

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Докторске студије уметности

Докторски уметнички пројекат

Линије сила: реонтологизација скулптуре

Кандидат:

Милица Ћебић

Ментор: др ум Радош Антонијевић

Коментор др. Бојана Матејић

Београд 2017.

Садржај:

УВОД

I. ПРВИ ДЕО. Високи модернизам и његова функција у југословенском културалном контексту: случај Олге Јеврић

1. Одлике високог модернизма: аутономија уметности и формалистички естетизам
2. Онтолошке претпоставке естетског формализма
3. Високи модернизам: југословенски контекст

II. ДРУГИ ДЕО: Контекст

1. Трансформације скулптуралног уметничког дела
 - a) Деконструкција споменичке функције скулптуре
 - b) Скулптура као објекат
 - c) Скулптура у проширеном пољу
 - d) Скулптура као текст
 - e) Инсталација
2. Савремене техничко-технолошке условљености и/или могућности
3. Кроз отворено уметничко дело до савремене истраживачке уметности

III. ТРЕЋИ ДЕО: Онтологизација – реонтологизација

1. Простор/време: нове околности
2. Реонтологизација
3. Пракса
 - a) Претпоставка
 - b) Разрада елемента конструкције
 - c) Скица просторне структуре у реалним физичким условима
 - d) Реализација визуелизације

- е) Реализација инсталације инсталације/скулптуре скулптуре,
Иновациони центар, Институт за физику Универзитета у Београду

IV. ЧЕТВРТИ ДЕО

1. Статус уметности од Олге Јеврић до доба савремености
2. Савремени културни контекст

V. ПЕТИ ДЕО: Закључна разматрања

1. Концепт(уално) у пројекту „Линије сила“
2. „Линије сила“

VI. Библиографија и вебографија

УВОД

У **првом делу** сам разматрала случај Олге Јеврић, српске скулпторке која је у одређеном културном, друштвеном и политичком окружењу извела велику уметничку револуцију. Њен начин промишљања и извођења уметности интимно осећам као дубоко етичан и близак свом. Уметница је храбро и радикално сасвим сама померила већ окорелу границу уметничког медија у свом добу и освојила за све касније генерације нову слободу. Бавила се суштином постајања самог бића кроз постајање уметничког дела. Дакле, у првом делу сам покушала да објасним шта је онтологија скулптуре, прецизније шта је била онтологија скулптуре када је Олга Јеврић направила свој храбри искорак и у каквом га је друштвено-политичком окружењу направила.

У **другом делу** сам покушала да маркирам шта се све десило са скулптуром као уметничким медијем од периода високог модернизма коме припада Олга Јеврић до данас да бих одредила ком времену развоја скулптуре припадам. Затим сам покушала да пунктирам шта по мом мишљењу врши најозбиљни утицај на просторно мишљење и скулпторску праксу данас, и покушала да објасним две кључне карактеристике готово свих савремених уметничких пракси па и докторског уметничког пројекта, а то су отвореност уметничког дела и истраживачки карактер уметничког дела. Овим теоретизацијама сам се посветила искључиво због њихове еманципаторске улоге којом су трансформисале ригидну модернистичку уметничку праксу и отвориле нове хоризонте на којима почива (наша) савремена уметност.

У **трећем делу** сам покушала да дефинишем шта ме је повукло да размишљам о бивствовању данас, односно како се оно променило у односу на бивствовање којим се бавила Олга Јеврић. Затим сам покушала да дефинишем сопствени став ослањајући се на одређене појмове Жила Делеза и то у мери у којој ми је то било неопходно и према сопственом нахођењу. Оног момента када је моја концептуализација постала стабилна и мени јасна, ја сам напуштала појмовну апаратуру Делеза и нисам јој се више враћала. У оквиру овог дела докторског

уметничког пројекта се налази сасвим лични критички осврт на сада већ официјелне термине скулптура и(вс) инсталација, уз предикцију да први термин припада (обавезно) модерности а други (обавезно) савремености. Ту износим схватање да је скулптура *једнака* инсталацији и да припада менталном простору. Скулптура је концепт. Централно поглавље трећег дела припада конкретним деловима уметничког истраживања који су претходили извођењу самог уметничког догађаја презенованог на изложби. Они представљају веома значајне делове праксе: најпре уметничку претпоставку која датира из 2011 године, затим и остале покушаје, планове, прорачуне и техничке карактеристике изведеног уређаја. Сваки корак уметничког истраживања је дат кратко и јасно на следећи начин: најпре је дата визуелизација уметничког проблема и кратак опис понуђеног/пронађеног решења. Ово потпоглавље је саставни и неутуђиви део уменичке документације коју подразумева уметничко истраживање.

У **четвртом делу** сам покушала да објасним како се улога уметности у и за живот трансформисала од времена високог модернизма до данас, односно која је била сврха уметности у оквиру Модерне (сврха коју је тражила Олга Јеврић) у потрази за сврхом (моје) уметности (др. изложба) у друштвено-политичком контексту у ком живим.

У оквиру **закључних разматрања** сам покушала да резимирам идеју о скулптури која је за мене пре свега *концепт(уална)*: кратко сам се осврнула на концептуалну уметност уметничке групе Art&Language-а и напоменула њену специфичност: да није настала ни у линеарном развоју високомодернистичке скулптуре нити као еклектична пракса постмодернизма, већ се одређује специфичном материјализацијом и контекстом. У последњем потпоглављу, резимирам докторски уменички пројекат и износим мишљење да је класификација скулптура и/вс инсталација бесмислена јер обе уменичке форме припадају цивилизацијском добу које је прошло и да за доба које долази потребна нам је нова форма и 'дефиниција' скулптуре. Облик који предлажем јесте материјализација скулптуре од честица које користе силу као везу а софтверска подршка је чини стабилном. Конкретном

предикцијом у последња два пасуса завршавам како замишљах да ће изледати будућа скулптура иако ју је данас немогуће направити.

ПРВИ ДЕО: Високи модернизам и његова функција у југословенском културалном контексту: случај Олге Јеврић

1. Одлике високог модернизма: аутономија уметности и формалистички естетизам

Модернизам је макрооблик културе заснован на пројекту модерности и друштвеног, производног економског и културног прогреса. Карактеристичан је за доба просветителства (рана модерна) и траје до краја шездестих година 20. века (високи модернизам). Термин модернизам се најпре односио на критику црквених канона, а од почетка 20. века се односи на широко поље културе и као општа одредница за уметничке покрете реализма, симболизма, историјских авангарди и високог модернизма. Модернизам је неодвојив од политичког контекста у коме се развија и током којег траје, а то су блоковска подела света и Хладни рат. Два парадигматска пола модернизма су: (1) западни модернизам, заснован на аутономији уметничких дисциплина и естетском формализму, и (2) источни социјалистички реализам, заснован на реалистичком приказивању и политичким функционалним и утилитарним наддетерминацијама уметности и културе¹.

Модернизам је показао да је уметност способна за институционализовану самоанализу. Под институционализованом самоанализом се подразумева способност једне дисперзивне духовне активности као што је уметност да развије најпре јединствен, а из њега и читав систем научних дисциплина и алата кроз које се изводи и критички промишља: теорија уметности, теорија уметника, уметничка критика, филозофија уметности, теорија уметности и медија и савремена естетика ако се погледа савремени контекст. Сви ови дискурси су настали из јединства једне

¹Шуваковић, Мишко, *Савремена уметност и теорија*, из „Појмовник савремене умјетности“, Horetzky, Vlees & Beton, Загреб, Гхент, 2005, 30

метаприче о универзалности као идеји водилји која је била у стању обухватити и одређивати и теорисјко и знање и практично деловање целе епохе² и модернизам је био обележен суштинском трансформацијом грађанског, класног капиталистичког друштва у индустријско масовно капиталистичко друштво³.

Високи модернизма јесте ужи појам модернизма. Појмом “високи модернизам” означава се хладноратовска, модернистичка, интернационално институционално доминантно прихваћена уметност и култура између четрдесетих и шездесетих година прошлог века. Најеминентнији заступник општих начела високог модернизма јесте амерички критичар Клемент Гринберг (Clement Greenberg) док су у Европи биле доминантне теорије Роцера Фраја (Roger Fry) и Клајва Бела (Clive Bell).

Клемент Гринберг је модернистичку уметничку праксу окарактерисао способном за (ауто)критику и дефинисање сопствених подручја компетенција⁴. Модернизам по њему критикује *изнутра* што је у складу са Кантовским иманентним критицизмом: Кант је тврдио да је модернизам окарактерисан као еволуција самокритичне тенденције уметности⁵. Гринберг је усвојио Кантову концепцију модернизма да би изнео тврдњу да самокритична еволуција у сликарству иде у правцу наглашавања суштинског и јединственог квалитета слике – њене равне површине. Дводимензионалност сликарског платна је једини услов који (сликарство) не дели са другим уметностима: свака уметничка дисциплина и уметнички медиј кроз критику сопствених процедура треба да одреди и дефинише шта је то што је карактеристично за њу саму. Другим речима, уметнички медији се развијају тражећи поље сопствених компетенција, своју различитост у односу на друге

2 Соња Бриски-Узелац, *Уметност у доба теорије*, из Мишко Шуваковић, „Појмовник савремене уметности“, Horetzky, Vlees & Beton, Загреб, Гхент, 2005, 7

3 Мишко Шуваковић, *Савремена уметност и теорија*, из „Појмовник савремене уметности“, Horetzky, Vlees & Beton, Загреб, Гхент, 2005, 30

4 C.Greenberg, *Modernist Painting 1960-1965*, iz Charles Harison, Paul J. Wood, „Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Chancing Ideas“, Willey Blackwell, 1993, 755

5 Кант, Имануел, *Критика моћи суђења*, Дерета, Београд, 2004,

уметничке медије, а медијска ‘чистота’ се сматрала гарантом оригиналности и читала као важан вредносни критеријум. (естетски) *добро, вредно, оригинално и право* сликарство проблематизује плошност сликарског платна. Слика је одређена *бојеним зонама* које су у случају Њуманове (Barnet Newman) и Роткове (Mark Rothko) уметничке праксе на пример, прецизно одређене величине и обојености који их трансформишу у *просторе*. Прецизан избор боје (једне или две), формата, медијума, облика, пропорција, ивица бојеног поља, рачунајући и величину и облик подлоге (подршке, платна) директно утичу на квалитет резултата. По Гринбергу, сликарство треба да се усресреди искључиво на поље визуелног, пиктуралног искуства и не треба да се меша са другим перцептивним искуствима⁶. Таква врста специјализације се више приближава научном него филозофском дискурсу.

Климент Гринберг је дефинисао позицију уметничке аутономије: уметничка аутономија је заокупљеност подручјем компетенције, односно естетским искуством и стандардима у односу према захтевима чистоте и јединствености медија. Сваки уметнички медиј према Гринбергу треба да тежи својим специфичностима и посебностима, а задатак уметника је да аутокритичком емпиријском анализом одстрањује из свог рада аспекте других медија. Теорија естетског формализма коју је развио Гринберг карактеришу следећа уверења: 1. да креативно и стваралачко надилазе критичко, 2. да уметничком праксом владају интуиције, директни изрази емоција и директни свеобухватни доживљај уметничког дела, 3. да уметничко стварање увек предходи теорији, односно да је теорија тек секундарни додатак органској целовитости и пуноћи уметничког израза, 4. да су уметничке дисциплине аутономне и затворене.⁷ Гринбергов естетички формализам интерпретра читаву историју модерне уметности као усмерен развој уметности ка еманципацији ликовног од миметичког и наративног *шума* у изразу. Такав вид редукционизма је сматрао прогресивним и правилним, и по њему је апстрактни формалистички

6 C.Greenberg, *Modernist Painting 1960-1965*, iz Charles Harison, Paul J. Wood, *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Willey Blackwell, 1993, 758.

7 Шуваковић, *Естетски формализам* из „Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950“. САНУ, Прометеј, Београд, Нови сад, 1999, 86

естетизам био врхунац високомодернистичке уметности иако је то био један од два концепта модерног пројекта. По Чарлсу Харисону (Charles Harison) гринберговски естетски формализам се најчешће идентификује са високим модернизмом али га он сматра изразом хладноратовске политике и културне политике касног капитализма Сједињених Америчких Држава⁸.

2. Онтолошке претпоставке естетског формализма

Онтологијом уметничког дела се назива филозофски и теоријски приступ тумачењу постојања уметничког дела или филозофски и теоријски приступ тумачењу модуса присутности и појавности уметничког дела у свету⁹: нешто је уметничко дело по начину на које је постављено у свет без обзира да ли се ради о објекту, ситуацији или догађају. Фундаментална онтологија уметности¹⁰ Мартина Хајдегера (Martin Heidegger) уметничко дело дефинише као нешто што је ствар која јесте и како јесте. То што нешто јесте и како јесте назива његовом бити, и проблематизује *извор* сваког (па и уметничког) дела. У тријади уметност-уметник-уметничко дело, он центрира битност уметничког дела јер се захваљујући њему заправо одиграва темељна *присутност* у свету. Високомодернистичка формалистичка дефиниција

8 Шуваковић, Мишко, *Савремена умјетност и теорија* из „Појмовник савремене уметности“, Хоретзку, Влеес & Бетон, Загреб, Гхент, 2005, 30. Било како било, тековина високог модернизма је реализован трансфер авангардног експеримента и ексцеса у високу медијску културу и систем образовања што се није десило са источно-европским друштвима у којима је био на снази социјалистички естетизам - види Шуваковић, *Постсоцијализам и транзиција* из „КФС, критичке форме савремености и жудња за демократијом“, Орпхеус, Нови Сад, 2007, 153. Аутор у друом поменутом раду нуди и контратезу о бинарном односу између проамеричког високог модернизма и социјалистичког естетизма чиме социјалистички естетизам као део тог пара мора припадати модерности

9 Шуваковић, Мишко, *Онтологија умјетничког дела* из Појмовник савремене уметности, Хоретзку, Влеес & Бетон, Загреб, Гхент, 2005, 431

10 Хајдеггер, М, *Извор уметничког дела* из Пејовић, Данило: Нова филозофија уметности – Антологија текстова, Накладни завод МХ, Загреб, 1972.

уметничког дела наглашава битност морфолошког поретка и обликовног пројекта у стварању, постојању и рецепцији уметничког дела која, захваљујући кантовској ‘безинтересној’ рецепцији тежи успостављању *самог уметничког дела* које стоји различито од осталих објеката, догађаја и ситуација у култури. То значи да је за *постојање* ‘самог уметничког дела’ била пресудна функција његових обликовних својстава. На пример, ликовни уметник би по Хилдебранду (Adolf Hildebrand) представљање простора и представљање форме као ограниченог простора, разматрао кроз *изгледе* предмета јер се један исти предмет може јављати на веома различите начине. Односно, разматрао би шта сваки изглед предмета заиста пружа, и шта му недостаје да би изазвао јасну слику наше представе о форми¹¹. Из таквог сазнања би развијајући кинетичке представе и линије омеђивања¹² извео израз форме постојања која би пак у кореспонденцији са одређеним окружењем произвела независну *форму деловања*¹³. Хилдебрандов *чулни облик* и Гринбергова *медијска ‘чистота’* илуструју како је формализам заступао читаву модерну епоху у трагањима за практичним и теоријским специјализацијама које би показале како доћи до самог облика и предочити процедуру његовог стварања и рецепције. Појам формализма, формалистичког уметничког дела, идентификује се тако са феноменолошким трагањима за *самом ствари* у основи уметничког дела¹⁴ и представља уметничку праксу која је на нивоу структуралног заправо постављала суштинска онтолошка питања.

11 Хилдебранд, Адолф, *Проблем форме у ликовној уметности*, Универзитет уметности, Београд, 1987.

12 Хилдебранд, Адолф, 1987, 20

13 Хилдебранд, Адолф, 1987, 20

14 Шуваковић, Мишко, *Формалистичке дефиниције уметничког дела*, из Дискурзивна анализа, УУ, Београд, 2006, 420

3. Високи модернизам: југословенски контекст

Да би се разумела модернистичка уметност педесетих година на југословенском уметничком простору¹⁵ требало би појаснити антагонизам између западне капиталистичке модерне уметности и источне реалсоцијалистичке антимодернистичке уметности које су биле на снази током Хладног рата, односно на који начин се еманципаторски потернцијал модерне уметности примио и развио на географском подручју југоисточне Европе.

Центри развоја западног модернистичког покрета педесетих година су били Њујорк, Париз и Лондон. Повољан политички положај САД омогућио је развој стратегије засноване на тактици прикупљања западно-европске елите током и након Другог светског рата. У исто време, западноевропски културално-политичко-економски дискурс је био готово у потпуности завистан од финансијске подршке САД-а у периоду од опорављања од штета које је оставио Други светски рат. САД су преко својих институција финансирале програм међународних едукативних и уметничких размена и тиме радиле на јачању глобалних, империјалистичких амбиција и моћи. Овакава спољна политика је била западноевропски и америчко центрирана и у функцији политичко-економских империјалистичких тежњи¹⁶. Западна модернистичка уметност је изгледала као еманципација уметности, односно остварење њене аутономије у односу на представљачку уметност (мимезиса) а у друштвеном смислу у односу на институције политике, религије и

15⁷Југословенски уметнички простор⁷ је појам који је увео Јеша Денегри у тексту *Inside or outside socialist modernism? Radical Views on the Yugoslav art scene 1950-1970*“ из: Мишко Шуваковић, Дубравка Ђурић (едс.), „Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia 1918–1991“, The MIT Press, Cambridge MA, 2003, стр. 173–175. Југословенски уметнички простор подразумева географско подручје и политичко окружење у којем се одвијао у исти мах полицентрични и децентрализовани заједнички уметнички живот друге Југославије (1945-1991)

16 Матејић, Бојана, *Тансатлански дијалог*, из (едс.) Миодраг Шуваковић, „Историја уметности у Србији XX век“, Орион Арт, Београд, 2014, 379

јавног мњења. Може се рећи да је у западном блоку пројектована *друштвена функција уметности да буде без функције*¹⁷.

Источна реалсоцијалистичка уметност је проистекла из руских еманципаторских авангардних покрета чија се утопијска вера у прогрес инструментализовала за потребе социјалне револуције. Социјалистички реализам се заснивао на одбацивању идеала аутономије уметности у име општенародних револуционарних потреба. При томе је социјалистички реализам пре победе Октобарске револуције био критички социјални реализам који је уметничким средствима предочавао напетости класне борбе у буржоаском друштву. После победе бољшевичке револуције 1918. године критички социјални реализам бива преображен у апологетску уметност реализовања функција и интереса Комунистичке партије. У источном блоку је пројектована *функција уметности да буде у служби револуције (прогреса)*¹⁸. Запажа се да је западни безфункционални модернизам предочаван као прави модернизам, а источни ангажовани као нека врста антимодернизма.

Позиција Србије, односно Југославије је у том историсјком тренутку компликована јер је Југославија 1948. раскинула савез са СССР-ом и уживала специфичну стратешко-политичку позицију у оквиру Покрета несврстаних. Спољна политика Југославије средином 20.века била је окренута ка САД и западној Европи пре свега због покушаја да се еманципује од совјетског утицаја. Социјалистички реализам који је био на снази до 1948. у Југославији се манифестовао кроз култ *незваном јунаку* који је био „прослављање нације кроз идеал жртве и самоодрицања , на основу којих је не само непознати херој већ читава заједница у могућности да испуни своју 'свету' дужност и да буде укључена у економију свеопштег спасења“¹⁹.

17 Шуваковић, Миодраг, *Уметност после социјалистичког реализма*, <http://www.republika.co.rs/440-441/20.html>,, приступљено 24.08.2016. у 23:05

18 Шуваковић, Миодраг, *Уметност после социјалистичког реализма: прилози критици источноевропског модернизма на узорцима социјалистичке Југославије, Србије и – уже – Војводине*, Република 440-441, <http://www.republika.co.rs/440-441/20.html>, приступљено 24.08.2016. у 23:05

19 Цветић, Мариела, *Јавна скулптура: мапирање јавног протра или извођене/брисање меморије*, (едс.) Миодраг Шуваковић, „Историја уметности у Србији XX век“, Орион Арт, Београд, 2014, 183

Након 'ослобођења од окупатора' скулптори добијају 'не само неограничено поље рада, већ и опсежну друштвену наруцбу што омогућава брз и бујан развој јавних споменичких креација'²⁰. Први јавни споменик *народноослободилачкој борби* урадио је Антун Аугустинчић 1945. а после су се низали меморијали посвећени партизанским јединицама, Црвеној армији, палим борцима и таоцима, народним херојима, споменици отпору и страдањима, устанку и наравно у небројено много варијанти вођи народноослободилачке борбе Јосипу Брзу Титу. Од 1948. у складу са спољном политиком Друге Југославије појављују се нови технократски друштвени слојеви и друштво се либерализује, па се и уметност такве средине мења. Од ње се више не очекује приказивање оптималне стварности, него остваривање делимично или потпуно аутономних естетских функција. Социјалистички естетизам²¹ се развија у умерени модернизам. Та уметност је била уметност средњег пута, односно део великог пројекта одвајања југословенског пута у социјализам у односу на совјетски модел²². Дакле компромисни, односно контрадикторни и парадоксални либерални социјализам²³ се успоставља као институционализована савремена културална и уметничка парадигма током педесетих и шездесетих година у Југославији. Целокупан домаћи, културално-политички инжењеринг се са олабаљеним везама са СССР-ом постепено приближавао САД-у у стратегији нестабилног позиционирања између Истока и Запада пре свега ради културално-

20 Здунић, Драго, „Револуционарно кипарство“, Спектар, Загреб, 1977.

