

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Докторске академске студије

Студијски програм:
Примењена уметност и дизајн

Одсек:
Примењено вајарство

Докторски уметнички пројекат

Атеље
Интерактивна меморијална скулптура

Аутор:
Јелена Божовић Ђорђевић

Ментор:
др ум. Јулијана Протић

Београд
2019

Милени Божовић

Садржај

Сажетак	I
Abstract	II
1. Увод	1
2. Теоријско-историјски оквир	7
2.1. Меморијална скулптура	9
2.1.1. Еволуција меморијалне фигуралне пластике	10
2.1.2. Модерна меморијална фигурална пластика	17
2.1.3. Функција меморијалног споменика у јавном простору	20
2.2. Криза савременог друштва (уметности)?	22
2.2.1. Функција уметности савременог доба	25
3. Поетско-методолошки приступ	29
3.1. Транспозиција	35
3.2. Анализа композиције Атеље 1 (Миодраг Мића Поповић)	44
3.2.1. Транспоновање – Атеље 1	50
3.2.2. Интерактивност	54
3.3. Анализа композиције Атеље 2 (Петар Лубарда)	66
3.3.1. Транспоновање – Атеље 2	69
3.3.2. Интерактивност	72
3.4. Анализа композиције Атеље 3 (Марина Абрамовић)	82
3.4.1. Транспоновање – Атеље 3	87
3.4.2. Интерактивност	90
4. Закључна разматрања	99
4.1. Допринос докторског уметничког пројекта	103
5. Литература и интернет странице	104
6. Биографија	106

Сажетак

Докторски уметнички рад под називом *Атеље* представља реализацију уметничко-истраживачког пројекта у области скулптуре, постављајући у средиште дијалектички однос духовно – материјално у уметничком делу, при чему у овом јединству супротности духа и материје, који се међусобно условљавају и прелазе једна у другу, доминантан пол припада духу.

Рад представља истраживање у области меморијалне скулптуре, односно меморијалног обележја ликовном уметнику, његовом делу и уметности, као духовно-материјалној друштвеној делатности уопште. Ликовне форме, посредством којих је наведена тема обрађивана, су:

- меморијално обележје у скулптури, изведено према аутопортретима одабраних ликовних стваралаца;
- транспоноване из једне ликовне форме у другу, односно из дводимензионалног приказа у тродимензионални;
- интерактивност – активно учешће у делу (композицији).

У дефинисаним оквирима, предмет уметничко-истраживачког рада јесте човек, човек-уметник, идеја о ствараоцу и стваралаштву, са акцентом на апстрактној мисли, дакле сама човекова идеја о себи и животу, у равни у којој материја губи смисао, док представа задржава карактер тродимензионалног, а све са циљем истицања примата нематеријалних вредности.

Циљ докторског уметничког пројекта јесте реализација интерактивних композиција у области меморијалне скулптуре, са акцентом на дијалектичком односу духовно – материјално унутар уметничког дела.

Дијалектичка условљеност човека, неминовност овог феномена и дијалектика унутар самог ликовног уметничког дела, есенцијални су појмови наведеног пројекта, односно идеје о *андрићевском* „причању приче” персонификоване кроз тродимензионалне приказе уметника и уметности уопште.

Кључне речи:

Скулптура, духовно, материјално, меморијал, транспозиција, кореспонденција, интерактивност

Уметничка област:

Примењена уметност и дизајн

Ужа уметничка област:

Примењено вајарство

Abstract

Doctoral art project named *Atelier* represents the realization of art and research in the field of (applied) sculpture, putting in the middle dialectical relation of spirit and matter within the artwork, whereby in this cohesion of spirit and matter, opposites are conditioning and crossing each other, but the spirit has the dominant role. The thesis represents research in the field of memorial sculpture, more precise it personalizes a memorial feature of the visual artist, his/her work, and the art, as well as spiritual and material social activity in general.

Visual art forms, by means which the mentioned topic covered, are:

- Memorial feature in sculpture done from self-portraits of chosen visual art creators,
- Transposition from one visual art form to another, that is from two-dimensional to three-dimensional display,
- Interactivity - active participation in the work (composition).

In the defined framework, the topic of art and research work is the (hu)man, man as an artist, an idea about a creator and creation, with an accent on the abstract thinking, so man's idea of himself and life in general, where matter loses meaning, while the three-dimensional character concept lingers, all with the purpose of getting primacy of non-material values. The object of the doctoral art project is the realization of interactive compositions in the memorial sculpture field, with an accent on the dialectical relation of spiritual and material within the artwork. Dialectical conditionality of the man, the inevitability of this phenomenon and the dialectics within the visual artwork itself are essential notions of the mentioned project, regarding the idea of Andrić like „storytelling“ personified through the three-dimensional display of an artist and art in general.

Key words:

Sculpture, spiritual, material, memorial, transposition, correspondence, interactivity

Field of Art:

Applied Arts and Design

Sub-field:

Applied Sculpture

1. Увод

*Нема уметности без сукоба. Уметност је процес.*¹

Сергеј Ејзенштајн (1898-1948)

Предмет овог докторског уметничког рада *Атеље* је реализација уметничко-истраживачког пројекта у области скулптуре, где се у средиште поставља дијалектички однос духовног и материјалног у уметничком делу, при чему у таквом јединству супротности (духа и материје) које се међусобно условљавају, доминантан пол припада сфери духа.²

Рад је реализован кроз истраживање у области меморијалне скулптуре, односно меморијалног обележја посвећеног ликовном уметнику, његовом делу и уметности као духовно-материјалној друштвеној делатности уопште.

Ликовне форме посредством којих је наведена тема обрађивана су:

- меморијално обележје у скулптури, изведено према аутопортретима одабраних ликовних стваралаца;
- транспоновање из једне ликовне форме у другу, од дводимензионалног ка тродимензионалном ликовном приказу;
- интерактивност у смислу активног учешћа реципијента у уметничком делу (композицији).

¹ „Non esiste arte senza conflitto. Arte quale processo.“ Sergej Michajlovič Eјzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio Editori, 1985, ried. 2004. „Јер, уметност је увек сукоб: по својој друштвеној мисији, по својој природи и по својој методологији.“ Радослав Лазић (приредио и увод написао), *Режисери о филмској режији: дијалози с филмским режисерима / Душан Вукотић... [et al.]*, Р. Лазић, 2013, Београд, КИЗ Алтера (Библиотека драмских уметности), стр. 15.

² „Дијалектика Хегеловог мишљења, која се тврдоглаво опире сваком пробијању, треба да се отвори, да се ситуација дакле не описује као код Хегела, као међуступањ, као динамични пролазак између два стадијума јединства, већ као колебање, као предуслов потенцијално неограничене колизије разлика. За ово није потребно Хегелово *пред-постављено* опште стање света, општи начин у коме се мисли оно супстанцијално као моменат који окупља све појаве; једнако мало потребно је разрешавање разлика у радњи као још удаљени, сагледиви *циљ* повратка на јединство. У првом плану, дакле, не стоји разлагање неке претходне супстанције на њене појединачне делове, не претходна, пролазна сметња јединственог стања света, не промена неког без ње хармоничног стања, које би опет требало променити, довести у хармонију. У фокусу мојих размишљања су Хегелови међуступњеве ситуације и колизије, као и њихове компоненте – сукоби, разлике и напетости. ‘Неман подвајања’ која дрема у општем стању света, а у коначном укидању и превладавању опет заспи, овде треба да буде третирана искључиво у будном стању, или штавише, као да никада није упознала сан.’ Гералд Рауних (Gerald Raunig), *Уметност и револуција: уметнички активизам током дугог XX века*, Футура, Нови Сад, 2006, стр. 103.

У дефинисаним оквирима, предмет уметничко-истраживачког рада јесте човек, човек-уметник, идеја о ствараоцу и стваралаштву, са акцентом на апстрактној мисли, дакле сама човекова идеја о себи и животу у равни у којој материја губи смисао, док представа задржава карактер тродимензионалног, а све са циљем истицања примата нематеријалних вредности.

Циљ овог уметничко-истраживачког пројекта јесте реализација интерактивних композиција у области меморијалне скулптуре, са акцентом на дијалектици духовно-материјалног унутар уметничког дела. Дијалектичка условљеност човека, неминовност овог феномена и неумитно деловање законитости дијалектике унутар самог уметничког дела основни су појмови овог рада, односно идеја о андрићевском *причању приче*³ персонификована кроз тродимензионалне приказе уметника и уметности уопште.

Основне поставке овог докторског уметничког пројекта су:

- фигуралне композиције у којима је уметник представљен у радном амбијенту сопственог атељеа, а које садрже и вајарски приказ уметниковог (одабраног) дела: слика, цртеж, мотив или идеја, дводимензионални ликовни формати преведени у тродимензионалне ликовне објекте; уметник као протагониста заузима ракурсни положај у композицији; представљен је у тренутку стваралачког процеса, увек са потребним реквизитима који употпуњују композицију;
- други сегмент рада (односно својеврсне сценографије уметничког атељеа) представља одабрано уметничко дело (цртеж, слика, мотив или модел) чији примарни циљ јесте да објасни и интерпретира поетику представљеног ствараоца; транспозицијом постојећег мотива из дводимензионалног у тродимензионално добијају се нове вредности и нова лична поетика;
- трећи кључни елемент оваквих композиција јесте постамент, у овом случају дрвени под атељеа, замишљена позорница на којој се одвија стваралачки процес *замрзнут* у једном кадру; под атељеа је *лајтмотив* овог циклуса, конципиран тако да увлачи посматрача у *причање приче* како би активно учествовао у њој; реципијент притом може (и било би пожељно) да се слободно креће у инсценираном правоугаонику (атељеу), да улази у композицију, да комуницира са ликовним представама и да им таквом

³ Иво Андрић, *О причи и причању: беседа Иве Андрића поводом доделе Нобелове награде за књижевност 1961. године*, <http://www.ivoandric.org.rs/> (приступљено: април 2019).

интеракцијом даје животност – покрет. На овај начин активним чином ступања посматрача у однос са уметничким делом, реципијент губи својство субјекта, постаје део композиције, улази у један нови свет, постајући његов саставни део, и поприма облик и карактеристике објекта уметности.

Композиције припадају домену примењених уметности у области меморијалне скулптуре и као такве могу независно егзистирати у различитим амбијентима. Димензије наведеног циклуса одговарају природним форматима фигуралних представа, а то управо ради омогућавања реализације идеје о интерактивности – активном учешћу у уметничком делу. Компоноване су на такав начин да је једини постамент *дрвени под атељеа*, који се налази у хоризонталној равни погледа у којој реципијента – актера уводи у дело. Нису предвиђени високи и недоступни постаменти за скулптуралне групе, на којима би тада оне биле посматране из *жабље* перспективе, а све ради идеје суживота, односно интерактивности и размене са реципијентом.

Методолошки приступ примењен при реализацији уметничко-истраживачког рада заснован је на спознаји и спознајности као заједничком обележју науке и уметности, при чему предност припада уметничким сазнањима. Наиме, у науци сазнајни процес отпочиње одвајањем релевантних од ирелевантних обележја, појава, процеса и односа, при чему се она ирелевантна апстрахују (али неретко своје место налазе у уметничким дисциплинама), а релевантна уопштавају у појмове и категорије помоћу којих се исказује суштина истоветних појава, процеса и односа. На тај начин апстрактно мишљење, уз примену логичког метода, израста у систем научног сазнања, док уметност, са друге стране, своје основно упориште налази у интуитивним и чулним представама – наука током мисаоног процеса утврђује опште, да би га изразила и фиксирала одређеним појмом, а уметност, посредством интуиције, у богатству појавних облика конкретног проналази опште и изражава га типом (оно што представљају мишљење и појам у науци, то су интуиција и тип у уметности).

За разлику од науке, у уметности се не може говорити о методологији, већ о методама које представљају бескрајно динамичан ентитет у непрекидном настајању. Методе се развијају у односу на уметника и индивидуални стваралачки процес, личног су карактера и, као такве, крећу се ка бескрајним могућностима. У стваралачком процесу уметник полази од сопствене личности, од уметничких склоности (подсвести), како би дошао до истраживања кореспонденције као битног елемента у грађењу ауторског уметничког дела. Могло би се рећи да неопходност кореспондентности (у смислу подударности) са

другим, а превасходно са потоњим уметницима, епохама или уметничким појавама, представља метод који проширује могућности и обогаћује процес стварања и проницања уметника у срж сопствене уметничке потребе. Имајући све то у виду, у овом докторском уметничком пројекту коришћене су следеће методе:

- *теоријски метод* – теоријска упоришта релевантних аутора из области историје и теорије уметности;
- *емпиријски метод* – анализа одабраних примера из области скулптуре, сликарства и проширених медија;
- *компаративни метод* – утврђивање и испитивање сличности и разлика између овог уметничког пројекта и сличних постојећих пројеката у области меморијалне скулптуре;
- *аналитичко-интерпретативни метод* – извођење закључака и тумачење свих резултата уметничког истраживања у циљу формулисања теза које су имале утицаја на доношење одлука у вези са реализацијом уметничког дела.

* * *

Уметничко-истраживачки пројекат *Атеље* замишљен је тако да реципијента учини саучесником, да га увуче у *причање приче* како би у њој активно учествовао. *Реципијент при томе губи обележја и својство субјекта, постаје део композиције, улази у један нови свет, постаје његов саставни део и поприма облик и карактеристике објекта уметности.*

У теоријском делу уметничко-истраживачког рада *Атеље* тежиће се томе да се методе уметничко-истраживачког рада што више приближе и прилагоде методологији научно-истраживачког рада. Мада, формулисање тезе и хипотеза није примењиво на методолошки оквир ликовних уметности и ликовне праксе. То не значи да у уметничком истраживању коме се приступа у оквиру реализације овог уметничког пројекта неће бити коришћен адекватан инструментаријум и систем научне методологије, те је у том смислу текстуални део овог уметничко-истраживачког рада подељен на три области:

- друштвено-историјски оквир;
- поетско-методолошки оквир;
- закључна разматрања.

У првом делу рада указано је на друштвено-историјске околности, на еволуцију фигуралне меморијалне пластике, као и на карактеристике друштвеног момента у којем

данашња уметност и култура егзистирају. Осим тога, разматрани су улога, положај и статус који у данашњем друштвеном поретку припадају фигуралној меморијалној пластици, уз осврт на покушај увођења личне, ауторске поетике у овој (примењеној) ликовној дисциплини.

