

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

**РЕД И РАД У МЕТАЛУ**

**– изложба скулптура и рељефа –**

Кандидат: Јован Достанић

Ментор: др ум. Здравко Јоксимовић, редовни професор

Београд, 2022.

## РЕЗИМЕ

Докторски уметнички пројекат „РЕД И РАД У МЕТАЛУ – изложба скулптура и рељефа” истражује питање скулпторског израза у времену од половине двадесетог века до данас, кроз лични практични уметнички ангажман, као и кроз теоријске, историјске и концептуалне аспекте.

У теоријско-концептуалном погледу, овај уметнички рад полази од принципа установљених у модерној уметности, и то у делима из периода руског конструктивизма, у примерима апстрактног експресионизма, минимализма, геометријске апстракције, као и процес-арта (process art, енгл.). У тренутку када је уметност напустила миметичко приказивање природе, композиција је постала једно од основних естетских својстава дела. Феномени везани за поменуте покрете и стилове биће разрађени кроз референтне уметничке праксе.

Предмет овог докторског уметничког пројекта јесу проблеми и процеси редуковања и обликовања форме. Принципи редукције елемената до апстрактне форме за циљ имају постизање баланса између сопствене појаве и онога што је изван ње, како рељефа тако и скулптура у простору. Обликовање материјала требало би да буде доследно спроведено у функционалности и значењу саме идеје, те форма више не би представљала градивну, индустријску замисао облика, већ би била јасна, реална присутност чисте геометризоване форме, сагледана кроз уметност. Ка наведеним циљевима водиле су две изложбе приређене у 2021. години, које су приказале резултате овог докторског уметничког пројекта. Прва је била одржана у Галерији Факултета ликовних уметности у Кнез Михаиловој током јула, а друга у Галерији '73 током августа 2021.

## ABSTRACT

The doctoral artistic project “THE ORDER AND WORK IN METAL SCULPTURE – an exhibition of sculptures and reliefs“ explores the issue of sculptural expression in the period from the mid-twentieth century to the present day, both through personal artistic practice and through theoretical, historical and conceptual aspects.

This work starts with the principles established in modern art in theoretical and conceptual terms. These principles are found in works from the period of Russian constructivism, abstract expressionism, minimalism, geometric abstraction and process art. When art abandoned the mimetic representation of nature, composition became one of the basic aesthetic properties of an artwork. Relevant artistic practices will elaborate on many phenomena related to mentioned artistic movements.

The subject of this doctoral art project is problems and processes of reduction and shaping of spatial form. The principles of reduction of elements to abstract form aim to achieve balance between sculpture’s physical appearance and its surroundings. The functionality and the artistic idea should be shaping the material, so the sculpture represents a clear geometric object in space instead of a piece of industrial material. This doctoral project is based on two exhibitions organized in 2021 that supported the mentioned ideas. The first took place at the Gallery of the Faculty of Fine Arts during July 2021, and the second one at the Gallery '73 during August 2021.

## САДРЖАЈ

РЕЗИМЕ _____	2
ABSTRACT _____	3
1. УВОД _____	6
1.1. Разрада неколико кључних појмова према Шуваковићу _____	6
1.2. Проблематика принципа редукције и геометризације као полазиште у истраживању _____	9
2. ИСТОРИЈСКИ ДИСКУРС _____	11
2.1. Маљевичев супрематизам – развој геометријске апстракције _____	11
2.2. Владимир Татљин – оснивање руског конструктивизм _____	13
2.3. Динамизам плохе Александра Родченка _____	15
2.4. Хулио Гонзалес и ново гвоздено доба _____	19
2.5. Једноставност или сложеност? – апстрактни експресионизам _____	21
2.6. Слика која не представља ништа – Марк Ротко _____	21
2.7. „Зипови” Бранита Њумена _____	23
2.8. Радник - варилац / уметник - вајар – Дејвид Смит _____	26
2.9. Апстракција 60-их _____	28
2.10. Ентони Каро _____	28
2.11. Архитектонска геометризација у скулптури Тонија Смита _____	30
2.12. „Максимализам” Доналда Цада _____	31
2.13. Између споменика и објекта – Роберт Морис _____	32
2.14. Уметност = реалност, Карл Андре _____	34
2.15. „Тешка” скулптура Ричарда Сераа _____	36
2.16. Едуардо Ћиљида, баскијски ковач _____	38
2.17. Темпоралност у скулптури Едуарда Рамиреса Виљамисара _____	40
3. ПРАКТИЧНИ ДЕО ПРОЈЕКТА _____	41
3.1. Геометријске стратегије, изложба скулптура у Галерији Коларчеве задужбине _____	41

3.2	„Ред и рад у металу”, изложба скулптура и рељефа у Галерији ФЛУ и Галерији '73	48
4.	ЗАКЉУЧАК	55
	Литература	57
	Биографија кандидата	61
	Додаци	63

## 1. УВОД

**Кључни појмови:** апстрактна скулптура, геометријска апстракција, скулптура у металу, процес арт, минимализам.

### 1.1. Разрада неколико кључних појмова према Шуваковићу

Термини *апстрактан*, *беспредметни*, *непредстављачки* половином XX века широко су употребљавани у расправама о уметности да означе нове уметничке токове који почивају на линији, боји и облику, а не на подражаваној реалности.<sup>1</sup> Како бележи Херберт Рид (Herbert Read) у *Историји модерне скулптуре*, током пет векова, све до кубизма, европска је уметност била везана за „представљање”, а потом њен предмет постаје замена за реалну представу. Уметник у свом раду наговештава или евоцира појавни предмет, али истинита оптичка слика предмета изостаје. Уметници су настојали да нађу симболе који би представљали њихова унутрашња стања, осећања позната и заједничка целом човечанству.<sup>2</sup>

Мишко Шуваковић у *Појмовнику савремене уметности* дефинише апстрактно уметничко дело као оно чија појавност није одређена приказивањем бића, ствари или ситуација, већ је оно одређено процесом стварања, материјалном и просторном структуром своје појаве. Он даље разликује апстрактна дела према приступу извођења, па тако увиђа апстрахујући, конструктивистички, експресионистички, конкретистички, формалистички и семиотички приступ. Иако се сходно називима могу наслутити суштинске разлике међу приступима, истаћи ћу дефиниције оних који ближе одређују моју стваралачку намеру. Апстраховање је деформација и трансформација миметичких облика, слободним, гестуалним облицима или геометријским формама. Док експресионистички приступ трасира унутрашња стања уметника као траг његових психолошких доживљаја, конструктивистички препознајемо у композицији која је структурисана математичким, грађевинским, односно машинским процедурама и правилима. Семиотички приступ Шуваковић дефинише као композицију организовану

---

<sup>1</sup> Arnason, Harvard H., *Istorija moderne umetnosti: slikarstvo, skulptura, arhitektura, fotografija* (prev. Peter Kalb, prev. Vladislava Janičić), Beograd, Orion art, 2008, стр. 193.

<sup>2</sup> Read, Herbert, *Istorija moderne skulpture* (prev. Milica Drašković), Beograd, izdavačko društvo Jugoslavija, 1966, стр. 54–57.

према иконичкој знаковној структури. Геометријску апстракцију аутор одређује као апстрактну уметност, чије су ликовне форме изведене из правила геометрије, или су вођене геометријским шемама. Таква су дела супрематизма, конструктивизма, минималне уметности итд.<sup>3</sup>

Минималистичким називамо рад редуковане садржине, односно структуру дела сведену на примарни однос градивних елемената. Шуваковић у *Појмовнику* наводи да минималистички израз или став заступа врло одређену естетику дословности, примарности, као и очигледности, што подразумева повезаност перцептивног и логичког структурирања.

У минимализму је концепт редукције надређен укусу. На неки начин, *став* односи превагу над *укусом* о каквом говоримо у естетским расправама о делима различитих стилова. Историјски гледано, минималистичка уметност настаје као критика субјективног, експресивног визуелног изражавања, својственог апстрактном експресионизму. Намерно суздржавање од идеје спонтаности једна је од основних интенција ове критике. Уместо тога, сведени геометријски облици у структурираним поставкама представљају срж идеје.

Шуваковић примећује да се минимализам и поп-арт формирају у исто време, са циљем да разоре границе између високе уметности и масовне културе. Поп-арт то чини интеграцијом у масовне медије посредством графике и штампане ствари уопште, а минимализам постаје део свакодневнице кроз индустријски дизајн и архитектуру.

Важно је истаћи да апстрактна уметност са почетка XX века не дели са минималистичком апстракцијом полажење од редукције. Минималистичка уметност није редуковање миметичког, већ је узимање геометријског облика као неке врсте реди-мејда (*ready-made*), след чега се уметник не поима као стваралац, већ као аутор. Он је менаџер и организатор структуре уметничког дела. Такође, минимална уметност је отворена свим материјалима, јер геометријске форме не зависе од посебности материјала. У минимализму наилазимо и на интересовање за Гешталт психологију, али

---

<sup>3</sup> Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005, стр. 59.

не у смислу оптичког ефекта, већ концептуалног низања елемената, при чему овај ред или низ задржава замисао целине.<sup>4</sup>

Један од синонима за постминималну уметност јесте и процес-арт (process art), који у просторну, телесну, предметну ситуацију уводи и временски аспект који утиче на реалне промене и интервенише на уметничком делу. Постминималну уметност 60-их и 70-их година карактерише дематеријализација уметничког дела.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Исто, стр. 372–375.

<sup>5</sup> Исто, стр. 516.



## 1.2. Проблематика принципа редукције и геометризације као полазиште у истраживању

У докторском уметничком пројекту „Ред и рад у металу – изложба рељефа и скулптура” биће разматрани проблеми редукције и геометризације у скулптури из неколико перспектива: кроз друштвено-историјски контекст руског конструктивизма и америчког минимализма, кроз теоријско-концептуални аспект минималистичког и постминималистичког стила у уметности, као и кроз практични и технолошки аспект скулпторског деловања. Обрадом референтних уметничких пракси биће изнети ставови и поступци према којима сам гајим склоности, или критике, али који на један или други начин обликују мој рад. Биће представљени и основни поступци којима се служим при обради метала.

Основна полазишта овог докторског уметничког истраживања и принципи које постављам као базичне и којима отварам шансу за теоријску и практичну спекулацију јесу принципи редукције, конструкције, односно геометризације у скулптури. Концепт конструкције у овом значењу уједно је и опис креативног процеса и метафоричка репрезентација реда у уметничком делу.<sup>6</sup> Минималистички приступ у изворном облику означен је као умирено, рационалистичко понашање. У тренуцима свог настанка, окарактерисан је као „хлађење од експресивне тензије”.<sup>7</sup>

Говорећи у једном чланку о примерима уметности у Војводини, Сава Степанов спомиње неке одлике минимализма, које су и дан-данас обележја овог стила, а то су: сведеност форме, контролисаност геста и емоционалних излива, фасцинација материјалима и конструкцијом и бављење формом као онтолошком суштином.

Минималистички стил настао 60-их година XX века популарно је називан *ABC art*, *cool art*, *object art*, или „уметност примарних структура”. Сви ови називи упућују на исто – избегавање илузије, метафоре и симболизма у уметничком делу. Слично скулптурама Доналда Џада (Donald Judd), многа од ових дела одликују репетитивност, регуларни и нехијерархијски аранжмани. Радови су често направљени машински, нису обележени ничијом личном активношћу, нису персонализовани специфичним језиком уметника. Уметници не очекују дивљење публике пред својим делима, па тако Сол Левит (Sol LeWitt) пише у *Тезама о концептуалној уметности*

---

<sup>6</sup> Bann, Stephen, *The Tradition of Constructivism*, The Viking Press, New York, 1974, стр. 19–49.

<sup>7</sup> Степанов, Сава, *О минимализму*, из *Уметност на крају века*, Пројекат Растко, <https://www.rastko.rs/likovne/xx vek/sava stepanov c.html>.

[*Paragraphs on Conceptual Art*] да је најбоље да главна јединица буде намерно неинтересантна (прев. Ј. Д.).<sup>8</sup> Роберт Морис (Robert Morris) одбацује трансцендентална значења, херојске размере, мучне одлуке, историјски наратив, интелигентну структуру или интересно визуелно искуство.”<sup>9</sup> Минимализам афирмише нову „реалност”, реални простор, специфични објекат који тај простор заузима. Нема илузије простора изазиване уметничким делом, као што је то био случај у другим правцима и стилевима – овде говоримо о објективном простору, који „јесте”.

Значење дела сведеног садржаја није сакривено у објекту, где би чекало да буде пронађено. Оно је у контексту, у интеракцији публике са делом. Посетилац изложбе минималистичког стила освестиће сопствену присутност у просторији. Његово присуство и позиција у галеријском простору обликоваће његову перцепцију дела. Постаће свестан архитектуре, попуњености простора и осталих реалних тродимензионалности. Пажња ће му бити усмерена на светлост и простор. Нетачно би било тврдити да принцип редукције у минималистичком контексту у уметности значи потпуно искључење осећајности – у опсервацији оваквих дела јављају се осећаји, али за светлост, за сенку, за простор, за присуство и одсуство.

Према Розалинд Краус (Rosalind Krauss), минималисти стварају дела „која поричу јединственост, приватност и неприступачност искуства”.<sup>10</sup> Овај ефекат постиже се одбацивањем асоцијација на било какву органску форму, на било какво значење, па чак и смисао. Р. Краус објашњава да минималисти доводе у питање „извор смисла”, то јест да сматрају да извор лежи у јавном, а не у приватном простору.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Lewitt, Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, New York, 1969.

[https://issuu.com/widewalls6/docs/cprovofxparagraphs\\_on\\_conceptual](https://issuu.com/widewalls6/docs/cprovofxparagraphs_on_conceptual)

<sup>9</sup> Morris, Robert, *Continuous Project Altered Daily. The writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, стр. 263–265.