21 Појам који је 1963 дефинисао Света Лукић. Миодраг Б. Протић је социјалистички естетизам оценио као позитиван повратак модерној аутономији и битним проблемима сликарства, Миодраг Б. Протић, *»Југословенско сликарство шесте деценије – Нове појаве«*, из: Југословенско сликарство шесте деценије, Музеј савремене уметности, Београд, 1980.

22 Шуваковић, Миодраг, *Уметност после социјалистичког реализма: прилози критички источноевропског модернизма на узорцима социјалистичке Југославије, Србије и – уже – Војводине*, Република 440-441, <http://www.republika.co.rs/440-441/20.html>, приступљено 24.08.2016. у 23:05

23 Матејић, Бојана, *Тансатлански дијалог*, из (едс.) Миодраг Шуваковић, „Историја уметности у Србији XX век“, Орион Арт, Београд, 2014, 382

политичке еманципације тражењем и мапирањем модерног европског интернационалног идентитета у националном домаћем културалном простору²⁴.

Оваква културна политика се може илустровати примером оснивања МСУ (Музеј савремене уметности) у Београду по узору на њујоршку ММУ (Museum of Modern Art). Први директор и основач МСУ Миодраг Б. Протић је програмске активности новоосноване институције од националног значаја усмерио на интеграцију домаће културне сцене и њене интеграције у модерни, западно-европски контекст. Да је Југославија била политичка и интересна сфера САД са сасвим одређеним циљевима и ефектима показује и количина веома престижних и квалитетних презентација америчке модерне уметности у југоисточној Европи, поготову Југославији²⁵.

Државни врх Југославије је постепено изградио и учврстио специфичан и сложен систем југословенске уметности. Југословенски модернизам почетка педесетих је сложени организам у чијем функционисању узимају учешћа аутори из две генерације (предратне и прве послератне), уједно уметници различитих индивидуалних карактеристика, али је за све њих могуће рећи да припадају менталитету формираном на европским и домаћим подлогама умерених модернистичких тековина грађанске уметности чији је референтни културни идиом Париз. То је претпостављало неговање пластичке и пиктуралне културе пре свега сликарског говора, која слику доживљава и реализује превасходно као ликовну творевину која није лишена означитељских релација са предметим светом али која ипак у први план не истиче наративне него формалне карактеристике и квалитете дела²⁶. Југословенски интернационални идентитет уметника током ове транзиције се може приказати у деловању српско-југословенског уметника Петра Лубарде (1907-1974). Лубардина метода извођења дела у педесетим годинама суштински

24 Матејић Бојана, *Тансатлански дијалог*, из (едс.) Миодраг Шуваковић, „Историја уметности у Србији XX век“, Орион Арт, Београд, 2014, 382

25 Денегри, Јеша, *Шеста деценија – период послератног модернизма*, из „Педесете: теме српске уметности“, Светови, Матица Српска, Нови Сад, 1993, 8

26 Денегри, Јеша, *Шеста деценија – период послератног модернизма*, из „Педесете: теме српске уметности“, Светови, Матица Српска, Нови Сад, 1993, 14-17

интегрише националну локалну медијевалну традицију и модернистичку интернационалну уметност хладноратовког доба²⁷. Према Протићу *преломни*, а према Стевановићу *нагли заокрет* у послератној југословенској уметности је изражен у Лубардином: (1) одбацивању тродимензионалне пројекције простора унутар слике који је социјалистички реализам неговао у интенији приказивања “идеалне” стварности, (2) превазилажењу обновљених тенденција грађанског, међуратног, париског, локалног сликарства, и (3) поимању слике као апстрактне дводимензионалне плохе чиме је евоциран прелаз са нивоа представе на ниво знака, симбола²⁸. Лубардино сликарство у једном компромисном облику, без обзира на политичку и уметничку подобност²⁹ практично доводи main-stream модернистичку теорију Климента Гринберга у поље југословенског простора.

Југословенска модернистичка скулптура се у складу са интернационализацијом Гринбергове теорије формализма контекстуализовала у односу на саму уметничку дисциплину/медиј. Али, оно што је карактеристично за уметнички простор Југославије/Србије јесте фрагментарно истраживање уметничког медија - скулптуре који је био резултат сасвим индивидуалних настојања и тежњи. Иако је спољна политика земље попустила владајући социјалистички реализам, уметничко окружење је и даље било одређено активностима и ставовима угледних и цењених уметника свог доба окупљених углавном у Београду око београдске уметничке школе и блиским са владајућом структуром³⁰. Може се рећи да је модернистичка скулптура, тачније високи модернизам продрео у југословенску скулптуру кроз трансформацију соцреалистичких фигуративних момената у све апстрактније моделе “виталистичке апстракције” која је локалне наративе о Другом светском

27 Матејић Бојана, *Тансатлански дијалог*, из (едс.) Миодраг Шуваковић, „Историја уметности у Србији XX век“, Орион Арт, Београд, 2014, 383-385

28 Матејић (2014), 383-385

29 Матејић (2014), 383-385

30 Степанов, Сава, *Прелудијско доба у скулптури Олге Јеврић*, из „Олга Јеврић“, Галерија САНУ, 2001, 9-19

рату универзализовала до општих симбола “херојског модернизма”³¹. Појава помињаног гринберговског критичког алата у југословенској/српској високо-модернистичкој скулптури није резултат институционализоване мреже про-западне културне политике већ емпиријских истраживања унутар саме уметничке праксе (односно постојећег система уметности) која је пак, била труд и резултат искључиво актера-појединаца жељних ширих простора слободе изражавања.

Олга Јеврић (1922-2014) је била српска скулпторка која је личним чином одбила да следи протоколе и процедуре о извођењу скулптуре устројене од стране угледних вајара тог времена. Читав њен радни век био је сасвим интимно преиспитивање суштине постојања једног уметничког медија, а кроз његову суштину и суштину постојања човековог бића. Олга Јеврић се бавила структуром и начином постанка једног скулптуралног дела анализирајући његове конститутивне елементе који су за њу били маса материјала, простор и гвоздена шипка/е. Својим поступком је направила двостуки отклон у тадашњем уметничком контексту: први је био одбијање репрезентације (идеолошког) наратива, односно миметичке приказивачке функције уметничког дела, а други је био трансформација затвореног скулптуралног објекта који се поставља у простор, у рад са отвореним структурирањем пластичког материјала и потенцијалностима укључивања празног простора у структуралне односе конструктивних елемената³² чиме уметнички поступак прелази из поља стваралачког чина у отворени модернистички пројекат. Трећа веома важна одлика уметничке праксе Олге Јеврић је њено бављење постојањем физичке материје у/по простору, односно бивствовањем материје током којег се читавају одређене консеквенце на саму физичку присутност честица:

“Облик масе одређује заустављени тренутак кретања материје узрокованог енергетским набојима унутар масе. Истовремено, зауставни тренутак кретања

31 Шуваковић, Миодраг, *Једна скулпторска револуција: универзалност женског модернизма*, из „Историја уметности у Србији XX век“, Орион Арт, Београд, 2014, 655-667

32 Шуваковић, Миодраг, *Једна скулпторска револуција: универзалност женског модернизма*, из „Историја уметности у Србији XX век“, Орион Арт, Београд, 2014, 665

*облика масе у датом простору одређује позицију линије силе – гвоздене шипке која утврђује успостављене односе, премошћује празнину и одређује улогу и природу простора у насталом систему*³³.

Наведени цитат је веома важан јер њиме сама Олга Јеврић дефинише главне карактеристике свог целокупног дела³⁴ које управо због своје садржине јесу део контекстуалног подручја докторског уметничког пројекта. 43 тезе³⁵ којима је одредила свој рад су:

1. Однос: маса – простор – шипка
2. *Causa sine qua non*: условљеност и условност
3. Ритам
4. Кретање
5. Опстајање у простору
6. Обрачун са гравитацијом
7. Проблем равнотеже
8. Настајање
9. Судар. Органска форма – ригидност механичког облика
10. Артикулација простора – активирање у смислу медија
11. Маса као носилац активитета
12. Експресија на бази аналогije екстериоризације психогених елементата
13. Јединство супротности
14. Дејство силе теже притисак – потисак
15. Вишесмерност осовинског кретања

33 Олга Јеврић: текст изјаве прочитане на Радио Београду поводом изложбе Уметници чланови САНУ 1968-1978, (из приватне архиве Олге Јеврић) преузето из С. Степанов, „Олга Јеврић“, Галерија САНУ 2001, 45-46

34 Степанов, Сава, „Олга Јеврић“, Галерија САНУ 2001, 46

35 Степанов, Сава, „Олга Јеврић“, Галерија САНУ 2001, 54-55

16. Кореспонденција чворних тачака
17. Тензија
18. Ништа није индиферентно – све је релативно
19. Збир дејства –полипсихогеност
20. Квантитет- нови квалитет
21. Деструкција – реконструкција
22. Проблем неоствареног судара – претња
23. Национални модул
24. Мера – дозирање количина
25. Траума
26. Ирационално – рационално
27. Емотивно – интелектуално
28. Техничка цивилизација – примондијална сила
29. Свесно – интуитивно
30. Брзина хода линије
31. Нагиб – угао
32. Угроженост – страх
33. Тачно место – штимован звук
34. Звук
35. Укљештење
36. Полиморфност
37. Профилација – променљивост
38. Време
39. Математички принципи
40. Токови сврдла
41. Конкавно-конвексни следови
42. Смер
43. Угао

Масе које је успостављала Олга Јеврић су присутност самих *физичких* карактеристика (тела) у простору – оне су маса, тежина, густина, боја, растегљивост, волумен, тврдоћа супстанце итд. које се мењају, обликују, настају захваљујући *физичким* процесима као што су кретање/мировање, таложење/услојавање посредством деловања природних сила и енергија и њиховим утицајима на успостављење материјалних ентитета, или према Олги Јеврић – збир дејстава, време, математички принципи и други процеси како их је дефинисала у оквиру своје четрдесет и три тезе.

Облици сугеришу саму материју која се у неким случајевима чини оргнута у свом интегралном стању, док у одређеним скулптурама имају карактер тектонских плоча које се уодношавају са другим сличним телима. Током уметничког поступка се чини да је уметница покретала такве масе и ‚замрзавала‘ их у одређеном временском тренутку који се показивао довољно сугестивним да материјализује суоднос облика који уз деловање одређених сила консеквирају просторну ситуацију. Тај тренутак времена у коме Јеврићева задржава одређену масу артикулише простор на специфичан начин . Обликовани блокови у скулптури *Artikulacija VIII* на пример, показују могућу динамику постојања у/по простору кретањем или осциловањем *једне-те-исте* плоче, где гвоздене шипке репрезентују линије сила деловања током трајања процеса. Готово сваки рад Олге Јеврић се односи на тренутак постајања неке просторне ситуације и не носи додатни наратив ни уметнички садржај. Обилна животност и изражена динамика могућих стања се отварају сагледавањем читавог њеног опуса.

ДРУГИ ДЕО: Контекст

1. Транформација скулптуралног уметничког дела

а) Деконструкција споменичке функције скулптуре

Скулптура није једнозначно ни универзалистички одређена и дефинисана иако поседује унутрашњу логику и правила и директно је условљена различитим историјско-институционалним конвенцијама. У различитим областима као што су психоанализа, археологија, етнологија, визуелна перцепција и сл. скулптура се другачије тумачи у односу на скулптуру као дисциплину ликовних уметности. Уметност скулптуре у оквиру ликовних (визуелних) уметности је појам настао у динамичном периоду настанка модерности и то од ренесансе када су успостављени модуси скулптуре као кипа, до просветитељства када се установљава уметност као аутономна дисциплина и унутар ње скулптура са својим специфичностима. Из перспективе савремене западне теорије уметности која *de facto* јесте окриље унутар које се дешава и реализује махом читава уметност југоисточне Европе, скулптура је одређена онтолошким, морфолошким и техно-медијским својствима која су изложена константној релативизацији и преиспитивању. Један од најугицајних српских теоретичара уметности Миодраг Шуваковић скулптуру сматра уметничком дисциплином која је отворени концепт којим се обухватају објектна и просторна уметничка дела настала еволуцијом ликовног појма скулптуре или експериментима који се не позивају на ову традицију али раде са објектним и просторним феноменима³⁶.

Западна историја скулптуре у односу на коју се дакле и српска скулптура одређује и вреднује, почиње развојем скулптуре као споменика који је уско везан за место и

³⁶ Шуваковић, *Скулптура* из „Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950“. САНУ, Прометеј, Београд, Нови сад, 1999, 313

говори симболичким језиком о значењу и употреби тог места. У формалној материјализацији кип је оријентисан вертикално и постављан је на постамент или постоље који је одигравао значајну улогу у посредовању између стварног места и репрезентативног знака. Употреба постаментa у скулптури је почела да се урушава у добу раног модернизма (али и да се деконструирате током 20. века) што се може илустровати примером споменика Балзаку (Honoré de Balzac, 1898) и Вратима пакла (The Gates of Hell, направљено 1880-1917, одливано 1926-1928) Огиста Родена (Ogist Rodin). Роденов Балзак је требало да буде постављен у јавном простору парка Champ de Mars, али је скулптура одбијена и враћена аутору. Уместо реализоване споменичке функције скулптура је (након ауторове смрти) мултиплицирана и расејана: одливак Балзака поседују Middelheim Open Air Sculpture Museum у Антверпену (Antwerp), The Norton Simon Museum of Art у Калифорнији (Pasadena, California), The Musée Rodin у Паризу (Paris, France), The Hirshhorn Museum и Smithsonian у Вашингтону (Washington D.C), The Metropolitan Museum of Art и МОМА у Њујорку (New York City), The National Gallery of Victoria у Мелбурну (Melbourne), The Ashmolean Museum на Оксворду (Oxford), споменик је постављен у фронту музеја Van Abbe у Ајндховену (Eindhoven, Netherlands), и музеју Soumaya у Мексико Ситију (Mexico City). Росалинд Краус (Rosalind Krauss) је у свом култном тексту *Скулптура у проширеном пољу* скулптуру Балзаку и Врата пакла маркирала почетком развоја модерне скулптуре која је превасходно укинула означитељски ланац скулптуре као кипа. Модернистичка скулптура је била скулптура без-места, оно што јесте, која ради за себе и за себе јесте где јесте. Модернистички споменик је стваран искључиво као апстракција а не комеморативни приказ, што је скулптуру искључило из света наменских предмета, а као наличје тога довело до њене потпуне укључености у свет уметничких предмета. Дакле предмета чија је једина сврха излагање у отвореним или затвореним просторима препуштеним приказивању савремене уметности. Идеални прототип модернистичке скулптуре је конкретан, видљиви и чврсти комад средњих димензија: тродимзионални предмет по мери човека, одређене масе, који испуњава такозвани унутрашњи простор одређених димензија (волумен). Пластички квалитет скулптуре је у том случају специфично скулпторски визуелни

спој волумена, масе и површине која их обухвата. Са актуелизацијом гринберговског формалистичког естетизма ови скулпторски квалитети су развијани и концептуализвани у високомодернистичку виталистичку скулптуру чији су критеријуми вредновања били унутрашња снага и компресована енергија - виталност, мера (права величина), 'лепа' и 'добра' форма која је аналогна прецизном односу величине, облика и квалитета материјала.

b) Скулптура као објекат

Уметничко проблематизовање волумена и редукција ликовних аспеката уметничког дела (у складу са формалистичком теоријом) су у скулпторској пракси водили ка деконструисању пластичког тоталитета затворене скулптуралне форме. Форма је почињала да бива фрагментирана на елементе организоване по спољашњем простору. Спољашњи простор скулптуре који је сматран негативним волуменом, почео је бити употребљаван као естетски квалитет, а скулптура је постала структура међусобно повезаних комада који се протежу хоризонтално у простору означавајући партикуларне просторно-телесне међу-односе. Још пре него што је верикална обликована форма променила своју оријентацију за 90°, авангардне уметничке праксе попут даде, конструктивизма и ready-madea су разне профане предмете и ствари концептуализовале као 'уметничке' и извршиле значајан утицај на трансформацију формалног тела скулптуре.

Скулптура као објекат је настала оног момента када се укрстила високомодернистичка уметничка пракса са ексцесним уметничким истраживањима и наслеђем историјске авангарде³⁷. *Објекат* је скулптурално уметничко дело реализовано као тродимензионална ствар: 1. изведен је из традиције скулптуре

37 Шуваковић, Миодраг, *Филозофија скулптуре – фрагменти и стихови*, из Угрен, Драгомир (ур.), „Хијатуси модерниума и постмодерниума, једна историјска контраверза“, Пројекат 11, 12, 13, 14, 15, Прометеј, Нови Сад, март 2001, 148-164

одбацивањем ликовности скулптуралне форме, 2. преузет као ready-made из света обичних наменских предмета, 3. реализован као колажно монтажни тродимензионални објекат или асамблаж, 4. пројектован као просторна конструкција, 5. конципиран као тауголошки објекат ни-као-слика-ни-као-скулптура (минимална уметност), 6. дефинисан као уметничко дело које треба трансформисати у процес, ситуацију, догађај или текстуални рад, и 7. произведен као артикал, тј. онако како се производе предмети масовне потрошње³⁸. Структурални функционални однос елемента скулптуре-објекта је реартикулисао поље перцепције скулптуре, поље концептуализације формалних делова скулптуре и реторичке моћи скулптуре. Објектна скулптура је у зависности од распореда својих елементата могла бити тумачена на вишеструке начине што је значило да се објектно уметничко дело 'довршава' у процесу рецепције и реинтерпретације коју изводе посматрачи. На пример, у делу минималне уметности посматрач се креће око објеката и између објеката и перцепира ситуацију у којој се објектност успоставља и од које зависи. Садржај уметничког дела се уопште не налази унутар објекта, нити је у објекту требао бити тражен, већ се налази у организованом амбијенту.

с) Скулптура у проширеном пољу

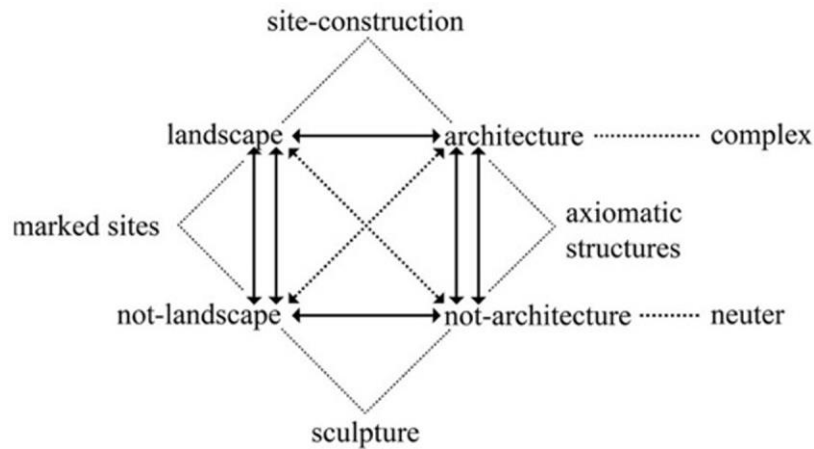
Амбијенталне уметничке интервенције су настале 1. под утицајем америчког апстрактног експресионизма јер су уметници били заинтересовани за директан чин извођења који спроводи скулптор у простору, 2. из експерименталних уметничких пракси сиромашне уметности (Арте Повера) или 3. у синтези научно-технолошких достигнућа са конструктивистичком уметничком праксом на пример (Николас Шефер). Резултат ових настојања је била појава најразличитијих

³⁸ Шуваковић, *Објекат* из „Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950“. САНУ, Прометеј, Београд, Нови сад, 1999, 228

тродимнезионалних скулптуралних цртежа на месту веркикално оријентисане скулптуралне форме, скулптуралних интервенција у ентеријеру или екстеријеру, светлосних, конструктивистичких интервенција, али и кинетичких и архитектонских структура. Дела су била јавности доступна понекад директно, понекад путем уметничке документације, у одређеном и неодређеном временском периоду. Унутар западноевропског и англо-америчког система уметности, уметничка пракса је постала сувише дисперзивна да би се могла олако и једноставно одредити. Појавила се потреба за новом теоретизацијом која би понудила референтни систем који би уредио такво стање скулптуре и то је успела да уради Краусова.

