стварајући тако скулптуре које демонстрирају узбудљиве могућности кроз коришћење технологије. С друге стране „Ленд арт“ (*Land art*) употребљава дрво у свом изворном облику, јер је идеја да се природно стање материјала, у овом случају дрвета, не само да остане видљиво, већ је у већини случајева главна веза са темом коју карактерише екологија, присвајање и уништавање природе и околине која га окружује.

Вајар Дејвид Неш (*David Nash*) за дрво каже да свакодневно учи од њега, почев од његове природне геометрије, једноставности и силе, променљивости и његовог унутрашњег живота. Он прати своје знање поштујући живот дрвета, а уметност којом се бави сједињује се са процесом и снагом метаморфозе природе, како би направио различите облике и нове органске аранжмане и тако учествовао у свакодневним чудима преображаја око њега.³³ Његову „Куполу од јасена“ (енг. *Ash dome*), започету 1977. године, чине двадесет и две саднице јасена, које су засађене у кругу пречника девет метара на брду Фестинјог долине³⁴ (велш. *Vale of Ffestiniog*), са намером да се уметниковом пажњом и култивацијом узгаја природна купола од дрвета. Дрвеће брезе је такође засађено како би пружио заштиту од ветра, али и као конкуренција јасену, не би ли подстакле његов раст. Користећи методе калемљења и резивања, ова скулптура се током последњих 45 година и даље развија. По Нешу, читаво искуство се заснива на директном контакту са виталношћу ових стабала, њиховом метаморфозом из године у годину, као и њиховим „дисањем“ кроз годишња доба.³⁵

Неш такође прави и неорганске, неалузивне скулптуре користећи оштећено и дрво које је напала трулеж, а од њих са моторном тестером и брениером између осталих тема резбари композиције од геометријских тела коцке, лопте и пирамиде. На ова геометријска тела од дрвета, читавом површином усеца хоризонталне, вертикалне и дијагоналне правце, које потом спаљује брениером. Иако у обзир узима и урођени

³³ Дејвид Неш, интервју, *In conversation, David Nash*, <https://www.somewhere-nowhere.com/downloads/David-Nash-in-conversation-2017.pdf>, 2017.

³⁴ Долина у Националном парку Гвинед, на простору Северног Велса.

³⁵ Warner, Marina, *David Nash – Forms into time*, Academy Group Ltd, London, 1996. (стр. 66)

карактер дрвета, Неш не дозвољава да он диктира коначни идентитет скулптуре. Серију ова три геометријска тела обично прате и цртежи на папиру, на којима су угљеном нацртани само делови скулптуре који су спаљени. По Нешу, дводимензионални цртеж се чита директније маштом, док је физички податак њене величине мање изражен. Постављањем скулптуре на патос, а цртеж те скулптуре на зид изнад, чини да ова два различита искуства разумевања, унапређују и скулптуру и цртеж, а што се показало најбоље у случају ових основних геометријских облика.³⁶



Дејвид Неш, *Купола од јасена*, Фестинџог долина, Велс, 1977. -



Дејвид Неш, *Природа природи*. Угљенисано дрво
Приватна колекција, 1985.



Вертикално, дијагонално, хоризонтално, Брестово дрво
Приватна колекција, 1991.

³⁶ Warner, Marina, *Наведено дело*, (стр. 100)

Поглавље II

НЕОТКРИВЕНА ДУША СМЕЋА

2.1. Од античких до савремених депонија

Човечанство је одувек производило смеће, али до пре само 150 година, отпад је био углавном органског порекла. Дрво, вуна, памук само су неки од био-разградивих материјала који су се тада користили, али у данашње време, отпад је постао много токсичнији. Све већа фабрикована потражња, која се појавила након Првог светског рата у виду конзумеризма, страховито је повећала производњу, која је повисила нивое употребе тешких метала, радиоактивних супстанци, као и неразградиве пластике. За разлику од био-разградивог отпада наших предака, који се једноставно могао закопати у земљу док временом не иструне, савремене јавне и дивље депоније остављају дугорочне последице на природу и екстремно су отровне за људе и животиње.

Археолошке анализе многих античких градова показале су између осталог и детаљне саставе земљишта, приказујући тако и слојевите историје градова. По овим анализама, уочено је да су улице и сви генерално отворени простори у урбаним срединама често користили као места за одлагање отпада, укључујући органске материјале из домаћих и занатских делатности, шут, људске и животињске телесне излучевине, као и разне друге остатке. Импрегнирање отпада у тло је за то време било посебно значајно, јер улице и тргови нису увек били поплочени и могли су да апсорбују много кишнице, а могуће је и зато што су урбанизоване области античког доба углавном биле изграђене на ниском, па чак и мочварном тлу.³⁷

Потреба за чишћењем загађеног урбаног простора, први пут се у забележеној историји појавила у виду чувене римске Клоаке Максима (лат. *Cloaca Maxima*), изграђене под Тарквинијем I (*Lucius Tarquinius Priscus*) у 6. веку пре нове ере. Ова подземна канализациона мрежа, сакупљала је градски отпад уз помоћне линије које су ишле од кућа и одводиле их директно у Тибар, што је допринело чишћењу Рима. Посао одржавања и чишћења канализације су обављали осуђени злочинци и робови, а многи градови старог Рима су у то време били опремљени сличним објектима.³⁸

Град Рим је између осталог познат, јер је стациониран на седам брда, али осмо брдо Рима, Монте Тестацо (ита. *Monte Testaccio*), настало је процесом вештачке

³⁷ Agnoletti, Mauro, Simone Neri Seneri, *The Basic World Environmental History*. Springer Verlag, Heidelberg, 2014. (стр. 201)

³⁸ Bradley, Mark, Kenneth Stow, *Rome, Pollution and Propriety: Dirt, Disease and Hygiene in the Eternal City from Antiquity to Modernity*, Cambridge University Press; Reprint edition, 2016. (стр. 23)

орогенезе³⁹, тачније, нагомилавањем глинене амбалаже у плавној равници Тибра. Ово брдо састоји се од преко стотину милиона фрагмената глинених амфора, у којима су Римљани преносили маслиново уље преко Средоземног мора, од провинција Хиспаније (данашња Шпанија) до срца Римског царства. Фрагменти датирају из трећег века нове ере, када је Монте Тестачо постао највеће и најсавременије одлагалиште отпада на свету. Величина брда се током векова смањила, јер су ови фрагменти коришћени као подлога за путеве, испуна за бетон, али и за изградњу таванице Базилике Св. Петра, за коју се висина Монте Тестача спустила за један метар. Тек 1744. године, одлуком тадашње владе Рима, ово брдо је престало да се користи као залиха материјала.⁴⁰



Монте Тестачо, осмо брдо Рима и античка депонија глинених амфора.

Употреба подземних цеви, као и контролисано оформљавање депонија је опало током средњег века и замењено је површинским каналима за спровођење кишнице и дренажне воде, а многи градови су од нагомилане количине смећа изгубили приземља па некад и зграде у висини другог спрата. Средњовековни урбани потоци, а који се и данас у Француској могу идентификовати по називу Мердеро (фра. *Merdereau*), што у преводу са француског значи Фекална вода, служили су као импровизирана канализација. Током средњег века, у неким градовима су се могле наћи депоније, настале нагомилавањем отпада и одводњавањем септичких јама. Ове депоније, првобитно постављене на градским капијама, а потом окружене растом града и замењене локалитетима ван нових граница, често су прерастали у права брда. Више таквих примера се налази у Паризу где су ове хумке потпуно интегрисане у урбани пејзаж, а Ботаничка башта (фра. *Jardin des plantes*) направљена у 17. веку, само је једно од средњовековних депонијских брда, које је и данас видљиво.

³⁹ Орогенеза (грч. *Óros - génesis*) представља процес формирања планина.

⁴⁰ Ezban, Michael. *The trash heap of history*. Places Journal, 2012. <https://placesjournal.org/article/the-trash-heap-of-history>

Током 18. века, лекари су показивали све веће интересовање за Хипократову (*Hippokrátēs ho Kôios*) теорију медицине, која је наглашавала примарну улогу животне средине у здрављу. Они су обрађали посебну пажњу на градове чија је статистика, а која се у то време интензивно развијала, показивала високу стопу морталитета. Овакве врсте пројеката за здравију животну средину развијане су током читавог 19. века, а чак се и роман Виктора Игоа (*Victor Hugo*) „Јадници“ (фра. *Les Misérables*) обраћа овом социјалном проблему, са својим опширним описом париске канализације, смрти и болести ликова који је окружују, описујући тако скривену страну Париза и повлачећи јасну фигуративну и метафоричку границу између друштва и онога шта оно одбацује.⁴¹

У савременом управљању отпадом, баш као и у старом Риму и средњовековном Паризу, смеће и даље мења топографију, а отпадни материјал се са једне локације одлаже на другу, испуњавајући долине и светска мора, реке и океане, резултирајући тако еколошки штетним планинама и острвима. Додуше, Монте Тестачо, због свог хомогеног састава, никада није стварао метан и процедурне воде, нити се деценијама спорадично таложио услед распадања садржаја. За разлику од данашњих депонија које се у већини земља затрпавају земљом и неуспешно озелењују, падине Монте Тестача подржавају спонтани раст најмање 176 врста жбуња, дрвећа и трава које стварају различите екосистеме и микроклиму, али и ове падине су такође настале из тока отпада транснационалне мреже производње и транспорта хране која се кретала хиљадама километара и опслуживала милионе грађана. Његов обим и логистичка сложеност парирају савременим системима дистрибуције хране и отпада и представља тако физички нуспроизвод токова материјала и размене добара и услуга који подупиру процесе урбанизације.⁴²



Планине смећа на обалама Медитерана у Либану

⁴¹ Lewis, Briana. *Nineteenth-Century French Studies, Vol. 44, The Sewer and the Prostitute in "Les Misérables": From Regulation to Redemption*, University of Nebraska Press, 2016. (стр. 272)
https://www.jstor.org/stable/44122752?read-now=1&refreqid=excelsior%3A99d36270d739aa465f0b2b0ae4bcda6&seq=3#metadata_info_tab_contents

⁴² Ezban, Michael. *The trash heap of history*. Places Journal, 2012. <https://placesjournal.org/article/the-trash-heap-of-history>

Двадесети и двадесет први век су обележени драматичним технолошким напретком који је подигао животни стандард на виши ниво, али са оваквим достигнућима људски фактор и његове активности су главни узрок губитка биодиверзитета планете и његов утицај на животну средину је огроман, јер је у кратком временском року убрзао стопу изумирања великог броја биљака и животиња. Пластичне кесе, смеће из домаћинства и електронски отпад су само неки од производа који представљају велики ризик за животну средину, јер је начин њиховог одлагања знатно отежан. У савременом потрошачком друштву, својствено је да се одређени производи мењају новијим и компактнијим производом, па чак и пре истека његовог експлоатационог века. Такав однос друштва доводи до акумулисања отпада у виду јавних и дивљих депонија, острвима пластичног смећа која плутају рекама, језерима и океанима, као и загађењу квалитета животне средине, нарушавајући тако осетљиви еколошки баланс, по коме је Земља својствена.

Изумирања флоре и фауне представља природан део еволуционе историје наше планете, али више од 99% од четири милијарде врста које су еволуирале на Земљи сада је нестало. Најмање 900 врста је изумрло у последњих пет векова, док је само од почетка индустријске револуције, па до данас, људски фактор допринео до изумирања 83 врсте сисара, 113 врста птица, 23 врста водоземаца и гмизаваца, 23 врсте риба, око 100 врста бескичмењака и преко 350 врста биљака и дрвећа, а процењено је да изумирање прети, више од 35.000 врста биљака и животиња.⁴³

У нашем окружењу, Градска депонија Винча је највећа отворена депонија у Европи и свакодневно апсорбује 600 камиона смећа, од кога је 1.500 тона кућног и 3.000 тона грађевинског отпада. Сматра се да је од 1977. године, од када је депонија почела са радом, па до данас, у њу истоварено између 6.5 и 9.5 милиона тона смећа и тренутно заузима површину од 68 хектара. Са обронака депоније, сливају се водопади црне оцедне воде који се уливају директно у Дунав. Чести пожари на овој депонији, који се углавном догађају на великим дубинама, неприступачни су за евентуално гашење. Отровни дим који настаје паљењем смећа се у зависности од временских услова, тачније од правца ветра, шири по свим градским општинама.

У чланку за дневни лист Политика, проф. Драгана Јовановић, пулмолог и пулмо-онколог, редовни професор Медицинског факултета у пензији и члан стручног савета Националне еколошке асоцијације изјавила је:

„Гасови који настају приликом горења депоније обухватају, између осталих, канцерогене полицикличне ароматичне угљоводонике, међу којима су и једињења настала сагоревањем пластике, затим диоксине (хлорирана органска једињења из групе полихлорираних угљоводоника – више од 200 врста), фуране, а и сами гасови садрже тешке метале. Сагоревањем депонија емитује се редовно и депонијски гас као нуспродукт процеса разградње депонованог отпада који садржи око 50 одсто метана,

⁴³ Our World in Data, 2021. <https://ourworldindata.org/biodiversity>

*смртоносног гаса са ефектом стаклене баште, који кад се нађе у ваздуху, после смањења кисеоника испод концентрације неопходне за нормално дисање (од 16 до 17 одсто) доводи до гушења.*⁴⁴

Ова градска депонија је од 2019. године уступљена конзорцијуму компанија из Француске и Јапана, са којима је потписан уговор о изградњи регионалног центра за третман отпада у Винчи. У плану су и изградња електране у којој ће се користити комунални отпад, како би се производила електрична и топлотна енергија, опремљена технологијом која омогућава сагоревање разноврсног отпада. Ово постројење користи технологију за пречишћавање дима, насталог услед сагоревања отпада, како би одвојило штетне гасове који кроз димњак одлазе у атмосферу, како би степен заштите животне средине био на високом нивоу. Стара депонија ће бити затворена, а по њеној читавој површини ће бити прекривач од минералних материјала, како би спречио продор воде, самим тим спречио процедурне воде, као и спречавање испаравања депонијског гаса у околину, а потом у атмосферу.⁴⁵



Фотографија једног дела Градске депонија Винча

⁴⁴ Васиљевић, Бранка, *Дим са депоније „Винча” пун токсичних супстанци*, Политика, 18. август 2021. <https://www.politika.rs/sr/clanak/485740/Dim-sa-deponije-Vinca-pun-toksicnih-supstanci>

⁴⁵ Васиљевић, Бранка, *Нова депонија у Винчи у погону од јула*, Политика, 20. јул 2021. <https://www.politika.rs/sr/clanak/481687/Nova-deponija-u-Vinci-u-pogonu-od-jula>

2.2. Острва смећа

Мидвеј атол (енг. *Midway atoll*) се налази у северном Пацифику, на пола пута између Азије и Северне Америке и овај скуп острва, поред обиља животињских врста, у одређено доба године служи и као гнездилиште за око 2 милиона албатроса, што чини 70% светске популације ове врсте. Атол је познат и као место на коме се у Другом светском рату одиграла *Битка код Мидвеја*, али у новијој историји познатији је као место на кога, једна од кружних струја Пацифика, годишње насука око 10 тона пластичног смећа. Овај пластични отпад струје у ствари носе са *Великог Пацифичког острва смећа* (енг. *The great Pacific garbage patch*), које плута океаном, на простору међународних вода, између Калифорније и Хаваја. Сматра се да је три пута веће од Француске и представља највеће светско складиште океанског отпада, са процењених 1,8 милијарди комада плутајуће пластике које убијају на десетине хиљаде птица и морских животиња сваке године.

Ова све већа еколошка катастрофа потиче од отпада баченог на копно, као и од напуштене риболовачке опреме, укључујући мреже, корпе и кавезе, као и смеће са интернационалних путничких бродова. Ово острво пластике је уочено тек крајем 20. века, јер се налази на делу Пацифика који није честа пловна рута, а овај отпад плута тик испод површине воде, чинећи га скоро невидљивим. Састоји се од великих комада пластичног смећа, као и од микропластике, пречника до само неколико милиметара. Када ове честице, које су расуте по површини, стигну до северног пацифичког круга, јаке ротирајуће струје их сабијају заједно, а затим их избацују на површину као веће комаде који плутају океаном. Глобална годишња потрошња пластике је сада достигла запањујућих 320 милиона тона пластике, а више од 70% направљене количине произведене пластике служи једнократној сврси, док се само 9% рециклира. Већина произведене пластике ће бити бачена на депоније или разбацана у природно окружење попут река, а онда неминовно у светске океане.⁴⁶

Сваке године на десетине хиљада водених животиња и птица умиру након што помешају пластични отпад на Пацифичком отпаду за храну или остају заробљени у напуштеним рибарским мрежама. Извештај Организације Уједињених нација за храну и пољопривреду (енг. *Food and Agriculture Organization of the United Nations*) из 2016. године, упозорава на присуство микропластике код 800 врста риба, ракова и мекушаца, док би здравље људи такође могло бити угрожено акумулацијом морског отпада, јер микроскопска пластика коју прогутају рибе и друге врсте које једемо улази у наше тело путем ланца исхране.⁴⁷ Студијом Међународне невладине еколошке организације Гринпис (енг. *Greenpeace*) и Националног универзитета Инчеон (кор. 인천대학교) у Јужној Кореји, објављеној 2018. године, закључено је да 90% брендова морске соли произведене

⁴⁶ The Ocean Cleanup, *River Plastic Emissions to the World's Oceans*, 2021. <https://theoceancleanup.com/sources>

⁴⁷ Food and Agriculture Organization of the United Nations, *The state of food and agriculture – Climate change, agriculture and food security*, Rome, 2016.