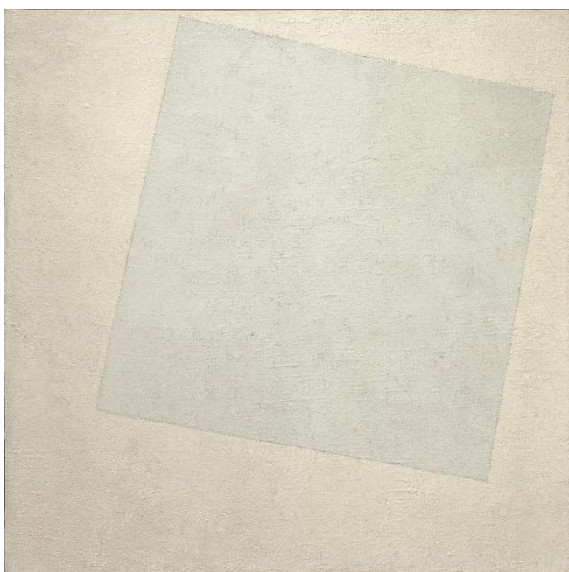
<sup>10</sup> Kraus, Rosalind, *Nova sintaksa skulpture* (prevod sa engleskog Aleksandar Nedeljković), Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2020, стр. 16.

<sup>11</sup> Исто, стр. 17.

## 2. Историјски дискурс

Двадесети век у уметности обележава усмеравање ка различитим облицима апстракције у потрази за чистом и апсолутном формом. У Русији и Холандији апстракција је постала нов начин перцепције и представљања света и, као таква, у својој радикалној манифестацији, оставила је далекосежне последице на слику и скулптуру, али и на дизајн и архитектуру. Авангардни уметници из ових земаља настојали су да открију универзални визуелни језик, који води право до духовног света, занемарујући опипљиво.<sup>12</sup> Између два светска рата захуктава се развој концепта апстрактне уметности, отварају се школе и у средиште збивања избија конструктивистичка апстракција. Де Стијл (De Stijl) у Холандији, Баухаус (Bauhaus) у Немачкој и неколико совјетских школа изнедрили су значајне уметнике, чија ће имена обележити успон апстрактне уметности у Европи. Радикална сликарска апстракција, како је назива Шуваковић у поменутом *Појмовнику*, дефинисала је рад Казимира Маљевича (Kazimir Malevich) и установила представљање беспредметности као основу супрематизма.

### 2.1. Маљевичев супрематизам – развој геометријске апстракције



Казимир Маљевич, *Бели квадрат на белој подлози*, 1918.

Маљевич у сликарству разрађује теорију геометријске апстракције коју назива „супрематизам”. На изложби под називом „0-10: Последња футуристичка изложба” 1915. године било је представљено 39 беспредметних слика. Садржај свих слика био је квадрат или крст, што је илустровало идеју о најредуктивнијем, бескомпромисном апстрактном сликарству. „За супрематисте визуелни феномени предметног света су сами по себи безначајни. Значајно је осећање као такво. Оно је потпуно одвојено од средине

<sup>12</sup> Arnason, Harvard H., *нав. дело*, стр. 193.

у коју је призвано”, писао је Маљевич у својим есејима *Свет беспредметности*.<sup>13</sup> Слика „Црни квадрат” на поменутој изложби била је окачена високо у углу просторије, што је место традиционално чувано за икону. Ова повлашћена позиција слике за циљ је имала да истакне нову „религиозност”, веру у нову уметност геометријске чистоте, која постоји паралелно са светом, а није његово огледало. Контрастне композиције једноставних квадратних и правоугаоних форми претвориле су се 1918. године у „Супрематистичку композицију: Бели квадрат на белој подлози”, чиме је идеја о потпуном одрицању од материјалног достигла крајњи степен. Највеће достигнуће супрематизма огледа се у овој представи белог на белом, као симбола бесконачности, са једва приметном формом.<sup>14</sup>



0-10: Последња футуристичка изложба, 1915.

<sup>13</sup> „To the Suprematist the visual phenomena of the objective world are, in themselves, meaningless; the significant thing is feeling, as such, quite apart from the environment in which it is called forth.” Malevich, Kasimir, *The Non-Objective World*, 1959, стр. 67. Превео Ј. Д.

[https://monoskop.org/images/3/34/Malevich\\_Kasimir\\_The\\_Non-Objective\\_World\\_1959.pdf](https://monoskop.org/images/3/34/Malevich_Kasimir_The_Non-Objective_World_1959.pdf)

<sup>14</sup> Arnason, Harvard H., *нав. дело*, стр. 204.

## 2.2. Владимир Татљин – оснивање руског конструктивизма

Руска империја с почетка XX века, око Револуције 1917. године нашла се у кризи услед потреса које је рурална, земљорадничка економија и култура трпела пред растућом индустријализацијом. Традиционална скулптура, не само у Русији већ у читавом свету, до XX века подразумевала је креирање облика додавањем или одузимањем маса (вајање у глини или воску, клесање камена, дубљење дрвета итд.) Разматрајући конструктивистичке иновације у скулптури, Арнасон објашњава да „овакви приступи наводе на претпоставку да је скулптура уметност масе, пре него простора”<sup>15</sup>. Под очигледним утицајем Пикаса (Pablo Picasso), који изјављује да „жели да слика предмете тако да инжењер може да их сагради”<sup>16</sup>, Владимир Татљин (Vladimir Tatlin) враћа се из посете овом уметнику инспирисан рељефима у лиму, дрвету и картону које је затекао у процесу израде. Татљин види могућности ове праксе:

„[...] Нови тип скулптуре, скулптура која ће се послужити сировином и готовим предметима и распоредити их у 'стварном' простору без икакве намере представљања. Материјали, свака врста са својим посебним пластичним и ликовним особинама дрвета, стакла, гвожђа итд. сложили би се у уметничко дело, 'стварни материјали у стварном простору’.”<sup>17</sup>

„Контрарељефи” су настали као резултат уметникове тежње да артикулише простор, и у њему материјал уметничког дела. Преласком са сликарства на скулптуру, тачније на рад са материјалима, појавио се проблем шта направити од листа метала. Ценивши оно што је називао „културом материјала”, он је инсистирао да свака супстанца има своје законе структуре и појаве у простору и диктира облик који треба поштовати. Ови рељефи имају свој тактилни аспект, али, поред њега, користе и



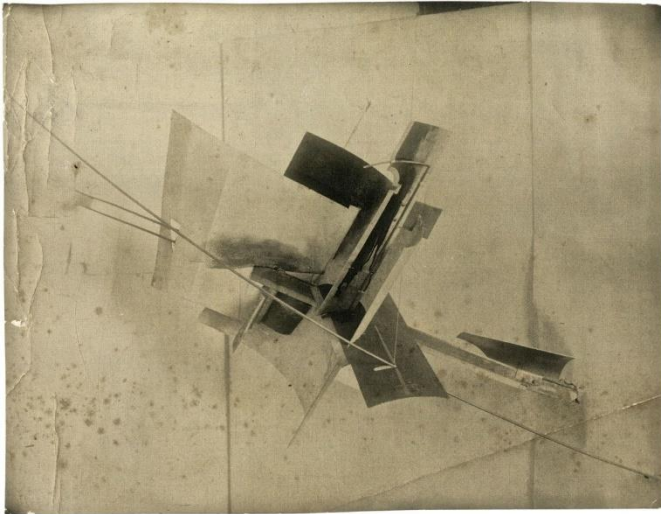
Владимир Татљин, *Контрарељеф*, 1915.

<sup>15</sup> Исто, стр. 206.

<sup>16</sup> Read, Herbert, *нав. дело*, стр. 88.

<sup>17</sup> Исто.

„базу”, односно позадину галеријског зида иза, као слика. Поред ова два аспекта, ту је и трећи – померањем дела инсталације, она би се читава покренула и наставила да *ради* још неколико минута, асоцирајући на нешто живо и органско.

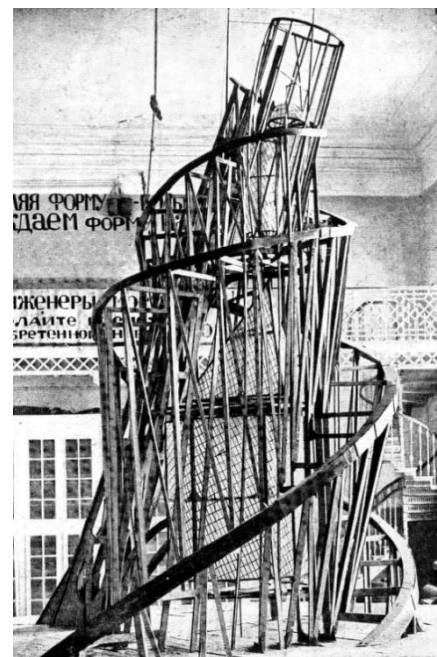


Владимир Татљин, *Контрарељеф*, 1915.

За разлику од припадника отпора традицији и старој уметности, Татљин није заступао категоричне ставове о новој или старој уметности. Он је сматрао да је прва и основна сврха уметности корисност. Ипак, ова корисност није тумачена у буквалној функцији предмета, већ је његова појава симбол утилитарног и разложног.<sup>18</sup> Контрарељефи су били увршћени и у поједине сценографије и заокружили су Татлинову свест о

сцени, о позоришној сврси изложбе. Ова карактеристика односиће се и на његов најзначајнији рад – „Споменик трећој интернационали”.

Прототип конструктивистичког правца, који ће се из Москве проширити на Холандију и Немачку, јесте „Споменик Трећој интернационали” из 1918. године. Овај сведок Татлиновог интересовања за руску револуцију, мада остаје на нивоу макете, неостварен у амбициозно замишљеној димензији већој од Емпајер Стејт Билдинга (Empire State Building) у Њујорку, остаје симбол новог покрета. Челик и стакло, нови материјали у градњи, пројектовани да буду ротирајући, изражавају динамику и напредак новог машинског доба, уместо статичности познатог – наслеђа и



Владимир Татљин, *Споменик трећој интернационали*, 1918.

<sup>18</sup> Salon | Art History | Tatlin: New Art for a New World, Simon Baier, Critic and Art Historian, Basel & Gian Casper Bott, Art Historian and Curator of the Tatlin Exhibition, Museum Tinguely, Basel  
<https://www.youtube.com/watch?v=7KyWM9LrEcQ>

традиције. Један од Татлинових највећих доприноса скулптури јесте идеја о акцији и покрету.<sup>19</sup> Тај „покрет” и „акција” не подразумевају само физички аспект његовог плана за „Споменик трећој интернационали” већ, уопште, филозофију и ангажман да се природа материјала прилагоди производној уметности, дакле, да буде рационална и друштвено корисна, како по пракси тако и по естетици.<sup>20</sup> Ипак, Татлин је био свестан комуникације и ширења информација, па тако, према речима Ђана Каспера Бота [Gian Casper Bott], швајцарског историчара уметности и аутора Татлинове ретроспективе у Базелу, концепт и идеја Татлинове куле јесте и била значајнија од реалног извођења споменика<sup>21</sup>, који према данашњим инжењерским прорачунима не би ни могао да се одржи под теретом сопствене тежине и распореда сила.<sup>22</sup>

### 2.3. Динамизам плохе Александра Родченка

Идеја да уметност може служити револуцији налазила се и у фокусу стваралаштва Александра Родченка (Alexander Rodchenko). „Висећа конструкција” један је од примера његових тродимензионалних радова насталих од планарних елемената. Слична решења остварио је и у облику троугла, четвороугла, квадрата и елипсе. „Истрајно проучавам пројекцију у дубину, висину, ширину, откривам бесконачне могућности грађења изван граница времена”, објашњава Родченко у „Динамизму плохе”.<sup>23</sup> Поред скулптуре, Родченко се истакао и на плану графичког дизајна, који памти његове пропагандне плакате, као и на плану фотографије. Остаје познат по иновативним угловима снимања из птичије и жабље перспективе, које су омогућавале композицију оштрих дијагонала, драматичну и контрастну. Из свега поменутог, може се стећи афирмативна слика новог правца и „новог уметника”, који осваја свет почетком XX века.

---

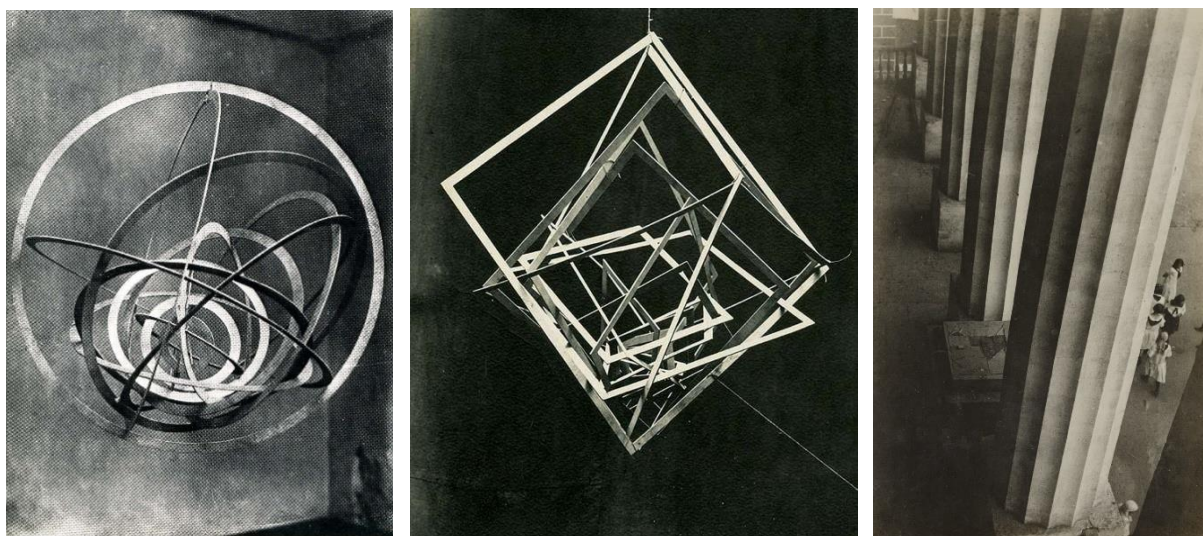
<sup>19</sup> Исто.

<sup>20</sup> Arnason, Harvard H., *нав. дело*, стр. 193.

