

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Павловић Магдалена

ПРОСТОРНО-ВРЕМЕНСКИ РИТАМ У СКУЛПТОРСКОЈ ФОРМИ  
скулптуре, рељефи и цртежи на металу

докторски уметнички пројекат

Београд, 2019.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE  
FACULTY OF FINE ARTS



Pavlović Magdalena

SPATIAL – TEMPORAL RHYTHM IN SCULPTURAL FORM  
Sculptures, Reliefs and Drawings on Metal

Doctoral Art Project

Belgrade, 2019.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ  
ЗА ОДБРАНУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Ментор:

мр Душан Петровић, редовни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности у Београду

Чланови комисије:

др Здравко Јоксимовић, редовни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности у Београду

мр Вељко Лалић, редовни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности у Београду

мр Даниела Фулгоси, редовни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности у Београду

др Милица Ђебић, доцент

Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности у Београду

Датум одбране: \_\_\_\_\_

Веома сам захвална свом ментору ред. проф. мр Душану Петровићу на изузетној сарадњи и посвећеном вођењу кроз реализацију овог пројекта.

Овај рад посвећујем својој породици и пријатељима који су ме својом подршком и љубављу пратили и бодрили.

Магдалена Павловић

**Сажетак:** Мисаона, духовна рефлексивна уткана је у форми предела као нераздвојиво ткиво у коме обележавамо своје постојање. На раскршћу континента, религија и царства Балкан је јединствена целина предела богатих материјалним и духовним садржајима. Уметничко дело јесте рефлекс управо тих садржаја који се откривају као отисци архетипа у ткиву његовог језика, скулпторској форми, личности уметника, култури средине. Трагање за артефактима скривених фрагмената културних феномена, у себи садржи потребу да се путем трагања, како откривамо, тако и темељимо у сопственој идентификацији са окружењем. Чудесне синтезе слојевитих метафора културе овог поднебља, које су дубоко узидане у сваки темељ градње, мисли и дела, чине неисцрпан извор инспиративних асоцијација које сам реализовала кроз писани део рада, као и скулпторску форму у овом докторско уметничком пројекту.

Скулптуре, које чине практичан део докторско уметничког пројекта, кроз технологију рада и реализоване поступке, настале су као резултат вишегодишњег истраживања. Дато истраживање остварено је артикулисањем садржаја материјала и применом поступка дезинтеграције материјала, који кроз процес метал као материјал нуди и какав то утицај има на одрживост форме у одређеном завршном облику. У складу са тим пратила сам различите спољашње утицаје и њихово деловање у одређеном простору кроз време.

**Кључне речи:** предели, скулптура, метал, цртеж, корозија, дезинтеграција материјала, процес, атмосфера, време.

**Abstract:** Like indivisible thread, contemplative, spiritual reflection is woven into the forms of the landscape in which one marks their existence. Located at the intersection of continents, religions and kingdoms, the Balkans are a unique entity of landscapes rich in material and spiritual contents. An artwork is reflective of these contents, revealing the traces of these archetypes in the language, the sculptural form, the artist's character and the cultural surroundings. The search for artifacts that hold hidden fragments of cultural phenomena reveal the need to establish one's own identification with their surroundings. The fantastical synthesis of complex cultural metaphors of this environment is deeply rooted in every foundation of construction, thought and creation. This creates an infinite source of inspirational associations that come to fruition in the written part and the sculptural forms of this doctoral artistic project.

Sculptures, the practical portion of this doctoral artistic project, are the result of extensive research achieved through technical work and realized actions. The research was realized by articulating the contents of the material and applying a disintegration process – metal as a material is receptive to this type of process, which influences the durability of the form once it takes on the specified final shape. Accordingly, I observed different external influences and their impact over time in specific spaces.

**Keywords:** landscapes, sculpture, metal, drawing, disintegration of materials, corrosion, process, atmosphere, temporality

## Садржај

Увод у истраживачки рад.....	8
<b>1. Предмет истраживања.....</b>	<b>9</b>
1.1. Стваралачки поступак и примери у раду и размишљању других уметника .....	9
1.2. Техника рада и улога времена у грађењу скулпторске форме.....	14
1.3. Синтеза форми отисак архетипа.....	20
<b>2. Методе и поступци истраживања.....</b>	<b>22</b>
2.1. Разградња материјала и проналазак ликовних вредности.....	22
2.2. Цртежи и рељефи настанак и обрада на металу.....	27
2.3. Обликовање деформацијом.....	36
<b>3. Хоризонтални и вертикални предели.....</b>	<b>47</b>
3.1 Резултати истраживања - Изложба докторског уметничког пројекта..	48
3.2. Скулптура – Еруптивне формације II.....	48
3.3. Скулптура – Еруптивне формације I.....	51
3.4. Скулптура – Талас.....	56
<b>4. Закључак.....</b>	<b>58</b>
<b>5. Списак репродукција .....</b>	<b>59</b>
<b>6. Литература.....</b>	<b>61</b>
<b>7. Резиме.....</b>	<b>62</b>
<b>8. Биографија.....</b>	<b>64</b>

## Увод у истраживачки рад

Форма налази свој живот у мислима, затим мисао покретом руке материјализује потребу стварања и емоцију њеног мисаоног зачећа, тим стваралачким ритмом осваја се простор, тај ритам настанка јесте време. Просторно-временски ритам у скулпторској форми је заснован на физичкој стварности односно кретању форме, која се непосредно опажа и чији се импулс раста кроз настанак интензивно доживљава. Празнина као извор могућности испуњења јесте основ егзистирајућег, стваралачког односа човека према простору и нашег постојања у њему. Управо из истраживања датих релација дефинишем предмет докторског уметничког пројекта. Овом темом отварам проблематику односа према делу, у оквиру стварања, путем процеса дезинтеграције материјала<sup>1</sup> и обнављајуће визуелне представе. Стављајући акценат на темпоралности дела и његовим унутарњим процесуално променљивим садржајима, који се у оквиру себи својственог ритма изнова рађају, организују и пулсирају. Тиме се ниједна форма не схвата фиксном и довршеном. Ако уметност схватимо као процес, тиме је за његово разумевање од одлучујућег значаја његова временска димензија. Темпоралност дела има за последицу да дело, у жељи за постојањем, не буде чврсто одређено претпостављеним резултатом рада, већ се његови елементи, како су и сами подложни променљивости, развијају у времену.

Полазећи од моделовања и проналажења пластичког потенцијала у металу, открила сам низ могућности експериментисања у току процеса рада и његових по природи изузетних могућности трансформације, услед одређених физичких и хемијских интервенција. Тим органским и механичким променама, које су ту присутне као визуелно ткиво, усмерила сам већи део пажње, пратећи дате особине и артикулишући их кроз цртеж и скулптуру. Ти посебни феномени сусрета материјала и различитих интервенција на њему, подстакнути су додатним изучавањем природних процеса таложења, топљења руде, процеса разградње материјала, превођења материјала у различита агрегатна стања.

---

<sup>1</sup> Дезинтеграција материјала - Под термином дезинтеграција материјала подразумевам физичке и хемијске процесе који делују дуготрајно. У овом раду ће се те промене представити као подстицај проналажења одређених ликовних вредности.



# 1. Предмет истраживања

## 1.1. Стваралачки поступак и примери у раду и размишљању других уметника

Различити су подстицаји који уметнике наводе на приступ и реализацију дела. У току пар година истраживања, оно што ми је највише привукло пажњу јесте сам процес рада из кога сам остварила низ различитих поступака пратећи технологију обраде метала.

Стваралачки поступак у мом раду представићу у четири фазе: техничка припрема материјала метала, препознавање форме кроз фрагменте припремљених делова, индентификација са природним феноменима предела, реализација облика.

Да бих започела тему о фазама рада, најпре ћу у овом тексту пратити везу у начину размишљања и процесу рада других уметника, који су путем свог значајаног опуса и начина размишљања чинили атмосферу која ме је утврдила у стварању скулптуре.

Како сам рад засновала на истраживању процеса тако је и свака форма проистекла из интуитивног тражења облика, од фрагмената метала, које сам у непосредном окружењу у току рада остављала. Фрагменти су такође били зачеци малих експеримената. Сваки делић метала је чинио мали свет у физичкој димензији великих могућности у предиспозицији буђења потребе за обликовањем.

Техника рада није била сама себи циљ, поступке које сам изводила ближе описују субјективан доживљај у проналаску ликовности скулпторске форме, цртежа или рељефа. Овај пут интуитивне градње форме без предходно утврђене скице у цртежу или одређеном облику, навео ме је на поље трагања кроз апстрактну форму заједно са процесом као акционим током уметничког стварања. Процес у свом сегменту извођења сам по себи подржава јако много изведених феномена уметничког изражавања које су и други уметници истраживали и на којима су засновали свој уметнички рад. Управо процес садржи један богат живот од зачете мисли о облику до његове реализације. Пратећи пут мени блиског начина размишљања, кроз дело и реч различитих уметника нашла сам усмерење.

Да би могао да упија чудесне моменте окружења, човеку је неопходно да развија чула опажања и тиме удише живот. *Негде је пре свега важно да се лична намера назире кроз једноставност изворног погледа на свет. Исконска једноставност*

*јесте врлина која за посматрање скулптуре је исто тако неопходна да се развија као и осећај за облик. Па како нас на то трагање за обликом упућује Хенри Мур<sup>2</sup>:*

*Из безброј шљунака крај којих сам прошао идући обалом, моје око одабрало је с узбуђењем само оне који су се уклапали у моје занимање за облик у том тренутку. Нешто сасвим друго дешава се када седнем и разгледам прегршит шљунака, један по један. Тиме проширујем свој доживљај форме дајући времена свом духу да се прилагоди новом облику.<sup>3</sup>*

У том ослушкивању Хенри Мур препознаје природу као могућност непрегледног извора стварања и препознавања облика, колико је тај тренутак за њега важан он наводи, дајући свом духу времена, где уочавамо време као битан сегменат у стваралачком процесу опажања. У том процесу радило се док се дело не заврши ма колико је за то времена било потребно и сва пажња концентрисала се на исходу рада. У односу на садашњи приступ стварању некада време није било битан појам у том процесу, када ово спомињем пре свега полазим кроз историју дубоко уназад до данашњих дана живота и рада свих људи. Тај животни темпо орјентисао се новим стремљењима, што је свакако допринело широком спектру различитог приступа делу и откривању нових материјала за извођење рада. Како је питање времена уједно и питање односа његова потреба да се одређеним природним феноменом надахне јесте дубоко садржајна. За њега је посматрање природе саставни део уметничког живота. Оно проширује уметничко познавање облика, одржава његову свежину, не допушта му да ради само у формулама и храни његово надахнуће. *У природи постоји бесконачан број облика и ритмова којима вајар може да обогати своје искуство у познавању форме.<sup>4</sup>*

Сви процеси у природи имају себи својствено време, које при извођењу пратимо и усаглашавамо се кроз те природом дате одређености.

Уколико желимо да остваримо пун квалитет дијалога са формом, можемо развити свој сензибилитет кроз процес. То је за мене био један интензиван и садржајан однос, посебно када пођете од проблематике које материјал у себи носи. Оно што је посебно важно истаћи, јесте да када истраживање поставите од природе проблема материјала ка сопственој идеји, могућности за одговор су веће, него када

---

<sup>2</sup> Хенри Мур (Henry Moore) је био знаменит енглески скулптор.

<sup>3</sup> Хенри Мур, Ликовне свеске 4, Универзитет уметности у Београду, 80.стр

<sup>4</sup> Хенри Мур, Ликовне свеске 4, Универзитет уметности у Београду, 80.стр.

концентрација садржи усмерену идеју на ограничен приступ материјалу ради конкретно одређене реализације скулптуре.

Један од примера уметница која је управо на тако истраживачки посвећен начин остварила изузетан опус јесте Олга Јеврић која истиче: *Дугујем много мудрости природе, највећој, непресушној инспирацији. Бескрајно богатство облика – како органске, тако и неорганске природе, закони градње, логика функционалности, мудрост облика, феномени кристализације, закони раста. То су били заправо најзначајнији универзитети, неисцрпни извор идеја – читања, транспоновања, превођења на језик порука.*<sup>5</sup>

Како смо увидели да уметничко дело настаје, кроз време, акумулацијом естетских садржаја. Облик, како га Пјер Франкастел схвата, настаје изразито динамички, по њему облик је динамика, коју не садржи објекат него импулс који га ствара. Тај импулс стваралачког живота настаје у току процеса рада у контакту са материјалом, у његовој разноврсности особина, тензији и жилавости. Уметник, стварајући, постаје део те размене извора енергије и посебних визуелних сензација које га обогаћују. Колико је важно познавање материјала у току извођења и пре свега осећај и разумевање за говор природе можемо пронаћи у делу Барбаре Хепворт: *За остварење идеје која би била до краја слободно замисљена у камену, дрвету или некој пластичној маси, потребно је потпуно осећање за материју разумевање њеног основног квалитета и карактера. Мора постојати савршено јединство између идеје, материје и димензија. Кад год ме ухвати неки пејзаж, било да је морски или копнени рађају ми се идеје за неке нове скулптуре: то су нови облици које треба дотаћи и по којима треба ходати, то су нови људи које треба загрлити, са тачношћу облика које они што не могу све то да виде пригрле и схвате. Све ово није нека мистична идеја. Реч је о нечему што је сасвим практично и страшно. Скулптура је за мене потврдни исказ наше воље за животом: она је или мала, тако да стаје у руку; или већа, тако да је можемо обгрлити; или још већа, тако да нас тера да је обилазимо и успостављамо свој животни ритам. Као уметнички изражајан облик апстракција представља супротност човековој потреби за опонашањем природе, поред тога апстрактно дело настаје из дубоких интуитивних разлога када то споменем мисли се пре свега на духовну снагу коју поседује добро дело без обзира на правац реализације.*

---

<sup>5</sup> Олга Јеврић, једна од најзначајнијих српских уметника, *Савремена српска скулптура*, интервју, Весна Мајхер, Београд, 2002. год.