Други део текстуалног, односно теоријског сегмента овог уметничко-истраживачког рада посвећен је анализи реализованог уметничког пројекта *Атеље*, тј. приказу ликовних вајарских композиција које су обрађиване, а које представљају примарни сегмент (и доминантан пол) овог уметничко-истраживачког рада. Образлагањем метода, корелације и анализе ликовног дела (фигуралних меморијалних споменика посвећених уметнику и уметности), интенција је била да се покушају објаснити мотиви, модели и аспекти теоријског и ликовног тока који су синергијски довели до реализације овог докторског уметничког пројекта.

У трећем делу рада, предмет разматрања је анализа ове форме у уметности, уз сагледавање кроз оптику једне од могућих улога уметности у данашњем друштву, са посебним акцентом на улогу фигуралне меморијалне пластике.

С обзиром на структуру теоријског дела уметничко-истраживачког рада *Атеље*, неминовно је било да се отвори простор за примену научне методологије, која би, са своје стране, морала бити моделована и прилагођена уметничким методама, моделима и кореспонденцији са потоњим епохама и уметницима.

Како је наука најчешће дефинисана као (друштвена) активност која је посвећена истраживању на систематичан начин, научно истраживање је сврсисходна, планска и систематична делатност која обухвата и укључује извештавање о резултатима тих делатности. Овакав приступ би можда био применљив и у ликовним уметностима и њиховој пракси, с тим ограничењем и разликом што у научно-истраживачком раду истраживање мора бити могуће више пута понављати (уз добијање сваки пут истоветних резултата), док у ликовним уметностима тако нешто није, нити може бити пракса, управо због идеје јединствености и непоновљивости једног уметничког дела.

Циљ научног истраживања састоји се у давању објашњења која се могу оправдати, образложити и потврдити, што је само донекле могуће и применљиво у уметничком истраживању. Трослојност научног текста (општи, посебан и ауторски слој) могуће је применити и на уметничко-истраживачки (теоријски) рад. Тако је у првом делу уметничко-истраживачког рада *Атеље*, који се односи на друштвено-историјски оквир,

истражен и utvrđen opšti istorijski i teorijski okvir unutar koга je figurални меморијал настајао и еволуирао до форме какву данас познајемо, при чему је одређено место које фигурална меморијална скулптура заузима у савременом свету. У другом делу уметничко-истраживачког пројекта (који представља пандан другом, посебном слоју научног текста, где се у научно-истраживачком раду приступа провери извора), образложени су кореспонденција, корелација, уметнички методи и анализа ликовних дела реализованих у оквиру уметничког пројекта. Кореспонденција се проналази у делу нобеловца Иве Андрића, у делима ликовних уметника, а понајвише Пола Клеа и Огиста Родена, као и у делима ликовних стваралаца који су предмет овог уметничко-истраживачког рада (Миодраг-Мића Поповић, Петар Лубарда и Марина Абрамовић).

У трећем делу уметничко-истраживачког пројекта (који представља пандан трећем, ауторском слоју научног текста, где се у научно-истраживачком раду utvrђује иновативност), афирмише се став да је свако ликовно уметничко дело које не подлеже репродукцији и имитацији – непоновљиво. Стога се у закључним разматрањима покушава објаснити, из сопствене перспективе аутора овог уметничко-истраживачког пројекта, смисао и сврха како овог уметничког рада, тако и фигуралне меморијалне пластике као примењене уметничке форме у савременом свету.

Организација истраживања у оквиру реализације овог уметничко-истраживачког пројекта може бити посматрана као пандан научно-истраживачком раду у погледу концептуализације, планирања и организације истраживања, затим анализе података и реконцептуализације, а што се тиче научне методологије и њене примене, у одређеним конкретним околностима она би морала бити оправдана ликовним методама.

У тако дефинисаном смислу, циљ овог уметничко-истраживачког пројекта јесте *реализација, излагање и теоријско дефинисање три (засебне) ликовне композиције са заједничким називом „Атеље”, реализоване у области вајарства (ужа област примењене уметности), а прецизније дефинисане кроз дисциплину фигуралне меморијалне пластике.*

2. Теоријско-историјски оквир

Први део овог уметничко-истраживачког рада односи се на друштвено-историјске околности настанка *фигуралног меморијалног споменика* као уметничког дела из области примењеног вајарства, као и на карактеристике друштвеног момента у којем данашња фигурална меморијална пластика егзистира.

Кроз увид у историју и еволуцију ове ликовне форме, учињен је покушај да се објасни њена улога у *свету уметности*⁴, у *систему уметности*⁵ и у друштву, имајући у виду чињеницу да „однос (преплет) уметности и теорије карактерише сваку уметничку историјску формацију”.⁶ У историјском и друштвеном тренутку у коме се уметност поларизује и заузима различита, неретко међусобно супротстављена гледишта, фигурална меморијална пластика налази своје место и смешта се у домен примењених (ликовних) уметности. Анализом и истраживањем дијалектичког развоја ове ликовне уметничке форме покушава се установити и образложити где се она данас налази и која је њена друштвена функција, у коликој мери сам аутор може утицати на њен развој и за кога се заправо изводе ови уметнички радови. Покушава се истовремено сагледати и образложити појам ликовних уметности кроз форму фигуралне меморијалне скулптуре какву данас познајемо; настоји се утврдити шта је то што пресудно утиче на њену реализацију и поставку, посебно у светлу односа у распону од консензуса до хегемоније који се успостављају у вези са потражњом и реализацијом ових уметничких форми. Притом се полази од претпоставке да је меморијална фигурална пластика она врста уметничког дела које је намењено свим инстанцама – епохи, друштву и појединцу (индивидуу). Као такво, уметничко дело, поред иманентног ликовног, стиче и задржава

⁴ „Темељ уметничке проблематике (...) чини, пре свега, сама уметничка продукција, али за разумевање њене суштине неопходно је истаћи да се та продукција заснива и испољава унутар целог једног круга специјализованих служби и институција кроз које се у савременом свету одвија уметнички живот. Ту спрегу је Бонито Олива назвао ‘*систем уметности*’, по њему тај систем чини целину у коју су укључени уметничка пракса, теорија и критика уметности, тржиште, музејско-галеријска мрежа, велике међународне и локалне уметничке приредбе, као и масмедијска промоција свих тих збивања у јавности. Тек у координацији и јединству свих тих компоненти, живот уметности у савременом свету може без застоја да се одвија, свака од тих компоненти поседује и обавља своје специфичне улоге, свака остварује своје засебне доприносе.“ Јеша Денегри, *Уметност у другој половини XX века* (Предговор), у Мишко Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, САНУ, Београд и Прометеј, Нови Сад, 1999, стр. 11.

⁵ „Свет уметности (је појам) који је засновао амерички естетичар Артур Данто. (...) Теза гласи: *уметност друге половине XX века одређује однос уметничке праксе и теоријских дискурса, однос који показује како се из продуктивних елемената уметности и окружујућих 'гласова' светова уметности и културе успостављају смисао, значења и вредности уметности.*“ М. Шуваковић (1999), стр. 15.

⁶ М. Шуваковић (1999), стр. 15.

и својство јавног културног добра, мада неретко услед тога постаје предмет културно-историјских полемика.

У кратком прегледу историје меморијалне фигуралне пластике анализирају се и истражују искључиво уметничка дела из ове области која су непосредно или посредно утицала на развој фигуралних меморијала, без обзира какав био карактер тог развоја – линеаран и правилан (еволуција), или скоковит и непредвидив (револуција). С друге стране, у преглед нису укључена дела великих епоха и вајара која нису мењала токове развоја ове ликовне уметничке форме. Поменута су, наиме, само дела која представљају парадигме промене стила размишљања и контекста у овој ликовној – примењеној дисциплини.

2.1. Меморијална скулптура

Меморијални споменици у савременим друштвеним системима представљају предмет разматрања у научном чланку аутора Мирослава Туђмана под називом „Меморијални споменици и јавно знање” који је објављен у зборнику радова „Иви Мароевићу баштиници у спомен”.⁷ Аутор полази од три основне претпоставке:

- да су меморијални споменици *део организације јавног простора што их чини кодираним друштвеним памћењем, али и саставним делом јавног знања;*
- да је функција меморијалних споменика *друштвено сећање на имплицитна очекивања друштва, вредности којима одређени друштвени поредак тежи, представе које друштво ствара и чува, при чему је континуитет друштва незамислив без имплицитног и експлицитног друштвеног памћења;*
- да меморијалне поруке *имају значења у складу са вредностима које одређују владајући поглед на свет, са правилима понашања која признаје једна друштвена заједница и кодираним обрасцима за њихово коришћење.*⁸

У цитираном раду, М. Туђман полази и од поставке да су *обрасци и матрице организације меморијалних порука кључни за устројство и функционисање друштвеног памћења и друштвеног знања, што упућује на закључак да ако обрасци садрже правила која контролишу и уређују (меморијалне) поруке и наше понашање према њима, онда оно што је заједничко људима нису поруке, него обрасци по којима се понашају.*⁹

Функција меморијалне пластике као носиоца кодираних друштвеног памћења није много еволуирала кроз историју, иако обрасци и матрице организације меморијалних порука имају историјски карактер и прате развој конкретних друштвених заједница.

⁷ Жарка Вујић, Марко Шпикић (приређивачи), *Иви Мароевићу баштиници у спомен*, Едиција: Споменице, Завод за информацијске студије, Загреб, 2009, стр. 13.

⁸ „Организација и употреба амбијенталних порука одређена је обрасцима. Обрасци се граде на имплицитним и неизреченим правилима која су ‘апсолутно обавезна’. Тек обрасци организације меморијалних порука дају прави смисао и значење који је заједнички једној друштвеној заједници.” Мирослав Туђман, *Меморијални споменици и јавно знање*, у Ж. Вујић, М. Шпикић (приређивачи), *Иви Мароевићу баштиници у спомен*, Ед. Споменице, Завод за информацијске студије, Загреб, 2009, стр. 13.

⁹ „Врсте, распоред и организација меморијалних споменика у јавном простору творе матрицу за читање значења амбијенталних порука и правила њихове јавне употребе у актуалном друштвеном поретку. Матрицом је исто тако врло јасно повучена граница између јавног и друштвеног простора, али и између штићеног и забрањеног простора знања. У раду се дају примери примене закона редоследа, закона избора и закона (не)слагања меморијалних споменика у јавном простору и њихов утицај на обликовање јавног знања.“ М. Туђман (2009), стр. 13.

2.1.1. Еволуција меморијалне фигуралне пластике

Подаци о појави фигурална меморијалне скулптуре која је еволуирала у ону каквом је данас познајемо, први пут су забележени у египатској и месопотамској цивилизацији.

Египатска меморијална скулптура

Египатска уметност у највећој мери је била сакрална. Како је у том историјском периоду све било подређено животу после смрти, у гробницама владарских породица старог Египта наилази се на прва дела меморијалне фигуралне скулптуре египатских владара – фараона. Кад се говори о ставу Египћана према и загробном животу, неопходно је јасно истаћи да ту није реч о народу, већ о племићкој кисти окупљеној око фараонског двора.

Једна од првих и најрепрезентативнијих меморијалних скулптура тог доба јесте скулптура Кефрена из храма у долини који припада његовој пирамиди (*Кефрен, из Гизе, око 2530. године пре н.е. диорит, висина 168 цм*).¹⁰ Фараон је представљен у седећем ставу на престолу, са фигуром сокола (представа бога Хора) који крилима грли потиљак и врат фараона. Још једно ремек-дело ране меморијалне фигуралне пластике јесу *Микерин и његова жена, из Гизе (око 2500. године пре н.е. шкриљац, висина 142 цм)*. Најинтересантнији примерак из периода древног Египта (занимљив јер није меморијал посвећен владару већ дворском писару) јесте скулптура *Писар (Сакара, око 2400. године пре н.е. кречњак, висина 53 цм)*.¹¹

Фигуре у седећем и фигуре у стојећем ставу чине основу египатске меморијалне фигуралне скулптуре, међутим на крају четврте династије појављује се и трећи покрет који је такође симетричан и непомичан као прва два, али с том разликом што седи у тзв. турском седу без постамента (поза писара који седи скрштених ногу, на земљи). Још једна новина у уметности фигуралне меморијалне пластике Старог царства јесте портрет – биста, чије порекло је нејасно, а остало је непознато да ли је то била само скраћена фигура, повољнија замена за пуну фигуру, или је имала одређену намену. Најранији, најрепрезентативнији и најлепши примерак такве меморијалне фигуре, а можда и један

¹⁰ Х.В. Јансон (Horst Waldemar Janson), *Историја уметности: преглед развоја ликовних уметности од праисторије до данас*, Издавачки завод „Југославија”, Београд, 1970, стр. 40.

¹¹ Х.В. Јансон (1970), стр. 43.

од највећих портрета свих времена, јесте *биста принца Анкх-хафа* (Гиза, око 2550. године пре н.е. кречњак, природна величина).¹²

Капитално попрсје из овог периода јесте *биста Краљица Нефертити* (око 1365. године пре н.е. кречњак, висина 51цм),¹³ рађена у тзв. Акхенатовом стилу који се не одликује већим реализмом, већ новим осећајем за форму, којим се тежи ослобађању од традиционалне египатске *укочености* у покрету скулптуре. Овде геометрија више није пресудан фактор и виде се прве назнаке *живог покрета*.

Старогрчка меморијална скулптура

Даљи значајнији развој меморијалне фигуралне скулптуре дешава се у старогрчкој уметности, где се појављују женски (*Кора* – девојка) и мушки (*Курос* – младић) тип скулптуре, које су напете и пуне скривеног живота, да би се средином VI века пре н.е. појавиле и нешто сложеније групе попут *Москофороса* – Носач телета (око 570. године пре н.е. мермер, висина 165цм).¹⁴ Још увек се примећује статичност форме и симетрија покрета, али меморијали више нису прикази владара (мада им је намена непозната). Све до данас је остало без одговора питање да ли ове старогрчке скулптуре припадају области меморијалне фигуралне пластике, или су имале неку другу намену.

Из наредног периода старогрчке уметности долазе и прва позната имена вајара, као и лепота рафинираног покрета, отелотворена у уравнотеженој асиметрији, опуштеног природног става, који ће од тада ући у каноне вајарства као *контрапост* (противтежа). Контрапост је италијанска реч за покрет где једна нога носи главни део тежине (обично се назива ангажованом), док је друга нога у слободном ставу и благо савијена у колену. Овај покрет представља суштинско откриће, јер пошто је овладао представљањем тела у мировању, грчки вајар је могао да прикаже и тело у кретању.

