

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Fakultet primenjenih umetnosti

Doktorske umetničke studije

Studijski program: Primenjene umetnosti i dizajn

Doktorski umetnički projekat

Skulpturalna metamorfoza upotrebnog predmeta

Autor: Mia Nikolić 20/2013.

Mentor: red. Prof. Marko Lađušić

Beograd; 2017.

Rezime

Doktorski umetnički projekat "Skulpturalna metamorfoza upotrebnog predmeta" preispituje granice između upotrebnog predmeta i skulpture, koristeći se skulptorskim fenomenima i principima te na taj način definiše uticaj dekonstrukcije, materijala, promene dimenzije i boje na perceptivni doživljaj samog konzumenta. Ovaj rad se oslanja na radove sa istim ili sličnim polazištem iz bliže istorije umetnosti, kao i na moja ranija iskustva stečena u vajarstvu. Dekonstrukcijom upotrebnog predmeta, njegovim razlaganjem na elemente, bez fizičkog uticaja koji bi promenio izgled pojedinačnih elemenata od kojih je sačinjen, promenom dimenzija izabranog predmeta, promenom materijala i na kraju upotrebom boje dobro poznat predmet dovodim do novog vizuelnog sadržaja.

Preispitivanje potencijala u odnosima pa tako i dimenzijama elemenata kao i potencijala materijala i boje, stvarajući tako od nekog upotrebnog predmeta skulpturu koja dovodi do novih perceptivnih pomaka brišući funkcionalnost predmeta, te tako i upućuje na dalje razlaganje.

Cilj jeste stvaranje novih vizuelnih celina transformacijom (metamorfozom) već postojećeg prepoznatljivog objekta. Transformacija izabranog predmeta se odvija u pet faza i to tako što je svaka nova celina sastavljena od istog broja i od istih elemenata od kojih je načinjen objekt od kog se polazi – original. U svakoj fazi je korišćena nova metoda, držeći se osnovnih skulptorskih principa. Tako dobijene celine, stavljanjem u interakciju sa enterijerom, uključuju posmatrača kao krajnjeg korisnika, služeći se njegovim taktilnim i vizuelnim doživljajem za subjektivne perceptivne pomake.

Doktorski umetnički projekat "Skulpturalna metamorfoza upotrebnog predmeta" je rad posvećen ispitivanju granica između funkcionalnog predmeta i skulpture, čija se jedina funkcionalnost nalazi u vizuelnom nadražaju. Ovaj rad se bavi preispitivanjem percepcije, kako samog stvaraoaca tako i posmatrača, nudeći mu potpuno novi ugao sagledavanja predmeta sa kojim se susreće svakodnevno. Pre svega, ovim istraživanjem podstičem subjektivne pomake kod svakog konzumenta i uključujem ga u filozofsko razmatranje predmeta koji se nalazi pred njim, bilo da se radi o originalu od kog se polazi ili o jednoj od dobijenih faza.

Ključne reči:

Skulptura, original, dekonstrukcija, disfunkcionalnost, materijali, ne-materijali, boja, aura, predmet, konzument, utilitarno, umetnički predmet..

Umetnička oblast:

Primenjena umetnost i dizajn

Uža umetnička oblast:

Vajarstvo

SUMMARY

The Doctoral artistic project entitled “ Structural Metamorphosis of an object for use” examines the boundaries between an object for use by applying sculptural phenomena and principles to define the impact of deconstruction, material, alteration of dimension and colour on the perceptive experience of the user (consumer). This artwork leans on the works of the same or similar postulates from the recent history of art as well as on my previous experience acquired in sculpture. By the deconstruction of an object for use, by its decomposition into elements, without physical impact that would alter the aspect of individual components it is made of, by changing dimensions of a chosen object, by changing material and ultimately by using colour attach a new visual context to a well known object.

The reexamination of the potential of ratios as well as that existing in dimensions of components and the potential of material and colour thus turning an object (item) for use into a sculpture that results in new perceptive shifts effacing the functionality of the object, while indicating further fractioning.

The objective is to create through transformation (metamorphosis) a new visual entirety of already existing identifiable object. (The transformation of a chosen object occurs in five stages in such a way that each new entirety is made of identical number and of identical elements the genuine object- the original is made of. A new method is used for each phase by abiding by the basic sculptural principles. Thus obtained entireties, made to interact with the interior include the viewer in his capacity of the end user, whose tactile and visual experience is used for subjective perceptive shift.

The Doctoral Artistic Project “ Sculptural Metamorphosis of an Object for Use” deals with the examination of boundaries between a functional object and a sculpture whose only functionality lies in the visual stimulation. This paper deals with the reexamination of perception both of the author and of the viewer offering a completely new angle of viewing a common object in everyday life. First of all, this assessment is intended to prompt subjective shifts of each individual consumer by involving him(her) with the philosophical consideration of the object facing him, whether an original being a starting point or one of the obtained phases.

Key words:

Sculpture, original, deconstruction, disfunctionality, materials, non-materials, colour, aura, object, consumer, utilitary, object of art..

Field of Art:

Applied Art and Design

Sub-Field:

Sculpture

Sadržaj:

- Apstrakt.....
- Uvod.....1
- Original, ready-made.....7
Raniji radni slučajevi
Ljuljaška br. 01.

- Dekonstrukcija, procesualna umetnost.....15
Raniji radni slučajevi
Ljuljaška br. 02.

- Disfunkcionalnost, nadrealizam.....21
Raniji radni slučajevi
Ljuljaška br. 03.

- Praktična neupotrebljivost, materijali/ne materijali.....28
Raniji radni slučajevi
Ljuljaška br. 04.

- Transformacija bojom u skulpturi.....35
Raniji radni slučajevi
Ljuljaška br. 05.

- Zaključak.....40
Zaključna razmatranja
Doprinos umetničkog projekta
- Literatura.....44

Izostavljanje uvek postavlja pitanje "Zašto", a to je moćno pitanje. Izostavljanjem iz sistema postižete da izostavljeni dobije na značaju, a to je dobro za vašu ideju. Međutim, morate da se postarate da sistem bude čvrsto objašnjen i utemeljen. Kontekst je bitan.¹

Boris Miljković

Posmatrajući skulpturu kroz istoriju, možemo primetiti sklonost ka kompleksnom istraživanju odnosa elemenata. Od realnog ka apstrakciji. Prolazeći kroz razne faze, skulptura uspeva da zadrži svoju autentičnost, prepoznatljive, skulptorske principe. Baveći se skulpturom i njenim fenomenima pa tako i banalnostima, ne možemo da zanemarimo njenu osnovnu karakteristiku, a to je treća dimenzija. Ukoliko banalizujemo ovu konstataciju, možemo da zaključimo da se predmeti koji poseduju treću dimenziju takođe mogu tretirati kao skulptura, odnosno da je upravo ta skulptura umetničko delo, podrazumevajući tako i utilitarne predmete iz svakodnevnog života koji nas okružuju. Istražujući odnos skulpture i upotrebnog predmeta, dolazimo do ne malog broja umetnika koje je zainteresovala upravo ova tema, odnosno ova problematika, kako u teorijskom tako i umetničkom smislu. Kako za veliki broj umetnika tako i za mene ova tema postaje od velike važnosti te tako iz lične umetničke prakse mogu izdvojiti segment koji se oslanja i čija je najveća inspiracija upravo u upotrebnim predmetima. Gradeći lični pečat, ova tema i neprestana igra granica između umetničkih i upotrebnih predmeta je postala opsesija za sebe. Novi vid posmatranja predmeta i istraživanje granica doneli su sa sobom jedan potpuno novi smer u kom su počela da teku moja razmišljanja vezana za skulpturu. Predmet više nije bio samo predmet, već je svaki pojedinačno počeo da dobija "težinu", novu svrhu i priču. Krevet, sto, stolice, nameštaj uopšte više nisu imali vrednost koja je bila isključivo praktična, oni su u mom stvaralačkom svetu počeli da bivaju nešto mnogo više. Na ovaj način je za mene počelo stvaranje nove estetske forme i potpuno novog likovnog izražaja.

Ako posmatramo bilo koji predmet, doći ćemo do zaključka da se percepcija određenog predmeta menja u odnosu na količinu proizvedenog. Ukoliko je proizveden samo jedan predmet, naše mišljenje će biti daleko kompleksnije u odnosu na predmet iz serijske proizvodnje. Ovde možemo postaviti pitanje: Da li je serijska proizvodnja krivac za naše pogrešno poimanje predmeta koji nas svakodnevno okružuju? Možda, ako otklonimo ideju o industrijskoj proizvodnji, ne mislimo na seriju, počnemo svaki predmet, koji je sastavni deo naše svakodnevice, da posmatramo kao umetničko delo. Savremena skulptura zahteva mišljenje, odnosno, za tumačenje i prihvatanje u punom smislu nam je potrebna filosofija. *Ono što filosofija može da uradi jeste da nam otvori oči u vezi sa svetom, i osvesti nas u pogledu vlastitih ograničenja i granica.*² Upravo to i jeste ključ posmatranja predmeta koji nas okružuju, te tako oni dobijaju potpuno novu dimenziju u načinu na koji ih percipiramo i prihvatamo. Ovakvim načinom posmatranja, doći ćemo do zaključka da predmeti nemaju

¹ Boris Miljković, Kuvar šta mladi umetnik može da nauči od advertajzera, mašine i budale?, Geopoetika izdavaštvo, Beograd, 2013., str.222.

² Aleš Erjavec, Ljubav na poslednji pogled- Avangarda, estetika i kraj umetnosti, Orion art, Beograd, 2013., str.111.

samo utilitarnu dimenziju, već se ispod površnosti našeg promatranja krije velika estetska vrednost u svakom predmetu. Posmatranjem i promatranjem na ovaj način, možemo reći, svi predmeti su umetnička dela.

Mnogo filozofa i umetnika se bavilo upravo ovom temom. Razlikom između predmeta i umetničkog predmeta. Veliki mislilac dvadesetog i dvadesetprvog veka, Umberto Eco (Umberto Eco), je u svojoj knjizi *Istorija lepote* govorio kako je umetnost dvadesetog veka odlikovalo i stalno zanimanje za upotrebne predmete u epohi pretvaranja života i stvari u robu. Ako se svaki predmet svodi na robu, progresivno nestajanje upotrebne vrednosti radikalno menja prirodu svakodnevnih predmeta. U svetu koji se ravna prema robno - novčanoj vrednosti predmet mora da bude koristan, praktičan, relativno ekonomičan, opšteprihvaćen i (što je i najvažnije) serijski proizveden. Iz toga se može zaključiti da se kvalitativni aspekti Lepote, nažalost, sve češće preokreću u kvantitativne aspekte. Kvantitativnost počinje da određuje dopadljivost predmeta, pa, samim tim i funkcija i prihvatanje postaju izraženiji što je veća količina predmeta koji su proizvedeni od početnog modela. Samim tim, predmet koji je u početku imao svoju neponovljivost, svoju auru, gubi sve što je određivalo njegovu Lepotu a time i značaj. Samim gubljenjem osnovnih vrednosti koje je posedovao, predmet postaje kvarljiv, što bi potrošača trebalo da navede na zamenu zbog gubitka zainteresovanosti jer se time podstiče eksponencijalni rast ciklusa proizvodnje, distribucije i, što je i najvažnije, potrošnje robe. Simptomatično je i to što se u pojedinim muzejima - MoMa u Njujorku ili Muzej dekorativnih umetnosti u Parizu daje prostor stvarima iz svakodnevnog života, kao što su nameštaj ili ukrasni predmeti.

Marsel Dišan (Marcel Duchamp), kao najlucidniji predstavnik dadaizma, je svojom ironičnom i prilično okrutnom kritikom odgovorio na ovu tendenciju svojim *ready made* radovima. Na izrazito paradoksalan način, svojim radom Fontana (pisoar) pokazuje da, ako proces pretvaranja u robu stvara Lepotu predmeta, onda se, takođe, svakom predmetu može oduzeti njegova funkcija upotrebnog predmeta i dodeliti funkcija umetničkog dela. Ako posmatramo Dišana kao kritičara postojećeg stanja i predstavnika pobune protiv sveta robe, onda je pristup pop arta upotrebnom predmetu lišen svake utopije i nade. "Popular artist" svojim hladnim pogledom i deklarisanim cinizmom prihvataju da umetnik gubi monopol na slike, estetsku kreaciju i Lepotu.

Savremenom čoveku je zasićenost percepcije izazvana nespornom moći sveta robe, bez obzira na njegovu društvenu poziciju. Ovim se ukida razlika između umetnika i običnog čoveka. Novi zadatak umetnosti je da konstatuje da ma koji predmet (bez razlikovanja ljudi i predmeta) - od lika Merilin Monro do konzarve pasulja, od crteža stripa do bezizražajnog prisustva gomile na autobuskoj stanici - dobija ili gubi svoju Lepotu na osnovu društvenih koordinata koje mu određuju načine na koje se javljaju. Prethodno je Lepota određivana na osnovu sopstvenog bića. Serijska lepota postaje ono što se izlaže - predmeti koji su izvedeni iz neke serije ili su već unapred određeni za umetanje u seriju. Na primer - obična žuta banana, koja bez ikakve vidljive veze s predmetom koji označava, može poslužiti kao ilustracija za jedan od najavangardnijih muzičkih sastava, Velvet Underground (u produkciji Endija Vorhola).