широм света, садржи микропластику. Студија је такође открила и присуство микропластике и у великом броју риба, морским плодовима, дивљим животињама па чак и у води из славине.⁴⁸ Главни проблем са пластиком је њена трајност и токсичност. Пластика на бази фосилних горива, није биоразградива, али временом, сунчева топлота разграђује везе у пластичним полимерима, смањујући их на све мање и мање комаде, што у суштини само погоршава ствари. Када је пластика која плута на површини изложена сунчевој светлости, она ослобађа метан и етилен, два гаса која стварају ефекат стаклене баште који доприноси глобалном загревању. Фото-деградација такође ослобађа боје и хемикалије попут Бисфенола-А (енг. *Bisphenol A*), који је, доказано, директно повезан са различитим еколошким и здравственим проблемима.⁴⁹



Подводни снимак Великог Пацифичког острва смећа



Садржај стомака угинулог албатроса са Мидвеј атола

Иако је ово острво смећа и њен застрашујући волумен откривен 1997. године, представљајући глобални еколошки проблем, светске силе су се на овај проблем оглушиле. Отпад се налази у међународним водама, а његово садржај и евентуално чишћење никоме нису исплативи. Непрофитна инжењерско-еколошка организација *The Ocean Cleanup*, основана 2013. године у Холандији, током протеклих осам година, развила је технологију за извлачење пластичног отпада из Пацифика. Након иницијалног тестирања на Северном мору, и једног неуспешног прототипа, њихов колектор Систем 1Б (енг. *System 1B*) у јулу 2021. године је успешно постављен на Великом Пацифичком острву смећа, где је у року од три месеца, сакупио 28 тона пластике. Ова компанија је упоредо развијала и технологију за пресретање отпада у рекама, јер је прорачунато да

⁴⁸ Kim, Ji-Su, Hee-Jee Lee, Seung-Kyu Kim and Hyun-Jung Kim, *Global Pattern of Microplastics (MPs) in Commercial Food-Grade Salts: Sea Salt as an Indicator of Seawater MP Pollution*. American Chemical Society, 2018. <https://pubs.acs.org/doi/10.1021/acs.est.8b04180>

⁴⁹ Resnik, David B., Kevin C. Elliott, *Bisphenol A and Risk Management Ethics*, PubMed, 2014. <https://doi.org/10.1111/bioe.12079>

око 80% океанског смећа долази путем 1000 светских река, покушавајући тако да зауставе отпад пре него што уопште стигне до мора и океана.⁵⁰



Фотографије приказују Систем 1Б при скупљању смећа из Пацифика, као и неке од ствари које плутају овим океаном

У Индијском океану, на територији града-државе Сингапур, налази се још једно острво смећа. Острво Семакау (мал. *Pulau Semakau*) је смештено осам километара од јужне обале Сингапура и оно је дом јединствене депоније, која се простире на 3,5 квадратних километара, а у којем се налази сво смеће од 5,6 милиона становника Сингапура. Семакау деопнија представља само једну од карика у сложеном ланцу Сингапурске стратегије управљања отпадом.⁵¹ Пре сакупљања чврстог отпада, рециклажни материјали се сортирају и иду на даљу обраду, док се чврсти отпад који остане, потом одвози у постројења на спаљивање, у коме се отпад претвара у пару која покреће турбине на генераторима, а које производе електричну енергију и са којом се снабдева скоро читав Сингапур. Након спаљивања, отпад се претвара у пепео који чини око 10% његове првобитне запремине. Ове пећи поседују ефикасан систем за чишћење димних гасова који се састоји од електростатичких филтера и каталитичких врећастих филтера који успешно уклањају прашину и загађиваче из произведених димних гасова пре него што се испусте у атмосферу преко димњака високих 150 метара. Пепео који преостане се транспортује у прекривеним баржама до депоније острва Семакау где се одлаже, али за разлику од осталих савремених депонија, ово острво није пустош без икаквих трагова животиња и биљака, јер је оно дом коралних гребена, мангрова, на десетине врста гмизаваца и сисара, као и ретких птица попут великокљуних чапљи.⁵²

⁵⁰ The Ocean Cleanup, <https://theoceancleanup.com/>

⁵¹ *Ministry of Sustainability and the Environment*, Singapore, 2020.

<https://www.mse.gov.sg/resource-room/category/2020-01-14-newsletter-saving-semakau-one-island-role-in-managing-singapore-waste/>

⁵² *National Environment Agency*, Singapore, 2020.

<https://www.nea.gov.sg/our-services/waste-management/3r-programmes-and-resources/waste-management-infrastructure/solid-waste-management-infrastructure>



На фотографијама су Острво-депонија Семакау, као и корални гребени из његовог окружења. Депонија острва Семакау представља важан допринос и систем, који је јако ефикасан у постизању одрживије животне средине, а који нажалост користи јако мали број светских држава.

2.3. Умеће смећа – Редимејд, дада и нео-дада

Визуелни уметници протеклог века су експериментисали са смећем на разне начине, како унутар, тако и изван академских кругова, почев од ране авангарде па до данас. Почетком 20. века, када се мења њена сама дефиниција, и напуштају њена традиционална схватања, уметност је све више почела да личи на свакодневни живот, јер су уметници почели да користе свакодневне предмете и нове технике. Једна од тих техника је била колаж, која је подразумевала слагање комада папира, картона и других пронађених материјала како би се створиле уметничке композиције. Заговорници раног кубизма, међу којима су Брак (*Georges Braque*) и Пикасо, правили су колаже у којима су користили одбачене материјале, стварајући у суштини оно што ће Жан Дибифе (*Jean Dubuffet*) касније назвати *асамблажом* (фра. *Assemblage*). Сличне намере могу се наћи и код дадаиста као што су Раул Хаусман (*Raoul Hausmann*) и Курт Швитерс (*Kurt Schwitters*), чија су уметничка дела углавном направљена од пронађених и одбачених предмета, а која су функционисала као коментар на индустријализам и конзумеризам.

Курт Швитерс је све своје уметничке активности називао *Мерц*, иначе бесмислена реч изведена из другог слога немачке речи *Kommerz*, чији је превод трговина. Од своје куће у ХанOVERу, у коју је уградио тродимензионални склоп назван *Мерцбау* (нем. *Merzbau*), хтео је да направи катедралу од свакодневних предмета. Протежући се вертикално и хоризонтално, спајајући суседне просторије, *Мерцбау* је на крају резултирао заузимањем комплетног простора унутрашњости куће. Ентеријер је био трансформисан агрегацијом пронађених материјала, предмета и скулптуралних форми причвршћених за архитектонску структуру. Швитерс је исекао и уклонио делове нагомиланог материјала који је сакупио, као и делове архитектуре са којима су били повезани, а на крају је пробијао плафоне и подове како би проширио свој рад изван зграде. Пространство *Мерцбауа*, које се развијало и мењало током година и јединствени, архитектонско-скулптурални објекат у који се претварало, настао је као резултат Швитерсове праксе континуиране производње и уништења, лишене било каквих продуктивних или деконструктивних циљева. Пројекат *Мерцбау* је трајао преко десет година и за његове потребе, Швитерс је срушио три спрата куће, а током савезничког бомбардовања ХанOVERа 1943. године, кућа је у потпуности уништена.

*„Швитерсов рад и чаробно оплемењивање предмета дали су први наговештај месту модерне уметности у историји људског духа и о њеном симболичком значењу.“*⁵³

Једино што је преостало од Швитерсовог оригиналног објекта *Мерцбау* је серија фотографија настала 1933. године. На основу ових фотографија, швајцарски сценограф Петер Бисегер (*Peter Bisseger*) је 1983. године, у сарадњи са Швитерсовим сином Ернстом, направио реплику *Мерцбауа*, која је и даље, део сталне поставке Шпренгел музеја (нем. *Sprengel Museum*) у ХанOVERу.

⁵³ Јунг, Карл Густав, *Човек и његови симболи*, Народна књига, Београд, 1996. (стр. 254)



Курт Швитерс, *Мерцбаа*, 1923 – 1937. Фотографије оригинала који је уништен, копија се налази у Шпренгел музеју у ХанOVERу

Узор дадаистима и њиховом нихилистичком и неестетском погледу на уметност, свакако су допринеле радикалне промене редимејд уметности Марсела Дишана, који је предметима дао нову сврху и значење, веома далеку од њихових првобитних намена. Гледано из данашње перспективе, Марсел Дишан је један од најутицајнијих уметника 20. века, а његово критичко испитивање услова под којима се уметност ствара и пласира на тржиште, поставило је тренд који се наставља и данас. Дишан је био тај који је најрадикалније одговорио на промене које је у свету уметности донело индустријско доба. Иако је његов рад, због своје уметнички провокативне природе, добио огромну пажњу критике, он представља својеврсни тест интелигенције уметника и уметности која је парала нерве историчарима, а чак су и Дишанови посвећени покровитељи понекад били збуњени.⁵⁴ Његов први редимејд рад *Точак бицикла*, настао 1913. године, састоји се од точка бицикла постављеног на столицу. Настао је као протест против претераног значаја који се придаје уметничким делима, а одабиром масовно произведених, уобичајених предмета, Дишан је покушао да уништи представу о јединствености уметничког објекта. Резултат је била нова, контраверзна дефиниција уметности, која настаје као производ интелектуалног, а не материјалног процеса. Дишанови редимејдови елеминишу индивидуалност ручно рађеног квалитета уметности, мењајући јој карактер

⁵⁴ Mink, Janis, *Marcel Duchamp*, Taschen, Köln, 2017. (стр. 7)

и тако афирмисајући сопствене квалитете. Готово сваки његов комад има аутобиографску референцу, а њихов елемент хумора је из године у годину био све јачи.

Једно од најпознатијих Дишанових дела, *Фонтана*, сматра се иконом уметности 20. века, а оригинал, који је изгубљен, састојао се од обичног белог писоара, који је за потребе изложбе, положен водоравно, а био је потписан и датиран са *R. Mutt 1917*. Рад је потписан овим Дишановим псеудонимом и предат за изложбу у новооснованом Друштву независних уметника у Њујорку, а чије је оснивање и промовисање помогао сам Дишан. Управни одбор друштва, који је статутум био обавезан да прихвати све радове чланова, направио је изузетак од *Фонтане*, сматрајући да се комад санитарije, који је повезан са телесним отпадом, не може сматрати уметничким делом, већ непристојним предметом.



Марсел Дишан, *Точак бицикла*,
128,3 x 63,5 x 31.8 цм, 1913.
Оригинал изгубљен, Реплика из 1964.
Музеј уметности Филадельфија



Марсел Дишан, *Фонтана*, 61 x 36 x 48 цм, 1917.
Оригинал изгубљен, Реплика из 1964.
17 музеја и галерија поседује ову реплику

Много деценија касније, након што је оригинал одбачен, а потом и изгубљен, када је овај комад стекао светску славу и признање, направљена је серија од 17 репродукција од глазиране глине, са оригиналним потписом, који се сада налазе у многим светским музејима и галеријама, а ово дело више није ни редимејд, па чак ни аутентичан објекат, већ је током деценија прерасло у много сложенији уметнички концепт.

Од 1920. године па надаље, постојала су многа друга велика имена која су радила ван канона, разматрајући од чега и како би требала да се прави уметност и како би требало да изгледа. Послератна уметност се свакако чинила као врста побуне која је подразумевала суочавање са стварношћу на најдиректнији начин, за разлику од све већег утицаја апстракције и апстрактног експресионизма. Роберт Раушенберг је превазишао модернистички минимализам, тако што је причвршћивао пронађене предмете директно на своја платна, а које је назвао *комбиноване*⁵⁵. Познато је да је Раушенберг често шетао улицама Њујорка, скупљајући смеће са улица, дозвољавајући да му случајни сусрети са пронађеним предметима диктирају рад. Из једне шетње се вратио са препарираним ангорском козом и у тренутку дадистичке инспирације, опасао је козу аутомобилском гумом, пронађеном у уличном ђубрету. Након неколико година, низа материјала, нађених предмета и смећа, 1959. године настаје *Монограм* (енг. *Monogram*), хибрид слике, скулптуре и асамблажа. Ангорска коза, на пашњаку од смећа, са аутомобилском гумом попут појаса за спасавање, шокирала је савремену публику.⁵⁶ Након што је Раушенберг 1964. године освојио прво место на Венецијанском бијеналу (ита. *La Biennale di Venezia*), ватикански лист *Лосерваторе Романо* (ита. *L'Osservatore Romano*), осудио је овај догађај као „потпуни и општи пораз културе“.



Роберт Раушенберг, *Монограм*, 106 x 135 x 163 cm, 1959.
Комбинована техника, Музеј модерне уметности Штокхолм

⁵⁵ Термин *Комбинована* (енг. *Combine*) се уметничком контексту односи на додавање различитих објеката на површину слике чиме се добија уметничко дело са обележјима сликарства и скулптуре. Термин је смислио амерички нео-дада уметник Роберт Раушенберг.

⁵⁶ Joseph, Branden W. (edited by), *Robert Rauschenberg*, MIT Press, Cambridge, 2002. (стр. 94 - 95)

Арман (*Arman Fernandez*) је у његовој серији *Канте за смеће* (фра. *Le Poubelle*), унутар херметички затворених провидних кутија, користио право смеће, јер по њему предмет може постати уметност без икаквог посредовања. Уз употребу отпада у свом раду, он износи негативне ставове ка производњи индустријског друштва, упоређујући потрошачко друштво са епидемијом, откривајући тако његову смртоносну природу. Квантитативна особина његовог рада поништава све квалитете, који се у савременом друштву означавају као *квалитети квантитета*, јер његове *Канте за смеће* разоткривају процес деградације, показујући презасићеност друштва, у коме су сви приказани предмети сведени на метафоричку снагу неупотребљивог.⁵⁷

Одређени скупови предмета из ових *Канте за смеће*, откривају друштвену и антрополошку стварност савремене цивилизације. Иако можда, на први поглед изгледа да су предмети само набацани, пажљивија анализа открива, да Арман смислено бира објекте које ће укључити и како ће их поставити у кућиште од плексигласа. Арман за своје *Канте за смеће* није користио органски отпад. Нема течног или чврстог отпада од хране који би прљали друге предмете, већ комади чистог папира, пластике и метала који евоцирају осећај праве канте за смеће.



Арман, *Канта за смеће*, 52 x 71,5 x 13 цм, 1960.
Комбинована техника, Арман Студио



Арман, *Канта за смеће Бернара Вена*, 1220 x 610 x 610 цм,
1970. Комбинована техника, Арман Студио

Након 1980. године, главни аспект употребе смећа и рециклираног материјала у уметности, представљала је чињеницу да се то одражавало на стање света и окружења у којима су настајали. Започињао је и успон еколошке уметности као једног од директнијих протагониста, али и друге постмодернистичке тенденције у којима постоји повишена свест о еколошким питањима.

⁵⁷ Watson, Jennifer, *Realism and Representatio: Arman, 1954-1960*, Johns Hopkins University, 2015. (стр. 344)

Многи уметници почињу да уграђују пронађену пластику и смеће у своје радове, а термин *Trash art* (енг. *Trash Art*) постаје често коришћен у насловима уметничких изложби одржаних током деведесетих година протеклог века. У *Trash artу*, веза између уметника и његовог дела постаје интимнија и снажно је одређена географским и друштвеним околностима, а може да исприча веома препознатљиву причу о људима, као и о самим уметницима. Ова уметност, у којој је смеће, или једноставно уобичајени предмети, представља практично нову нормалу, постављену тако да пренесе директне поруке својој публици у виду сирове емоције и појмова модерности. Посматрачи се поново упознају са познатим предметима које су поседовали или бацили, које сада показују другачију страну себе, често лепшу него раније, а уметници постају спасиоци и сакупљачи друштвеног отпада. Идеја о поновној употреби, пренамени и давању новог живота нечему што је бачено, има и практичне и психолошке конотације, јер ствара јаку симболику и вредност за људско искуство које никако не треба занемарити.