Најчувеније дело настало у овом периоду јесте скулптура *Дорифорос* – Копљоноша, која није сачувана и позната је само по римским копијама.¹⁵ Копљоноша, код којег је контрапост доведен до савршенства, дело је познатог вајара Поликлета. Покрет је нешто наглашенији, ангажована нога је истурена напред са благом торзијом кукова, а између леве и десне површине тела јасно се уочава диференцијација на сваком мишићу. Тако

¹² Х.В. Јансон (1970), стр. 43.

¹³ Х.В. Јансон (1970), стр. 48.

¹⁴ Х.В. Јансон (1970), стр. 84.

¹⁵ Х.В. Јансон (1970), стр. 103.

проучена равнотежа, уз анатомске детаље, а пре свега складне пропорције фигуре, учинила је *Дорифороса* својеврсним каноном вајарства и идеалом мушке лепоте уопште.

Око 450. године пре н.е. грчки вајар Мирон изводи своју чувену бронзану скулптуру *Дискобола* – Бацач диска, која је такође позната само по римским копијама.¹⁶ Овде се може уочити начин решења проблема како да се низ покрета *згусне* у само један покрет. Бацач диска, настао на прагу друге половине V века, означавајући увод у еру зрелог класичног стила, представља једну од окосница зрелог вајарства у домену меморијалне фигуралне пластике. У то доба, појављују се и први знаци *патоса*, односно људског осећања патње и бола верно приказаног у карактеру и моделовању фацијалне експресије и скулптуре.

Зрело или Периклово доба, познато је као *Златно доба Атине*, а дух у пластичној уметности назива се Фидијиним стилем. Стил вајара Фидије доминирао је у атинској скулптури све до краја петог века, па и касније (иако је, због Пелопонеског рата, израда монументалних скулптура морала бити обустављена). Атински вајари су израђивали споменике по узору на Фидијине, што је омогућило да се препознатљив Фидијин стил рашири по целом грчком свету.¹⁷

Наредни *хеленистички* период значио је ширење грчке цивилизације на исток, преко Мале Азије у Месопотамију, Египат и пограничне крајеве Индије. Иако је можда било оправдано очекивати да ће војни походи и освајања Александра Великог, као догађај који је дубоко потресао и обележио грчку цивилизацију, донети са собом и уметничку револуцију, историја уметничких стилова није у овом случају пратила политичку историју. Поред тога, могло би се рећи да хеленизам (као појам који је тесно повезан са политичким и културним последицама Александрових освајања) представља својеврстан барок строгрчке античке фигуралне скулптуре.

Три најистакнутија вајара тог раздобља – Праксител, Скопас и Лисип – за собом су оставили скулптуре релистичнијег приступа и јачег покрета: Праксителова *Афродита Книћанска* (римска копија према оригиналу из приближно 330. године пре н.е. мермер, висина 2 метра) и *Хермес са Дионисом* (око 330-320. године пре н.е. мермер, висина 216cm – верује се да је у питању оригинал),¹⁸ Лисипов *Апоксименос* – Стругач (римска копија у мермеру, вероватно према оригиналу у бронзи из приближно 330. године пре н.е.

¹⁶ Х.В. Јансон (1970), стр. 106.

¹⁷ Х.В. Јансон (1970), стр. 109.

¹⁸ Х.В. Јансон (1970), стр. 115.

висина 206цм).¹⁹ Дело хеленистичког вајарства које је изазивало највише дивљења била је група која је приказивала смрт Лаокона и његова два сина (према старим изворима, *Лаоконова група* је дело *Агесандра, Атенодора и Полидора са Родоса, с краја другог века пре н.е. мермер, висина 244цм*),²⁰ пронађена у Риму 1516. године. Група оставља велики утицај на уметност касније ренесансе, а посебно на вајара Микеланђела Буонаротија. Овде се уочава пуна динамика покрета хеленистичке скулптуре, што ће, много векова касније, доћи поново до изражаја у барокној меморијалној фигуралној пластици.

Римска меморијална скулптура

Римска скулптура је преузела каноне из грчке уметности, а сматра се да, осим римског (реалистичног) портрета, у вајарству није остварила значајан преокрет, те се води спор око питања: постоји ли уопште неки римски стил? Ипак, ово раздобље је, ван сваке сумње, изузетно битно за меморијалну фигуралну скулптуру.

Из писаних историјских извора сазнаје се да је, још од најранијих републиканских времена, заслужним политичким и војним личностима одавана почаст и тако што су споменици подизани у њихову част и постављани на јавним местима. Овај обичај се задржао све до краја царства, хиљаду година касније.

Парадигму римског портрета представља *Портрет Римљанина (око 80. године пре н.е. мермер, природна величина)*.²¹ За разлику од грчког, овај портрет се одликује топографијом лица и зрелом нарацијом. „То је ‘праотачки лик’ страховитог ауторитета, а брижљиво запажене појединости лица као да су биографски подаци који ову *праотачку слику* издвајају од других. У њеном особеном духу огледа се прастари римски обичај: кад би умрла глава породице, правили су воштану слику његовог лица, која се потом чувала у специјалном удубљењу у зиду или породичном олтару. При погребу су ове главе предака ношене у поворци.”²²

Праотачки ликови најпре су израђивани у воску, али због непостојаности овог материјала вероватно нису трајали дуже од неколико десетина година, те је жеља да они буду поновљени у мермеру сасвим природна и оправдана. Поступак преношења у мермер не само што је кипове предака заштитио од зуба времена и учинио трајним, већ

¹⁹ Х.В. Јансон (1970), стр. 116.

²⁰ Х.В. Јансон (1970), стр. 120.

²¹ Х.В. Јансон (1970), стр. 139.

²² Х.В. Јансон (1970), стр. 141.

им је и форма монументализована и у духовном смислу. Ипак, мермерни портрети су задржали форму визуелних *докумената*, при чему је била релевантна само сличност са покојником, а не и духовни аспект или уметнички рукопис.

За време владавине Августа (од 27. године пре н.е. до 14. године н.е.), у римској портретној уметности појављује се нова струја – римска фигурална меморијална пластика, која свој врхунац достиже у спомен-обележјима самог Августа, као на пр. код споменика Августу из *Примапорте* (око 20. године нове ере, мермер, висина 2м).²³

На први поглед, као да се не може са сигурношћу тврдити да ли се овде ради о богу или о човеку, па се тако у римској култури наилази на схватање познато још из Египта и са Блиског истока – схватање о божанском владару, које се учврстило и постало пракса и у наредним вековима, посебно с почетком хришћанства, а све до доба секуларизма. Ово схватање је присвојио Александар Велики, а затим и његови наследници преко којих је модел преузео Јулије Цезар и други римски императори. „Идеја да се цару да надљудски раст, како би се на тај начин повећао његов ауторитет, убрзо је постала званична политика.”²⁴ Она се очувала све до савременог доба (споменици Стаљину у СССР-у, Јосипу Брозу Титу у СФРЈ и др.).

За разлику од античке грчке скулптуре, у римској култури отпочело је прослављање и обележавање историјских догађаја. У римској уметности јавља се и прва коњаничка скулптура какву и данас (без икакве разлике) познајемо. *Коњаничка скулптура Марка Аурелија* (161-180. године, бронза, већи од природне величине)²⁵ смештена на римском тргу Кампидољо (*Piazza del Campidoglio*), карактеристична је и по томе што се и данас налази на месту на ком је првобитно постављена.

Хришћанска меморијална скулптура

Портрет који се јавља у трећем веку нове ере, наговештава промене и другачији вид уметности портретисања. На портрету филозофа *Плотина* – Мушки портрет (*с краја трећег века, мермер, природна величина*)²⁶ могуће је уочити доминацију духовног над материјалним. Уметност тако поново излази из области *мимезиса* и наговештава се нова ликовност која ће своје место наћи и у хришћанској уметности, где се више пажње усмерава на дух и карактер, него на анатомску и пиктографску сличност. Доминација

²³ Х.В. Јансон (1970), стр. 140.

²⁴ Х.В. Јансон (1970), стр. 142.

²⁵ Х.В. Јансон (1970), стр. 147.

²⁶ Х.В. Јансон (1970), стр. 148.

духовног над материјалним у хришћанској меморијалној скулптури је феномен који наговештава и предсказује крај меморијалне фигуралне скулптуре каква је до тада била доминантна (наравно, она се очувала све до данас), а у фокус се сада поставља идеја о човеку, духовности, карактеру, поетици уметника и уметности уопште.

Капитално дело с почетка четвртог века јесте портрет *Константин Велики* (мермер, висина 244цм).²⁷ Први император хришћанства портретисан је у експресивном маниру, а портрет је био део колосалног споменика који је стајао у Константиновој базилици. Портрет огромних озарених очију и масивног непокретног лица много више говори о његовом духовном стању, него о физичком изгледу.

У ранохришћанској уметности духовно потпуно преузима примат над физичким (овај манир се задржава у православној хришћанској уметности и после велике шизме 1054. године). Са епохом хришћанства, скулптура као слободна форма ишчезава због идеје о идолопоклонству.

Меморијална скулптура савременог доба

Хуманизам и ренесанса и доба просветитељства, уз ослонац на идеале старе Грчке, окрећу се човеку као умном бићу, па се вајарима коначно указује нова прилика за креирање дела фигуралне меморијалне пластике. Вајари ренесансе, са Донателом и Микеланђелом на челу, идеал проналазе у делима класичне грчке уметности, док се барокни вајари, на челу са Бернинијем, везују за живу хеленистичку форму.

До *модерног* доба, фигурална скулптура се није битно мењала нити напредовала. С настанком грађанске државе и владавине народа, засноване на парламентарној демократији, почев од Француске буржоаске револуције 1789. године, издваја се неколико примера фигуралних меморијала где се споменик полако ослобађа приказа светаца и државника, а почиње да слави личности из области наука и уметности. Један од лепших примерака је споменик *Волтера* – François-Marie Arouet „Voltaire” *чији је аутор Жан-Антоан Удон* – Jean Antoine Houdon (1781. година, модел од теракоте за мермер, висина 119цм),²⁸ којим „одаје пуно признање скептичном духу и разуму модела, а класична драперија која обавија славног мудраца (да би појачала његову сличност с

²⁷ Х.В. Јансон (1970), стр. 149.

²⁸ Х.В. Јансон (1970), стр. 485.

античким филозофима) не смета посматрачу, јер је Волтер носи сасвим немарно, као домаћу хаљину.”²⁹

Све до краја 19. века, вајарство преживљава нову кризу. Међутим, са појавом импресионизма као новог правца у уметности на сцену ступа *демијург* у области вајарства и меморијалне скулптуре, француски вајар *Огист Роден* – Auguste Rodin (1840-1917).

Роденов новаторски стил види се већ на првом делу које је покушао да изложи (било је одбијено) *Човек сломљеног носа* (1864. године, бронза, висина 24цм).³⁰ Снажно, експресивно моделована површина фигуре, која је вајана у воску или глини, истиче процес настајања форме и одаје утисак оживљавања мртве материје кроз уметнички приказ. Роден је први од „недовршености” начинио естетско начело, којим се руководио, оставивши тако трајан утицај на вајарство фигуралне меморијалне пластике до данас.

Меморијални споменик посвећен француском књижевнику *Балзаку* – Honoré de Balzac (1892-1897. година, гипс, 300цм)³¹ представља ремек-дело меморијалне пластике. Акцент је на ликовности и духовности као уметничким вредностима. Упрошћавањем елемената форму тела свео је на најмању могућу меру, тако да се из даљине уочава само јак покрет.

Меморијално обележје посвећено Балзаку, као и свеукупни Роденов опус, представљају револуцију како у меморијалној скулптури, тако и у домену вајарства уопште. Његова смелост, снага и изражајност извршили су снажан утицај на потоње ликовне ствараоце.

²⁹ Х.В. Јансон (1970), стр. 486.

³⁰ Х.В. Јансон (1970), стр. 502.

³¹ Х.В. Јансон (1970), стр. 504.

2.1.2. Модерна меморијална фигурална пластика

У књизи о историји модерне скулптуре, аутор Херберт Рид полази од тога да „повезаност у историји уметности, као и у историји сваке друге дисциплине, зависи од произвољног избора принципа, мада је ‘*принцип*’ можда сувише озбиљан израз за нешто што је у ствари само подесност. У току једног временског раздобља појављују се различити ‘*правци*’ (...) Они не прате нужно једни друге хронолошким редом, а чак и када би то био случај, нашли бисмо да су испресецани путевима појединих уметника.”³²

Нису сви савремени уметници модерни, у смислу термина „*модерна*”. Овај израз, онако како се користи у романским језицима, представља супротност термину „*стари*” и, пошто се употребљава још од ренесансе, указује на успостављање једне нове традиције која се разликује од грчко-римске традиције.

”Израз ‘*модерна уметност*’ има у целом свету јасно и утврђено значење. Он се односи на извесне стилске конвенције које се одвајају од идеалистичког или натуралистичког мерила, карактеристичног за класичну традицију уметности.”³³

Поједине струје у историји и теорији уметности заузимале су став да је модернизам декадентна тенденција типична за касне стадијуме развоја буржоаског друштва, тако да дела „модерних” стваралаца изражавају супротности буржоаског друштва, док са друге стране, „класични” уметници, упркос томе што живе у таквом друштвеном систему, успевају да изразе мисао „обичног човека”, праву природу друштвене стварности.

Међутим, оваква подела не одражава стилску еволуцију – једину историјску еволуцију која у уметности има смисла. „Еволуција уметности је један биолошки и феноменолошки процес који може, али не мора, да у сваком тренутку одражава друштвене и економске услове под којима се развија, али је као процес интегралан.”³⁴

Уметност представља једно вечито живо питање, које чуло вида поставља у видљивом свету, док је уметник – човек са способношћу и жељом да визуелну перцепцију претвори у материјалну форму. Први део процеса је, дакле, опажајан и перцептиван, а други изражајан и експресиван, при чему их је у пракси немогуће

³² Херберт Рид (Herbert Read), *Историја модерне скулптуре*, Издавачки завод „Југославија“, Београд, 1966, стр. 9.

³³ Херберт Рид (Herbert Read), *Историја модерног сликарства*, Издавачки завод „Југославија“, Београд, 1963, стр. 8.

³⁴ Херберт Рид (1963), стр. 8.

раздвојити – уметник изражава оно што опажа, и опажа оно што изражава. На тај начин, целокупна историја уметности би могла бити схваћена као историја начина визуелног опажања, различитих начина на који је човек видео свет.