Postavlja se pitanje da li je serijalnost sudbina Lepote u doba u kojem se umetnost može tehnički reprodukovati? Naravno da svi ne misle tako. Morandi koristi patos nepoznat cinizmu pop arta u svojim samo naizgled serijskim nizovima boca. Morandi konstantno traži tačku u kojoj se Lepota bilo kog predmeta smešta u prostor određujući ga, a istim potezom

Prostor određuje poziciju predmeta, određujući mu ponavljanje. Njemu nije bitno jesu li predmeti boce, tegle, korišćene i ponovo upotrebljene kutije. Možda je upravo tajna Lepote za kojom Morandi traga do kraja života baš njeno neočekivano izbijanje ispod nanosa sivila koji pokriva beznačajan predmet.³

Po Umbertovom mišljenju, sa velikim osvrtnom na Dišanov stav, može se zaključiti da svaki predmet možemo percipirati kao umetničko delo, ukoliko mu oduzmemo funkcionalnost i postavimo ga u kontekst umetničkog predmeta. Dakle, kontekst je važan jer on naše poimanje upotrebno predmeta dovodi u pitanje. Serijskom proizvodnjom nekog predmeta dolazi do zasićenja percepcije posmatrača te tako možemo doći do zaključka da se na ovaj način gubi kvalitet koji svaki predmet ima. Anuliranje jedinstvenosti predmeta, serijskom proizvodnjom, dovodi do gubljenja *aure* koju određen predmet, kao izolovan iz serije, poseduje. Vraćanje *aure* predmetu je poseban zadatak, ali nije pitanje da li je moguć. *Aura*, o kojoj je Valter Benjamin (*Walter Bendix Schönflies Benjamin*) pisao u jednom od eseja, je definisana i obrazložena na sledeći način: *Čak i kod najsavršenije reprodukcije nešto otpada: vremenska i prostorna koordinata umetničkog dela - njegovo neponovljeno bitisanje na mestu na kom se nalazi. ... Ono što ovde otpada možemo sažeti u pojam aure i reći: u veku tehničke reprodukcije umetničkog dela zakržljava njegova aura.*⁴ Međutim, šta se dešava ako okrenemo krug i izdvojimo delo iz serije i samim tim mu ponovo utkamo *auru* koju ono zaslužuje po ugledu na ideju dadaista gde svestan čin premeštanja dela dovodi do umetnosti. Tim činom, svesnom odlukom umetnika da se predmet izvadi iz ustaljenog i stavi u jedan potpuno nov kontekst, dobijamo umetničko delo i lišavamo konzumenta ideje o utilitarnosti predmeta.

Od kad je čoveka, umetnost postoji među predmetima. Na početku nije postojalo ništa što bi umetnost odlikovalo ili veličalo. Umetnost nije pravila razliku među stvarima, ona je bila zajedničko svojstvo za sve njih. Onoliko koliko su ljudska bića pravila stvari, umetnost nije nužno tražila veštinu specijalista. Sve stvari su zahtevale veštinu i skoro svako ju je imao.

Na ovaj način bi u osamnaestom veku neki esejista počeo raspravu o našoj temi. Sad bi ovo pribegavanje mitskoj prošlosti zvučalo naivno i pogrešno, uglavnom zato što smo, konačno, počeli da se ponosimo time što pravimo andromedu.⁵ Nekako se nameće odgovor da je jedina razlika između *upotrebno* i *umetničkog* predmeta, samo u serijskoj proizvodnji. No, šta se dešava ako jedan takav predmet, izvučemo iz serijske proizvodnje, kao što je to uradio Dišan sa čuvenim točkom, stalkom za flaše ili pisoarom, i proglasimo ga umetničkim delom. U tom slučaju dolazi do promene percepcije konzumenta i taj predmet dobija status umetničkog dela, svesnom odlukom umetnika.

Rudolf Arnhajm se pita koje karakterne crte omogućuju predmetima da igraju aktivnu ulogu? U umetničkoj praksi poslednjih vekova predmeti koji su se nalazili u slikama, skulpturama, pa

³Umberto Eko, Istorija lepote, Plato, Beograd, 2004., str. 376, 377 i 378.

⁴Valter Benjamin, Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, Izvor: Studije kulture, zbornik, ur. Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd, 2008.str. 103, 104.

⁵Arnhajm Rudolf, Za spas umetnosti dvadesetšest eseja, Studentski kulturni centar, Beograd, 2003., str.18

čak i u arhitekturi ili izvođačkim umetnostima su izgubili mnogo od svoje šire okoline sa kojom su obično stupali u međusobno dejstvo. Okvir je granica malog sveta pojedinačne slike u kojoj figure neke dramatične scene, mrtve prirode ili oblici neke apstraktne kompozicije reaguju jedni na druge. Arnhajm zaključuje da umetničko delo postaje pokretan uređaj koji ne pripada nigde, a spreman je da se postavi bilo gde. Njegovo dejstvo na okolinu je slučajno, a uticaji okoline na delo su nepredvidivi.⁶

Obzirom da je ovde reč i o osnovnim skulptorskim principima, osvrnućemo se na Arnhajmovu definiciju vajarstva u kojoj on kaže da su razni umetnički mediji oruđa kojima umetnici saopštavaju svoje vizuelne predstave o onome što ljudi doživljavaju. Šta može umetnički da se kaže o našem življenju na ovom svetu i kako to može da se kaže zavisi od određenih osobina medijuma. Vajarstvo ispunjava svoj zadatak različito od načina koji stoje na raspolaganju slikarstvu, arhitekturi i nevizuelnim umetnostima. Njegova posebnost potiče od fizičkih i opažajnih karakteristika materijala kojima vajar radi. Među tim karakteristikama odnos vajanih predmeta prema prostoru i vremenu najviše govori.

U knjizi "Za spas umetnosti dvadesetšest eseja" Arnhajm kaže da umetnički predmeti poseduju neobično dvostruk položaj i funkciju. Na jedan način zgrade se mogu posmatrati kao fizički predmeti - drveće, planine i voda. Gledano na drugi način, zgrade možemo posmatrati kao lik sveta čiji su deo. Slična dvostruka stvarnost važi i za vajarska dela, koja nisu samo samo likovi nego i predmeti među predmetima, što stvara spontanu bliskost sa stvarima iz prirode kao što su, na primer, ljudska tela. Čak i apstraktne figure, kada su čovekove visine, uzdižući se sa tla, pokazuju srodnost koja teško može da se zanemari.⁷

Osnovni podsticaj nekog umetničkog dela je u tome što se ono lako opaža. Zato što su ljudska čula biološki podešena za razumevanje relevantnih signala - zvuk trube, požarna uzbuna ili muzički komad izdvajaju se iz šumova svojim odredljivim tonovima, pa ta shvatljivost izaziva u slušaocu nagon da reaguje.

Na sličan način u slikarstvu, vajarstvu i arhitekturi sređena vizuelna struktura oblika, veličine ili boje u dobro napravljenom delu privlači gledaoca svojom spremnom čitljivošću. Ovaj primarni podsticaj omogućuje prilaz svim očiglednim podsticajima koji potiču od teme dela i raznih ličnih asocijacija koje konzumenta mogu da vežu za njega. U najopštijem smislu, sam red i harmonija njegovog izgleda odlikuju umetnički predmet kao oazu u uznemiravajuće haotičnom svetu. A ta organizovana opažajna struktura spontano omogućuje umetničkom predmetu da ilustruje određene konstelacije sila koje leže u osnovi fizičkog i mentalnog funkcionisanja uopšte. Pročišćeni doživljaj takvih osnovnih dinamičkih tema kao što su sklad i nesklad, ravnoteža hijerarhija, paralelizam, krešendo, sažetost ili oslobođenje, jeste podsticaj od fundamentalne saznanje vrednosti.⁸

Industrijskom i serijskom proizvodnjom predmeti bivaju ograničeni isključivo na praktičnu funkciju i time dovode konzumenta do ograničenih perceptivnih saznanja. Ono što ovde nedostaje jeste šira slika koju bi posmatrač morao sam da izdejstvuje, pristupajući predmetu na potpuno neuobičajen način. Za ovakav korak potrebno je uključiti posmatrača u filozofsko

⁶ Arnhajm Rudolf, Za spas umetnosti dvadesetšest eseja, Studentski kulturni centar, Beograd, 2003., str. 21.

⁷ Arnhajm Rudolf, Za spas umetnosti dvadesetšest eseja, Studentski kulturni centar, Beograd, 2003., str. 94. i 95.

⁸ Arnhajm Rudolf, Za spas umetnosti dvadesetšest eseja, Studentski kulturni centar, Beograd, 2003., str. 23.

razmatranje svega što ga okružuje, pa tako i praktičnih predmeta koji su deo svakodnevnog života. Umetnost je uvek bila u službi tumačenja sveta, prirode. Ukoliko sve posmatramo kroz takvu prizmu, doći ćemo do zaključka da u svemu možemo pronaći principe umetnosti, naročito u predmetima koji su sastavni deo našeg svakodnevnog života, a koji su pukim slučajem, industrijskom proizvodnjom, prihvaćeni samo i isključivo kao funkcionalni predmeti. Predmetima je nametnuto da budu prihvaćeni samo kao funkcionalni. Sa vremenom, konzumenti zaboravljaju ono što ih je prvo privuklo baš tim predmetima, a to je estetski faktor. Nešto što ne zauzima prioritetno mesto u životu sa predmetom i njegovom poimanju, ali je presuđujuća stavka u odabiru. Sklanjanjem nametnutih ograničenja, dobijamo mogućnost da predmet oživi u potpuno novom kontekstu koji nije utilitaran.

U svetu kao što je naš u kome predmeti, ograničeni na praktičnu funkciju i obdareni veštačkim vrednostima više ne govore, umetnička dela zahtevaju specijalno oslobađanje od svojih dužnosti, a njihovi korisnici moraju da se bude svakih nekoliko sati da bi mogli da ih gledaju i slušaju. Dok u normalnijem slučaju, upravo rečitost predmeta stvara mogućnost da umetnost postoji, nada da oživimo predmete sada nam dolazi od svih umetnosti.⁹

⁹ Arnhajm Rudolf, Za spas umetnosti dvadesetšest eseja, Studentski kulturni centar, Beograd, 2003., str. 26.

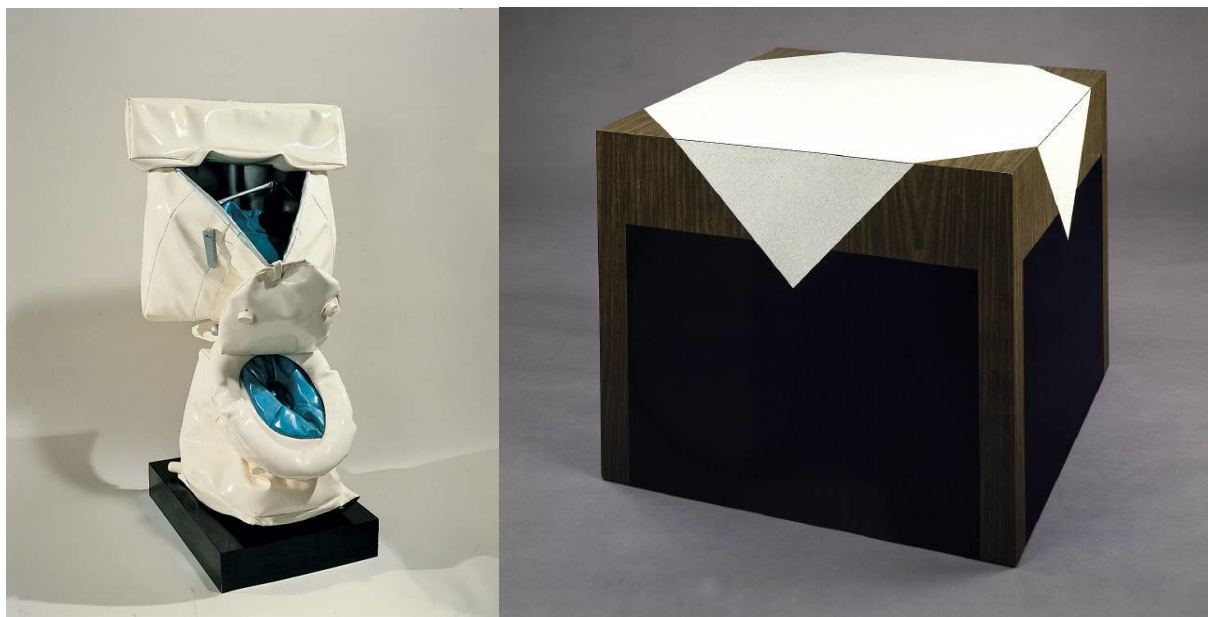


Original, ready-made

*Ideje ne dolaze same. One se otimaju i rađaju iz raznoraznih aspekata života. Najčešće posmatranjem.*¹⁰

Boris Miljković

Original. Kada god počnemo da razlažemo neki umetnički problem, uvek ćemo se osvrnuti na original. U ovom slučaju/kontekstu original definišem kao realizam, naturalizam, verno kopiju. Original je suština, a ne tako retko, nećemo puno pogrešiti ako kažemo skoro uvek, i polazište, dok može biti i finalno delo odnosno cilj, ukoliko mi tako odlučimo, i ukoliko se verno pozivamo na Dišanove teorije, pa tako i neke umetnike koji su se bavili upravo takvom problematikom. Od kad postoji umetnost postojala je i jasna težnja o vernom prikazivanju prirode i predmeta koji nas okružuju. Kasnije je ovakav način prikaza dobijao nove dimenzije i prolazio kroz mnoge faze. Međutim, verno prikazivanje je nešto sa čime se svaki umetnik susreće na svom početku, kako bi kasnije nalazio svoje izraze nikada ne zaboravljajući polaznu tačku. Ovaj način prikazivanja prirode i predmeta, ostao je, do današnjih dana, najupečatljiviji u slikarstvu, međutim, i u vajarstvu možemo naći dosta primera.