Росалинд Краус је на схематизован начин успела да класификује стање скулптуре почетком седамдесетих уодношавајући је са два гранична просторна модуса: неурбанизованим отвореним простором – пејзажом, и артикулисаним, организованим, изграђеним простором – архитектуром. Према Краусовој скулптура је ушла на ничију земљу: она је оно што се налази на архитектонском објекту, а није архитектонски објекат, и у пејзажу, а није пејзаж. Применивши теорију индекса она је на логичан и једноставан начин скулптуру поставила као спољно поље могућности између изграђеног простора архитектонског објекта (културе) и отвореног неурбанизованог простора пејзажа (природе). Скулптура је ни-архитектура, ни-пејзаж. Дијалектичким обртом (у духу структурализма) следио је закључак да је не-архитектура једнака пејзажу, а не-пејзаж једнак архитектури. Јукстапозиционирањем појмова пејзажа, архитектуре, не-пејзажа и не-архитектуре добијено је ново проширено поље деловања и за скулптуру: 1. уметничке просторне интервенције чије је феноменолошко место било између ни-пејзажа ни-архитектуре је остало поље деловања ‘конкретног’ објекта (sculpture), 2. уметничке просторне интервенције чије је феноменолошко место било између архитектуре и не-архитектуре су биле теоретизоване као теоријски објекти (axiomatic structures), 3. уметничке просторне интервенције чије је феноменолошко место било између архитектуре и пејзажа (а нису и једно и друго) именоване су хоризонталном пластиком (site-contruction), и 4. уметничке просторне интервенције чије је

феноменолошко место било између не-пејзажа и пејзажа су ленд-арт (marked sites) уметнички пројекти.



Сл. 01. Sculpture in Expanded Field, дијаграм

Проширено поље је показало на који начин су модернистички захтеви за чистоћом и специјализацијом и међусобна искључивост уметничких медија постали неодрживи у уметничкој пракси. Са једне стране уметничка критика је синергију уметничких медија и дисциплина сматрала еклектичном, а са друге стране она се у постмодернистичком духу читала сасвим логичном. То значи да су скулптурални ‘комад’, структура, инсталација или амбијент некохерентно медијски изведени и да се семантичким и скулптуралним повезивањем пластичког, структуралног и дискурзивног добија специфичан спој који се перцепира као скулптура, а ‘чита’ као визуелни просторни и материјални текст .

d) Скулптура као текст

Текст се у постмодерној сматрао општим моделом продукције и трансформације значења у уметности и култури. Обзиром да је појам преузет из теорије

књижевности и лингвистике, за тумачење каква структура је текст, узор је био структура реченице или неког књижевног текста већег формата. Прост елемент текста је знак: оно што функционише као замена у пракси комуницирања, оно што означава нешто. Оно што је веома важно у појашњавању појма текста јесте да ‘елементи’ текста, било да су у питању фонеме или графеме, не могу функционисати као знаци а да не упућују на неки други елемент који сам напросто није присутан. Због тог ‘учлањивања’ сваки елемент се изграђује полазећи од трага других елемената и ланаца у себи. Текст се производи само у трансформисању неког другог текста што поједностављено значи да нема нових форми и нових значења, већ да су могуће само нове-и-нове комбинације већ постојећих визуелних продуката (форми)³⁹.

Теорија текста је применљива у интерпретацији било које скулптуралне и других уметничких форми материјализованих у било ком историјском тренутку зато што не произилази из унутрашње, формалне конституције текста него је *спољашње* извођење интертекстуалности. Рећи за скулптуру да је текстуална значи посматрати је као један поредак продукције неконзистентног смисла у процепу између перцептивног и концептуалног лоцирања идентитета тродимензионалног предмета⁴⁰. Текстуалност скулптуре се открива у њеним перцептивним и семантичким деконструкцијама модернистичког идентитета и аутономије тродимензионалног предмета: (1) трансформацијом тродимензионалног предмета у просторну поставку и (2) одбацивањем скулпторског обликовног принципа и заснивањем колажно-монтажног поступка или симулацијског поступка⁴¹. Може се рећи да је теорија текста извршила суштински утицај на статус скулптуралног уметничког дела: са једне стране променила је ‘тело’ скулптуре у проширеном

³⁹ Шуваковић, Мишко, *Три темељна концепта форме: једна анализа визуелне форме после постмодернизма*, из „Ка филозофији уметности, у спомен Милану Дамњановићу“, УУ, Есетичко друштво Србије, Београд, 1996, 414

⁴⁰ Шуваковић, Миодраг, (2001) 154

⁴¹ Шуваковић, Миодраг (2001), 152

пољу и потпомогла етаблирању инсталације као уметничке форме савремености, и са друге деконструисала је самог субјекта уметности, односно кроз теорију означитељских пракси поништила⁴² есенцијалистичко, формалистичко, онтолошко бивствовање.

е) Инсталација

Модерна уметност се бавила појединачним уметничким делом било да се радило о слици, фотографији, скулптури или ready-madey. Савремена уметност се бави избором, контекстом, оквиром, смештајем, монтажом, организацијом изложбеног простора. Инсталација каква је карактеристична за савремену уметност је настала оног момента када су елементи просторне структуре (проширеног поља) престали да буду само формално-обликовани модуларно–конципирани системи елемената и када су се интегралне ствари и слике наше цивилизације почеле организовати по (изложбеном) простору на сасвим субјективан, индивидуалан начин претварајући га читавог у индивидуално уметничко дело. Дакле, када је (у контексту скулптуралне уметничке праксе) дошло до интеграције разнородних уметничких дисциплина (де)конструкцијом (пост)модернистичких уметничких и ready-made поступака изградње/употребе/обликовања/пројектовања тродимензионалних објеката и система објеката а уз уметничку и техничку употребу потенцијалности нових технологија говори се о савременој (скулпторској) инсталацији. Инсталација је уметничка форма чија је материјална основа сам простор . И простор и елементи инсталације (нпр. фотографије, видео, филм, анимације, текстуални објекти, цртежи, слике, скулптуре итд.) подразумевају дискурзивност и текстуалност. ‘Тело’ инсталације запоседа место излагања а од тога се очекује проистицање распона значења који ће гледаоце упућивати ка различитим референтним тачкама и

⁴² о чему ће бити речи у поглављу „Од отвореног уметничког дела до савремене истраживачке уметности“, посебно кроз реферирање на укидање аутора, односно субјекта уметности, стр. 34 докторско уметничког пројекта

областима којима је уметник заокупљен а које се кроз материјални статус дела износе на видело. Из организационих, може се рећи и обликовних поступака и начина градње просторне поставке могу се увидети многе интенције уметникове воље и свести, и уметниковог потиснутог и заклоњеног несвесног.

Скулпторска инсталација прожима следећи важан аспект који је неопходно освестити: 'тело' инсталације је такво да захтева од посматрача да уђе у њега а она је фрагмент самог простора који се доживљава као јединство, као објект⁴³. Онда се може рећи да инсталација оперише са унутрашњим простором 'тела'. Унутрашњи простор 'тела' је испуњен елементима који су организовани у складу са уметничким интенцијама те је просторна поставка својеврсни *imago* (представа)⁴⁴ у који посматрач урања (улази) чиме се долази до преплитања са новим технологијама. При томе се не мисли на употребу нових технологија као елемената уметничке инсталације (видео, дигиталне анимације, пројекције и сл.) већ се преклапање дешава на феноменолошкој разини у пољу перцепције. У том смислу има основа анализирати скулпторску инсталацију кроз парадигму и филозофију нових медија, односно кроз уметничку праксу поставити питање где је спољашњи простор скулптуре ако се измакнемо из њеног *волумена* и погледамо је у *пластицитету*?

⁴³ Гројс, Борис, *Повратак оригинала: о реполитизацији уметности*, из Учинити ствари видљивима, Музеј савремене уметности, Загреб, 2005, 57

⁴⁴ Денегри, Јеша, *Скулптура у условима нове непреледности*, из из Угрн, Драгомир (ур.), „Хијатуси модерниума и постмодерниума, једна историјска контраверза“, Пројекат 11, 12, 13, 14, 15, Прометеј, Нови Сад, март 2001, 146

2. Савремена техничко-технолошка условљеност и/или могућност

Нове технологије у савременом контексту подразумевају дигиталну информатичку технологију и технологију комуникација. ‘Ново’ у новим технологијама јесте дигитализација информација – “дигитална платформа” је посредник и одређује приступ свим информацијама. Основни критеријум на основу којег се нека информатичка услуга сврстава у оквиру “дигиталне скале” је степен њене потенцијалне интерактивности. Новим медијима се означавају дигитализовани електронски медији чија је једна од значајних карактеристика стално растућа умреженост и децентрализација складиштења (меморисања) информација. Са аутоматизацијом и компјутеризацијом (увезивање индустријске производње са развојем хардвера и софтвера и промена начина људског рада⁴⁵) репродуктивних

45 Промена људског рада од постиндустријског до (пост)информатичког доба се може илустровати следећим примером: у индустријској производњи у првој половина 20. века је постојала стандардизована *трака* која је карактерисала две симптоматичности. Прва је стандардизација индустријских делова, а друга је сепарација процеса производње на репетитивне и поједностављене радње које извршавају радници. У другој половини XX века индустријализација је увезала науку (и то развој софтвера и хардвера) са системом производње те успоставила аутоматизацију производње. Са аутоматизацијом се појављују „високе технологије“ као што су микроелектроника, роботика, нуклеарна енергетика, космотехнологија, биотехнологија, генетски инжињеринг итд. Померај са индустријске на постиндустријску производњу и преласка са капиталистичког масовног друштва спектакла на дигитално информатичко доба симулакрума уређују другачији ток уметничког поступка који прелази са тврде механичке репродукције на репродукцију *кода*. Индустријска репродукција масовног модернистичког друштва је укинула оригиналност референце коју заступа њеним масовним дистрибуирањем али задржава принцип еквивалентности знака и стварног. Постиндустријска репродукција полази од утопије принципа еквивалентности, полази од знака као реверзије и убија сваку референцијацију. Код означава најмањи прости елемент или минималну формулу на коју може да се сведе целина или систем, види Бодријар, Ж, *Clone Story* из „Симулакрум и симулација“, Светови, Нови Сад, 1991 99-106; или по Шуваковићу, код је комбинација знакова који омогућава разумевање система, види Шуваковић, Миодраг (2005), 301; Постиндустријска производња, комуникација, дистрибуција, култура итд. су у сваком стадијуму реализације (производног, комуникацијског, дистрибутивног, културалног итд.) процеса одређени компјутерским процедурама и протоколима. На пример, сви објекти или системи објеката нових медија било да су дигиталне слике, дигитални филмови, виртуелно 3Д окружење, компјутерске игре, ДВД, Веб сајт, WWW итд. су сачињени од независних нумеричких репрезентација односно дигиталних кодова,

технологија долази до развоја нове медијске уметности. Медијска уметност подразумева видео, компјутерску графику и анимацију, интернетску уметност и интерактивну уметност са поджанровима уметности телеприсутности и генетске уметности⁴⁶. ‘Материјална’ основа или основна грађа која се употребљава у медијској уметности су репрезентацијске, прецизније симулацијске слике и објекти. Основни принципи нових медија су: 1. нумеричка репрезентација – најмања јединица новомедијских објеката је нумеричка репрезентација или дигитални код, што за крајњу консеквенцу новомедијске објекте чини програмабилним; 2.модуларност – медијски објекти су склопови *discreate simple* –ова (pixel, polygons, voxel, characters) који могу да граде копликованије системе при томе задржавајући своју самосталност и аутономију; 3.први и други принцип омогућавају саморегулацију и аутоматизацију новомедијских објеката па тиме хумано присуство постаје излишно; 4. варијабилност – сви новомедијски објекти могу да постоје у различим варијантама (*they are variable, mutable or liquid*). Не постоји идентична копија новомедијског објекта, већ само његова варијанта; 5. транскодирање – новомедијски објекти у сваком степену материјализације, дистрибуције и актуелизације зависе од рачунара, па тако логика рачунарске технологије врши значајан утицај на шире поље културалне праксе. Транскодирање се намеће као нужност све израженије поребе конвертовања културалне свести у нови *формат*⁴⁷.

видети Manovich, Lev, *Principles of the new media*, iz „Language of the new media“, Cambridge Mass: MIT Press, 2001. 49-65. Кодови чине новомедијске објекте (new media objects) већих размера али задржавају своју независност од осталих кодова са којима интерагују. Ови објекти могу бити асемблирани у објекте још већих размера и компликованијих структура, али супституцијална јединица остаје јединствени и независни код или нумеричка вредност. Компјутерска репрезентација сачињена од кодова симулира цело здање представе као симулакрум. Она више нема никакве везе са било каквом реалношћу, односно постиндустријска репрезентација нема референцу у реалности. Прелаз са знакова који нешто прикривају, на знакове који прикривају да нема ничега је по Бодријару одлучан заокрет који значи да живимо у веку благих технологија, генетичког и менталног софтвера види такође Бодријар (1991), 104.

46 Грау, Оливер, *Увод из „Виртуелна уметност“*, Слио, Београд, 2008, стр. 12, критику генетске уметности види у Матејић, Бојана, Филиповић, Андреј, *Уметност=живот, Делез, Бадију и онтологија људског*, из *Филозофија и друштво* 24(2), 2015, 392-413

47 Manovich, Lev, *Principles of the new media*, iz „Language of the new media“, Cambridge Mass: MIT Press, 2001. 49-65

У контексту скулптуралне уметничке праксе дигиталне технологије и то пре свега 3д софтвер(и) имају понајвише прагматичну улогу. 3Д софтвери⁴⁸ су механизми којима се изводи симулација замишљене просторне ситуације и данас су уобичајени за праксе које подразумевају просторно мишљење. Они нуде алате којима се може померати, скалирати, позиционирати и моделовати дигитални облик на начин на који се манипулише и реалном супстанцом. Раде на двојаким принципима: (1) стварање векторске мреже (mesh) рељефа објекта путем полигона различитих величина, и (2) обликовање волумена дигиталног објекта као целовите почетне геометрије. Помоћу 3д софтвера се могу реализовати делови или вишеструко комплексне просторне имагинације уз посебну могућност анимирања, те тако створити читави виртуелни светови. Стварање скулптуре у виртуелном простору рачунарског интерфејса је уз познавање алата физички не-захтевно, а могућности манипулације предметом и простором обилују могућностима за скулптурално изражавање. Програм омогућава прелетање око модела, зумирање, отварање изненађујућих перспектива (које нису по мери човека), снимање подршки којима се готово укида могућност грешке. Лакоћа сагледавања из готово свих могућих раркурса, урањање у моделовану скицу, проматрање простора из унутрашњости скице, могућности лаког мењања површине тј. текстуре омогућавају брзо сагледавање (не)успешности саграђене замишљене скулптуралне (естетске) ситуације тела/форме у простору. 3д софтвери омогућавају имагинацију потпуно фантастичних просторних (виртуелних) форми и облика који своју конститутивну основу црпе у материјалној реалности.

Други, једноставнији начин увођења реалности у дигитално окружење у контексту скулптуралног обликовања јесте примена 3д скенера⁴⁹. 3д скенер ради на принципу

48 AutoCAD, AutoQ3D, Autodesk 123D, Autodesk 3ds Max, Autodesk Maya, Autodesk Softimage, Blender, BRL-CAD, Bryce, CATIA, Carrara, Cheetah3D, Cinema 4D, CityEngine, Clara.io, DAZ Studio, Hexagon, Houdini, LightWave 3D, Leopold, MASSIVE, Metasequoia, MikuMikuDance, MilkShape 3D, Modo, Poser, Pro/ENGINEER, Quake Army Knife, Realsoft 3D, Remo 3D, Rhinoceros 3D, SO CET SET, Sculptris Freeware, Seamless3d, Shade 3D, Silo, Sketchup, Solid Edge, SolidWorksStrata, 3Dswift, 3DTopModFree and open-source, TrueSpaceUnigraphics, Wings3D, Vectorworks, Zbrush, Zmodeler

49 http://en.wikipedia.org/wiki/3D_scanner

анализе и скупљања података са реалних објеката и окружења на основу којег се праве виртуелни модели. Предмет се поставља на ротирајућу основу. Током ротације од 360° ласер скенира волумен, а софтвер прави векторске мреже (mesh) објекта. Резултат је 3д запис форме који је углавном компатибилан са другим програмима па је такву информацију могуће даље манипулисати. На пример, ако би се интерфејси повећали толико би било могуће потпуно ураћање⁵⁰ у виртуелни простор, онда би уз помоћ алата попут MNG кациге, рукавице или сл. било могуће кретати се кроз ВР и изнутра даље обликовати скенирану форму: мењати векторску мрежу (mesh) маркирајући тачке (vertex) и разапињући линије (lines) међу њима. У даљем процесу рада овакви модели могу да егзистирају у виртуелном простору, али могу да уз помоћ CNC технологије⁵¹ или 3д штампача⁵² постану успостављени на материјалан начин. На пример, *digital-grotesque*⁵³ је пројекат двојице архитеката-програмера изведен 2014. године у Јапану. Ради се о просторији од 16м2 и 3,2м висине која је реализована помоћу 3д технологије. Дизајн, односно просторни облик је у потпуности генерисан помоћу математичких алгоритама. Виртуелна геометрија има 260 милиона површина (surfaces) и 78GB података. Из виртуелног окружења је у физичко пренет помоћу 3д штампача: реализовано је 11 тона штампаног пешчара у 0,13мм дебелом појединачном лејеру. 3д штампач реализује просторне облике у различитим материјалима као што су пластика, најлони, различите пресоване пене, епокси смоле, титан, челик, восак итд. Захваљујући овој технологији материјал (скулптуре) остаје у извесној мери подређеном положају према обликовној интенцији/дизајну. У виртуелном окружењу је могуће моделовати

50 Оливер ГРАУ, *Стазе и богазе виртуелне стварности: коначно сједињење са рачунаром у слици*, из „Виртуелна уметност“, Клио, Београд, 2008, 167-176

51 http://en.wikipedia.org/wiki/Numerical_control

52 http://en.wikipedia.org/wiki/3D_printing, <http://www.digitaltrends.com/photography/2014-3d-print-show/#/22>, <http://3dprintingindustry.com/art-sculpture/>, <http://news.discovery.com/tech/gear-and-gadgets/artists-discover-3-d-printing-131003.htm>, <http://www.keep-art.co.uk/Journal/Classicfeel'sDec2013.pdf>

53 <http://www.digital-grotesque.com/#7>

било шта, као и у реалном, али је процес лакши, не захтева физичку снагу, имагинација је мање ограничена физичким могућностима и способностима извођача. Имагинативна слика која се даје на реализацију је коначна слика. Велики део стваралачког процеса се дешава у првој- виртуелној фази уметничког рада а потенцијални естетски/уметнички допринос материјала би морао да се предвиди пре закључивања виртуелног модела ако је уметнички концепт везан за на пример, високомодернистичку (формалистичку) онтологију скулптуре.

Назначена методологија употребе савремених технологија (3d i CNC) погодује изведби драстично већих формата скуптуралних уметничких комада, док се у контекстуаном смислу исти не одмичу значајно од високомодернистичке скулптуре или објектне (пост)модернистичке скулптуре/инсталације. Најквалитетнији, може се рећи најуметничкији садржај којим се могу означити комади изведени помоћу савремених 3д технологија (István Csákány, *Ghost Keeping* (2012), Dokumenta13, Kassel) јесте управо структурални упис и траг софтвера у саму суштину скуптуралног објекта јер софтвер заправо прави *разлику* између *хуманог* и *машинског (дигиталног)* у уметничком делу те означава и једно и друго. У крајњој инстанци, у међусобној разлици хумано и машинско обећавају и омогућавају једно другоме опстанак (у уметности) што у цивилизацијском току еволуције скулптуре јесте развојна фаза и то не безначајна.