Пјеро Манцони (*Piero Manzoni*) је свој уметнички рад из 1961. године, *Merda d'artista* (прев. *Уметников измет*), овековечио конзервирајући свој измет унутар лимене конзерве, а идеја да се тако нешто може користити у стварању уметничког дела, отворило је широко поље концептуалним промишљањима да се остваре у сада безграничном домену уметничког делокруга.

Поглавље III

КОМЕДИЈА, ХУМОР И САТИРА

3.1. Духовита историја комедије

„Живот сваког појединца, кад се сагледа као целина и у општим назнакама и кад се извуку само најзначајније црте, увек је заправо трагедија; али посматран у појединостима, он има карактер комедије.”⁵⁸

Комедија и хумор су део људске природе и сматрају се универзалном људском уметничком формом, а иако су уско повезани, хумор и комедија су у суштини различити. Хумор је оно што нас насмеје у било којој ситуацији, док је комедија планирана и свака реч или акција су изабрани због своје способности да изазову смех. Комедија је релативно стабилна књижевна и уметничка форма са дугом историјом, коју је Александар Легат⁵⁹ (*Alexander Leggatt*) назвао најдоследнијим жанром који је преживео векове културних промена са тврдоглаво нетакнутим основним конвенцијама.⁶⁰ Ипак, и најповршнији поглед на то како примењујемо овај термин у данашње време, говори нам да тако једноставна дефиниција није далеко од описа свега што комедија може бити, јер се она односи на низ стилова, укључујући традиционалне категорије као што су пасторала, анегдота, фарса, бурлеска, пантомима, сатира, карикатура, као и на многе модерне поделе, а то су физичка комедија немих филмова Чарлија Чаплина (*Charlie Chaplin*) и Бастера Китона (*Buster Keaton*), цртани филмови, хумористичне серије, скеч (енг. *Sketch*) комедија, стендап (енг. *Stand-up*) комедија и многе друге. Она се најбоље дефинише, не са њеним формалним квалитетима, већ њеном способношћу да изазове смех, а то засигурно представља најочигледнији мерач њеног успеха или неуспеха.

Комедија прожима сваки аспект наших постојања и уобичајена је за живот као и дисање. Повезана је са нарацијом, карактером и фабулом, али је такође и независна од њих. Овако посматрано, комедија представља расположење, гледиште или осећање које може да се манифестује у различитим ситуацијама и у било ком тренутку, без обзира на жанр. Често се појављује као тема, која настоји да одређене ствари које узимамо здраво за готово, доведе у питање, проналазећи ситне пукотине у свакодневном животу, појачавајући их до апсурда. Уобичајене комичне теме укључују и друштвену инверзију,

⁵⁸ Шопенхауер, Артур. *Живот као воља и представа*. Први том/Други део, превод Божидар Зеџ, Графос, Београд, 1990. (стр. 76)

⁵⁹ Александар Максвел Легат је канадски књижевник и академик. Аутор је осамнаест књижевно-критичких дела од којих је већина фокусирана на енглеску комедију и драму.

⁶⁰ Leggatt, Alexander. *Citizen Comedy in the Age of Shakespeare*, University of Toronto Press, 1973. (стр. 17)

сценарио у коме је свет окренут наопачке, где роб влада господаром или у коме човек уједе пса, исмевајући глупост, ускогрудост и ригидно инсистирање на нефлексибилним системима живљења.⁶¹

Етимологија саме речи, за коју се историчари генерално слажу, јесте да је изведена из спајања грчких речи *комос* или *комаи* и речи *ода*. *Комос* се преводи као весело, док *комаи* долази од грчке речи за село. Старогрчки филозоф Аристотел (*Ἀριστοτέλης*), дао је предност другој дефиницији, напомињући:

„Јер, места у околини називају Дорани комаи, а Атињани демои, и додају да се комичари нису тако прозвали по поклодовању него по томе што су путовали од села до села, јер у вароши нису уживали никакво поштовање.“⁶²

Грчка реч *ода* се преводи као песма, тако да би комедија била или *химна славља* или како ју је Данте Алигијери (*Dante Alighieri*) касније назвао, *рустична* или *сеоска песма*.⁶³ Аристотел је такође помогао да се комедија формализује као легитимна књижевна форма, дефинишући је као веома корисну за целокупну заједницу. За разлику од мишљења његовог учитеља Платона (*Πλάτων*), који је комедију и хумор најстрожије осуђивао, Аристотел је изјавио да комедија не мора да буде груба и да добродушна комедија може бити позитивно корисна за друштво и да поседује могућност да донесе општу срећу широј јавности, чинећи га тако јавним добром.⁶⁴

Већина критичара и историчара сматра да комедија више личи на производ руралне, а не урбане средине и да је највероватније настала као веза са сезонским аграрним обредима плодности, а у некој фази, комедије су се повезале и са грчким богом Дионисом. Најпознатији и најранији аутор комедије био је атињанин Аристофан (*Ἀριστοφάνης*), а смела фантазија, немилосрдна политичка сатира, нескривено разуздани хумор и изразита слобода политичке критике су биле главне теме ових раних комада грчке комедије. Био је аутор преко 40 комедија, од којих је само 11 преживело. По историчарима позоришта тај период старогрчке комедије је познат као *стара* или *аристофанска комедија* чија се радња састојала од низа повезаних сцена које су уз помоћ хора и малог број глумаца, одређене ситуације темељно експлоатисале кроз фарсу, фантазију, сатиру и пародију. Достигавши врхунац у бриљантно оштрим комадима Аристофана, *стара комедија* је постепено заменила мање витална и маштовита драма, познатија као *нова комедија*, за коју се сматра да је почела средином 4. века пре нове ере. Приче нове комедије су биле више књижевније и на граници са драмом, често романтичног тона и дефинитивно мање сатиричне и критичке.

За време римског царства, већина садржаја је била под утицајем грчких тема, али током векова, римски аутори комедија, па чак и публика развили су се у много модернији приступ казивања приче, који се може и данас препознати у позоришту. Као прво, радња

⁶¹ Stott, Andrew, *Comedy – The New Critical Idiom*, Routledge, New York, 2014. (стр. 7)

⁶² Аристотел, *О песничкој уметности*, превод Милош Н. Ђурић, Дерета, Београд, 2015. (стр. 8)

⁶³ Alighieri, Dante. *Epistle to Cangrande*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994. (стр. 4)

⁶⁴ Griffith, R. Drew, Marks, Robert B. *A Funny Thing Happened on the Way to the Agora: Ancient Greek and Roman Humour*, Legacy Books Press, Kingston, Ontario, 2007. (стр. 79)

приче се одвијала кроз низ епизода унутар веће приче, док је музика пратила глуму комедије. Главни лик би пролазио кроз разна искушења или невоље, пре него што би на комичан начин решио проблем. Римска комедија је такође развила кључне ликове представе, укључујући хероја, негативца, двоструке ликове који нису ни хероји ни зликовци, љубавни интерес хероја, као многе и друге. Ови ликови би били сатирисани или чак представљени по неком стереотипу, како би их римска публика лако идентификовала.⁶⁵

Током средњег века, католичка црква је настојала да радосне и критичке аспекте комедије сведе на минимум, али је комична драма преживела у фарсично-моралним представама, средњовековним народним представама и фестивалима. Током италијанске ренесансе, најпознатији театарски стил овог раздобља била је *Комедија дел арте* (ита. *Commedia dell'arte*). Ове импровизоване представе нису имале длаке на језику, биле су потпуно слободне, без унапред написаног сценарија и нису имале ограничен ток радње. Ликови ових представа су једина стална карактеристика, јер су типски, константни и јасно обележени маском и костимима, захваљујући којима су се могли лако препознати од стране публике. Глумци су играли људе из народа, горде господаре, лукаве слуге, кокетне слушкиње, све оне који су се могли срести у свакодневном животу, па се публика лако могла поистоветити са њима. Радња ових представа је увек пратила млади заљубљени пар и они су једини који нису носили маску, јер су оличење младости и лепоте, увек саосећајни према љубави. Неки од маскираних ликови су били *Панталоне* (*Pantalone*), похлепни стари трговац кривог носа, глумио је оца или превареног мужа, *Арлекино* (*Arlecchino*), демонски лик из народног фолклора, *Пулчинела* (*Pulcinella*), ружни, дебели и грбави лопов, *Канетан* (*El Capitano*), лажни херој убеђен у своју храброст, а у ствари је одраз кукавичлука, *Коломбина* (*Colombina*), заводница и слушкиња, *Пјеро* (*Pierrot*), слуга и занесењак, као и многи други.⁶⁶ Овај стил комедије је настао средином 16. века на северу Апенинског полуострва, одакле се убрзо проширио и на остатак Европе, егзистирајући у овој форми до касног 18. века, али утицај овог театарског стила, са својим живахним и иновативним ликовима, инспирисао је велике књижевнике попут Шекспира (*William Shakespeare*) и Молијера (*Jean-Baptiste Poquelin Molière*), ликовне уметнике попут Ватоа (*Jean-Antoine Watteau*), Манеа (*Édouard Manet*), Дегаа (*Edgar Degas*), Сезана (*Paul Cézanne*) и Пикаса, па чак и популарну културу, позориште и филмове 20. века.

Са доласком ренесансе, у Енглеској се појавила нова врста драме, где је мешањем енглеске драме са традиционалном латинском комедијом настала *елизабетанска комедија*, која је достигла свој највећи израз у драмама Вилијама Шекспира и Бена Џонсона (*Ben Jonson*). Шекспир, чије су се комедије кретале од фарсичних до трагикомичних, био је мајстор романтичне комедије, док је Џонсон, чија је драма била под снажним утицајем класичних начела, писао заједљиву и богату сатиру.

⁶⁵ Marshall, C. W., *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006. (стр. 114-125)

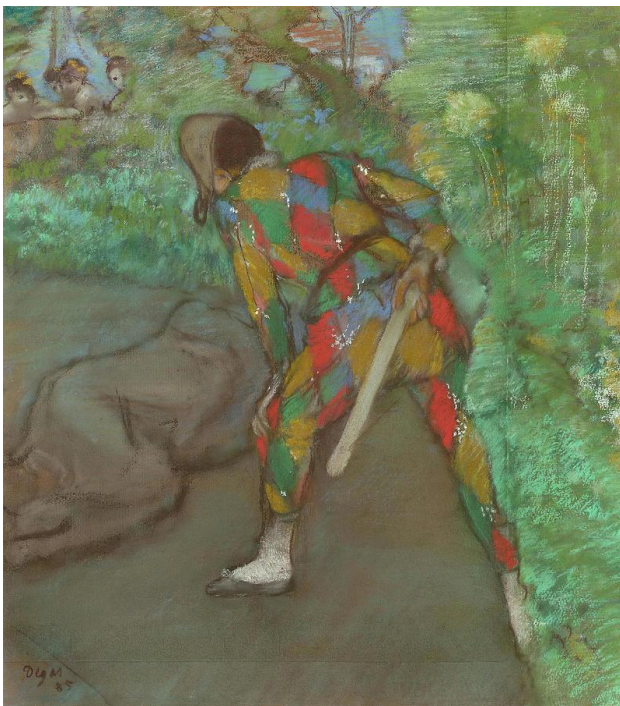
⁶⁶ Rudlin, John, Crick, Olly, *Comedia dell'Arte: An Actor's Handbook*, Routledge, London, 2001. (стр. 7 - 49)



Жан-Антоан Вато, *Италијански комичари*
63.8 × 76.2 цм, 1720. година
Национална галерија уметности, Вашингтон



Едуар Мане, *Панч*
46.2 × 33.6 цм, 1874. година
Институт за уметност Чикаго



Едгар Дега, *Харлекин*
63.3 × 56.7 цм, 1885. година
Институт за уметност Чикаго



Пол Сезан, *Пјеро и Харлекин*
102×81 цм, 1888. година
Музеј ликовних уметности А. Пушкин, Москва

Након Пуританске револуције предвођене Оливером Кромвелом (*Oliver Cromwell*), средином 17. века у Енглеској, био је забрањен сваки вид хумора и комедије, осим обиља покушаја „комичне“ литературе писане искључиво за децу. Већина те литературе је углавном досадна, ако не и потпуно мрачна, а укључвала је и неке од покушаја хумора пуританске владајуће странке.⁶⁷ Недуго после револуције, публика је била гладна правог хумора, а нови вид луткарске представе познате као Панч и Џуди (енг. *Punch and Judy*) помогао је да се промени расположење енглеске публике. Радња је пратила Панча и његову лукаву жену Џуди у разним ситуацијама и у интеракцији са другим ликовима, изазивајући шокантне, чудне, некад грубе и комичне сцене. Сматра се да је лик Панча, енглеска верзија Пулчинела комедије дел арте, јер су, поред осталих карактерних сличности, оба лика са собом носили палицу са којом би тукли остале ликове представе.⁶⁸ Овај вид физичке комедије се током будућих векова развио у *слепстик комедију* (енг. *Slapstick*), а представља стил хумора који укључује претерану телесну активност која превазилази границе нормале физичке комедије. Име је добила по позоришном реквизиту *слепстик*, чији је превод са енглеског "шамар палица", која се састоји се од две танке дрвене летвице, које производе звук шамара или ударца.

Крајем 18. века, пантомима се развила у облик музичке комедије која обично није била груба врста хумора, јер је током овог периода у историји, била усмерена више на породичне забаве. Корени пантомиме се могу наћи у античкој Грчкој и Риму, док се у азијским земљама попут Индије, Јапана и Кине овај вид уметничке драме развио много пре него што је добио одређени облик у западном свету. Реч пантомима потиче од грчке речи пантомимос (παντομιμος), што у преводу значи плесач који глуми све улоге или целу причу и представља један од првих развијених модерних жанрова комедије који се и данас користи. Пантомиме су се обично изводиле као низ карактерних драма и комедија током зимског периода, као део народне забаве која би се дешавала у то доба године, традиционално после жетве, када би рад био минималан, прослављајући предстојеће Божићне и новогодишње празнике и биле су карактеристичне за Велику Британију. Истих година се у Француској развијао други и много познатији облик пантомиме који и данас повезујемо са овим термином. Француска пантомима је облик драмског израза у коме је прича у потпуности приказана путем гестова и игре лица без прибегавања говорења дијалога. Иако је у основи универзални израз, који је својствен свим народима у раним данима еволуције, француска пантомима је заслужна за њен развој и усавршавање, стварајући стилизовани драмски жанр који чини ову уметност и њен модерни значај. Жан-Гашпар Дебуро (*Jean-Gaspard Debureau*), био је оснивач класичне француске пантомиме са којом је дебитовао 1817. године и захваљујући непоновљивој генијалности овог великог пантомимичара, настао је Пјеро, симбол француске

⁶⁷ Sommerville, C. John, *Puritan Humor, or Entertainment for Children*, Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies, vol. 21, no. 2, The North American Conference on British Studies, 1989. <https://doi.org/10.2307/4049927>.

⁶⁸ Shershow, Scott Cutler, "Punch and Judy" and cultural appropriation, *Cultural Studies*, Volume 8, Issue 3, 1994. <http://dx.doi.org/10.1080/09502389400490351>

пантомиме, а уметност пантомиме је добила потпуно нов и карактеристичан значај.⁶⁹ Крајем 19. и почетком 20. века, уметност пантомиме је са напретком технологије еволуирала у нови облик, познатији и као *неми филм*.