Од почетка модерне уметности јављају се и настају бројна схватања и стилови, али све у оквирима једне велике поделе – поделе на фигурално и апстрактно.

Док се у сфери апстрактног дешава читав низ промена, које у погледу односа уметника и наручиоца-конзумента досежу и испитују границе иза којих уметност сама себи постаје сврха (*ларпурлартизам*³⁵), фигурални споменик (као меморијал посвећен човеку) задржава своја основна традиционална својства и функције. Меморијална фигурална пластика остаје у домену наручилаца и наставља да следи историјско-еволутивни ток познат од почетка историје. Она остаје везана за наручиоца (државу, цркву, односно било коју другу институцију или приватног наручиоца), па се, као таква (поред обележја и својстава које је сврставају у ред ликовних уметности), она класификује као посебан вид и одређује се појмом примењених уметности и у том виду наставља да егзистира до данас.

После Роденовог *Балзака*,³⁶ на сцену ступа још неколицина уметника фигуралног опредељења који ће оставити велики траг на стил и поетику потоње меморијалне фигуралне скулптуре, али јој својство и намена неће бити промењени, већ ће наставити да удовољава људској потреби да у „реалистичном” приказу чува успомену на живот и дело неког великог мислиоца, научника, уметника, војсковође, државника...

Сви познати стилови задржали су се до данашњег времена, коегзистирајући зависно од уметника и потражње, а еволутивни ток фигуралне меморијалне скулптуре остварује се досезањем слободнијих ликовних форми, у смислу моделовања и стила, при чему намена ове скулптуре остаје истоветна, непромењена кроз векове.

³⁵ *L'art pour l'art*, фр. „уметност ради уметности“ је појам настао у доба *раног модернизма*, у епохи која обухвата период од позног реалистичког Курбеовог рада, преко симболизма, па све до импресионизма и постимпресионизма, којим појмом се „означава шири скуп различитих уметничких појава, пре свега у Француској, које карактерише залагање за аутономију уметности.“ М. Шуваковић (1999), стр. 194, (350. Модернизам). „Синтагма *‘уметност ради уметности’* указује на естетску посебност уметничког дела у односу на друштвени, политички, религијски или економски смисао у модерном друштву, односно на револуционарни модернистички чин ослобађања и одвајања уметности од религиозних и политичких функција уметности, карактеристичних за западну европску предмодернистичку традицију. Замисао *уметности ради уметности* је еманципаторски чин откривања естетске суштине и специфичности уметности.” М. Шуваковић (1999), стр. 363, (653. Уметност као уметност).

³⁶ Х.В. Јансон (1970), стр. 504.

Велики вајари XX века, као што су Мајол, Такомети и други, својим делима су оставили велики утицај на дела савремених уметника, чије поље деловања и опредељење остаје фигурални меморијал који, поред ликовности, задржава и дух општедруштвеног добра, приступачног и намењеног целокупном друштву.

Фигурална меморијална пластика се одржала током историје, при чему се у свом развоју, зависном од наручилаца, интегрисала са широм друштвеном заједницом и њеним потребама, те као таква она прелази у домен примењених уметности у којем и даље задржава и чува одређене (уметничке) каноне, али истовремено остаје подложна сталном искушењу да подилази владајућим канонима *друштвено прихватљивог* на штету и уштрб уметничког квалитета и ликовних вредности.

Упркос тим и таквим опасностима на путу свог историјског развоја, фигурални меморијал наставља да стреми томе да представља квалитетно ликовно уметничко дело које је у стању да егзистира у савременим тенденцијама и да, као такво, задржи сопствени уметнички и ликовни интегритет, а истовремено, са друге стране, да испуни традиционално очекивање друштва – да карактер фигуралног меморијала одговара приказаној знаменитој личности којој је посвећен.

”Сваки правац, сваки ‘-изам’, повезан је са другим, један води у други попут карика ланца. Али, свакоме треба приступити на посебан начин, разликовати стилове и методе настајања уметности, који су врхунац широког спектра утицаја: уметничких, политичких, социјалних и технолошких.”³⁷

³⁷ Вил Гомперц (Will Gompertz), *Шта гледаш? 150 година модерне уметности у трентају ока* (What Are You Looking At? 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye), Дерета, Београд, 2015, стр. XXI.

2.1.3. Функција меморијалног споменика у јавном простору

У цитираном научном раду Мирослава Туђмана покушано је да се меморијал, односно меморијални споменици и скулптуре у јавном простору сагледају и са аспекта музеологије: „Можемо поставити питање јесу ли (меморијални) споменици и скулптуре у јавном простору музејски предмети? Питање је аналогно ономе о информацијској и документарној вредности дивље антилопе и антилопе у зоолошком врту. Одговор информацијских стручњака на друго питање јесте тај да дивља антилопа није документ, а да је „каталогизирана” антилопа у зоолошком врту примарни документ. Према том гледишту, (музејски) објекти постају документи тек ако су обрађени за информацијске сврхе.”³⁸

Споменике културе у јавном простору требало би посматрати кроз њихову физичку и идејну компоненту. Физичка компонента – у смислу простора у коме се споменик налази, а идејна – кроз друштвену компоненту. Меморијално обележје у јавном простору представља „живу” поруку, те тако и егзистира, као документ. Урбани простор представља поруку, историјску поруку, и као такав део је колективног друштвеног сећања и јавног знања. Јавни простор је генератор и емитер тих порука, друштвеног сећања и јавног знања. Због тога, меморијални споменици носе у себи одговорност јавног добра, у смислу како културе, тако и информације. Они су просторни, тродимензионални, трајни објекти и као такви представљају поруку која у простору и времену егзистира као форма друштвеног памћења. Важност и улога меморијалних споменика лежи управо у томе што су они *форма друштвеног памћења која егзистира у јавном простору*. Уколико „...око јавног знања постоји консензус, или прецизније, пристанак већине на доминацију порука владајуће елите, то је кодирано друштвено памћење у меморијалним споменицима саставним делом друштвеног поретка.”³⁹

Како меморијални споменици представљају меморијалне поруке јавног памћења и у временима друштвених промена, чим дође до тога да почну да емитују поруке супротне вредностима новог друштвеног поретка, они губе своју првобитну функцију и постају музејски експонати. Функција меморијалне пластике, као јавне форме друштвеног памћења у функцији друштвеног поретка, јесте друштвено сећање на очекивања,

³⁸ М. Туђман (2009), стр. 14.

³⁹ М. Туђман (2009), стр. 17.

вредности и ставове друштва у којем су реализовани. Друштвено памћење се не може поистовећивати са историјским, јер се историјско памћење не ослања на друштвено сећање, већ на историјске изворе. Меморијалне поруке стоје тако у чврстој вези са вредностима које прокламује владајући поглед на свет. Меморијална обележја се могу тумачити искључиво у контексту владајућег погледа на свет који представља оквир са сетом правила која успоставља и признаје једна друштвена заједница у одређеном историјском раздобљу. Споменици се разврставају у више категорија: спомен-плоче, фигурална меморијална пластика, слободна вајарска ликовна форма и др.

„Врсте, распоред и организација меморијалних споменика у јавноме простору творе матрицу за читање значења амбијенталних порука и правила њихове јавне употребе у актуелном друштвеном поретку.”⁴⁰ Промена парадигме владајућег погледа на свет може довести у питање прихватљивост постојећих затечених меморијалних споменика, њихову одрживост у оквиру новоуспостављеног сета правила. Последица тога јесте и непоштовање трајности уметничког дела, те у периодима друштвених преврата неретко завлада „тренд” уклањања меморијалних обележја (и замене новим, „прикладнијим”, који носе нове поруке и идеје и славе нове личности⁴¹), и то без обзира на историјску, културну и уметничку вредност меморијалних споменика који се уклањају.

Пракса измештања меморијалних споменика из јавног простора није својствена само тоталитарним, већ и демократским системима власти (што је било својствено друштвима „у транзицији” и новоуспостављеним младим демократијама), при чему такво „брисање” и „прекрајање” историје није у складу са ликовним и просторним вредностима уметничког дела које постаје предмет измештања и уклањања.

Дакле, било да је реч о фигуралној меморијалној пластици, било о сасвим савременој вајарској форми (независно од њених естетских, ликовних, друштвених и просторних квалитета), постоји условљеност како потребе за њеним постављањем, тако и за њеним уклањањем. Тешко да се на овај феномен може утицати, али се може сагледати кроз принцип представљен у овом поглављу – да одређено меморијално или музејско уметничко дело као такво не губи своја ликовна својства, већ само контекст и намену.

⁴⁰ М. Туђман (2009), стр. 19.

⁴¹ „Забрана сећања“ (*damnatio memoriae*), као институт супротан од апотеозе (*apotheosis*), односи се на врсту јавне постхумне казне коју је римски сенат могао изрицати поводом издаје или неке друге кривице према Римском царству, а представља меру протеривања из јаве успомене. Видети: <https://www.livius.org/articles/concept/damnatio-memoriae/> (приступљено: април 2019).

2.2. Криза савременог друштва (уметности)?

Савремено друштво почива на историјски условљеној цивилизацијској и културној основи – настало је на постулатима хегемонистичког приступа у начину овладавања природом, на њеном потчињавању ради експлоатације материјалних ресурса (уместо на прилагођавању, које је својствено осталим биљним и животињским врстама), при чему у духовној сфери доминирају рационализам, емпиризам, прагматизам, утилитаризам и материјализам. Историјски развој људског друштва је у основи противречан, те стога и модерно друштво у тзв. „постиндустријској” ери карактеришу напетост, „отуђеност” човека, распад унутрашњих структура личности, а дијалектика (схваћена као динамика противречног развоја) у модерном друштву радикално мења обрасце свих друштвених делатности и дисциплина.

Савремени начин производње материјалних добара почива на стварању профита (капитализам), док је друштвени живот појединца подређен репродуковању услова за опстанак владавине корпоративног капитала. Привидни индивидуализам савршена је форма за максимално искоришћење човекове енергије у сврху корпоративног капитала. Технологија, уместо средства, прераста у претпоставку живота. Како се модерно друштво уздиже као развој индивидуалних способности до највиших професионалних домета, тако долази до новог интерактивног односа у друштву који неки аутори називају „асоцијацијом”. Асоцијација са једнакошћу и слободом као и узајамним консензусом у процедури одлучивања потискује старе друштвене обрасце.

Франкфуртски интелектуални круг прихвата Марксову критику отуђења и остварења грађанског друштва и Фројдово психоаналитичко настојање да се категоријом несвесног објасни човек, друштво и историја. Критичка теорија друштва у својим делима ставља акценат на значај дијалектичког ума, критичке свести човека који једини може бити коректив стихијског и путоказ према хуманизму у отуђеном свету.

Такође, мислилац франкфуртске школе, Жан Бодријар, говори о систему симулација, који копију стварности поставља на место оригинала. Према његовом мишљењу, наша ера се увелико налази у ери хиперреалности.

Масовни медији, нарочито телевизија, не преносе реалну слику света, већ интерпретирану стварност, коју креирају „моћници” према својим интересима. Сматра се да медији поседују моћ опсене и да лако могу преобразити стварност у уобразиљу и

обратно. Бодријар овај феномен поставља у антагонистички однос према реалности – он говори о *симулирању стварности*. Термин *симулакрум* је непреводива кованица у српском језику. Представља систем симулација који копију стварности постављају на место оригинала. Његов теоријски модел се може применити у анализи свеукупних друштвених појава. Сфере политике и економије су почетни облици симулакрума и унутар њих се укрштају различити облици симулација. Медији су ракурсни мотив тог феномена, јер посредством истих симулације се преносе јавном мњењу које живи у илузији „могућности избора”.

Могло би се чак закључити да његов научно-фантастични приступ данашњици у 21. веку представља неку врсту антиципације феноменологије „матрикса”. Критички став и узрочно-последични односи су есенцијални мотив Бодријаровог виђења свеукупне стварности у персонификацији савременог симулакрума. Данас велики симулакруми које је човек створио прелазе из света природних закона у свет снага и напетости, као и бинарних структура и супротности. Након метафизике бића и привида енергије и одређености, следи метафизика неодређености и кода – кибернетички надзор, рађање по моделима и др. То је ново операционо уобличење, док су индустријски симулакруми били само оперативни. Дигиталност је ново метафизичко начело, а ДНК његов пророк. Генеа симулакрума данас добија свој довршени облик у генетском коду – где прети укинуће референције и сврхе, сличности и ознаке где долазимо до судара са новим знаковима (честица, информација, тест), чија је структура микромолекуларног кода заповести и надзора, на коју је човек самостално пристао. Од произвођачког долазимо до кибернетичког неокапиталистичког поретка, овог који тежи апсолутном надзору. Медији су саставни елемент посредством кога се и јавља феномен неразумевања стварности и објективне спознаје, због кодова који нам исти пласирају. Услед тога, следи неминовност постојања две слике да би се свет одржао под надзором (само једно царство урушава се само од себе). Хиперреализам симулације одређује дигитални простор, магнетско поље кода. У центру је и имагинарност додир, као и симулација истог. На делу је урушавање стварности у хиперреализму, где све постаје приступачна хиперреалност: порнографија – истинитије од истинитог – симулакрум достиже врхунац. Нема природе или било чега својственог човеку, све је артефакт. Однос „лепог” и „ружног” доведен је у антагон однос. „Ружноћа” би имала моћ „буђења”, док је „лепота модел истинитији од истинитог”. Овом једначином и „мода” има бајковит значај „лепшег од лепог”. Посредством владавине пролазног модела, површне страсти, долази се до буђења жеље за

мултиплицирањем, али овог пута индивидуе. *Од живих бића прешли смо у моделе, определили се за моду, одлучили се за симулацију.*⁴²

С тим у вези, уметност заузима критички став и почиње се бавити феноменом „ружног” – шта је ружно? Човечанство улази у стање инерције и интуитивно „призива претходне епохе” и начела живљења, јер „осећа” да је све савремено осиромашено и да најављује поље „краја историје”.⁴³ Наступа „катастрофа смисла”, догађаји без последица и немогућност избора. Напетост и успорење су заправо трагичност данашњице, а управо због феномена „брзине”. Брзина је унела напетост у природни биоритам, човек стагнира, а свет се убрзано развија, ван његовог домашаја. Човек је инертан, а „прогрес”(?) очигледан. На питање: „желите ли да избегнете лудило света?” одговор је: „можете ли да жртвујете његову драж?”, што нас доводи у контакт са религијом и урођеним природним вредностима (однос духовно – материјално у уметничком делу). Поново у игру улази духовност као врховни аспект хомо религиозуса. Теорија предодређености надређена је слободи душе. Јер, по овој теорији, чак и онда када се из живота уклони све наметнуто, остаје „страх фантома” – модел по коме се заводи маса.