<sup>21</sup> Vladimir Tatlin - Russia's legendary dreamer, Rob Sachs & Gian Casper Bott, <https://www.youtube.com/watch?v=9Gm1SS5s-CE>

<sup>22</sup> Tatlin Tower (Cambridge Architectural Research Ltd.), <https://www.youtube.com/watch?v=7AbglRpxXWo>

<sup>23</sup> Mijušković, Slobodan, *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, digitalno izdanje, Beograd, Geopoetika, 2003. [https://monoskop.org/images/9/92/Dokumenti\\_za\\_razumevanje\\_ruske\\_avangarde\\_2003.pdf](https://monoskop.org/images/9/92/Dokumenti_za_razumevanje_ruske_avangarde_2003.pdf)



Александар Родченко, лево: *Висећа конструкција (Круг)*, 1920; у средини: *Висећа конструкција (Квадрат)*, 1920; десно: *Колонида Музеја револуције* 1926.

Ипак, неки аутори скрећу пажњу и на нешто другачији поглед на појаву конструктивизма. Стивен Бан (Stephen Bann) у *Традицији конструктивизма*<sup>24</sup> наводи да је апстрактној, геометријској уметности често замерано што није успела да одржи контакт са човечанством. Човек, како Бан објашњава, не може идентификовати своје најдубље осећаје и најузвишеније амбиције кроз вид уметничког израза који себе ограничава на чистоту и неперсоналност геометријског облика. Он сматра да конструктивизам одбацује угодну хармонију између човекових осећања и спољног света. Напротив, човек креира свет који није ни гостољубив ни симпатичан, и уметник игра најзначајнију улогу у креирању реда који треба поставити.<sup>25</sup>

Попут многих конструктивиста, Татљин и Родченко су око 1920. године били притиснути да напусте експерименте у уметности и посвете се грађевинарству и индустријском дизајну. За разлику од њих, Наум Габо (Naum Gabo), један од уметника заслужних за преношење конструктивистичке мисли у Западну Европу, у свом „Реалистичком манифесту” залагао се за идеалистичку уметност, коју је разликовао од продукционе уметности.<sup>26</sup>

Идеали Баухауса били су веома слични идеалима руске групе, примећује Херберт Рид. Ставови да архитекте, сликари и вајари морају да схвате зграду као целину

<sup>24</sup> Bann, Stephen, *нав. дело*, стр. 19–49.

<sup>25</sup> *Исто*, стр. 19.

<sup>26</sup> Arnason, Harvard H., *нав. дело*, стр. 213.



доприносе новом циљу уметности – „потпуној грађевини” у ширем смислу речи. Манифест Баухауса налагао је да се сликари, вајари и архитекте морају удружити. Они треба да се заједно окрену занатству и поново освесте архитектонски простор, који се у салонској уметности изгубио.

Група Де Стијл са Питом Мондријаном (Piet Mondrian) и Теом ван Дусбургом (Theo van Doesburg) била је свесна модерне уметности у Француској и Италији, где су ренесансне тековине биле исувише дубоко уткане у културу и поимање визуелно да би се ове земље моментално прикључиле новим руским идејама апстракције. Ипак, Де Стијл је уважавао само пионире модерне западне уметности попут Сезана (Paul Cézanne), док комуникација са руском авангардом није остварена преко Ел Лисицког (El Lissitzky). Уверење у интеграцију лепих и примењених уметности било је заједничко Де Стијлу и Баухаусу. Група Де Стијл је оставила најзначајнији утицај на развој модерне архитектуре. Функционални ентеријери окружени равним зидовима и прекривени једноставним плоским крововима постали су заштитни знак по коме ће бити препознаване монументалне грађевине модерне архитектуре. Економичност је била један од императива – ова здања требало је да буду примери просвећеног планирања добро пројектованих и јефтиних кућа.

Маљевич, Татљин, Родченко и остали поменути уметници који припадају конструктивистичком покрету, поставили су базу за истраживање и развој нове мисли у модерној и савременој скулптури. Као такви, ма колико били специфично везани за историјски контекст, односно механичку и индустријску револуцију, која је директно утицала на формирање нових уметничких пракси, они су незаобилазан „праузор” када је моје лично истраживање у питању.

Осим аспекта динамике који одликује „Контрарељефе” Владимира Татљина, „култура материјала”, односно закони структуре и појаве материјала у простору јесу део моје намере у процесу обраде метала. Ово се у мом случају односи специфично на форме које стварам, то јест на начине сечења, брушења, итд. Под овим подразумевам, на пример, коришћење одређених профила металних цеви које често остављам у фабрички произведеном облику, не покушавајући да их претворим у нешто друго, већ само да га пренаменим. Иако је у мојим радовима њихова намена, изворно грађевинска, постала искључиво уметничка, они задржавају асоцијације на конструктивне вредности материјала. Ова карактеристика поново одговара горе наведеном Татљиновом ставу о

корисности материјала, односно о симболици утилитарности коју индустријски материјал задржава и када је употребљен у уметничке сврхе.

Као и код Татљинових „Контрарељефа”, Родченкови радови полазе од планарних објеката, од једне равни која се претвара у тродимензионални објекат. Сродност ове карактеристике њихових дела и мог размишљања налазим у рељефима које сам правио, полазећи од металне плоче, из које израђа тродимензионални елемент неког индустријског профила. Овај профил на неки начин представља ону пројекцију дубине, или ширине, или висине, о којима Родченко говори у „Динамизму плоче”. Један или више грубо обрађених металних профила овде отварају трећу димензију мог рада – они га чине скулптуром, након што је пажљиво обрађена површина главне плоче била „тешка” слика од метала, то јест (само) дводимензионална представа. Моја посвећеност тој првој површини, основном и носећем чиниоцу, састоји се у дуготрајним процесима патинирања, или пак пажљивом избору плоче, која већ има оштећења која задржавам.

Групе Де Стијл и Баухаус настоје да обједине уметност и њену примену у животном и радном простору. Оваква функционалност и економичност није толико директно повезана са мојим вајарским радовима колико са мојим схватањем самог рада. Овде под радом подразумевам и уметничко стварање, и свакодневне, пословне активности. Исти профили који чине моју скулптуру или рељеф налазе се у грађи мог дома, у конструкцији за просторију коју зидам, у намештају који правим, у алату који користим и слично. Они су често слично обрађивани као и они коришћени у уметничке сврхе; разлика је, наравно, у контексту, али суштина овог поступка јесте универзалност и функционалност материјала, што у основи сматрам за поглед на свет концептуално близак оном који су неговале поменуте групе.

Розалинд Краус у *Новој синтакси скулптуре* објашњава да је коришћење грађевинских материјала, које има уобичајено друштвено значење, немогуће посматрати у „илузионистичком кључу”, јер им њихова примарна намена, као вештачка, фабричка творевина, даје „природну недокучивост”. Из тог разлога је немогуће тражити органску форму или алузију на природни живот у радовима који се састоје од оваквих материјала.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Краус, Розалинд, *нав. дело*, стр. 7.

## 2.4. Хулио Гонзалес и *ново гвоздено доба*

Пабло Пикасо подједнако је заслужан за развој ликовне мисли и скулпторских истраживања с почетка XX века. Пикасо ће утврдити праксу асамблажа, који подразумева креирање објеката од готових, нађених предмета и сировина. „Отпаци старог гвожђа, опруге, поклопци, сита, кваке и шрафови покупљени брижљиво са ђубришта могли су на тајанствен начин да заузму своје место у овим конструкцијама, које их духовито и убедљиво доживљавају као нове личности. Траг њиховог порекла остаје видљив као сведок преображаја који је чаробњак извршио, као изазов за идентитет свега и свачега.”<sup>28</sup> Његови асамблажи често садрже металне елементе, при чијој апликацији и сједињавању уметник учи од помоћника – Хулиа Гонзалеса (Julio Gonzales). Помажући Пикасу у извођењу његових скулптура и рељефа, али и кроз самосталан рад и интересовање за материјал, Гонзалес постаје „пионир новог гвозденог доба”<sup>29</sup> у скулптури. Скулптуру од кованог гвожђа овај уметник преображава у главни модерни медиј.

„Гвоздено доба је почело пре много векова тако што су стварани леви предмети, нажалост, махом оружје. Данас гвожђе употребљавамо и да бисмо градили мостове и железничке пруге. Време је да тај метал престане да буде убица и једноставни инструмент грађевинарства. Данас, напoкон, овај материјал добија шансу да га кују племените руке уметника.”<sup>30</sup>

Гонзалес скулптуре изводи ковањем, лемљењем, као и техником аутогеног заваривања. Инспирисан светлошћу и сенком, правио је маске које су се састојале из оштрих геометризованих елемената или су, пак, биле отворене линеарне конструкције које су одређивале празан простор унутар њих. У његовим скулптурама, деконструкцијама које користе негативан простор, разградњу планова, сепарацију равни и игру сенки, уочљиво је наслеђе кубизма.

---

<sup>28</sup> Penrose, Roland, *Picasso: His Life and Work*, London, Gollancz, 1958, стр. 241. према наводу у Read, Herbert, *нав. дело*, стр. 67.

<sup>29</sup> Arnason, Harvard H., *нав. дело*, стр. 320.

<sup>30</sup> MOMA, *Julio Gonzales (introduction by Andrew Carnduff Ritchie, with statements of the artist)*, Museum of Modern Art New York, The Minneapolis Institute of Art, 1956, стр. 42. Превод преузет из Arnason, Harvard H., *нав. дело*, стр. 320.

За разлику од конструктивиста, чија је уметност настојала да на неки начин буде безлична, Гонзалес и Пикасо истицали су емоционалност и мистичност предмета који су приказивали. Иако су обрађивали апстрактне идеје, ниједан од њих није напустио фигуралност, напротив; њихове скулптуре – намерно или случајно – имају карактер тотема.

Најзначајнији Гонзалесов утицај на модерну скулптуру огледа се у непосредном раду са металом и коришћењу нађених предмета.<sup>31</sup> Каснији радови Американца Дејвида Смита (David Smith) биће директно инспирисани Гонзалесовим радом.<sup>32</sup> Посвећеност материјалу, интересовање за доживотно учење о њему и бескрајна енергија за непрекидну праксу, што су одлике Гонзалесовог уметничког поступка, мени представљају велику инспирацију за рад. Осим тога, употреба нађеног материјала, као нека врста реди-мејда, још једна је додирна тачка са мојим радом.



Хулио Гонзалес, *Харлекин*, 1930.

---

<sup>31</sup> MOMA, *Julio Gonzales (introduction by Andrew Carnduff Ritchie, with statements of the artist)*, Museum of Modern Art New York, The Minneapolis Institute of Art, 1956, стр. 6–9.

<sup>32</sup> Arnason, Harvard H., *нав. дело*, стр. 321.

## 2.5. Једноставност или сложеност? – апстрактни експресионизам

Сликаство 40-их година XX века обележава апстрактни експресионизам, у ком Арнасон препознаје две главне струје: једна се заснива на гестуалном, на спонтаности и на рукопису уметника, а друга се испољава кроз велике равне површине унифицираних боја и једноставних облика. Међу најзначајније представнике друге струје убрајају се Ротко (Mark Rothko) и Њумен (Barnett Newman), који су веровали да уметност може изразити универзалне, ванвременске теме.

## 2.6. Слика која не представља ништа – Марк Ротко

Марк Ротко је под утицајем Ничеове (Friedrich Nietzsche) и Јунгове (Carl Gustav Jung) филозофије често разрађивао проблем несвесног. Антички митови за њега су представљали универзалне и вечне симболе. Ротко је сматрао да је бављење уметношћу на традиционалан начин не само неважно већ и неодговорно. За Њујорк Тајмс (New York Times) је једном приликом написао: „Нема ничег попут добре слике која не представља ништа. Ми подржавамо једноставни израз комплексне мисли.”<sup>33</sup>. Пре Ротка, слике су садржале боју која је била на неки начин везана за наратив. Ротко је од боје захтевао да сама носи тежину емоције, да изрази осећај сопственим квалитетом, без помоћи других ликовних елемената. Роткове слике су до 50-их година развиле препознатљиву композицију широких геометризованих флека. Ивице ових флека увек су замрљане, што подстиче утисак да се главне површине покрећу и ствара илузију ширења мрља. Ротко је сматрао да и најапстрактнија слика може да представи најдубља и најтежа осећања и стања, попут трагедије, ношења са судбином или екстазе. Апстраховање до једноставних правоугаоних површина значило је елиминацију сваке могуће препреке између уметника и идеје, као и између идеје и посматрача. Другим речима, предмет, конкретно значење једног уметничког дела није примарно, примарно је осећање које колористичко визуелно искуство изазива. До садржаја посматрач долази

---

<sup>33</sup> „There is no such thing as good painting about nothing. We favor the simple expression of complex thought.”, The Case For Mark Rothko | The Art Assignment | PBS Digital Studios, прев. Ј. Д. <https://www.youtube.com/watch?v=1v1mBepDIOW>

индивидуално и он остаје конзумиран интимно, свакоме на сасвим посебан начин. Овај уметник покушава да изазове чулно искуство које обузима посматрача и увлачи га у слику, а то постиже монументалношћу, једноставношћу и мирноћом. Роткова капела у Хјустону у Тексасу представља архитектонско-пикторалну целину, како то назива Арнасон, у складу са актуелностима свог времена.<sup>34</sup> Садржи четрнаест панела који чине хомогену целину са осмоугаоном грађевином и, осим што прати оновремене тенденције мултинаменске уметничке праксе, она асоцира и на барокне илузионистичке и религиозне мурале. Овој капели Ротко и јесте дао медитативну и контемплативну намену, у покушају да код посматрача изазове трансцендентално искуство.

Оно што сматрам најзначајнијим аспектом Ротковог рада, и у чему препознајем своју основну идеју, јесте управо „представа ничега”, апсолутна апстракција, која оставља посматрачу искључиво лични доживљај материјала или површине, или димензије и просторности рада, искључујући притом сваку асоцијацију на појавни свет. И мада моји радови нису сасвим редуковани до једног ликовног елемента, они увек јесу сасвим апстрактна композиција која нема полазиште у предметном.



Роткова капела у Хјустону

<sup>34</sup> Arnason, Harvard H., *нав. дело*, стр. 428.