Неми филм се првенствено ослања на визуелну, а не на звучну или вербалну комедију, а физички хумор који доминира немим филмовима, повезује их не само са позоришним традицијама као што је комедија дел арте, већ и са пантомимом и хумором луткарске представе Панч и Џуди. Овај нови медијум је у његовом почетку променио саму природу комедије, театарског стила, који је више од два миленијума користио искључиво изговорену реч у спровођењу својих идеја и хумора. Прилагођавајући се новој технологији, пантомима је постала мање зависна од квалитета који су је дефинисали и обликовали у позоришту и као резултат тога, добила је модернистички аспект дефинисан новом технологијом. Глумци, сценаристи и редитељи нису могли да се ослоне на гласове и речи како би причали своје приче, јер филмска технологија до касних 1920. година није имала капацитет да истовремено репродукује и звук и слику. Стога су глумци морали да развију пантомимичарске стилове како би пренели емоције и радњу и тако дефинисали ликове које су играли. Нови стил глуме у немом филму су углавном обликовали извођачи без искуства у пантомими, а овакав вид комедије који је користио неизговорену реч како би изазвао смех, довео је до иноватора у комедији као што су били Чарли Чаплин, Бастер Китон, комичарски дуо Стена Лорела (*Stan Laurel*) и Оливера Хардија (*Oliver Hardy*) као и многих других. Од самог настанка биоскопа, до данашњице, комични неми филмови представљају тип филмске комедије која и даље одушевљава и збуњује публику, од своје једноставне духовитости, па до сложенијих наратива, неми филм је био и остаје изузетан и јединствен у свом визуелном хумору, шалама и комедији.⁷⁰

Између 1895. и 1920. године, током успона кинематографске индустрије, упоредо се развијала и техника ручно цртане анимације, а анимирани или цртани филмови су директни производ древних приповедачких традиција, визуелне уметности и позоришта. Аутори цртаних филмова створили су неке од најупечатљивијих комичних тренутака и ликова 20. века, а већина публике која гледа цртани филм углавном очекује да ће се смејати, иако нису сви цртани филмови хумористични, нити је хумор у већини цртаних филмова намењен за децу. Цртани филмови су од њиховог настанка дефинитивно прошли кроз сопствени облик еволуције, јер као и људска раса, све врсте уметничких форми су такође пролазиле кроз метаморфозе. Ликовне уметности, мода, индустрија, дизајн, као и многе друге, могу се означити као креације друштва у својим епохама, а цртани филмови се у овом погледу никако не разликују. Довољно је само да погледамо протекли век како бисмо открили еволуцију културне свести, а ставови маса по питању

⁶⁹ Levillain, Adele Dowling, *The evolution of Pantomime in France*, Boston Library Consortium Member Libraries, 1943. <https://archive.org/details/evolutionofpanto00levi>

⁷⁰ Fowkes, Katherine A., *The Silence of Slapstick: The Physical Comedy of Silent Cinema*, Studies in American Humor, no. 25, American Humor Studies Association, Penn State University Press, 2012. <http://www.jstor.org/stable/42573647>



Фотографија француског пантомимичара Пола Легранда (*Paul Legrand*) из 1885. године у улози Пјера, улоге коју је након смрти Жан-Гашпара Дебура, претворио у сентименталнији лик тужног клоуна, каквог и данас препознајемо.



Чарли Чаплин је најпознатија звезда ере немог филма и најутицајнији глумац, комичар и личност у читавој историји кинематографије 20. века. Без његове посвећености овом занату, филм једноставно не би био исти, а свет је освојио ликом *Скитнице*, детињастог, неспретног, али генерално добродушног лика, који настоји да се опходи са манирима и достојанством центлмена, упркос свом стварном друштвеном статусу.



За разлику од осталих комичара немог филма, ликови које је играо Бастер Китон, на филму се никад нису насмејли, а његов хумор је произлазио из сложених и уверљивих драмских ситуација, где би након успостављања заплета, уследио низ компликованих каскадерских акробација. Ове динамичне, духовите, али често опасне акробације, биле су савршено осмишљене, састављене и темпиране.



Комичарски дуо, познатији као Стен и Оли, започели су каријеру у ери немог филма, а са напретком технологије успешно су прешли на филмове са звуком. Већина филмских критичара и историчара се током година сложило да су њих двојица били најдуховитији комичарски тим свих времена.

расе, ратова, равноправности, насиља, једнакости полова и секса прошли су кроз огромну промену, док су цртани филмови су све те промене документовали. Након експанзије и комерцијализације телевизијског уређаја, цртани филмови су након биоскопског платна, постали устаљени и сигурни облик кућне забаве, као и непресушан извор културолошког, хумористичног и сатиричног садржаја намењеног свим узрастима.

Баш као што се комедија немог филма развијала на начин који је превазишао одсуство говора и других звучних ефеката, радио комедија је развила технике које су заобишле недостатак слика, а које су наглашавале сопствене карактеристичне обрасце и регулативе. Док су се комичари немих филмова ослањали на визуелну комедију, радијски комичари и њихови сценаристи истраживали су потенцијал говора, звукова и тишине да генеришу хумор и смех, на начине у којима је одсуство слика неважно. Радио је више од било ког другог уређаја, захтевао активну употребу имагинације, фактор који иде у суштину радија и до особености његове комедије. За разлику од филма и телевизије, радио захтева од своје публике да активно попуњава визуелну празнину, а коришћење маште чини слушање радија активним процесом. Релативно спор развој телевизије, значио је да је радио остао примарни извор забаве током 1950. година, а радио комедија се показала изузетно популарном међу слушаоцима и развила је каријере многих комичара, од којих су неки касније уживали у успешним телевизијским и филмским каријерама.⁷¹

Комедија и њени различити облици су били главна компонента телевизијског емитовања од својих индустријских почетака па до данашњице. Телевизија је за разлику од немог филма и радија, звучни и визуелни медијум, а комедија је суштински одувек била важна у развоју и утицају радија, филма и телевизије. Значај комедије за телевизијску индустрију и њена улога у њиховој изградњи, као и изградњи културног пејзажа јасно су повезани у свим фазама њиховог симбиотског развоја. Током деценија од настанка телевизије, па до данас, било је безброј емисија које су користиле ову платформу у изградњи комичних садржаја. Сам почетак телевизијске комедије, по питању употребљеног хумора и ласцивног језика, био је строго цензурисан и ригорозан, јер су веће медијске куће хтеле садржаје намењене свим узрастима. Током предстојећих деценија и уз константну борбу комичара који су практиковали слободу говора, телевизијска комедија је успела у стварању провокативнијих и нецензурисаних хумористичних садржаја, ослобођену конзервативних табуа. Било да су садржаји ригидније или слободније природе, већина је незаборавна, засмејавајући људе свих националности и узраста широм планете.⁷² Интернет је створио прегршт садржаја посвећених комедији, укључујући и неке посвећене одређеним жанровима, формама, програмима, серијама или комичарима и тако модернизовао приступ радијским, филмским и телевизијским програмима. Комични материјал који је раније чуван у архивима кинотека, радија и телевизија сада је лако доступан путем интернета.

⁷¹ Mundy, John. Glyn, White, *Laughing Matters*, Manchester University Press, Manchester, 2012. (стр. 81 - 100)

⁷² Mundy, John. Glyn, White, *Наведено дело*, (стр. 112 - 129)

Дигитална технологија је отварила ковчег са благом прошлости комедије, а паралелно нам нудећи увид у сасвим нове платформе које се користе за комедију.

Филм, радио, телевизија и касније интернет су само различити медијуми испоруке који су резултирали трансформацијом и адаптацијом комедије на различите начине. Комедија 20. века поставља питања за које нема лаких одговора и истражују друштвене и личне проблеме који су наизглед нерешиви. Она је слободна да ради своју сложену и често субверзивну сврху, откривајући и коментаришући предрасуде, преокупације и снове друштава које га је и произвело, откривајући разне нелогичности и лудости, за које очигледно не постоји лек. Без обзира да ли налазимо радост у томе што смо укључени, кријемо своје страхове, изражавамо осећај супериорности или наше олакшање што се такве ствари дешавају другим људима, јасно је да су комедија и смех, које неминовно производе, поприлично сложен процес и да је због ове сложености задатака, покушај да се људи насмеју озбиљан посао, који се преузима без гаранције за успехом. Комедија, колико год да изазива или не изазива смех, представља суштински део људског бића, који нам помаже у обликовању наших односа са другим људима и светом око нас и мора се озбиљно схватити, а с обзиром на разноликост људског искуства, никада се не може постићи сагласност о томе, шта је суштина комедије, како она функционише и зашто комедија привлачи неке људе, а неке не.

3.2. Филозофија и хумор

Иако већина људи на планети цени хумор, филозофи су кроз историју о њему веома мало рекли, а оно мало што је о хумору написано углавном је било критично. Од античког доба до 20. века, највише што је било који значајни филозоф написао о смеху или хумору био је есеј. Реч хумор се није користила у свом садашњем смислу све до 18. века, па су се традиционалне расправе углавном водиле о смеху или комедији. Велики филозофи попут Платона, Хобса (*Thomas Hobbes*) и Канта (*Immanuel Kant*) посветили су смеху или хумору само неколико пасуса у оквиру расправе о другој теми. Прва књига познатог филозофа у којој се причало конкретно о хумору, била је збирка три есеја *О смеху*, Анрија Бергсона из 1900. године.

Већина филозофских коментара посвећених смеху, хумору и комедији фокусира се углавном на подругљив или презрив поглед ка њима, као лошу особину која надвладава људе. Платон, један од најутицајнијих старогрчких филозофа и беседника, такође је био један од најстрожијих критичара хумора и третирао је смех као емоцију која превазилази рационалну самоконтролу. У његовом капиталном делу *Држава* (грч.), Платон каже да чувари државе треба да избегавају смех, јер обично када се неко препусти насилном смеху, његово стање изазива бурну реакцију. Посебно су га узнемирили одломци из Илијаде и Одисеје у којима се говорило да планина Олимп звони од смеха богова.⁷³ Због ових замерки смеху и хумору, Платон је сматрао да комедију треба строго контролисати и тако у *Законима* (грч. *Νόμοι*) предлаже да се комедија препусти робовима или унајмљеним странцима, како не би задобила никакву озбиљну пажњу.⁷⁴

Грчки филозофи после Платона су имали сличне негативне коментаре по питању комедије, смеха и хумора. Стоици су се сложили са Платоном да смех умањује самоконтролу, сматрајући да смех не сме бити гласан, чест или необуздан. Ови приговори смеху и хумору утицали су и на ранохришћанске мислиоце, а преко њих и на каснију европску културу. Они су били појачани негативним тумачењима смеха и хумора какви су били приказани у Библији, од којих је већина била повезана са непријатељима хришћанства и злим силама. Обједињујући негативне оцене смеха из Библије са критикама грчких филозофа, ране хришћанске вође су смех повезивале са нерадом, неодговорношћу, пожудом и бесом. Није изненађујуће што је хришћанска институција манастир, највише наглашавала самоконтролу и била најоштрија у осуди смеха. Неки од најранијих монашких редова су у потпуности забрањивали шалу, а правилник Светог Бенедикта, једног од најутицајнијих монашких законика, саветовао је монасима да дају предност умерености у говору и да се суздрже од глупог брбљања и свега што би могло

⁷³ Платон, *Држава*. Дерета, Београд, 2013. (стр. 145-162)

⁷⁴ Plato, *The Laws of Plato*, The University of Chicago Press, 1988. (стр. 208)

да изазове смех. У бенедиктанској лествици понизности, десети корак представља обуздавање смеха, док је једанаести корак упозоравање људи против збијања шале.⁷⁵



Весткарџов папирус (енг. *Westcar Papyrus*) је антички египатски свитак са збирком прича из 1600. године п. н. е. који садржи један од најстаријих забележених вицева. Свитак је изложен у Египатском музеју (нем. *Ägyptisches Museum und Papyrussammlung*) у Берлину.

Одбацивање комедије и хумора раног хришћанства наставило се и кроз средњи век, а реформација хришћанске цркве није укључивала и реформацију која се односила на хумор. Међу најоштријим и најстрожијим су били пуританци, који су писали трактате против смеха и комедије. Најпознатији међу њима је несумњиво трактат Вилијама Прина (*William Prynne*) из 1633. године, који је садржао преко 1100 страница, у коме је објашњавао како су комедије грешне, паганске, развратне, безбожне представе које су у стању да искваре манире, умове и душе људи свих сталежа, бивајући тако неподесне за цркву и републику. Овај трактат је подстицао хришћане да живе трезвено, озбиљно и како да не буду неумерено голицани пуким ласцивним сујетама или да се претерано гласно смеју у јавности попут раскалашних немилосрдних особа.⁷⁶

Када су пуританци средином 17. века завладали Енглеском, комедије и све што је могло да изазове смех, било је забрањено законом. Строге аргументе против смеха су додатно појачали и филозофи попут Томаса Хобса (*Thomas Hobbes*) и Ренеа Декарта (*René Descartes*). Хобсов *Левујатан* (енг. *Leviathan*) из 1651. године описује људска бића као природно индивидуалистичке и такмичарске, а смех је повезивао са гордошћу и

⁷⁵ Gilhus, Ingvild Sælid, *Laughing Gods, Weeping Virgins, Laughter in the History of Religion*, Routledge, London, 1997.

⁷⁶ Prynne, William, *Histrio-mastix The players scourge, or Actors tragædie*, Early English Books Online Text Creation Partnership, 2011, <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A10187.0001.001>

неартикулисаним страстима које надвлађују човека, чинећи га ситнодушним.⁷⁷ Слично објашњење смеха се налази и у Декартовим *Страстима душе* (фра. *Les passions de l'âme*) написаних 1649. године, у којима смех прати три од шест основних људских емоција (чуђење, љубав, мржња, жеља, радост и туга). Иако Декарт сматра да постоје и други узроци смеха осим мржње, у трећем делу ове књиге, он смех сматра само изразом подсмеха и исмевања.⁷⁸

Хобсови и Декартови коментари представљали су неадекватну филозофску и психолошку теорију која артикулише поглед на смех који је започео још са Платоном, а који се касније разрадио са хришћанством и Библијом, а који је доминирао европском размишљању о смеху више од два миленијума. Разиграну агресију која се може наћи у хумору, филозофи су често погрешно тумачили, посебно у расправама о етици хумора. Преко Платона, па све до 20. века већина филозофа је третирао хумор као лошу ствар која је људе представља у негативном светлу. Чак се и на самом почетку 20. века, смех тумачио кроз *Теорију супериорности*, у којој наш смех изражава осећање супериорности над другим људима или над претходним стањем нас самих. Како је са напретком медицине наш нервни систем постајао све боље схваћен, Сигмунд Фројд и његови савременици су ажурирали биологију која стоји иза ове теорије, али су задржали идеју да смех ослобађа нагомилану енергију нервног система и потиснутих емоција. Тек је 1907. године у *Америчком журналу психологије* (енг. *The American Journal of Psychology*) о хумору речено да је можда његова највећа функција да нас одвоји од нашег света добра и зла, губитка и добитка и да нам омогући да сагледамо све у правој перспективи. Хумор нас с једне стране ослобађа сујете, а са друге стране песимизма, чинећи нас тако свеснијим оним шта радимо, као и спремнијим за оно што нам се у будућности може догодити.⁷⁹

Анри Бергсон је био први филозоф који није био убеђен у разматрања о смеху његових претходника и савременика. Сматрао је да „проблем“ смеха заслужује много више од неколицине добро срочених филозофских дигресија. Иако је његова теорија о смеху задржала елементе теорије несклада и супериорности хумора његових претходника, она је такође отворила и потпуно нове перспективе у погледу на хумор и смех. Када је 1900. године објављена збирка његових есеја *О смеху*, о његовој филозофији се расправљало у већини интелектуалних кругова, а само неколико година касније, Бергсон је постао један од најпознатијих мислилаца на свету. Дуго се водила полемика зашто је Бергсон одступио од својих традиционалнијих и озбиљнијих филозофских опсесија, као што су природе времена, памћења, перцепције, слободне воље и проблема ума и тела, како би се усредредио на наизглед неозбиљне студије о хумору и смеху. За њега је смех представљао озбиљан изазов, сматрајући да постоји нешто неприродно у подвргавању једног од најпријатнијих и најприсутнијих људских

⁷⁷ Хобс, Томас, *Левјатан*, Култура Београд, 1961. (стр. 45)

⁷⁸ Декарт, Рене, *Страсти душе*, Графос Београд, 1981. (стр. 178 - 179)

⁷⁹ *The American Journal of Psychology*, University of Illinois Press, <https://www.jstor.org/stable/i261638>

искустава сувим филозофским спекулацијама, јер свако ко је икада морао да објашњава сопствену шалу зна да комедија нема никакве шансе у преживљавању такве анализе.⁸⁰ Посветивши хумору и комедији пажњу коју заслужују, Бергсон је отворио нове погледе на тешка филозофска питања о односу биологије и уметности, еволуцији људских друштава и читавог човечанства. Он је препознао да смех не извлачи увек оно најбоље у нама, јер се смех може користити за ругање и понижавање других особа, али у својој сржи, његова функција је да нас подсети да бити човек првенствено значи бити жив и слободан.



Летећи циркус Монти Пајтона са глумцима Теријем Џоунсом (Terry Jones) и Џон Клизом (John Cleese)

У једном од скечева хумористичне скеч серије *Летећи циркус Монти Пајтона* (енг. *Monty Python's Flying Circus*) креатори серије, у вешто написаном сценарију, одају почаст Анрију Бергсону и његовом залагању око проблематике смеха и хумора, која се често сматрала недостојном озбиљног филозофског проучавања. Овај омаж је изведен на њима својствен начин, јер су Пајтоновци, упркос са својом наизглед неозбиљном и шашавом скеч комедијом, такође веровали и сматрали да комедију треба схватити озбиљно.