*Апстрактне скулпторске вредности налазе се у доброј скулптури било ког времена, али је значајно то да су савремена скулптура и сликарство постали апстрактни у мишљењу и концепту.<sup>6</sup>*



1957.год. Барбара Хепворт поред својих скулптура (Barbara Hepworth 1903 – 1975), фотограф Paul Popper

Разлика између првих дела нефигуративне уметности и апстрактне уметности скоро да не можемо уочити на први поглед. Кандински је сматрао да суштина стварања није репродуктивног и миметичког карактера и да дела тог типа збуњују посматраче чиме својим приказом подржавајући мисао, да је мануелна вештина мера верно приказане стварности. Скулптура двадесетог и двадесетпрвог века јесте широко експериментално поље. У мноштву различитих приступа стварању, од коришћења симбола, материјала, до индивидуалних реализација. Педесетих година двадесетог века у Сједињеним Америчким Државама настао је стилски правац Акционо сликарство. Овај правац подразумева да се, по принципу аутоматизма, боја распрскава по платну, накапава, цеди или се у облику пасте наноси тако да се као резултати добијају случајним токовима кретања боја.

---

<sup>6</sup> Барбара Хепворт (Barbara Hepworth), једна од значајних енглеских уметника, *Ликовне свеске 4*, Универзитет уметности у Београду, стр. 62-65.

На тај начин платно постаје акциона површина, а слика израз динамичног процеса. Главни представници акционог сликарства поред осталих су и Џексон Поллок, Вилем де Кунинг и Франц КLINE.

По принципу по коме су представници акционог сликарства стварали своје слике, наносила сам киселину на лимене плоче и на њима правила цртеже и слике у себи својственом ритму дезинтеграције површине материјала и очувања одређених садржаја ликовних вредности.

*Природа воли оно што је једноставно и не огрће се непотребним луксузом.*<sup>7</sup> Управо то свођење мисли на основне елементе нуди могућност схватања како се форма по том принципу гради и функционише изнутра. Често се у раду враћамо геометријским облицима и сведеним решењима у виду плоча. Сматрам да је посебан изазов то реализовати у скулптури попут Ричарда Сера.

Дела његовог опуса су конципирана за одређену локацију, обе. Огромним димензијама акцентована је перцепција тела посматрача у односу на димензије и унутрашњи простор. Анализа места поставке радова не чине само формална својства, већ и социјална и политичка.

*Значење једног рада се, за мене, налази у напору који му лежи у основи. Овај напор треба, с једне стране, описати као духовно стање, а с друге стране – као неку интеракцију са светом. Уметност је нека врста активности која саму себе сагорева, и то: с довршењем сваког појединачног рада.*<sup>8</sup>



Ричард Сера, (Richard Serra), *East-West/West-East*, Катар

<sup>7</sup> Исак Њутн, (Isaac Newton 1643 -1727), *Principles*, је био један од највећих личности у историји науке.

<sup>8</sup> Ричард Сера (Richard Serra), амерички уметник, интервју из часописа *RESPECTA, THE YALE ARCHITECTURAL JOURNAL*, Cambridge, MIT Press, 1992.



## 1.2. Техника рада и улога времена у грађењу скулпторске форме



Фотографија из процеса рада, Београд, 2018.год.

Попут већине универзалних научних и филозофских појмова, стваралаштво као појам није дошао у европску културу преко уметности, с обзиром да у давним временима стваралачка делатност није званично постојала као основ спонтаног и оригиналног произвођења дела. Ондашњи уметник је био везан за правила са којима се стваралаштво не може помирити, његове могућности биле су везане за репродуковање и преобичавање већ постојеће форме према правилима која су одређена. Да бисмо пронашли праву меру у разумевању улоге технике у процесу стваралаштва, можемо направити кратак осврт на историју схватања приступа стваралаштву и његове примене кроз време.

Мануелна вештина као и уметничка делатност у старих Грка била је означена једном речју, то је реч *techné*, која је представљала како рукотворну делатност тако и високу и лепу уметност. *Technites* је за њих био вајар који зна да изваја статуу, сликар који је умео да наслика одређен приказ исто тако и мајстор који је знао да направи употребни предмет. Уметничко стварање је заузимало највиши степен занатске

вештине. Аристотел<sup>9</sup> се први међу филозофима бавио покушајем да уобличи теорију појединих уметности.

Основ извора Аристотеловог схватања уметности налазимо у теорији драме дела *Поетика*. Аристотел разликује: праксе (праксу, делање, акцију, рад), поиетике (стварање засновано на умећу- *techne*) и тхеоретике (апстрактна знања - *theoria*). Поиетике означава продуктивност, односно стварање, она почиње од одређене замисли (*eidos*), која бива опредмећена применом одређеног умећа (*techne*). За Плотина<sup>10</sup> је уметник и посредник и стваралац, он посредује лепоту своје душе савлађујући отпор материјала и на тај начин ствара уметничко дело. За њега уметничко дело мора постојати у души уметника пре него је уобличено у конкретно дело. Плотин уметничко стварање сматра не одредницом његовог талента, већ говори да је уметник „у служби“ трансперсоналног поретка мудрости: *Нека мудрост ствара све што постаје, било да је то дело уметности, или природе, и свуда мудрост управља стварањем.*<sup>11</sup> У настојању да опише процес уметничког стварања, Плотин уочава ступњеве лепоте. Примарна је уметничка лепота у себи коју он преноси на материјал путем којег се изражава (камен, боја, тон, реч), онолико колико је камен као материјал попустио пред уметношћу. Он однос чисте лепоте и везе са уметничким делом схвата као исијавање (*eclampsis*). Исијавање од свог извора кроз материјализацију слаби што он потврђује речима да: *Наиме, колико год да се протеже идући у материју, утолико постаје слабија од оне каја остаје у јединству.*<sup>12</sup>

Од старих Грка реч *techne* добила је превођење за време Римљана у реч *ars*. Још у средњем веку ова реч се односила на област занатске и уметничке производње. Тек ренесанса уздиже уметност на племенит начин, све до ње тешко се могла разазнати разлика између уметности и вештине. Ренесанса је донела неки ниво стваралачке слободе који се испољио кроз уметност.

Човекова операција деловања подразумева промишљање између реалне потребе и техничког чина. Што је створило низ приступа и поступака у раду кроз време. Искуство односа замисли и реализације препознајемо у раду сваког уметника. Истраживањем различитих примена техничких поступака долазимо до закључка да је подстицај прогресивности у овој области зачета у феномену проналаска, као главној

---

<sup>9</sup> Аристотел (Aristotle ,384-322 г.пре.н.е.), грчки филозоф и научник.

<sup>10</sup> Плотин (Plotinus 204-270.г.), је био хеленистички филозоф (V.8.1.2530.).

<sup>11</sup> Аристотел (Aristotle ,384-322 г.пре.н.е.), грчки филозоф и научник.

<sup>12</sup> Аристотел (Aristotle ,384-322 г.пре.н.е.), грчки филозоф и научник.

истраживачкој водиљи. У потрази за различитим методама обраде материјала, запажамо да се насталим формама може приступити као „прозорима“ у обнављајуће представе, окружења, света, природе уз коју постајемо прилагођени широј перцепцији обликовања, осећања и мишљења. Оно што уметничко дело напаја енергијом и животом настаје у тренутцима процеса грађења пластичког слоја и том спознајом и откривањем нових вредности добијамо резултат обликовања.

У процесу изграђивања форме читамо природу самог уметника, тренутак развоја уметности и средину и време у којем уметник живи.

О вези између духовне садржине и руке као реализатора мануелне праксе Росандић<sup>13</sup> наглашава живот и постојање једне скулпторске форме. Стигмат Росандићеве скулптуре гласи: *Облик је духовно зрачан од теме која је остала унутра у камену или дрвету. По Росандићу нема уметности ако сваки појам, свака тежња човекова није везана за неки принцип трансцедентности. За трансцедентност мора бити везан за појам цивилизације, и појам историје а поготово појам уметности. Ставраоцу јесте задатак да „трансцедентира“, да пребацује човека и материју у област највишег посматрања и искуства. Да би једно време могло донети праву уметност, таленти сами по себи нису довољни. Мора нешто опште духовно и трансцедентно носити таленте. Треба религија духа, или револуција духа; треба уз личну амбицију и амбиција без самољубља. Као што је на пример у средњовековној Италији целокупно уметничко стварање кроз више од два века носила религиозна убеђеност, једно одређено спиритуално расположење одабраних духова и света око њих. Иначе, уметничка активност како рафинована, нема ни пуну оригиналност, ни пуну снагу, па онда ни пун историјски значај.*<sup>14</sup>

Овим речима скулптор преноси идеју сопственог стваралачког виђења суштинске вредности, чинећи тиме једну мисао која обухвата поглед на историју стварања.

Живимо у доба када време представља посебну вредност. Некада није имало тако значајну улогу у стварању, осим као запис о времену у ком се живело. *У времену све настаје и све пролази, по том одређењу примене на простор и време, простор би*

---

<sup>13</sup> Тома Росандић (1878. Сплит – 1958.), био је српски вајар и академик, Исидора Секулић, *Аналитички моменти (Тома Росандић и његов дух у скулптури)*, СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ГЛАСНИК, Београд 1. јули 1940, бр.5, стр. 355-364.

<sup>14</sup> Тома Росандић (1878. Сплит – 1958.), био је српски вајар и академик, Исидора Секулић, *Аналитички моменти (Тома Росандић и његов дух у скулптури)*, СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ГЛАСНИК, Београд 1. јули 1940, бр.5, стр.355-364.



био апстрактни објективитет, а време апстрактни субјективитет.<sup>15</sup> Пол Кудер предлаже више концепција времена: 1) доживљено или психолошко време, 2) биолошко време, 3) механичко време, 4) сидерално или неконстантно време, 5) њутновско време или једнакост у времену и 6) релативно или провизорно реално време. Процес рада у материјалу у себи садржи и прожима већи број концепција времена. За Спинозу: *Трајање је бескрајни континуитет постојања.*<sup>16</sup>

У односу на стварање и очување културолошких артефаката трајање има значајно важну улогу у постојању дела кроз време. Трајање као представник егзистенције одређене форме дефинише време као његову одредницу. Трајање представља понављање одређеног поступка, утврђивање сопствене индивидуе, односно континуитет постојања. Тиме трајање чини статички облик ритма, а ритам одредницу за време. У односу на трајање које претпоставља одређену ствар или један догађај, време представља систем апстрактних мера с обзиром на своју квантитативну природу. Декарт закључује да: *Време које разликујемо од трајања, гледано уопштено, и које називамо бројем кретања није ништа друго до одређен начин на који мислимо исто то трајање.*<sup>17</sup>

Аристотел указује да се време показује као кретање и мењање и да је то аспект са кога га треба посматрати. У току процеса рада за сваку материјалну променљивост нужна је енергија која је условљена кретањем материјалних честица, у ритму различите учесталости она чини ту визуелну и хемијску промену.

Те променљивости бележе различите трансформације форме и утичу на њене текстуре, чинећи тако визуелни подстицај прогресије настанка одређеног облика. Овај начин размишљања битно је обележио мој истраживачки рад у коме природа материјала и њен изузетан начин прилагодљивости трансформацији јесте понудио низ ликовних решења. Колико је кретање значајно за развој и прогресију потврђује и Тома

Аквински: *Тамо где нема кретања, где је биће увек исто, није могуће разликовати предходно од потоњег.*<sup>18</sup>

Свако кретање подразумева одређен ритам, тај ритам носи значајну улогу у настанку дела и читању изгледа облика кроз ритмично преламање светла и сенки. Ритам који опажамо јесте заправо господар наших субјективних импулса. *Ритам*

<sup>15</sup> Пол Кудер (Paul Couderc 15. јул 1899, Париз) је француску астроном.

<sup>16</sup> Спиноза (Baruh Spinoza 1632-1677), холандски филозоф, *Етика II*, дефин. 5.

<sup>17</sup> Декарт (René Descartes 1620-1628), француски филозоф, *Принципи философије*, I, стр. 57.

<sup>18</sup> Тома Аквински (Tommaso d'Aquino око 1225 – 1274), један од најважнијих католичких теолога, *Сума теологије*.

*прожима тело и дух: неуромускуларна моторика и несвесни механизми који скандирају одређен ритам имају за последицу изазивање једне емоције, импресије, квалитета, да би на крају доспели до артикулације једног ритма еманципованог и интелигибилног.*<sup>19</sup>

Контемплација ритма се у уметности претвара у низ осећаја, тиме искуство ритма постаје важно у перцепцији уметничког дела.

Облик у простору и времену јесте јединство материје и духа у његовој временитости и безвремености, променљивости и сталности. Процес рада на начин како га истражујем гради форму, која у ма ком тренутку је затекли, може бити завршена, јер оног тренутка када металом освојите простор, скулптура потпуно самостално егзистира. Додатан разлог за то део је и технике прављења скулптуре у коме конструкција има једнак удео у маси, споља гледане површине, сабирајући тако естетске квалитете. Конструкција је тако негатив позитиву репрезентативног дела форме. Тиме у дословном смислу потврђује се значај праћења поступка градње изнутра. Овај приступ грађења путем дезинтеграције материјала такође прави осврт на значајну ставку у којој материјал сам по себи кроз време пропада где у већини уметничких дела то угрожава егзистенцију дела, у мојим радовима то богати форму новим садржајима. Тиме могу рећи да време има „креативну улогу“ у допуни садржаја скулпторске форме.