У дијалектичком односу између слике и стварног, према Бодријару, слика је одавно узела примат – добијени модели се прихватају као апсолутне вредности. Данашње време осликава друштво ослобођено од свих вредности (религијских, породичних, сексуалних...). Добро више није вертикала зла. Свака вредност је релативна, то је само шема данашње културе. Нема више идеје о напретку, али он се наставља. Телевизија задржава равнодушност и инертност према новом друштвеном поретку и све је на нивоу конструисане информације. Појмови излазе из свог контекста и догађа се конгломерат појмова и вредности. Према Бодријару и његовој теорији, све постаје сексуално, политичко, естетско, односно транссексуално, трансполитичко, трансестетско, и др.

Свет нема еквивалента. Управо то је његово одређење и неодређење. Без еквивалентности не постоји ни двојника, а самим тим ни могућности поређења. Дакле, није могућа ни провера света – због тога је стварност обмана. Без могуће провере, рекло би се, свет је темељна илузија.

⁴² Жан Бодријар (Jean Baudrillard), *Simulakrumi i simulacija*, ИП Светови, Нови Сад, 1991, стр. 131.

⁴³ Жан Бодријар (1991), стр. 139.

2.2.1. Функција уметности савременог доба

Естетика је, услед снажног индустријског развоја и екстремног промовисања потрошачког друштва, своје место примене нашла у роби широке потрошње, као и у масовним медијским садржајима. Главни предмет естетике данашњег друштва више није сама уметност, већ њен сурогат, изражен кроз разне облике дизајна. Не мисли се на појам естетике оних времена када је њен главни предмет било лепо у уметности или природи, већ у односу на промењене околности и проширење поља естетског деловања. Естетизација се не формулише као пејоративна појава спрам чисте естетике, већ као начин остварења естетских идеала савременог друштва.

Тако, поље уметности данас постаје једно од ретких простора експанзије и слободног деловања појединца и интересних заједница. Почетак нестајања уметности можемо тражити у ери тзв. техничке репродукције (Валтер Бењамин). Неки ранији почети стварања овог новог друштвеног поретка у сфери уметности могу се приписати настанку фотографије која је започела са обликовањем нове реалности, што је настављено кроз филм, масовну штампу, медије и, коначно, компјутерску еру. Оно што новонасталу стварност чини привлачном за масе, јесте „моћ призора”, који су постали доминантан вид изражавања моћи капитала (што за последицу има да је скуп слика друштвени однос међу људима посредством истих). Теоретичар франкфуртске школе, Ги Дебор, у свом раду *Друштво спектакла*, говори о друштву у коме је све окренуто производњи, док је економија сама себи циљ. Пред капиталом узмиче и религија, а тај спектакл постаје њен материјални сурогат. Он нуди илузију раја, али не као негацију рајског живота, већ као блаженство уграђено у сам живот. Тако да „спектакл” учачамо као терминолошку верзију замене за духовне потребе човека. Као такав, он представља врхунац човековог одвајања од самог себе.

*Спектакл је у модерничком смислу капитал, а у постмодерничком концепту моћ акумулирана до степена у којем постаје слика.*⁴⁴

Основа спектакуларне стварности јесте симулација која под утицајем „режирања” функционише као стварност која је удаљена од реалног света и органског – природног. Модернизацијом света и свих његових манифестација, поље естетике заузима шире

⁴⁴ Ги Дебор (Guy Debord), *Друштво спектакла*, Арказин, Загреб, 1999, стр. 14.

аспекте живота. Тако се долази до закључка да се естетика никако не може ограничити само на лепо – како на природно, тако ни на уметничко. Чулном спознајом се нарочито манипулише у друштву масовних медија, уметности, култури и свету корпоративног капитала, а са циљем постизања пасивизације појединца, хегемоније и профита. Из овог става развија се и естетика деструкције.

Уметност је, у великој мери, друштвено одређена, ма колико се илузија слободе представљала као реална. Мора се предочити да је елемент који повезује уметност са различитим друштвеним процесима много шири од везаности за буржоазију и пролетеријат. Због тога се излаз не назире у трагању за решењем проблема уметности кроз различите друштвене појаве, јер су оне фрагменти једног апсолутног система. Тако и долазимо до опречних ставова. *Уметност никада не може постати политичка, а да се не уништи. Садржај и облици уметности никада нису садржаји и облици непосредне акције, они су увек само језик, слика, звук света који није (или још увек није) пред нама* (Херберт Маркус). *Уметност је готово увек зависила од друштвених промена, и као таква, неминовно је и политичка* (Ги Дебор). *Уметност која је политички ангажована пада испод свог појма* (Теодор Адорно). *Сликарство, превасходно треба да се интересује за истраживање односа између боје, текстуре, композиције и сликарске подлоге. Из тога произилази да уметност треба да избегава литерарност, као и социјалне и политичке поруке* (Климент Гринберг).

„Уметност, по нашем мишљењу, како би имала сврху, може да се креће у три правца, мимо докситичког смисла и естетизоване стварности. То су: хоризонтални, вертикални и интегрисани правац.“⁴⁵

- *Хоризонтални приступ уметности* – то је критичка реакција на друштво, а самим тим и на политичке и идеолошке процесе који су обележје времена у којем уметност настаје. Естетско постаје само један од аспеката рецепције дела, док је акценат на интелектуалном;
- *Вертикални правац деловања* – у уметности је метафизички, културно-магијски, примордијални, симболички. Њега треба опрезно сагледавати због могућих идеолошких позиција које су до такве уметности довеле. Овај правац је близак Јунговој психоанализи, јер успоставља најближи однос са наслеђем првобитних представа (архетипова).

⁴⁵ Владислав Шћепановић, *Медијски спектакл и деструкција*, Службени гласник, Београд, 2010, стр. 109.

- *Интегрисани правац деловања* – поседује и критички и мистички карактер, односно обједињује претходна два.

Фигурална и нефигурална уметност одговарају подели на дифузни и концентрисани спектакл. Апстрактна уметност је оформљена са циљем да парира совјетском реализму. Управо у таквој естетици крила се идеологија са јасним естетским обележјем. Она је требало да постане оружје против совјетске фигуралности и слабије робне производње концентрисаног спектакла. Та естетизација, посебно у области индустријског дизајна, требало је да створи илузију могућности избора и бриге система за потребе својих грађана. Беду одређеног друштвеног слоја требало је маскирати естетизованим производима, као и медијским сликама слободе и среће. Како су границе између уметности и масовне производње готово нестале, масовна култура и популарна политика почињу да одређују формирање уметничког стила. Према Адорну, само у случају критичке самосвести естетика може доспети до уметности. Последица је да се уметност утопила у свеопшту естетизацију, и њена снага као духовне компоненте културе све је мања. Почетак масовне естетизације уочава се почетком оног времена које Валтер Бењамин назива *ером техничке репродукције*. Време када оригиналност и јединственост и непоновљивост уметничког дела ишчезава. По његовом мишљењу, губитак „ауре” који се јавио са техничком репродукцијом, али и индустријском производњом, подстакао је многе естетичаре да се критички осврну на тај феномен. Последица је та да је са ером техничке репродукције уметност изгубила своје „овде и сада” (пројекат „Атеље” замишљен је као интерактивна меморијална пластика која реципијента из односа субјекта преводи у објект уметности, тако да рецепција може да се издвоји искључиво „овде и сада” – наравно у односу на одређеног реципијента).

Док је традиционална естетика задржавала својства филозофске дисциплине и бавила се чулним и духовним спознајама, савремена медијска естетизација се претворила у дисциплину која говори о томе како произвести и продати чулно. Као и то како преко чулног, као примарног, створити категорије жеља и потреба и спектар вредности, што истој у општој спектакуларизацији осигурава егзистенцију. Традиционална питања (лепота и уметност) нову естетику све мање занимају. Изузеци су продаја ремек-дела (светских аукцијских кућа).

Слободно можемо рећи да тзв. естетски ирационализам заводи и креира јавно мњење. С друге стране, уметност престаје да буде легитимација елитизма и постаје терен којим влада идеологија тржишта. Овде уочавамо феномен да уметност и живот више нису

одвојени, већ се налазе на истој страни одбране голе егзистенције и смисла који је све више угрожен од стране тржишта.

Нова уметност мења природу традиционалног уметничког дела и са њим има само далеку сличност. Традиционално уметничко дело јесте самосвојан, оригиналан предмет који је у друштву ситуиран у посебном простору, готово свету и поседује ауру која обасјава друштво у којем уметничко дело настаје и појединце који га стварају и у њему уживају. (Пол Валтер)

Сходно еволутивној феноменологији, где се уметност као таква приближава кризи, настаје „теологија уметности” као фраза *l'art pour l'art*.

У области културе, као сложеног друштвеног феномена, који обухвата све оно што природа није дала човеку – уметност јесте категорија духовних добара. Ако као материјалну културну цивилизацијску тековину доживљавамо све артефакте настале у процесу прерађивања природе (од свакодневних предмета до цивилизацијских архитектонских функционалних творевина), духовна култура обухвата тековине умне делатности човека до данас (држава, право, моралне норме, језик, религија, васпитање, наука, уметност...). Култура као друштвени феномен, која у ужем смислу обухвата духовна добра, састављена је од више компонената и функција: а) креирање, стварање и производња материјалних и духовних добара; б) комуникационим каналима културна добра учинити приступачним; в) процес прихватања пријема и селекције (одбијања) културних вредности. Тако да је једна од основних функција културе преношење културних добара и вредности на појединце и групе, с генерације на генерацију, с колена на колена.

3. Поетско-методолошки приступ

Истраживање синтезе, односно интердисциплинарности у домену уметности интересантан је феномен још из доба романтизма, а посебно уметности симболизма, па све до савременог доба. Овај феномен први је описао Амадеус Хофман, велики уметник романтизма и дефинисао га појмом *синестезија* – осетљивост на свеукупне чулне надражаје. Сам термин данас има широку примену у друштвеној теорији и пракси.

Када говоримо о интердисциплинарности, не мисли се на прост збир свих уметничких дисциплина, већ на њихову интеракцију. Уметничко-истраживачки рад *Атеље* ослања се на интерактивни однос како уметничког дела и реципијента, тако и на интерактивност у домену ликовних уметности где се, посредством једне дисциплине, вајарства, описује, односно „прича прича” о уметности и уметнику из домена других ликовних дисциплина, а кроз модел инспирисан Андрићевим говором *О причи и причању*, са доделе Нобелове награде у Штокхолму 1961. године.

О причи и причању

„Моја домовина је заиста ‘мала земља међу световима’, како је рекао један наш писац, и то је земља која брзим етапама, по цену великих жртава и изузетних напора, настоји да на свим подручјима, па и на културном, надокнади оно што је необично бурно и тешка прошлост ускратила. Својим признањем ви сте бацили снап светлости на књижевност те земље и тако привукли пажњу света на културне напоре, и то управо у време када је наша књижевност низом нових имена и оригиналних дела почела да продире у свет, у оправданој тежњи да светској књижевности и она да свој одговарајући прилог...”⁴⁶

Иако сам кроз процес уметничко-истраживачког пројекта под називом „Атеље”, кроз одређене радове обрађивала лик и дело иностраних великих, светски признатих аутора – као есенцијални елемент на којем објашњавам овај истраживачки процес, издвојене су три композиције које ће бити разматране. Акценат је на домаћим ауторима из области ликовних уметности. Три велика имена наше уметничке ликовне сцене – Миодраг-Мића Поповић, Петар Лубарда и Марина Абрамовић, представљају три различита приступа уметности како код нас, тако и у свету. Миодраг-Мића Поповић, иако се код нас сматра

⁴⁶ Иво Андрић, *О причи и причању*

пиониром у домену различитих сликарских области, један је од најистакнутијих уметника ангажоване уметности, односно хоризонталног правца у савременој уметности. Из једне од фаза тог сликарства настаје и серија слика са симболом „мајмуна”, где алегоријски предочава како доживљава југословенску интелектуалну елиту за време владавине Јосипа Броза Тита. О његовом раду (као и о остало двоје уметника) опширније ћу изложити у наредном поглављу приложеног рада.

Петар Лубарда је један од највећих југословенских уметника 20. века. Његово сликарство започиње тамо где је рођен, у црногорском кршу који му се трајно урезао у стваралачку меморију. Стваралац је кога можемо дефинисати као припадника вертикалног правца деловања на домаћој уметничкој сцени. После Другог светског рата, Лубарда се упушта у дотад „непознату” авантуру у српском – југословенском сликарству, отварајући потпуно слободне путеве креативности, најпре у маниризму колористичког експеримента у којем је форму редуковао до граница препознатљивости, а одмах затим је своје сликарство увео у асоцијативну апстрактну фазу која је дефинитивно обележила не само његов опус, већ и целокупно наше сликарство друге половине 20. века.

Како у делу Андрићевог говора слушамо о стагнацији и немогућности развоја домаће уметничке сцене, како у књижевности тако и у свим другим дисциплинама (а у претходним поглављима, где је укратко образложена историја и еволуција меморијалне фигуралне скулптуре, не наилазимо ни на један правац поникао „код нас” до 20. века), исто се догађа и у области других уметности. Како Андрић говори, *то је земља која у брзим етапама, по цену великих жртава и изузетних напора, настоји да на свим подручјима, па и на културном, надокнади оно што јој је необично бурна и тешка прошлост ускратила*, овде говорим управо о „немогућности” светског културног развоја у периодима немира, док се западно-европско друштво културно развијало природним еволутивним путем. Од дивне „ренесансне уметности” у иконописању наших средњовековних манастира до 19. и почетка 20. века дешава се велика културна стагнација. Дела великих сликара и вајара нашег поднебља, својим стилем и „величином”, могу парирати светским трендовима тог времена, али до данашњег времена у историју „пионира” уметности уписује се тек једна српска уметница – Марина Абрамовић – уметница перформанса. Бодиарт, покрет, мимика, гест, бол, инсистирање на језику тела „играча”, исцрпљивање тела – основни су елементи њене уметности. Иако говоримо о домаћем уметнику светског реномеа, јер је данас једна од најцењенијих

уметница на светској сцени, њен најпродуктивнији део рада и живота није везан за Србију (где видимо њене почетке), већ за САД, Њујорк – где живи и ради од 2002. године.