⁸⁰ Bergson, Henri, *Laughter, An Essay on the Meaning of the Comic*, translated by Cloudesley Brereton and Fred Rothwell, Wildside Press, Rockville, Maryland, 2008. (стр. 4 – 8)

3.2. Голицави нарав сатире

„Свака шала је мала револуција.“⁸¹

Сатира има способност да истакне и критикује недостатке извесног људског понашања, порока, глупости и друштвених питања. Она се служи иронијом, сарказмом и подсмевањем, често на духовит начин, да би истакла проблем појединца или друштва чије се опхођење и критикује. Овакве методе су неопходне зарад лицемерности самог друштва, које сатира критикује или жели да реформише. Она се одржала као културолошка традиција, од античког театра па све до савременог доба и налази одушка у литератури, телевизији, уметности, стрипу и анимираном филму, а како су се њени облици мењали, извор хумора је остао исти. Старогрчке комедије су обично биле извођене на јавним скуповима и играма, и имале су за циљ да на духовит начин исмевају познате чланове публике, као и да критикују тадашње друштво, владу и њену спољну политику. Да би била ефикасна, сатира мора бити презентована у маниру који ће бити примећен, а у свету препуном самозадовољних лицемера, иронија, са својим различитим средствима презентације, је кључна. Сатира такође мора бити духовита и разумљиво осмишљена, а нарочито мора бити забавна и атрактивна, како би уопште преживела и допрела до публике. Сатира понекад користи измишљене ликове, који репрезентују стварне људе, како би разоткрила и осудила њихову корумпираност, а сатира може бити усмерена на особу, земљу или чак цео свет. Поред тога што исмејава појединца или друштво, како би разоткрила његову глупост и недостатке, циљ сатире је и нада, да ће они које критикује побољшати своје карактере тако што ће превазићи своју корумпираност и слабост. Иако је сатира замишљена да буде смешна, њена већа сврха је често конструктивна друштвена критика, користећи духовитост као оружје и као оруђе за привлачење пажње, како на појединачна тако и на шира питања у друштву.⁸²

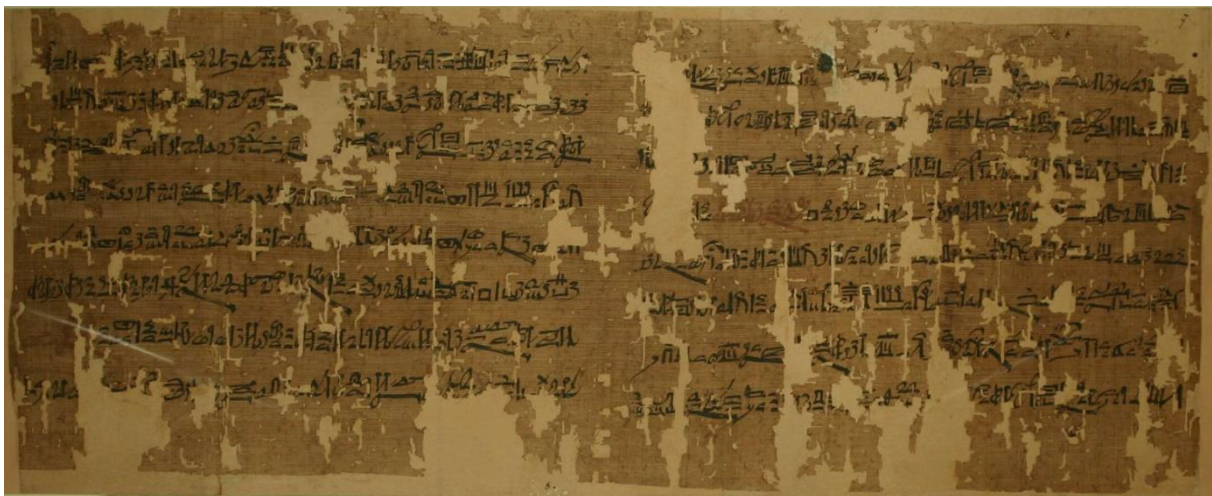
Током 16. века, веровало се да термин сатира потиче од полубожанства сатир, који је у грчкој митологији приказиван као еуфорична пратња, бога вина Диониса. Сатири су уживали у фестивалима, пијанчењу, игрању, певању и били су генерално дивљег и разузданог понашања. Сатири су били и централни ликови сатирских драма, позоришта античке Грчке, али иако имају исти корен речи, једина веза између сатира и сатире је кроз субверзивну природу самог сатира, као силе у супротности са урбанизмом, пристојношћу и цивилизованашћу уопште. Грци нису имали реч за оно што ће се касније назвати сатира, иако су користили термине везане за комедију, попут цинизма и пародије. Грчки драматург Аристофан је један од најпознатијих раних сатиричара, а

⁸¹ Orwell, George, *Funny, but not Vulgar; The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Vol. 3, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1968. (стр. 284)

⁸² Singh, Raj Kishor, *Humour, Irony and Satire in Literature*, International Journal of English and Literature (IJEL), Vol. 3, Issue 4, 2012. (стр. 68) <http://www.tjprc.org/publishpapers/2-40-1378908144-8.%20Humour.irony.full.pdf>

његове драме су познате по критичким политичким и друштвеним коментарима, посебно по политичкој сатири којом је, између осталог, критиковао моћног атинског генерала Клеона (*Κλέων*), представљајући га као бескрупулозног и ратнохушкачког демагога.⁸³

О сатири је први пут критички расправљао римски реторичар Квинтилијан (*Marcus Fabius Quintilianus*) у I веку п. н. е. и термин потиче од латинске фразе *lanx satura*, чији је превод *чинија напуњена свакојаким воћем*. Квинтилијан је познат и по тврдњи са којом је поредио грчку и римску књижевност *Satura quidem tota nostra est*, која се обично преводи као *Сатура је заиста у целости наша*.⁸⁴ Најпознатији и најутицајнији римски сатиричари су били Хорације (*Quintus Horatius Flaccus*) и Јувенал (*Decimus Junius Juvenalis*), по којима се и данас зову два, од три типа књижевне сатире, док је трећа названа по Менипу из Гадаре (*Μένιππος ὁ Γαδαρεύς*) грчком филозофу, циничном сатиричару и књижевнику. *Хорацијевска сатура* разиграно критикује друштвене пороке, нежним, благим и лаганим хумором. Хорације није писао оштре или оптужујуће стихове, већ је проблеме решавао с хумором и паметним ругањем. *Јувеналска сатура* је, за разлику од хорацијевске много гневнија и абразивнија, јер се Јувенал углавном није слагао с мишљењима јавних особа и институција Републике, те их је активно нападао кроз своју литературу и поезију. *Менипска сатура* је за разлику од претходна два типа сатире, обично у прози, а карактерише се нападом на менталне ставове, а не на одређене појединце или ентитете и представља мешавину алегорије, шаљивог наратива и сатиричног коментара.⁸⁵



Папирус Анастаси I (*Papyrus Anastasi I*) је староегипатски папирус, који датира из 11. века п. н. е., а познатији је и као *Сатирично писмо* (енг. *The Satirical Letter*). Садржи најстарији забележени сатирични текст, а који се у египатском периоду Новог краљевства, користио за обуку писара. Име је добио по Ђованију Анастасију (*Giovanni Anastasi*), од кога је Британски музеј у Лондону, 1839. године купио овај папирус.

⁸³ Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism; Four Essays*, Princeton University Press, New Jersey, 1973. (стр. 177)

⁸⁴ Van Rooy, C. A., *Quintilian X 1, 93 Once More*, Mnemosyne, Fourth Series, Vol. 8, Fasc. 4, Brill, 1955. (стр. 306 – 307) <http://www.jstor.org/stable/4427749>

⁸⁵ Quintero, Ruben (Editor), *A Companion to Satire*, Catherine Keane, *Defining the Art of Blame: Classical Satire*, Blackwell Publishing, New Jersey, 2007. (стр. 31 - 33)

Сатира је пре свега књижевни жанр, али се током векова интегрисла и у визуелну уметност, чинећи их неизбрисиво повезаним. Већи део историје цивилизације је био хаотичан, обилујући ратовима и корумпираним и моћним појединцима, а са таквим шареноликим пејзажом, чинећи сатиру неизбежном пратећом појавом. Један од најранијих облика визуелног сатиричног садржаја била је карикатура. Реч карикатура је италијанског порекла и изведена је од глагола *caricare*, који значи препунити или преувеличати. Сматра се да је овај термин потекао од италијанских ренесансних сликара, браће Анибала и Агостина Карачија, који су применили ову реч на неке од портретних скица које су цртали. У описима које су за собом оставили, напомињу да су цртежи били намењени хумору, како би исмевали сопствене уметничке теорије које су предавали на Академији у Болоњи. Ове цртеже су годинама скупљали у једну књигу, која им је служила у раду са студентима, који су били фасцинирани духовитошћу и њеним чудним мотивима. Њихову уметничку иновацију су такође користили, како би на њиховој академији, кроз игру и хумор решавали уметничке проблеме. У серијама карикатуралних цртежа, браћа Карачи су експериментисала, играјући се са цртањем и тако тестирајући границе форме, препознавања и ликовне читљивости.⁸⁶



Анибале Карачи,
Лист са карикатурама, 1595.
20.1 x 13.9 цм,
Британски музеј, Лондон



Агостино Карачи, *Лист са главама карикатура*, 20.4 x 28.3 цм, 1594.
Институт ликовних уметности Барбер, Бирмингем

⁸⁶ Enrico, Maria, *South Atlantic Review*, vol. 66, no. 1, South Atlantic Modern Language Association, 2001. (стр. 193 - 195)
<https://doi.org/10.2307/3202043>

Најранији пример помена карикатуре у Енглеској, налази се у речнику енглеског језика Семјуела Џонсона (*Samuel Johnson*) из 1755. године у коме се карикатура објашњава као бурлескна слика коју Италијани називају *Caricatura*, чија је уметност, да се усред изобличених пропорција, сачува нека препознатљива личност, али на начин тако да се најпријатнија лепота преобрази у најодвратније чудовиште.⁸⁷ Реч карикатура, са значењем каквим га данас препознајемо, се у Европи у потпуности усталила тек крајем 18. и почетком 19. века. Политичка и сатирична карикатура је у Француској постала популарна у 16. веку, потом у Холандији, да би до почетка 18. века стигла у Енглеску.⁸⁸

Слике и графике Вилијама Хогарта (*William Hogarth*) више спадају у категорију сатиричног наратива него карикатуре, а његова главна тема је била слобода, која се компромитује строго ригидним верским, друштвеним и уметничким моделима. Ниједан од ликова са његових графика и слика није избегао загушљиву геометрију затвора правила, коју је Хогарт исмевао. Међутим, његове сатиричне слике никада нису затварале своје посматраче у овај затвор, јер уметнички језик који је користио Хогарт био је ослобађајући. Познат је по својим серијама слика и графика, које прате протагонисте слике без дијалога или објашњења и обилују радњом, прегрштом детаља, алузијом и секундарним заплетима и може се слободно рећи да је Хогарт праотац модерног стрипа. Уместо течног и аутоматског читања типичног стрипа, његове слике изискују споро читање, оно које позива око да се изгуби у детаљима, како би генерисало поређења, закључке и бескрајне парафразе. Његове слике у наставцима захтевају истински интерпретативни труд, понекад чак и детективски рад, јер садрже вишеслојни, визуелни текст, засићеним конфликтним системима представљања, од изразито реторичког језика историјског сликарства, до бунтовне дрскости. Била је то игра стилских преклапања, ироничних контраста, која је дала Хогарту моћан визуелни алат, који је користио у сатиризацији њему савременог друштва и метрополитског света, што је његову сатиру гурнуло у хумористичку историју и традицију.⁸⁹ Хогартова можда најпознатија серија *Брак по моди (Marriage A-la-Mode)* оспорава традиционално гледиште, да племство и богати живе моралним и чедним животом и у њима сатирише уговорене бракове. Слике прате причу о браку који су склопила два себична оца – расипнички племић коме је потребан новац и богати трговац који покушава новцем да купи место у аристократском друштву. Прича ове серије слика приказује млади пар и њихову породицу и познанике у њиховом најгорем издању, пратећи их у љубавним аферама, пијанчењу, коцкању, као и у бројним другим пороцима.

Хогартов пријатељ и савременик, писац бурлески и сатиричних представа, Хенри Филдинг (*Henry Fielding*) описао је Хогарта као *комичног историјског сликара*, али оног

⁸⁷ Wright, Thomas, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, Createspace Independent Publishing Platform, 2016. (стр. 410)

⁸⁸ Wright, Thomas, *Наведено дело*, (стр. 2)

⁸⁹ Smolderen, Thierry, *The Origins of Comics; From William Hogarth to Winsor McCay*, Translated by Bart Beaty and Nick Nguyen, University Press of Mississippi, Jackson, 2014. (стр. 9)



Вилијам Хогарт, *Склапање брака*
(*The Marriage Settlement*) 69.9 x 90.8 цм, 1743.
Национална галерија, Лондон



Вилијам Хогарт, *У четири ока*
(*The Tête à Tête*) 69.9 x 90.8 цм, 1743.
Национална галерија, Лондон



Вилијам Хогарт, *Инспекција*
(*The Inspection*) 69.9 x 90.8 цм, 1743.
Национална галерија, Лондон



Вилијам Хогарт, *Тоалета*
(*The Toilette*) 69.9 x 90.8 цм, 1743.
Национална галерија, Лондон



Вилијам Хогарт, *Бордел*
(*The Bagnio*) 69.9 x 90.8 цм, 1743.
Национална галерија, Лондон



Вилијам Хогарт, *Дамина смрт*
(*The Lady's Death*) 69.9 x 90.8 цм, 1743.
Национална галерија, Лондон

чији су ликови ослобођени изобличења и претеривања карикатуре. Историјско сликарство је било најпрестижнији жанр, који је приказивао херојске сцене из прошлости и митологије са намером да инспирише и образује гледаоца, док су Хогартови „модерни морални субјекти“ далеко од херојских и инспиративних, али су подједнако намењени образовању.⁹⁰

Током 19. века, Француска је пролазила кроз доба драматичних, политичких, економских и друштвених преокрета, а за живота француског уметника Оноре Домијеа (*Honoré Daumier*), дошло је до пет великих промена у влади. Његови сународници и он су се упоредо борили са последицама Француске буржоаске револуције из 1789. године, док се у исто време одвијала Индустијска револуција, која је послужила као ударац старом друштвеном поретку, стварајући у том процесу, потпуно нову класу осиромашених индустријских радника. Иако је Домије био пре свега сликар и вајар, највећи део његовог животног прихода и популарности, потекао је од његових веома популарних карикатура француске политике и друштва 19. века, објављених у недељним француским часописима као што су Ла Карикатур (*La Caricature*) и Л' Шаривари (*Le Charivari*). На нишану његовог сатиричног ока, нашли су се корумпирани политичари и судије, манипулативни банкари, помпезни адвокати, грабежљиви племићи, људска глупост, сујета умишљених интелектуалаца, као и тадашњи краљ Луј Филип I. Посебна пажња коју је посветио краљу у виду сатиричне карикатуре под називом *Гаргантуа*⁹¹ (*Gargantua*), испровоцирала је краља, а Домије је оптужен за кршење закона о штампи из 1830. године, којим је изазивао мржњу и презир према краљевој влади, као и вређањем краљеве личности. Домије је осуђен на шест месеци затвора, као и на новчану казну од 500 франака. Током каријере цензурисано му је око двадесет литографија, али ово је било једино кривично дело због којег је био у затвору, јер је у каснијим годинама владавине краља, постао спретнији у минском пољу монархијске цензуре.⁹²

Нови закон француског врха из 1834. године, забранио је сатиричне садржаје усмерене ка члановима владе и монархије, приморавајући Домијеа да се фокусира на буржоазију. Његова серија карикатура о Роберу Макеру⁹³ (*Robert Macaire*), измишљеном лику и бескрупулозном преваранту, који се појављује у бројним француским комадима, касније филмовима и другим уметничким делима, постала је прилично позната и

⁹⁰ Voogd, Peter Jan de, *Henry Fielding and William Hogarth, the correspondences of the arts*, University of Groningen, 1981. <https://research.rug.nl/en/publications/henry-fielding-and-william-hogarth-the-correspondences-of-the-art>

⁹¹ Гаргантуа је лик из романа Гаргантуа и Пантагруел, Франсоа Раблеа (*François Rabelais*) из 1532. године. Ова сатирична алегорија прати животе цинова, оца Гаргантуе и његовог сина Пантагруела, као и њихове фантастичне догодовштине.