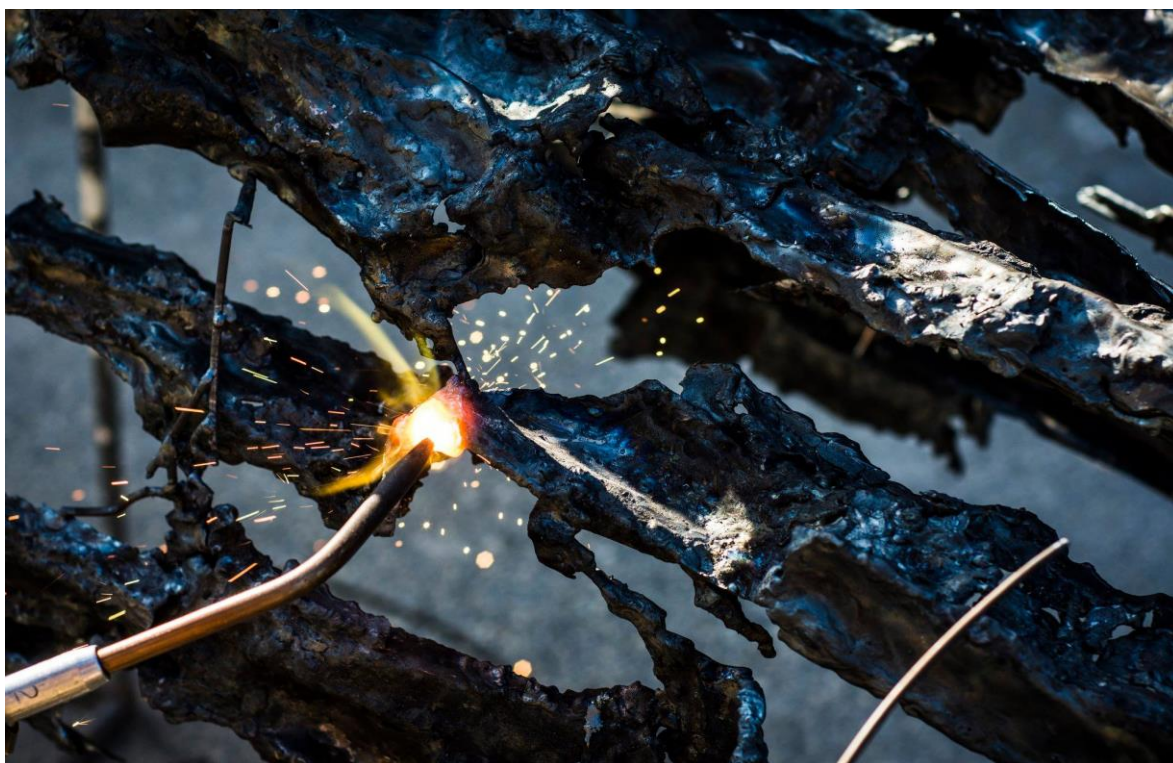
*Вајарство, дакле, настаје тек када акција уметниковог тела престане, и дело буде завршено. На основу изложеног закључујемо да је вајарство у већој мери дијалектичко, да су његови односи према простору, времену и посматрачу објективно бројни.*<sup>20</sup>

Пластички слој има своју структуру, структура садржи елементе, елементи своју природу. Поглед на њих омогућава да се склоп и значење пластичког слоја схвате као процес и резултат обликовања, као симптоми сазнања и вредности односно извори који уметничко дело напајају животом одређене технике градње и настанка, као и пропадљивости и преобликовања скулпторске форме.

---

<sup>19</sup> Милија Белић, српски сликар, *МЕТА АРТ*, стр. 111.

<sup>20</sup> Миодраг Б. Протић, (1922 – 2014), био је српски сликар, ликовни критичар, теоретичар и историчар уметности, *ОБЛИК И ВРЕМЕ*, стр. 257.



Фотографија из процеса рада, фотограф Дубравка Николић, Београд, 2018.год.



Фотографија из процеса брунирања скулптуре, Београд, 2018.год.

### 1.3. Синтеза форми – отисак архетипа



Фотографија настала као белешка раду, Београд, 2018.год.

*Уметничко дело је с једне стране непосредни предмет нашег околног света, али с друге, оно је материјализована човекова друга природа, слика његове двострукости, рефлекс материјала у себи самом. Та подвојеност огледа се у томе што дело постоји чулно, а постоји ради нечег не чулног, ради духа који дело осећа као своју потребу.<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup> Жак Дерида, ( Jacques Derrida, 1930 — 2004), француски филозоф, *Истина у сликарству*, Светлост, Сарајево 1988. стр. 26.



Пуно је човекових трагова у природи које је градио пратећи њу, такође и супростављајући се њеним законима. Сви ти трајно запечаћени отисци дијалога између природе и човека реализовали су мноштво објеката који су на различите начине забележили прошлост, а данас су извори разумевања небројаних историјских подухвата и усклађивања начина живота кроз време. Чудесне синтезе слојевитих метафора културе овог поднебља које су дубоко узидане у сваки темељ градње, мисли и дела, чине неисцрпан извор инспиративних асоцијација које скулптура у сржи своје форме интегрише. У облику стабла или таласа, процепа, различитих форми које у непосредном окружењу предела препознајемо, сабране су у практичној реализацији овог пројекта. Скулптура одише фрагментима постојаности, као тело духу тако скулптура простору чини метафизичку везу дубоко подсвесних дијалога скривеног наслеђа.



*Процеп*, ковани лим, црни лим, сона киселина, 200x10x195cm, 2016.год.

## 2. МЕТОДЕ И ПОСТУПЦИ ИСТРАЖИВАЊА

### 2.1. Разградња материјала и проналазак ликовних вредности

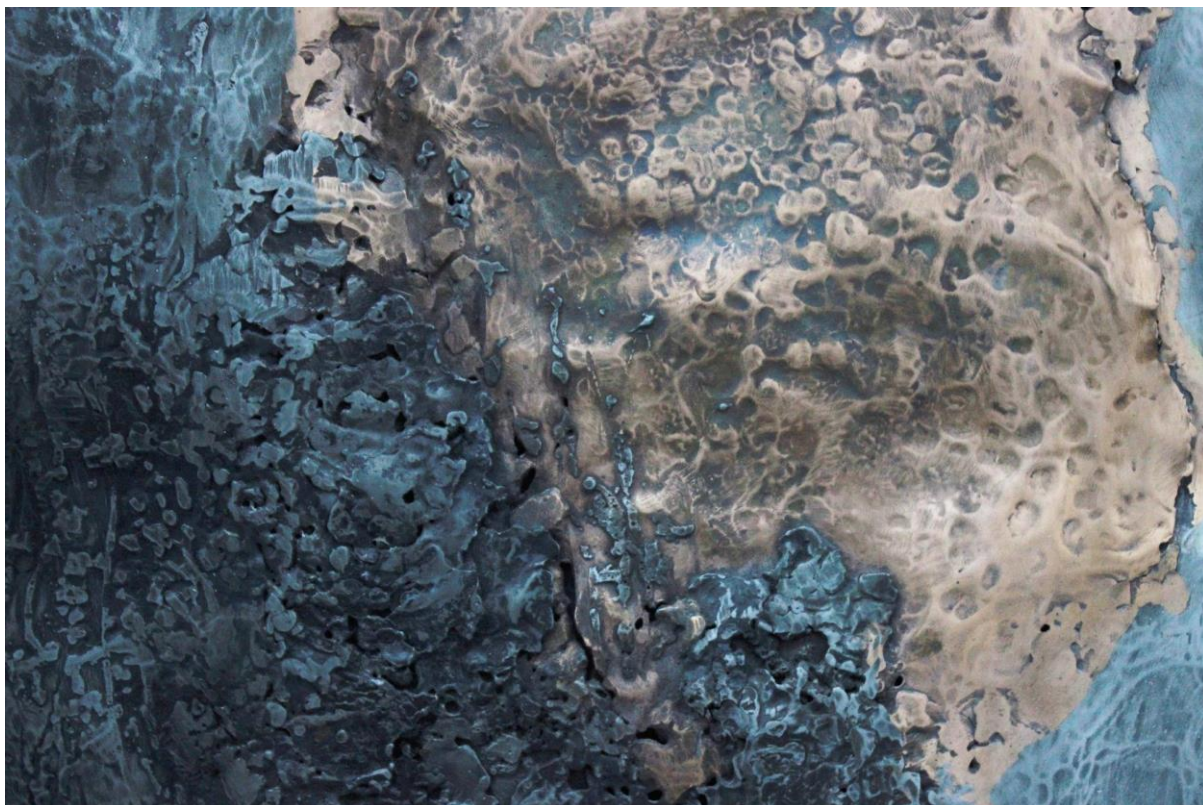


Материјал врло често поставља инспиративне визуелне представе. Различити феномени који извиру из његових сложених реакција подстичу интелект на развој нових искустава у домену различитих истраживања. Вешти прикази апстрактног језика чине суштину његове дијалектичке природе. Разни облици очигледни су примери његових могућности. Метал је материјал који од давнина стимулише различите приступе обради и вредновања његових велелепних израза, који се неисцрпно у контакту са њим откривају. Посебна структура елемената, једињења, агрегатна стања, разноврсност изгледа структуре, нуди могућност истраживачког приступа како разградњи материјала, тако и преобликовању, стапању и

Фотографија из процеса рада, Предели, 2018. год., детаљ

орјентацији ка различитим деформитетима. У тим процесима преобликовања материјал даје импулс живота кроз различите површински пријатне слике.





*Предео2*, црни лим, бакар, 86x10x110cm, 2015.год., детаљ рељефа

Материјал у скулптури чини основ конкретном бивствовању. Кретање у грађењу дела постаје његово битно својство, а простор и време у коме остварује пун домет своје физичке експанзије, услов и функција његове стварне егзистенције. Егзистенција свега што нас окружује обележена је сталним процесима раста и распада и тим континуитетом гради се равнотежа. Тај континуитет животних процеса, у свом раду, користим као тренутак дисања форме, тако да је рад у сваком моменту артикулисана целина која у својој пропадљивости као и рађању сугерише обнављање као моћан фактор егзистенције. Суштину свог рада осећам управо кроз природну моћ обнављања. Ти процеси континуираног суочавања, рађања и пропадања, усклађени су одређеним ритмом. Тиме ритам постаје потенција обећању догађаја, појави, односно доласку форме. *Ако све тече и мења се*<sup>22</sup> онда способност обнављања чини срж извора енергије који је јединствен и постојан као река.

Већ код Хераклита, под плаштом општег протока, наилазимо на сталност реке, сталност сунца, сталност мора, упркос непрекидним менама таласа и ватри.

Управо из ових начина сагледавања односа, скулптуру колико и цртеж и рељеф заснивам на формама природне активности материјала у оквиру одређених временских

---

<sup>22</sup> Хераклит (Heraclius, Ефес око 535-475. п.н.е.), грчки филозоф.

ритмова. Кроз фазе променљивости материјала и трансформације облика и површина усклађујем одлуку о техничком приступу делу, ради остварења потребне атмосфере за рад. Том процесу откривања форме и њеног живота, раста и пропадања обухвата се простор и време на начин који је допуњује и који она осваја.

Једно од важних начела која се јасно примећују у примитивној уметности јесте поштовање материјала. Уметник од давнина показује изразито разумевање за материјал, како за његово коришћење тако и за његове могућности. Многа митска божанства представљана су моћима металних структура и облика. Моћ метала је врло рано добила мистична својства и у алхемији. Када уметност још није била освешћена на тај начин, стварало се из много дубље потребе од касније орјентације ка „лепом“, тада је материјал имао превасходно важну улогу у томе. Пре свега камен затим дрво, теракота, кост били су примери медија којим се одређена порука преносила потомцима, односно свим путем наведеним пролазницима. Као облик претеча записа књига, разним фигурама се утврђивала мисао урезивањем, клесањем грађењем непресушног низа форми. Даљим развојем цивилизације откривени су и метали, затим и појам о лепом. Из тог времена се издваја бронза и скулптура добија свој додатни смисао, да својим богатством материјализације описује величину цивилизације која ју је створила, тиме изазивајући дивљење и страхопоштовање посматрача. Оно што сваки материјал чини посебним извором експерименталних могућности јесте срж његових природом датих предиспозиција.

*Сваки материјал има своја индивидуална својства. Само ако вајар ради непосредно, онда је у живом односу према свом материјалу, онда овај учествује у уобличавању идеје.*<sup>23</sup> Како нас на овај однос упућује Хенри Мур он говори о својствима најдубљег значаја за вајара у реализацији дела, у складу са личним развојем, карактером и душевном конституцијом.

У природи обликовања метала јесте деформација, она се подстиче било којим видом физичког или хемијског контакта. Контакт са металом чини буђење у њему уткане животне енергије, коју он манифестује изузетним рељефним односно пиктуралним садржајима.

За метал можемо узети низ околности у којима он учествује у отвореном дијалогу са оним ко га носи као украс, додирује, док ствара од њега форму у скулптури или га додаје објекту у архитектури. Његова природом дана племенитост испољава

---

<sup>23</sup> Хенри Мур, *Ликовне свеске 4*, Универзитет уметности у Београду, стр. 79.



интензивно отворен контакт руке са материјалом. Из те непосредне драгоцености настао је процес стварања и препознавања низа експерименталних поступака које сам временом преточила у цртеже, рељефе и скулптуре.

Тај магијски гест дијалога између руке и његове површине побуђује неисцрпне визуелне манифестације које на одређен начин преводим у дело. Од утицаја промене температуре, урезивања цртежа у површину плоче, процеса дезинтеграције материјала путем киселина до интензивних ковачких удараца, кривљења метала и заваривања. Све су то поступци који су примарни део обраде метала и које у одређеној мери користим у извођењу свога рада. Сваки систем тежи успостављању одређене стабилности. Природни системи су отворени и самим тим пружају могућност константној регенерацији и деградацији што отвара пут за настанак квалитетнијег садржаја.

Управо из тих појединости развила сам неколико експерименталних приступа раду, користећи лимове различитих формата и дебљина. Методом разградње, разоткривала сам посебне слојевитости које су уједно и део суштине стваралачког процеса у овом материјалу. Контакт између материјала и мисаоног трагања остварује процес развоја свести о поступку стварања дела. Елементарно изучавање понашања материјала у различитим временским фазама, даје посебну драгоценост откривачким способностима.

Различите фазе дезинтеграције материјала добијам путем хемијских процеса, које одређеним заштитним слојевима успоравам и тиме добијам на активним променама, кроз време, унутар површине материјала. То је један вид успоравања промена на површини дела рада. Интезивирањем валерских тоналитета унутар цртежа, слике. Активније промена раслојавања постигнуте су различитим хемијским једињењима, са учешћем процента влаге у простору и откривања неких нових вредности нестајања дела у току слојевитог осипања.