## 2.6. „Зипови” Бранита Њумена

Од свих апстрактних експресиониста, можда је највише сумње међу критичаре и уживаоце уметности уносио Барнит Њумен, објашњава Ен Темкин (Ann Temkin), једна од кустоса Музеја модерне уметности у Њујорку.<sup>35</sup> „Свако би ово могао да наслика или направи”, честа примедба у годинама цветања апстрактног експресионизма, са Њуменом је још више померила границе. Е. Темкин спомиње како је један од критичара приликом посете некој од Њуменових раних изложби рекао: „Улазиш у галерију и размишљаш како видиш зид, а онда схватиш – о не, гледам слику!”



Барнит Њумен, *Цик Цак I*, 1969

Слике Барнита Њумена састоје се из небројених слојева боје које само на тај начин, у преклапању, добијају сатурацију и интензитет који плене његовим радом. Њуменови радови познати су по тзв. „зипу” („zip”, енгл.), вертикалној линији која контрастно просеца површину интензивно обојеног платна. Зипови су некада сликани слободном руком, али најчешће уз помоћ креп-траке, и, у односу на слојеве боје, били су старији од великих површина околних. Они су варирали у боји, облику, ширини, прецизности, а њихова позиција пресудна је у организацији платна и разумевању композиције. Њумен је негирао сликарску површину, радикално је редукујући. Његова дела од самог почетка нису уживала популарност и наклоност свих посматрача. Она и јесу, као и дела многих апстрактних уметника, намењена ужем кругу истомишљеника или оних који деле сличан осећај за естетику. Његови радови захтевају препуштање емоцији и искључивање рационалног разлучивања и тражења наративе. Њумен је саветовао да се његова слика гледа са раздаљине од свега пола метра, што је на димензије мурала ширине по пет метара узроковало визуелно „губљење” у слици и потпуну зависност од утицаја расположења

<sup>35</sup> Barnett Newman | AB EX NY, The Museum of Modern Art, October 3, 2010--April 11, 2011  
MoMA.org/abexny, <https://www.youtube.com/watch?v=wyT4IvTGSwk>

које емитује бојени тон. На неки начин, овакав карактер слике, као и у случају Ротка, асоцира на готово религиозан однос према визуелном.



Барнит Њумен, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51.

Одговор на питање да ли апстрактном уметношћу свако може да се бави, то јест да ли је то насумична игра ликовних елемената, можемо протумачити из једног прилога о Њуменовој уметности, такође у издању музеја МОМА, а који започиње спикеровом причом о човеку који улази у бар и наилази на Франца Клајна (Franz Kline), још једног од значајнијих апстрактних експресиониста 40-их и 50-их година. Човек говори да је видео изложбу Барнита Њумена, на шта Клајн одговара да је он још није посетио, и интересује се каква је. Човек каже: „Знаш, изгледа прилично једноставно – гомила слика са линијама.” Клајн га потом пита да ли су слике исте боје, на шта човек одговара да нису. Клајн жели да зна да ли су све те слике исте величине, да ли су те линије све истих боја, величина, позиција на површинама. На сва ова питања човек одрично одговара. Клајн закључује: „То мени звучи прилично проклето компликовано.”<sup>36</sup>

Ова прича тиче се оног аспекта мог рада, који делим са свим уметницима који кроз праксу користе апстрактни израз, а то је претпостављена „лакоћа” или „насумичност” оваквог приступа. Шта лежи иза апстракције, да ли је то свођење облика

---

<sup>36</sup> How to paint like Barnett Newman – Vir Heroicus Sublimis (1950-51) | IN THE STUDIO, <https://www.youtube.com/watch?v=GacKM9yxw4>



преузетог из неке опипљиве реалности, или је то сугестија одређеног осећања, честа су питања постављена о апстрактном делу. Примедба највећег дела публике (која не мора нужно да буде уметнички образована) јесте да је једноставно направити овакав рад, да то „и дете може”. Одговорићу у своје име, да је, напротив, врло компликовано, уколико је примарна идеја идеја о композицији, о ликовном усклађивању елемената, и да нема тзв. „полазишта” у спољном свету, да нема емоције која је представљена и на крају, или за почетак зато – нема назива.

## 2.8. Радник - варилац / уметник - вајар – Дејвид Смит

За разлику од ранијих решења – ливења у бронзи, клесања камена, обраде дрвета и сл., после Другог светског рата у америчкој скулптури успоставља се тренд конструкције. Ова пракса је симптом динамичног општег раста у послератним САД, држави виђеној као економски и индустријски маг.

Дејвид Смит (David Smith) је један од пионира када је у питању варење метала у скулптури. Изузетно едукован и начитан, Смит је био упознат са историјом уметности и гајио је посебну наклоност према уметности старог Египта, Грчке и Рима, па је чак и своје радове потписивао грчким иницијалима (делта – сигма). Према речима Дејвида Герифа (David Gariff), предавача у Националној галерији у Вашингтону (National Gallery of Art), Смит је посећивао музеје и активно пратио уметничку сцену. Био је упознат са радовима Пикаса и Гонзалеса, које је ценио, па су у његовим радовима препознатљиви утицаји кубизма, конструктивизма и надреализма.

Гериф открива оне стране Смитовог рада које сматрам кључним и са којима налазим велику блискост. Све даље наведене одлике приписујем у већој или мањој мери себи и сопственом погледу на уметност. Смит је, наглашава Гериф, био веома искусан варилац са много практичног искуства. Он је радио у фабрикама локомотива, где је заваривао различите врсте метала. Овај уметник био је веома заинтересован за „процес рада”, у чему се у великој мери проналазим. Процес уметности био му је важан колико и сам резултат, јер је уживао радећи у челику. Сходно томе, историчари објашњавају његово прихватање случаја и спонтаности. Уживање у материјалу је једна кључних ствари која ме је подстакла да продубљујем знања и вештине у његовој обради. Метал је за Смита био симбол моћи, бруталности и покрета, и ово је схватање које у потпуности и себи приписујем. Он је био посвећен радник, али са великом жељом да буде уметник, чиме се сврстао у већину стваралаца који су свакодневно искушавани конфликтом мотива за преживљавањем са једне, и жеље за самоостварењем у уметности са друге стране. Са оваквим проблемом свакодневно се суочавам и сâм, као и већина оних који су одабрали уметност као позив. Гериф у свом предавању објашњава како је Смит, из позиције радника, знао шта је потребно да његова уметност поседује да би допрла до те радничке класе и дирнула је.

За радове Дејвида Смита често се каже да су цртежи у простору, односно да бришу границе између слике, скулптуре и цртежа. Овај уметник бавио се и фотографијом, и волео је сâм да фотографише просторне цртеже које би направио, при чему би бирао позадину на којој ће рад бити приказан (а то је често било небо). Фарбајући своје челичне конструкције, ређао их је по подлози и, након што би их офарбао, подлогу, која би садржала видне трагове елемената његове скулптуре, изложио би као цртеж. Гериф наводи да су чак ови цртежи били скице за наредне радове.



горе лево: Смит као радник у фабрици, горе десно: Смит у радионици,  
доле: Дејвид Смит, *Аустралија*, 1951.



## 2.9. Апстракција 60-их

Арнасон сугерише да модернисти 60-их година померају границе логике модернизма. Ово чине користећи погодну климу коју ствара Марсел Дишан (Marcel Duchamp) брисањем разлике између обичног и уметничког предмета, али и неодадаисти разматрањем природе „знака”. Термин „минимализам” појављује се први пут 1965. године у значењу крајње визуелне редукције. Ипак, минималисти нису били задовољни оваквом одредницом. Настојали су да посматрају уметност кроз психолошке теорије перцепције, кроз интеракцију уметничког дела и публике, а не кроз чисту оптику. Истицали су важност амбијента у ком се дело представља и објашњавали да уметност не делује само на гледаочево око већ и на цело његово тело.<sup>37</sup>

## 2.10. Ентони Каро – о димензионалности скулптуре

Некадашњи директор Галерије Тејт у Лондону (Tate Modern) Николас Серота (Nicholas Serota) у једном интервјуу као основни квалитет скулптура Антонија Кароа (Anthony Caro) наводи димензионалност и величину самих радова у односу на људско тело. Ако је скулптура на истом нивоу као посматрач и сличне величине као тело посматрача, он постаје много свеснији начина на који форме постоје у простору. Директнијим односом према скулптури остварује се својеврстан суживот форми — човекове телесне и било које друге. Све у амбијенту постаје подложно читању на исти начин, као уметничко дело, или као обичан предмет. Међу минималистима ова разлика престаје да постоји.

Неки теоретичари уметности увиђају сличност између Кароове скулптуре и скулптуре Дејвида Смита, а ова линија се, као што смо видели, може пратити од Пикаса, чиме се образују три есенцијалне тачке у историји конструисане металне скулптуре. Поред визуелних карактеристика скулптуре, могу се уочити сличности и у логици приступа ових уметника уметничком делу. Каро истиче важност дисциплине, познавања технике и материјала. Његове прве скулптуре, по којима остаје препознатљив, а које карактерише управо она величина коју човек перципира као сродну свом телу, настају у

---

<sup>37</sup> Arnason, Harvard N., *нав. дело*, стр. 543–544.

његовој гаражи у Лондону, у врло малом простору. Уметник у том моменту није у стању да сагледа цео рад, па интуиција и искуство играју важну улогу. Форме које ничу равно из земље, без постамента, самосталне, независне, у неочекиваним низовима у простору, супротстављајући се својом појавношћу гледаоцу, заштитни су знак радова Ентонија Кароа.

Свест о пружању и димензионалности форме у простору и сагледавање „неуметности” (свега што није уметничко дело) на начин уметника (као уметничко дело) у данашњем је тренутку усвојена категорија. Ако су конструктивисти, односно групе Де Стијл и Баухаус, као и уметници попут Хулија Гонзалеса учинили скулптуру делом свакодневнице коришћењем нађених материјала и асоцијацијом на утилитарност објекта, Каро је ту мисао продужио својим уметничким ангажманом на другачији начин. Подстицање уклапања форме у амбијент, стапање са пејзажем, наставак је исте логике уметника. У том светлу сагледан, Каро је још један узор мог сопственог уметничког рада, којим настојим да употребност предмета сагледам из угла визуелне уметности.



горе: Ентони Каро у дворишту са радовима; доле лево: Град из снова, 1992–1994; доле десно: посетиоци изложбе са Кароовом скулптуром

## 2.11. Архитектонска геометризација у скулптури Тонија Смита

Пратећи велику ретроспективну изложбу Тонија Смита (Tony Smith), МОМА Њујорк 1998. године објављује каталог његових радова. Смит је био архитекта, сликар и вајар, а најпознатији је по својим скулптурама огромних размера, које су углавном биле намењене отвореним просторима и јавним површинама. Поменути каталог се кроз есеје бави испреплетаним Смитовим улогама архитекте и скулптора, које образују јединствену синтезу у радовима и резултују изузетним размерама минималистичких креација у материјалу.<sup>38</sup> Његовим скулптурама претходили су озбиљни математички прорачуни и визуализације настале кроз велике архитектонске вештине које је поседовао, мада он није волео да скулптура буде оцењена као математичка. Ипак, анализом његових радова утврђено је да су веома пажљиво осмишљене и креиране у смислу распореда сила и тачака ослоња, које су омогућиле да се рад стабилно одржава у простору.<sup>39</sup>

Роберт Стор (Robert Storr) у есеју који се налази у поменутом каталогу објашњава потребу за геометризацијом као инстинктивни нагон да се организује перцепција света око нас. Он ову тврдњу подупире налазима експерименталне психологије, која проучава механизме интерпретације искустава кроз овакве индуктивне или дедуктивне приступе (као што је геометризација). Осим тога, импулс за геометризацијом одговара филозофској и спиритуалној тези да разумевање сложених структура долази након што их оголимо од непотребних додатака и оставимо чисту конструкцију тј. Геометријску суштину.<sup>40</sup>

лево: Тони Смит и *Змија је напољу* (1962), 1967. у Њујорку; десно: Тони Смит, *Амарилис*, 1965.



<sup>38</sup> Storr, Robert, *нав. дело*, стр. 10–11.

<sup>39</sup> Tony Smith, sculptor - NJN/State of the Arts, [https://www.youtube.com/watch?v=HCg3\\_p46QaA](https://www.youtube.com/watch?v=HCg3_p46QaA)

<sup>40</sup> Storr, Robert, *нав. дело*, стр. 10–11.

По узору на Смитове радове, у сопственом раду тежим ка геометризацији кроз аналитички или дедуктивни принцип перципирања природе. Настојећи да упоредим, распоредим и организујем приказ, служим се геометризацијом као основним поступком обрађивања форме.

## 2.12. „Максимализам” Доналда Цада

За Доналда Цада изложба не треба да буде ништа друго до искуство уметности. Он је настојао да направи радове који су постојали сами за себе и борили се сами са собом, без односа или ослоња на традицију и прошлост, на наративе или фетише.<sup>41</sup> Како је каријеру започео као сликар (а потом од сликарства одустао, незадовољан плошношћу платна), остао је веран интересовању за боју. Међутим, Цад је сматрао да боја мора да одговара материјалу, па су његови радови уживали оригиналне боје алуминијума, шпер-плоча, бетона итд. Простор и боја били су највећи изазов за овог уметника. Флејвин Цад (Flavin Judd), син Доналда Цада и уметнички директор Фондације Цад, објашњава да је његов отац сматрао да уметност и знање не смеју да стоје у супротности, већ напротив – знање стално мора да се шири и обогаћује уметнички рад.

Он закључује – ови радови не припадају минимализму, већ максимализму. Све што је битно јесте пред нама, а све сувишно је одстрањено, јер је незанимљиво уметности.<sup>42</sup>



Доналд Цад, *Специфични објекти*

<sup>41</sup> Judd, Donald, *Specific Objects*, Arts Yearbook 8, New York, 1965.