“Soft Toilet” Claes Oldenburg Sl. 1., “Description Of Table” Richard Artschwager Sl. 2.

Ranih godina 1960., Njujorčani, Oldenburg (Claes Oldenburg Sl. 1.) i Artšvager (Richard Artschwager Sl. 2.) su bili prvi vajari koji su svoju inspiraciju za nefunkcionalne forme tražili

¹⁰ Boris Miljković, Kuvar šta mladi umetnik može da nauči od advertajzera, mašine i budale?, Geopoetika izdavaštvo, Beograd, 2013., str.70.

u kućnom nameštaju. Među Artšvagerovim delima se mogu naći neki komadi koji podsećaju na crkveni nameštaj, na primer ispovedaonicu. On je rekao *Nameštaj je u svom najvećem smislu objekat koji slavi ono što ljudi rade - ili posvećuje*. Barton (Scott Burton Sl. 3.), još jedan Njujorčanin koji je počeo kao performer, prezentujući živu sliku u kojoj su ljudi i objekti, obično nameštaj, u interakciji. 1977. Godine izložio je dve funkcionalne stolice i dva stola kao autonomne objekte u galeriji, opisujući ih kao “pragmatične skulpture”. Kasnije je rekao, o njegovoj nameštaj/skulpturi da je hteo da ona bude *ne ispred, već da bude oko, iza i ispod publike - u operativnom kapacitetu*.¹¹



Scott Burton Sl. 3.

Akile Bonito Oliva u knjizi *Moderna umetnost 1770-170-2000*, se poziva na teoriju Uda Kultermana (*Udo Kultermann*), koji definiše hiperrealizam kao termin koji označava dela umetnika koji u slikarstvu primenju distancirano i objektivno viđenje, tipično za fotografiju. On kaže da pokretljivost i osetljivost fizičkog oka ustupa mesto fiksiranosti mehaničkog. Reč je o oku fotografskog objektiva koje registruje (frontalno i bez ikakve dubine) slike američkog grada, sazdanog od anonimne gomile reklamnih oznaka. Hiperrealista uzima jedan detalj, izvlači ga iz urbanog prostora i fiksira na slike.

¹¹ Judith Collins, "Sculpture today", Phaidon Press Inc, 2014. str. 120.

Da bi naslikao fiksiranu i nestvarnu, gotovo vanvremensku sliku, umetnik primenjuje vizuelne postupke iz fotografije.

Slika postaje, na neki način, arheološki nalaz američkog grada. Hiperrealizam je nastao u Sjedinjenim Američkim Državama. Ako uzmemo za primer Grant Vuda koji slika seljanke na gumnu dok pokazuju svoje oruđe za rad, zaključićemo da je ovo slikarstvo nastalo na tradiciji pop arta i pionirskog realizma, kada je cilj umetnosti bio da slavi prve koloniste koji su osvajali Ameriku. Taj realizam se rađa iz puritanskog mentaliteta koji je bio utemeljen na verovanju u rad i podizanje novih gradova, za razliku od hiperealizma koji ima svoje ishodište u ciničnom stavu umetnika koji urbanu sliku, grad, koristi samo kao vizuelni predložak bez ikakvog kritičkog stava.¹²

Sve ovo možemo primeniti na skulpturi, odnosno predmetu koji je izdvojen iz svog okruženja i stavljen u nov kontest predstavljajući tako umetničko delo. Takođe, ovde, kao bitnu, mogu izdvojiti i teoriju Aniša Kapura (*Anish Kapoor*) koju iznosi u jednom intervjuu: "Ako je Dišan (*Marcelle Duchamp*) proglasio da su svi objekti na svetu umetnost, onda sam zainteresovan za sledeću fazu tog argumenta, koji može biti podstaknut Bojsom (*Joseph Beuys*) na neki način - da su svi objekti simbolični."¹³ Simbolika nekog predmeta, koliko je zadatak za stvaraloca, toliko je i zadatak za konzumenta.

Izvađen iz konteksta, svaki predmet, možemo nazvati umetničkim delom zbog jake simbolike koju nosi kao utkano nasleđe. Dakle, davanjem *aure*, stavljanjem u drugo okruženje, poput galerije, muzeja i slično, dobijamo potpuno nov kontekst i dajemo značaj izdvojenom predmetu, a to je sve češće slučaj u savremenoj umetnosti. Možemo reći da se ovakvim pristupom stvaranju umetnici odriču tradicionalnih principa, otpisujući na ovaj način kako formalna tako i tehnička iskustva koja su sticana i bila zastupljena vekovima unazad. Ovakvim pristupom ističe se samo jedna stvar, a to je estetska vrednost samog predmeta. Dakle, umetničko delo nastaje, u ovom slučaju, isključivo svesnom odlukom umetnika.

Đulio Karlo Argan u knjizi *Moderna umetnost 1770-170-2000*, kaže da takve principe možemo prepoznati kod dadaista koji odbijaju sva ranija formalna i tehnička iskustva odvajajući estetski čin i nagon od celokupne istorije umetnosti. Svojim, naizgled, neosnovanim intervencijama dovode u pitanje sistem okrećući svoje postupke protiv društva ili izokreću smisao stvarima kojima je to isto društvo dalo smisao i vrednost. Dadaisti se okreću i služe industrijskim materijalima i tehnikama odričući se ustaljenih umetničkih tehnika. Negiranje specifičnih umetničkih tehnika, svoj vrhunac doživljava sa Dišanovim ready made-om. Ovde je reč o bilo kojem predmetu (sušač za flaše, točak bicikla ili pisoar) koje Dišan predstavlja kao umetničko delo. Takođe, Argan tvrdi da se sa ready made-om predmeti koji istinski nemaju nikakvu vrednost prikazuju kao da je imaju. Dišan je izložio pisoar, koji je potpisao sa *R. Mutt*. Ovim postupkom je skrenuo pažnju na to da predmet sam po sebi nema nikakvu umetničku vrednost, već da je dobija ukoliko subjekt odnosno stvaralac tako odluči. Umetnik se ograničava na to da predmet izdvoji iz konteksta u kom je on ograničen na praktičnu funkciju. Odvaja ga iz sredine u kojoj ništa nije estetsko već je sve

¹² Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770-170-2000*, (Udo Kultermann, Jipeerrealismus 1973.) Clio, Beograd, str. 79.

¹³<http://www.theguardian.com/artanddesign/2008/nov/08/anish-kapoor-interview>

utilitarno i smešta ga u sredinu u kojoj sve može biti estetsko pošto ništa nije utilitarno. Estetsku vrednost, dakle, određuje isključivo mentalni čin.¹⁴



“Fountain” Marcelle Duchamp Sl. 4.

Skandal koji je izazvala *Fontana* (Sl.4.) i nov način promišljanja predmeta koji je ponudio ready made, napušta privatan prostor ateljea i stavlja predmet u kontekst umetnosti. Kao definiciju, kritička tradicija, preuzima definiciju Andrea Bretona (*André Breton*) gde se ready made posmatra kao *običan predmet uzdignut do veličine umetničkog predmeta prostim izborom umetnika*. Ovu definiciju moramo nijansirati te tako moramo reći da ready made nije samo premeštanje nekog predmeta u kulturno okruženje. Ready made je i promena funkcije nekog predmeta, najpre, promenom položaja. Tako je, na primer, Dišan svoj pisoar izložio naopako. Takođe davanje naziva igra bitnu ulogu i nov semantički obrt. Za ready made možemo reći da ukida pojam same izrade dela, odnosno manuelni proces stvaranja, i tako čuva umetničku intenciju i mentalni čin stvaranja umetnosti.¹⁵

Dakle, svaki predmet koji izvadimo iz konteksta, stavimo u određen položaj, koji odstupa od onog na koji smo navikli, možemo nazvati određenim imenom i time smo mu utkali *auru* pa tako predmet postaje umetničko delo našom svesnom odlukom. U ovom slučaju original nije predmet od kog se polazi, već finalni produkt koji se smešta u potpuno novi kontekst od onog na koji smo navikli u svakodnevnom životu.

Raniji radni slučajevi

Instalacija “Ugasite svetlo” (Sl.5. i 6.) nastala 2011. godine kao odgovor na temu koju su postavili kustosi Mikser festivala. Kustoski tim je izabrao kao temu fenomen proslave Dana

¹⁴ Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost 1770-170-2000*, Clio, Beograd, Str. 74 i 75

¹⁵ Deni Laure, *Istorija umetnosti XX veka*, Muzej savremena umetnosti Vojvodine, Novi Sad, Clio, Beograd, 2014., str. 83. i 84.

mladosti i preispitivanje kolektivnog pamćenja i percepcije nasleđa sa idejom da se na izložbi susretnu umetnici mlađe generacije čije sećanje skoro da ne postoji, i one malo starije generacije koja Jugoslaviju smatra domovinom. Kako bi se na zadatu temu odgovorilo adekvatno i kako bi se ova tema, odnosno odgovor na nju, približio što većem broju konzumenata, upotrebljeni su principi bliski ready made-u. Kao glavni, odnosno noseći element ovog rada izabrala sam predmet koji je prepoznatljiv svima, a to je stolica. Tom prilikom instalacija “Ugasite svetlo”, sačinjena od osam (8) stolica i istog broja sijalica, preispituje fenomen šest republika, dve pokrajine - jedna država, Jugoslavija. Ovaj predmet (stolica), nepromenjen, sa svom svojom originalnošću čvrsto stoji i simbolično predstavlja jaku industriju bivše Jugoslavije. Izdvojen je Titov citat, i u jednakoj meri podeljen na svih osam stolica: “Niko ne dovodi u pitanje ko je Srbin, ko je Hrvat, a ko Musliman. Svi smo bili jedan narod, tako je bilo tada, a ja mislim da je tako i danas.” Citat je podeljen na osam delova i raspoređen na stolice. Crvena boja, očigledno, upućuje na komunističku ideologiju, dok je svetlo simbol nade i ideje. Na ovaj način, konzumenta suočavam sa jednim običnim predmetom, stolicom, koja je noseći element rada i čiji je originalni oblik netaknut, ali je ona stavljena u potuno nov kontekst i u izložbeni prostor i na taj način, svesnom intervencijom postala eksponat, što je glavni princip ready made-a. Utilitarnost izloženih predmeta (stolica, sijalica) se poništava jer je konzumentu onemogućeno funkcionalno korišćenje zbog načina na koji elementi ove postavke koegzistiraju, i na taj način konzument je prisiljen da se zapita i razmisli o ovoj temi.

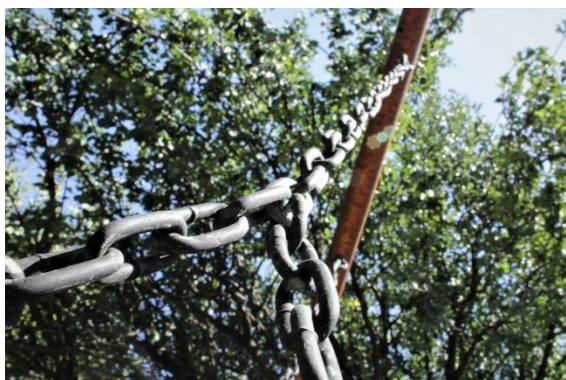


“Ugasite svetlo” Sl.5. i 6.