У процесу рада највише сам користила гвожђе, односно црни лим, а понекад додајем и бакар. Рад најчешће изводим у условима погодним за што бољу активацију хемијских и корозивних процеса. Метали изложени спољашњим утицајима брже подлежу променама. Постоје метали који се штите стабилношћу оксида. Корозију може убрзати утицај влаге на материјал било да је споља наметнута или да је већ подстакнута унутар површине. Трошење материјала је још један облик променљивости својства материјала који је у основи физички, а не хемијски процес.

Споменути хемијски и физички процеси који, делујући дуготрајно, нарушавају својства материјала у виду дезинтеграцијских процеса по првој фази рада чине енформел.

Енформел је управо уметност деструкције и тражење излаза из тог неформалног, деструктивног и хаотичног стања. Деструкција је самим тим креација. Поглед се не завршава на површини феномена разградње, он трага за дубином ка суштини и тајни постојања и његове обнављајуће енергије. У том процесу трагања препознајем смисао и пре него што се споља наметне у виду одређене ликовности.

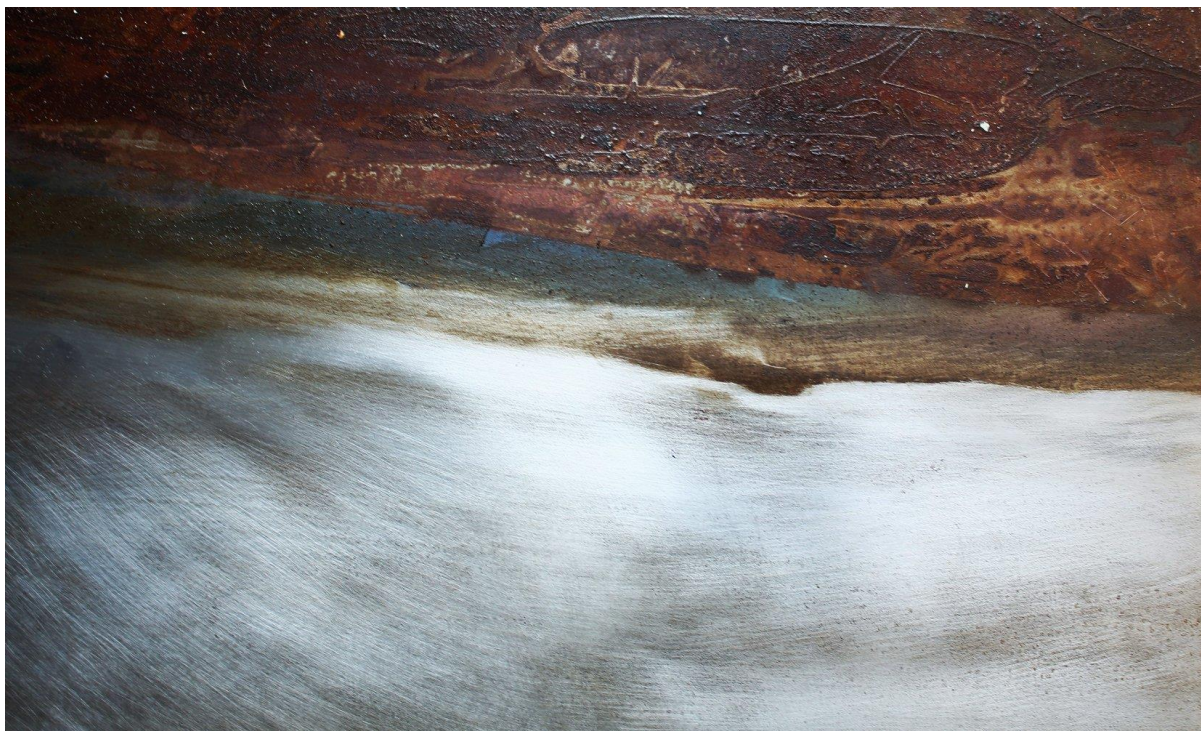
То можемо видети најпре код Пикаса<sup>24</sup> у неким фазама где он поништава слику затим прави слику преко слике. Такво поништавање слика води ка потпуном остварењу намере уметника. Л.Фонтана<sup>25</sup> хируршки просеца слике да би упловио даље у простор, који више није простор ограничене природе слике, нити ограничене природе наше егзистенције. У овом материјалу такви поступци се изводе природним следом околности трагања за формом или цртежом.

---

<sup>24</sup> Пабло Пикасо (Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973), шпански сликар, вајар, графичар, керамичар и позоришни дизајнер.

<sup>25</sup> Л. Фонтана (Lucio Fontana, 1899- 1968), италијански сликар и теоретичар.

## 2.2. Цртежи и рељефи настанак и обрада на металу



*Предели, црни лим, сона киселина, 2019.год., детаљ рада*

Детаљ фотографије рада представља поступак откривања садржаја реакција метала на различите начине третирања површине материјала. Да бих описала рад у овом материјалу, важно је упознати се са особинама гвожђа. Потпуно чисто гвожђе је мекан метал сребрнкастог сјаја познат од давнина, данас је јако важан технички метал који има широку примену. Унутрашњост Земље се претежно састоји од гвожђа. Он је један од најраспрострањенијих металних елемената у земљиној кори. Гвожђе рђа у присуству влаге и раствара се у разређеним киселинама. У овом раду коришћен је црни лим. Лимови се користе још од давнина, у почетку се производио примитивним техникама које су подразумевале ручне батове покретане снагом воде, док се данас производе поступком ваљања металних блокова. Можемо га у продаји наћи као топловаљан или хладноваљан лим, такође, и у различитим димензијама и дебљинама. Можемо их пронаћи од најтањих као што су златни листићи дебљине 0,005 mm, преко алуминијумске фолије коју често употребљавамо у домаћинствима, до финих 0,5 mm, 0,8 mm, 1 mm, танких од 1 mm до 2,75 mm, средњих од 3mm до 4,75 mm и дебелих од 5 mm до 60 mm. У односу на примену у различитим индустријама постоји више врста

лимова: Конструкцијски, бродски, аутомобилски, котловски, трансформацијски. По изгледу могу бити и глатки или са одређеном шаром валовити.



Фотографија, котур лима, 2019. год.

Мени је посебно интересантан у свим реакцијама од одгревања до наношења хемијских супстанци, он једноставно упија и одговара на процесе садржајно, интензивно и веома је подложен трансформацијама. По несталности своје природе одговара сваком процесу експерименталног истраживања и посебно би рад са њим препоручила свим индивидуама таквих потреба и интересовања. Овај поступак започињем одгревањем лима, на одређеној температури он постаје плавичасте боје коју задржавам у цртежима. Такође у току одгревања можемо правити цртеж различитих интензитета плавих нијанси када је у питању црни лим, док се рецимо код бакра појављују пурпурне нијансе. Када се лим охлади ове боје се лако механички уклањају с обзиром да се тренутно задржавају на површини. Осећај је посебан када вам метал у тим тренутцима открива спектар пријатности, довољно је да материјалу приђете на било који начин који на њега делује активно. На примеру слике *Предел* види се градијски след околности деловања и артикулације слојевитих поступака. При дну фотографије примећујемо сиву површину ошмиргланог лима, који даје фин сјај од потеза урањавања гранула абразива шмиргле у његову површину, где сваки потез чини



једну сјајну нит линије. Затим у танком слоју изнад примећујемо плавичаст тон који сам као траг неба оставила да удахне детаљ, изнад њега се примећује блага рељефност процеса разграђеног материјала. Ту је сона киселина дубље нагризла и ушла у разградњу чинећи тако рељефан цртеж у коме се отискује апстрактан пејзаж. Детаљ рада приказује технику рада у материјалу, коју сам истраживала неколико година уназад, посебан је изазов артикулисати слике које се у тренутку хемијских процеса спонтано добију. Мислим да овај пример рада лепо приказује могућности овог основног приступа обраде и спонтане реакције обраде хемијским путем и добијене предложене вредности.

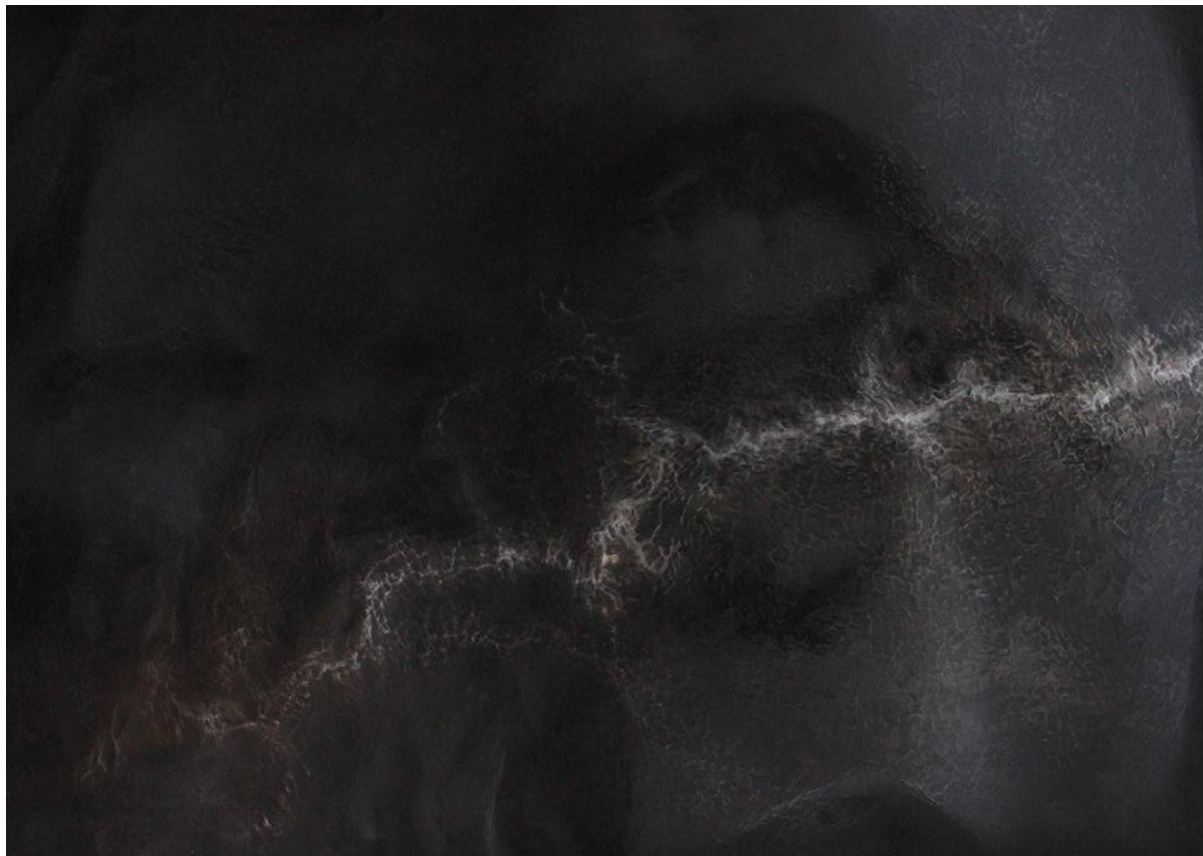
Механичке интервенције у сврси постизања цртежа и рељефа од поступака подразумевају: шмирглање, рад са брусилицом, полирање и савијање лима. Тим једноставним поступцима постигла сам различита естетска решења и артикулисала их кроз радове .



Фотографија из процеса рада, *Предела*, 2017. год., детаљ

Како текстура чини ликовни елемент који најдиректније говори о природи самог материјала, о његовој грађи и структуралном карактеру, у овим радовима ћу приказати на који начин је можемо употребити или потенцирати његов површински квалитет и

којим се путем на лиму текстура интензивира. У многим другим природним материјалима текстура представља интензиван и компактан део форме, који наговештава природан ток настанка форме изнутра, док се лим добија механичким путем он тај садржај таквог интензивног типа нема, па се на њему одређена шара или рељеф појављује након примене механичке интервенције.



*Предео 6, црни лим, 86x10x110cm, 2016. год.*

У овом примеру текстура својим преламањем светла под различитим углом чини рефлексију, кроз себи својствен ритам, дајући илузију кретања форме која као ехо осваја простор. Са циљем допуне идеји о просторно-временском ритму у коме обитава свака материја, односно који осваја свака форма. Још један пример јесте *Предео 6*. На овом примеру рада јасно се примећује снажна рељефност плоче. Цео њен формат је у кратким потезима искрзан траговима рада брусилицом, као и на предходној фотографији, разлика је у томе што је ова плоча брунирана па се плаветнило од одгревања не може видети. Са већим бројем одгревања плаветнило нестаје под сивим тоновима метала. Брунирање је техника која се примењује само на угљеничним металима, на племенитим металима или нерђајућим челицима не. Ту се дешава брза оксидација, па се овом техником ствара црни слој који пре свега игра улогу у естетици. Овај слој је порозан, тако да нема најбоља антикорозивна својства која ће га дуго

штитити од рђе. Након брунирања површине би требале додатно да се науље ради боље заштите. Техника брунирања термичким путем је позната од давнина, а посебно је примењивана почетком XIX и XX века. Брунирањем се матира површински слој, што у већини ситуација уме помоћи у проналаску естетске мере, с обзиром да је у току процеса рада метал, колико инспираиван, толико лако својим изузетно интензивним садржајем улази у декоративност. Такође, овим поступком можемо покрити и одређене грешке при недовољној техничкој прецизности у одређеној рустичности. Можемо тим путем објединити у доброј мери претенциозну текстуру рада. Иако су метали на први поглед јако чврсти, они веома осетљиво реагују са околином и постепено пропадају. На њих делују сви атмосферски услови од влаге, температуре, ветра, смога, затим садржај соли, различитих киселина, као и контакт у току рада са длановима брзо развија корозију, такође, и деловање живих организама од гљивица, плесни, алги и разних микроорганизама. Корозија се дели на хемијску, физичку, биолошку, електричну и сложену корозију. Метали као што су бакар, сребро, алуминијум, никал и месинг направе заштитан оксидни слој који их штити од пропадања. Бакар направи зелени слој док остали споменути метали потамне. Такође, и те обојене финесе могу допринети ликовном језику, или рецимо форми дати посебну патину времена.