<sup>42</sup> Donald Judd | Curated by Flavin Judd | 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=R7FRmhsTghE>

Цад је 70-их година купио бивши војни објекат у Марфи, месту у западном Тексасу, САД. Овај комплекс уметник је прилагодио за живот и излагање радова, а комплетно опремање је извео сâм. Уређење простора потпуно је дириговано симетријом тзв. „специфичних објеката” (Specific Objects), како их је он називао, јер уметност за њега није значила ни слику ни скулптуру, већ целину низа или уређења, при чему су и позитиван (објекат) и негативан (празнина) простор једнако битни.<sup>43</sup>

Розалинд Краус у *Новој синтакси скулптуре* примећује да је за минималисте карактеристично да су експлоатисали нађени предмет као главни елемент репетитивне скулптуре.<sup>44</sup> Мада Цад продужава традицију сагледавања скулптуре у склопу и зависно од амбијента, идеја о „организацији простора”, према мишљењу Р. Краус, остаје у духу конструктивиста, док Цад потенцијално сугерише аналогију ове репетитивности са неживом материјом, то јест са „стварима које мисао није дотакла”.<sup>45</sup> Ауторка наглашава да се много помињано преузимање идеје редимејда у делима минималиста заснива на преузимању структуре, а не тематских импликација.<sup>46</sup>

### 2.13. Између споменика и објекта – Роберт Морис

Роберт Морис као вајар, концептуалац и теоретичар минимализма, постминимализма и процес-арта продубљује Цадове ставове о уметничком делу као „специфичном објекту” уводећи појмове контекста, перцепције и субјективности посматрача као кључне у рецепцији дела.

Р. Краус у поменутој публикацији говори о „Л – гредама” („L-beams”, енгл.) анализирајући доживљавање ове скулптуре у контексту искуства. Л-греде су три потпуно идентична објекта који су у простору различито распоређени, чиме се стиче непосредан утисак о њиховој различитости. Ипак, овај утисак посматрач има само у моменту када стоји испред скулптура, док његово „пре-искуство” сугерише да су објекти

---

<sup>43</sup> Art Trip: Marfa | The Art Assignment | PBS Digital Studios, <https://www.youtube.com/watch?v=F2ASyPRzH8w>

<sup>44</sup> Kraus Rozalind, *нав. дело*.

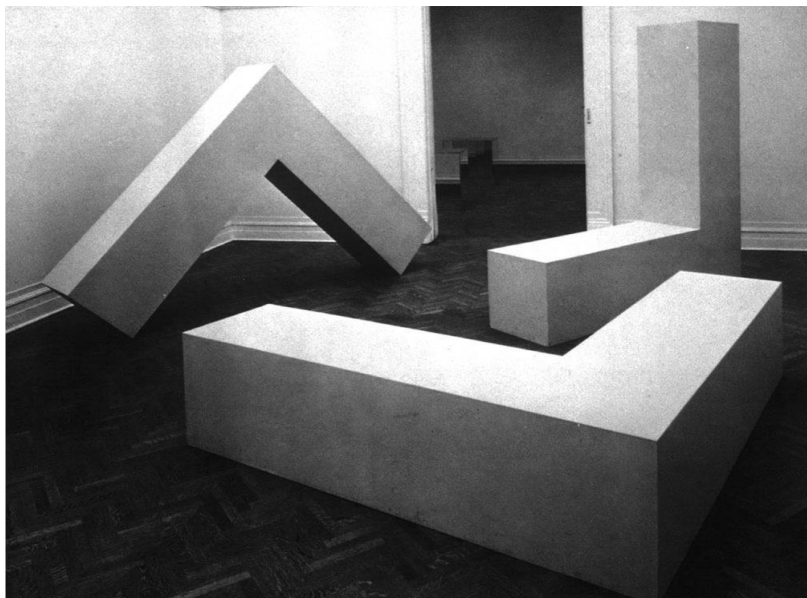
<sup>45</sup> *Исто*, стр. 5.

<sup>46</sup> *Исто*, стр. 6.



идентични. Истоветност ових објеката, дакле, припада нашем унутрашњем бићу, док њихова различитост бива перципирана само у спољашњем искуству.<sup>47</sup>

У есејима „Белешке о скулптури” (“Notes on sculpture”) Морис излаже своја виђења минимализма, који схвата као захтеван задатак који потпуно обузима и укључује посматрача, од кога зависи доживљај уметничког дела. Морис тврди да једноставност форме није исто што и једноставност искуства. Пишући о димензијама скулптура, осврће се на дијалог са Тонијем Смитом, који, упитан зашто скулптура „Коцка” (Die, енгл.) није већа, одговара: „Нисам правио споменик”. А када је потом упитан зашто није мања, да посматрач може да види преко ње, одговорио је: „Нисам правио објекат.” Морис закључује да већина скулптура тог времена потпада под ту категорију – између екстрема у величини. На овај начин, он примећује, скулптура није ни представа фигурације нити архитектонска форма, већ само структура, ригидна форма, скулптура.<sup>48</sup>



Роберт Морис, Без назива  
(Л-греде), 1965.

---

<sup>47</sup> Исто, стр. 22.

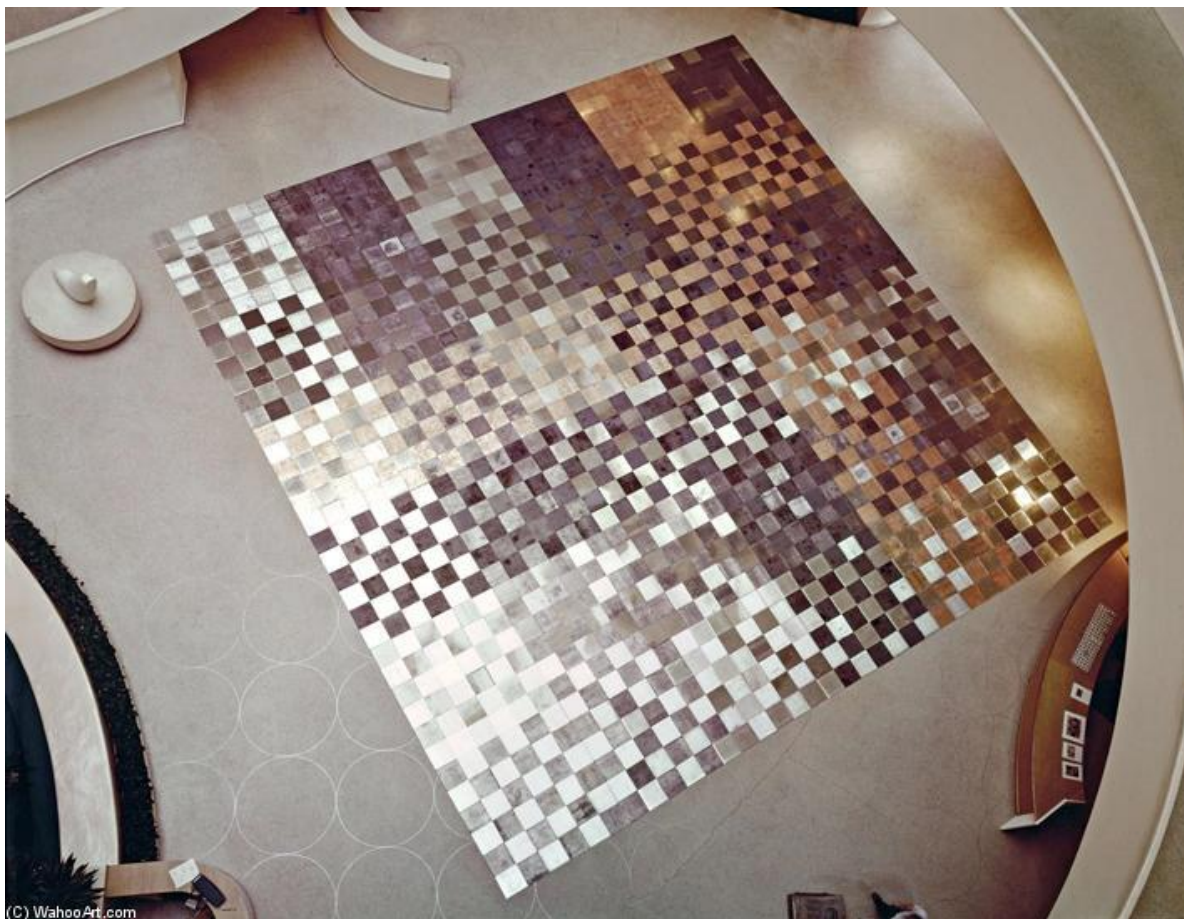
<sup>48</sup> Morris, Robert, *Notes On Sculpture*, 1966–1968 .

<https://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/robert-morris-notes.pdf>

## 2.14. Уметност = реалност, Карл Андре

Индустријски материјали који су произведени по стандардизованим димензијама и облицима градивни су материјал Андреових (Carl Andre) скулптура. Током своје каријере, уметник је постепено веће форме, које је креирао постављањем материјала заједно, престао да прави у атељеу и почео да их ствара на самој локацији изложбеног простора, прилагођавајући их димензијама и облику саме архитектуре.

Једно од најинтригантнијих дела Карла Андреа је „37 комада”, које је направио у музеју Гугенхајм (Guggenheim Museum) у Њујорку 1970. и које је чинило шест врста метала (алуминијум, бакар, челик, олово, магнезијум и цинк) поређаних по поду тако да образују 36 спојених квадрата, који заједно формирају тридесет седми. Инсталација је предвиђена да буде сагледавана са спиралне рампе изнад ње. У интервјуу за Тејт Шотс (TateShots) Андре објашњава како сви полазимо од пода – као деца која не умеју да ходају. Структура његових радова је минимализована. Сирово исечени материјали стоје заједно, али они нису трајно везани, фиксирани. Они су слободни од



Карл Андре, 37 комада, 1970.

идеје и само су искуство, не постоји њихово дубље значење. „Уметничка дела не значе ништа, она су реалност.”<sup>49</sup>

Примарни значај Андреовог рада „37 комада”, и логике материјализације апстрактног дела уопште, налазим у уздизању значења метала на ниво виши него што је до тада био случај. Ово се може наћи у опису овог дела код Розалинд Краус, која сматра да је Андреов „тепих” скулптура лишена дубине и дебљине, чиме је она наизглед поистовећена са подом на ком се налази. Ипак, од њега се издваја по боји и рефлективности метала који су коришћен, чиме је метал као материјал доведен до апсолута.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Carl Andre – 'Works of Art Don't Mean Anything' | TateShots, <https://www.youtube.com/watch?v=JLgwSgWpkpk>

<sup>50</sup> Kraus Rozalind, *нав. дело*, стр. 27.

## 2.15. „Тешка” скулптура Ричарда Сераа

Још један од уметника који своје скулптуре може мерити у тонама јесте Ричард Сера (Richard Serra), који једну од својих најскорије приређених изложби у Њујорку (2019. године) назива „најтежом изложбом до сада” („the heaviest show ever”, енгл., прев. Ј. Д.), алудирајући на гломазност својих скулптура.<sup>51</sup>

Дебора Соломон (Deborah Solomon), новинарка „Њујорк Тајмса” („The New York Times”), у интервјуу са уметником уочи поменуте изложбе, примећује да се чини да Сера не иде у корак са виртуелним временом у коме живимо, у коме се визуелни садржаји махом добијају „скроловањем” по Инстаграму, и то у секунди. Супротно томе, уметник инсистира на физичкој присутности челичних форми огромних маса и димензија. У истом интервјуу, кроз осврт на једно од најпознатијих Сераових дела, „Нагнути лук” („Tilted Arc”), који је због незадовољства публике уклоњен са јавне површине, говори се и о мање спомињаним квалитетима његове уметничке праксе. У питању је рedefинисање скулптуре тако што се она не представља као исполирани објекат на постаменту, већ је понуђена у својој сировости, која омета простор посматрача. И мада су ове особине његових скулптура доживљене донекле застрашујуће због својих величина, оне са друге стране, на изванредан начин пружају заштиту и заклон. Обично, свака скулптура има нешто налик на улаз: прошавши кроз њега, посматрач нестаје и сакрива се од спољашњег света.

Сера инсистира да су све метафоре које су уочене при посматрању његовог рада потпуно случајне и сасвим неважне. Он, како наводи Д. Соломон, „преферира непреводиви квалитет материјала”.

Сам Сера у МОМА серијалу „Приче уметника” („Artist Stories”) говори о виртуелном добу као „проблему” са којим се уметност данашњице сусреће. Виртуелно не признаје тактилноста физичког света, примећује уметник. У природи уметности је додир са формом, који подразумева гледање, слушање, ходање, додиривање, осећање

---

<sup>51</sup>Solomon, Deborah, “Richard Serra Is Carrying The Weight Of The World”, чланак у листу *The New York Times* од 28. 8. 2019, <https://www.nytimes.com/2019/08/28/arts/design/richard-serra-gagosian-sculpture.html>

итд. Услед технолошког напретка, ангажовање свих чула у сусрету са уметничким делом уступило је место фотографији и видеу, кроз које се сада уметност посматра.<sup>52</sup>

Када је реч о Сераовим радовима, очигледно је да иза овог уметника стоји озбиљна продукција и индустрија која омогућава да он буде продуцент и менаџер својих пројеката. Осим тога, како сам говори у „Допуњеним белешкама о Сајт поинт роуду” („Sight Point Road”)<sup>53</sup>, он нема додирних тачака са претходницима Гонзалесом, Пикасом и Смитом и његови радови „држе се подаље од фиктивног царства мајстора”. Његови узорци су аутори импозантних архитектонских пројеката, попут Ајфела (Gustave Eiffel), који је био грађевински инжењер, а његова интересовања тичу се технологије и индустрије високоградње, мостова и тунела. Дело за Сераа не треба да упућује на уметникову личност, него да буде саставни део јавности. Овим се, између осталог, Сера уклапа у групу уметника чија дела Розалинд Краус обрађује у својој књизи, а овим се такође и случај Сераа као такав сасвим удаљава од мојих настојања и могућности у скулптури. Овог уметника посматрам као један идеал врхунске продукције, као недоступан али увек за доживљај пријатан узор.