Ljulaška br.01

Pozivanjem na osnovne principe kako ready made-a pa tako i realizma, Ljulaška 01. (Sl. 01., 02., 03.), koja je izbran predmet za primenu principa koji se obrađuju, je premeštena iz parka u galeriju. Ovim činom, svesnom odlukom, pružena je potpuno nova percepcija predmeta sa kojim se susrećemo svakodnevno. Međutim, ovaj deo rada se ne oslanja samo na ready made već i na realizam, te nije preuzet originalan predmet, već je napravljena verna kopija. Tako je predmet napravljen u istim dimenzijama i od istih materijala od kojih je sačinjen i original. Simbiozom ova dva pristupa, primenom osnovnih načela kako ready made-a tako i realizma, skulptura još više dobija na *auri* koja je suština za kojom se traga i koju ovim činom želim još

više da istaknem. Takođe, za razliku od ready made-a, a pozivajući se na teoriju Aniša Kapura *da su svi objekti simbolični*, ovaj predmet nije stavljen u drugačiji položaj od uobičajenog već samim svojim prisustvom u galeriji daje zadatak posmatraču, uključuje ga u potpunosti i zahteva od njega da ga percipira na jedan potpuno nov način, te u njemu traži simboliku koja je samo njemu bliska. Dakle, konzument u ovakvoj vrsti rada igra bitnu ulogu, jer je on krajnji faktor. Ovakav predmet, bez novog vizuelnog sadržaja, ali ubačen u novi kontekst i okruženje može predstavljati ozbiljan filozofski zadatak za konzumenta. Posmatrač mora uključiti sva svoja čula kako bi mogao da sagleda predmet u potpuno novom svetlu. Predmet, prezentovan na ovakav način, može biti izazov i zadatak za onog posmatrača koji želi da ovaj predmet sagleda u potpuno novom kontekstu. Čin premeštanja predmeta iz okruženja u kojem je on očekivan, u prostor gde njegova utilitarna suština gubi smisao, ističe nove kvalitete predmeta koji mogu biti čisto estetski. Na ovaj način, argumentovano Dišanovim principima, od upotrebnog predmeta dobijamo umetnički predmet. Ljuljaška je načinjena od istog materijala kao i originalna ljuľška u parku. Dimenzije su iste. Ono što je ovde promenjeno u samom izgledu predmeta u odnosu na original, jeste boja. Međutim, varijacije boja su prisutne i kod originala koji se nalaze u parkovima. Ljuljaška koja je premeštena u galerijski prostor je prirodnim putem, usled vremenskih prilika i neprilika, korodirala. Navedeni proces je trajao tri meseca i načinjen je svesno kako bi se postigao estetski efekat predmeta preuzetog sa nekog stovarišta. Predmet nije zaštićen nikakvim sredstvima protiv korozije, jer ideja jeste da materijal odradi svoj proces kako bi ljuľška o kojoj je reč, s vremenom dobijala potpuno nove kvalitete, koje intimno smatram likovnim. Ova, prva faza rada, ne lišava predmet njegove funkcionalnosti, što će u drugim fazama biti akcenat i ono što ga najviše odvaja od utilitarnog predmeta. Ono što pomenuti predmet, u ovom slučaju, odvaja od praktično upotrebnog predmeta jeste činjenica da se on nalazi u galeriji, a ne u parku. Izložena ljuľška, predstavljena je posmatraču u novom kontekstu, onom koji treba da evocira uspomene i podstakne na novi način percepcije.



Ljuljaška Sl.01., 02.



Ljulaška Sl.03.



Dekonstrukcija, procesualna umetnost

Vrhunski šef ne sprema hranu za svakoga.

*Zbog toga ciljna grupa nikada ne treba da budu svi, svi se
na kraju, pretvore u niko.¹⁶*

Boris Miljković

Umetnost je danas postala neshvatljiva. Možda danas ništa kao ova činjenica ne razlikuje umetnost od onoga što je uvek bila na svakom drugom mestu ili u svakom drugom vremenu. Umetnost se uvek upotrebljavala i zamišljala kao sredstvo za tumačenje prirode, sveta i života čovekovim očima i ušima; ali, sada predmeti prirode umetnosti očigledno spadaju u najzagonetnija oruđa koja je čovek ikada načinio; sada je upravo njima nužno tumačenje.¹⁷

U ovom poglavlju koje nosi naslov *Dekonstrukcija*, osvrćem se i pozivam na više načela i definiciju procesualne umetnosti. Procesualna umetnost u svojoj suštini jeste upravo ono čime se bavi ovaj segment rada. Dekonstrukcijom predmeta, razlaganjem na najsitnije elemente, te ponovnim stavljanjem u određen odnos, bez ikakve naznake prepoznatljivog i asocijativnog, dobijena skulptura slavi samo vrednost materijala od kog je sačinjena, a to je upravo jedan od principa procesualne umetnosti. Proces kojim se dolazi do rezultata i slavljenje materijala dobija prioritet u odnosu na formu. Ovako dobijene konstrukcije ne pričaju nikakvu priču, već se okreću isticanju karakteristika koje zanemarujemo kada pred nama stoji predmet sa očiglednom porukom.

Geremano Čelant (*Geremano Celant*) je izneo svoju teoriju o procesualnoj umetnosti na sledeći način: *Termin označava praksu umetnika koji umesto predmeta ili stvaralačkog procesa žele da otkriju čisto pragmatičan umetnički čin. Delo je manje rezultat formalne organizacije, a više prezentacije materijala, čime se, u stvari, slave kvaliteti materijala po energiji i tenziji koju šire.*

Umetnost postaje mesto gde umetnik (kroz činjenje) spoznaje svet zahvaljujući svom individualnom mišljenju i delovanju. Više nije važan ishod, dovršeno delo, već proces koji ga pokreće.

Područije umetnikovog rada čine svi prirodni materijali koji omogućavaju kratkotrajna i privremena dela.

¹⁶ Boris Miljković, *Kuvar šta mladi umetnik može da nauči od advertajzera, mašine i budale?*, Geopoetika izdavaštvo, Beograd, 2013., str. 92.

¹⁷ Rudolf Arnhajm, *Prilog psihologiji umetnosti (sabrani eseji)*, SKC Beograd, Beograd, 2003, str. 14.

*Doveden do kraja, ovaj postupak se pretvara u spontano ponašanje koje trajnoj kompaktnosti, istorije suprotstavlja jedinstven i pragmatičan gest.*¹⁸

Moderna umetnost, odnosno sve što danas tako nazivamo, se trudi da se odrekne svih tradicija prošlosti i umetnici se trude da postignu nešto što nije bilo zamislivo ranije, drugim umetnicima. Kada se vratimo kroz istoriju, u prvu polovinu XX veka, doći ćemo do zaključka da su arhitekta "ukinule" pojmom "lepih umetnosti" odbacivši ukrase i oslonivši se, u tom trenutku, isključivo na namenu i funkcionalnost. Tako možemo zaključiti da i skulptura traži svoje mesto, funkciju; traži da negde pripada. Međutim, skulptura ne mora biti ograničena funkcijom kako bi imala smisao - naprotiv. Što se više bližimo drugoj polovini XX veka, pa i u samoj drugoj polovini, možemo primetiti da potreba skulpture da bude funkcionalna, odnosno da negde pripada, na primer na fasadi neke zgrade, odlazi u potpuno drugom pravcu. Sada možemo primetiti da se čak i predmeti ograničeni isključivo na funkciju izdvajaju iz konteksta i predstavljaju kao umetnička dela odlukom umetnika. Ovakvi pristupi, koji su karakteristični za drugu polovinu XX veka, su dokaz da skulptura iziskuje pomeranje granica i prekide sa tradicijom.



“Corner Prop No.8”Richard Serra Sl. 7.

Takođe, kada govorimo o pomeranju granica skulpture ne možemo a da ne pomenemo Ričarda Serea (*Richard Serra Sl.7.*). On se svojim senzibilitetom potpuno razlikuje od umetnika koji su njegovi savremenici. Ričard je američki umetnik, vajar i video umetnik, prepoznatljiv po svojim skulpturama od čelika. Ričard Sera pripada pokretu proces art-a, kome je osnovna karakteristika što umetnost i zanat nisu glavni fokus, već je akcenat na

¹⁸Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770-170-2000*, (Geremano Celant, *Arte povera*, 1969.) Clio, Beograd, str. 76.

samom procesu koji dovodi do dela, okupljanje, sortiranje, upoređivanje, a osim toga pokretanje akcija i postupaka. Ovaj vid izražavanja se bavi pravim delovanjem i kako akcija može postati umetničko delo i tako je umetnost ukreativnom procesu ali nekrajni proizvod. Videli smo kroz istoriju primere gde se različitim metodama istražuju iste problematike, tako je Sera neko ko svojom inovativnom poetikom odgovara na ustaljene probleme.

Ovakav princip koji je pripisan procesualnoj umetnosti, gde je manja pažnja usmerena na formalnu organizaciju, a gde je veći deo pažnje usmeren na samu prezentaciju materijala, jeste najbolje objašnjenje polazne tačke i cilja u dekonstrukciji originalnog predmeta.

Raniji radni slučajevi

U instalaciji “You are gold” (Ti si zlato Sl.8.) ideja je glorifikovanje plastike, odnosno plastičnih flaša. Ovaj rad je nastao za potrebe izložbe “10 za 260” gde je zadatak bio napraviti nešto od 260 flaša koje simbolično predstavljaju 260 godina postojanja jedne pivare koja dat materijal koristi kao ambalažu u koju pakuje svoj proizvod. Glorifikovati sam materijal je ono što bi imalo najviše dodirnih tačaka sa procesualnom umetnošću, odnosno ovom temom. “You are gold” je skulptura izrađena od netaknutih materijala, sa osvrtom na pesmu istog naslova u kojoj se spominje neuništivost...

“...Gold

Always believe in your soul

You’ve got the power to know

You’re indestructible

Always believe in...”

U procesu stvaranja ovog komada, najveća pažnju u tom trenutku posvećujem samom postavljanju, odnosno prezentaciji materijala (u ovom slučaju flaša). Taj red bez početka i kraja, organizovani kaos jeste namera, a ne slučajnost. Sam proces slaganja tih 260 flaša koje po logici ne mogu da stanu u kutiju 50 x50 x50 cm, uzima prioritet te komad sam po sebi više i nije toliko bitan koliko proces kojim se do njega došlo.



“You are gold” Sl.8.

Ljulaška br. 02.

Ljulaška 02. (Sl. 04., 05., 06.) je, u ovom slučaju, razložena na svoje osnovne delove, od kojih je napravljena konstrukcija sa odsustvom asocijativnog trenutka. Vrlo jednostavna kompozicija, nalik na loše složene elemente na polici neke veleprodaje. Ovakav pristup, sa manjom pažnjom na formalnu organizaciju sastavnih delova i većoj pažnji na samoj prezentaciji materijala jeste nešto što karakteriše ovaj pristup skulpturi čije je polazište, pa tako i cilj, dekonstrukcija originalnog predmeta. Ovim činom, sam materijal postaje i suština izloženog objekta. Ovakav pristup dozvoljava promenu konačnog izgleda svaki put kada se objekat postavi u prostor. Prostor diktira finalni izgled same konstrukcije jer sve zavisi od interakcije elemenata međusobno, pa tako i njihovog odnosa sa enterijerom ili eksterijerom u koji se postavlja. Elementi utiču na položaje jer su sami sebi podrška, odnosno konstrukcija. Pri ovakvom principu, ne koriste se nikakva vezivna sredstva, već se elementi oslanjaju jedni na druge kao i na prostor u kom su postavljeni. Ovakav pristup građenja forme u prostoru, ne dozvoljava mogućnost da posloženi elementi dobiju oblik koji bi bio sličan nečemu što poznamo, odnosno izbegnuta je svaka asocijacija na prepoznatljiv oblik ili formu. Možda baš ovaj segment rada uspe da isprovocira posmatrača da aktivno učestvuje promatrajući delove koji se nalaze pred njim te promišljajući nove pozicije samih delova koji se nalaze pred njim. Procesualnu umetnost, koja je u ovom segmentu rada polazna tačka, sam uvek posmatrala kao provokaciju za sledeći potez. Ukoliko su predmeti složeni na pravi način oni će tako provocirati dalje delovanje, odnosno pomeranje. No, procesualna umetnost je kratkotrajna i privremena, te postoji mogućnost da se u narednom postavljanju usavrši predstavljanje, odnosno postavljanje delova.



Ljuljaška 02, Sl. 04., 05., 06.



Disfunkcionalnost, nadrealizam

Na početku rada valja dobro zamešati ideje i

Dozvoliti kreativnosti da naraste. Svaka kritika može da

Pokvari raspoloženje i otera maštu.¹⁹

Boris Miljković

Bretonov slavni *Manifest nadrealizma* 1924. godine, određuje nadrealizam kao “čist psihički automatizam” koji treba da izrazi “stvarno funkcionisanje misli kada nad njom razum ne vrši bilo kakvu kontrolu”. Istovremeno sa Manifestom nadrealizma 1924. izlazi i revija *Nadrealistička revolucija* koja precizira cilj grupe: izazvati intelektualnu, poetsku i umetničku revoluciju.

U manifestu Breton izlaže principe koji, po njegovom mišljenju, određuju ono što nadrealizam treba da bude. Prvo jeste odbacivanje principa konstruktivističkog slikarstva: nije potrebno dati plastičku organizaciju vođenu strogim pravilima, već oblikovati svet instinkta, fanatizma i nemira. Na drugom mestu, nadrealizam smatra da je psihički život pokretač prikazivanja sveta te tako delo jeste rezultat procesa oslobođenja nesvesnog.²⁰

Kada govorimo o nadrealizmu, moramo se setiti najpopularnijeg predstavnika, Salvadora Dalija (Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí) koji je postavio standarde kada je nadrealizam u pitanju. Nećemo pogrešiti ako konstatujemo da je svojim stvaralaštvom upotpunio definiciju nadrealizma. U svom stvaralačkom opusu, Dali ne napušta mimetički prikaz, ali i naglašava iluzijonizam slike. Njegov princip postaje dvosmislen jer vrlo precizan prikaz, skoro fotografski, se susreće sa prikazom sadržaja koji je jedva shvatljiv. Dali konzumentu nudi fotografsku sliku na plastičkom, ali nerazumljivu na tematskom planu. Služeći se omekšalim formama, biomorfnim elementima, to jest motivima u znaku ideje metamorfoze, kako bi dočarao život nesvesnog. Dali se takođe bavi i istražuje prostor. On koristi izmenjene dimenzije kako bi stvorio osećaj nestabilnosti. Svet u nama stvara nelagodu zato što je oniričke prirode.²¹

¹⁹ Boris Miljković, *Kuvar šta mladi umetnik može da nauči od advertajzera, mašine i budale?*, Geopoetika izdavaštvo, Beograd, 2013., str. 96.