Мере заштите метала су разноврсне, споменућу само неке од њих са којима сам се сусретала, а то су поступци цинковања, елоксирања, брунирања; заштитни премази пигмената различитих боја; анодна заштита племенитим металима чиме се основни метал штити племенитијим металом; заштита инхибиторима, где премаз делује тако да ствара кору која успорава корозију, заштита је применљива у отвореним просторима. Поред могућности топљења, одгревања, заваривања и бушење метала на високим температурама, у тачци његовог топљења, спада у пробојно освајање простора и његове артикулације. Када се проведе неко краће време у истраживању овог материјала, врло брзо се развије потреба за орјентацијом ка празнини и контактним тачкама у којим се сусрећу масе две површине и њихово снажно суочавање.





*Предео 1, црни лим, бакар, 86x10x110cm, 2016. год., детаљ рада*



*Предео 1, црни лим, бакар, 86x10x110cm, 2016. год., детаљ рада*



На фотографији *Предео 1* представљен је рељеф у комбинацији црног лима и бакра. На површинском слоју црног лима јавља се суптилан цртеж између рупа кроз које исијава бакар. Тај бакар симулира кретање метала док је још у течном стању, заједно са црним лимом, у једној рељефној композицији. Рељеф представља асоцијацију на пут трансформације метала, од агрегатних стања до чврсте форме исписане визуализацијом догађаја који су тај изглед условили. На фотографији *Предео 1* другог детаља примећује се и додатан цртеж постигнут одгревањем лима, чинећи комплетну слику процеса трагања за ликовним рукописом у овом материјалу.

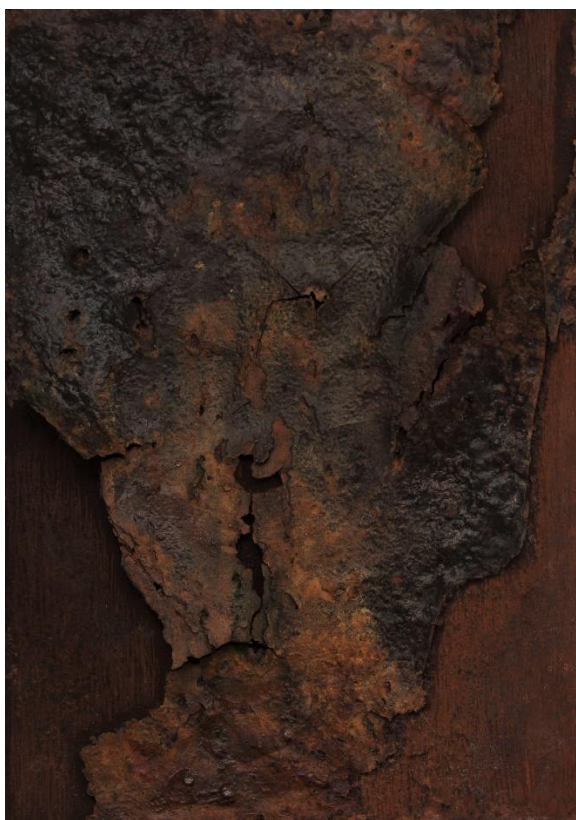
Ова плоча чини временску слику разградивих промена услед деловања соне киселине. Оно што овде открива нијансирану валерску вредност, јесте временски различито подстакнут процес. Овај рад садржи и уједно описује идеју стварања и разградње материјала у различитим временским ритмовима, који тако чине једну симфонију засебних процеса, у сваком фрагменту интеракције садржаја.

Након првог процесуалног дела хемијских реакција и повећања раслојености материјала, рад артикулишем контурним обрисима, до ког долазим асоцијативним путем. Најтамнији тонови представљају делове где је процес ушао дубоко у пределе цртежа, док су светле нијансе тек површински дотакнуте.

Такав отворен, непосредан и спонтан приступ стварању у оквиру кога ситуацију пратимо и повремено контролишемо ток реализације, нуди могућности за отворенијом индентификацијом са самим делом. Оно што посебно осећам као суштину реализације свог рада у једној слици сабрала је ова плоча. Тај приступ у коме дело свакога тренутка живи неки нови садржај и неку нову слику у свој својој слободи темпоралности садржаја. Металне плоче доводим до одређене тачке артикулисаности и остављам их да се унутар заштитног слоја даље саме разлажу и остварују у свом динамичном вишегодишње променљивом стању.



*Предео, црни лим, сона киселина, 86x10x110cm, 2016. год., детаљ рада*



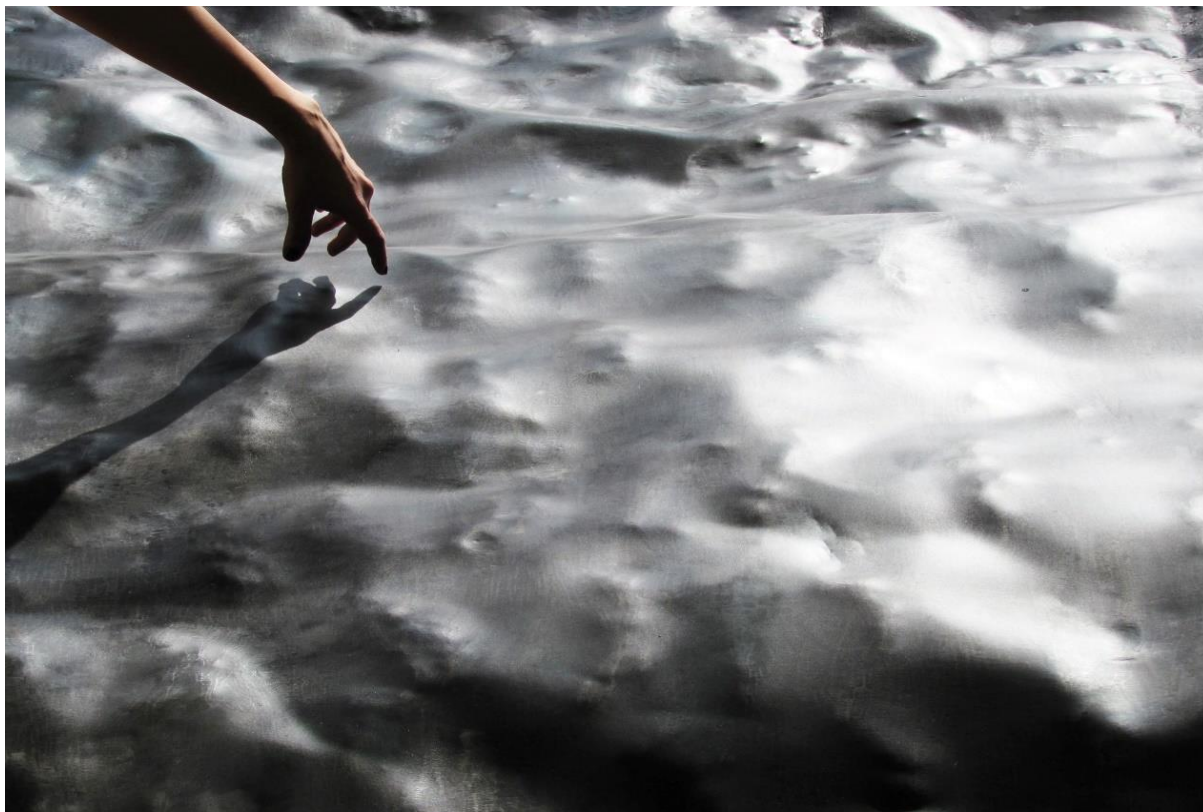
*Портрети 1. и .2, црни лим, сона киселина, 16 x 19cm, 2017. год.*





*Предео 5, црни лим, сона киселина, 86x10x110cm, 2016. год.*

## 2.3. Обликовање деформацијом



Фотографија из процеса рада, Београд, 2016. год.

Дајући физичку форму у складу са потребном функцијом, уједно и племенит изглед, метал је поред многих природних материјала био од фундаменталног значаја за генезу цивилизације. Елементарне материје чији оксиди са водом граде базе зову се метали. Порекло речи метал је од грчке речи *μέταλλον métallon*, што значи *рудник, каменолом, метал*. У природи их налазимо углавном у сивој боји, осим злата које је жуто и бакра који је црвене боје. Поседују метални сјај и сви су у чврстом стању осим живе која је у течном стању. Метали могу бити јако тврди и прилично меки. Већине метала су тврде, сјајне, чврсте супстанце на собној температури. Он је подложен различитим трансформацијама услед промена температура и одређених хемијских састава.

Материјали потекли из земљине утробе су од кључног значаја за развој технологије. Прелаз из каменог доба у доба обележеног употребом метала, означава почетак технолошког напретка. Атрактиван изглед и лакоћа обраде сребра, бакра и злата као и коришћење гвожђа од давнина привлачи занатлије и уметнике. Од њега су

израђивани најразличитији предмети од накита, маски, других украсних видова употребе, затим икона и оружја. Гвоздено доба које се јавља након бронзаног доба, обележило је период употребе гвожђа у изради алатки и оружја. У старијем добу коришћено је грубо и лоше обрађено гвожђе, док се у новијем гвозденом добу јављају предмети финије обраде и побољшања његових особина, попут челика.

Обрада метала има свој ритмичан ток, сваки ударац, претапање материјала, заваривање, сечење, урезивање чине низ покрета који се у звучном ритму изнова и изнова понављају градећи форму. Тај тренутак понављања симулира континуитет живота, тиме можемо рећи да се у временским оквирима понавља само оно што се жели поново у неком другом облику створити.

Ковање је најстарији начин обраде метала. Уз помоћ наизглед једноставних, али снажних савезника ватре, чекића и наковања, ковачи су одвајкада војевали победу над робусним, грубим материјалом, кроз ритам многих напором стечених искустава. Недостаци алата морали су бити компензовани различитим вештинама. Човеков таленат могао је из грубог оруђа да извуче максималну ефикасност. Дуго времена је добар мач представљао изузетну драгоценост. У средњем веку било је веома важно ковање ратне опреме од панцирних кошуља, оклопа, мачева и других предмета. Колико су мајстори били вешти говори и пример гвозденог стуба у Индији, који је изузетним познавањем материјала и технологије направљен тако да кроз векове не деградира од рђе. Подигнут је или крајем четвртог или почетком петог века. Гвоздени стуб је висок 7,25 m и тежак шест тона. Технолошко искуство тих људи било је велико, такође, је чувано као тајна. И данас је ковање важан начин обраде метала.

Пластичност је особина материјала да након деловања одређене силе, ударца чекића или притиска пресе, остане трајно изобличен односно деформисан. Под пластичном деформацијом метала подразумева се трајна промена његовог облика утицајем спољашње силе у зависности од карактеристика алата.

Реконструкција метала настаје код деформисаног комада када је температура толико висока да омогућава стварање новог, недеформисаног зрна, што се назива секундарном рекристализацијом. Зрна су различита по свом облику и величини, што зависи од врсте материјала, његове прераде, механичке и топлотне. Та зрна су неправилног облика и називамо их кристалима. Ти наоко неправилни кристали састављени су од правилно поређаних атома и чине кристалне решетке тачно одређеног састава. Неки метали нису довољно пластични па их је немогуће деформисати на собној температури, али зато при загревању изражавају деформацију.



Заправо могу бити подвргнути одређеном виду деформације материјала. Пластична деформација се може вршити на собној температури или испод температуре рекристализације, што се назива хладном пластичном деформацијом. Затим при повишеним температурама при чему у току деформације долази до рекристализације метала што називамо топлом пластичном деформацијом. Код већине метала топла пластична деформација користи се као претходница хладне пластичне деформације. При томе, захваљујући топлој деформацији, долази до разбијања неповољне ливене структуре, која је обично врло мало пластична. Величина деформације попречног пресека треба да буде минимум 50% да би се постигао жељени ефекат. Приликом слободног ковања пуног комада метала он се увек кантује – окреће за деведесет степени наизменично да би у току деформације одржао потребан однос између висине и ширине. Ковање лима има другачији поступак који ћу детаљније описати у опису грађења скулпторске форме. Загревање метала који је претходно био подвргнут хладној деформацији доводи до процеса опорављања, а касније до рекристализације. Опорављањем се уклањају напрезања која су настала при деформацији метала.



Фотографија из процеса ливења метала, 2019. год.

Прерада добијена путем ковања је квалитетнија од ливеним путем добијеног комада. Ливени комади су зрнасте структуре и укључују трагове нечистоћа и шупљина. Једино су ковани комади компактне структуре услед чега су механичка

својства боља. У скулптури овакви подаци могу допунити елементарно размишљање о избору начина извођења и одређења облика. Као и предиспозицији естетских вредности добијених путем ковања односно ливења у овом материјалу.

Старење или отврдњавање метала настаје онда када дотична легура, у чврстом стању, има трансформације из једнофазног у двофазно подручје, или из једнофазног у фазно подручје са хемијским једињењем. Уколико се метал загреје до температуре једнофазног подручја и онда охлади до собне температуре (каљење), у металу ће бити једнофазно подручје које ствара нестабилно стање. Да би метал прешао у стабилно стање, потребно је време, да се оствари природно старење, или се загрева до температуре која ће га превести у стабилно стање. Овим термичким поступком мењају се механичке особине, а резултат је повећање чврстоће и тврдоће, побољшавају се еластична својства, а смањује се пластичност што је посебно важно када је у питању скулптура већег формата. У зависности од механичких особина, материјала у процесу рада, извођење скулптуре може се доста ограничити, уколико се не предвиди број непрецизне обраде одређених делова комада. Код свих видова механичке обраде фактори од којих зависи извођење скулптуре, такође, и коначни естетски ефекти обраде су :

- претходно стање метала
- температура обраде
- време трајања обраде
- број поновљених поступака
- третирање површине
- тип заваривања
- брзина хлађења након обраде
- технички услови у којим се обрада кроз процес врши
- услови атмосфере у којој се обрада врши
- услови атмосфере у којој ће се скулптура наћи након завршетка
- тип заштите материјала

Наведене ставке у оквиру овог текста можемо делимично образложити. Разлог за то је у примеру предложене скулптуре која би се извела и естетских норми за којим индивидуално сваки уметник трага, односно начина на који се приступа откривању форме у датом материјалу, где прецизну технику рада можемо користити делимично или потпуно. У зависности од особених афинитета свака индивидуа се слободно

користи претпостављеном ситуацијом у естетске сврхе. Покушаћу што шире да напоменем неке од околности са којима се скулптор сусреће у процесу рада у овом материјалу.