Модерна уметност је била одређена тенденцијом да 'оживљава' виртуелни простор у корист конкретног ту-присутног простора скулптуре. Простор у модернистичкој скулптури је прво био затворени, ограничени простор (волумен) који је постепеним отварањем (уз еманципацију скулптуре у објекат) довео до развоја просторне структуре – уметничке инсталације – чије је тело сâм простор. У савременој инсталацији, амбијенти активирају простор који више није пасиван већ тера посматрача да се по њему креће, да га проживљава, разумева, присваја и открива његова унутрашња значења. Посебно се реактуелизује симулацијски виртуелни простор, чак се и просторна појавност појединачног уметничког дела не тумачи као просторни феномен већ као симболичка, просторна представа или *imago* како је већ

цитиран Денегри⁵⁴. Западноевропски односно англоамерички main-stream уметници попут Аниша Капура (Anish, Kapoor), Ентонија Гормлија (Gormley, Antony) или Олафура Елиасона (Eliasson, Olafur) у неким својим радовима практично остварују тродимензионалне материјализације имагинарног хиперпростора које савршено одговарају технолошки измењеној хуманој перцепцији, али се суштински не дотичу круцијалних проблема онтологије скулптуре⁵⁵. Савремене скулпторске инсталације јесу формална и феноменолошка рефлексија модларне стварности инфициране информационам технолојама (ИТ) али где је *спољашњи* простор скулптуре и шта је скулптура данас ако се измакнемо из њеног *волумена* и погледамо је у *пластицитету*?

3. Од отвореног уметничког дела до савремене истраживачке уметности

Савремени живот се састоји од убрзања, свеприсутне неусклађености начина гледања и процењивања света од стране разних културалних и друштвених мноштвениости које упорно теже свом самопотврђивању. Универзалне приче о схватању света и живота, утопије о бољем сутра или идеалном друштву, људски сни о прогресу и напретку као што је био пројекат модерности (и његове локализоване варијанте) постале су крајње поједностављене посредовањем масовних медија. Због своје поједностављености се све лакше (брже) разумеју и имају све више присталица. Али партикуларност (поменуте мноштвениости⁵⁶) значи да се сваки

⁵⁴ Денегри, Јеша (2001), 146.

⁵⁵ није ми намера да њихова дела тумачим у кључу онтолошких дефиниција, али су њихове праксе тренутно референтне и на основу њих се може макар делимично класификовати нешто од непрегледности савремене скулпторске праксе, прим.аут; више о класификацији савремене уметности стр 56 докторског уметничког пројекта

⁵⁶ Плурал. - пуно мноштвениости, прим.аут.

блок 'верника' (у шта год) све више дели од других, чиме се обострано (или разнострано) подрива испуњење идеала⁵⁷.

У доба савремености не постоји осећај за време: модерно доба је могло да се одреди као период и да се према томе уреди и прошлост и будућност - у условима савремености периодизација је немогућа. Глобално ширење информација и могућност тренутачне комуникације су означили крај могућности да се сви усмере ка истом општем правцу. Комуникација се у доба савремености одвија међу мноштвеним темпоралностима, а при томе је у потпуности дигитализована и (мас)медијски посредована. Парадоксално, у ери масовних комуникација посреди је глобално неразумевање⁵⁸. Сличан конфликт је (у западно-европском и англо-америчком свету уметности) био превазиђен (непосредно након *глобализирања* комуникације појавом електронских медија) и то *отварањем* уметности ка споља.

Отвореним делом (*опера аперта*) се именовало уметничко дело које је довршавао посматрач чином рецепције. Појам 'отвореног дела' је дефинисао италијански семиолог Умберто Еко (Umberto Eco) 1962. решавајући проблем статуса нетипичног и експерименталног (неоавангардног) уметничког рада. Отворено дело пружа посматрачу, слушаоцу и читаоцу уверење да дело које он посматра, чита или слуша није коначни ентитет изложен само контемплацији већ је поредак који га чином рецепције именује саучесником дела и води га ка могућим решењима, интенцијама и закључцима⁵⁹. Отворено дело је концепт који припада структуралистичким

57 Смит, Тери, *Поводом савремености*, из „Савремена уметност и савременост“, збирка есеја, Орион арт, Београд, 2014, 28

58 Потенцијални учесници у глобалној комуникацији су по Смиту: 1. Високоспецијализоване заједнице знања, 2. Отворени нестабилни субјекти, и 3. Разгоропађени популарни фундаментализми, види Смит, Тери, *Антологије садашњости*, из „Савремена уметност и савременост“, ОрионАрт, Београд, 2014, 34. Каква је (не)комуникација између високоспецијализованих заједница знања и разгоропађених популарних фундаментализама?

59 Шуваковић, Миодраг, *Отворено уметничко дело*, из Дискурзивна анализа, УУ, Београд, 2006, 425-429

постмодернистичким теоријама које су укинуле центрираност аутора⁶⁰ у току процеса актуелизације уметничког дела и активирале рецепијента у реализацији дела.

Поетика отвореног дела се по Еку везује за два питања актуелна у другој половини 20. века: прво, који су историсјки разлози за њену појаву и друго - какву слику света нам пружа у промењеној култури тог периода?

Промењена култура је означавала трансформацију послератног интернационалног хегемонијског модернистичког друштва које се искључиво бавило материјалним обновама од ратних разарања и тежило реализацији утопистичког пројекта модерности, у консолидовано друштво масовних комуникација, полицентризма, економских и културалних размена између најразличитијих друштвених система. Почетак друге половине 20. века је период познат као доба техничког и индустријског прогреса у коме је у економској сфери забележен развојни континуум производње и потрошње и роба и информација (чак се фокус пажње померио ка контроли и манипулацији потрошње, што је одлика касног капитализма) уз доминантну улогу масовне културе која је наддетерминисала све сфере јавног и приватног живота⁶¹; затим, развој микропроцесора захваљујући којем ће доћи до

⁶⁰ Структуралистичке, а касније и постструктуралистичке теорије су деконструисале јаког субјекта модернизма у *конструкцију* која не предходи уметничком делу него настаје из друштвено-културалних релација као могућност или привид. Субјектом је сматран склоп бекрајно много различитих дискурса и хипотеза⁶⁰, а аналогно томе уметничко дело је читано као 1. 'текст'⁶⁰ који постаје текстом тек након уодношавања са другим текстовима које упија у себе преображавајући и актуелна и потенцијална значења, 2. као 'траг'/'белег'/'обележје'/'знак' односно *остатак одсутног*⁶⁰. Медијска одређеност (слика, скулптура) се заменила формулацијом 'отвореног информацијског дела' које је брисани траг културе на специфичном месту, односно објект, ситуација, догађај 'од културе'⁶⁰ без обзира на своју формалну оспољеност. Уметничко дело је било вредновано унутар ширег контекста културе која као социјална пракса има одређене захтеве и очекивања. Без обзира да ли је уметничко дело објекат, инсталација, ситуација или догађај оно је инструмент за конституисање друштвеног, политике или идеологије, види Шуваковић, Мишко, *Од дела до текста*, из „Дискурзивна анализа, УУ,Београд, 2006, 450-456. То је значило укидање аутора тј. именовање *означитељских пракси* продуктивном силом стварања, види Шуваковић, Мишко, *Означитељска пракса и уметничка пракса: субјект/дело у процесу*, из „Дискурзивна анализа, УУ, Београд, 2006, 456-474.

⁶¹ Шуваковић, Миодраг, *Касни капитализам*, из *Савремена уметност и теорија*, из „Појмовник савремене умјетности“, Horetzky, Vlees & Beton, Загреб, Гхент, 2005, 294

фаталног развоја нове рачунарске технологије и дигитализације, електрификација медија, те њихово постепено преузимање апсолутног примата у посредству свеобухватне хумане комуникације, што је и данас случај.

Појам медија у теорији комуникације повезује технички модел преношења информација са социјалним и психолошким окружењем. Теорија комуникације тумачи структуру и начине преноса сигнала као и посредовања културе помоћу знакова (и друге различите семиотичке процесе). Конститутивни предуслови комуникационог процеса чини пет инстанци: 1. неопходно је постојање најмање два актера – предајника и пријемника, први производи знаке (кодирање), други их прима (декодирање), 2. комуникација захтева постојање “канала” преко којег се успоставља просторна и временска веза између актера комуникације, 3. мора да постоји сигнал односно текст - порука, 4. процес комуникације је след два догађаја - кодирање и декодирање; обе операције су засноване на коду, 5. у комуникативни контекст се убрајају и теже детерминишући процеси везани за онога ко опажа и ко прима поруку као што је њихов властити простор опажања, комуникативна намера итд⁶². Медији су дакле дефинисани као “канални” којима струји *смицао* од оног ко га шаље до оног ко га прима.

Модернистичка догматична, затворена, уско-специјализована уметничка пракса је развила уметничке модусе који су производили сопствене системе значења, који су се артикулисали преко сопствених правила и сопственом логиком. Уз то, појачана дискурзивност уметничког дела, његов елитистички карактер (још се формалистички естетизам Гринберга позиционирао наспрам масовне културе) и каснији (ексцесни) уметнички радови неоавангардних уметника (нпр. Јозефа Бојса) конфронтирали су уметничко дело пасивној јавности која је све већа подручја стварности рецепирала и филтрирала кроз масовне медије. У *Реквијему за медије* (Requiem for the Media) из 1972. Бодријар је масовне медије назвао генераторима не-комуникације: ако се комуникација дефинише као размена - реципрочни простор

62 Шнел, Ралф, *Медији* из „Лексикон савремене културе, теме и теорије, облици и институције од 1945. до данас“, Плато, Београд, 2008, 395

говора и одговора, онда су масовни медији оно што увек спречава реакцију, чинећи све процесе размене (*смисла*) немогућим⁶³ (нема истинске комуникације путем ТВ-а, све је поремећено у набројаних пет чинилаца комуникације код масовних медија). Може се рећи да је огромна количина информација дистрибуирана путем масовних медија изменила и уметника и реципијента уметности и између њих створила информацијску баријеру.

У поетици отвореног дела Еко је видео посредника у решавању ове заправо комуникацијске кризе. Другим речима, *отвореност* (дела) је видео као средство превазилежења обостраног неразумевања интенције аутора и реакције/одговора реципијента⁶⁴ тиме што се дело из конкретног 'комада' трансформисало у снопове потенцијалних значења међу којима би реципијент по сопсвеном разумевању 'довршавао' дело. Бити публика значило је да посматрача мора да 'прође' првобитни шок, и да одбаци оквир за разумевање уметности којим се до тада служио и да прихвати нови свет посматрања који уметничко дело захтева, а да за узврат добије одговарајући одговор на њега. Отварањем је Еко ослободио уметничко дело постулата коначног тумачења смисла.

Отварање уметничке праксе је значило преображење пасивне модерничке естетике у еманциповану и другачију активистичку естетику стварања као истраживања⁶⁵. Уметници су критичким експерименталним и различитим симулативним поступцима потисли⁶⁶ надахнути стваралачки чин који је обављао јаки модернички субјект у корист истраживачког уметничког процеса. Уметност

63 Baudrillard, Jean, *Requiem for the Media*, iz Wardrip-Fruin, Montfort и Noah, Nick „The New media reader“, Cambridge MIT Press, London, 2003, str 280, kurziv, прим. аут.

64 Eco, Umberto, *The Open Work in Visual Arts*, из „The Open work“, Harvard University press: Cambridge Massachusetts, 1989, 87.

65 Šuvaković, Miško, *Od dela do teksta*, iz Diskurzivna analiza, UU, Beograd, 2006

66 Теоријска фиксација укидања надахнућа и концепта стваралачког чина је по мом мишљењу нестабилна. У условима савремености се и појединачне праксе крећу номадски кроз различите процесе извођења уметничких дела које могу да укључују и надахнућа, инспирацију и друге 'слабе' методологије уметничког процеса

као истраживање је конципирао Арган⁶⁷ (Carlo Gulio Argan) и према њему је уметност која није стваралачка већ истраживачка заправо еманципаторска и “тежи утврђивању вредности и себе саме као вредности”. У овом концепту је посебно наглашена разлика између истраживачке у односу на неистраживачку уметност тиме што се неистраживачка уметност везује за устаљене вредности, а истраживачка за експериментални и нековенционални приступ материјализацији уметничког дела. Уметник током истраживачког процеса делује, оквири његовог рада су свесно означени, али ток истраживања није предвиђен и он је суочен са откривањем и избором новог подручја деловања. Арган је успоставио херуистички карактер истраживања у уметности: истраживање које је мотивисано собом и које се због недостатака прецизног програма истраживања одвија од примера до примера методом покушаја и погрешака. Уметничко дело које је резултат истраживања према Аргану је постављено у свет и води ка непознатом, неочекиваном, аутентичном и новом, те се упоставља као уметнички пројекат чији је носилац аутор односно уметник.

У позном капитализму и неолибералном глобализму (почетак 21. века) је дошло до суштинских промена стваралачког (поетичког), медијског (продукцијског), организационог (кустоског), комуникацијског (дистрибуцијског, излагачког, промотивног) и економског (финансијског) карактера уметничких пракси (унутар културе и друштва)⁶⁸. Ове промене су консеквенца релативизовања односа високе елитне и популарне масовне уметности, промене људске перцепције посредством дигитализације, и промене карактера људског рада у савременом свету. Уметнички рад се реструктурирао од концепта Дела, у концепт пројекта, а пракса стварања дела у праксу истраживања уметности, културе и друштва. За разлику од аргановског херуистичког истраживања које је утемељено на откривању, потврђивању или одбацивању постигнутог резултата, уметничко истраживање у

67 Арган, К.Ђ, *Уметност као истраживање*, из Студије о модерној уметности, Нолит, Београд, 1982, 153-161.

68 Шуваковић, Миодраг, *Неолиберализам и уметност*, из „КФС, критичне форме савремености и жудња за демократијом“, Орфеус, Нови Сад, 2007, 125-134

условима савремености може да буде: 1. увежбавање/испробавање (везује се за извођечке уметности), 2. open-concept (везује се за постобјектну уметност и студије културе), 3. research (истраживање аналогно научном истраживању, једна од основних метода је употреба експеримента, а циљеви су досезање новог знања или нових технолошких ефеката), 4. вежбе решавања проблема (пројектовање), 5. истрага (критичка анализа, реконструкције догађаја, симулације), 5. преступи или трансгресије⁶⁹.

Позитивне вредности које је отворено уметничко дело оставило у наслеђе савременој уметности јесу пре свега укидање раширене склоности схватања да уметничко дело поседује само један квалитет (естетски лепо добро итд) које је кључ његовог разумевања и друго, отворено уметничко дело је одиграло емаципаторску улогу за промену статуса уметности јер се од тренутка установљења отвореног уметничког дела у систему уметности уметност више не доживљава искључиво као природа (мимезис) већ као средство којим се може мењати и уметник сâм и указивати на могућности утопијских промена друштва и духовности кроз уметност. Све савремене уметничке праксе делују ако не са израженим ангажованим ставом, онда макар са свешћу да та потенцијалност уметности постоји тј. да је та слобода за уметност освојена.

69 Шуваковић, Мишко, *Епистемологија уметности*, Орион арт, Београд, 2008, стр 47

ТРЕЋИ ДЕО: Онтологизација – реонтолоизација

1. Простор⁷⁰/време⁷¹: нове околности

Савремена *теле*-комуникација (комуникација ‘из далека’)⁷² уз доминантно англо-саксонско модернистичко наслеђе доминације визуелности⁷³ (различити поступци симулација) је значајно променила човеков однос према спољашњем свету од периода актуелизације (високо)модернистичких хегемонистичких скулптуралних дела. 3Д софтвери поред прагматичног алата у процесу просторног мишљења те скулптуралног обликовања о којима је било речи, на пример омогућавају естетску перфекцију којој се тежи у савременој комуникацији путем слика. 2008. године компанија MASERGY која се између осталог бави интернет провајдингом, је развила технологију којом је обављено прво интерактивно live преношење 3д холограма који омогућава комуницирање (3d) симулације и конкретне особе лицем-у-лице у реалном времену у Европи, а 2009. је обављена прва трансатланска

70 Прва најопштија замисао физике којом се описује појавност, изглед и присутност света је свакако простор. Полазна дефиниција простор види као апстрактну, концептуалну, математичку замисао којом се описује положај ствари, однос између ствари и целина, могућих односа ствари тј. у формалном смислу говори се о нултодимензионалном простору (тачка), једнодимензионалном простору (линија), дводимензионалном простору (равне површине), тродимензионалном простору (физичком простору), четвородимензионалном простору (спаце/тима континуум) и Н-то димензионалним могућим просторима математике (топологија). Тродимензионални простор је уобичајени искуствени физички простор одређен трима димензијама, са два смера и различитим величинама, види, Шуваковић, Миодраг (1999) 277

71 Друга најопштија замисао физике којом се описује појавност - време, *самерљиво трајање догађања*, је природни или вештачки (социјални, културни) систем апстрактне врсте базиран на договору помоћу којег се могу координисати објективни и субјективни процеси или индивидуално или колективно делање односно, време је један од основних модела помоћу којег физика описује, објашњава и интерпретира поредак, трајање и промене природе, Шнелф, Ралф (2008) 756, и Шуваковић, Миодраг (1999) 376

72 Кључни актер у развоју нових медија јесте поље телекомуникација, прецизније телематика (синтеза телекомуникација и информатике).

73 Грау, Оливер, *Историјски простори опсене, и Међумедијске етапе у развоју виртуелне стварности у 20. веку* из „Виртуелна уметност“, Клио, Београд, 2008, 33-185

пројекција (Musion Live Tele Presence) у Орланду на Флориди. Још раније, 1992. године је немачки Телеком у Женеви презентовао тада експериментални уметнички рад *Пребивалише мозга* (Home of the Brain)⁷⁴ – жичану рукавицу којом корисник управља из Женеви а обликује податке у Берлину у реалном времену. При томе је класичан положај посматрача уметничког дела (па и било чега другог) замењен његовим активним учешћем у уметничком делу које премошћује велике удаљености а уз то је и праћено утиском непосредног присуства у њему⁷⁵. Телеприсутност је амалрам три технологије – телекомуникација, роботике и виртуелне стварности. Иако је ово само један и тек наговештавајући пример, показује се да је у доба савремености постало извесно да корисник може да буде истовремено *присутан* на три места: 1. на временско-просторном месту одређеним положајем корисничког тела, 2. уз помоћ телеперцепције у виртуелном сликовном простору (cyberspace), и 3. захваљујући теле-делању у *уређају* комуникације (нпр. роботу којим се управља)⁷⁶. Тиме се поново покрећу суштинска питања о нашем разумевању начина на који раздаљина и кретање утичу на људску способност сазнавања.

Просторно искуство је до сада било одређено физичким присуством тела. Телеприсуство нуди могућност пребацивања брзином светлости из простора у простор тј. једновремену присутност појединачне перцепције (тела) на потпуно различитим местима⁷⁷. Зато се поставља једно хипотетичко питање: ако тело може да *постоји* на два места у исто време, да ли то онда значи да и два тренутка могу да трају у истом простору (тела)? И даље, ако је сваки простор (тела) одређен са четири

⁷⁴ Грау, Оливер (2008), 282, Monika Fleischmann, Wolfgang Strauss HOME OF THE BRAIN, 1990-92 <http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet?cmd=netzkollektor&subCommand=showEntry&entryId=148753&lang=en>

⁷⁵ Грау, Оливер (2008), 274

⁷⁶ Грау, Оливер (2008), 282

⁷⁷ Грау, Оливер (2008), 265, а видети још и Mark B. N. Hansen, *Body times*, из „New Philosophy for New Media“, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 235-271

димензије по Ајнштајновој теорији релативитета, а 3д холографија и телеприсутност показују да два тела која егзистирају у два сасвим раличита простора могу да имају заједничку једну димензију (време), да ли може да буде 'заједничка' још нека димензија осим четврте? Ако два тела која припадају различитим просторима/временима деле (једну) димензију (од четири) која их конституише, каква онда она *јесу* а тиме и *какво* простор/време конституише парадигму стварности?

2. Реонтологизација

Када су постструктуралистичке теорије уметности (означитељске праксе) укинуле јасан однос између субјекта (конструисаног 'као' субјекта који није сингуларитет већ траг различитих историсјких и културалних дискурса) и објекта (који није објекат већ информација или текст завистан од система уметности и мега-конструкта културе) поставило се питање: да ли је интелектуално шифровање и дешифровање јавних, тајних, уметничких или било којих других значења једини начин реализације (уметничког) 'догађаја'? Односно, да ли сâмо догађање 'догађаја' може да редефинише и реактуелизује изгубљени људски субјект и то кроз реонтологизацију уметничког дела? О каквој онтологији (скулптуре) се може говорити након постструктуралистичког укидања субјекта уметности ако се узму у обзир нове околности које поново покрећу егзистенцијална питања, односно питања *постајања*?