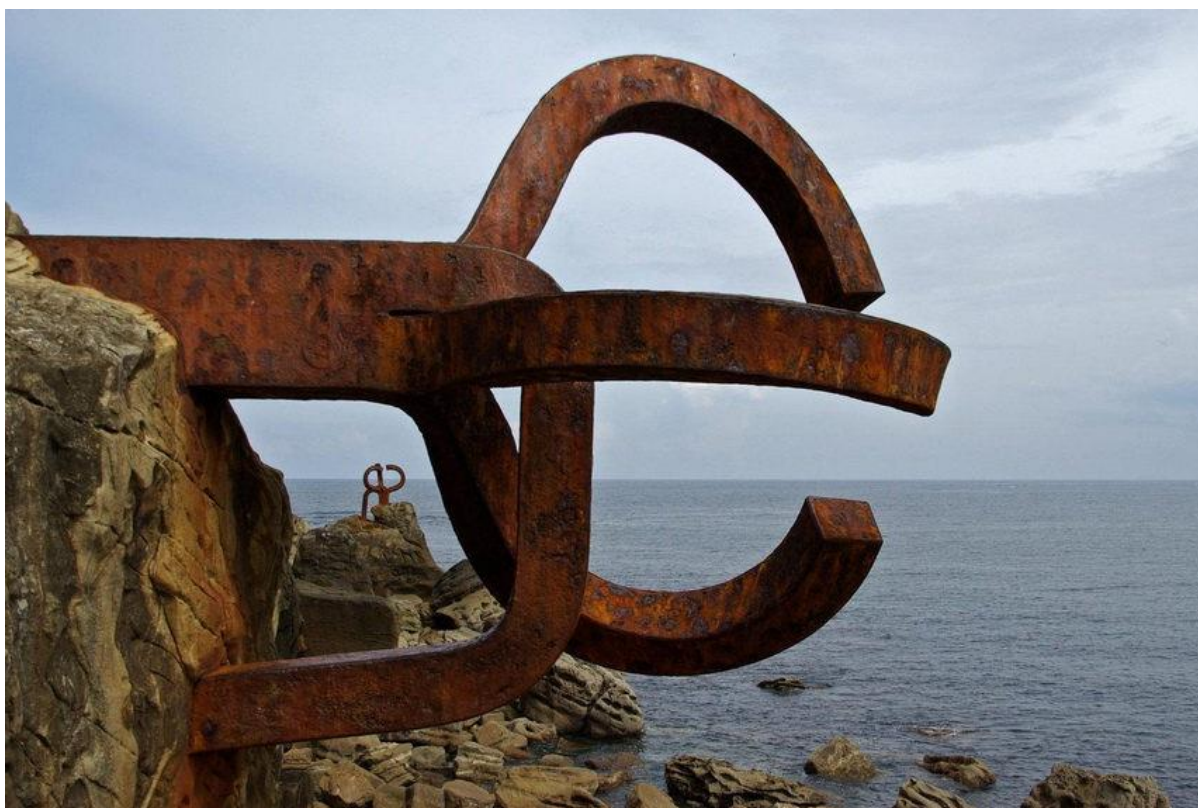
Ричард Сера, *Лутање*, 2014.

<sup>52</sup> Richard Serra: Equal | ARTIST STORIES, The Museum of Modern Art, <https://www.youtube.com/watch?v=ML1BkhqKo1Q>

<sup>53</sup> *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, Cambridge, MIT Press, 1982.

## 2.16. Едуардо Ћиљида, баскијски ковач

Ћиљида (Eduardo Chillida) свој рад доживљава као комбинацију, или „хибридну фузију” апропријације<sup>54</sup>, односно редимејда и осмишљене форме.<sup>55</sup> Чврсте гвоздене шипке од којих полази он види као редимејд. Овај материјал, део дуге ковачке традиције у уметничковој родној Баскији, незахвалан је и изузетно тежак за обраду, јер захтева огромне температуре да би се обликовао, као и велику снагу да би се савио и претворио у нешто другачије од машински сечених дужина. Филица Барлоу (Phyllida Barlow), и сама уметник, у тексту о Ћиљидиним радовима за галерију Тејт (ТАТЕ), објашњава да је за трансформацију овакве, како каже, „мртве масе” материјала у испреплетане тракасте структуре потребна изразита брзина. На тај начин су при ковању моменти времена ухваћени и залеђени заувек у својој вијугавости.



Едуардо Ћиљида, *Чешљеви ветра*, 1977.

<sup>54</sup> Према Арнасону, апропријација је преузимање представа и слика, које се затим стављају у нови контекст (на пример, репродукција познатог уметничког дела у рекламним огласима).

<sup>55</sup> Barlow, Phyllida, *In the heat of the moment* - Private View, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-23-autumn-2011/heat-moment>

Као и време, и топлота, и ковано гвожђе – и гравитација је елемент његових скулптура. Као бившем фудбалеру, приписиван му је сјајан осећај за простор и кретање, што за последицу има скулптуру која осваја простор и граби ваздух, пише „Гардијан” („The Guardian”)<sup>56</sup>.

Карактеристика Ћиљидиних радова је монументалност, која се односи како на радове великих димензија у јавним просторима тако и на мале комаде који се могу наћи у галеријама. Кључ ове монументалности лежи у размери, а не у величини скулптура. Савршене размере потврђују поменути уметников осећај за просторност и пластичност. Ове квалитете постављам себи као циљ када приступам вајарским пројектима. Правећи скулптуре одређених димензија, готово увек размишљам о њиховом потенцијалном увећавању, о њиховом изгледу у јавном простору, о начину поставке и слично. Монументалност јесте и императив мог рада у већини случајева, али она, за разлику од Ћиљиде, није увек постигнута размерама скулптуре, већ је понекад резултат сведености композиције.

---

<sup>56</sup> Searle, Adrian, *Eduardo Chillida review – sculptures that clutch at the air like a goalkeeper*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/jun/24/eduardo-chillida-review-hauser-and-wirth-somerset>

## 2.17. Темпоралност у скулптури Едуарда Рамиреса Виљамисара

Виљамисарово (Eduardo Ramírez Villamizar) интересовање за геометријску апстракцију вероватно је подстакнуто студијама архитектуре, након којих овај уметник постепено развија свој ангажман од слике до рељефа, да би се из њега изродила слободна тродимензионална скулптура. Виљамисарова скулпторска пракса инспирацију је пронашла у древној архитектури Инка, којој је уметник сведочио приликом посете Мачу Пикчуу, и која је најчешће резултовала израдом у зарђалом гвожђу. Оксидација и распадање метала доприноси ефекту темпоралности, који одликује његов рад. Овај поступак спаја човеково деловање са природним процесима. Леон Товар галерија у Њујорку, у тексту о Виљамисаровој изложби, наводи један цитат из Виљамисаровог „Омажа колумбијском мајстору”, који је праћен закључком да су његове скулптуре својеврстан еквивалент хаику поезији:



„Али сâмо гвожђе се рађа цело и чисто из земље и враћа јој се у облику прашине и љуспица. И тај вечни повратак оригиналној ствари, то споро ходочашће до спајања елемената који воде до смрти, мени изгледају као природни и апсолутни квалитети, толико наглашени и лепи да не могу више да правим скулптуре, а да не учествујем у овом спектакуларном процесу.”<sup>57</sup>

Едуардо Рамирез Виљамисар,  
*Аеролит 2*, 1992.

<sup>57</sup> „But iron itself emerges whole and pure from the earth and returns to it as dirt and filings. And that eternal return to the original matter, that slow pilgrimage to a final fusion of elements that lead to death seemed to me qualities so natural and absolute, so emphatic and beautiful, that I can no longer conceive my sculptural work if not submerged in this spectacular process.” Leon Tovar Gallery, New York, прев. Ј. Д.  
<https://www.leontovargallery.com/eduardo-ramirez-villamizar>



### 3. Практични део пројекта

#### 3.1. „Геометријске стратегије”, изложба скулптура у Галерији Коларчеве задужбине

Теорије апстракције су изнедриле велики број примера свођења и формирања облика, као што смо видели кроз праксе поменутих уметника, али и у радовима бројних других који нису ушли у моју селекцију. Чиниоци њихових уметничких ангажмана (минималистички, конструктивистички, математички, геометријски приступи) водили су ка главној естетској појави, а то је визуелни склад елемената унутар уметничког дела и тежња ка усклађеној композицији.

Композицију видим као добро избалансирану и обликовану уметничку целину. Чим је напуштено миметичко приказивање природе, композиција је постала основно естетско својство значајно за распоред облика, линија и елемената који се налазе на апстрактним уметничким делима. Кроз разне облике на рељефним структурама, тежио сам да дочарам узајамно дејство елемената, интуитивно распоређених у целину која је омогућавала њихово појединачно деловање, као и компактност закључне форме. На исти начин на посматрача делују веће површине метала, као и површине попут минималистичких забелешки правом или кривом линијом, или „обојене” површине настале кородирањем, бојењем или полирањем метала.

Елементи геометријских форми који произилазе из квадрата Маљевича, Мондријана и Ротка, укомпоновани су у складну целину просторног конструисања, преузету од Татлина и Родченка.

Скулпторски рад са садржајем Маљевича најлакше је могао бити изведен формом правоугаоника или квадратне плоче постављене у простор. Скулптура је одувек тежила свом опросторавању, те је на овим радовима, то јест металним рељефима приказано површинско излажење у простор пробијањем масе геометријским обликом.

Овим скулптурама се решавају субјективна питања према апстрактно – инсталацијским облицима, као што су:

- пробијање површина дводимензионалних маса;
- комуникација представљених елемената;
- односи облика на површини и њихово постављање насупрот другим елементима;
- односи боја (односи између чистих боја метала са површинама насталим процесом брунирања, кородирања и фарбања);
- однос тродимензионалног ефекта позитива и негатива.

У радовима серије „Геометрија металургија” истакнута је моја потреба за симплификацијом и увођењем математичких структура. Свођење елемената, у односу на композициони распоред, доводи до организационог начела равнотеже неједнаких супротности, које су садржане од елемената правоугла и геометрије.

Редуковањем и обликовањем форме, кроз познавање коришћеног материјала, изведена је идеја о складу између форме и садржаја, између онога што је на површини и онога што је изван ње, складност између спољашњости и унутрашњости рељефа. Материјал и његово обликовање су до краја спроведени у функционалности и значењу саме идеје, те форма више не представља нејасну, аморфну и мистификовану замисао облика, већ је јасна, реална присутност чисте геометризване форме.

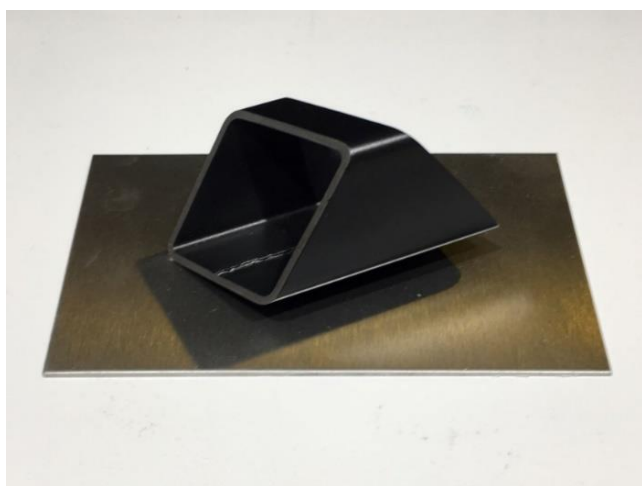
Ове скулптуре, засноване на принципу статичности облика и на принципу повезивања елемената у финалну конструкцију, представљене су као рељефна равна на којој се, интуитивним нахођењем и ефектом позитив – негатив, изражава тежња ка конкретној и темељној просторној ефикасности.

Склад између форме и садржаја настојим да постигнем кроз демонстрацију познавања коришћеног материјала – метала. Принципи редукације елемената до апстрактне форме за циљ имају постизање баланса између сопствене појаве и онога што је изван ње, како рељефа, тако и скулптура у простору. Обликовање материјала требало би да буде доследно спроведено у функционалности и значењу саме идеје, те форма више не би представљала нејасну, градивну, индустријску замисао облика, већ би указивала на јасну, реалну присутност чистог геометризваног облика, сагледаног кроз уметност. Како наводим у пријави теме докторског пројекта, настојим да приближим сопствене приступе обради метала као материјала и да испитам како све он може бити коришћен у уметничке сврхе, у духу скулптуре којом се тренутно бавим. Овај уметнички рад једно је могуће решење ликовног проблема који се тиче захтевне организације апстрактног израза који, од минималног броја елемената, креира рад потенцијално

високих композиционих квалитета. Његова сврха је контемплирање једноставних форми и њиховог распореда, али и реконтекстуализација материјала претходно произведеног у друге сврхе.

Истраживање се односи на практичан уметнички рад: извођење скулптура у металу променљивих димензија (од минијатура до метарских формата), као и поставка у галеријском простору. Најзначајнији резултат пројекта остварен је у изложби скулптура и рељефа, којом сам приказао неке достигнуте вештине у третирању материјала, као и лични уметнички израз. Ови радови представљају примере разноврсних третмана површина (корозија, нагризање, брушење, фарбање, сечење), као и начина састављања делова (заваривање, лемљење, лепљење).

Захваљујући процесу рада, како из личних тако и хемијских разлога, неки од ових радова неће задржати изглед који су поседовали у моменту када су први пут изложени или прављени.