Предходно стање метала подразумева физичко и хемијско стање комада метала у коме планирамо да изведемо скулптуру. Да ли је у питању метал са заштићеном површином или не, да ли је хемијски третиран, колико је стар комад. Ако је лим у питању које је дебљине материјал, такође, испитивање површине и очуваности структуре лима; да ли је црни лим или бакар, месинг, прохром... Хемијско стање материјала може озбиљно учествовати у убрзању разградње материјала, или довести до одређених промена у природном изгледу материјала. Концентрација хемијских елемената у материјалу утиче, такође, и на поступак заваривања, па треба садржај испитати пре плана да се у материјалу изводе скулптуре поготово већег формата.



Фотографија котурова лима различитих дебљина, 2019.год.

Лим дебљине од 0,5 mm – 0,8 mm моделујемо поступком савијања, с обзиром да та дебљина не трпи дубља истезања. За поступак ковања користи се лим од 2 mm, 3 mm или 4 mm, са двомилиметарским лимом постизала сам задовољавајуће истезање и до 2 cm висине волумена на одређеним деловима форме. Што је дебљина лима већа приступ раду је слободнији, што значи да обраду можемо вршити кроз могућности истезања и истраживања волумена форме све до проналаска адекватног решења.



Поступак градње једног облика, започиње одгревањем лима, ако је то избор материјала. Као што је наведено у почетку текста о утицају температуре у процесу ковања, након чега се исецају крупнији комади одређено мерених формата. Формат за сечење треба бити увек већи од претпостављеног комада који се моделује и уграђује у замишљен облик. Форма улази у простор па се тим истезањем, путем ковања, почетно измере странице. Измерене странице се деформишу у складу са бројем удараца или савијања и начином моделовања чекићем. Затим се ковачким ударцима тањи лим из негатива и постиже одређен волумен. Алат се бира у зависности од тога колико се прецизно моделује. Ковање лима трпи минималан број грешака, јер свако враћање масе из позитива у негатив са поновним ударцима из негатива изазива пуцање лима. Поступак и избор температуре загревања треба обавити у зависности од претходне деформације метала и жељеног избијања масе материјала у простор.



Фотографија водене паре након хлађења лима у процесу ваљања, 2019.год.

Средство за хлађење може бити вода, шпиритус, струја хладног ваздуха или киселина за скидање оксида. У процесу извођења скулптуре најбоље је да хлађење вршимо чекајући да се температура спусти природним путем без додатне интервенције.

Време трајања обраде може бити различит, комплексност форме то одређује исто колико и познавање извођења скулптуре у овом материјалу. Процес рада може

трајати и по пар месеци, поготово када се материјал истражује у оквиру вежби апстраховања облика. Оно што је специфично за овај начин моделовања јесте то што, у почетку моделовања па све до краја извођења скулптуре, немамо комплетну масу дела, односно градимо масу у простору већ одређено направљеним или прикупљеним деловима. У овом случају конструкција скулптуре није унутар ње скривена, већ је део њеног површинског, односно приказ репрезентативног изгледа. Тиме начин моделовања из негатива дословно остаје утиснут у физичким белешкама јединства рукописа мисли, емоције и покрета.

Како је систем градње скулптуре у овом материјалу одређен пластичном деформацијом? Пластичност је битна појава у технологији обликовања деформирањем, као што су ваљање, ковање, савијање, дубоко вучење и друго, док се у конструкцијама јавља само локално унутар ограничених мањих подручја. Свака интервенција при моделовању одређеним поступком мора бити одмерен, да би материјал истрпео већу количину промена услед трагања за формом. Третирање површине у доброј мери обраде могу дати задивљујуће резултате које требамо препознати и у својој свежини сачувати.

Живимо у врмену потпуно окружени машином и тиме што индустрија нуди. Тако да и у односу на апарате за заваривање немамо потпуну дистанцу као непознаницу, чак и када су млади уметници у питању, који се први пут сусрећу са њиховим коришћењем. Заваривање је процес спајања два или више метална дела истог или сличног хемијског састава. Спајањем се добија нераздвојива веза. Изводи се под дејством топлоте уз додавање материјала, а у одређеним техникама и без додавања. Најстарија врста заваривања јесте ковачко заваривање. Заваривање се врши уз повремено загревање ивице металних делова које треба спојити. Загрева се до температуре при којој метал прелази из чврстог у течност стање, техника зависи од врсте и начина заваривања одређених комада. Постоје две врсте заваривања топљењем и заваривање притиском. Посебно ћу се фокусирати на проблематици везаној за скулптуру у процесу заваривања и његовог утицаја на естетику дела.

Гасно заваривање је поступак заваривања топљењем при коме се топлота потребна за топљење основног и додатног материјала добија сагоревањем смеше горивног гаса и кисеоника. Температура пламена треба да буде знатно виша од температуре топљења основног и додатног метала. Најчешће се користе гориви гасови на бази угљоводоника. Гасови лакши од ваздуха су ацетилен, метан и водоник, а тежи од ваздуха бутан, пропан и метилацетилен-пропадијен.



Фотографија из процеса рада, Београд, 2018. год.

О карактеристикама свих гасова се треба пре употребе детаљно информисати, у једној уметничкој радионици је важно знати све мере предострожности када је у питању задржавање гасова у простору. Најпожељније је пратити прописе и са тим се ускладити. У свом раду највише сам користила ацетилен и кисеоник. Ацетилен има велику температуру пламена и брзину сагоревања, лакши је од ваздуха и јако запаљив. У горионику овај гас се меша са кисеоником и тако развија пламен од  $3160\text{ }^{\circ}\text{C}$ .

У зависности од односа гасова кисеоника и ацетилена разликују се три врсте пламена:

- Редукујући (мање кисеоника)
- Оксидујући (вишак кисеоника)
- Неутралан пламен (однос кисеоника и ацетилена 1:1 )

У пракси се користи неутралан пламен, са благим вишком кисеоника, где се тај вишак кисеоника троши на сагоревање околних гасова. Неутралан пламен се користи за заваривање челика, бакра, никла и његових легура, бронзе и олова. Редукујући пламен користимо при заваривању алуминијума и његових легура.

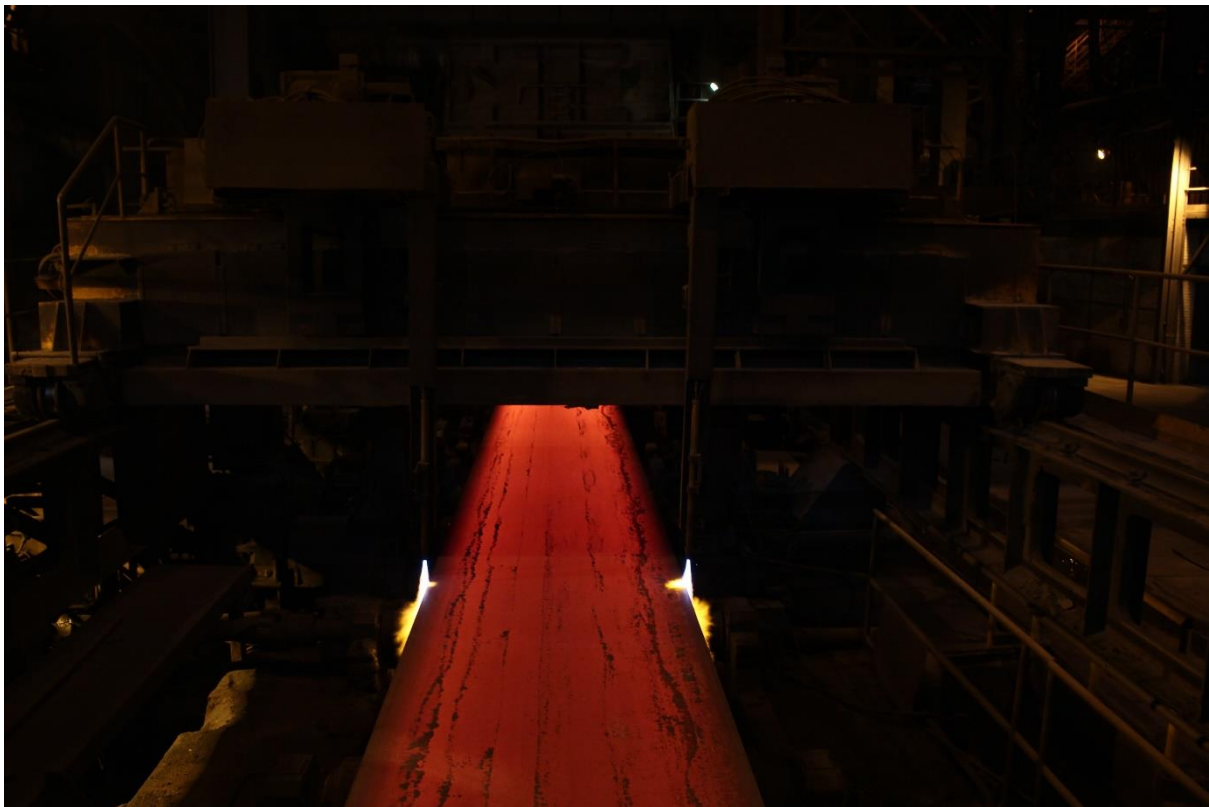
Оксидациони пламен треба избегавати јер садржи вишак кисеоника. Често је ситуација у којој примењујемо било који тип заваривања атипична у односу на прецизност коришћења апарата. Разлог томе је што су странице делова скулптуре различите дебљине, у одређеним деловима варијација може бити и драстична, дешава се да у неким деловима треба спојити дебљину од 0,5 mm са страницом дебљине 2 mm, што је последица тањења материјала приликом моделовања. Те варијације не можемо предвидети, али спојеви и у том случају могу коректно држати форму скулптуре, наравно уколико се вешто направе. Поред могућности заваривања, када смањимо температуру пламена имаћемо помоћно средство у току моделовања и извлачења високих испупчења форме дела. Овај начин заваривања посебно прија моделовању, с обзиром да је вар довољно мек да након спајања делова можемо наставити да моделујемо скулптуру. Процес рада дозвољава спонтан уплив у могућности истраживања материјала, од одгревања, просецања или додавања масе на спојевима и тиме чинећи додатан допринос рељефности и цртежу форме. Свака непрецизност отвара неко ново поље сагледавања проблематике рада у овом материјалу. Оно што захтева потпуну концентрацију и прецизност у коришћењу јесу боце и сви пратећи елементи довођења гаса до места заваривања као и атмосфера непосредног окружења. Поступци који бележе примену у прецизном и сведеном обликовању јесу поступци заваривања ручно електролучног заваривања, затим MIG/MAG поступак и TIG поступак заваривања. Када је форма сведена без посебних деформацијских отисака на површини, или када облик дела улази у прецизну геометрију, тада тачкасти спојеви као и пун вар, технички правилно извучен, на једном таквом прочишћеном облику, даје пун естетски садржај и као ткиво дела одише ликовношћу.

Гасно резање је поступак раздвајања метала сагоревањем у струји кисеоника, уз истовремено издувавање продуката сагоревања. Да би метал сагоревао треба га прегрејати до температуре паљења односно почетка сагоревања. Од кључног значаја за резање су млазнице које могу да буду веома разноврсне и прилагођене специфичним захтевима; Млазнице за различите гориве гасове, за различите дебљине, за брзо и спорије резање, за посебне услове.





Фотографија из процеса рада, Београд, 2018. год.



Фотографија поступка гасног сечења метала, 2019. год.

Када погледамо скулптуре које су спојене техником заваривања, видећете велике могућности коришћења овог медија. Са упознавањем материјала и наш осећај је ближи његовим карактеристикама. Развија се, такође, једна емоционална комуникација. Што сте дуже у контакту са металом, једноставно почињете да га ослушкујете,



изоштравате чула за његов мирис, реакцију, главне природне особине, или оне вештачким путем наметнуте.

Није сва лепота уметности скривена у замисли, колико је има у материјалу, толико постоји и у занату. Јасно је да уметничко дело да би постојало треба да буде изведено односно остварено кроз одређене поступке у оквиру заната. По Адорну<sup>26</sup> се сукоб уметника са друштвом исказује као сукоб уметника са материјалом, па поставља уметнику одређен задатак. Са техничког гледишта тачност и сигурност обраде диктира приоритет па се тиме унутрашња нужност као уметничка слобода са том одговорношћу усклађује.

Тиме изглед обраде материјала отвара приступачност читању унутрашње мисаоне импресије. Из чега закључујемо да су уметност и техника један интензиван дијалог, тај процес се у одређеној мери допуњује не би ли дао резултат у остварењу замишљене форме. У прилог тој неодвојивости Сретен Стојановић закључује:

*Уколико је уметник познавалац заната, а према свом темпераменту, створиће своју малу сензацију, која ће бити велика добит за друштво. Занат је потребан али занат не сме да надмаши сваралачки нагон, ни занос уметников у часовима велике заборавности која доноси плодове. Познавање занатског поступка свакако је једна од најзначајнијих чињеница при стварању, али оно што је још значајније а куд и камо теже, то је способност да се сачува сва искрена једноставност и непосредност израза уметниковог.<sup>27</sup>*

Техничке могућности треба добро познавати да би се скулпторском извођењу приступило спонтано и са пуним креативним садржајем. Када се стекне довољно добро искуство о могућностима извођења, материјалу можемо приступити на субјективан начин у зависности од предиспозиција технике и усклађивања намере. Свакако нам материјал нуди јако пуно решења, ако од његовог садржаја пођемо истражићемо јако пуно квалитета. Опет за конкретно одређене облике, прочишћене и сведене реализација је ефикасна уколико технику рада са довољно предзнања прецизно употребимо.

---

<sup>26</sup> Теодор Адорно (Theodor W. Adorno 1903-1969), немачки филозоф, социолог, музиколог

<sup>27</sup> Сретен Стојановић (1898-1960) је био српски академски вајар, цртач, акварелиста, теоретичар, ликовни критичар, педагог, декан Ликовне академије у Београду и члан САНУ. *Идеје српске уметничке критике и теорије 1 1900/1950*, стр. 251.