Избором ова три уметника са наших простора, меморијалном скулптуром и транспоновањем њиховог дела, желим да „испричам причу” како о уметнику и уметности, тако и о нашој историји, друштву, околностима, друштвеним системима и садашњем моменту.

„Има нас који смо више склони да на творце уметничких дела гледамо било као на неме, одсутне савременике, било као на славне покојнике, и који смо мишљења да је говор уметничког дела чистији и јаснији ако се не меша са живим гласом његовог ствараоца. Такво схватање није ни усамљено ни ново.”⁴⁷

С тим у вези, кроз форму меморијалне уметничке пластике често се „одаје почаст” великанима из свих друштвених дисциплина. Моје уметничко истраживање у центар поставља уметника - ствараоца и његово дело које треба славити и о којем треба говорити кроз векове, и на тај начин кроз један квалитетан систем „утврђених порука”, о којима сам говорила у претходним поглављима, желим да предочим да постоје ти ванвременски генији и њихов рад, који увек треба да представљају део друштвеног памћења и свести, а отелотворен кроз споменик – фигурални меморијал уметнику и уметности као елементарном делу културног наслеђа једног народа, али и целокупног човечанства.

Есенцијални елемент овог уметничког истраживања, као што је наведено, јесте однос духовно – материјално. Дијалектички однос, како код ствараоца, реципијента, тако и уметничког дела, смештен у конкретан временски оквир и друштвене околности о којима се говорило у савременим друштвеним теоријама. Постоје питања на која човечанство одувек „тражи одговор”, независно од друштвеног тренутка и тенденције за које, као савременици, не можемо да знамо како ће тећи – еволуирати, и које консеквенце или добробити са собом носе.

С обзиром на то, наредна Андрићева мисао из приложеног говора представљала би и највећу корелацију са овим докторским уметничким истраживањем (смештањем скулптуре у домен „причања приче”).

„Када је реч о приповедању које за предмет има прошлост, треба напоменути да има схватања према којима би писати о прошлости требало да значи пренебрегнути

⁴⁷ Иво Андрић, О причи и причању

садашњицу и донекле окренути леђа животу. Мислим да се писци историјских приповедака и романа не би сложили с тим и да би пре били склони да признају да сами стварно и не знају како ни када се пребацују из онога што се зове садашњост у оно што сматрамо прошлошћу, да с лакоћом, као у сну, прелазе прагове столећа. Најпосле, зар се у прошлости у садашњости не суочавамо са истим појавама и истим проблемима?

(...)

Бити човек, рођен без свог знања и без своје воље, бачен у океан постојања. Морати пливати. Постојати. Носити идентитет. Издржати атмосферски притисак свега око себе, све сударе, непредвидиве и предвидиве поступке своје и туђе, који онајчешће нису по мери наших снага. А поврх свега, треба још издржати и своју мисао о свему томе. Укратко: бити човек.⁴⁸

У односу на наведено, приложени рад представља реализацију уметничко-истраживачког пројекта, постављајући у средиште дијалектички однос духовног и материјалног у уметничком делу, при чему се у овом јединству супротности духа и материје (који се међусобно условљавају и прелазе једно у друго) доминантан пол приписује духу. Иако је истраживање постављено у традиционалне ликовно-вајарске дисциплине у избору мотива и материјала, водећи мотив у истраживачком процесу јесте пропадање непостојаног – материјалног уколико не прерасте у домен духовног, чиме се акцентује доминација духа над пролазношћу материје. Како код човека, тако и код великог уметничког дела.

С тим у вези, као што је наведено, предмет истраживања и реализовања уметничког рада јесте човек – уметник, сама идеја о ствараоцу и стваралаштву, са акцентом на апстрактном, мисли, човекова идеја о себи и животу, где материја (како понекад изгледа) губи смисао, док представа задржава карактер тродимензионалног, а са циљем акцентовања духовних вредности (данас, рекло би се, дефицитарне категорије).

Сада бих се вратила на један део с почетка Андрићевог говора, где, поред приповедача, желим да објасним и улогу реципијента, односно интеракције у жељеном односу са представљеним фигуралним меморијалима.

„На хиљаду разних језика, у најразличитијим условима живота, из века у век, од древних патријархалних прича у колибама, поред ватре, па све до дела модерних

⁴⁸ Иво Андрић, О причи и причању

*приповедача која излазе у овом тренутку из издавачких кућа у великим светским центрима, испреда се прича о судбини човековој, коју без краја и прекида причају људи људима. Начин и облици тога причања мењају се са временом и приликама, али потреба за причом и причањем остаје, а прича тече даље и причању краја нема. Тако нам понекад изгледа да човечанство од првог бљеска свести, кроз векове прича себи, у милион варијанти, упоредо са дахом својих плућа и ритмом свога бића, стално исту причу.*⁴⁹

Трећи елемент овог уметничко-истраживачког процеса, поред меморијала уметнику и делу и њиховој транспозицији у ауторски приказ, јесте интерактивност, односно учешће реципијента у ликовној композицији. Циљ представља реализацију интерактивних композиција у области меморијалне фигуралне скулптуре, са акцентом на дијалектичком односу духовно – материјално унутар уметничког дела. Дијалектичка условљеност човека, неминовност овог феномена и дијалектика унутар самог уметничког дела тако су и основни појмови наведеног пројекта, односно идеје о „причању приче” персонификоване кроз тродимензионалне приказе уметника, њиховог дела и уметности уопште. Уметник, који је протагониста у овој „причи”, заузима ракурсни положај у композицији, а представљен је у тренутку стваралачког чина, са неопходним елементима који чине један ликовни атеље (у овом случају позорницу где се акт интеракције, односно „слушања приче”, одвија).

Постамент – дрвени под атељеа, који је и лајтмотив целокупног наведеног циклуса *Атеље*, јесте својеврсна позорница на којој се одвија како уметнички акт, тако и рецепција и „причање” и „слушање приче”. Замишљен је тако (под – постамент) да увлачи посматрача и живом интеракцијом од њега прави објекат уметности.

Реципијент може (односно, било би пожељно) да се креће, седи, комуницира са композицијом, слободно улазећи и излазећи из ње, а таквом интеракцијом где он пуни своје духовне потребе и ресурсе у комуникацији са тродимензионалним ликовним представама, својим учешћем и покретом употпуњује композицију и даје јој живот. На овај начин, активног чина посматрача у односу са делом, желим да постигнем њихову духовну и физичку интеракцију са сопственим радом. Тиме реципијент губи својство субјекта, стапајући се са композицијом у одређеном временском интервалу, корачајући унутар једног новог света изван појма симулакрума, у новом времену и простору, интегришући своје „ја” са делом, чиме поприма карактеристике објекта уметности.

⁴⁹ Иво Андрић, О причи и причању

Низом узрочно-последичних веза, реципијент је „увучен” у „слушање и причање приче”, а кроз активно учешће у једној ликовној вајарској композицији, чији је и он саставни део.

У том духу бих и завршила започето поглавље, а кроз Андрићев завршни део говора:

„Али допуштено ми је, мислим, на крају пожелети да прича коју данашњи приповедач прича људима свог времена, без обзира на њен облик и на њену тему, не буде ни затрована мржњом, ни заглушена грмљавином убилачког оружја, него што је могуће више покретана љубављу и вођена ширином и ведрином слободног људског духа. Јер приповедач и његово дело не служе ничему, ако на један или на други начин не служе човеку и човечности. То је оно што је битно. И то је оно што сам сматрао за добро да истакнем у овом свом кратком пригодном разматрању које ћу, ако ми допустите, завршити као што сам и почео: са изразом дубоке и искрене захвалности.”⁵⁰

⁵⁰ Иво Андрић, О причи и причању

3.1. Транспозиција

Реч „транспозиција” потиче из латинског језика и значи „премештање”.

Термин се највише користи у домену музичких уметности, где транспозиција означава преношење одређеног нотног текста у другу тонску висину. Нотни текст се такође може транспоновати у писану форму.

У ликовним уметностима, термин транспозиција одговара појму превођења, односно премештања једног облика у ликовну форму, а са задржавањем својстава предмета који се транспонује. Као таква, у фигуралној скулптури транспозиција стиже до појма стилизације, али чувајући карактер модела.

Немачко-швајцарски сликар Паул Кле (1879 – 1940) нам у својој књизи „Записи о уметности” говори да је задатак уметника да оствари своје дело са што мање средстава, и тако до гледаоца допре далеко једноставније и непосредније од сложене и компликоване природе. На слична размишљања наилазимо и у дневницима ренесансног вајара Микеланђела Буонаротија (1475 – 1564), где он образлаже став да фигуру треба ослободити од преписивачке наравице, одабрати шта се преузима од природе, а шта уоквирује уобразиља. „У мањем је више”, једноставније речено значио би термин „транспозиција” у ликовним уметностима, а посебно у интерпретацији фигуре човека у вајарству. Транспонована форма која задржава својства фигуралне скулптуре долази до прочишћене стилизације, где, поред физичке сличности, карактера личности, акценат се ставља на ликовни језик и естетику као један од примарних циљева.

Међутим, у приложеном докторском уметничком пројекту, о појму „транспозиција” говори се као о појму сроднијем оном у музичким уметностима. Пребацивање из једне уметничке форме у другу – од цртежа, слике, перформанса, до тродимензионалног (вајарског) ликовног приказа – скулптуре, рељефа, простора, а у својству идеје приче и причању кроз моделе Андрићеве „транспозиције” свеукупне стварности. Такође, корелацију у схватању транспозиције као ликовног елемента уочавам у делима Паула Клеа („Записи о уметности”) и Огиста Родена („О уметности”).

а) транспозиција – Паул Кле

У односу на транспоновање облика, уметник се углавном везује за импресије из природе. *Разговор са природом за сваког уметника остаје conditio sine qua non. Уметник је човек, и сам део природе у простору природе.*⁵¹ Поред „услова без којег се не може”, Кле даље говори да се одабрани предмет проширује преко своје појаве уз помоћ нашег знања о његовој унутрашњости. Кроз знање да је ствар више од онога што се да наслутити на основу његове унутрашње стране, долази се до „истине”. Човек сецира ствар и чини појавном њену унутрашњост, а тиме мења перцепцију и о спољашњем. Изучавањем и редуковањем долази се до жељене уметничке форме. Јер уметност, говори Кле, не треба да понавља видљиво, већ она оно „невидљиво” истиче у ново видљиво.

Формални елементи су: тачка, линија, површина, просторне енергије, а њиховом корелацијом долази се до тачне, жељене, транспозиције одабраног облика. *Елементи би требало да образују форму, а да се при том не жртвују, чувајући сами себе.*⁵²

Одређени односи мера формалних елемената у транспоновању доносе са собом одређене и сасвим посебне врсте изражаја. Односи мера и покрета често различито делују на две стране, где се, са једне стране, може уочити чврста структура, док са друге уочавамо лагану промену тока форме. Она (форма) не мора (и не сме) да представља мимезис, већ имагинацију у служби грађења квалитетног уметничког дела, транспоновоаног од реалности до уметничког приказа истог, а са акцентом како на карактеру и сличности приказа, тако и на високом нивоу ликовности.

Супротности у изразу светло-тамно јесу широко обухватна употреба свих елемената од светлости до пуне таме – што наглашава живот и покрет. Уметник транспоновањем ликовних елемената, од појавног ка имагинарном, долази до неке, наизглед, произвољне „деформације” природних, појавних, форми. Често пропушта „приморавалуће” значење тих природних облика и не осећа се толико везаним за реалитете. У овим формама он, заправо, и налази суштину природног-стваралачког процеса.

Што се жељени предмет дуже истражује, прочишћење форме постаје неминовност, а транспоновање реалитета и одбацивање „сувишка” доводи до жељене уметничке форме. *Таква покретљивост на природним путевима стварања добра је школа за обликовање.*

⁵¹ Паул Кле (Paul Klee), *Записи о уметности*, Estheria, Београд, 2004, стр. 25.

⁵² Паул Кле (2004), стр. 35.

Она омогућује ствараоцу да се покрене од основе и, крећући се, он ће се већ побринути за слободу развоја на сопственим путевима обликовања.⁵³

Подела светло-тамних партија се одвија, кроз мерљиве прелазе, између полова, а распон између ова два супротстављена пола садржи читаву скалу тонова. Спуштајући се у најмрачнију дубину, па све до највишег извора светлости, достиже се величина степеновања полова. У природи, супротност црне и беле, светлости и таме, стоје једна наспрам друге. Може се рећи да у својој крајности оне могу и заменити карактере (као ликовни елементи). Осветљење и затамњење јесу подложни сталном мењању, а њихов поредак и прожимање представљају природан елемент како природног својства одабраног мотива из природе, тако и уметничког дела.

Транспоновањем природних облика дефинишу се путеви који воде до ликовних облика – форме. Термин „убличење” карактерише завршетак.

Учење о форми и њеном обликовању, у ширем смислу, везује се за претпоставку одређеног покрета. Облик, за разлику од форме, поседује живост. Он је пре форма у чијем темељу се налазе животне функције, а оне су чисто духовне природе, где и лежи потреба за изразом.

Ликовни елемент „тачка” суштински је најмањи елемент, из кога све потиче. Ширењем тачке добијају се одређени ликовни елементи, и тим кретањем настаје један суштински склоп који почива на облику. С тим у вези, раст је означен из средине жељеног приказа, као да је реч о једној димензији, али расте на све стране и тако осваја простор. Облик је у директној вези са простором и покретом, тако да, кретањем основних елемената површина ка просторима, настаје тродимензионално тело. Енергије кретања, које покрећу тачку у линију, линију у површину и површину у просторну димензију, обухваћене су као целина. Слојевитост елемената који се шире од споља ка унутра, са средишњом тачком, примери су телесно-просторне напетости форме. У овом представљању транспоновања облика, круг је центар из којег све полази и у који се све враћа. Посредничке форме кретања елемената иду од слободне до геометријске форме. Веза између чврстих и меканих ритмова даје узрочно-последичне облике који могу бити хармонични, али и драматични. Посредством покрета између слободних и геометријских

⁵³ Паул Кле (2004), стр. 74, 75.

форми, комбинацијом ритмова и слојевитошћу елемената ка епицентру, та веза за последицу добија пуноћу форме и пун покрет транспонованог облика.