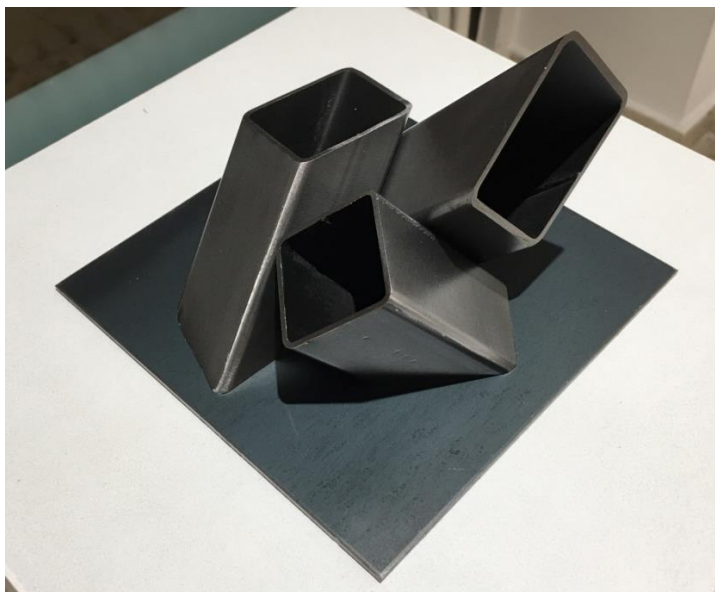
*Без назива, 2018, 6 x 15 x 8 цм*



*Без назива, 2018, 8 x 8 x 1 цм*



*Без назива, 2018, 15 x 15 x 8 цм*



*Без назива, 2018, 12 x 15 x 15 цм*



*Без назива, 2018, 15 x 20 x 15 цм*



*Без названия, 2016, 200 x 100 x 30 см*



*Без назива, 2018, 80 x 100 x 80 цм*



*Без названия, 2018, 80 x 215 x 50 см*

### 3.2. „Ред и рад у металу”, изложба скулптура и рељефа у Галерији ФЛУ и Галерији '73

Једна од полазних тачака овог докторског уметничког пројекта била је потреба за борбом са садашњим технолошким и индустријским временом и напретком, са којим је тешко ићи у корак. Настојање да одржим, односно имитирам машински квалитет израде скулптуре или неког њеног елемента, а да се притом држим мануелног поступка, представља императив мог стваралачког процеса. То стремљење даје шансу да направим искорак ка испробавању нових могућности, или да усавршим научене технике. Враћање идеји конструкције и минимализма, иако су оне тековине прошлог века, потиче из моје потребе за поједностављењем нове (дигиталне) ере. Као сведок убрзаног понирања традиционалних вредности у стварању уметности, схватио сам да се не слажем са идејом да је уметник ту само због концепта. Концепт или идеја по себи заслужује посвећеност, која без личног извођења и додира уметника не може бити постигнута.

Како бих илустровао наведено, поменућу један догађај са изложбе „Геометријске стратегије” одржане у Галерији Коларчеве задужбине 2018. године. Извесни професор са групом студената обилазио је изложбу и подстицао разговор о њој. У једном тренутку своје анализе мојих радова, самоуверено је објаснио студентима како је материјал сечен ласерски и потом уклапан. Мада је његова претпоставка била нетачна, ласкало ми је што је неко моје ручно исецкане комаде проценио толико прецизно формираним да је помислио како су израђени машински. Ипак, тада сам постао још свеснији савремене ситуације, у којој је посматрач несвестан мајсторске израде и човека који стоји иза педантног рада. Овакав квалитет данас се у потпуности приписује машини (па чак понекад не ни машини, већ компјутеру). У садашњем стадијуму технолошког развоја, посматрач готово да ни не помишља на ручну израду, коју чак сматра упитном из више разлога. Најважнији је можда запитаност зашто би се неко бавио ручном израдом, када постоје неприкосновено прецизна програмирана средства. И ван оквира уметности, ово питање упућује на један општији, или можда практичнији проблем, а то је чињеница да је за све врсте послова доступно све мање мајстора уопште, а, самим тим, све мање добрих мајстора. Познавање заната некада је била готово света ствар, док је данас занат потпуно запостављен у корист књишких или компјутерских експерата, чија експертиза дефинитивно покрива упутство за употребу, али не и практичан механички проблем.



Нит која повезује све уметнике који су нашли место у овом суженом избору мог докторског уметничког пројекта јесте одлично познавање заната и изузетно мајсторство. Како сам већ навео, у немалом броју случајева, ови уметници су, пре уметничке каријере, или током ње, радили занатске послове у материјалу и били су изврсни познаваоци технике и особина метала. Циљ ми је да се у сопственој скулпторској пракси водим оваквим примерима и ка томе је усмерен највећи део моје стваралачке енергије.

Попут Сераа, сматрам да је физички контакт утиснут у самој природи уметности. Могућности његовог остварења се, нажалост, свакодневно смањују, што због технолошког напретка и отварања виртуелних галерија и изложби, што због друштвене ситуације у којој се свет већ извесно време налази.



*Без назива, 2021, 200 x 100 x 35 цм*



*Без назива, 2021, 41 x 11 x 7 цм*



*Без назива, 2018, 30 x 32 x 5 цм*



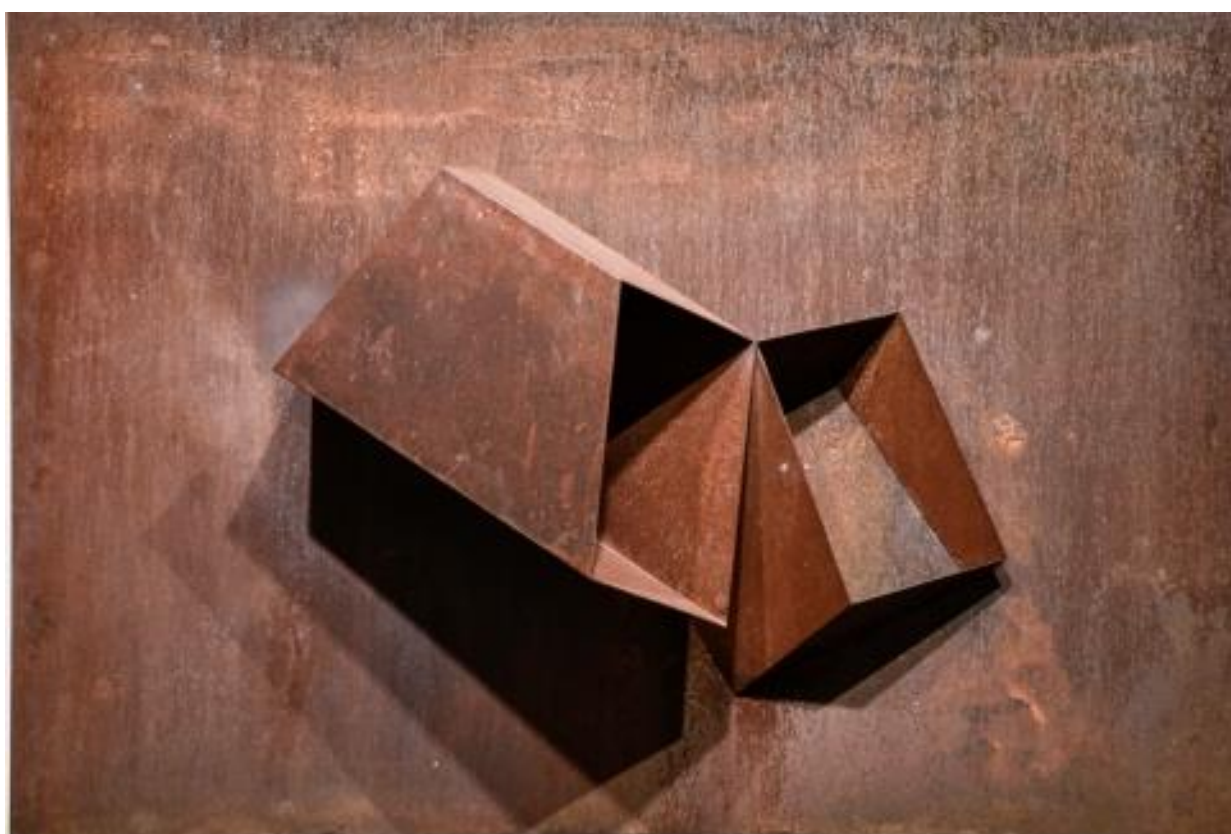
*Без назива, 2017, 36 x 40 x 7 цм*



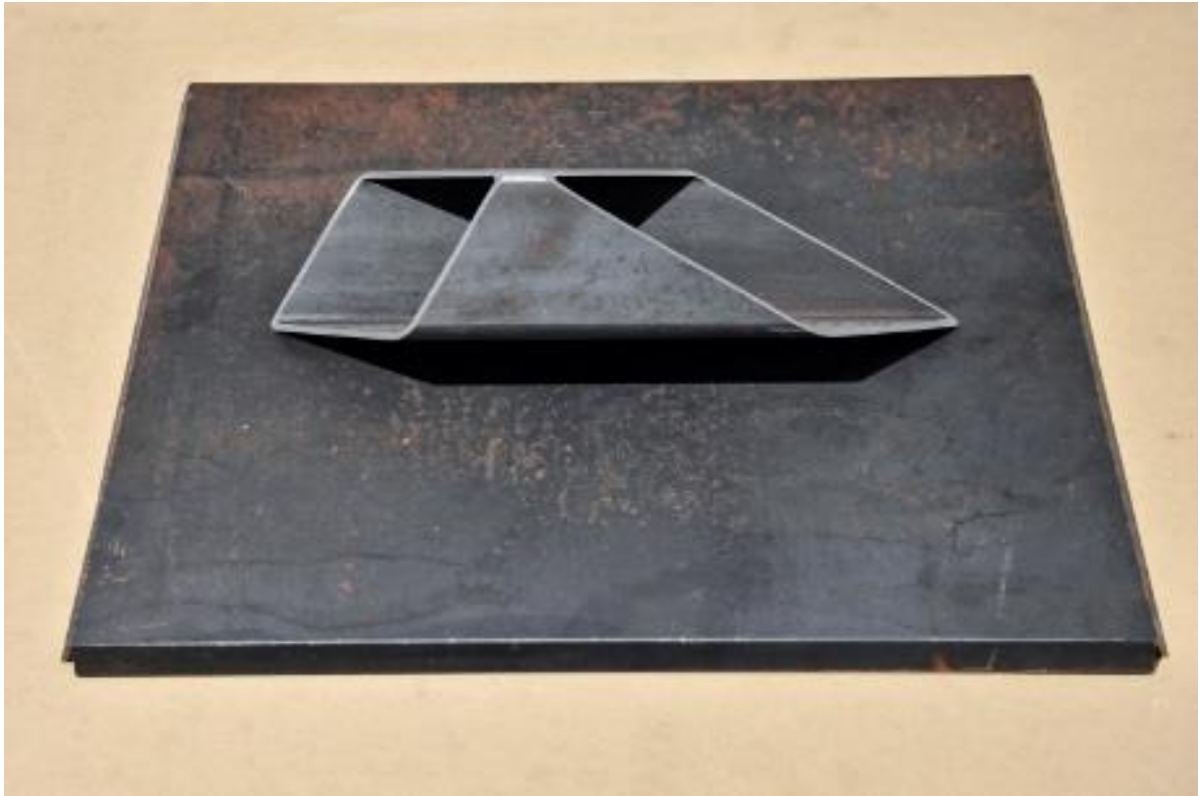
*Без назива, 2017, 22 x 42 x 5 цм*



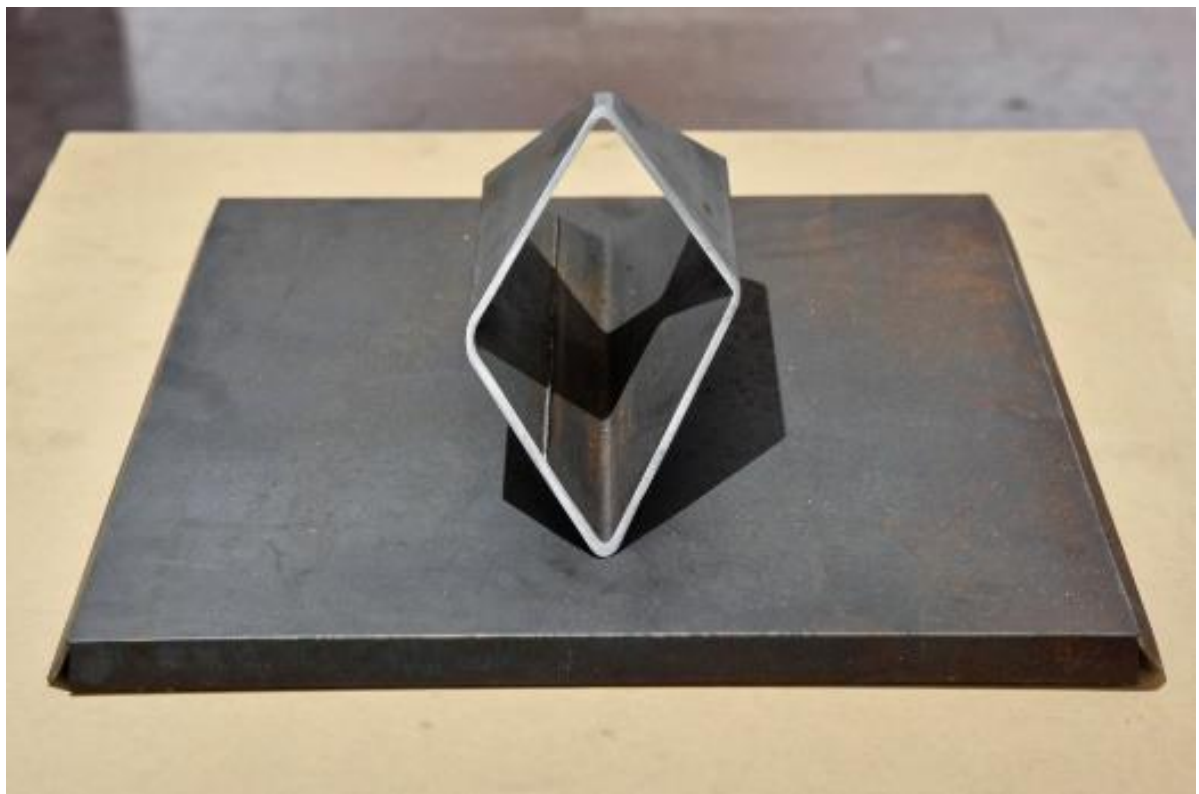
*Без назива, 2018, 35 x 45 x 5 цм*



*Без назива, 2019, 115 x 175 x 40 цм*



*Без назива, 2021, 17 x 65 x 50 цм*





*Без назива, 2021, 180 x 150 x 115цм*



*Без назива, 2021, 180 x 150 x 115 цм*

## 4. Закључак

Упућивањем на уметничке праксе које су биле предмет другог поглавља овог рада настојао сам да одредим оквир у коме тражим дефиницију сопственог уметничког деловања. У раду сваког поменутог уметника откривам елементе сродне сопственим стремљењима у вајарској пракси.