### 3. Хоризонтални и вертикални предели

Све оно што опадам чулима, што свест још није препознала, све оно што интуитивно градим то изнутра наслућујем, све будуће што се у мени припрема и што ће тек касније доћи, у пуноћи своје форме у животу једног скулптуралног облика.

Акумулацијом различитих аутентичних и архетипски јединствених садржаја путем трагова сопствене унутрашње индентификације са природом окружења и материјала у коме реализујем скулптуре, асоцијативним путем визуелне спознаје, повезала сам фрагменте рада са визуелним представама предела. Отуда и називи радова *Еруптивне формације, Талас, Предео 1, 2, 3... Процеп.*



Фотографија скулптура , Голубачка тврђава, 2019. год.



### 3.1. Резултати истраживања - Изложба докторског уметничког пројекта

### 3.2. Еруптивне формације II



Фотографија скулптуре *Еруптивне формације II*, Голубачка тврђава, 2019. год

Према легенди, Амфион, син Зефса и Антиопе, песник и музичар, сагради Тебу слажући камење звуцима своје златоструне лире. Амфион је свирао тако дивно да се зачарано камење само од себе слагало и формирало зидове.

Док Амфион свира на лири зачарано камење се слаже и тако формира зидине Тебе. Овај мит представља леп симбол јединства архитектуре и музике у старој Грчкој. Поред земље, воде, ватре и ваздуха, камен је још један праелемент света и темељ градње. Његове особине истрајности, постојаности, непомичности, чине га по народној космогонији осом света и пореди се са дрветом света. У каменитим, снажним зидинама Голубачке тврђаве нашао сам место представљању скулптура. *Еруптивне формације II* је назив за скулптуру која по форми подсећа на стабло. По начину грађења и из синтезе форми, отисак архетипа је мисаоним путем уткан у сваки ковани фрагмент и тим

спојеним везама материјала, мисли и емоције представљен као садржајно просторно деловање.

Унутрашњост ове скулптуре одише импулсима ритма, топљене жице постају линије које се укрштају, игра светла и сенке нуди визију једне променљиве слике објекта. Скулптура тежи да подсети на необично тајанство распарчаних предела који фрагментарно левитирају унутар сопственог поретка односа маса чиме ову форму ослобађа у виду праска и пушта да простор изнутра дише у садејству са целокупном атмосфером. Тај осећај покренутих елемената који наговештавају визуелни ритмични опис у распореду делова лима и заварених веза метала чине визуелни одраз рустичних предела. Скулптура је сачињена од делова малих формата. Избрушене мисли које су делове оформиле, као искази визуелног сећања, чине ову скулптуру продуктом једног процеса трагања.

Скулптура као стабло ковано и сачувано у времену, попут тврђаве, одише фрагментима постојаности, као тело духу тако скулптура простору чини метафизичку везу дубоко подсвесних дијалога. Пратећи процес настанка значи сабрати из себе потпун садржај меморије и из ужарених маса, путем асоцијативних цртежа наслутити облик, односно заронити у унутрашње везе и оваплотити садржај кроз мисао, форму и тиме обликовати перцепцију стварности. По простору у који је упловила скулптура, *Еруптивне формације II*, сусретом форми и својом целокупном масивношћу обликована је у свој својој монументалности. Путем животних инстинкта рађају се различити облици исказивања сопствене природе .

Аугустин<sup>28</sup> меморију назива пољем, великом двораном, бескрајним светиштем: *Велика је та моћ памћења, веома велика, то је големо и бескрајно светиште. Ко ће му допрети до дна?.. Људи се иду дивити врхунцима гора, силним валовима мора, широким токовима река, даљинама океана и путањама звезда, а запуштају себе.*

Ови облици једним непосредним путем теже успостављању односа са неким фундаменталним стањима реалности окружења и његовог општег дијалога кроз различита искуства деловања у простору. Ово је разумљиво када се схвати да је несвесно, као целокупност свих архетипова, заправо талог човекових доживљаја генерација уназад па све до његових доживљаја. Из архетипова тече и све стваралачко, тако да несвесно није само историјска веза са примордијалним, већ као свеопшта база

---

<sup>28</sup> Аурелије Аугустин (Алжир, 354-430), филозоф, Исповести, Загреб, 1997.год., стр. 215.

рађа стваралачки импулс на сличан начин како то у природним процесима можемо сагледати. Размишљати о пределу и стварати га грађењем форме подразумева сусрет скулптуре и простора, односно суочавање са сопственим и колективним идентитетом. Мисаона, духовна рефлексивна уткана је у форми предела као нераздвојиво ткиво једног умног универзума у коме обележавамо своје постојање.



Фотографија детаљ скулптуре *Процел*, , Београд, 2018.год.



### 3.3. Скулптура - Еруптивне формације I



*Еруптивне формације I, ковани црни лим, 95x75x220cm, 2016. год.*

Сваки предео настаје сусретом одређених физичких сила и тиме указује на неодвојивост природе и физичке структуре, духовности и праксе. Природа не негира човека она му само указује на извесне нове вредности засноване на живим снагама материје. Обрада метала подразумева дезинтеграцију материјала, потом увођење конструктивне силе градње облика. Тај приступ наводи на мишљење да се процес рада посматра као пепео смрти и магма живота, из тог изворног процеса настала је и скулптура *Еруптивне формације*.

*Еруптивне формације* носе назив из језгровитог садржаја идентификације материјала, процеса настанка форме и асоцијација које стварају облик. Прву асоцијацију на језгро, као усијану масу чини процес топлења метала. Свака ужарена нит спаја слој по слој и док кује се, ударац утискује рукопис као фосилни отисак у стеновитом таложењу маса. Као што фосили пружају могућност за одређивања редоследа и старости догађаја у Земљиној кори, исто тако и ударци праве један утиснут просторно-временски ритам у скулпторској форми. Опчињена пећинама и ободима планинских литица, низала сам прстенове кованих трака од гвожђа. Кроз дубоко понирање у себе као ехо трагања за оним знањем и обликом који у сопственој индентификацији са окружењем препознајем. Сваки прстен чини један степен ближе тајанству отвора. Та чулна празнина призива дух и жељу за испуњење простора. Материјал се тако усађује у поступак таложења различитих делова форме и њихових односа и постаје важан облик ликовног изражавања.

Ако простор схватимо као празнину која испуњава читав универзум у недоглед, онда ће та празнина бити потенција доласку форми. Док се форма гради и пулсира у ритму затопљених прстенова тако чини осећај непрекидног кретања, из наличја шупљине у лице масе форме. У природи грађења облика овим материјалом, јесте константно смењивање пуноће и празнине, позитива и негатива. На тај начин отварам приступ скулптури, који гледајући је са стране позитива јесте конкретан материјом обухваћен облик док шупљина оставља простор да је испуни ваздух, мисао, осећај или реч. Та дијалогска вредност чини ову скулптуру интерактивном са најдубљим слојевима подсвести, у свом одмереном ритму упија сваки поглед и умирује постојаношћу своје вертикале .

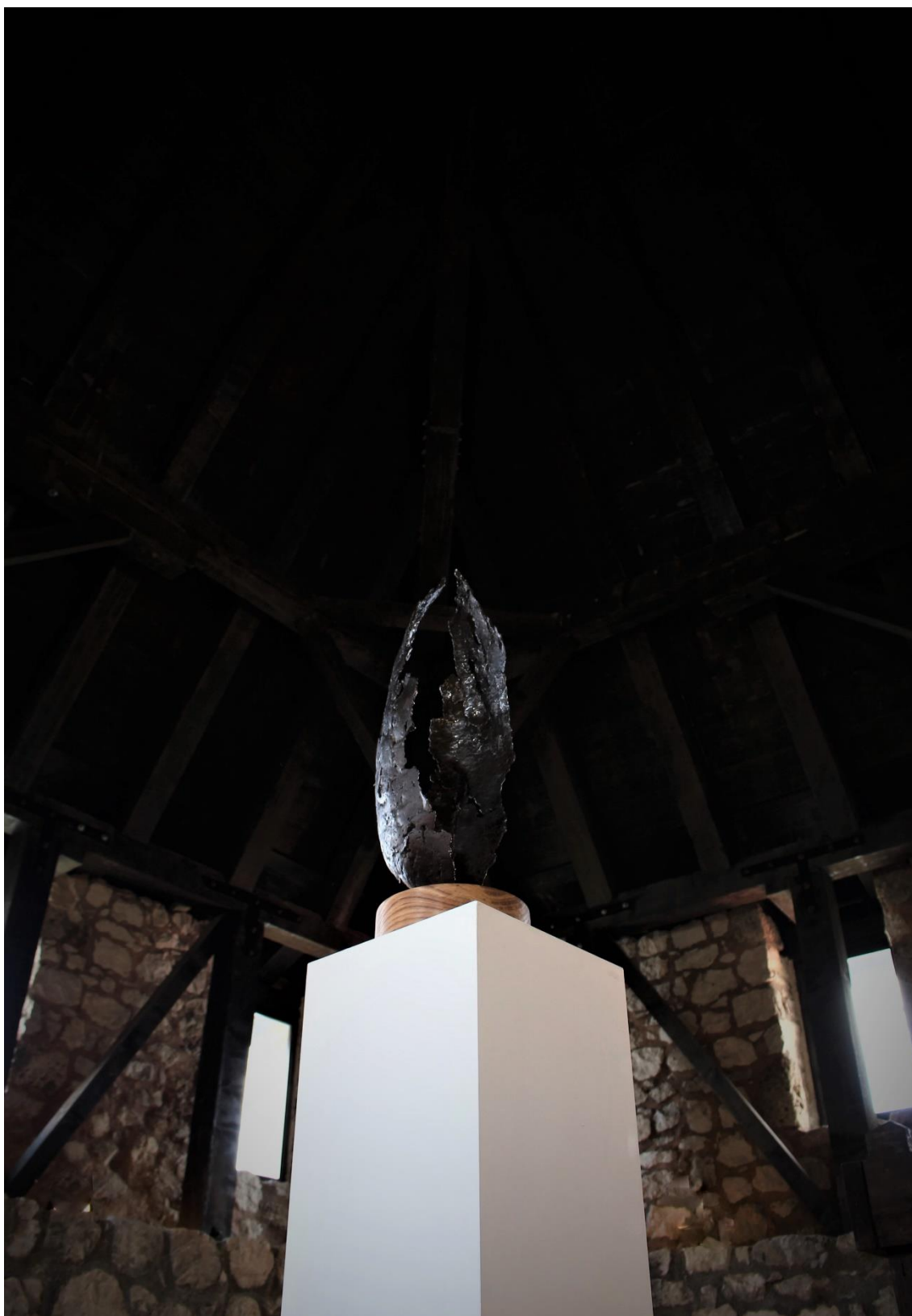




Фотографија скулптуре *Еруптивне формације I*, Голубачка тврђава, 2019. год.



Фотографија скулптуре *Предео*, ковани црни лим, 20x21x72 cm, Голубачка тврђава, 2019. год.



Фотографија скулптуре *Предео*, ковани црни лим, 20x21x72 cm, Голубачка тврђава, 2019. год.



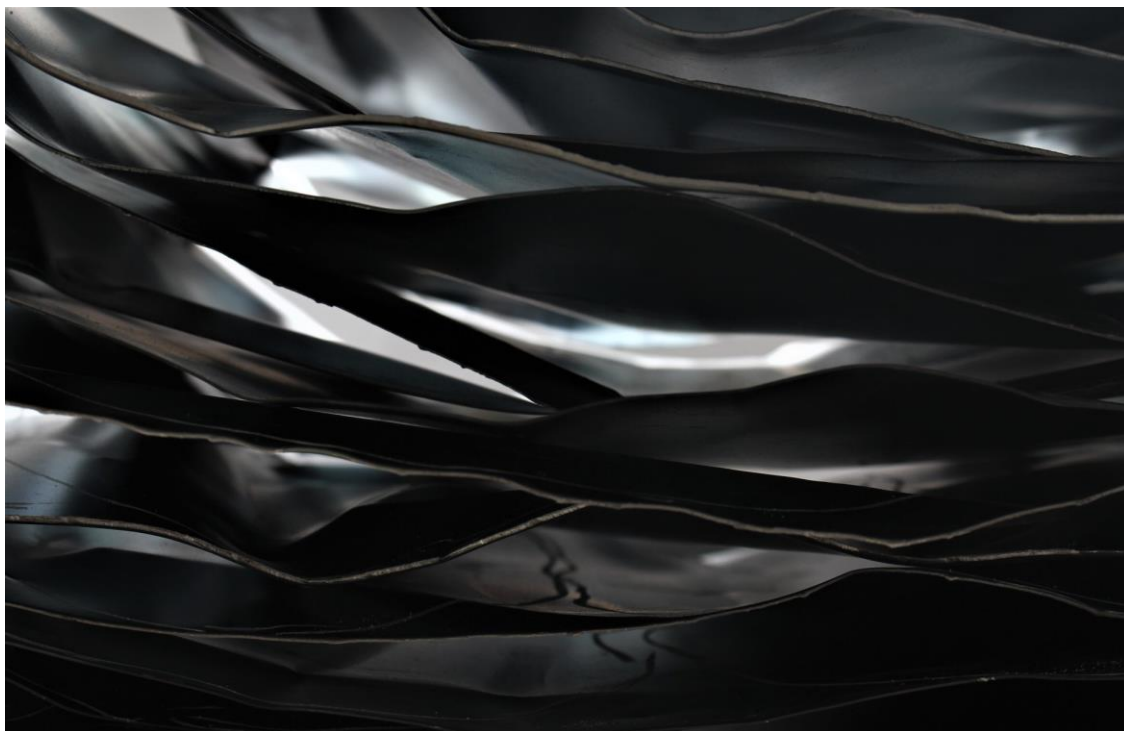
Фотографија скулптуре *Предео*, ковани црни лим, 20x21x72 cm, 2018. год.



### 3.4. Талас

Вода симболизује регенерацију. Она ствара и разара, извор је живота и смрти и представља први облик материје. Вода и ватра су два елемента у сукобу која ће се на крају прожети и сјединити. У овој скулптури вода је симбол постања, док ватра је у гвожђу гради. Као јединство супротности, старо начело алхемије, у пламеном процесу настаје овај хоризонтални предео. Откривањем ових датости започиње процес динамике.