²⁰ Deni Laure, *Istorija umetnosti XX veka*, Muzej savremena umetnosti Vojvodine, Novi Sad, Clio, Beograd, 2014., str. 86. i 87.

²¹ Deni Laure, *Istorija umetnosti XX veka*, Muzej savremena umetnosti Vojvodine, Novi Sad, Clio, Beograd, 2014., str. 88. i 89.

Robert Terien (Robert Therrien), (Los Angeles) je 1994. godine napravio delo *Ispod stola* (Under the table Sl. 9.), koje je veza sa detinjstvom. On se pripremao tako što je snimio stotine fotografija ispod svog kuhinjskog stola i stolica, i zatim je napravio skulpturu koja je duplirala veličinu originala (297 x 549 x 793 cm), kako bi izazvao emocionalan odgovor posmatrača. U tome je uspeo zato što posmatrač može to da doživi ili kao deo nameštaja koji pripada rasi džinova ili kao podsetnik na svoje utiske iz detinjstva, obzirom da glava posmatrača može jedino da dostigne visinu sedalnog dela stolice.²²



“Under the table” Robert Therrien Sl. 9.

Ovo je samo jedan u nizu primera koji se povezuju sa ovom temom i dovođenjem predmeta u praktičnu disfunkciju, i gde možemo povući paralelu sa nadrealizmom. U ovom segmentu veliku ulogu igra odabir dimenzije, ne samo odnos elemenata. Ovaj pristup, gde se umetnik koristi promenom dimenzije, koja dovodi posmatrača do osećaja nesigurnosti, je jedna od karakteristika nadrealizma. Ukoliko pogledamo samu definiciju, i uđemo u suštinu tog pravca, moći ćemo da ga prepoznamo u skoro svim radovima iz bliže istorije umetnosti.

Možda najbolji predstavnik ovakvog načina percipiranja i transformisanja predmeta jeste Nina Saunders (*Nina Saunders Sl. 10.*). Saundersova svakodnevne predmete, pogotovo nameštaj, oblikuje i menja tako maštovito i vešto da se često pred njenim radovima zapitamo da li predmet pred nama ima smisla kao original ili je ovo zapravo njegov pravi izgled.

Odnos elemenata, koji u realnom funkcionalnom smislu nisu održivi, ovde igraju najbitniju ulogu. Mašta kojoj se umetnik prepušta je u ovom kontekstu, je najbitnija. Možemo reći da je ovakva skulptura filosofija u materijalnom obliku.

²² Judith Collins, "Sculpture today", Phaidon Press Inc, 2014. str.283.



„Greta's party“ Nina Saunders Sl. 10.

Raniji radni slučajevi

Puštajući maštu i prepuštajući joj se, kao jedinom relevantnom mišljenju za stvaranje nove skulpture, nastaje rad “Hunger” (Glad Sl. 11.). Mašta kao glavni uzrok modifikovanja predmeta i dovođenja u skoro pa potpunu disfunkciju. Nastao 2013-e, kao kritika društvu koje ne dozvoljava da se na prvi pogled vidi koliko je i koje su razmere krize u koju je zapalo. Oduzeta dimenzija širine samog predmeta/skulpture upravo naglašava taj trenutak nemaštine odnosno gladi, dok posmatrajući iz drugog ugla izgleda kao da je sve u redu...Kao glavni motiv uzet je stilski sto koji može da se tumači kao simbol buržoazije i kome sam oduzela dimenziju širine, s ciljem predstavljanja društva koje gladije, u svakom smislu, ali ne dozvoljava da se to spolja vidi, zadržavajući privid prvobitnog sjaja. Dakle, mašta je u ovom smislu ipak artikulisana jer joj je postavljen zadatak na koji treba da se da što kreativniji i što originalniji odgovor. Sto i stolice su obojeni u belo, boju koja može da se tumači kao nevinost i kao naivnost. No, boja u ovom kontekstu, ne igra ključnu ulogu za promatranje i shvatanje ove skulpture, odnosno izmenjenog predmeta.



“Hunger” Sl.11.

Još jedan rad koji se uklapa upravo u ovaj segment je "Thill death do us part" (Dok nas smrt ne rastavi Sl.12.) nastao 2016. godine. Kod ovog rada se može primetiti još veća težnja ka potpunoj disfunkcionalnosti predmeta, odnosno u ovom slučaju bračnog kreveta koji je tema.

Krevet. Mesto za odmor. Intima. Promenom jedne, osnovne dimenzije, širine, dobijamo disfunkcionalan predmet i tako narušavamo svu udobnost koju on treba da ima kao mesto namenjeno za sanjanje u dvoje. Hladan, neprijatan, nalik na mrtvački sanduk, ovaj krevet, lišen svoje udobnosti postaje mesto aktivnog "odmora". Mesto na kome su konzumenti primorani da se drže zajedno, ma koliko im to u trenutku bilo neprijatno. Krevet postaje mesto gde moraju da sarađuju kako bi opstali na toj površini, ostajući polubudni...



"Thill death do us part" Sl.12.

Ljuljaška br. 03

"Našlo bi se hiljadu posrednika između stvarnosti i simbola kada bi se stvarima dali svi pokreti koje oni nagoveštavaju" Gaston Bašlar²³

Ljuljaška 03., (Sl. 07., 08., 09.) je napravljena tako da joj je oduzeta funkcionalnost. Kompletно izmaštан predmet, koji svojom formom upućuje posmatrača i njegov fokus stavlja na suviše očiglednu nemogućnost upotrebe istog. Ovakav predmet postaje neupotrebljiv, disfunkcionalan i isključivo plod mašte. Ovim činom, predmet koji je do sada bio ograničen, odnosno praktično koristan, dobija novu dimenziju i njegova jedina vrednost se ogleda u likovnosti koju dobija primenom principa o kojima je reč. Promena dimenzije, u ovom slučaju, dovodi posmatrača do nesigurnosti i tera ga na filozofsko promatranje predmeta koji se nalazi ispred njega, provocira ga da nađe način kako da ljuljašku ponovo vrati u funkciju ili da je dodatno zakomplikuje. Ljuljaška o kojoj je ovde reč, dovedena je u totalnu disfunkciju tako što je njena širina smanjena na 40 cm, te na taj način kod posmatrača izaziva

²³ Arnhajm Rudolf, Za spas umetnosti dvadesetšest eseja, Studentski kulturni centar, Beograd, 2003., str.18.

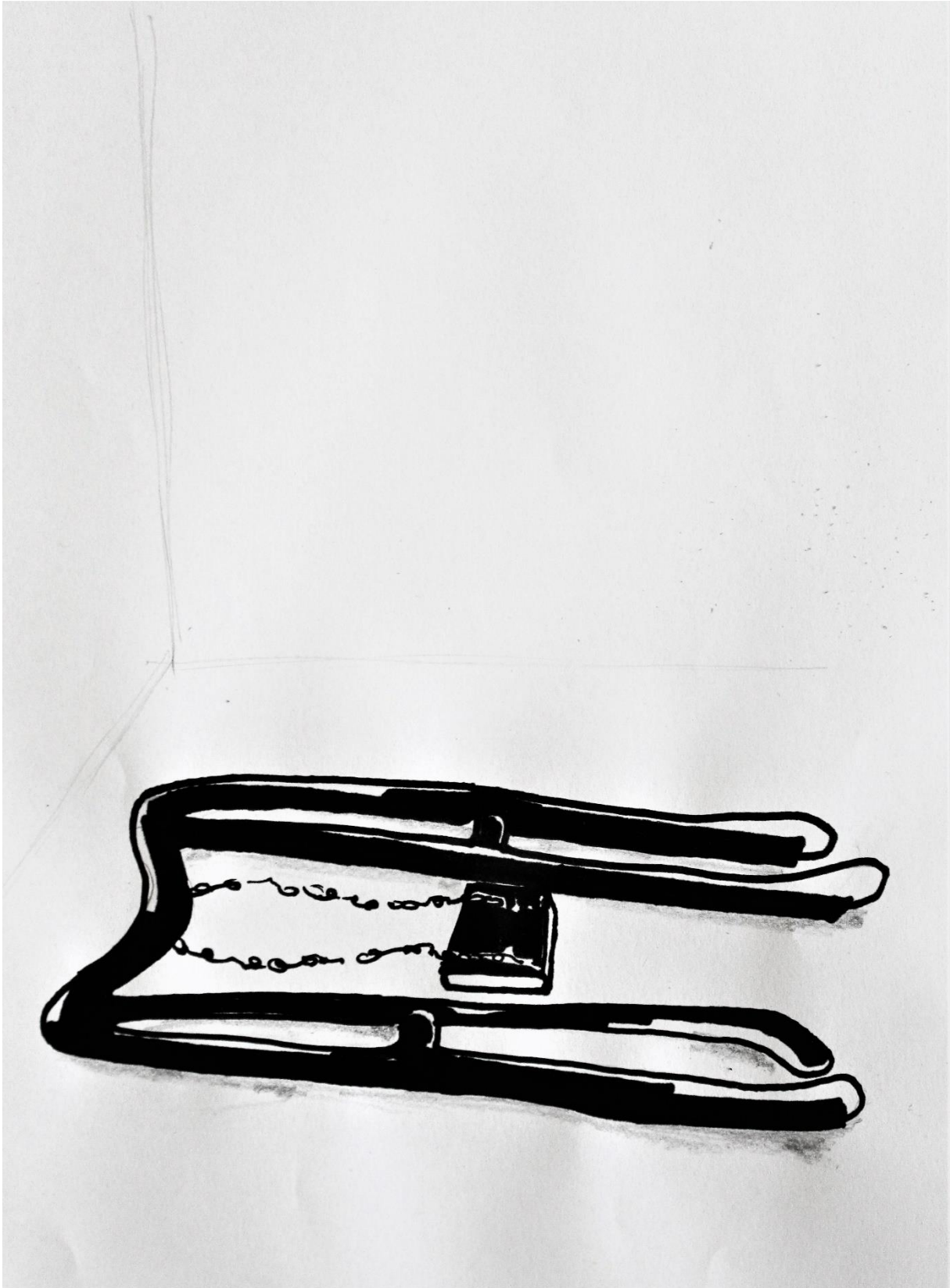
nelagodnost. Takođe, sedište ljujlaške je spušteno, odnosno odvojeno od podloge na kojoj stoji samo 15 cm, i na taj način dodatno otežava upotrebu ovog predmeta. Ukoliko nam na pamet padne da ljujlašku u punoj funkciji može koristiti dete, tu ideju će osporiti činjenica da je amplituda kretanja sedišta uslovljena širinom same konstrukcije s obzirom da se sedalni deo nalazi unutar same konstrukcije. Minimalne promene su urađene kako bi provocirale konzumenta, tako da on sam postane deo procesa time što počinje da uključuje svoju maštu u razmatranje i shvatanje ljujlaške koja se nalazi pred njim. Ova ljujlaška, može se reći, da skoro bukvalno oslikava Bretonovu defniciju nadrealizma, “čist psihički automatizam”, kako samog autora, tako i konzumenta.



Ljujlaška 03. Sl. 7., 08.,



Ljuljaška 03. Sl. 09.



Praktična neupotrebljivost, materijali/ne materijali

*Mast u našoj pripovesti je kreativni element,
nasuprot Bojsvoj pretpostavci da je mast toliko van
umetnosti da je on koristio baš to njeno svojstvo u
cilju stvaranja potrebne atmosfere i iskaza na svojim radovima.²⁴*

Boris Miljković

Materijali/ne materijali su posebna tema, koju ćemo kroz ovaj tekst samo dotaći u onim osnovnim crtama. 1970. godine, Robert Morris (Robert Morris) objavljuje esej *Neke beleške o fenomenologiji izrade* u magazinu Artforum. Tu tvrdi da oblik skulpture dolazi kroz procedure i procese njegovog stvaranja od kojih je izbor materijala najbitniji. Tako procesi koji su svojstveni specifičnim materijalima diktiraju način na koji je rad zamišljen, izveden i kakav je finalni izgled. Svaki materijal nosi svoje procese, tehnike, kao i osobenosti. Kada je Morris pisao ovaj esej, formalni način posmatranja skulpture, oblici, njihovi odnosi i ništa više, su preovladavali. Plastika i materijali povezani sa industrijskom proizvodnjom su bili omiljeni materijali i metode. "Šta vidiš - to dobiješ", slogan 1960. i početkom 1970. godina, dok se 1980. ponovo vraćaju tradicionalni materijali i tehnike.

Materijali za skulpturu su, kroz vekove, bili tema sistema hijerarhije, bazirani na socijalnim, političkim i estetskim faktorima. Dva materijala koja su najduže zauzela svoje mesto u upotrebi nad drugima su bronza i mermer.²⁵

Kroz istoriju, za skulpturu su se koristili i mnogi drugi materijali: aluminijum, drvo, plastika, staklo, gvožđe... i tako dalje. Pored ovih materijala koristili su se i razni materijali koji nisu toliko uobičajeni za skulpturu, "nematerijali", te se tako susrećemo sa radom, na primer, Jozefa Bojsa *Debela stolica* (Fat chair Sl.13.) gde on koristi drvo, staklo, platno i mast. Onda se možemo setiti skulptura od vazelina, lateksa, gume ili smole koje je izveo Metju Barni (Matthew Barney). Ovde bi da se više pozabavimo umetnikom koji odlazi korak dalje i čiji radovi zaista daju novu percepciju skulpture kad je materijal u pitanju, Aniš Kapur (Anish Kapoor).