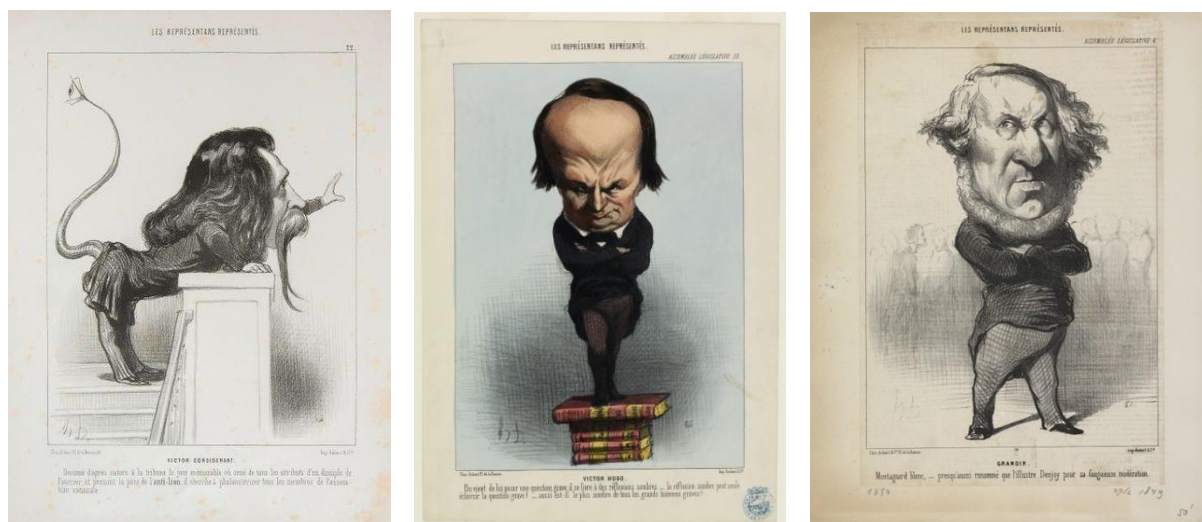
⁹² C. Childs, Elizabeth, *Big Trouble: Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature*, *Art Journal*, Vol. 51, No. 1, *Uneasy Pieces*, 1992. (стр. 27) https://www.jstor.org/stable/777251?seq=1#metadata_info_tab_contents

⁹³ У француској култури, Роберт Макер представља архетипског негативца и био је креација француског позоришног глумца, Фредерика Леметра (*Frédéric Lemaître*). Он је направио лик одрпане скитнице и лопова са похабаним и закрпљеним панталонама. Током својих представа га је трансформисао у човека са великим самопоуздањем, финансијског сплеткара и жонглера акционарских друштава, а служио је како би исмевао финансијске шпекулације и корупцију владе.

објављивана је недељно у часопису Л' Ширвари. Домије је знао да прикаже комичну страну обичног грађанског живота, а његова одлучна усредсређеност на недостатке Француске 19. века, чини га јединим уметником који је био најближи у сумирању овог дела француске историје, додуше на његов оштар и моћан, чак често и бруталан начин.⁹⁴ Домијеова збирка карикатуралних портрета *Представљени представници* (фра. *Les représentans représentés*), у којој се налази око 100 представника конститутивне и законодавне власти, као и његове *Парламентарне идиле* (фра. *Idylles Parlementaires*), спадају у ремек-дела, политичко-сатиричне духовитости, а плод су Фебруарске револуције из 1848. године са којом је Француска поново постала република.



Оноре Домије, *Гаргантуа*, литографија, 1831.



Оноре Домије, *Представљени представници*, литографија, 1849.

⁹⁴ Rose, Louis, *Psychology, Art and Antifascism*; Ernst Kris, E. H. Gombrich, and the *Politics of Caricature*, Yale University Press, New Haven and London, 2016. (стр. 103)

Почетком 20. века, 1905. године, Сигмунд Фројд је у књизи *Досетка и њен однос према несвесном* (нем. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*) изнео следећи став:

„Ко је једном осећао потребу да се у литератури, у естетичара и психолога обавести о природи и везама досетке мораће зацело признати да филозофи ни издалека досетки нису посветили ону пажњу коју она по својој улози у нашем духовном животу заслужује.“⁹⁵

Фројдово запажање остаје једнако релевантно и данас, јер упркос неким изузецима, до тог тренутка у историји, а и током 20. века, релативно мало је написано о улози шале, хумора, игре речи и сатире у уметности. Сагледано тако, постаје помало иронично, како хумор није сматран темом вредном озбиљног разматрања, упркос чињеници да је, осим што нас засмејава, коришћен за активирање потиснутих импулса, нарушавање устаљених конвенција и истраживања моћи односа рода, класе, укуса, сексуалности, као и расних и културних идентитета.⁹⁶

Хумор и сатира су, између осталог, заузимали централно место у културној политици покрета дадаизам. Исмевањем свих вредности буржоаског друштва, свих његових унижених и лажних идеала, пристојности и морала, вере, државе и отаџбине, поражавајући тако све што је за буржоазију било „свето“.⁹⁷ Дадаисти нису само сатирисали предрасуде, уверења и реторичке аргументе који су преовладавали у њиховом друштву, већ су и позајмили доминантна средства комуникације, а посебно усвајање новинарских и промотивних стилова популарне штампе и рекламирања. Што се тиче уметничког стваралаштва, дадаизам је преведен у веома духовита уметничка дела, пуна игре речи, уметничких перформанса и представа, есеја и књига, сатиричних редимејдова у којима се истраживала улога случајности и случајност у креативном процесу.

Раул Хаусман (*Raoul Hausmann*), један од оснивача *берлинске даде*, познат по својим по својим сатиричним фотомонтажама и провокативном писању о уметности која су доводила у питање капитализам и конформизам. На скулптури *Дух нашег времена* или *Механичка глава* (нем. *Der Geist Unserer Zeit - Mechanischer Kopf*), Хаусман је настојао да метафорички представи слику модерне, аутономне свести. Његов нагласак није био само на самим материјалима, већ и на томе како они функционишу. Лењир, цепни сат, типографски цилиндар и број 22 причвршћени на дрвену главу су елементи мерења или симболичке комуникације. Склопива шоља за војнике на терену, која крунише главу, кутија за накит, као и новчаник, иронични су одраз буржоаског капиталисте, одраз маса, лишених личности због зависности од аутоматизма, технологије и потрошње. Хаусманова *Механичка глава* је разоткривала културну фасаду хришћанско-буржоаског света, како би закржљало стање ума било препознато и надмашено, јер је представљала

⁹⁵ Frojd, Sigmund, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, prevod Tomislav Bekić, Matica Srpska, Novi Sad, 1976. (стр. 7)

⁹⁶ Higgle, Jennifer, *The Artist's Joke*, Whitechapel, London - The MIT Press, Cambridge, 2007. (стр. 14)

⁹⁷ Richter, Hans, *Dada Art and Anti-Art*, translated by David Britt, Thames & Hudson, London, 2007. (стр. 183)

савременог човека као робота без мозга, чије постојање не одређују емоције или интелект, већ новац и строго механичко мерење.⁹⁸



Раул Хаусман, *Механичка глава* или *Дух нашег времена*, 32.5 x 21 x 20 cm, 1919.
Национални музеј модерне уметности у Центру Жорж Помпиду, Париз

Сатира је била озлоглашено оружје у арсеналу даде, коју су користили како би изазвали контрадикторне ставове код публике, а својим коментарима нису штедели ни своје савременике, а ни свој уметнички покрет. Дишанова *Фонтана* је засигурно покренула револуцију и може се разумети као основ анти-уметничке дадаистичке филозофије, чији одјек се чује и цео век касније. Његова концептуална заиграност, шаљив квалитет његових избора и двосмисленост коју је изазивао, стално су присутни на његовим делима, а производ су његове изузетно суве духовитости, којом је гурао модернизам кроз веома концептуалну зецју рупу. Он је окренуо свет уметности

⁹⁸ Benson, Timothy O., *Raoul Hausmann and the Berlin Dada*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1987. (стр. 159 – 162)

наглавачке и приморао уметнике, трговце и мецене да поставе себи нека веома непријатна питања, о томе зашто је уметност уопште важна.



Марсел Дишан, *L. H. O. O. Q.*
19.7 x 12.4 цм, Музеј уметности Филадельфија, 1919.

Дадаизам се огледао у његовој слободи и креативној спонтаности, нешто што је Дишан врло добро разумео када је, 1919. године, направио интервенцију на јефтиној разгледници са репродукцијом слике, чувене Мона Лизе (*Mona Lisa*) Леонарда да Винчија (*Leonardo da Vinci*), додавајући јој бркове и брадицу. Натпис *L. H. O. O. Q.*, који се налази у дну разгледнице није сасвим случајан, јер показује колико је Дишан обожавао

и колико је био спретан у игри речима. Када би се овај натпис читао наглас, изговор слова на француском звучи као *Elle a chaud au cul*, што би у грубом преводу значило „Она има врелу позадину“ или „ Доле гори ватра”, што се односило на наводни, сексуални немир бркате Мона Лизе.⁹⁹ Дишанова интервенција је прекршила традиционално схватање родних улога, а додавање бркова једном од најславнијих уметничких дела икада створених, сматрало се светогрђем и чином естетског вандализма. Исмевајући оличење ренесансних идеала, Дишан се побунио против свега за шта се традиционална уметност залагала, а посебно зарад позивања на хармоничну и свечану лепоту. Важно је имати на уму, да је Дишан био веома озбиљан по питању уметности, а његова мотивација није био цинизам, јер игнорисати његов смисао за хумор и интелектуалну разиграност, значи игнорисати суштински аспект његовог рада.

У уметности након дадаиста примери сатиричног хумора се могу наћи и у покретима попут нео-даде, поп-арта, концептуалној уметности, ленд-арту, перформансима, уличној уметности мистериозног Бенксија (*Banksy*), као и у цртаним филмовима попут Симсонових (*The Simpsons*) и Саут Парка (*South Park*). Попут неких књижевних претходника, ови телевизијски примери сатире садрже снажне елементе пародије и карикатуре, у којима обе сатиризују савремени породични и друштвени живот доводећи своје претпоставке до крајности, а током година су се трансформисале у јако сатирично дело, које се бави актуелним догађајима данашњице. Са једноставном анимацијом какву нуди Саут Парк, ова серија има могућност, да са својим епизодама, актуелности прати само данима након што се догоде. Тема критике ових серија је невероватно разнолика и широка, и обично јако контраверзна, нападајући и конзервативне и либералне погледе друштва на свет.

Сатира је захватила аспекте и класичне и савремене уметности, мешајући „свето“ са „бласфемичним“, покушавајући миленијумима, да усмери пажњу на злоупотребу и поремећаје у друштву, које некад, отупљени навиком свакодневнице престајемо да будемо свесни. Комични ефекат сатире или вербалне карикатуре, произилази из истовременог присуства, у уму читаоца или посматрача, друштвене стварности са којом је упознат и њеног одраза у искривљеном огледалу сатиричара.¹⁰⁰

Посматрајући је кроз историју, од њених почетака па до данашњице, сатира остаје моћно средство које поставља критиковано поношање у необичан контекст, где лудост постаје очигледна и представља најефикаснији и најкориснији начин слања духовитих порука критике у свет.

⁹⁹ Seigel, Jerrold, *The Private Worlds of Marcel Duchamp*, University of California Press, 1997. (стр. 120)

¹⁰⁰ Koestler, Arthur, *The Act of Creation*, Hutchinson & Co., London, 1964. (стр. 73)

ПРАКТИЧНИ РАД И ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

4.1. Опредељивање голицаво-тужних скица

Докторски уметнички пројекат „Голицава туга креације - скулптуре у дрвету / комбинована техника“ представља реализацију вишегодишњег истраживања на пољу уметности, филозофије, екологије, дендрологије, домаће и светске књижевности, као и трагања и рада са различитим природним и вештачким материјалима. Резултат теоријског и практичног дела пројекта су скулптуре које су настале у два различита периода докторских уметничких студија, изложених на две различите изложбе, а које заједно представљају целину којом се овај пројекат бави.

Наслов пројекта садржи у себи антоним¹⁰¹, који означава нераскидиви однос између смеха и туге, једном речју трагикомичности, која је кроз сатиричну природу скулптура, неизбежна тема овог рада. Креација се односи на уметничку творевину, али и она у себи има двосмисао, у којој је креација човек, било да је производ еволуције природе, стваралачког чина божанства или неког другог космичког бића. Артур Кестлер (*Arthur Koestler*), у књизи *Чин креације* (енг. *The Act of Creation*), наводи да стваралачки чин (сем у религијским књигама), не ствара нешто ни из чега. У стваралаштву се откривају, бирају, поново мешају, комбинују и синтетишу већ постојеће чињенице, идеје, способности и вештине, јер што су делови креације препознатљивији, то је нова целина упечатљивија.¹⁰² Процес креације често захтева конструкцију, деконструкцију и реконструкцију идеје, јер стварање било ког фигуративног уметничког дела захтева потпуну контролу над својим чулима, у координисању онога што је стварно и онога што нам диктира машта.

Након скоро две деценије рада у различитим материјалима, одлучио сам се за дрво, као базу на којој градим своју уметничку поетику. Као скулпторски материјал, дрво, за разлику од камена, метала и неких вештачких материјала, поседује одређену топлину и „живот“, јер иако посечено и осушено, дрво и даље може да апсорбује воду, а ова појава чини да дрво, иако „мртво“ успева да се покреће, бубри и благовремено пуца. Коста Богдановић у књизи *Поетика бића дрвета*, за дрво каже да оно има изузетно проширене референце ка општем значењу његове форме, материјала, простора и времена, сматрајући да је дрво „материја и форма вишег реда“, а о чему говоре нека од најстаријих предања и првих записаних речи. Он напомиње и да је сам појам дрвета

¹⁰¹ Антониоми су речи супротног значења према некој другој речи, а две речи супротног значења чине антонимски пар. Антониоми могу бити именице, глаголи, придеви, прилози и предлози. Појам „антоним“ је грчког порекла и потиче од речи *antónuton*, односно од речи *anti* (против; супротан) и *ónuta* (име).

¹⁰² Koestler, Arthur, *Наведено дело*, (стр. 120)

мистерија живота, која је потпомогла у стварању многих поетика духовности и практичних знања.¹⁰³ Разноврсност, културна вредност, уникатност, симболичке функције, стрпљивост и природни токови форме дрвета су само неке од ствари које ме привлаче овом материјалу, јер дрво поседује и одређену врсту тврдоглавости, којој понекад морам да се прилагодим, али понекад и да јој се супротставим. Са својствима дрвета и комбинацијом са другим материјалима, настојим да уобличим и материјализујем друго лице света, оно у коме је стварност понекад ишчашена и изокренута, да визуелно испричам анегдоту времена у ком живимо и о односима који у њему владају. Дрво је, у случају моје скулптуре, носилац бремена мојих идеја и виђења света, његовом стању, од како сам га постао свестан и током мог досадашњег живота у њему.

Васили Кандински (*Wassily Kandinsky*) је 1913. године у својим *Интроспекцијама* (нем. *Selbstbetrachtungen*) написао:

*„Све што је мртво, трепери. Не само појединости из песништва – звезде, месец, дрво, цвеће, него чак и бело дугме с панталона, које светлуца из каљуге на улици... Све има тајну душу која чешиће ћути, него што говори.“*¹⁰⁴

Речи Кандинског, да „све има тајну душу“, могу се идентификовати у сваком предмету наше материјалне стварности, а коју покушавам да кроз своје радове екстернализујем. Свака скулптура, као и предмети које Кандински наводи, уистину ћуте, али са сваком скулптуром коју направим, настојим да створим други свет, у коме се читава слика стварности криви, где је путем несавршености настао језик, који пружа живахан и виталан извор културолошког коментара, како вербално, тако и визуелно, и који је у изведби, покрету и експресији наизглед бешуман. У тој тишини, његова основна сврха је да заголица око оног ко га посматра.