Због схватања постајања као хоризонта сваког размишљања и сваке уметности и постајања као слављења живота са свим његовим силама и великом снагом⁷⁸ и пре свега због личног осећаја истинитости и етичности ових ставова, у наставку ћу се

78 Трики, Б. Рашида, Жил Делез, *Фигуре у покрету, савремена западна естетика филозофија и теорија уметности*, Вијичић колекција, Београд, 2009. Трики, Б. Рашида, (2009) стр 453.

ослањати на Делезову (Gilles Deleuze) теоријску апаратуру у мери у којој ми буде била неопходна за проблематизовање бивствовања у условима савремености.

Питања о онтологији уметничког дела која је постављала Олга Јеврић у контексту високог модернизма су везана за Хајдегерову (Martin Heidegger) онтологију. Метафизика по Хајдегеру представља упорне покушаје да бивствовање (оно што лежи у основи, Једно/супстанца⁷⁹) претвори у ствар (бивствујуће)⁸⁰. Само за она бивствујућа која имају минималну структуру идентитета и непроменљивости која им дозвољавају да буду идентификована путем именица и супстатива се може рећи да *јесу*⁸¹. Разлика бивствовања и бивствујућих је разлика између бивствовања као хоризонта чије отварање омогућује појављивање бивствујућих у њему, а бивствујућа су оне ствари које се у том хорзонту појављују и успостављају (укључујући мношвене односе и разлике које иду са њима)⁸². Тако је разлика она коју сâмо бивствовање ствара. Даље, Хајдегер је мислио да је уметничко дело ствар (бивствујућа) у којем је “збивање-истине(битка)-на-делу”⁸³. Слична питања о битку је постављала и Јеврићева: одакле и по чему скулптура јесте што скулптура јесте и како је скулптура скулптура која јесте? Да би дошла до битка, она је као стваралац проблематизовала њену морфологију (*начин на који јесте*) елиминишући при томе све знаке доминантног идеолошког културалног наратива⁸⁴. Давала је значај чулном доживљају уметничког дела који је једини довољно непосредан да посредством естетског искуства доведе реципијента до метафизичке истине (која је битак).

79 Матејић, Филиповић (2015) стр. 397.

80 Филиповић Андрија, Делезова и Гатаријева теорија уметности, докторска дисертација, Интердисциплинарне студије Универзитета уметности у Београд, 2014, рукопис код аутора

81 Филиповић Андрија, 2014, стр. 14

82 Филиповић Андрија, 2014, стр. 18

83 Шуваковић, Мишко, *Мартин Хајдегер*, из „Фигуре у покрету, савремена западна естетика филозофија и теорија уметности“, Вујичић колекција, Београд, 2009, 100-122

84 Мисли се на зрелу фазу њеног рада после 1955, прим.аут.

Оно што је Жил Делез урадио јесте проблематизовање разлике: ако разлика чини бивствујућа бивствујућим (ако су бивствујућа бивствујућа захваљујући разлици: нешто постоји захваљујући разлици у односу на друго), онда је разлика бивствовање. Ако је разлика бивствовање, онда бивствујућа нису ствари него скупови атрибута (мноштва) без супстанце који се роје, који се међусобно разликују само по брзинама, кретању и мировању, по интезитетима, а не по некој статичној категорији⁸⁵. Када се уклони бивствовање као статично бивствовање које одржава стабилност супстанце, нестаје и подела на субјекат и објекат односно на супстанцу и атрибут. Једино што остаје је постајање мноштва и логика догађаја која описује то постајање⁸⁶. Онтологија разлике почива на десупстанцијализацији са једне стране и постајању интезивних мноштава са друге стране. (Живо и неживо) тело је по Делезу било које цело начињено од делова где се ти делови уодношавају међусобно на неки начин. Све бивствујуће је тело. Оно није одређено супстанцом него *везама* (relationships) између његових делова⁸⁷.

Уметнички догађај јесте простор /време реализације (неке) уметности (скулптуре). Таква (ре)презентација/извођење (савремене) уметности подразумева извесну материјализацију - трагове, у каквом год облику. Материјализација може да подразумева уметничку документацију, објекте, (не)жива биолошка, друштвена, политичка тела појединачно или у системима односа, сасвим је све једно. Та *тела* јесу одређени референтни системи. Референтни систем подразумева (своју) *границу*, без обзира да ли јесте, ако јесте на који начин, или није чулно опажљива односно сазнајно схватљива. Дакле *скулптура* је један референтни систем. Граница референтног система одваја унутра од споља тог референтног система. Једнако томе, између две (или више) граница референтних система, простире се *простор* (уметничке, скулптуралне) *инсталације*. Инсталација као скулптурална форма у себе укључује мање референтне системе. Кретањем појединачне перцепције *од*

85 Матејић, Филиповић, 2015 стр. 398

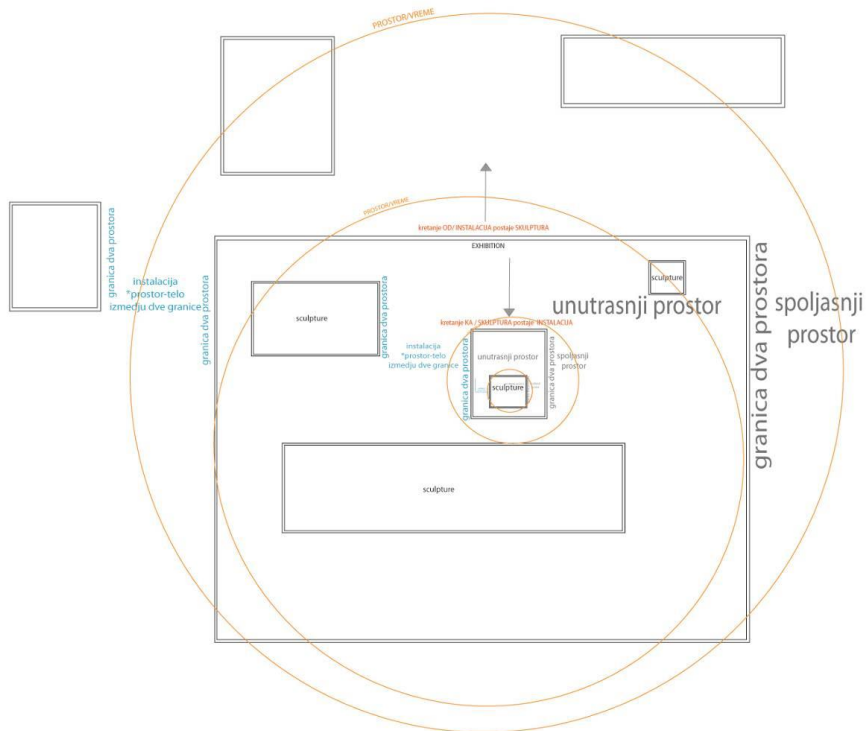
86 Матејић, Филиповић, 2015. стр 398.

87 Paar, Adrian, *Body*, из „The Deleuze Dictionary“, Edinburgh University Press, 2010, 35-37

инсталације показује се њен *пластицитет* односно, отварају се границе ње као новог референтног система у окружењу мноштва сличних других референтних система. И тада се инсталација показује као скулптура. Аналогно томе, ако се дешава кретање појединачне перцепције *ка* јединственом референтном систему, читава његова структура, структура атрибута и веза почињу да постају уметничка инсталација.

Шта је скулптура? Она је $(-\infty)$ *инсталација инсталације инсталације инсталације* $(+\infty)$ тако да у тој бесконачности постаје сингуларитет, 'као' објекат, 'као' једно, а није ниста од тога. Она је $(-\infty)$ *скулптура скулптуре, скулптуре, скулптуре* $(+\infty)$, односно сингуларитет у бесконачности, 'као' објекат, 'као' једно, при чему је свака инсталација у $(-\infty)$ *инсталацији инсталације инсталације инсталације* $(+\infty)$, односно скулптура у $(-\infty)$ *скулптури скулптуре, скулптуре, скулптуре* $(+\infty)$ просторно-временски догађај, те консеквентно $(-\infty)$ инсталација(скулптура) инсталације(скулптуре) инсталације(скулптуре) $(+\infty)$ укључује $\pm\infty$ појединачних простора/времена који постају просторно/временски сингуларитети.

Једнина номинатива у неологизму $(-\infty)$ инсталација инсталације инсталације инсталације $(+\infty)$ $/(-\infty)$ скулптура скулптуре скулптуре скулптуре $(+\infty)$ означава моменат (простог) издвајања фиктивног *почетка*, а $(-\infty)$ инсталација(скулптура) инсталације(скулптуре) инсталације(скулптуре) $(+\infty)$ догађај захватања одређене 'коначности' у бесконачности одређених просторно-временских догађаја. $(-\infty)$ инсталација(скулптура) инсталације(скулптуре) инсталације(скулптуре) $(+\infty)$ јесте догађај (уметности) који на тај начин показује субјекта (уметности).



Сл.02 скулптура - инсталација

3. Пракса

а) Претпоставка

Докторско уметничко истраживање се фокусира на тело скулптуре: на њену материјалну присутност у реалном простору у каквом год облику да је материја, докле год је реално присутна тј. физички дата и мерљива на атомском, субатомском нивоу . Освешћивањем микронске структуре честица материје освешћују се њихове везе које структуру материје чине стабилном. У истраживању се освешћују честице реалне материје као део структуре скулптуре без обзира на јединицу мере и уводе *природне силе* као везе у структури просторне композиције.

b) Разрада елемента конструкције

Опис пројектног задатка:

Елеменат конструкције чине две игле/две куглице и струна која их међусобно повезује. Распон струне може бити од 0,5-5м. Струна би требало да буде затегнута. Игле/куглице би требало да левитирају у пољу са обе стране. Препоручује се да простор левитације буде што већи (око 5цм).

Потребе: 1. елемент конструкције би требало да буде мултипликативан, и 2. Пројектовати могућност да из једне игле/куглице крецу две струне у два правца.

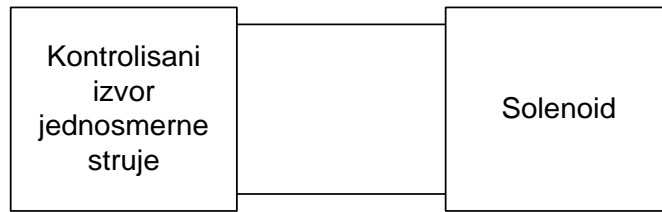
Опис у окружењу:

Уколико је могућ распон струне од 5 м (електро)магнет и пратећа опрема елемента конструкције могу бити аплицирани на зид. Ако се пројектује распон мањи од 5м осмислити сталак какав је потребан за (електро)магнет и пратећу опрему. У другом случају постоји могућност да сталак носи само електромагнет а да пратећа опрема једноставно стоји на тлу.

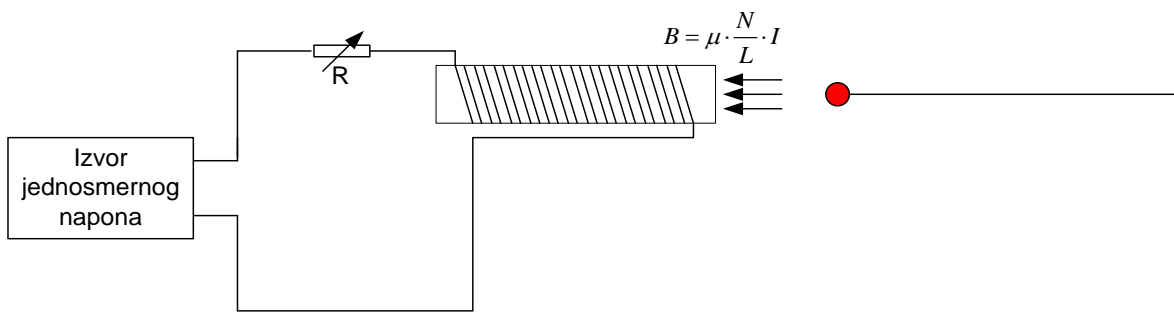
Напомене:

- Слободно прилагођавање (електро)магнета потребама левитације (особине магнета- по величини, облику, јачини итд.)
- Могућа ротација игле/куглице око своје осе (ако не врши превелики утицај на струну, нпр. да игле/куглице ротирају али у супротним смеровима)
- Прихватљива је и нестабилна равнотежа елемената конструкције само да буде безбедна за посматрача

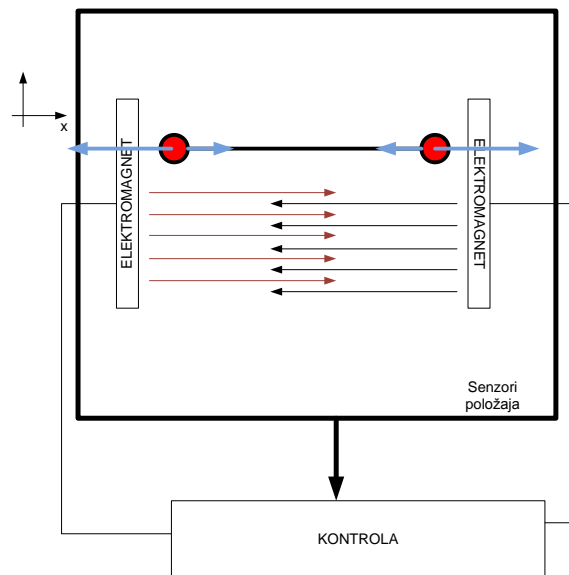
Уколико се реализује елемент конструкције у варијанти 1(са куглицом) величина куглице се може прилагодити ($P=1,2$)



Сл.03 Принципска блок шема



Сл.04 Блок шема 1



Сл.05 блок шема 2

Опис блок шеме 2:

Циљ је одржавање левитације два мала објекта (игле) повезаних танком нетегљивом струном уз помоћ два електромагнета. Претпоставка је да су масе ових тела врло мале како би се занемарио утицај гравитационе силе (G), односно како би гравитациона сила била много мања од силе затезања (F) нити односно магнетне силе (T) којом електромагнети привлаче мала тела. Потребно је да мала тела буду од феромагнетног материјала.

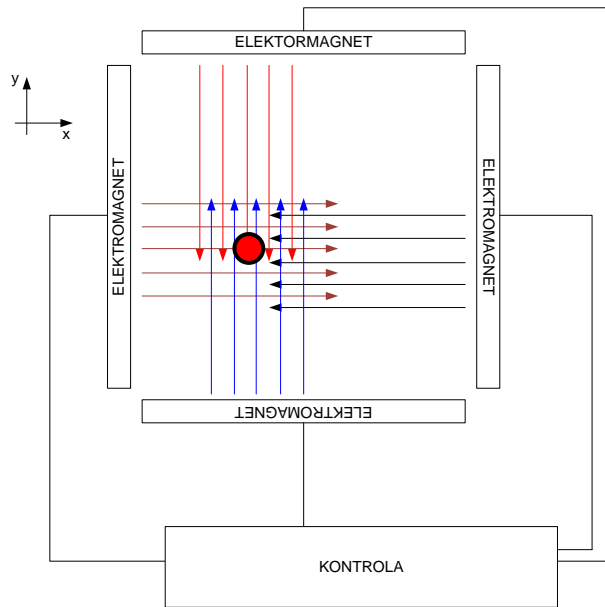
Да би се одржао релативно константан положај тела у хоризонталној равни неопходно је да јачина магнетног поља буде контролисана од стране процесора а на основу података добијених од сензорског система који у сваком моменту са што краћим временом одзива може дати податке о тренутном положају тела у хоризонталној равни.

Експериментално је неопходно проверити изводљивост овог пројекта јер није могуће предвидети све бочне ефекте који могу да утичу на равнотежу која се жели постићи. Неопходно је да димензије тела буду занемарљиво мале у односу на димензије осталих делова система како би се она могла сматрати материјалним тачкама.

Систем контроле подразумева процесор који управља јачином струје у проводнику електромагнета, уз помоћ софтвера који улазне податке добија од сензорног поља. Улазни подаци су положај, брзина и убрзање тела.

Опис блок шеме 3:

Управљање положајем малог предмета од феромагнетног материјала (облика куглице или плочице) у равни уз помоћ четири електромагнета.



Сл.06 блок шема 3

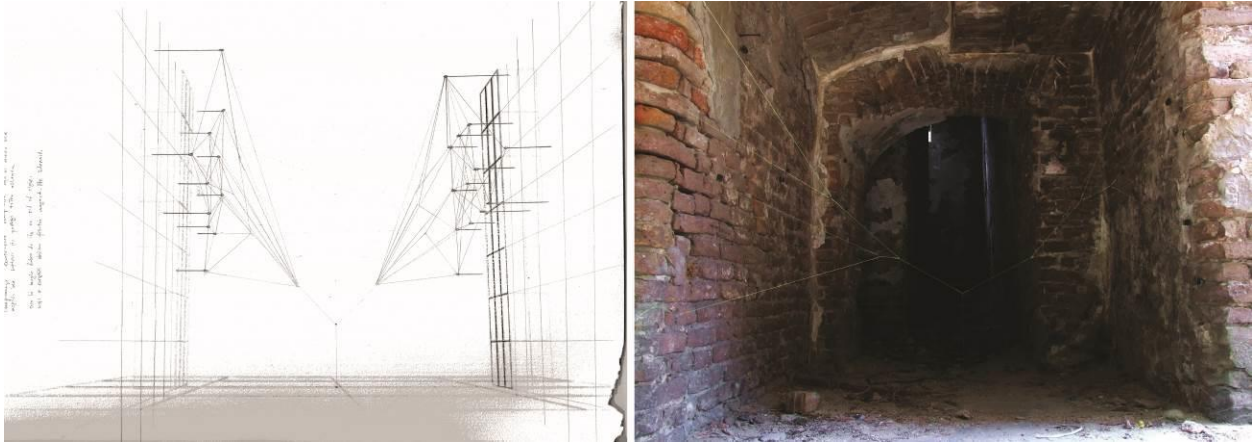
Потребно је остварити могућност да се у свакој тачки равни контролише вектор елекромагнетне индукције односно јачина магнетног поља како би се у зависности од намере могао мењати положај предмета. Положај предмета не подразумева левитацију у овом случају, већ кретање тела у равни у складу са унапред дефинисаном трајекторијом. Комплетна раван је покривена сензорским пољем тако да се у сваком моменту са врло кратким временом одзива може поуздано утврдити који је положај малог тела. Информације о полжзају се тренутно прослеђују контролном процесору који управља радом електормагнета уз помоћ одговарајућег софтвера.

е) Скица структуре у реалном простору

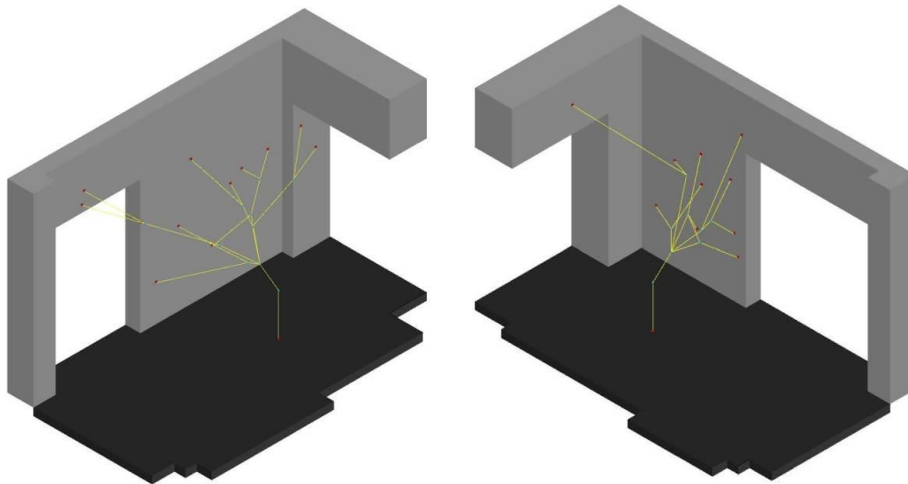
Опис:

Могуће форме просторне структуре су истраживане кроз серију цртежа и последица су искључиво интимног осећаја о потенцијалностима облика и њиховој

онтогенези у крајње апстрахованом вакуум простору које је једно *ништа* и није одређено физичким координатама. Уметнички поступак разраде просторне структуре - у овом случају инсталације је изискивао вид материјализације у реалном простору.