²⁴ Boris Miljković, Kuvar šta mladi umetnik može da nauči od advertajzera, mašine i budale?, Geopoetika izdavaštvo, Beograd, 2013., str. 186.

²⁵ Judith Collins, "Sculpture today", Phaidon Press Inc, 2014. str. 172.



"Fat chair" Joseph Beuys Sl. 13.

Istraživanjem volumena, obima, boje, interakcije subjekta i objekta on značajno redefiniše savremenu skulpturu, u odnosu na dotadašnja shvatanja, i odlazi nekoliko koraka dalje uključujući posmatrača, kao krajnjeg korisnika, bez kojeg njegovo delo ne postoji u svom pravom obliku. U skulpturu prvi put uvodi pojmove kao što su "ne-materijal" i "ne-objekat" i to je ono što karakteriše doprinos ovog umetnika u domenu skulpture. Takođe, uvođenjem ovakve vrste interesovanja u polje skulpture, pomera granice koje su do tada bile poznate u ovoj oblasti, kao i način doživljavanja skulpture kao umetničkog dela koje dobija novu dimenziju. Pravljenjem "ne-objekta" dobijati skulpturu je apsolutno nova dimenzija percipiranja ovog polja umetnosti pomeranjem fokusa sa skulpture na negativni prostor koji se stvara oko nje. *Ja sam zaista zainteresovan za ne-objekat ili ne-materijal. Ja sam napravio objekte u kojima stvari nisu kao ono što u početku izgleda. Kamen može izgubiti svoju težinu ili objekat-ogledalo može sebe kamuflirati u okruženju tako da izgleda kao rupa u svemiru* kaže Kapur, a u svemu tome veliku ulogu igra izbor materijala.²⁶

Kroz svoju bogatu praksu bavio se skulpturama od pigmenta, koji do tada nikada nije korišćen kao materijal za stvaranje trodimenzionalne forme, zatim, malter, granit, mermer, krečnjak, nerđajući čelik, vosak, pvc...

Ranih 80-ih godina stekao je međunarodno priznanje kao vajar, prikazujući novi, neobičan stil. Iako živi i radi u Londonu, često posećuje Indiju i priznaje da je njegova umetnost inspirisana i Zapadnom i Istočnom kulturom. Njegovi umetnički uticaji uključuju: Mantegna, Bojsa, Barneta Njumana i Iv Klajna (Mantegna, Beuys, Barnett Newman, Yves Klein). Jednostavne zakrivljene forme, obično monohromatske i svetlih boja definišu Kapurovu estetiku. Namera je da angažuje posmatrača, pobuđujući misteriju kroz radove,

²⁶<http://galeriemax.com/artist/anish-kapoor/>

mračne šupljine, budeći strahopoštovanje kroz njihovu veličinu i jednostavnu lepotu, taktilnošću kroz njihovu površinu koja doziva i fascinaciju reflektujućih fasada.²⁷

Kapur je želeo da umetnici redefinišu granice skulpture kroz korišćenje upečatljivih, ne-umetničkih materijala i nekonvencionalnu prezentaciju, kao što su Paul Neagu, Josef Bojs i Paul Tek (Paul Neagu, Joseph Beuys, Paul Thek). Kapur je takođe fasciniran drugim aspektom, posebno Bojsovim delom, numinozno ali ne etičnog kvaliteta koje se često kvalifikuje kao šamansko ili alhemijsko.

Untitled Kapurova instalacija iz 1975. pokazuje ne samo te uticaje, nego i kako je čak i kao mlad student umetnosti već tada počeo da ih sintetiše u jednu viziju. Instalacija se sastojala od crteža hermafrodit figure nacrtane kredom na podu, povezane sa jednostavnim geometrijskim oblicima, uključujući sfere i kocke. Prema Kapuru, ovaj rad predstavlja *telo kao kosmološki entitet koji ima u sebi sliku univerzuma*. Između 1978. i 1983. godine, kombinujući geometrijske oblike sa oblicima izvučenim iz prirode u seriji od pigmenata, koji ga dovode od studenta do uspešnog umetnika.²⁸

Rad sa kojim je ovaj umetnik postao prepoznatljiv jeste *As if to Celebrite I Discovered a mountain Blooming with Red Flowers* (Sl. 14.) iz 1981. napravljen od pigmenta. Za ovaj rad Kapur kaže da je pročistio njegov stav o skulpturi. "Ako neko može da kaže da je istorija skulpture istorija materijala, *As if to Celebrite I Discovered a mountain Blooming with Red Flowers*, u svom slavljenju materijala, prezentuje prisustvo *ne materijala* u skulpturi."²⁹ Pored ovog rada, Kapur je izveo i rad *Mother as mountain 1000 names*, i druge, takođe od pigmenta.



“As if to Celebrite I Discovered a mountain Blooming with Red Flowers” Anish Kapoor Sl.14.

Kapur se, međutim bavio i drugim materijalima koji nisu bliski i uobičajeni za skulpturu, te tako rad *Svayambh* što u bukvalnom prevodu znači “samo-generisan”, je rad iz 2007. urađen za izložbu u *Royal Academy*. Ideja je o skulpturi koja stvara sama sebe, prolazeći kroz

²⁷<http://galeriemax.com/artist/anish-kapoor/>

²⁸<http://artasiapacific.com/Magazine/60/TheFictionOfAutoGenerationAnishKapoor>

²⁹ Francesca Richer and Matthew Rosenzweig, *First works by 362 artists*, Thames & Hudson, D.A.p./ Distributed Art Publishers, 2006.

negativan prostor stvarajući pozitivno. Blok voska, boje i vazelina, težak 40 tona, stavljen na šine koje prolaze kroz prostor *Royal Academy*, i na taj način sam sebe modeluje na toj putanji.³⁰ Zanimljivo je sada uporediti Kapura sa Jozefom Bojsom, veliki umetnik koji transformiše koncepte uzvišenog i imperativ isotrijske memorije za svoju generaciju. U nameri i ambiciji Kapur ima dosta zajedničkog sa Bojsom kao "kompletan umetnik". Kapurovi radovi, čak i u jednom komadu kao što je *Svayambh* su spomenici forme (skulptura), boja (slika), pokret (pozorište i spektakl) i prostor (arhitektura). Njegova umetnost uvek ima apstraktnu dimenziju, ali i precizan cilj, koji često ispunjava u sasvim bukvalnom smislu. *Svayambh* je skulptura koja ima oblik voza, ali bez prozora, sedišta... Takođe ova skulptura je u konstantnom pokretu i potrebno joj je sat i po da pređe sa jednog kraja galerije na drugi, ostavljajući za sobom trag i dovodeći nas u situaciju da nam je teško da sagledamo ovo delo.³¹ Opet, nije ni ovo usamljen primer Kapurovog eksperimentisanja sa materijalima, međutim, sam pigmet jeste nekako, najveći iskorak kad su *ne materijali* u pitanju.

Pored Kapura, možemo se prisetiti i Oldenburga koji je pravio čuvene mekane skulpture (Sl.1.)

Raniji radni slučajevi

Iako se primeri iz predhodnog poglavlja mogu percipirati kao praktično neupotrebljivi, ovde je ipak akcenat stavljam na mogućnost da materijal otklanja funkcionalnost samog predmeta koji je tema. Kada je reč o materijalima koji nisu svojstveni nekom predmetu, najpre izdvajam rad "Bed" (Krevet Sl. 15.). Skulptura "Bed": Metalni krevet, hladno, neprijatno bez naznaka one funkcije na koju smo navikli. Međutim, i ovakav krevet ostaje mesto za sanjarenje, ukazuje na to da nije bitno samo ono što sanjamo, već je bitan i način na koji to radimo. Da li u snovima dolazimo do rešenja? Ovaj krevet, lišen udobnosti, svojim izgledom daje uputstva za upotrebu nudeći aktivan odmor i pronalaženje pravog rešenja.



"Bed" Sl. 15.

Drugi rad koji bi se uklopio u ovo poglavlje je "Tenk" (Sl. 16.). Prva asocijacija na tenk jeste čelična zver, međutim ovaj tenk je nežan, u vidu plišane dečije igračke. Drastičnom promenom materijala, ovaj predmet ne samo da gubi svoju pravu funkciju, već dobija potpuno

³⁰<https://www.youtube.com/watch?v=4Mt3fGklf4A>

³¹<https://static.royalacademy.org.uk/files/anish-kapoor-education-guide-558.pdf>

novo značenje i upotrebu. Ovaj predmet, lišen svoje prvobitne namene, dovodi konzumenta do jednog potpuno novog sadržajnog promatranja predmeta koji se nalazi pred njim i potpuno nove emocije. Materijal koji je korišćen za izradu, spada u ne tradicionalne materijale za skulpturu bez obzira na to što su isti ili slični materijali korišćeni kroz istoriju.



“Tenk” Sl. 16.

Ljulaška br.04.

Promena materijala na ovom objektu u odnosu na onaj od koga je napravljena originalna ljuljaška (Sl. 04.) je u teoriji izgledala vrlo jednostavno, dok je izvođenje ovakvog poduhvata bilo izuzetno kompleksno. Kako bi se došlo do praktične neupotrebljivosti, postojao je veliki izbor materijala koji su bili opcija, međutim, odluka da se koristi tkanina je bila najargumentovanija za ovaj poduhvat i opravdavanje ovog segmenta rada. Samo izbor tkanine je bio izazov za sebe. Naći materijal koji će oponašati estetsku vrednost originalnog materijala, a pri tom imati sva svojstva potpuno suprotnog materijala je poseban zadatak. Po ugledu na umetnike na koje se pozivam, materijal od kog je sačinjen ovaj predmet je morao da ima upravo te karakteristike. Izazov je takođe predstavljala i izrada samog komada pa tako i postavka. Na kraju je, kod postavke, presudilo to da se istaknu svojstva materijala, odnosno njegove osobine i da svaki put kad bi se ovaj predmet postavljao, dobijao bi potpuno novu dimenziju kao i estetsku vrednost jer krajnji efekat jesu osobine materijala od kog je napravljen, a na koje nije vršen nikakav fizički uticaj, već je pušten da istakne svoja svojstva. Ukoliko se ipak odlučimo da se izvrši neki fizički uticaj na sam sašiveni objekat, postoji veliki broj mogućnosti same postavke, to jest prezentacije ovog komada. Mogućnost da se od datog napravi vizuelno ljuljaška koja se po svemu neće razlikovati od funkcionalne ljuljške, do mogućnosti da se napravi potpuno nova skulptura tako da se dođe do totalno apstraktne forme koja isključuje ljuljašku kao polazište. Na kraju, finalni izgled svakako diktira materijal od koga je on sačinjen. Samim tim, ovakva ljuljaška svaki put dobija nove estetske vrednosti u zavisnosti od faktora koji uključuju podlogu na koju se spušta, način postavljanja, sa ili bez fizičkog uticaja umetnika, visinu sa koje se postavlja kao i to koliko osoba je uključeno u sam proces stavljanja na poziciju.



Ljuljaška 04. Sl. 10., 11., 12.



Transformacija bojom u skulpturi

Veliki prostor napravljen od topline, mirisa, boja i gladi.

Uvek je veliki, koliko god kvadrata imao.³²

Boris Miljković

Kada kažemo boja prva asocijacija jeste slika, jer je ona neodvojivi deo nje. Međutim, boja u skulpturi se koristi od kad postoji skulptura. Bojom, koja nema svoju formu, se unosi život skulpturi. Koristila se kako bi prevarila oko i skrenula pažnju sa materijala i ne tako retko sa same forme. Može se reći da su skulptura i forma prosto neodvojive, kada krenemo od prvih skulptura pa do danas. Dakle, igra, odnosno veza između boje, površine i svetla postoji hiljadama godina.

Boja je bila tema mnogih studija, počevši od Aristotela (Αριστοτέλης), koji je mislio da predmeti emituju boju.³³

Etimologija reči koja označava boju pokazuje da je ona u početku bila tretirana kao materija, odnosno *omot koji pokriva bića i stvari*. Tako stoje stvari kad su indoevropski jezici u pitanju. Italijanska, francuska španska i portugalska reč za boju su proistekle iz latinske reči *color* koja se vezuje za porodicu glagola *celare*, što znači *sakriti, obuhvatiti, zataškavati*. Dakle, boja je ono što krije, pokriva, omotava. *To je materijalna realnost, sloj, druga koža ili površina koja sakriva telo*. U grčkom jeziku *chrōma* nastala od reči *chrōs* što znači *koža* odnosno *telesna površina*. Ukoliko se osvrnemo na germansku grupu jezika, na primer na nemački, gde reč *farbe* označava boju, doći ćemo do sličnih značenja. *Farbe* vuče koren iz reči *farwa* što znači *oblik, koža, omotač*. Ista je situacija i sa drugim jezicima, ne samo sa indoevropskim. Boja je, s početka, *materija, omotač, sloj*.³⁴

Upotreba boje u skulpturi jeste poznata još od davnina, možemo slobodno reći od prvih skulptura, što nas i ne čudi preterano ako uzmemo u obzir korene reči iz kojih su izvedene reči za boju. Boja kao *omotač, koža, sloj, materija* svakako je sastavni deo skulpture. Međutim i danas, u savremenoj umetnosti skoro da ne možemo da zamislimo skulpturu, a da boja ne igra jednu od glavnih uloga u finalnoj prezentaciji. Izgleda da se percipiranje i upotreba boje nisu drastično promenili, bez obzira na činjenicu da je boja na neki način prevazišla materijalnu definiciju.