Док одгревам лимене табле, бојим површину у плаво, сећање домами присуство непрегледних водених површина. Из тих пријатних асоцијација настала је ова скулптура. Површина у себи крије јак набој истезања, кривљења, пулсирајуће снаге удараца чекићем. Све те силе које учествују чине једну ритмично живу слику материјала. Свака форма у свом непрекидном ритму кретања и мењања јесте привремена. Ова скулптура чини покушај да се тај ритам укроти у свој својој површинској вибрантности светла у оквиру простора који јој је дат. Рефлексија светла на површини манифестује живот изнутра, као огледало на површини воде, ствара илузију непрестаног кретања. Тиха и затворена у својој елементарној једноставности, чини одају створену од чудесне лепоте дубине утонулих импулса.



*Талас, црни лим, детаљ из процеса рада, 2018. год.*



*Талас*, ковани црни лим, 200x10x195 cm, 2016. год.



*Талас*, ковани црни лим, 200x10x195 cm, 2016. год.

## 4. ЗАКЉУЧАК

Докторско уметнички пројекат *Просторно – временски ритам у скулпторској форми* реализовала сам изложбом у оквиру амбијента Голубачке тврђаве и у писаном делу докторског рада забележила основе и ток реализације истраживања. Тешко је сажети све утиске и све облике приступа процесу рада, он обухвата један садржајан живот, као бескрајан простор за изражавање који непрестано стимулише.

Велико је задовољство бити део тог снажног унутрашњег процеса који се путем стваралаштва реализује кроз сваки моменат рада, унутрашњег импулса и интелектуалног раста. Заправо са реализацијом једне скулптуре увек смо на почетку откривања друге, што трагање чини неограниченим извором сазнања.

Зато сам цео овај пројекат задржала на опису процеса и одређених домета резултата тако да допуњују једни друге и отварају простор за проналазак неких нових садржаја. Порука коју скулптура носи премашује свет чула симболишући силе које подстичу физички свет са свом својом сложености дубоке унутрашње импресије.

## 5. Списак репродукција

1. Барбара Хепворт (Barbara Hepworth 1903 – 1975), поред својих скулптура, фотограф Paul Popper
2. Ричард Сера, (Richard Serra), фотографија скулптуре *East-West/West-East*, Катар
3. Фотографија из процеса рада, Београд, 2018.год.
4. Фотографија из процеса рада, фотограф Дубравка Николић, Београд, 2018.год.
5. Фотографија из процеса брунирања скулптуре, Београд, 2018.год.
6. Фотографија настала као белешка раду, Београд, 2018.год.
7. *Процеп*, ковани лим, црни лим, сона киселина, 200x10x195cm, 2016.год.
8. Фотографија из процеса рада, Предели, 2018. год. , детаљ
9. *Предео 2*, црни лим, бакар, 86x10x110cm, 2015.год., детаљ рељефа
10. *Предели*, црни лим, сона киселина, 2019.год. детаљ рада
11. Фотографија, котур лима, 2019. год.
12. Фотографија из процеса рада, Предели, 2017. год., детаљ
13. *Предео 6*, црни лим, 86x10x110cm, 2016. год.
14. *Предео 1*, црни лим, бакар, 86x10x110cm, 2016. год., детаљ рада
15. *Предео 8*, црни лим, сона киселина, 86x10x110cm, 2016. год., детаљ рада
16. *Портрети 1. и .2*, црни лим , сона киселина, 16 x 19cm, 2017. год.
17. *Предео 5*, црни лим, сона киселина, 86x10x110cm, 2016. год
18. Фотографија из процеса рада, Београд, 2016. год.
19. Фотографија из процеса ливења метала, 2019. год.
20. Фотографија котурова лима различитих дебљина, 2019.год.
21. Фотографија водене паре након хлађења лима у процесу ваљања, 2019.год.
22. Фотографија из процеса рада, Београд, 2018. год.
23. Фотографија из процеса рада, Београд, 2018. год.
24. Фотографија поступка гасног сечења метала, 2019. год.
25. Фотографија скулптура , Голубачка тврђава, 2019. год
26. Фотографија скулптуре *Еруптивне формације II*, Голубачка тврђава, 2019. год
27. Фотографија детаљ скулптуре *Процеп*, , Београд, 2018.год.
28. *Еруптивне формације I*, ковани црни лим, 95x75x220cm, 2016.год.
29. Фотографија скулптуре *Еруптивне формације I*, Голубачка тврђава, 2019. год
30. Фотографија скулптуре *Предео*, ковани црни лим, 20x21x72 cm, Голубачка тврђава, 2019. год
31. Фотографија скулптуре *Предео*, ковани црни лим, 20x21x72 cm, Голубачка тврђава, 2019. год.

32. Фотографија скулптуре *Предео*, ковани црни лим, 20x21x72 cm, 2018. год.
33. *Талас*, црни лим, детаљ из процеса рада, 2018. год.
34. *Талас*, ковани црни лим, 200x10x195 cm, 2016. год.
35. *Талас*, ковани црни лим, 200x10x195 cm, 2016. год.



## 6. ЛИТЕРАТУРА

**Арнхајм 2003:** Арнхајм Рудолф, *Нови есеји о психологији уметности*, (Превод Војин Стојић), Београд: СКЦ.

**Арнхајм 1998:** Арнхајм Рудолф, *Уметност и визуелно опажање*, Београд: СКЦ.

**Белић 1997:** Милија Белић, *МЕТА АРТ*, Београд.

**Богдановић 2001:** Коста Богдановић, *Десет основних палео-техничких принципа у обликовању и грађењу*, Краљево, Народни музеј у Краљеву, Центар за визуелну културу „Огледало“.

**Богдановић 2005:** Коста Богдановић, *Поетика визуелно*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

**Богдановић 2004:** Коста Богдановић, *Свет скулптуре*, Београд: Универзитет уметности.

**Вујаклија 1980:** Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета.

**Група аутора 1971-1988:** *Ликовне свеске 1*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду.

**Група аутора 1980:** *ИДЕЈЕ СРПСКЕ УМЕТНИЧКЕ КРИТИКЕ И ТЕОРИЈЕ 1900/1950 1,2*, Музеј савремене уметности, Београд.

**Кандински 1996:** Василиј Кандински, *О духовном у уметности: посебно у сликарству*, (Превод и предговор Бојан Јовић), Београд: Езотерија.

**Павловић 1984:** Миодраг Павловић, *Природни облик и лик*, Београд: Нолит.

**Протић 1979:** Миодраг Б. Протић, *Облик и време*, Београд: Нолит.

**Сера 1992:** Richard Serra, *RESPECTA, THE YALE ARCHITECTURAL JOURNAL*, Cambridge, MIT Press.

**Смит 2014:** Смит Тери, *Савремена уметност и савременост*, Београд: Орион Арт.

**Терзић 1988:** Петар Терзић, *Испитивање метала*, Београд: Завод за графичку технику Технолошко-Металуршког факултета.

**Хартман 2004:** Николај Хартман, *Естетика* (Превод др. Милан Дамњановић), Београд: Дерета.

**Хорват 1965:** Ото Хорват, *Мала механичка технологија*, Загреб: Техничка књига.

**Шелинг 1989:** Фридрих Вилхелм Јозеф Шелинг, *Филозофија уметности*, Београд: БИГЗ.

**Шуваковић 2006:** Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, Београд: Универзитет уметности у Београду.

**Шуваковић 1999:** Мишко Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, Београд [етц.]: Српска академија наука и уметности [етц.], 1999.

## 7. РЕЗИМЕ

### Просторно-временски ритам у скулпторској форми Скулптуре, рељефи и цртежи на металу

Уметничко истраживање које сам у оквиру докторских студија остварила у скулптури, рељефу и цртежу заснива се на изради радова у материјалу металу. На основу вишегодишњег истраживања рада у овом материјалу и посебног интересовања за сам процес извођења дела реализовала сам овај пројекат.

Путем оквирно наведених теоријских анализа и пратећих хипотеза, као и кроз практични део рада сагледаћемо приступ грађењу форме; кроз различита процесуална кретања од емпиријских уписа у истраживање материјала, метала, до елемената којим се користим током реализације облика који у основи допуњују рад.

Текстуални део образлаже технику рада. Приступ раду са отвореним представљањем процеса, претпоставља аналитички пролаз кроз бројна искуства, праксе и процедуре, чиме се отвара могућност да ова теза као свој примарни циљ постави покушај управо једне садржајније студије и реализације утицаја процесуалних поступака на настанак уметничког дела. Поред описа поступака такође сам документовала процес рада фотографом и видеом.

Извођење уметничког дела је подељено у три фазе. Прва фаза чини испитивање дезинтеграције материјала хемијским процесима и уједно креирање визуелних садржаја у виду цртежа, рељефа. Друга фаза рада прати процес деформације материјала метала и могућности интуитивног препознавања кроз грађење форми реконструкцијом датих елемената. Трећу фазу чини реализован пројекат на Голубачкој тврђави у оквиру кога описујем начин индентификације са непосредним окружењем и поставке скулптуре у простор који заједно са њом чини потпуну атмосферу различитог садржаја и рефлексивна у датом амбијенту.

Технологија рада и реализовани поступци настали су као резултат вишегодишњег испитивања могућности артикулације садржаја путем дезинтеграције материјала, које кроз процес овај материјал нуди и какав то утицај има на одрживост форме у одређеном завршном облику с обзиром на различите спољашње утицаје и њихово деловање у одређеном простору кроз време.

## 7. SUMMARY

### Spatial - Temporal Rhythms in Sculptural Form Sculptures, Reliefs and Drawings on Metal

The realization of this project was based on years of extensive research, working with materials, metals and taking a special interest in the process of creation. My artistic research extended to sculpture, relief and drawing.

Through the proposed theoretical analysis and the following hypotheses, as well as the practical portion of the project, we will observe the approach to the construction of the form; through different procedural developments, from the empirical influences in the research of materials and metals, to the elements used during the forming of the shape, which essentially complete the work.

The textual part of the project explains the technical work. The working approach that openly presents processes assumes the analytical passage of multiple experiences, practices and procedures. This opens the possibility for this thesis that primarily aims to establish a substantive study of the influence of these processes on the creation of the artwork. In addition to describing these processes, I also documented the work through video and photography.

The creation of the artwork is divided into three phases. The first phase involves examining the disintegration of materials through chemical processes, while at the same time creating visual contents such as drawings and reliefs. The second phase follows the process of the deformation of material metal and opens the possibility to intuitively recognize the construction of the form through the reconstruction of the given elements. The third phase is the realization of the project at the Golubac Fortress, in which I describe the process of identification, which involves considering the direct environment and the placement of the sculpture in the space. Together with the sculpture, these create the complete atmosphere of the different contents and the reflections initiated in the given ambient.

## 8. БИОГРАФИЈА

Рођена 1989. године у Београду. Завршила је мастер академске студије Факултета ликовних уметности у Београду. Од 2014. године похађа докторске уметничке студије, одсек вајарство, у класи професора Душана Петровића. Од 2017. године ради као доцент на катедри за вајарство Академије уметности у Новом Саду. Члан је УЛУС-а од 2017. године. Учесник је бројних ликовних конкурса и групних изложби:

Самосталне изложбе:

- „Портрети“, Техноарт, Београд, 2019. година
- „Предели“, УЛУС, Београд, 2019. године
- „Скулптуре“, Илија М. Коларац, Београд, 2016. године
- „Изложба скулптура и цртежа“, Модерна галерија, Лазаревац, 2016. године
- „Фигурација“, ЦЗК галерија Симонида, Лазаревац, 2004. године
- „Фигурација I“, ЦЗК Шумице, Београд, 2003. године

Избор групних изложби:

- „Скривено Наслеђе“, Голубачка тврђава, Голубац, 2019. године
- „Јесења изложба“, Цвјета Зузорић, Београд, 2018. године
- „Изложба 44. сазива“, Галерија Дома културе, Пријепоље, 2018. године
- „Млади 2017-Ово мења све“ Ниш арт фондација, Ниш, Београд, 2017. године
- „Децембарски ликовни салон “ Модерна галерија, Лазаревац, 2016, 2015, 2014, 2013. год.

Награде:

- Добитник награде за скулптуру у материјалу СО Савски венац, за рад у материјалу, Београд, 2014, 2013, 2012. године

## Изјава о ауторству

Потписани-а: Магдалена Павловић

број индекса: 4615/14

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом  
„ПРОСТОРНО-ВРЕМЕНСКИ РИТАМ У СКУЛПТОРСКОЈ ФОРМИ“

скулптуре, рељефи и цртежи на металу

- 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, јун 2019.



\_\_\_\_\_



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

Име и презиме аутора                      Магдалена Павловић  
Број индекса                                    4615/14  
Докторски студијски програм            Универзитет уметности у Београду  
Факултет ликовних уметности  
Докторске студије уметности  
Студијска група за вајарство

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта  
“ ПРОСТОРНО-ВРЕМЕНСКИ РИТАМ У СКУЛПТОРСКОЈ ФОРМИ „  
скулптуре, цртежи и рељефи на металу

Ментор    мр Душан Петровић, ред. проф. ФЛУ

Коментор:

Потписани (име и презиме аутора) Магдалена Павловић

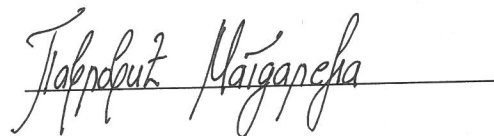
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

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, јун 2019.



## Изјава о коришћењу

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

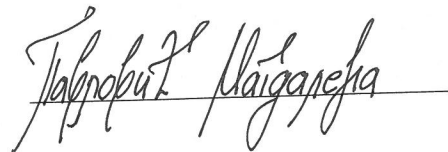
„ПРОСТОРНО-ВРЕМЕНСКИ РИТАМ У СКУЛПТОРСКОЈ ФОРМИ“  
скулптуре, рељефи и цртежи на металу

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, јун 2019.

Потпис докторанда

Handwritten signature in cursive script, reading "Jovanović Miroslava", written over a horizontal line.