Сл.07 уметничка документација: поставка структуре у реалним условима (2015)



Сл.08 уметничка документација: изглед срктуре у реалном простору CAD drawing (2015)

Од ове уметничке акције су се очекивала емпиријска сазнања о физичким карактеристикама самог тела и тела у простору као што су распоред маса, утицај

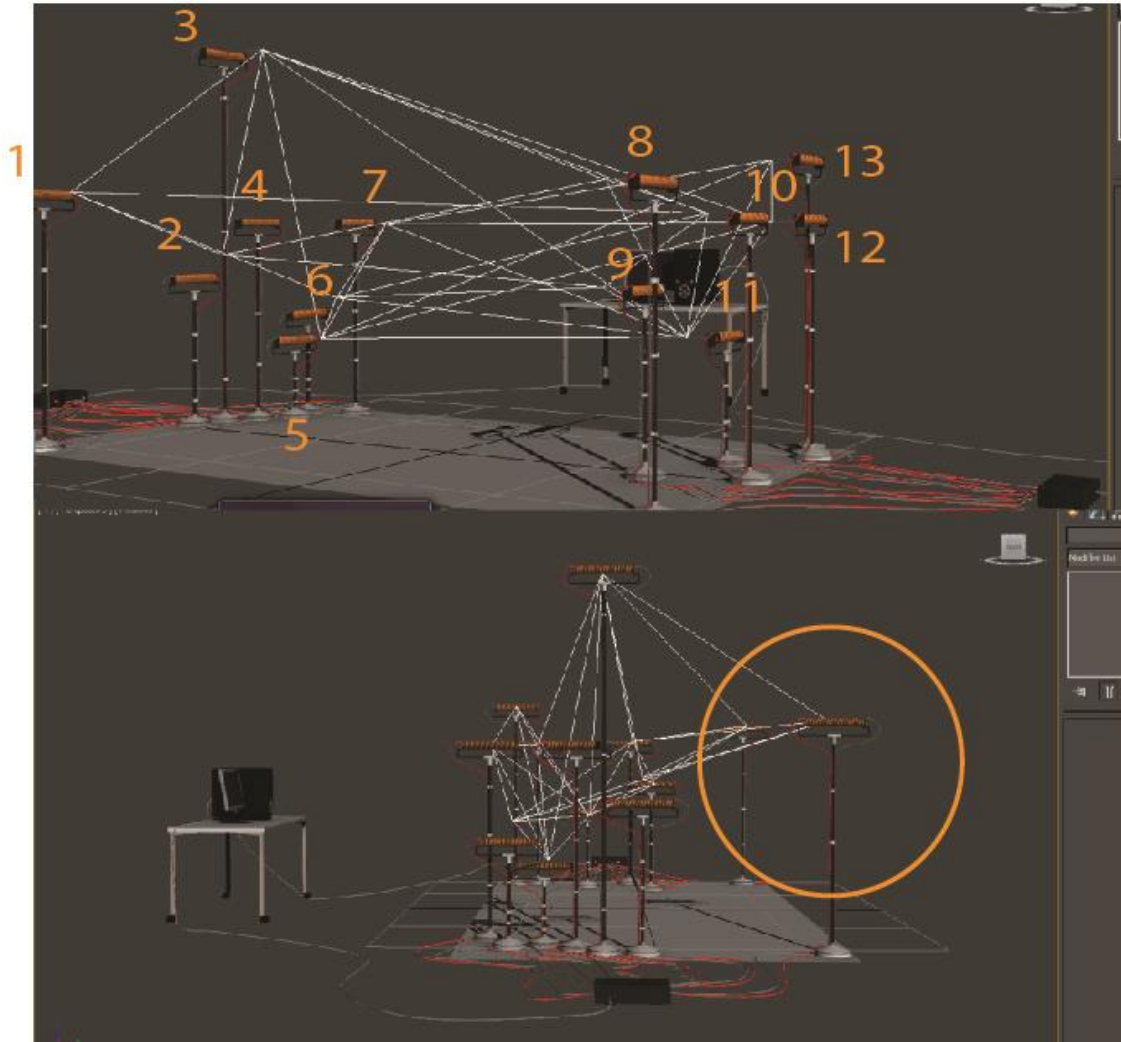
густине и кретања ваздуха, ваздушног притиска, утицаји гравитационе силе, силе затезања итд. Након поставке у реалним условима, изведени су софтверски (CAD) цртежи на основу прецизних мерења свих димензија тела.

- d) Реализација пројекта, Иновациони центар, Институт за физику
Универзитета у Београду

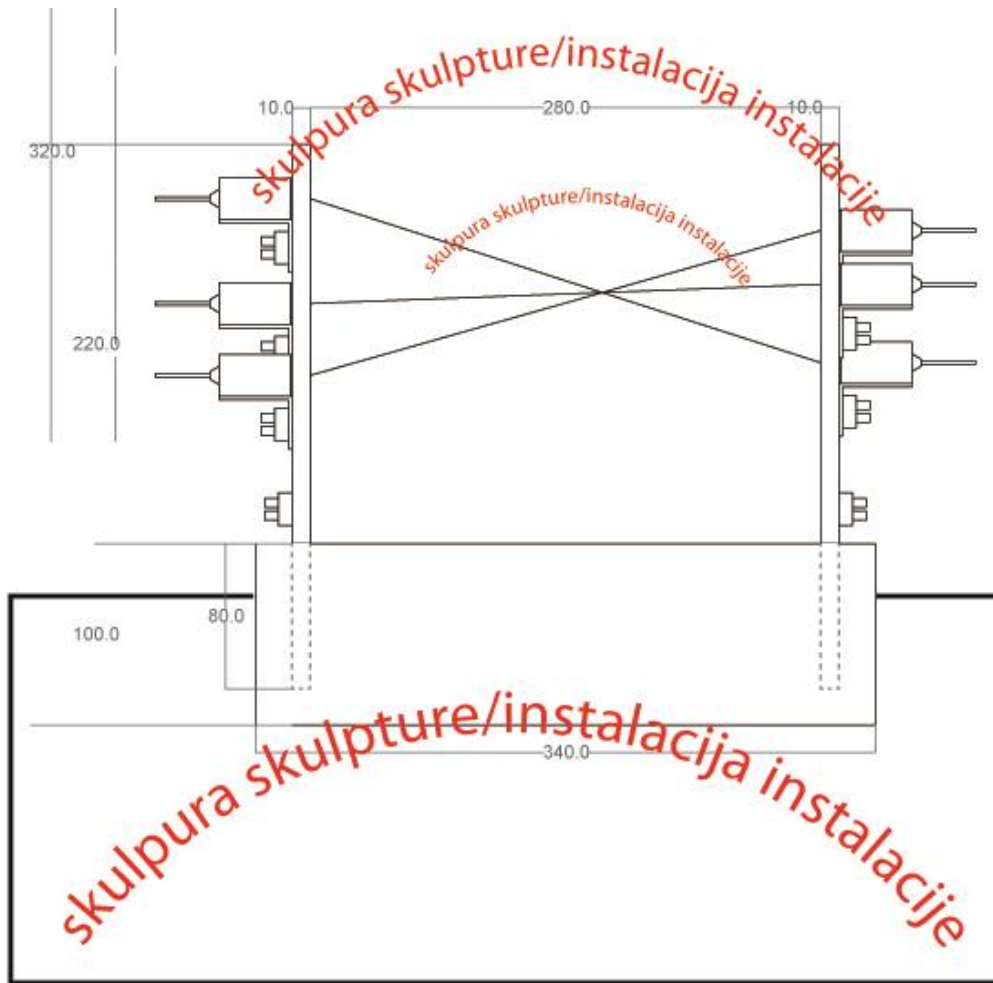
Опис:

Уметничко истраживање је подразумевало пројектовање система соленоида са напајањем/има, микроконтролером/има, унутар којег се у магнетном пољу налази просторна структура одређених димензија. Систем је захтевао употребу 3д софтвера искључиво ради визуелизације информација и уметничке претпоставке на коју се ослања.

3д моделовање је изведено у сарадњи са авио-инжењером дипл. инг Ненадом Живићем и архитектом Дарком Цветковићем. Моделација је изведена схематизовано, тврдо и без и најмање потребе за естетизацијом информација. У даљем уменичком поступку је коришћена двојачко: 1. била је основа за развој структуре у оквиру Иновационог центра Института за физику и 2. била је основа за анимацију утопистичке визије просторне структуре.



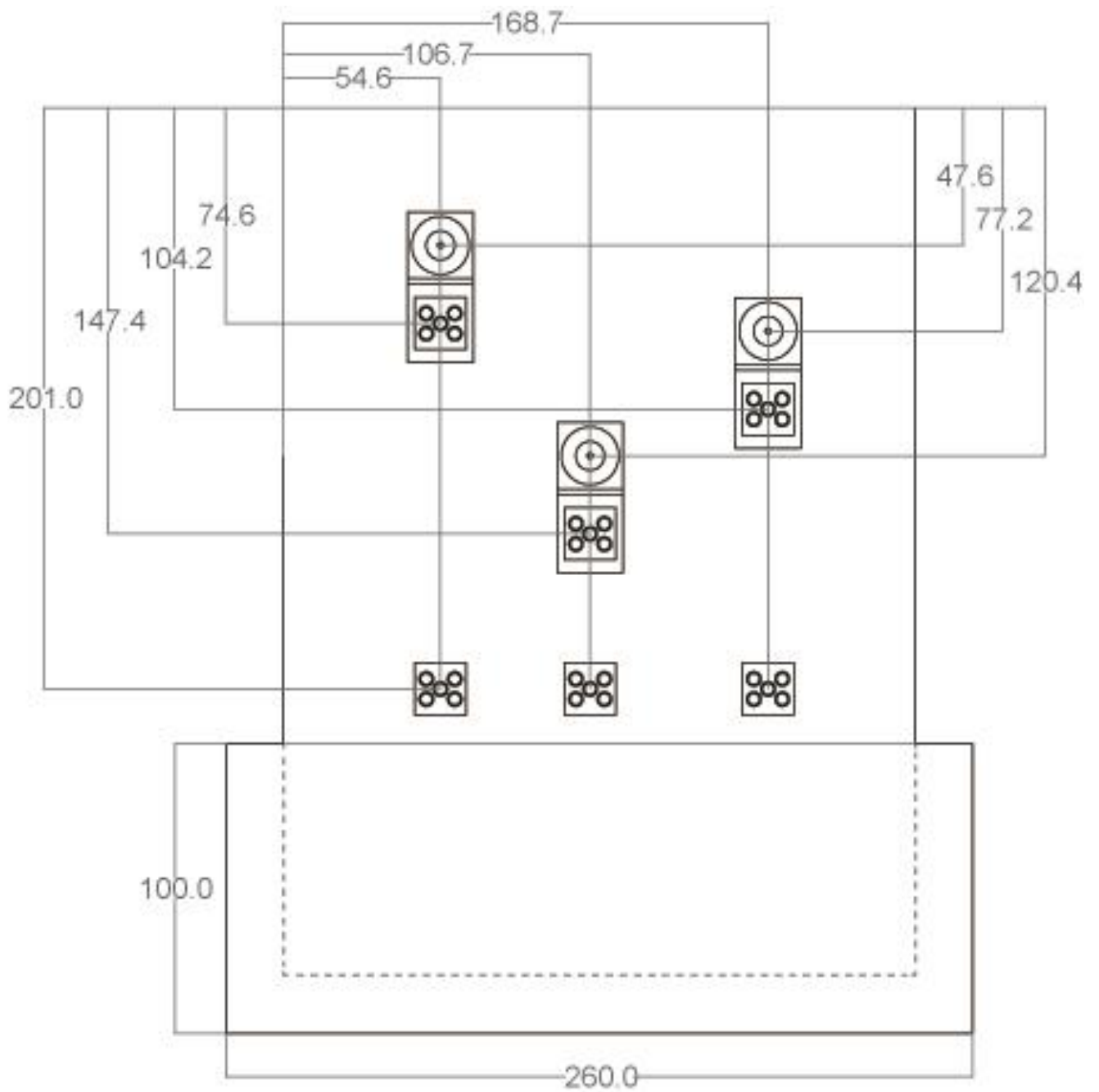
Сл. 09 уметничка документација: 3д визуелизација, радни рендер



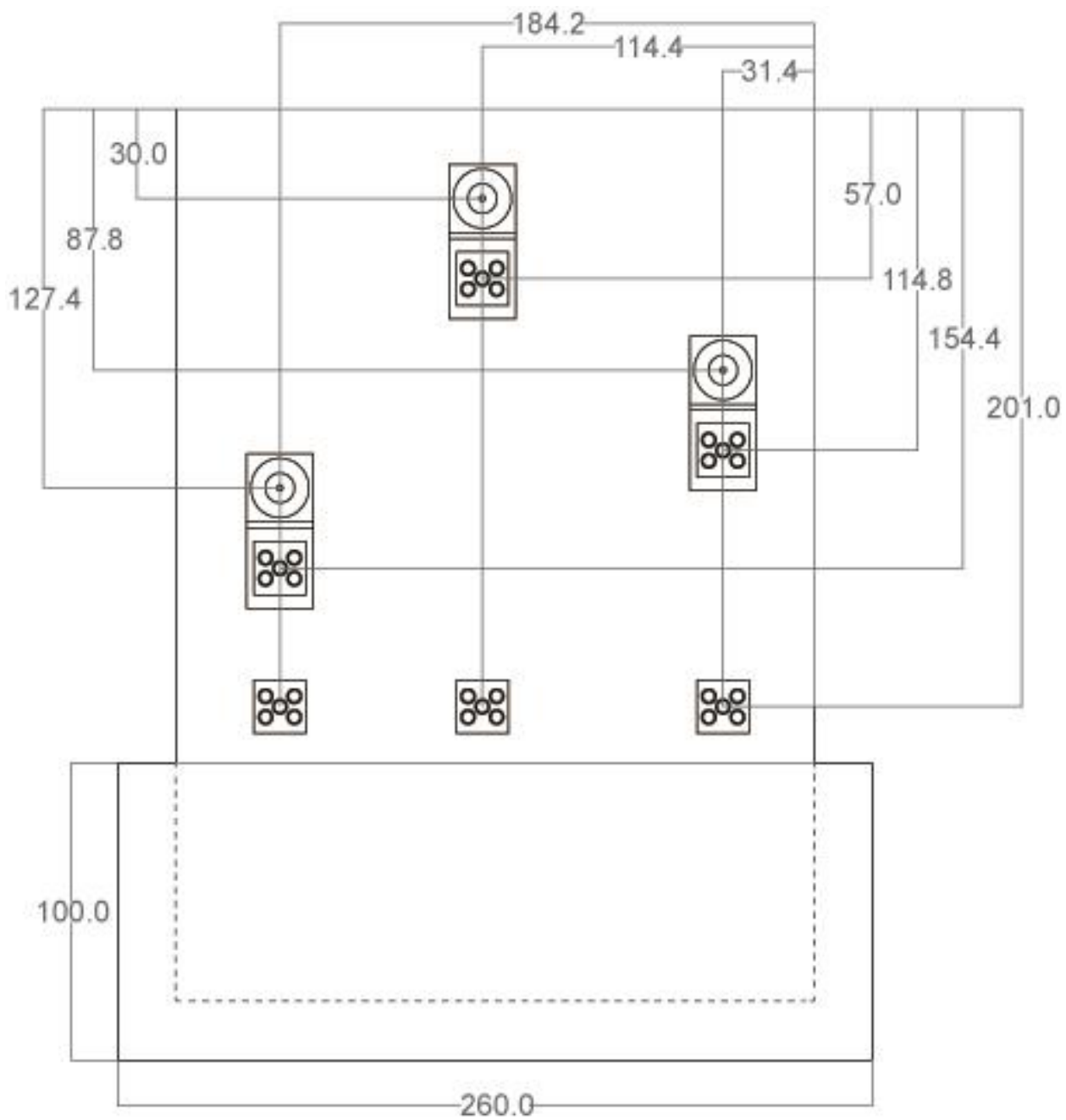
Сл. 10 Уређај, фронт

Опис:

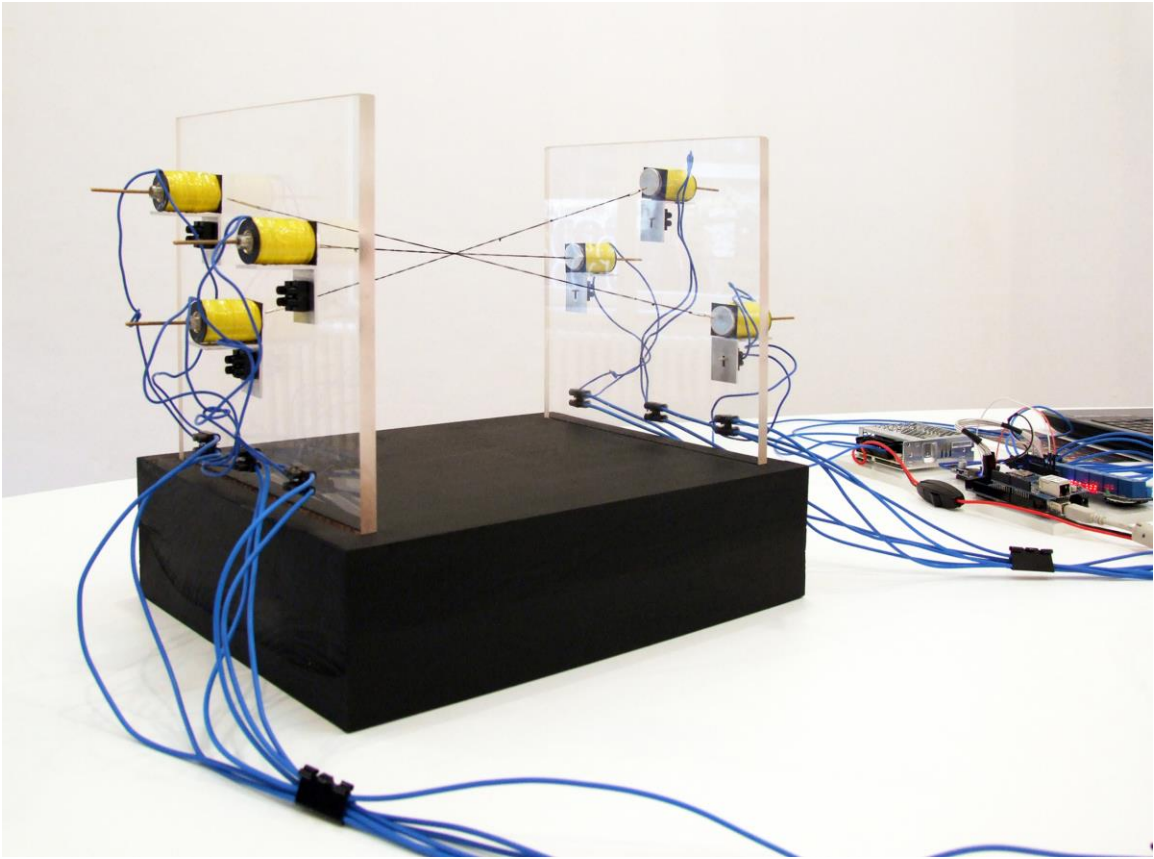
Уметнички рад подразумева лабораторијски сто са перфорираном платформом на којој се налазе пројектовани уређај са системом соленоида типа HCNE-1040 и управљачком електроником. Соленоиди индукују магнетно поље којем се одржавају три мала тела уз могуће варијабле, просечне масе 3 грама. Магнетно поље контролише микроконтролер на основу задатог кода.