Takođe, možemo se opet osvrnuti na Aniš Kapura, koji je postao poznat stvarajući skulpture, upravo od boje, odnosno pigmenta koji nikada do tada nije korišćen kao materijal za

³² Boris Miljković, Kuvar šta mladi umetnik može da nauči od advertajzera, mašine i budale?, Geopoetika izdavaštvo, Beograd, 2013., str.49.

³³ Judith Collins, "Sculpture today", Phaidon Press Inc, 2014. str 244.

³⁴ Mišel Pasturo, Boje naših sećanja, Karpos, Beograd, str. 231.

skulpturu. Takođe, otkupljivanjem ekskluzivnih prava na najcrnju crnu, "Vantablack", mislim da možemo da pretpostavimo u kom pravcu će se kretati Kapurova umetnost i koliko boja zauzima prioritarnu ulogu u njegovim radovima.

Mišel Pasturo (Michel Pastoureaux), u svojoj knjizi *Boje naših sećanja* kaže da nije lako definisati boju, ne samo iz razloga što su se definicije s vremenom menjale već i zato što se boja drugačije tumači i definiše na svih pet kontinenata. Različiti narodi i kulture, definišu boju shodno podneblju na kom žive, osvrćući se na istoriju, znanja i tradiciju.³⁵

Pasturo tvrdi da fizičari i hemičari ne vide na isti način boje kao neurolozi i biolozi. Čak, kaže, da ih na neki treći način vide istoričari, sociolozi i antropolozi. Za sve njih, uopšte za sve humanističke nauke, boja se definiše i proučava prvenstveno kao društvena činjenica. Za njega je društvo je to koje "čini" boju, koje joj daje definiciju i smisao, koje menja njene kodove i vrednosti, koje organizuje njene primene i određuje joj uloge, pre prirode, pigmenta, oka ili mozga.

Ako govorimo o boji, to znači (po njegovom mišljenju) da govorimo o istoriji reči i jezičkih činjenica, pigmenta i bojila, tehnika slikarstva i farbanja. To, takođe, znači da govorimo o njenom mestu u svakodnevnom životu, o kodovima i sistemima koji je prate, propisima koji proističu iz vlasti, o etici i simbolima koje su ustanovile religije, o spekulacijama naučnika, o dostignućima umetnika. Tereni istraživanja i razmišljanja su mnogostruki i stavljaju pred naučnike mnogostruka pitanja.³⁶



“The cup” Sterling Ruby Sl. 17.

Razni su pristupi u korišćenju boje kao finalnog efekta ili materijala za stvaranje forme. Pored pomenutog Aniša Kapura postoje i savremeni umetnici, mlađih generacija čija inovativnost nije zanemarljiva. Sterling Rubi (Sterling Ruby), jedan od savremenih umetnika koji svoju umetnost zasniva na boji kao sredstvu za stvaranje. On u bukvalnom smislu koristi boju kao omotač odnosno ključni element svojih skulptura i instalacija. Proces koji Sterling primenjuje, zalivanje objekta bojom pomešanom sa poliesterom je dugotrajan i traje mesecima. Sterling se u početku bavio keramikom, ali njegova ljubav prema velikim formatima iziskivala je originalno rešenje, te je tako došao do boje pomešane sa poliesterom. Konkretno, za stvaranje krajnjeg efekta na radu *Šolja* (*The Cup Sl. 17.*) Sterling je utrošio šest meseci samo zalivajući

³⁵Mišel Pasturo, *Boje naših sećanja*, Karpos, Beograd, str.11.

³⁶Mišel Pasturo, *Boje naših sećanja*, Karpos, Beograd, str.243., 244.

predmet bojom. Zatim, Katarina Grose (Katharina Grosse) koja boju koristi na potpuno drugačiji način. U radu *Rockaway!* svojim specifičnim načinom korišćenja boje daje veliki doprinos izgledu jedne napuštene kuće. (Sl. 18.) Katarina na ovaj način svoje specifično slikarsko umeće prenosi na objekte i tako im udahne život, menja kompletni vizuelni identitet i ne ostavlja posmatrača ravnodušnim. Takođe možemo se priseliti i Ričarda Artšvagera, sa početka ove priče, koji koristi boju na vrlo jednostavnoj formi, kocki, kako bi dočarao predmet, odnosno sto. Kod ova četiri izdvojena umetnika možemo primetiti četiri različita pristupa, kao i četiri različita načina upotrebe boje u skulpturi. Boja kao materijal za stvaranje, oslikavanje forme, mešanje boje i zalivanje već napravljenog predmeta, odnosno skulpture i oslikavanje specifičnim tehnikama, već postojećeg objekta.



“Rockaway!” Katherina Grosse Sl. 18.

Raniji radni slučajevi

“Pinky” (Rozikast Sl. 19.) je nastao kada sam čitala o SAS-u (puk britanske vojske), i saznala da je njihovo najpoznatije vozilo “Pink Panther”, “Pinky”. Specifičan naziv potiče od toga što je vozilo roze boje. “Pinky” je modifikovan Land Rover 110C, i može biti naoružan mitraljezima, bacačima granata itd. U pustinji se ovo vozilo ne vidi, te je poslužilo kao instrument iz koga se ubijalo. Vrlo je uobičajeno da se roze boja vezuje i simboliše nežnost. Kod nas je ova nijansa poznata kao “bebi roze” ali njena primenjena upotreba zapravo menja kontekst. Uzela sam tenk kao sredstvo da ispričam priču o roze boji, jer je našim narodima jasno šta predstavlja tenk.



“Pinky” Sl. 19.

Ljuljaška br.05

Ljuljaška 05. (Sl. 13., 14., 15.) je igra boje i gravitacije, igra hemijskih reakcija boje sa minimalnim mehaničkim uplivom od strane stvaraoaca. Kao što smo uvideli, boja igra izuzetno bitnu ulogu u samom shvatanju predmeta koji se nalazi pred nama i koji je predmet trenutne analize. Kako kroz istoriju tako i danas, boja je sastavni deo skulpture, skoro neodvojiv. Sama činjenica da je boja, na samom početku, bila tretirana kao materija, govori mnogo o njenom značaju i uticaju na percepciju samog predmeta. Razni su načini upotrebe boje u skulpturi, a za ovaj segment rada izbor je vraćanje korenima, odnosno, boja je tretirana kao materija odnosno kao koža. Boja je ono sa čime se prvo susreće pogled pri posmatranju predmeta. Materija koja zauzima primarno mesto u odnosu na materijal od koga je sačinjena ljuljaška o kojoj je ovde reč. “Zalivanjem” predmeta bojom, bez kontrole uslova kao i bez kontrolisanja toka boje, ona ostavlja trag sa svim svojim svojstvima i karakteristikama te na taj način postaje noseći element ovog dela rada. Dve stvari koje su ovde iskontrolisane, odnosno napravljene svesnom dlukom, su: izbor boje i količina koja je upotrebljena. Međutim, forma izabranog predmeta, ljuljaške, daje mogućnost da ovaj proces “bojenja” može biti dugotrajan, odnosno može da se nastavlja i traje, dok je finalni izgled boje, odnosno putanja, određena i uslovljena isključivo njenim svojstvima i gravitacijom. Za ovakav proces potreban je određeni, duži, vremenski period, kako bi istakli sva svojstva boje ne narušavajući procese koje ona sama mora da odradi, ne koristeći nikakve ubrzivače. Svaki objekat koji se tretira na ovaj način, pa makar taj objekat bio isti, na primer dve ljuljaške, će imati drugačiji finalni izgled koji će zavistiti isključivo od reakcije boje na spoljašnje uticaje. Hemijska reakcija dve boje, koje se po pravilu ne mešaju, ovde je poželjna, odnosno cilj. Svaka nepravilnost koju prouzrokuje boja, u ovom slučaju se ne tretira kao greška, već kvalitet odnosno željeni efekat. Ljuljaška, odabrani predmet, je izuzetno kompleksna po svojoj formi za primenu principa koji su navedeni. Manjak većih površina smanjuje mogućnost manipulacije bojom, i zbog toga krajnji rezultat mora biti dosta agresivniji kako bi se postigao željeni efekat. Ovakav pristup iziskuje apliciranje velike količine boje koje se po svom hemijskom sastavu “ne tolerišu”. Crna boja je izabrana zato što akcenat na ovom predmetu treba da bude upravo na formi koju stvara boja, a ne na samom koloru.



Ljuljaška 05. Sl.13., 14.



Ljuljaška 05. Sl. 15.

Za kraj...

Volim da budem odgovarajući objekat na pogrešnom

mestu i pogrešan objekat na odgovarajućem mestu...

Biti odgovarajući objekat na pogrešnom mestu i pogrešan

objekat na pravom mestu – to najčešće vredi, jer se

*stalno dešava nešto zabavno.*³⁷

Endi Vorhol

Kako Kant kaže, a Sreten Petrović navodi u svojoj knjizi *Umetnost se isto tako razlikuje od zanata; prva se zove slobodna, a zanat se može zvati utilitarna, plaćena umetnost. Na umetnost se gleda kao da bi svoj smisao mogla postići samo kao igra, to jest kao takvo zanimanje (zanimacija) koja je prijatna sama sa sobom; na zanat se glada kao na rad, to jest kao na ono zanimanje koje je samo sobom NEPRIJATNO (mučno), a koje je privlačno samo blagodareći svojoj posledici (na primer nadnici), usled čega može biti prisilno nametnuto.*³⁸

Iz ovoga možemo zaključiti da su sloboda, odnosno igra i materijalni faktor osnovne razlike između umetnosti i zanata, kao i da se finalni produkti mogu tretirati i percipirati na isti način ukoliko uključimo ove faktore u oba slučaja. To je ono što je osnovno polazište i čime se bavi ovaj doktorski umetnički projekat. Kroz ovaj tekst smo mogli primetiti da je „moderna umetnost“, od *ready made*-a do danas upravo ta koja dozvoljava da upotrebnici predmeti budu predstavljeni kao umetnički, odnosno data im je sloboda da postanu ono što u biti jesu. Možemo slobodno reći da zahvaljujući Dišanu, i njegovoj ideji da preokrene sistem, te da svaki predmet posmatramo kao umetnički, ovakav vid percepcije postaje moguć. Činjenica da su se tokovi umetnosti, pa i sam izgled umetničkih dela, drastično promenili od kad je ovakva filosofija i način razmišljanja prezentovan, govori upravo o njenom značaju. Poznato nam je, kroz vekove, da samo dobre ideje i konteksti pišu istoriju umetnosti. Mnogi se sa ovakvim mišljenjem ne bi složili i rekli bi da je Dišan zaslužan za „smrt umetnosti“, međutim postoje i oni koji misle suprotno i žive njegovu filosofiju. Svakako, njegova teorija da su svi predmeti umetnost jeste ono što je omogućilo ovaj rad i dovelo do ovakvog razmišljanja. Njegov princip izmeštanja predmeta je kostur ovog rada, sve ostalo je nadogradnja potpomognuta skulptorskim principima. Na taj način, dobijena je jedna drugačija celina, koja svakako nalazi argumente, ne samo u Dišanovom stavu, već i kroz tradiciju i druge pravce koji su nam poznati kroz istoriju.

Kada se govori o “ modernoj umetnosti”, obično se misli na vrstu umetnosti koja je potpuno prekinula s tradicijama prošlosti i koja pokušava da postigne ono o čemu nijedan umetnik ranije nije ni sanjao. Neke privlači zamisao o napretku te veruju da i umetnost mora da drži

³⁷ Endi Vorhol, *Filosofija Endija Vorhola (Od A do B i nazad)*, Službeni GLASNIK, 2016., srt.106.

³⁸Sreten Petrović; *Estetika u doba anti-umetnosti*; Dereta; Beograd 2016; str. 102.

korak s vremenom. Drugi više vole krilaticu o “ starim dobrim Danima ” i misle da u modernoj umetnosti ne valja ništa. Ali, videli smo da je situacija odista mnogo složenija i da je moderna umetnost, ništa manje od stare, došla na svet kao odgovor na sasvim određena pitanja.³⁹

Umetnost XX veka, naročito kraj, i početak XXI veka dozvoljava sebi kombinaciju raznih stilova i pravaca, pa možemo reći da više nema pravila; sve je dozvoljeno. Umetnost jednako eklekticizam. Mogli smo primetiti da se umetnost od sredine XX veka do danas razvija i menja vrlo progresivno. Jedan od razloga za ubrzanje samog progressa jeste pojava novih medija, razvoj nauke i tehnologije. Otuda nas ne može začuditi što se umetnici sve češće odlučuju da se ne ograničavaju mogućnostima jednog medija, već prelaze u potpuno nove sfere, kombinujući više medija, koristeći se svim raspoloživim sredstvima, kako bi došli do cilja, odbacujući nasleđe i dotadašnje ustaljene prakse. Postoji još najmanje jedan razlog za ovakav razvoj u umetnosti, a to je protivurečnost svemu što je do sad rečeno. Tendencija da se po svaku cenu izmisli nešto novo, kao i zanemarivanje tradicije i istorijskog nasleđa u kontekstu na koji smo navikli kroz vekove. Umetnici pribegavaju alternativnim metodama istraživanja, ne bi li uspeli da izmisle neizmisljeno i tako dovedu do potpuno novih vizuelnih doživljaja i perceptivnih pomaka, jer umetnost prestaje da postoji u obliku na koji smo navikli - sada umetnost čine i sami umetnici koji, kao i uvek, teže da prevaziđu jedni druge. Umetnost počinje da izlazi iz okvira koji su joj istorijski bili nametnuti te menja kako umetnike tako i same konzumente. Umetnici sebi daju slobodu ulaženja u druge medije kako bi se što bolje izrazili.