Вербално-визуелни предмет је у овом случају скулптура, која представља део мог креативног процеса и чина, а тајна и неоткривена душа ствари које у скулптуре имплементирам, може се схватити као моја свесна или несвесна жеља да пројектујем разна уверења и мисли, јер превазилазе логичку строгост и некад не могу вербално да се артикулишу, јер се не придржавају са уредбама одређеног друштвеног декора. Веза између ових мисли и предмета је способност симболизације која је у неким случајевима, скривена, а некад можда чак и превише очигледна. Скулптуре представљају „други живот“ нађеног предмета и некад живог организма дрвета, спојене у тродимензионални сатирични наратив. Предмети које сакупљам су углавном индустријски елементи од метала, пластике и гуме, готови и бачени предмети, који су изгубили своју основну функцију. Проналазио сам их поред контејнера, у контејнеру, на улици, на отпадима, у шуми, на обали, у реци, као и на многим другим, неочекиваним местима, а користим их како бих направио неку врсту колажиране скулптуре, састављану од отпадака прекомерне производње савременог потрошачког друштва. Сам чин састављања скулптуре је умногоме олакшан, јер скоро сваки готов индустријски елемент има

¹⁰³ Bogdanović, Kosta, *Наведено дело*, (стр. 16)

¹⁰⁴ Jung, Karl Gustav, *Наведено дело*, (стр. 254)

скулпторски потенцијал, што се могло видети у уметности од редимејда, дадаизма, нео-даде, па све до савремене уметности. На нашим просторима слична филозофија се могла видети у уметности Леонида Шејке, који је ђубриште видео као место слободе и неописивих могућности, као „простор бескрајног лутања“.

Моја сакупљачка пасија отпадака, још увек не прелази границе акумулисања смећа, као у Швитерсовој *Мерцбау*, већ се трудим да благовремено, сваком нађеном објекту, у тој просторној слагалици, нађем право место. Креативни пут, од скициране идеје, па до реализације готове скулптуре састоји се од прикупљања делова утисака и доживљаја, њиховог сукобљавања и сажимања у целину на коју ће се надограђивати елементи, како у материјалу, тако и у њиховој комбинацији. Некад прођу и месеци, па чак и године док неки одређени део не пронађе своје одговарајуће место, јер тај процес захтева рад са различитим елементима, који заједно стварају визуелни наратив у скулптуралној композицији. Моје скулптуре захтевају способност, да повежу значење дела са његовим изгледом, користећи симболичне и метафоричне знакове и форме, које се са методама уметничког изражавања, интегришу у скулпторску композицију.

Једна од тенденција, коју често понављам на скулптурама су различити облици маске. Она је по антропологији, један од најважнијих људских артефаката и представља оруђе трансформације, које омогућава својим носиоцима да превазиђу себе, преузимајући ванвременске улоге у ритуалним представама или као актера у широј друштвеној драми. На латинском, једна од речи за маску је *персона* (*persona*), која је по Јунгу (*Carl Gustav Jung*), друштвено прилагођени део личности појединца, који испољавамо пред другим људима или маска коју стављамо у јавности,¹⁰⁵ мада се овај исти термин користио, чак и у доба Цицерона (*Marcus Tullius Cicero*), како би описао улогу и ликове које играмо у друштву.¹⁰⁶

Маске замагљују један идентитет, како би отелотвориле други, а користим их како бих протагонисте својих прича заштитио од спољних утицаја, немара људског деловања, речника и духа, изоловајући их макар на тренутак од сумњивог и непознатог окружења у коме бораве. Маске са скулптура су инспирисане њеним разним, углавном заштитним моделима који су се користили кроз историју, док смо у савременом друштву без њих осуђени на борбу за ваздух, како у еколошком, тако и у социолошком смислу, било да је дим са депонија, издувни гасови аутомобила, нефилтрирани дим из фабрика или чак фабриковани дим моћника и магла душебрижника. Као неко ко је одрастао, а и даље живи у непосредној близини Градске депоније Винча, сматрам да је гас маска дефинитивно неопходна потребштина, како би макар на тренутак престали да будемо, како Умберто Еко (*Umberto Eco*) каже, „жртве приповедачке илузије“¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Jung, Karl Gustav, *Наведено дело*, (стр. 289)

¹⁰⁶ Frampton, Stephanie Ann, *The Meanings of Masks; Persona: Masks in the Graeco-Roman World*, Massachusetts Institute of Technology, 2020.
<https://shass.mit.edu/news/news-2020-pandemic-meanings-masks-classical-literature-stephanie-ann-frampton>

¹⁰⁷ Еко, Umberto, *Фукоово клатно*, превод Сениша Здравковић, Белетра, Београд, 1988. (стр. 10)



На фотографијама су детаљи скулптура докторског уметничког пројекта, који носе различите облике маске

Трећа, на први поглед невидљива компонента, поред дрвета и отпада, јесте сатира и њена моћ да утеши нападене, а да осујети лежерне и свемоћне. По *Речнику књижевних термина*, сатиричар је приповедач који има могућност слободнијег кретања кроз све сфере живота, чувајући стандард идеала, истине, моралних и естетских вредности, који на себе преузима обавезу да исправи, осуди и исмеје глупости и пороке друштва и на тај начин укаже на одступања од пожељне и цивилизоване норме. Сатиричар настоји да одређене појаве разобличава комичном опсервацијом, преувеличавајући их попут карикатуре и померајући границе комичног и апсурдног, како би разоткрио негативну суштину.¹⁰⁸

У време када смо само неми посматрачи недаћа нашег најужег, али и ширег, светског окружења, у шареном нeredу осећања, спољњих и унутрашњих утицаја, у свом том раскошу глупости са којим смо свакодневно бомбардовани, сатира се готово исписује сама. Додуше, уместо речи, на папиру настају голицаво-тужне скице, са којом покушавам да откријем „тајну душу ствари“, нит која ће, од нацртане скице, на крају то све повезати у тродимензионалну слагалицу, а где ће се читањем симболичних елемената одређених скулптура, можда открити њихова права, сатирично-наративна намера.

¹⁰⁸ Škreb, Zdenko, i drugi, *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986. (стр. 696)

4.2. Изложбе *Повлачење из озбиљности и Голицава туга креације*

Изложба *Повлачење из озбиљности* представља прву изложбу скулптура, које су настале током три године докторских уметничких студија, у радионици за дрво Факултета ликовних уметности у Београду. Изложба је била одржана у Галерији Задужбине Илије М. Коларца у септембру 2019. године, на којој је било изложено 12 скулптура. Након скоро три године, у Галерији ФЛУ, у фебруару 2022. године, уследила је изложба *Голицава туга креације* на којој је представљена серија од нових 7 скулптура, а које заокружавају целину, практичног дела докторског уметничког пројекта. Скоро све скулптуре, осим пар изузетака, вајане су у галеријском формату, који је у почетку био узрокован самом логистиком, тачније, недостатком адекватног простора за рад, као и компликацијама које настају услед транспорта и складиштења скулптура. Ова неопходност се током година усадила у мом стваралаштву као стална пракса, пружајући ми тако могућност да се свакој скулптури посветим до најситнијег детаља, а који би на већим форматима био незапажен, разводњен и практично невидљив.

Скулптура је пре свега физички објекат, и да би била ефикасна, она мора бити усмерена ка јединственом циљу, да уз помоћ визуелних информација, ефикасно комуницира и створи живописан утисак и трансформише визуелно искуство у вербални контекст. Она треба да се креће без водича и напора, давајући привид савршенства, повученог из неког непознатог и неразумљивог средишта, јер увек ће постојати неслагање између истине о некој ствари и онога шта неко о њој мисли. Све што изведем техничком вештином није само резултат техничког знања, већ једна забелешка тајанствених, вишеструких и некад несхватљивих искустава које сам проживео и које док изводим скулптуру проживљавам на сасвим другачији начин.

Скулптуре са ове две изложбе се састоје од субјективне естетике и уметничких намера да са различитим методама, на тренутак искривим стварност, како бих истражио тему користећи симболичне и разрађене наративе екстернализоване на различитим фигуративним формама. Неке скулптуре могу изазвати осећај чуђења, ироније или ината, а неке осећај директности, слојевитости и разумљивости, јер су приступи њиховом садржају супротстављени у свеобухватном јединству и усмерени ка једном циљу, а ограничени су једино маштом посматрача. Како бих изазвао радозналост у оку и уму публике, а да истовремено интерпретацију скулптура учиним сналажљивом и конструктивном, теме које обрађују и о којима причају су свеprisутне и препричане у нашим свакодневним животима. Нађени предмети који су уграђени у скулптуре, њихов симболични и метафорични садржај и начин презентовања, као и способности публике у успостављању когнитивне везе између скулптура, сугеришу да су резултати ових изложби, колико год неизмерљиви, након интеракције са више посматрача, препознати, испуњавајући тако моје уметничке намере.

**4.3. Фотографије скулптура изложбе *Повлачење из озбиљности*,
Галерија Задужбине Илије М. Коларца**



Би'мазго! 55.5 x 42 x 15 цм, Комбинована техника, 2019.



Тортура, 64 x 56 x 4 цм, Комбинована техника, 2018.



He omet... 210 x 60 x 60 см, Комбинирана техника, 2018.



Пуштам пипке, 50 x 75 x 75 см, Комбинирана техника, 2018.



Трофеј, 60 x 20 x 25 цм, Комбинована техника, 2018.



Барка, 120 x 174 x 25 цм, Комбинована техника, 2018.



Преломна тачка, 73 x 36 x 36 цм, Комбинована техника, 2017.



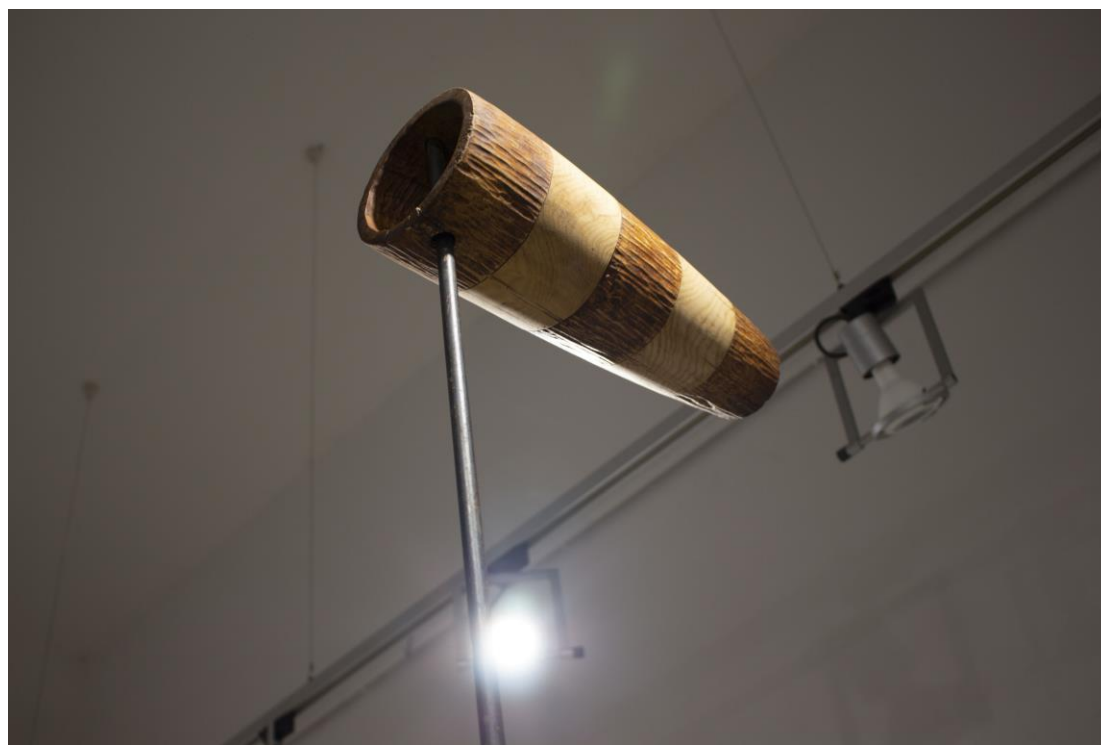
Без назива, 90 x 115 x 40 цм, Комбинована техника, 2017.



Тонемо! 100 x 70 x 50 цм, Комбинована техника, 2016.



Што даље одавде, 35 x 40 x 26 cm, Комбинована техника, 2016.



Како ветар дува (детал), 300 x 55 x 26 cm, Комбинована техника, 2019.



Пост-апокаліптичні, 26 x 42 x 17 см, Комбінована техніка, 2016.

**4.3. Фотографије скулптура изложбе *Голицава туга креације* – скулптуре у дрвету /
комбинована техника, Галерија ФЛУ**



Бекство од слободе, 25 x 23 x 45 цм, Комбинована техника, 2019.



Der Erkunder, 57 x 21 x 21 см, Комбинована техника, 2021.



Тортура 2.0, 281 x 95 x 90 см, Комбинована техника, 2022.



Триптих – Предјело, Главно јело, Дезерт, 106 x 40 x 12 цм, Комбинована техника, 2021.



Трећи закон роботике, 74 x 74 x 27 цм, Комбинована техника, 2021.



I am the Octopus king, I can do anything, 167 x 30 x 30 см, Комбинована техника, 2021.



Чарли Акробата, 205 x 53 x 163 см, Комбинована техника, 2021.

ЗАКЉУЧАК

Докторски уметнички пројекат „Голицава туга креације – скулптуре у дрвету / комбинована техника“ представља један од битнијих корака у мом ликовном стваралаштву, јер као уметник, коме је практични део рада одувек био приоритет, никада нисам превише пажње поклањао процесу стварања скулптуре, посматрану кроз теоријску призму. Теоријске и практичне истраживачке методе, које, иако различите у приступу, за разлику од осталих наука, у уметности могу бити доста флексибилније.

Баволов речник (енг. *The Devil's Dictionary*) је сатирични речник, једног од најоштријих књижевника, новинара и сатиричара, краја 19. и почетка 20. века, Емброуза Бирса (*Ambrose Bierce*), који за реч *уметност*, каже:

УМЕТНОСТ, им. Ова реч нема дефиницију.¹⁰⁹

Имајући у виду овај Бирсов сатирични став, сматрам да се у уметности свакако треба клонити тачних тумачења, доказа и теорија. Иако некад даје тачне и дефинисане резултате, уметност није егзактна наука и према њој се не треба тако опходити. Њено схватање није продирање у тајну, већ прихватање и живљење са њом и у њој, јер је она као и сам живот, истраживачко путовање. Авантура са којом се прилази и приближава животу индиректним путем, на коме се све преиспитује, окреће наглавачке и путује кроз димензије, где се до резултата некад долази случајним открићем, а циљ је само измаглица стварности. Оно што уметности даје метафизичку нијансу, која је уздиже изнад времена и простора, јесте да оно што треба да кажеш, није ни изблиза битно као само казивање.

Покушај да се дефинише скулптура на основу њеног визуелног садржаја, представља подухват, који је некад од самог почетка осуђен на пропаст. Скулптуре не настају за столом испред компјутера, куцајући реч по реч или извлачећи прецизне и равне линије оловком и лењиром, за њих не постоји план и пројекат, већ слојевитост и комплексност идеја, у овом случају, проузроковане различитим друштвеним и културним проблемима савременог света. Оно што нам показују практична, научна и стручна истраживања, јесте да немамо сви стечени осећај, за оно шта свет треба или шта може да буде и тако постајемо суочени са великим и бројним изазовима, а чији су најбољи показатељ еколошке катастрофе, ратови, глад и сиромаштво, које свакако и не у тако далекој будућности, прете људској егзистенцији.

¹⁰⁹ Birs, Embrouz, *Davolov rečnik*, prevod Srđan Vujica i Veselin Marković, Utopija, Beograd, 2004. (стр. 216)

Докторски уметнички пројекат „Голицава туга креације – Скулптуре у дрвету / комбинована техника“ представља покушај, да кроз сатиричне наративе скулптура, објективно документујем репродукције видљиве и невидљиве стварности, цепајући тако фини слој илузије с којим је покривена. Предложени садржаји чине скроман допринос у грађењу основе, која може служити у проналажењу решења за неке од непосредних проблема са којим се суочава савремено друштво, као и линеарна, предвидива и безобзирна путања којом се креће, како се не би нашли прекасно, у Естрагоновој (*Estragon*) првој, чувеној и често понављаној реплици из Бекетове драме (*Samuel Beckett*) Чекајући Годоа (енг. *Waiting for Godot*) где се *ништа не може урадити*.¹¹⁰

¹¹⁰ Beckett, Samuel, *Waiting for Godot*, Grove Press, New York, 1954. (стр. 7)

БИБЛИОГРАФСКИ ПОДАЦИ

- Agnoletti, Mauro & Simone Neri Serneri, *The Basic World Environmental History*, Springer Verlag, Heidelberg, 2014.
- Alighieri, Dante, *Epistle to Cangrande*, University of Michigan Press, 1994.
- Аристотел, *О песничкој уметности*, (прев. Милош Н. Ђурић), Дерета, Београд, 2015.
- Barron, Stephanie. *German expressionist sculpture*. Los Angeles County Museum of Art, 1985.
- Beckett, Samuel, *Waiting for Godot*, Grove Press, New York, 1954.
- Benson, Timothy O., *Raoul Hausmann and the Berlin Dada*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1987.
- Birs, Embrouz, *Đavolov rečnik*, prevod Srđan Vujica i Veselin Marković, Utopija, Beograd, 2004.
- Bergson, Henri, *Laughter, An Essay on the Meaning of the Comic*, translated by Cloudesley Brereton and Fred Rothwell, Wildside Press, Rockville, Maryland, 2008.
- Богдановић, Коста, *Поетика бића дрвета*. Универзитет у Београду, Шумарски факултет, Београд, 2012.
- Bradley, Mark, Kenneth Stow, *Rome, Pollution and Propriety: Dirt, Disease and Hygiene in the Eternal City from Antiquity to Modernity*, Cambridge University Press; Reprint edition, 2016.
- Bulat, Petar. *Pogled u slovensku botaničku mitologiju*. Etnografski muzej u Zagrebu, 1932.
- Craft, Catherine. *Robert Rauschenberg*. Phaidon Press, New York, 2013.
- Danto, Arthur C., *After the end of art*, Princeton University Press, New Jersey, 1998.
- Декарт, Рене, *Страсти душе*, Графос Београд, 1981.
- Дишан, Марсел, интервју. *Уметност Асамблажа: Симпозијум*, Музеј савремене уметности, Њујорк, 19. октобар 1961. године.