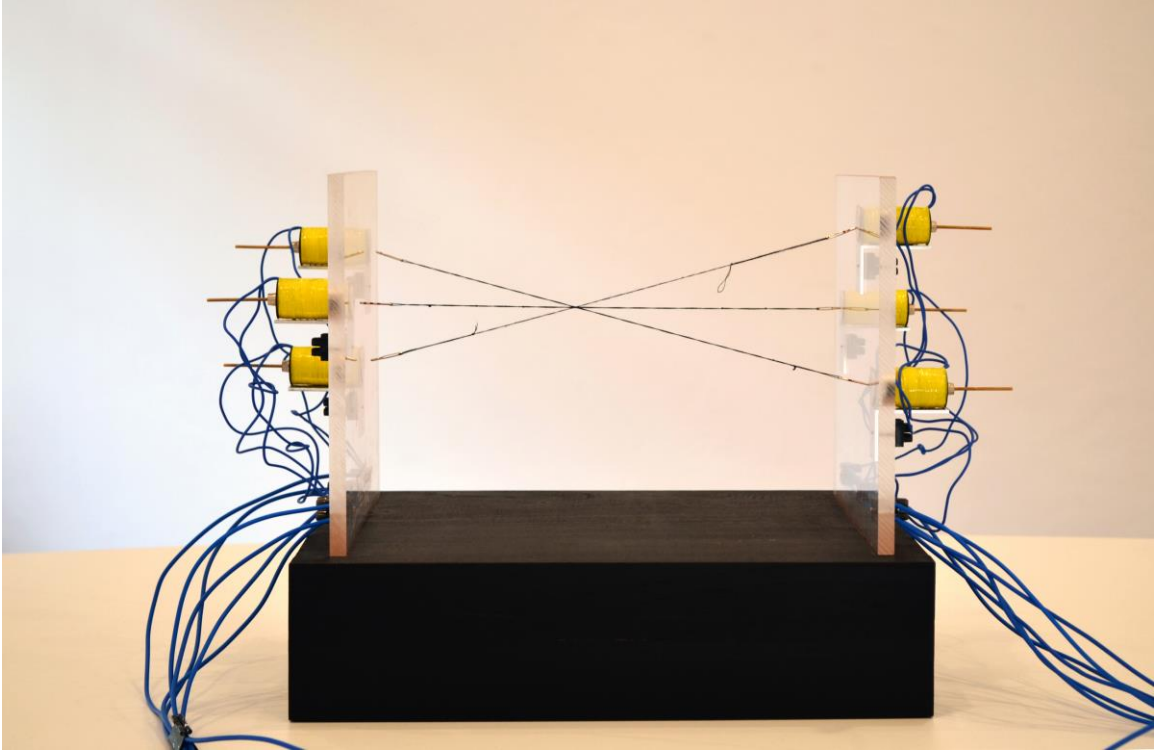
Сл. 11 Уређај, лево



Сл. 12 Уређај, десно



Сл. 13 Линије сила: реонтологизација скулптуре, Галерија ФЛУ, март 2017



Сл. 14 Линије сила: реонтологизација скулптуре, Галерија ФЛУ, март 2017



Сл. 15 Линије сила: реонтологизација скулптуре, Галерија ФЛУ, март 2017

ЧЕТВРТИ ДЕО

1. Статус: од Олге Јеврић до доба савремености

По Терију Смиту (Terry Smith - Andrew W. Mellon) савремена уметност се актуелизује у три препознатљиве форме. Прва је институционализована савремена уметност која се своди на естетику глобализације и изгледа као позномодерна уметност која наставља да користи кључне покретаче модернистичке уметности - ауторефлексивност и авангардну експерименталност, и може се видети у водећим светским галеријама и музејима. Друга струја се јавља из процеса деколонизације. Манифестује се кроз уметничке праксе које прате и јасно приказују глобална кретања напредних економија и оних који су са њима на многострук начин повезане. Оличење ове струје су бијенала. И трећа струја је исход генерацијске промене, везује се за млађе уметнике који у малим групама покушавају да схвате променљиву природу времена, места, медија, немају заједнички одговор на то шта је савремена уметност данас и ослањају се на лична искуства садашњице⁸⁸. Такође, када се 'прегледа' генеологија уметности у последњих 80 година, у високом модернизму (шездесете године 20.века) уметници су били ти који су имали вођство у суочавању са савременим тренутком реализације и актуелизације уметности. Током седамдесетих година њих су сменили теоретичари, затим осамдесетих тржиште, деведесетих кустоси и на почетку 21.века колекционари, аукцијске куће и сајмови уметности су се наметнули као они који наглашавају шта је то савремена уметност⁸⁹. Генерализације ове врсте су доказ приоритета "брендинга", наглашава Смит, који су преовладали у комуникацијским медијима крајем 20.века и почетком 21.века. Карактеристичан однос уметник-критичар-публика који је био доминантан

88 Тери Смит, *Савремена уметност данашњег света: обрасци у транзицији*, из „Савремена уметност и савременост“, Орион артг, Београд, 2014, 69-81

89 Тери Смит, *Постављање савремене агенде*, из *Савремена уметност и савременост*, ОрионАрт, Београд, 2014, 47

модел актуелизације уметности се трансформисао у однос кустос-уметник-фестивалска публика⁹⁰.

Уметност која се данас зове уметношћу је настала у другој половини 18. и почетком 19. века и значајно се разликује од, на пример, барокне уметности. Барокна или ренесансна уметност нису у своје време биле уметности у данашњем смислу речи. Дакле, основе *наше* (савремене) *уметности* се налазе у доба романтизма, доба просветитељства и доба Модерне. Суштинска перспектива којом је задојена и одређена савремена уметност потиче од Модерне која је заправо апропријисала комплетну историју уметности и представила је као линеарни развој и еволуцију *модерности* у њој⁹¹. Тек у раном добу модерности, уметност почиње да се доживљава као некорумпирана величина која је у стању да компензује недостатке друштва, науке и света рада⁹² иако је велико питање да ли је она то уистину била. Био фиктиван или не, тај квалитет ју је учинио пољем на које су пројектовани и други концепти 'побољшања' света (крајем 19 века). Сматрало се да је уметност у стању да човека ослободи отуђења изазваног цивилизацијом: подела друштва на класе, појава нових начина људског рада изазваних индустријском револуцијом замениле су пређашњи (хришћански) образац историје човечанства историјом културе као процеса образовања човечанства⁹³. Нужност напретка је по Шилеру (Fridrich Schiler) довела до фрагментације човека или измрвљености људскости, али

90 Шуваковић, Миодраг, *Неолиберализам и уметност*, из „КФС, критичне форме савремености и жудња за демократијом“, Орфеус, Нови Сад, 2007, 126

91 У досадашњим, у Србији актуелним историјама уметности, стилови и правци су анализирани хронолошки тако да представе искључиво развој модерне уметности. Сва 'друга' уметност, индијска, афричка на пример су у доступној литератури сматране езотеријом, и практично видом не-праве, или ниже уметности; прим. аут. 'Другачија' историја уметности (без наглашавања вредносног суда) јесу три тома Историје уметности у издању Орион Арта

92 Шнел, Ралф, *Уметност*, из „Лексикон савремене културе, теме и теорије, облици и институције од 1945 до данас“, Плато, Београд, 2008. 719-721

93 Пајин, Душан, *Шилер, уметност и целовитост*, из „Лепо и узвишено, филозофија уметности и естетика од ренесансе до романтизма“, Факултет ликовних уметности и WУС Аустрија, Београд, 2005, 122-132

је Шилер уметност видео као модел којим се ово отуђење може превладати⁹⁴. Управо је тај катарзични потенцијал уметности био једна од главних карактеристика пројекта модерности оличеног у високом модернизму⁹⁵.

Високи модернизам је означавао преображено друштво (након светских ратова) засновано на императиву перманентног развоја и био је пројекат. Модернистичка уметност је била део пројекта модерности. У модерном пројекту уметности субјекат и свакодневни живот су били фундаментална полазишта. По Филиберту Мени (Filiberto Menna) естетски простор је омогућавао постојање привилегованог места за кретање ка самоостварењу⁹⁶ где самостварење значи урођену, спонтану тежњу за актуелизацијом и позитивним развојем сопствених, индивидуалних способности и тежњи за што бољим (идеалним) стањем личности⁹⁷. Сматрало се да је могућност за досезање самоостварења пружала уметничка активност уз услов да (уметност) превазиђе одвојеност завршеног дела и трансформише се у распрострањену естетичност, и посредвом ње у једну другачију праксу свакодневног живота⁹⁸. Целокупно уметничко дело Олге Јеврић управо и јесте

94 Пајин, Душан (2005), 125

95 Када говори о 'кризи (наравно, модерне) уметности' Арган наглашава функцију уметности – „умјетност је дјелатност којој је намјењено да испитује глобално преображавање човјека и његова начина постојања у свијету... умјетник (и уопће, модеран човек) грчевито се труди зауставити садашњост у којој се жели остварити“ К.Ђ.Арган, *Пројект и судбина*, из „Студије о модерној уметности“, Нолит, Београд, 1982. Стр 26

96 Мена, Филиберто, *Модерни пројекат уметности*, из „Хијатуси модернизма и постмодернизма, једна теоријска контраверза“, часопис Пројекат бр. 11, 12, 13, 14, 15, Нови Сад, март 2001, 38-40. У уводу сам напоменула да Чарлс Харисон (А&Л) тумачи модернистичку уметност као латентно империјалистичку, тако да се суштински холистички карактер модерног пројекта доводи у питање прим. аут.

97 Самоостварење или по Јунгу (Carl Gustav Jung) индивидуација

98 Мена, Филиберто(2001), 38. Још један пример сврсисховитости уметности за живот јесте Маркузеово (Herbert Marcuse) тумачење појмовног пара култура-цивилизација: по њему духовни свет (култура) представља од материјалног (цивилизација) изоловану целину чиме се култура претвара у (лажни) колектив и (лажну) општост. Одвојеност културе од материјалног света је афирмише као подручје 'правих' вредности у коме је могућа реализација слободе и среће 'унутар' индивидуе, а уметност је подручје тако схваћеног света културе. Крефт, Лев, *Херберт Маркузе* из „Фигуре у покрету, савремена западна естетика, филозофија и теорија уметности“ ур. Мишко

материјализација суштинске борбе за смисао и значење у конкретном животу. Она је била усмерена ка индивидуалном превладавању задатих културалних и поетичких хоризоната укључујући при томе и борбу са сопственим јаством уз сва ограничења која јој је постављало друштво у којем је живела. Њена уметничка пракса била је сасвим ‘друго’ у односу на владајући социјалистички естетизам а и у односу на природу, те је стога *онтологизирала* скулптуру до крајњих граница⁹⁹.

2. Савремени културни контекст

После рапада комунистичке (и социјалистичке) идеологије државе другог света (источна и средња Европа) су постале друштва у транзицији. Градња капитализма у

Шуваковић, Алеш Ерјавец, Орион арт, Београд, 2009, 195. У свом делу “О афирмативном карактеру културе” Маркузе захтева од грађана, ‘индивидуа’ да се потчине културним вредностима. Они треба да их унесу у свој живот, да своје постојање прожму и преобразе њима – “Цивилизацију надахњује култура”(цитат), Херберт Маркузе, *О афирмативном карактеру културе*, из „Култура и друштво“, БИГЗ, Београд, 1977. Стр 45. Уметност у оквиру афирмативне културе је за Маркузеа био модел који може да замени тада актуелни несигурни револуционарски пролетеријат који је теоретизовао Маркс (Carl Marx) Зато је и пројектовао идеју о естетском стварању новог друштва. Уживање естетичности код Маркузеа има сублимирајући карактер и он је тврдио да предуслов за друштвено постојање индивидуе није одрицање од среће и ужитка, већ да је због тога напредак могућ као и напредак среће Крефт, Лев, (2009), стр. 198. Међутим, испоставило се да распрострањеност естетичности уопште не значи да је лепо оно што је потребно човеку за самоостварење и Ив Мишо (Yves Michaud) то показује кроз проблематизацију уметничке ауре. Пита како треба разумети појаву ‘ауре’ у и око уметничког рада? Да ли је аура само дејство догађаја дела у сложености његових чулних потенцијала? Наспрам Бењамина који је укинуо ауру уметничког дела, Мишо је предложио раздвајање ауре и уметничког дела: са медијском масовном и популарном индустријом не долази до умирања ауре, већ њеног ‘изласка’ из тела уметничког дела. Дејство естетског је остало да се троши у уживању културе, види Шуваковић, Мишко, *Око питања о аури*, из „Дискурзивна анализа“, Универзитет уметности, Београд, 2006, 480-484 и Шуваковић, Мишко, *Уметност у расплутом стању* из „КФС, критичне форме савремености и жудња за демократијом“, Орфеус, Нови Сад, 2007, 201-206. Мишо је маркирао битност естетског догађаја, а не његових носиоца: што до доба савремености значи тотализирајућу естетизацију стварности Wolfgang Welsch, *Aestetization processes, Phenomena, Distinctions and Prospects*, из “Undoing Aesthetic”, SAGE, London, 1997, 1-32

99 Шуваковић, једна скупторска револуција, Орион арт...

источно- и средњевропским државама није последица економске нужности нити поступне ‘органске’ еволуције једног друштвеног поретка у други већ напротив, одједном је политички донесена одлука о преусмеравању друштва са изградње комунизма на изградњу капитализма и стога стварању класа приватних власника које ће бити носиоци те изградње¹⁰⁰. Комунистичка идеологија је настала на уверењу да тек прелазак свега приватног у државно власништво може створити потпуну социјалну пластичност која је комунистичкој партији (Русије) била потребна за добијање нове, незамисливе моћи обликовања друштва¹⁰¹. И исто тако, након окончања комунистичког експеримента поновно увођење приватног власништва или приватизација се показала као политичка конструкција¹⁰². Источноевропска друштва нису била ни мало суптилна у овом транзиционом процесу већ су раскомадала остатке комунистичке/социјалистичке идеализоване државе на начин на који светковина комада мртву тотемску животињу¹⁰³ при том стварајући облик племенског заједништва које надилази индивидуално и приватно¹⁰⁴.

За Србију су карактеристична три транзициона процеса: прва транзиција¹⁰⁵ је означавала постсоцијалистичку националну државу у деведесетим годинама 20. века која је изгледала као неочекивани монструм¹⁰⁶ и била парадоксално национална држава изнутра а неолиберална држава споља, а у ствари је била реч о

100 Гројс, Борис, *Приватизација или умјетни рај посткомунизма*, из Учинити ствари видљивима, МСУ, Загреб, 2006, 44-54

101 Гројс, Борис (2006), 44

102 Гројс, Борис (2006), 46

103 Гројс, Борис (2006), 47

104 Г Гројс, Борис (2006), 47

¹⁰⁵ Ненад Милошевић, Интервју са Миодраг ом Шуваковићем: Социјализам и капитализам, РТС Културно-уметнички програм, <https://www.youtube.com/watch?v=7vobAMGW-zs&t=948s> приступљено 24.01.2017 у 11:32

106 Шуваковић, Мишко, *Постсоцијализам и транзиција*, из „КФС, критичне форме савремености и жудња за демократијом“, Орфеус, Нови Сад, 2007, 148-157

хибридном облику државе и породично-племенских и често, ех-тајно полицијских организација које су водиле ка првобитној акумулацији капитала у условима контролисаног и криминализованог преображаја друштвеног у приватно власништво¹⁰⁷. Након слома пројекта стварања социјалистичких народа ‘рођени’ национализми су се показали као поновно оспољени, потиснути, цензурисани колективни идентитети¹⁰⁸ али испада да је национални наратив скривао стварну реорганизацију власништва у друштву и битни ефекат те реорганизације: рециклажу класног друштва карактеристичног за економске ратове првобитне акумулације капитала¹⁰⁹.

Карактеристике симболизације друштава после социјализма су: 1. не-реализација трансфера авангардног експеримента и ексцеса у високу медијску културу и систем образовања које је западним друштвима донео високи модернизам¹¹⁰, 2. Критика комунизма као интернационалне модернистичке културе (што *он* никада ни ни био) и критика позног западног капитализма као друштва отуђења повратком на пред-модернистичке ‘као’ класицистичке и ‘као’ романтичарске форме приказивања 19.века¹¹¹, 3. источно-европски постмодернизам је *мимесис мимезиса* западног европског постомодернизма: источно-европски, балкански постмодернизам је неконтролисана потрошња историјских политичких концепција, идеолошких апаратуса и религијских идентитета¹¹² и 4. ентропијски је у смислу екстензивног пражњења простора друштва и културе – лишава се свега осим онога што је онтолошки нужно (онтолошка нужност је при томе параноична пројекција) као аспект националног, етичког и естетског самоодређења¹¹³. Друга транзиција је

107 Шуваковић, Миодраг, (2007), 149

108 Шуваковић, Миодраг, (2007), 149

109 Шуваковић, Миодраг, (2007), 150

110 Шуваковић, Миодраг, (2007), 152

111 Шуваковић, Миодраг, (2007), 156

112 Шуваковић, Миодраг, (2007), 154

113 Шуваковић, Миодраг, (2007), 157

припадала периоду после 2000. године и означавала је убрзану неолиберализацију уз одржавање мита о националном идентитету а трећа је почела економском кризом 2008. године¹¹⁴.

По актерима савремене културне сцене у земљи¹¹⁵ у тренутку сада је на делу суштинско неразумевање културе (а посебно уметности) од стране државне апаратуре, посебно политичког естаблишмента: преовлађује схватање да је култура једнака културној баштини и због тога се актуелизује тривијално, пригодничарски и свечарски¹¹⁶. Култура се идентификује са културним институцијама¹¹⁷. Над културним институцијама се спроводи континуирана партизација¹¹⁸ и намеће централизовано, једнострано, популистичко схватање културе која укида сваку аутентичну, независну, у крајњој инстанци, само другачију културну и уметничку активност, било да је она везана за подручје саме (визуелне) уметности или шире - културну баштину. Апсолутну дезинтеграцију чак и овако унижене културне свести српског друштва илуструје брутално пенетрирање таблоида у одавно неолиберализмом нагрижен културни бастион као што је београдски сајам књига. Такво чињење омогућава деценијско стасавање генерација без свести о

¹¹⁴ Ненад Милошевић, Интервју са Миодраг ом Шуваковићем: Социјализам и капитализам, РТС Културно-уметнички програм, <https://www.youtube.com/watch?v=7vobAMGW-zs&t=948s> приступљено 24.01.2017 у 11:32

¹¹⁵ Видети серију интервјуа *Култура у Србији 2013* у продукцији Seecult.org

¹¹⁶ Рајко Божовић, Seecult.org, https://www.youtube.com/watch?v=yfp9Yw7hz2M&list=PLTjmwEw66acVUyZGK3gxgmnxjvpQ_6Q5X&index=60 приступљено 24.01.2017 у 13:32

¹¹⁷ Рајко Божовић, Seecult.org, https://www.youtube.com/watch?v=yfp9Yw7hz2M&list=PLTjmwEw66acVUyZGK3gxgmnxjvpQ_6Q5X&index=60 приступљено 24.01.2017 у 13:32

¹¹⁸ Никола Џафо, Seecult.org, https://www.youtube.com/watch?v=usSCDlu4XtA&index=59&list=PLTjmwEw66acVUyZGK3gxgmnxjvpQ_6Q5X, приступљено 24.01.2017 у 13:36, Милена Драгичевић-Шешић, Seecult.org, https://www.youtube.com/watch?v=yd6Sqrqg48A&index=56&list=PLTjmwEw66acVUyZGK3gxgmnxjvpQ_6Q5X, приступљено 24.01.2017 у 13:37, Милица Пекић, Seecult.org, https://www.youtube.com/watch?v=z1T0r44TXIo&list=PLTjmwEw66acVUyZGK3gxgmnxjvpQ_6Q5X&index=57, приступљено 24.01.2017 у 13:39

потенцијалностима и диверзитету могућих активности људског духа, и чак о начелном постојању креативности уопште за коју је људска јединка способна. Без самосвести нема развијања ни капацитета а камоли акције за (критичко) промишљање аутопозиције а путем ње и индивидуације.

ПЕТИ ДЕО: ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

1. Концепт(уално) у пројекту „Линије сила“

Уметничко дело је по својој природи изјава, тврдња. Може бити изјава о спољном свету, о сопственом медијским карактеристикама, може бити и утопија, али је увек дискурзивно. Еманципација уметности од других хуманих активности је произвела аутономију уметности, а аутономија уметности значи да је уметност и ауто-дискурзивна: она константно захтева теоријски одговор шта је то уметничко дело и потребан јој је простор (поље) где би добила прилику да оствари своју аутономију¹¹⁹, што је случај и са природним и друштвеним наукама. Модернистичка уметност се бавила собом и документовала је само сопствени развој. Савремена уметност документује живот¹²⁰ и константно изналази нове облике материјализације што практично захтева одговарајуће и синхронизовано теоријско промишљање нових форми уметничког дела.

119 Гројс, Борис, *Је ли уметност угрожена? Спас уметности је у дискурсу*, из *Учинити ствари видљивима, стратегије сувремене уметности*, Музеј сувремене уметности, Загреб, 2006, 37-42

120 Гројс, *Повратак оригинала: о реполитизацији уметности*, из *„Учинити ствари видљивима, стратегије сувремене уметности“*, Музеј сувремене уметности, Загреб, 2006, стр 55-64

Дискурс је већ једном ослободио уметност од економских и техничких ограничења¹²¹. Чак и ако је скулптурално уметничко дело утопијско или визионарско, није мање скулптурално него што је била конкретна виталистичка скулптура високог модернизма. Кошут (Joseph Kosuth) каже: “ја правим моделе, уметност су идеје. Модели су само визуелна апроксимација уметничког објекта који имам на уму”¹²². Сол Левит (Sol Lewitt) каже да је ултра-концептуална уметност “уметност слепог човека” или невизуелна уметност. *Art&language (Press)*¹²³ је био идентитет независтан од каријера и интереса његових чланова¹²⁴ иако је настао у форми *групе* која је шездесетих и седамдесетих година 20. века била популарна метода уметничког ангажовања. Његова функција је била да понуди алтернативу ауторитарним регулативним парадигмама (конзервативном високом модернизму) које су прописивале компетенције уметника и претпоставке о врсти објекта који може да буде уметничко дело¹²⁵. Такође часопис је служио за окупљање оних који нису желели да прихвате традиционалну поделу рада према којој су ‘уметници’ препустили ‘критичарима’ одговорност за значење и интерпретацију својих дела¹²⁶. Практични нагласак *Art&languagea* на сарадњи у то доба био је усмерен против основних циљева бизниса уметничког света¹²⁷ а идеологија његових присталица је била везана за ангажовање око уметности која је била неразлучива од опозиције империјализму, рату, расизму и репресији¹²⁸.