Umetnost danas nastaje od svega i svugde, bez jezičkih i teritorijalnih granica. Njeno nastajanje je difuzno, mimikrija apsolutna, ne mora da se prilagođava nikakvom kriterijumu zasnovanom na jeziku i sredini. Novi izrazi se uopštavaju i uobličavaju u jedno otvoreno i beskrajno sazvežđe, u kome caruje formalna nerazpoznatljivost artefakta u odnosu na svakodnevnu realnost, te nema nikakve zasebne oblasti, već se stvaranje slobodno kreće, nadilazeći sve podele, sva ograničenja vezana za dati postupak i njegovo sprovođenje u delo: otuda umetnička mešavina. Širenje je bezgranično, a istraživanje rastegljivo, tako da dopire do svih polja na kome se nešto vizuelno odvija i sa nečim suočava. Umetnici zalaze u slikovno polje, obrađuju ga gipkim i raznolikim pokretima, pred njihovim očima puca vidik na sve medije, a jednostavnosti nema. Skloni su razvijanju subjektivnog faktora, a izbegavanju svake omeđenosti, poprečno prelaze prostranstvo od tradicionalnog do eksperimentalnog, neprestano se bave metamorfozom koja uključuje sve sisteme komunikacije.⁴⁰

³⁹E. H. Gombrich; Saga o umetnosti (umetnost i njena istorija); Laguna; Beograd 2011; str. 557.

⁴⁰Đeremano Čelant, Artmix, HESPERIAedu, Beograd, 2011., str. 13.

Zaključna razmatranja

Skulptura je medij sa kojim se susrećemo, češće nego što imamo svest o tome. Ispitivanje granica između funkcionalnog predmeta i skulpture jeste zadatak ovog teksta i umetničkog projekta, dovodeći na taj način u pitanje granicu između upotrebno i umetničkog predmeta. Videli smo da utilitarni predmeti, pa tako i skulpture imaju bitnu ulogu u kreiranju sveta oko nas i samog načina na koji ga konzumiramo i percipiramo.

Upotrebni predmeti i skulpture su izuzetno bitni faktori u životima svih nas, svaki u svom domenu. Utilitarni predmeti, na prvi pogled, čine naš život jednostavnijim, dok skulpture, naročito one u eksterijeru, menjaju naše poimanje gradova i daju im poseban pečat te pružaju jedinstvene vizuelne nadražaje. Skulptura je svuda oko nas, na fasadama, trgovima, u galerijama, i ispostavlja se, skulptura je u stvarima koji su sastavni deo naše svakodnevice. Ovaj rad se bavi preispitivanjem percepcije, kako samog stvaraoaca tako i konzumenta, nudeći im potpuno novi ugao sagledavanja utilitarnih predmeta koji ih okružuju svakodnevno kroz primere poznate iz istorije umetnosti, pa tako i lične primere ranijih studija. Pre svega, ovo istraživanje i njegovi rezultati imaju za cilj da podstaknu subjektivne perceptivne pomake kod konzumenata i aktivno ih uključe u jedan novi vid filozofskog razmatranja predmeta koji se nalazi pred njima, bilo da se radi o originalu ili jednom od rezultata dobijenih iz navedenih faza.

Ovaj umetnički projekat, takođe, preispituje potencijal odnosa elemenata, uticaj promene dimenzija, materijala i boje u skulpturi. Navedeni pojmovi jesu ono što karakteriše skulpturu i tako je menja kroz vekove. Možemo reći, da se ovde radi o ispitivanju i eksperimentisanju sa granicama, varijacijama odnosno mogućnostima navedenih fenomena. Na ovaj način, dobijaju se nove celine i provocira se dalje razlaganje.

Načinjene su transformacije izabranog predmeta (ljudjaške) u pet faza, tako što je svaka nova celina sastavljena od istog broja istih elemenata od kojih je sačinjen i originalni predmet od kog se polazi - original. Svaka od ovih faza može imati svoje pod faze, a to je put kojim se može krenuti u dalje stvaranje i analize. U svakoj od faza ovog umetničkog projekta korišćena je nova metoda i novi princip. Istraživanje odnosa elemenata je prikazano kroz pet faza, počevši od originala, istraživanjem pozicija elemenata, promenom dimenzija elemenata, zaključno sa upotrebom boje. Dobijene celine stavljene u interakciju sa enterijerom uključuju posmatrača kao krajnjeg korisnika služeći se njegovim taktilnim i vizuelnim doživljajem.

Doprinos umetničkog projekta

Umetnički projekat "Skulpturalna metamorfoza upotrebnog predmeta" kod posmatrača menja percepciju utilitarnih predmeta. On je polazna tačka preispitivanja skulptorskih fenomena poput ideje, odnosa elemenata, dimenzija, materijala, boje i percepcije. "Skulpturalna metamorfoza upotrebnog predmeta", kroz istorijske kontekste, odgovara na pitanje odnosa ovog projekta sa projektima sa sličnim ili istim polazištem sa kraja XX i početka XXI veka. Takođe, kroz moja lična iskustva kao autora, pa tako primerima svojih ranijih radova i studija preispitivala sam odnos skulpture i upotrebnog predmeta.

Upotrebom navedenih intervencija i metoda, istaknut je značaj skulpture kao i njene mogućnosti, odnosno potencijal skulptorskih principa. Metode pristupa samom predmetu ističu kompleksnost skulpture kao forme i upućuju konzumenta na potpuno novi vid percipiranja utilitarnih predmeta te tako brišu granicu između funkcionalnosti i likovnosti. Na ovaj način prikazana je sličnost odnosno istovetnost između upotrebnog predmeta i skulpture i otklonjeno nasilno nametnuto mišljenje o predmetima iz serijske proizvodnje.

Različiti pristupi izabranom predmetu, jednom istom predmetu, uz minimalne intervencije dovodi do kompletno novog vizuelnog i asocijativnog sadržaja, koji upućuju na dalje razlaganje. Fokus se pomera sa originala na nove sadržaje pružajući posmatraču niz novih vizuelnih nadražaja i na taj način ga upućuje na potpuno novi nivo posmatranja predmeta koji se nalazi pred njim. U krajnjem doživljaju, ulogu ima, jednim delom skulptura, kako pojedinačna tako i celokupna postavka dok sa druge strane sve je prepusteno posmatraču i njegovom tumačenju novonastalih objekata.

Zasnivanje lepih umetnosti i uvođenje njihovih različitih tipova potiče iz vremena koje se temeljito razlikovalo od našeg, i od ljudi čija je moć nad stvarima i prilikama bila neznatna u poređenju sa moći kojom danas raspolazemo. Međutim, iznenađujući porast prilagodljivosti i preciznosti naših sredstava budi nadu da će u bliskoj budućnosti doći do najtemeljnijih vremena u drevnoj industriji lepog. U svim umetnostima postoji fizički deo, koji više ne možemo posmatrati i tretirati ga kao pre, taj deo se više ne može oteti delovanju savremene nauke i savremene prakse. I materija, i prostor, i vreme već punih dvadeset godina nisu ono što su oduvek bili. Treba biti spreman na to da će toliko velika novatorstva izmeniti celokupnu tehniku umetnosti, da će na taj način uticati na samu invenciju i, na kraju, možda, dovesti do toga da se, na najčarobniji način, izmeni i sam pojam umetnosti.⁴¹

Načinjene metamorfoze su same sebi i uzrok i posledica. Na kraju, umetnost je u oku posmatrača.

⁴¹Valter Benjamin, Umetničko delo u veku svoje tehnicke reprodukcije, (Pol Valeri, Fragmenti o umetnosti: Osvajanje sveprisutnosti). Izvor: Studije kulture, zbornik, ur. Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd, 2008.str. 1.

Literatura:

Akile Bonito Oliva, Moderna umetnost 1770-170-2000, (Geremano Celant, Arte povera, 1969.) Clio, Beograd,

Aleš Erjavec, Ljubav na poslednji pogled- Avangarda, estetika i kraj umetnosti, Orion art, Beograd, 2013

Arnhajm Rudolf, Za spas umetnosti dvadesetšest eseja, Studentski kulturni centar, Beograd, 2003.

Boris Miljković, Kuvar šta mladi umetnik može da nauči od advertajzera, mašine i budale?, Geopoetika izdavaštvo, Beograd, 2013.

Deni Laure, Istorija umetnosti XX veka, Muzej savremena umetnosti Vojvodine, Novi Sad, Clio, Beograd, 2014.

Đulio Karlo Argan, Moderna umetnost 1770-170-2000, Clio, Beograd,

Francesa Richer and Matthew Rosenzweig, First works by 362 artists, Thames & Hudson, D.A.p./ Distributed Art Publishers, 2006.

Judith Collins, "Sculpture today", Phaidon Press Inc, 2014.

Mišel Pasturo, Boje naših sećanja, Karpos, Beograd,

Rudolf Arnhajm, Prilog psihologiji umetnosti (sabrani eseji), SKC Beograd, Beograd, 2003,

Sreten Petrović, Estetika u doba anti-umetnosti, Dereta; Beograd 2016,

Valter Benjamin, Umetnicko delo u veku svoje tehnicke reprodukcije, (Pol Valeri, Fragmenti o umetnosti: Osvajanje sveprisutnosti). Izvor: Studije kulture, zbornik, ur. Jelena Đorđević, Službeni glasnik, Beograd, 2008.

Umberto Eko, Istorija lepote, Plato, Beograd, 2004.

E. H. Gombrih; Saga o umetnosti (umetnost i njena istorija); Laguna; Beograd 2011;

Đeremano Čelant, Artmix, HESPERIAedu, Beograd, 2011.

Internet stranice:

<http://galeriemax.com/artist/anish-kapoor/>

<https://www.youtube.com/watch?v=4Mt3fGklf4A>

<https://static.royalacademy.org.uk/files/anish-kapoor-education-guide-558.pdf>

<http://artasiapacific.com/Magazine/60/TheFictionOfAutoGenerationAnishKapoor>

Biografski podaci o autoru

Mia Nikolić, rođena 1984. godine u Beogradu. 2009. godine završava Fakultet Primenjenih umetnosti na odseku za primenjeno vajarstvo i stiče zvanje diplomiranog vajara primenjenog vajarstva. Nakon toga, 2013. godine, kao stipendista, završava letnju Akademiju u Salzburgu (Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg) u klasi poljskog umetnika Roberta Kušmirovskog (Robert Kuśmirowski). Bavi se skulpturom, prostornim instalacijama i video performansima. Do 2017. godine izlagala na tri samostalne izložbe "Freedom", Galerija "Zvono", Beograd, 2011., Težina-Oslobađanje-San, Centar za kulturu Studentski Grad, Beograd, 2008., Težina-Oslobađanje-San, galerija Savremene Umetnosti, Smederevo, 2008., kao i na preko pedeset (50) grupnih izložbi i festivala u zemlji i inostranstvu (Norveška, Italija, Austrija, Sirija, Bugarska, Rumunija,...). 2010. godine dobija nagradu "Zlatno dleto" na "Prolećnoj izložbi". Član je strukovnih udruženja ULUS i ULUPUDS od 2010. ima status samostalnog umetnika.

Izjava o autorstvu

Potpisana Mia Nikolić

Broj indeksa 20/ 2013

Izjavljujem,

Da je doktorski umetnički projekat pod naslovom :

“Skulpturna metamorfoza upotrebnog predmeta”

- rezultat sopstvenog umetničkog istraživačkog rada,
- da predloženi doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bio predložen za dobijanje bilo kakve diplome na drugim studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršila autorska prava i koristila intelektualnu svojinu drugih lica.

Potpis doktoranda

U Beogradu, _____

**Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije
doktorskog umetničkog projekta**

Ime i prezime autora Mia Nikolić

Broj indeksa 20/2013

Doktorski studijski program Primijenjena umetnost i dizajn/ Doktorske akademske studije

Naslov doktorskog umetničkog “Skulpturalna metamorfoza upotrebnog predmeta”

Mentor Marko Lađušić, red. prof., Fakultet Primijenjenih umetnosti u Beogradu

Potpisana Mia Nikolić

Izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predala za objavljivanje na portalu **Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora umetnosti, kao što su moje ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti u Beogradu.

Potpis doktoranda

U Beogradu, _____

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti unese moj doktorski umetnički projekat pod nazivom:

“Skulpturalna metamorfoza upotrebno predmeta”

koje je moje autorsko delo.

Doktorski umetnički projekat predala sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno deponovanje.

U Beogradu, _____

Potpis doktoranda