- Elsen, Albert E., *Modern european sculpture 1918 – 1945*. Georg Braziller, Inc. New York, 1979.
- Franjić, Jozo, Željko Škvorc i Ivo Trinajstić, *Anatomija bilja*, Sveučilište u Zagrebu Šumarski fakultet, 2008.
- Frojd, Sigmund, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, prevod Tomislav Bekić, Matica Srpska, Novi Sad, 1976.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism; Four Essays*, Princeton University Press, New Jersey, 1973.
- Гајић, Милован Р., *Шумска ботаника са анатомијом дрвета*, Друго прерађено и допуњено издање, Шумарски факултет, ООУР Институт за шумарство, Београд
- Gilhus, Ingvild Sælid, *Laughing Gods, Weeping Virgins, Laughter in the History of Religion*, Routledge, London, 1997.
- Goldwater, Robert, *What is modern sculpture?*. MOMA, New York, 1969.
- Гомбрих, Е. Х., *Уметност и њена историја*. Полит Београд, 1980.
- Goy, Richard J., *Building Renaissance Venice: Patrons, Architects, and Builders*, Yale University Press, New Haven, 2006.
- Higgin, Jennifer, *The Artist's Joke*, Whitechapel, London - The MIT Press, Cambridge, 2007.
- Joseph, Branden W. (edited by), *Robert Rauschenberg*, MIT Press, Cambridge, 2002.
- Jung, Karl Gustav, *Ћovjek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb, 1987.
- Караџић, Вук Стефановић, *Српске народне приповијетке*. Учитељски факултет Универзитета у Београду, 2009.
- Koestler, Arthur, *The Act of Creation*, Hutchinson & Co., London, 1964.
- Komparu, Kunio, *The Noh Theater; Principles and Perspectives*. Weatherhill/Tankosha, New York, 1983.

- Leggatt, Alexander, *Citizen Comedy in the Age of Shakespeare*, University of Toronto Press, 1973.
- Lewis, Briana, *Nineteenth-Century French Studies, Vol. 44, The Sewer and the Prostitute in "Les Misérables": From Regulation to Redemption*, University of Nebraska Press, 2016.
- Marshall, C. W., *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- Malin, Edward, *Totem Poles of the Pacific Northwest Coast*, 1986. Timber Press Inc., Portland, OR,
- Mink, Janis. *Marcel Duchamp*. Taschen, Köln, 2017.
- Mundy, John, Glyn White, *Laughing Matters: Understanding Film, Television and Radio Comedy*, Manchester University Press, Manchester, 2012.
- Nazon, Publije Ovidije, *Metamorfoze* (prev. Tomo Maretić), Europapress holding, Zagreb, 2008.
- Paret, Peter. *An artist against the Third Reich: Ernst Barlach 1933 – 1938*. Cambridge University Press, 2003.
- Plato, *The Laws of Plato*, The University of Chicago Press, 1988.
- Платон, *Држава*. Дерета, Београд, 2013.
- Orwell, George, *Funny, but not Vulgar; The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Vol. 3, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1968.
- R. Drew Griffith, R. Drew, Robert B. Marks, *A Funny Thing Happened on the Way to the Agora; Ancient Greek and Roman Humour*, Legacy Books Press, Kingston, Ontario, 2007.
- Read, Herbert. *Henry Moore, A study of his life and work*. F. A. Praeger, New York, 1966.
- Richter, Hans, *Dada Art and Anti-Art*, translated by David Britt, Thames & Hudson, London, 2007.
- Rose, Louis, *Psychology, Art and Antifascism; Ernst Kris, E. H. Gombrich, and the Politics of Caricature*, Yale University Press, New Haven and London, 2016.

- Rudlin, John, Crick, Olly, *Comedia dell`Arte: An Actor`s Handbook*, Routedledge, London, 2001.
- Seigel, Jerrold, *The Private Worlds of Marcel Duchamp*, University of California Press, Berkeley, 1997.
- Smolderen, Thierry, *The Origins of Comics; From William Hogarth to Winsor McCay*, Translated by Bart Beaty and Nick Nguyen, University Press of Mississippi, Jackson, 2014.
- Stewart, Hilary, *Looking At Totem Poles*, University of Washington Press, Seattle, 1993.
- Stott, Andrew, *Comedy – The New Critical Idiom*, Routledge, New York, 2014.
- Hooper, Horace Everett, Hugh, Chisholm, *The Encyclopædia Britannica*, Eleventh Edition, Cambridge University Press, 1911.
- Eko, Umberto, *Fukoovo klatno*, prevod Siniša Zdravković, Beletra, Beograd, 1988.
- Хаузер, Арнолд. *Социјална историја уметности и књижевности I том*. Култура Београд, 1966.
- Хаузер, Арнолд. *Социјална историја уметности и књижевности II том*. Култура Београд, 1966.
- Хобс, Томас, *Левујатан*, Култура Београд, 1961.
- Škreb, Zdenko, i drugi, *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986.
- Шопенхауер, Артур. *Живот као воља и представа*. Феникс Либрис, Београд, 2018.
- Quintero, Ruben (Editor), *A Companion to Satire*, Catherine Keane, *Defining the Art of Blame: Classical Satire*, Blackwell Publishing, New Jersey, 2007.
- Warner, Marina. *David Nash – Forms into time*, Academy Group Ltd, London, 1996.
- West, Shearer. *Portraiture*. Oxford University Press; Illustrated edition, 2004. (стр. 19)
- Wright, Thomas, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, Createspace Independent Publishing Platform, 2016.

ДИГИТАЛНА ИЗДАЊА

- C. Childs, Elizabeth, *Big Trouble: Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature*, Art Journal, Vol. 51, No. 1, Uneasy Pieces, 1992.

https://www.jstor.org/stable/777251?seq=1#metadata_info_tab_contents

(01. 03. 2022. y 13:11)

- David Nash, interview, *In conversation, David Nash*, 2017.

<https://www.somewhere-nowhere.com/downloads/David-Nash-in-conversation-2017.pdf>

(14. 12. 2021. y 10:22)

- Enrico, Maria, *South Atlantic Review*, vol. 66, no. 1, South Atlantic Modern Language Association, 2001.

<https://doi.org/10.2307/3202043>

(28. 02. 2022. y 23:12)

- Ezban, Michael. *The trash heap of history*. Places Journal, 2012.

<https://placesjournal.org/article/the-trash-heap-of-history>

(18. 12. 2021. y 16:51)

- Food and Agriculture Organization of the United Nations. *The state of food and agriculture – Climate change, agriculture and food security*, Rome, 2016.

<http://www.fao.org/3/a-i6372e.pdf>

(24. 12. 2021. y 12:44)

- Fowkes, Katherine A., *The Silence of Slapstick: The Physical Comedy of Silent Cinema*, Studies in American Humor, no. 25, American Humor Studies Association, Penn State University Press, 2012.

<http://www.jstor.org/stable/42573647>

(20. 02. 2022. y 10:58)

- Frampton, Stephanie Ann, *The Meanings of Masks; Persona: Masks in the Graeco-Roman World*, Massachusetts Institute of Technology, 2020.

<https://shass.mit.edu/news/news-2020-pandemic-meanings-masks-classical-literature-stephanie-ann-frampton>

(09. 03. 2022. y 01:58)

- Ji-Su, Kim, Hee-Jee, Lee, Seung-Kyu, Kim, Hyun-Jung, Kim. *Global Pattern of Microplastics (MPs) in Commercial Food-Grade Salts: Sea Salt as an Indicator of Seawater MP Pollution*. American Chemical Society, 2018.

<https://doi.org/10.1021/acs.est.8b04180>

(24. 12. 2021. y 14:21)

- Levillain, Adele Dowling, *The evolution of Pantomime in France*, Boston Library Consortium Member Libraries, 1943.

<https://archive.org/details/evolutionofpanto00levi>

(21. 02. 2022. y 12:24)

- Lewis, Briana. *Nineteenth-Century French Studies, Vol. 44, The Sewer and the Prostitute in "Les Misérables": From Regulation to Redemption*, University of Nebraska Press, 2016.

https://www.jstor.org/stable/44122752?read-now=1&refreqid=excelsior%3Af99d36270d739aa465f0b2b0ae4bcda6&seq=3#metadata_info_tab_contents

(03. 02. 2022. y 21:00)

- Lidz, Franz. *How the world's oldest wooden sculpture is reshaping prehistory*, The New York Times, 2021.

<https://www.nytimes.com/2021/03/22/science/archaeology-shigir-idol-.html>

(28. 12. 2021. y 22:14)

- *Ministry of Sustainability and the Environment*, Singapore, 2020.

<https://www.mse.gov.sg/resource-room/category/2020-01-14-newsletter-saving-semakau-one-island-role-in-managing-singapore-waste/>

(26. 12. 2021. y 15:01)

- *National Environment Agency*, Singapore, 2020.

<https://www.nea.gov.sg/our-services/waste-management/3r-programmes-and-resources/waste-management-infrastructure/solid-waste-management-infrastructure>

(26. 12. 2021. y 19:29)

- Our World in Data, 2021.

<https://ourworldindata.org/biodiversity>

- Prynne, William, *Histrion-mastix The players scourge, or Actors tragædie*, Early English Books Online Text Creation Partnership, 2011.

<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A10187.0001.001>

(14. 02. 2021. y 18:15)

- Resnik, David B., Kevin C. Elliott, *Bisphenol A and Risk Management Ethics*. *Bioethics*, 29 (3), 2014.

<https://doi.org/10.1111/bioe.12079>

(26. 12. 2021. y 15:01)

- Shershow, Scott Cutler, “*Punch and Judy*” and cultural appropriation, *Cultural Studies*, Volume 8, Issue 3, 1994.

<http://dx.doi.org/10.1080/09502389400490351>

(13. 02. 2021. y 19:21)

- Singh, Raj Kishor, *Humour, Irony and Satire in Literature*, *International Journal of English and Literature (IJEL)*, Vol. 3, Issue 4, 2012.

<http://www.tjprc.org/publishpapers/2-40-1378908144-8.%20Humour,irony.full.pdf>

(13. 02. 2021. y 19:21)

- Sommerville, C. John, *Puritan Humor, or Entertainment for Children*, *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, vol. 21, no. 2, The North American Conference on British Studies, 1989.

<https://doi.org/10.2307/4049927>

(20. 12. 2021. y 09:49)

- *The American Journal of Psychology*, University of Illinois Press,

<https://www.jstor.org/stable/i261638>

(16. 02. 2022. y 11:27)

- The Ocean Cleanup, 2021.

<https://theoceancleanup.com/>

(25. 12. 2021. у 12:32)

- The Ocean Cleanup. *River Plastic Emissions to the World's Oceans*, 2021.

<https://theoceancleanup.com/sources>

(25. 12. 2021. у 15:01)

- Thieme, Barnaby, *The Tlingit, the Raven, and a Shame Pole for Exxon*, 2012.

<https://mesocosm.net/2012/06/01/the-tingit-the-raven-and-a-shame-pole-for-exxon/>

(28. 12. 2021. у 12:)

- Van Rooy, C. A., Quintilian X 1, 93 Once More, Mnemosyne, Fourth Series, Vol. 8, Fasc. 4, Brill, 1955.

<http://www.jstor.org/stable/4427749>

(28. 02. 2022. у 21:19)

- Васиљевић, Бранка, *Дим са депоније „Винча” пун токсичних супстанци*, Политика, 18. август 2021.

<https://www.politika.rs/sr/clanak/485740/Dim-sa-deponije-Vinca-pun-toksicnih-supstanci>

(09. 03. 2022. у 17:58)

- Васиљевић, Бранка, *Нова депонија у Винчи у погону од јула*, Политика, 20. јул 2021.

<https://www.politika.rs/sr/clanak/481687/Nova-deponija-u-Vinci-u-pogonu-od-jula>

(10. 03. 2022. у 14:32)

- Voogd, Peter Jan de, *Henry Fielding and William Hogarth, the correspondences of the arts*, University of Groningen, 1981.

<https://research.rug.nl/en/publications/henry-fielding-and-william-hogarth-the-correspondences-of-the-art>

(01. 03. 2022. у 17:09)

БИОГРАФИЈА

Марко Кресоја, рођен у Београду 1984. године. Дипломирао на Факултету ликовних уметности у Београду 2009. године у класи ред. проф. мр Николе Вукосављевића на Вајарском одсеку. Члан УЛУС-а од 2010. Учесник многобројних групних и самосталних изложби, ликовних колонија и уметничких пројеката. На докторским уметничким студијама на Факултету ликовних уметности у Београду, под менторством ред. проф. мр Душана Петровића.

Издвојене самосталне и групне изложбе, ликовне колоније и уметнички пројекти:

САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ:

- 2022** Изложба докторског уметничког пројекта „Голицава туга креације – скулптуре у дрвету / комбинована техника“, Галерија ФЛУ, Београд
- 2019** „Повлачење из озбиљности“, Галерија Задужбине Илије М. Коларца, Београд
- 2018** „Скулптуре“, Центар за културу Сопот
- 2017** „Цртежи и скулптуре“, Центар за културу Гроцка

ГРУПНЕ ИЗЛОЖБЕ:

- 2020** „Годишња изложба Јул–Август“, Галерија Задужбине Илије М. Коларца, Београд
„Трг Косовских јунака – сведок времена“, Народни музеј Крушевац
„Стваралачка Гроцка“, VI Колективна изложба, Центар за културу Гроцка
- 2017** Изложба Удружења ликовних уметника Србије, НЛБ Галерија, Скопље, Македонија
- 2016** Изложба радова учесника Ликовне колоније „Острвица“ 2010 – 2016.
Центар за културу Горњи Милановац
- 2013** Изложба вајара Србије, Железнички музеј Београд
Изложба уметничке групе 12+, Културни центар Апатин

ЛИКОВНЕ КОЛОНИЈЕ:

2019 30. Ликовно – вајарска колонија „Јесен Рибарске Бање“, Рибарска Бања

2016 X Ликовна колонија „Острвица“, Угриновци

2013 9. Ликовна колонија „Папрадишки мајстори“, Велес, Македонија

2008 43. Симпозијум „Бели венчац“, Аранђеловац

УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКТИ:

2021 Главни вајар у изради реквизита за филм „Knives out 2“

2020 Стручни сарадник у изради камене пластике за иконстас Храма Св. Саве,
Београд

Стручни сарадник у изради дрвене пластике за престону икону Храма Св. Саве,
Париз

2016 Стручни сарадник у изради сценографије за серију „Krypton“, Београд - Белфаст

2011 Стручни сарадник у изради камене пластике за крипту Храма Св. Саве, Београд

2007 Стручни сарадник у изради специјалних ефеката за филм „ Свети Георгије убива
аждаху“, Београд

Контакт:

sculpture@kresoja.de

www.markokresoja.com

Изјава о ауторству

Потписани **Марко Кресоја**

број индекса **4692/15**

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом

„Голицава туга креације - Скулптуре у дрвету / комбинована техника“

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини 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 ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, 28. април 2022.

Потпис докторанда



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора **Марко Кресоја**

Број индекса **4692/15**

Докторски студијски програм **Докторске уметничке студије**

Наслов докторског уметничког пројекта

„Голицава туга креације - Скулптуре у дрвету / комбинована техника“

Ментор: **мр Душан Петровић, редовни професор**

Коментор:

Потписани (име и презиме аутора) **Марко Кресоја**

изјављујем да је штампана верзија мог 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 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.

У Београду, 28. април 2022.

Потпис докторанда



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом:

„Голицава туга креације - Скулптуре у дрвету / комбинована техника“

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предао сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 28. април 2022.

Потпис докторанда