Сматрам да се у теоријском смислу уметничка пракса мора дефинисати у односу на примере из историје и теорије уметности и да је оваква база неопходна. Разлог за такав став јесте чињеница да се налазимо у времену које подстиче освешћење традиције и наслеђа. Кроз читаво школовање учимо о прошлости и закључујемо на основу ње, оцењујући одређена решења успешним или неуспешним. Међутим, освешћење традиције не води нужно перпетуирању њених образаца, већ може резултирати реаговањем на садашњост узимајући у обзир претходна знања. Резултат такве реакције може да садржи елементе традиционалног и познатог, попут цитата, али и не мора, већ може дати сасвим другачија ликовна решења.

Теоријски део докторског уметничког пројекта засновао сам на примерима пракси других уметника и стога што сам настојао да пружим разноврсне погледе на сличне циљеве, или, боље речено, укусе по питању модерне и савремене уметности. Радећи на својим скулптурама, у одређеним тренуцима делио сам, макар накратко, сваки уметнички став од поменутих. Под дељењем не подразумевам нужно поистовећивање — пре бих рекао да је сваки од ставова био садржај мојих унутрашњих питања и дилема. Разматрањем свих тих могућности обликовао сам своју уметничку идеју, коју спроводим још од мастер студија, и која своју разраду достиже на докторским студијама.

Ова идеја иницијално није била промишљена теоријски, нити подупрта разложним објашњењима, која бих био спреман да изложим пре неколико година. Она је примарно била импулс, потреба, нужност коју сам желео да направим и гледам. Тек сам посматрајући је и излажући је погледу других почео да обликујем вербално њен изглед и смисао. Не могу да кажем да је овај теоријски аспект био лак за артикулацију. После дужег размишљања на који начин бих започео причу, учинило ми се да позивање на сличне праксе може бити пут за тражење сопственог места на савременој сцени. Другим речима, у овом докторском пројекту примат, без двоумљења, дајем самом

извођењу и „конзумирању” скулптуре као просторне и визуелне сензације. Теоријски аспект остаје у другом плану, као значајна подршка мојим намерама, као утешна референца која ме храбри, али ме не ограничава својим спекулацијама. Између њених редова, између примера и претпоставки, тражим део своје слободе која остаје увек само тамо, у простору моје скулптуре, испред ње, у непосредном доживљају посматрача. Та слобода од дефиниције, од „етикете” и одређења, рођена је у атмосфери радионице, радног простора испуњеног искључиво опсесијом мајсторским занатом и гласном музиком. Током рада, сва моја пажња усмерена је на вештину и на умеће прављења жељене конструкције и композиције од полазних материјала. Било би неискрено рећи да се у тим моментима бавим тражењем смисла и значења будуће скулптуре — не, ја уживам у њеном постојању, недореченом и необјашњеном сасвим. Са друге стране, верујем да сам био дужан да овим докторским радом само то осећање објасним и дочарам.

Ако бих био наведен да поређам мотиве сопственог уметничког рада према важности, редослед би био следећи:

1. вештина у смислу мајсторског умећа, које се заснива на познавању карактера материјала и на владању алатом и техником;

2. визуелна намера, односно скулпторска замисао и визија. Наводим је на другом месту, јер остављам простора да током рада намеру променим, подстакнут понашањем материјала и инспирисан евентуалном новином која ме је изненадила у пракси;

3. спекулација на тему могућих тумачења. Кажем „спекулација”, јер сам отворен и пажљиво слушам мишљења и ставове о мом раду, неоптерећен некаквом кристално јасном дефиницијом или, боље речено, именом скулптуре. Моја скулптура је композиција, визуелна мисао, распоред елемената у простору или на подлози, и као таква она уважава сва имена и све дефиниције, али их истовремено надвладава и остаје само то што јесте – организација простора.



## ЛИТЕРАТУРА

### БИБЛИОГРАФИЈА

- Allan, Kenneth R., *Barnett Newman's The Wild: Painting as Spatial Intervention*, u "October Magazine", ltd. and Massachusetts Insitute of Technology, #143, 2013, pp. 71–94.
- Arnason, Harvard H., *Istorija moderne umetnosti: slikarstvo, skulptura, arhitektura, fotografija* (prir. Peter Kalb, prev. Vladislava Janičić), Beograd, Orion art, 2008.
- Bann, Stephen, *The Tradition of Constructivism*, New York, The Viking Press, 1974.
- Judd, Donald, *Complete Writings 1959–1975*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975.
- Frampton, Hollis, *12 Dialogues 1962–1963*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University Press, 1980.
- Horst Valdemar, *Džensen, Istorija umetnosti: pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, Beograd, Prosveta, 1987.
- Judd, Donald, *Specific Objects*, New York, Arts Yearbook 8, 1965.
- Krauss, Rosalind E., *Richard Serra/Sculpture*, MOMA, 1986.
- Kraus, Rozalind, *Nova sintaksa skulpture* (prevod sa engleskog Aleksandar Nedeljković), Beograd, Fakultet za medije i komunikacije, 2020.
- MOMA, *Julio Gonzales* (introduction by Andrew Carnduff Ritchie, with statements of the artist), Museum of Modern Art New York, The Minneapolis Institute of Art, 1956.
- Morris, Robert, *Continuous Project Altered Daily. The writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusets, The MIT Press, 1993.
- Penrose, Roland, *Picasso: His Life and Work*, London, Gollancz, 1958.

- *Perspecta, The Yale Architectural Journal* (Допуњене белешке о Sight Point Road), Cambridge, MIT Press, 1982.
- Read, Herbert, *Istorija moderne skulpture* (prev. Milica Drašković), Beograd, izdavačko društvo Jugoslavija, 1966.
- Rubin, William, *Anthony Caro*, The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society, 1975.
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005.
- Storr, Robert, *Tony Smith : architect, painter, sculptor*, with essays by John Keenen and Joan Pachner, The Museum of Modern Art, 1998.

## ЕЛЕКТРОНСКИ ИЗВОРИ

- *Art Trip: Marfa | The Art Assignment | PBS Digital Studios*,  
<https://www.youtube.com/watch?v=F2ASyPRzH8w>
- Barlow, Phyllida, *In the heat of the moment - Private View*,  
<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-23-autumn-2011/heat-moment>
- *Barnett Newman | AB EX NY*, The Museum of Modern Art, org/abexny,  
<https://www.youtube.com/watch?v=wyT4IvTGSwk>
- *Carl Andre – 'Works of Art Don't Mean Anything' | TateShots*,  
<https://www.youtube.com/watch?v=JLgwSgWpkpk>
- *Donald Judd | Curated by Flavin Judd | 2019*,  
<https://www.youtube.com/watch?v=R7FRmhsTghE>
- *Leon Tovar Gallery, New York*,  
<https://www.leontovargallery.com/eduardo-ramirez-villamizar>
- Lewitt, Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, New York, 1969.  
[https://issuu.com/widewalls6/docs/cprovozefxparagraphs\\_on\\_conceptual](https://issuu.com/widewalls6/docs/cprovozefxparagraphs_on_conceptual)

- Malevich, Kasimir, *The Non-Objective World*, 1959,  
[https://monoskop.org/images/3/34/Malevich\\_Kasimir\\_The\\_Non-Objective\\_World\\_1959.pdf](https://monoskop.org/images/3/34/Malevich_Kasimir_The_Non-Objective_World_1959.pdf)
- Mijušković, Slobodan, *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, 2003, digitalno izdanje [Beograd, Geopoetika, 2003]  
[https://monoskop.org/images/9/92/Dokumenti\\_za\\_razumevanje\\_ruske\\_avangarde\\_2003.pdf](https://monoskop.org/images/9/92/Dokumenti_za_razumevanje_ruske_avangarde_2003.pdf)
- Morris, Robert, *Notes On Sculpture*, 1966–1968.  
<https://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/robert-morris-notes.pdf>
- Richard Serra: Equal | ARTIST STORIES, The Museum of Modern Art,  
<https://www.youtube.com/watch?v=ML1BkhqKo1Q>
- Searle, Adrian, *Eduardo Chillida review – sculptures that clutch at the air like a goalkeeper*,  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/jun/24/eduardo-chillida-review-hauser-and-wirth-somerset>
- Степанов, Сава, *О минимализму, из Уметност на крају века*, Пројекат Растко,  
[https://www.rastko.rs/likovne/xx\\_vek/sava\\_stepanov\\_c.html](https://www.rastko.rs/likovne/xx_vek/sava_stepanov_c.html)
- Solomon, Deborah, *Richard Serra Is Carrying The Weight Of The World*, članak u listu *The New York Times*,  
<https://www.nytimes.com/2019/08/28/arts/design/richard-serra-gagosian-sculpture.html>
- Tatlin, Vladimir, *Salon | Art History | Tatlin: New Art for a New World*, Simon Baier, Critic and Art Historian, Basel & Gian Casper Bott, Art Historian and Curator of the Tatlin Exhibition, Museum Tinguely, Basel  
<https://www.youtube.com/watch?v=7KyWM9LrEcQ>
- *Tatlin Tower (Cambridge Architectural Research Ltd.)*,  
<https://www.youtube.com/watch?v=7AbglRpxXWo>
- Tony Smith, sculptor - NJN/State of the Arts,  
[https://www.youtube.com/watch?v=HCg3\\_p46QaA](https://www.youtube.com/watch?v=HCg3_p46QaA)
- *The Case For Mark Rothko | The Art Assignment | PBS Digital Studios*  
<https://www.youtube.com/watch?v=1v1mBepDIOW>
- *Vladimir Tatlin - Russia's legendary dreamer*, Rob Sachs & Gian Casper Bott,  
<https://www.youtube.com/watch?v=9Gm1SS5s-CE>

- Julio Gonzales
  - [https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/07/04/julio-gonzalez-la-revolution-du-fer\\_931469\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/07/04/julio-gonzalez-la-revolution-du-fer_931469_3246.html)
  - <https://www.youtube.com/watch?v=vqIzVlpV0Zk>
  - [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_3333\\_300062156.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_3333_300062156.pdf)

## БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

Јован Достанић рођен је 1992. године у Београду. На Вајарском одсеку Факултета ликовних уметности у Београду дипломирао је 2014. године, а потом завршио и мастер студије Вајарства (2016). Приредио је шест самосталних и учествовао на више десетина групних изложби у земљи и иностранству. Добитник је неколико награда Факултета ликовних уметности за успехе током студија. Школске 2016/2017. године био је ангажован на матичном факултету као студент демонстратор на предметима Вајарске технологије и Скулптура у металу. Активно сарађује са неколико вајарских атељеа, учествујући у бројним приватним и јавним скулпторским пројектима у земљи и иностранству.

### Самосталне изложбе:

- 2021. изложба скулптура и рељефа *Ред и рад у металу* у Галерији '73 у Београду, Србија
- 2021. изложба скулптура и рељефа *Ред и рад у металу* у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду, Србија
- 2018. изложба скулптура *Геометријске стратегије* у галерији Коларчеве задужбине, у Београду, Србија
- 2018. Kulturamt – Отворени студио у оквиру уметничке манифестације Kunstpunkte 2018, Дизелдорф, Немачка
- од 2018. виртуелна изложба скулптура на сајту Продајне галерије Београд
- 2017. изложба скулптура *Геометрија металургија* у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду, Србија

### **Изложбе (избор):**

2018: *Млади*, дванаеста изложба Ниш арт фондације, фабрика Филип Морис, Ниш, и Кућа Легата, Београд

2017: *Аквизиције у 2016*, Галерија Музеја Цептер, Београд

2017: *30. Чукарнички салон*, Галерија '73, Београд

2012–2019: Уметничка колонија *Гест*, Сечањ, Србија

### **Награде:**

2016. Велика награда Факултета ликовних уметности *Риста и Бета Вукановић* за специјална уметничка остварења, Факултет ликовних уметности, Београд

2015. Награда Факултета ликовних уметности *СО Савски венац* за скулптуру у дрвету, Факултет ликовних уметности, Београд

**КОМИСИЈА ЗА ОЦЕНУ И ОДБРАНУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА**

1. мр Душан Петровић, редовни професор ФЛУ, Београд
  
2. др ум. Владимир Вељашевић, редовни професор ФЛУ, Београд
  
3. др ум. Горан Јовић, доцент ФЛУ, Београд
  
4. др ум. Магдалена Павловић, доцент АЛУ, Нови Сад
  
5. др ум. Здравко Јоксимовић, редовни професор ФЛУ, Београд (ментор)

Датум одбране: \_\_\_\_\_

## Изјава о ауторству

Потписани \_\_\_\_\_ Јован Достанић \_\_\_\_\_

број индекса \_\_\_\_\_ 4819/16 \_\_\_\_\_

### Изјављујем,

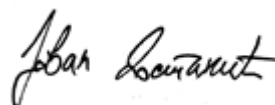
да је докторски уметнички пројекат под насловом

\_\_\_\_\_ „РЕД И РАД У МЕТАЛУ – изложба скулптура и рељефа” \_\_\_\_\_

- резултат сопственог уметничког истраживачког рада,
- да предложен докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није био 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.

Потпис докторанда

У Београду, 27. април 2022.



\_\_\_\_\_



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

Име и презиме аутора \_\_\_\_\_ Јован Достанић \_\_\_\_\_

Број индекса \_\_\_\_\_ 4819/16 \_\_\_\_\_

Докторски студијски програм \_\_\_\_\_ вајарство \_\_\_\_\_

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

\_\_\_\_\_ „РЕД И РАД У МЕТАЛУ – изложба скулптура и рељефа” \_\_\_\_\_

Ментор \_\_\_\_\_ др ум. Здравко Јоксимовић, редовни професор \_\_\_\_\_

Коментор: \_\_\_\_\_

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

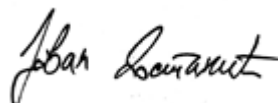
изјављујем да је штампана верзија мог докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

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.

Потпис докторанда

У Београду, 27. април 2022.



## Изјава о коришћењу

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

„РЕД И РАД У МЕТАЛУ – изложба скулптура и рељефа”

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.


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

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

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

У Београду, 27. април 2022.

**Потпис докторанда**



---