Тачка није без димензије, већ је бесконачно мали површински елемент, који као агенс изводи нулти покрет, он мирује. Покретљивост је предуслов за променљивост. Постоје ствари које су покренуте од праискона. Тачка, као праелемент, јесте космичка. Ствари на земљи заустављене су у свом покрету и морају да буду погуране. Прапокрет, као агенс, јесте тачка (имагинарна) која се сама покреће (настанак форме).⁵⁴

б) Транспозиција – Огист Роден

Вајари, јачајте у себи смисао за дубину. Духу је тешко да се сроди са тим осећањем. Он може јасно да замисли само површине. Тешко му је да облик замисли у простору. У томе је задатак вајара.

[...] Јасно поставите планове фигура које вајате. Снажно нагласите положај који дајете сваком делу тела. Само када јасно нагласите како линије теку, понирете у простор и освајате дубину. Када сте главне планове решили, скулптура већ живи, детаљи се затим ређају и размештају сами од себе.

[...] Облике замислите као да су усмерени према вама. Сав живот извире из једног средишта, а затим се развија ка споља. Увек се наслућује унутрашњи потисак и управо у томе је и тајна античке уметности.

[...] Будите истинити, а не просто тачни. Постоји једна „ протачка ” тачност: тачност фотографије. Уметност почиње тек са унутрашњом истином.

[...] Нема унутрашње истине, дакле, нема уметности.

[...] Уметност је контемплација, задовољство духа који продире у природу и у њој открива дух којим је она надахнута. То је радост интелекта, који јасно види свет и полако га ствара осветљујући га свешћу.

[...] Обично се сматра да је лице једино огледало душе, а у ствари на телу нема ниједног мишића који не изражава унутарње промене. Сви они исказују емоције – људску душу.

⁵⁴ Паул Кле (2004), стр. 118.

[...] Оно што се у природи обично назива ружним, може у уметности постати велика лепота.

[...] У уметности је, у ствари, лепо оно што има карактер. Он је истина сваког природног призора, и лепог и ружног – то је унутрашња истина протумачена спољашњом – то је душа...

[...] Када уметник ублажава истину у жељи да се додвори некој светини, тек тада он ствара ругобу, јер се боји истине.

[...] Често сам својим делима давао неки нагиб, косину или правац пун израза, како би покрет био што изразитији. Уметност не постоји без живота.

[...] Илузија живота постиже се помоћу доброг моделовања и покрета.

[...] Вајар врши метаморфозу покрета личности, он уобличава прелаз из једног покрета у други, тако да се у делу још увек открива оно што је било и наговештава оно што ће бити.

[...] Вајар, такорећи, приморава гледаоца да кроз личност прати развој једне радње.

[...] Уколико уметнику пође за руком да изазове утисак покрета који се наставља, вернији је природи од фотографије, на којој је време заустављено.

[...] Грађани Калеа – хтео сам да група буде постављена испред општине у Калеу, без постоља. Тако би изгледало да се радња одвија сада, међу грађанима – који би се скоро спотицали о њих... Али, пројекат је одбијен и постављене су на постоље – неукусно колико и сувишно.

[...] Нажалост, уметници још увек морају да рачунају на укалупљено јавно мњење...

[...] У природи нема ничега што би имало више карактера него људско тело, оно је пре свега огледало душе. Ми у људском телу не обожавамо толико његов лепи облик, колико унутарњи пламен, који као да из њега просијава.

[...] Сличност коју треба постићи, то је сличност са душом. Она је једино важна, њу вајар мора открити и приказати.

[...] Највеће тешкоће за уметника који моделује не долазе од дела (портретисаног), већ од онога који дело наручује. Тако се и објашњава успех толиких осредњих

портретиста, који се ограничавају на то да дају безличне изгледе, накинђуреност и уштогљено држање. Омиљени су јер пружају илузију богатства и достојанства.

[...] Данашњи људи саздани су тако да се боје истине, а обожавају лаж. Гађење према уметничкој истини одлика је и најинтелигентнијег слоја друштва.

[...] Треба напоменути да су најбоље оне бисте које се раде бесплатно, за рођаке и пријатеље.

[...] Најчистија ремек-дела су она у којима нема ниједне ситнице у форми или линији која је наративна, већ се све претвара у мисао и душу. [...]

Огист Роден о уметности

Пол Гзел

Поред корелације у схватању и тумачењу појма транспозиције у ликовним уметностима у манифестима Пола Клеа и Огиста Родена, појам „транспозиција” у приложеном докторском уметничком истраживању биће представљен кроз двополност самог термина:

а) У оквиру ликовног, вајарског приказа фигуре – фигуралне меморијалне пластике, посвећене ликовном уметнику;

б) Транспонованем ликовних елемената од једне ликовне дисциплине ка другој – од цртежа, слике, перформанса, до скулптуре, рељефа, простора (тродимензионалних ликовних приказа).

Говоримо о транспоновану а) фигуре човека (уметника), и б) његовог дела.

а) Транспозиција фигуре човека поставља у средиште уметничко-истраживачког рада уметника – ликовног ствараоца. Тако да је у средишту истраживачког процеса у области меморијалне фигуралне скулптуре постављен дијалектички однос духовно – материјално у уметничком делу и приказу одређене личности. У овом јединству супротности духа и

материје, које се међусобно условљавају и прелазе једна у другу, доминантан пол припада духу.

Иако је уметничко истраживање постављено у оквирима традиционалне ликовно-вајарске проблематике, у смислу избора мотива и материјала, водећи мотив у приложеном раду јесте истраживање пролазности материјалног, чиме се наглашава доминација духовног у уметности.

У естетско-ликовном смислу, форме се не ослањају на идеале „лепог” у физичком – материјалном смислу, већ су грубе, експресивно моделоване, хотимично, визуелно, подложне дематеријализацији, понекад и визуелном распадању, а све са циљем утиска о набоју енергије као бесконачне категорије.

Тако спонтано моделоване „пукотине и избочине”, као и „недовршене форме”, заправо за циљ постављају уједињење енергије, освајање простора, нематеријалног света, док перфориране честице упућују на „пролазност материјалног” и прелазак из једне димензије у другу (од коначног ка бесконачном).

Предмет уметничког истраживања у овом раду јесте човек и рад, уметник и дело, сврсисходност материјалног бивствовања у дијалектичком феномену живота.

Фигуре представљених уметника су моделоване у глини или гипсу, а посредством транспоновања ликовних елемената добијају жељени утисак – карактер портретисаног кроз мисаони уметнички процес.

Димензије фигура одговарају реалним димензијама изведених ликовних представа. Уметник је представљен у радном заносу, при изради уметничког дела из његове области. У свим композицијама које су обрађене у циклусу овог уметничког пројекта, фигуре ликовних стваралаца су израђиване према аутопортретима истих: Миодраг-Мића Поповић, Егон Шиле, Луцијан Фројд, Марина Абрамовић. Изузетак у овој пракси представља композиција у којој је приказан сликар Петар Лубарда, где није постојао аутопортрет уметника. Лубарда се није бавио овом ликовном формом и иза њега није остао аутопортрет, односно увид у „документ”, увид у то како је овај уметник себе доживљавао и представљао у ликовном, духовном и материјалном облику.

Циљ, образложеног транспоновања јесте приказ човека-уметника, његова идеја о себи, животу и стваралаштву, са акцентом на апстрактном – мисли. Сама идеја о ствараоцу и стваралаштву, животу у материјалном свету где та иста материја, којом он

влада и ликовно је обрађује, и сама губи смисао уколико не поседује елементе духовног – оно што велико уметничко дело заиста и представља, док он као творац остварује свој дијалектички напредак кроз стварање тог уметничког дела.

Концизније, то је духовно-материјални однос на релацији уметник-дело-реципијент, и њихова међусобна условљеност у духовно-материјалном свету.

б) Транспоноване ликовних дела одабраних стваралаца. Посредством образложених елемената ликовног језика, у приложеном докторском уметничком истраживању желим да пренесем утисак о идеји, сензибилитету, раду или делу одређеног уметника. Транспонованем посредством ликовних елемената, њихова дела преносим у тродимензионалне ликовне објекте – вајарске ликовне форме (скулптура, рељеф, простор).

При оваквом транспоновану, настојим да приказана дела преведем и „препричам” сопственим (ауторским) ликовним језиком – као „наратор” приче о уметнику, делу и уметности као духовно-материјалној дисциплини. Помоћу одабраних ликовних елемената покушавам да преведем одређене форме из једне ликовне дисциплине у другу, а са циљем „причања приче” о уметности и релацијама у том односу: уметник-дело-реципијент. У композицији посвећеној сликару Миодрагу-Мићи Поповићу и његовим сликама из циклуса са мотивом мајмуна, преузимам фрагмент једне слике за персонификацију једне фигуре и асоцијацију на укупну фазу кроз слободан ауторски приказ друге фигуре (мајмуна) – пуна пластика; Егон Шиле је приказан у моменту док црта своје препознатљиве женске моделе. Модели су преузети са два одабрана цртежа и преведени у пуну пластику. Постављене су на заједничком постаменту – кревету, једна у лежећем, друга у седећем ставу; Луцијан Фројд је представљен у моменту реализације дела из циклуса слика из којег је најпознатије дело „Управитељица социјалне помоћи спава”. Због равнотеже у композицији, искоришћена је друга слика из истог циклуса где деформисани дебели модел лежи на поду атељеа, а не на троседу, који би због „своје тежине”, конкурисао другим ликовним елементима у композицији; Петар Лубарда је приказан у радном амбијенту сопственог атељеа у моменту реализације монументалног платна „Сумрак Ловћена”. Поред транспонованог приказа овог дела, у инсценираном атељеу се налази и транспонована вајарска форма слике „Борба коња” – оба дела су транспонована до рељефа; Марина Абрамовић је представљена кроз интерпретацију њеног перформанса „Уметник је присутан”, где други део ликовне композиције чини

реципијент – остављено је место за активног посматрача, као у истоименом перформансу.

Докторско-уметничко-истраживачки пројекат *Атеље* биће анализиран посредством три одабране композиције троје домаћих аутора из три ликовне области: пуна пластика, рељеф, простор.

- Атеље 1 – Миодраг-Мића Поповић – представљен је као својеврсни пролог. Композиција је настала ранијег датума, и управо на њој су и почела размишљања о оваквом уметничко-истраживачком процесу. Транспоноване од слике до пуне пластике;
- Атеље 2 – Петар Лубарда – транспоноване од слике до рељефа;
- Атеље 3 – Марина Абрамовић – транспоноване перформанса у фигуралну меморијалну пластику.

3.2. Анализа композиције Атеље 1 (Миодраг Мића Поповић)

Мени је најдрагоценије када могу да испричам причу, када могу да не заобиђем социолошки, филозофски, па чак и политички проблем, а останем сликар.

Миодраг Мића Поповић

Миодраг-Мића Поповић је рођен 1923. године у Лозници. *Он је цртао откада се сећа себе, као што је природно почео и да слика, мимо школе и посебних течајева, сам онако како је знао и умео.*⁵⁵

У Трећој мушкој гимназији у Београду, професор цртања му је био уметник у зениту стваралаштва, познати српски вајар Ристо Стијовић. О том периоду Поповић је говорио као о тешком и мучном, где се „...цртало до изнемоглости, по гипсаним моделима, а кориговало гумом, по цртежима или по ђачким главама” (из *Путониса* Миће Поповића). У овом периоду, часови ликовног васпитања били су му више терет и обавеза, него уживање.

Бољи однос развија са наставником ликовне културе, који је заменио Стијовића у трећем разреду гимназије, вајаром Дејаном Богдановићем. Богдановић је ђаке саветовао да посећују изложбе, што је Поповићу, како је говорио, изузетно пријало. Посебан однос са сликарством и ликовним уметностима тога доба развија у Павиљону Цвијета Зузорић, као и у Музеју Кнеза Павла.

Академију ликовних уметности у Београду уписује после рата, 1946. године, међутим, убрзо је и напушта. Класна једнакост и право на личну и политичку слободу, идеја је која је покренула колективну енергију широких друштвених маса тог времена. У таквој атмосфери, природно се тражила и нова уметност. Међутим, међу уметницима тог периода није било уметника који би личном поетиком показао како револуционарни садржај не може без револуционарне форме. Тако да су уметници тог доба „...уметници у партизанима били више револуционари него уметници, па су због тога дисциплиновано прихватили тезу о уметности која служи револуцији, а не представља паралелну

⁵⁵ Лазар Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1983, стр. 13.

духовну активност”⁵⁶. Прихваћен је готов модел културе и уметности, социјалистичког реализма, за који се веровало да је исправан у социјалистичком друштву.

Социјалистички реализам није био само идеологија, естетика и теорија, већ и одређена пракса, која укида свако другачије схватање уметности и свако слично опредељење. Једина стварна негација социјалистичког реализма тог доба јавља се у сликарству и идејама *Задарске групе* – без обзира на то што њено схватање уметности није било заступљено на званичним изложбама, док су чланови били нападани и прогањани.

Идеја о *Задарској групи* поникла је 1946. године међу младим сликарима Академије ликовних уметности из Београда, из класе Миће Поповића. Класу је водио професор Иван Табаковић. Како их је привлачило сликарство у природи, а не „по гипсаном моделу”, одлучили су да школовање наставе у природи, уместо на академији.

Одабрали су Задар на Јадрану, и у априлу 1947. године група младих уметника (Бата Михаиловић, Борислав Михајловић Михиз, Петар Омчикус, Милета Андрејевић, Бора Грујић, Љубинка Јовановић, Вера Божичковић, Коса Бокшан и Мића Поповић), започиње уметничке студије у природи. У Задру су остали и стварали око четири месеца, када су се, са великим бројем радова, вратили у Београд.

На иницијативу министра културе Митра Митровића, поново су примљени на академију – сви изузев Миће Поповића, коме тадашњи ректор Сретен Стојановић говори: „Вама академија није ни потребна. Ви сте завршен сликар”. Међутим, као група остају оформљени све до 1952. године. Унесен је нови дух и идеје у сликарство тога доба. *Слика мора да садржи три ствари: доживљај, истину и једноставност*. То значи да израста из искреног односа према животу и сликарству, а не односа према владајућој идеологији.

Поповић ликовне уметнике дели на три групе:

1. Велике сликаре – дају велика дела у борби са материјалом;
2. Велике уметнике – откривају смисао;
3. Геније – који су у исти мах и једно и друго.

О овој подели Трифуновић говори да у *тој наивности постоји систем*, јер подела почива на убеђењу да је *уметност виши квалитет... Она није само вештина руку и ока*,

⁵⁶ Лазар Трифуновић (1983), стр. 23.