121 Lippard, Lusy, Chandler, John, *The Dematerialization of Art*, iz „Changing, essays in art criticism“, E. P. Dutton & Co, NYC, 1971. 255-276

122 Lippard, Lusy, (1971), 271

123 Британска уметничка група...среди референцу

124 Charles Harrison, *Art&Language: neki novi uslovi i preokupacije u prvoj deceniji*, други део, *Moment*, часопис за визуелне медије, br 21. Beograd 1991, str 49-54

125 Charles Harrison, (1991), 49

126 Charles Harrison, (1991), 50

127 Charles Harrison, (1991), 49

128 Charles Harrison (1991),49, ‘опозиција империјализму, рату, расизму и репресији’ је био слоган „Коалиције уметничких радника“ (Art Workers Coalition) у време вијетнамског рата

Концептуална уметност у историјско-теоријским расправама има парадоксални статус: (1) она је последњи модернички покрет у којем је дошло до коначне редукције појавности дела (дематеријализација уметничког објекта) и (2) првог постмодерничког покрета у којем је дошло до критике и проблематизовања свих великих догми модернизма (интердисциплинарност, интертекстуалност, продукција уместо стварања, замисао аутора уместо сликара или скулптора, негација аутономије уметности, теоријска интерпретација у оквирима уметничке праксе)¹²⁹. Уметници који су формирали Art&language су у тренутку свог настанка трагали за *модерним* у уметности. У периоду од 1965-68 је неколико њих испробавало авангардне стратегије у циљу испитивања матичних модерничких стратегија, али и одолевања њиховој конвенционалности и конформизму. У том истраживачком процесу су стечене навике спекулативног теоретисања и дискутовања, и усвојена је примарна пракса трагања за критичким импликацијама подухвата модерне уметности. Теоријски објекти које су радили концептуални уметници нису били консеквенца *одлуке* о врсти дела које ће се радити, већ су били неразвдојиви од учења о условима под којима ће се дело урадити¹³⁰.

На сличан начин је еволуирао уметнички пројекат Линеје сила. Настао је у контекстуализацији високомодерничке скулптуре Олге Јеврић, али је током истраживачког процеса задобио форму отворене концепуализације засноване на опсервацији услова под којима се остварује егзистенција тела (скулптуре) данас у датом друштвено-политичком контексту.

129 Шуваковић, Мишко (2005), 30

130 Charles Harrison, *Art&Language: неки нови услови и преокупације у првој деценији, први део*, Момент, часопис за визуелне медије, бр 20. Београд 1990, стр 39-42

2. „Линије сила“

За савремену (српску) скулптуру се може рећи да је и даље у спречи са (пост)модернистичком теоријом уметности. Дакле, као што је речено, скулптура је уметничка дисциплина која обухвата објектна и просторна уметничка дела било да се она именују ‘комадом’, објектом или уметничком инсталацијом. На изванредан начин скулптура-објекат и скулптура-инсталација је ипак конвенција, може се чак рећи и академизам, јер је одавно део наставног плана и програма различитих уметничких школа и факултета (па и Факултета ликовних уметности у Београду). Као таква она је конструисана, обликована, апропријисана на постиндустријски начин – што подразумева механичко *прављење* елемен(а)та уз (у Србији евентуалну) подршку 3д софтвера (нових технологија) и потоње интерполирање истог(их) у физички простор без обзира да ли је тело скулптуре комад (форма) или сâм простор (инсталација). Друге ангажованије истраживачке уметничке праксе активне почетком 21. века које се баве покушајима архивирања живота у различитим формама уметничке документације или артivismом покушавају да освесте већ одавно за уметност незаинтересованог посматрача о различитим политичким, душтвеним, културалним, на крају и егзистенцијалним проблемима. Међутим, архивирање живота постаје бледо наспрам ургентно видљиве потребе за редефинисањем живота сâмог у условима које нам обезбеђује савременост – а то је *живот* у доба постхуманизма. Исто важи и за уметност.

Било како било, остаје да преовлађује склоност да се уметност схвата као инстанца која компензује недостатке модерне цивилизације (и локално и глобално). Она би требало да конституише простор слободарског мишљења или да макар иритира владајуће начине мишљења како би се јавност (или по Делезу – мњење) ослободила везаности за свет свакидашњице и омогућила јој критичку дистанцу у односу на тај свет (у нади да ће је променити на боље). Еманципаторске уметничке праксе попут уметничке праксе Олге Јеврић су покушавале да допру до есенцијалистичких, универзалистичких сазнања и истина. Иако је докторски уметнички пројекат

развијен на опсервацији времена и услова које нуди савременост, у наслову се са намером цитира Хенри Мур (Henry Moore) који је гвоздене шипке Олге Јеврић протумачио као *линије сила*¹³¹ које делују између маса које је Олга успостављала. Цитат у наслову докторског уметничког пројекта је неопозива ауторска одлука донета на основу личног нахођења и ради истицања вредности и етичких ставова за које се Олга Јеврић борила кроз свој рад. Иако постоји свест о другим контекстуалним и формалним везама са *линијама сила* Олге Јеврић, докторски уметнички пројекат се са намером није њима бавио у експликационом делу рада, већ у практичном.

Фокус у докторском уметничком раду *Линије сила: реонтологизација скулптуре* је било преиспитивање граница скулптуре као просторног уметничког медија. Проблем којим се уметнички рад бавио јесте егзистенција спацијалне структуре у физичком окружењу, односно бавио се феноменима простора тела и времена тела. Простор и време тела, односно бивствовање у физичком окружењу јесте онтолошко питање које припада двома областима – уметности и науци, па се и истраживало кроз две релевантне парадигме – савремену уметност /теорију и физику. Просторну поставку чине лабораториски сто са уређајем за софтверско контролисање равнотеже три мала *тела* (затегнуте струне уз могуће варијанте) у магнетном пољу и видео пројекције.

Уметничко истраживање/уметнички рад је заснован на претпоставци да је могуће остварити спацијалну структуру без механичких веза које су пресудне када је у питању скулптурални или архитектински дизајн.

Уметнички пројекат је поставио једно сасвим једноставно питање – шта је скулптура данас? Шта је *скулптура* и шта је *данас*?

¹³¹ „Thick lines of forces“, Интервју са Олгом Јеврић, РТС Дневник 2, понедељак, 26.04.2010.
<http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/Kultura/655371/%22Linije+sile%22+Olge+Jevri%C4%87+.html>,
приступљено 26.01.2017. у 11:22

Уметнички рад *Линије сила* тежи да покаже да је физичко егзистирање у простору/времену могуће фундирати на сасвим новим основама ако се параметри *скулптураног* редефинишу и подрже могућностима које пружају информационе технологије на сасвим другачији начин од предложеног. Шта је тело у простору? Оно није одређено супстанцом, него везама. Шта је простор? Он није *само* простор него простор/време и то не један континуум, него бесконачно континуума који се преклапају.

Иницијални покушај реализовања уметничког рада је подразумевао конструкцију вакуум коморе (идеалан празан простор) у којој је требало да се уз софтверску подршку сложе природне силе на начин да одржавају у стању левитације тело (скулптуре). У таквој костелацији, магнетна сила би преузела функцију везе у конструкцији просторне структуре и тело би почивало на прецизном уодношењу свих физичких параметара скулптуралне ситуације уз помоћ софтвера. При томе је материјал скулптуре био концептуализован као *материја* скулптуре, на нивоу честица које су такође физички дате и мерљиве (у крајњем случају веома *крупне* за савремену физику). Ово је није било могуће извести у датим околностима.

Зато скулптуру у уметничком пројекту *Линије сила* треба схватати као (што је речено) отворену концептуализацију реализовану у лабораторијским условима, и у њој треба сагледавати нуклеус потенцијално могућих спацијалних структура које би биле физички конституисане и перцептибилне а структурисане од партикуларности честица и енергија данас конвенционалних материјалности. При томе скулптура није само структура у простору/времену унутар система који је омогућава, скулптура је $-\infty$ скулптура/инсталација скулптуре/инсталације скулптуре/инсталације $+\infty$, структурисана је од честица, користи силу као везу и њена стабилност је могућа уз софтверску подршку. Сила одређује њен ентитет. Сила је програмабилна и у докторском уметничком пројекту гради ентитет од могућих честица. Те честице могу бити потпуно другачије ако их сила може конструисати.

У докторском уметничком пројекту величине су негативно скалиране, али докторски уменички пројекат предвиђа могућност да у одређеном простору/времену (садашњем, прошлом или будућем) буде перцептибилан само један део скулптуре скулптуре/инсталације инсталације а да њен *остатак* припада другом простору/времену (такође садашњем, прошлом или будућем): и да ће у целини или партикуларно бити (не)перцептибилна у зависности од кретања индивидуалне перцепције а да ће бивствовати самостално и апсолутно независно од ње.

Библиографија:

1. Ann Hindry, Слике и речи: интервју са Розалинд Краус, Пројекат бр.4, Нови сад, децембар 1994, 37-39
2. Baudrillard, Jean, *Requiem for the Media*, iz Wardrip-Fruin, Montfort и Noah, Nick „The New media reader“, Cambridge MIT Press, London, 2003.
3. Charles Harison, Paul J. Wood, „Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Chanching Ideas“, Willey Blackwell, 1993.
4. Charles Harrison, *Art&Language: neki novi uslovi i preokupacije u prvoj deceniji, drugi deo*, Moment, časopis za vizuelne medije, br 21. Beograd 1991, str 49-54
5. Charles Harrison, *Art&Language: неки нови услови и преокупације у првој деценији, први део*, Момент, часопис за визуелне медије, бр 20. Београд 1990, стр 39-42
6. Clement Greenberg, „Homemade Esthetics, Observations on Art and Taste“ (2000)
7. Eco, Umberto, *The Open Work in Visual Arts*, из „The Open work“, Harvard Univercity press: Cambridge Massachusetts, 1989.
8. Krauss, E. Rosalind, „Bachelors“, The MIT Press, CambridgeMA, London, England, 1999.
9. Krauss, E. Rosalind, „Reinventing the Medium“, Critical Inquiry, Winter 1999, Vol 25, No 2. 289-305
10. Krauss, E. Rosalind, „Sculpture in the Expanded Field“, October, Vol. 8. (Spring, 1979), 30-44.

11. Lippard, Lusy, Chandler, John, *The Dematerialization of Art*, iz „Changing, essays in art criticism“, E. P. Dutton & Co, NYC, 1971. 255-276
12. Manovich, Lev, *Principles of the new media*, iz „Language of the new media“, Cambridge Mass: MIT Press, 2001.
13. Mark B. N. Hansen, „New Philosophy for New Media“, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England
14. Marshall and Eric McLuhan, „Laws of Media, the new Science“, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo London
15. Paar, Adrian „The Deleuze Dictionary“, Edinburgh University Press, 2010.
16. Trifonova, Temenuga, *The Image in French Philosophy*, Rodopi, Amsterdam, NYC, 2007.
17. Wolfgang Iser, *Aesthetization processes, Phenomena, Distinctions and Prospects*, из „Undoing Aesthetic“, SAGE, London, 1997, 1-321
18. Арган, К. Ђ, „Студије о модерној уметности“, Полит, Београд, 1982.
19. Бодријар, Ж, „Симулакрум и симулација“, Светови, Нови Сад, 1991
20. Вуксановић, Дивна, „Филозофија медија: филозофија, онтологија, критика“, Чигоја штампа, Београд, 2007.
21. Грау, Оливер, „Виртуелна уметност“, Слио, Београд, 2008.
22. Гројс, Борис, „Учинити ствари видљивима, стратегије сувремене уметности“, Музеј сувремене уметности, Загреб, 2005.
23. Делез, Жил, „Шта је филозофија?“, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1995.
24. Денегри, Јеша, *Скулптура почетка деведесетих: двоструки осећај телесног*, из Угрен, Драгомир (ур.), „Хијагуси модерниума и постмодерниума, једна

- историјска контраверза“, Пројекат 11, 12, 13, 14, 15, Прометеј, Нови Сад, март 2001, 142-144
25. Денегри, Јеша, *Скулптура у условима нове непреледности*, из Угрен, Драгомир (ур.), „Хијатуси модерниума и постмодерниума, једна историјска контраверза“, Пројекат 11, 12, 13, 14, 15, Прометеј, Нови Сад, март 2001, 145-147
26. Денегри, Јеша, *Шеста деценија – период послератног модернизма*, из „Педесете: теме српске уметности“, Светови, Матица Српска, Нови Сад, 1993.
27. Здунић, Драго, „Револуционарно кипарство“, Спектар, Загреб, 1977.
28. Кант, Имануел, „Критика моћи суђења“, Дерета, Београд, 2004.
29. Матејић, Бојана, *Тансатлански дијалог*, из (едс.) Миодраг Шуваковић, „Историја уметности у Србији XX век“, Орион Арт, Београд, 2014, 379
30. Матејић, Бојана, Филиповић, Андреј, *Уметност=живот, Делез, Бадију и онтологија људског*, из Филозофија и друштво 24(2), 2015, 392-413
31. Мена, Филиберто, *Модерни пројекат уметности*, из „Хијатуси модернизма и постмодернизма, једна теоријска контраверза“, часопис Пројекат бр. 11, 12, 13, 14, 15, Нови Сад, март 2001, 38-40
32. Миодраг Б. Протић, *»Југословенско сликарство шесте деценије – Нове појаве«*, из: Југословенско сликарство шесте деценије, Музеј савремене уметности, Београд, 1980.
33. Пајин, Душан, *Шилер, уметност и целовитост*, из „Лепо и узвишено, филозофија уметности и естетика од ренесансе до романтизма“, Факултет ликовних уметности и WУС Austria, Београд, 2005, 122-132
34. Пејовић, Данило, „Нова филозофија уметности – Антологија текстова“, Накладни завод МХ, Загреб, 1972.

35. Смит, Тери „Савремена уметност и савременост“, збирка есеја, Орион арт, Београд, 2014.
36. Степанов, Сава „Олга Јеврић“, Галерија САНУ, Београд, 2001.
37. Филиповић Андрија, Делезова и Гатаријева теорија уметности, докторска дисертација, Интердисциплинарне студије Универзитета уметности у Београд, 2014, рукопис код аутора
38. Херберт Маркузе, *О афирмаивном карактеру културе*, из „Култура и друшво“, БИГЗ, Београд, 1977. Str 45.
39. Хилдебранд, Адолф, „Проблем форме у ликовној уметности“, Универзитет уметности, Београд, 1987.
40. Цветић, Мариела, *Јавна скулптура: мапирање јавног прмотра или извођене/брисање меморије*, (едс.) Миодраг Шуваковић, „Историја уметности у Србији XX век“, Орион Арт, Београд, 2014, 183-194
41. Цветић, Мариела, *Ка модернистичкој скулптури*, (едс.) Миодраг Шуваковић, „Историја уметности у Србији XX век“, Орион Арт, Београд, 2014, 373-388
42. Шнел, Ралф, „Лексикон савремене културе, теме и теорије, облици и институције од 1945. до данас“, Плато, Београд, 2008.
43. Шуваковић, Миодраг, „КФС, критичне форме савремености и жудња за демократијом“, Орфеус, Нови Сад, 2007.
44. Шуваковић, Миодраг, „Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950“. САНУ, Прометеј, Београд, Нови сад, 1999.
45. Шуваковић, Миодраг, „Постмодерна“, Народна Књига, Београд, 1995.
46. Шуваковић, Миодраг, Дубравка Ђурић (едс.), „Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia 1918–1991“, TheMITPress, CambridgeMA, 2003, стр. 173–175

47. Шуваковић, Миодраг, *Једна скулпторска револуција: универзалност женског модернизма*, из „Историја уметности у Србији XX век“, Орион Арт, Београд, 2014, 655-667
48. Шуваковић, Миодраг, *Филозофија скулптуре – фрагменти и стихови*, из Угрен, Драгомир (ур.), „Хијатуси модернума и постмодернума, једна историјска контраверза“, Пројекат 11, 12, 13, 14, 15, Прометеј, Нови Сад, март 2001, 148-164
49. Шуваковић, Мишко, „Дискурзивна анализа“, УУ, Београд, 2006.
50. Шуваковић, Мишко, „Епистемологија уметности“, Орион арт, Београд, 2008.
51. Шуваковић, Мишко, „Појмовник савремене умјетности“, Horetzky, Vlees & Beton, Загреб, Гхент, 2005.
52. Шуваковић, Мишко, Алеш Ерјавец (едс.) „Фигуре у покрету, савремена западна естетика филозофија и теорија уметности“, Вујичић колекција, Београд, 2009.
53. Шуваковић, Мишко, *Три темељна концепта форме: једна анализа визуелне форме после постмодернизма*, из „Ка филозофији уметности, у спомен Милану Дамјановићу“, УУ, Естетичко друштво Србије, Београд, 1996.

Вебографија:

1. <http://www.digital-grotesque.com/#7>
2. Милена Драгичевић-Шешић, Seecult.org,
https://www.youtube.com/watch?v=yd6Sqrrg48A&index=56&list=PLTjmwEw66acVUyZGK3gXgmnxjvpQ_6Q5X, приступљено 24.01.2017 у 13:37

3. Милица Пекић, Seecult.org,
https://www.youtube.com/watch?v=z1T0r44TXIo&list=PLTjmwEw66acVUyZGK3gxgmnxjvpQ_6Q5X&index=57, приступљено 24.01.2017 у 13:39
4. Ненад Милошевић, Интервју са Миодраг ом Шуваковићем: Социјализам и капитализам, РТС Културно-уметнички програм,
<https://www.youtube.com/watch?v=7vobAMGW-zs&t=948s> приступљено 24.01.2017 у 11:32
5. Никола Џафо, Seecult.org,
https://www.youtube.com/watch?v=usSCDlu4XtA&index=59&list=PLTjmwEw66acVUyZGK3gxgmnxjvpQ_6Q5X, приступљено 24.01.2017 у 13:36,
6. Разговори са Олгом Јеврић, Оливера Јанковић, Arte.rs
http://www.arte.rs/sr/umetnici/olga_jevric-134/tekstovi/razgovori_sa_olgom_jevric-1294/ приступљено у 11:29
7. Стварање јеразлог за живот, Милица Димиријевић интервју са Олгом Јеврић, Политика, недеља, 7.10.2012. <http://www.politika.rs/scc/clanak/235833/Stvaranje-je-razlog-za-zivot> , приступљено у 11:25
8. Шуваковић, Миодраг, *Уметност после социјалистичког реализма: прилози критици источноевропског модернизма на узорцима социјалистичке Југославије, Србије и – уже – Војводине*, Република 440-441,
<http://www.republika.co.rs/440-441/20.html>, приступљено 24.08.2016. у 23:05
9. Monika Fleischmann, Wolfgang Strauss HOME OF THE BRAIN, 1990-92
<http://netzspannung.org/cat/servlet/CatServlet?cmd=netzkollektor&subCommand=sHowEntry&entryId=148753&lang=en>
10. Интервју са Олом Јеврић, РТС Дневник 2, понедељак, 26.04.2010.
<http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/Kultura/655371/%22Linije+sile%22+Olge+Jevri%C4%87+.html>, приступљено 26.01.2017. у 11:22

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

Име и презиме аутора: Милица Ђебић

Број индекса: 3803/08

Докторски студијски програм: Докторске студије уметности-ликовне уметности

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

„Линије сила: реонтологизација скулптуре“

Ментор: др ум Радош Антонијевић

Коментор: др Бојана Матејић

Потписани (име и презиме аутора)

Милица Ђебић

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 21.04.2017.

Милица Ђебић

Изјава о коришћењу

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

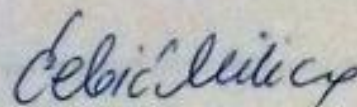
„Линије сила: реонтологизација скулптуре“

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 21.04.2017.

Потпис докторанда



Изјава о ауторству

Потписани-а Милица Ђебић

број индекса 3803/08

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

„Линије сила: реонтологизација скулптуре“

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

Потпис докторанда

У Београду, 21.04.2017.