него бескрајно много пута више вештина срца и разума. По мишљењу Миће Поповића, тај квалитет је пресудан и њему треба тежити, тражити га и остварити. Једнима је потребно много талента – сликарима; другима много срца – уметницима; а оним *правим* и срца и разума. Тако је Поповић стваралаштво поделио на: *сликарство без уметности* и *уметност без сликарства*. Првом делу припадају модернистичке струје, а другом академизам деветнаестог века.

Склоност ка литератури и осећање за судбину човека, две су дубинске структуре у уметности Миће Поповића. *Слику конструишу епоха и стање културе у једном тренутку, а разара је личност, јер једино на тај начин може да пронађе простор за сопствени израз. Деструкција се развија и сазрева у одређеном процесу све док не доведе до потпуне катастрофе целог система, чиме се исцрпљује и закључује једна фаза, период, покрет, школа, стил.*⁵⁷

С тим у вези, у сликарству Миће Поповића видимо пет развојних фаза кроз које је стваралачки сазревао. Фаза која је оставила велики траг у југословенском сликарству (те слике и изложбе су забрањиване) јесте фаза под називом „*сликарство призора*” (1969–1979). Након последње слике у *енформел* фази, у мају 1971. године, Поповић излаже платна са фигуралним темама, а са називом „*сликарство призора*”. Овде примећујемо опредељење за једну врсту ангажоване уметности, у смислу моралне побуне која је изражена и у његовим *енформел*-сликама. Даље, код Трифуновића долазимо до образложења да је на ову фазу утицало то да је Мићу Поповића неминовно одувек привлачило опредељење за једну врсту ангажоване уметности, а њихово уобличење су убрзали унутрашњи проблеми *енформел*-слике, Поповићев рад на филму и културно-историјска и политичка ситуација у свету после 1968. године.

У време док је сликао у духу *енформела*, режирао је пет филмова („*Човек из храстове шуме*”, 1963; „*Рој*”, 1966; „*Хасанациница*”, 1967; „*Делије*”, 1969. и „*Бурдуш*”, 1970.), у којима је дошла до изражаја експресионистичка организација филмске слике и тежња ка суровости у призору. Режицер утиче на сликара кроз откривање „стварања атмосфере” и ликовну композицију кадрова. Нов начин осветљења, и светло-тамни контраст, остављају велики утицај на нову фазу сликања Миће Поповића.

Године 1968. на сцену су ступили студентски покрети, нова интелектуална левица. Немири и побуна студентских маса произишли су због незадовољства постојећим

⁵⁷ Лазар Трифуновић (1983), *увод*

друштвеним поретком у којем доминирају класне разлике, незапосленост и политичке репресије. Како је омладина желела другачији поредак, где идеал не би био висок стандард, већ једнакост, друштво је требало потпуно реформисати, изменити економску структуру, социјалне односе и поставити нове – хумане циљеве. Студентски покрет 1968. није имао развијен ни политички, ни класно-идејни програм са јасном стратегијом и политичком тактиком, већ је био заснован на идеалистичким ставовима, држећи се општих хуманистичких начела: право на рад и реорганизација водећих институција које треба прилагодити потребама модерних демократских друштава као основна идеја. Међутим, наишли су на отпор реалних друштвених снага, па је највећи послератни отпор ентузијазма младог образованог света угушен. У тој атмосфери пораза и депресије, долази до преокрета и у уметности: до развоја концептуализма и окретања нове фигурације према чистом политичком сликарству.

Та ситуација битно је утицала и на сликарство Миће Поповића: он свој друштвено-политички бунт према појавама у нашем друштву исказује серијом слика где (упркос томе што се ослања на предмет и фигуру и користи класични сликарски занат) сликарство призора, заправо, приближава концептуализму, иако су у питању различити медији. У стваралачком процесу нема случајности, романтичног и ирационалног надахнућа, већ је мотив „одабран”, промишљен, очишћен од случајности и програмски усмерен. Међутим, у тексту који је пратио каталог изложбе из 1971. године, Поповић говори да сликарство призора ипак није политичко сликарство. Морало би да има више *усрећитељских*, или бар *поправљачких* амбиција, а да он само жели да сведочи. Овде видимо да Поповић своје ангажовано сликарство доживљава као „документ”, али не само као неуметничку грађу, већ као метод рада и однос према слици. Трифуновић објашњава да га сликар доживљава на три начина: као фотодокумент, документ живота и документ форме.

*Највећи број слика са социјалном темом посвећен је гастарбајтерима, градској сиротињи и подземљу.*⁵⁸ Долазимо до схватања да је он испунио оно што је себи задао – да сведочи и сачува уметност, што је једном и рекао Челебоновићу: „Мени је најдрагоценије када могу да испричам причу, када могу да не заобиђем социолошки, филозофски, па чак и политички проблем, а останем сликар”.⁵⁹

⁵⁸ Лазар Трифуновић (1983), стр. 112.

⁵⁹ Алекса Челебоновић, *Разговори са Мићом Поповићем*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд, 1979, стр. 14.

Метафоричка техника, према Кадијевићу, је такође област у којој се изразило сликарство призора. Она се појавила из потребе да се сложенији садржаји уобличи на други начин, не документом, већ метафором или симболом. *Дакле, пристајем на стварност. Мислим да у пристајању које је пасиван чин и уобичајени тип понашања данашњег интелектуалца, али и симптом културе у датом тренутку после 1968. када је занос младих заменила репресија.*⁶⁰ Из тог, наизглед пасивног става, проистиче метафизичка тема у Поповићевом сликарству, као својеврсна анализа докумената живота. Мада су веома мале суштинске разлике између метафоре и симбола у ликовним уметностима, термини нису изједначени. „Метафора” подразумева слику као целину, а „симбол” врсту знака на слици. На пример, у слици *Гвозден спасава пудлицу* (1978. година) читамо четири симбола: први је Гвозден, други је Ајнштајнова теорија релативитета (у облику формуле на табли), трећи је пас, а четврти мајмун. Трифуновић напомиње да, ако пса тумачимо као симбол пријатељства, а мајмуна као сатану, онда овај покољ паса и мајмуна на Поповићевој слици упућује на алегорију сукоба добра и зла у нашем времену, што је једнако Ајнштајновој теорији релативитета, а човек – симбол Гвозден, ипак стаје на страну добра.

Овај начин изражавања Поповић је често користио у делима са метафоричким темама, а нарочито у циклусу слика са симболом мајмуна које имају карактер моралних порука. Мајмун је, према Панофском *„симбол свега ниског у човеку, пожуде, похлепе, прождрљивости и бесрамности у најширем могућем смислу”*.⁶¹ И друге теорије доживљавају симбол мајмуна у негативном контексту. У слике са метафоричном темом, Поповић је врло често уносио и свој лик у форми аутопортрета или фигуре с леђа. *Од свих српских сликара, он је највише користио сопствени лик, који је попут старих мајстора постављао у различите ситуације.*⁶²

Термин *„сликарство призора”*⁶³ морао би, кроз традиционални технолошки поступак (што значи да се обнови изгубљени интегрални говор слике и поврате она средства која су нестала с енформелом), да означи да циљ слике није визуелни свет као такав, већ *„осећање виђеног”* у одређеном друштвеном контексту. Тиме, по Поповићевим речима, призори превазилазе старо фигурално сликарство, а у исти мах се дистанцирају и од наслеђа авангарди – што би, по њему, тада значило да они јесу једна, али не и једина

⁶⁰ Лазар Трифуновић (1983), стр. 115.

⁶¹ Ервин Панофски, *Уметност и значење иконолошке студије*, Нолит, Београд, 1975, стр.154.

⁶² Лазар Трифуновић (1983), стр. 116.

⁶³ Лазар Трифуновић (1983), стр. 117.

могућност да сликарство изађе из безнађа у које је упало за време енформела. Термин „традиционално”, према Трифуновићу, Поповић користи из два разлога: да означи далеку везу призора са својом раном фигуралном фазом, и да истакне позитивна технолошка искуства енформела које је преузео, преуобличио и прилагодио новом типу слике.

Миодраг-Мића Поповић је за собом оставио велико уметничко дело. Живот је завршио у Београду 22. децембра 1996. године. Био је српски академик, сликар, ликовни критичар, писац и филмски режисер.

3.2.1. Транспоновање – Атеље 1

а) Меморијална фигурална скулптура посвећена ликовном уметнику

Композиција са називом *Атеље 1*, односно меморијална фигурална пластика у форми споменичке фигуралне скулптуре, а посвећена сликару Миодрагу Мићи Поповићу, реализована је на завршној години академских студија на Факултету примењених уметности, на одсеку примењено вајарство.

Развојни пут у стваралачком процесу довео ме је до тачке где сам престала да се занимам за „пуко подражавање природе”, а поготово у односу на фигуру човека. Ригидне фигуралне споменичке форме, којима смо свакодневно окружени, пробудиле су потребу да меморијалну фигуралну пластику покушам да реализујем кроз личну поетику. Наравно, под претпоставком да свако уметничко дело које није засновано на репродуковању или копирању, представља својеврсну новост у уметности, приступила сам реализацији меморијалне фигуралне композиције која би, уместо устаљених ригидних начела, дала још неке информације о животу и карактеру портретисаног.

Интересантно полазиште за настанак овог, може се рећи прототипа (јер временски не улази у оквире реализације докторског уметничког истраживачког пројекта) било је не само како портретисаног (пиктографски) пренети у простор и дефинисати кроз неки од „уобичајених” вајарских покрета његово скулпторско решење, већ и промена у приступу и доживљају одабране личности и његовог дела.

Како је Мића Поповић у свом сликарском опусу реализовао велики број аутопортрета и сопствених фигура, почела сам да разматрам идеју о меморијалу који ће представити уметника посредством његове (личне) представе о себи, а реализоване у домену вајарске дисциплине са акцентом како на поетици портретисаног, тако и на личном уметничком изразу. Избором дела, фаза, размишљања, рукописа, фотодокументације, прикупљањем у фази осмишљавања рада – фигуралне композиције, редуковањем и коначним избором, дошла сам до неколико Поповићевих слика које су представљале модел и уметнички метод за реализацију композиције *Атеље 1*.

Аутопортрет на делу *Хлебומר* из 1973. године, као и аутопортрети на делима *Откривање Бројгела* из 1974. и низа других (углавном из периода дефинисаних под називом *сликарство призора*), поред фотодокументације, помогли су ми да покушам да

схватим и пренесем у тродимензионални ликовни приказ уметникове ставове, тежње, стил, а не само тачан физички опис. Даље, док сам разматрала реализацију покрета који је требало да постави у интерактиван однос фигуру портретисаног са његовим делом – а касније и реципијентом, такође сам решење тражила у његовој представи о самом себи. Из неколико Поповићевих слика, дефинисала сам и познати карирани мотив који је уметник визуелно користио својим ноншалантним избором. Сlike *Не, хвала!* из 1977, *Свитање* из исте године, као и монументално платно на којем је себе представио испред великог стола са кулама од карата (као на многим другим композицијама), помогли су ми да дефинишем покрет – не усиљени споменички став, већ природан покрет кроз приказ како је Поповић самог себе приказивао на платнима. Оваквим чином, желела сам да постигнем „истинитији” приступ у меморијалној фигуралној пластици, где ћу, поред меморијалног обележја уметнику-ствараоцу, покушати да кроз спомен-обележје удахнем и „дух” који га је прожимао.

„Миодраг-Мића Поповић”, фигура моделована у глини, према горенаведеним радовима аутора, реализована је као фигура у природној димензији, односно одговара мерама човека, а у великом делу прати његов сопствени доживљај себе, свог изгледа, личности и идеја које је желео да пренесе на реципијента. Приказан у слободном „ноншалантном” ставу, са рукама позади, средњих година (период 1970-их година прошлог века), у карактеристичној раскопчаној каро-кошуљи, са четкицом у џепу и значајним „шеретским” осмехом – преузетим са слике *Хлебмер*, Мића Поповић (његова тродимензионална скулпторска представа) стоји на „поду свог атељеа”, са тежиштем на обе ноге, као да благо нагиње ка оствареној слици (другом делу скулпторске композиције). Благим покретом главе, са ироничним осмехом, задовољно посматра своју слику, али уједно и подсмешљиво, због друштвених околности због којих је настала и чију поруку носи посредством метафоре „мајмуна”.

Транспоновањем посредством ликовних елемената, а на основу слика Миће Поповића и фотодокументације, желела сам да постигнем утисак слободне скулпторске форме, ослобођене свих догми, а са циљем како реализовања достојанственог меморијала Мићи Поповићу, тако и очувања сопственог ликовног језика и поетике.

Фигура је моделована експресивно, са партијама „неодређености форме”, али не на штету свеукупности форме и ликовне целине. Спонтане пукотине, избочине, као и неки перфорирани елемент у моделовању, остављени су са циљем предочавања како сопственог става и ликовног темперамента, тако и живости саме форме, који поред

материјалних имају за циљ да објасне и духовне вредности портретисаног. Желела сам да постигнем утисак „да Поповић живи ту, поред нас – посматрача”, настојећи да пренесем његов дух и идеју на споменичку форму, а без приступања меморијалној фигуралној пластици као неживој ригидној твари – која нам предочава само пиктографски тачне податке везане за његов физички – материјални облик.

б) Транспоновање форме – од слике до скулптуре

Други део композиције под називом *Атеље I*, меморијалне фигуралне композиције посвећене ликовном ствараоцу Мићи Поповићу, чини естетски објекат који би у тродимензионалном облику кроз ликовну форму вајарства предочио његову одабрану слику. Одабрана слика није јединствена реализована композиција Миће Поповића, већ је састављена од неколико независних елемената везаних за фазу у његовом сликарству из 1970-их и 1980-их година прошлог века, где кроз одређене симболе и метафоре говори о друштвеном моменту, стању у друштву, друштвеним вредностима тог доба, а персонификованим кроз мотив мајмуна. На дрвеном раму који представља сликарски штафелај, а празан простор платно, моделовала сам две фигуре мајмуна. У доњем левом углу извајан је тродимензионални приказ Поповићеве слике *Планирање потчовека* из 1979. године, што би требало да представља својеврсно спомен-обележје једном сликарском уметничком делу, као и сликарској фази, али и целокупном уметничком опусу Миће Поповића. Фигура мајмуна у доњем левом углу представљена је као на слици, са угломером у рукама. Фигура је експресивно моделована директно у гипсу. Метални угломер је апсолутно преузет са слике *Планирање потчовека*, док код фигуре мајмуна, осим покрета и мотива, задржавам лични, експресивни став у ликовној вајарској поетици, где форме такође теже животу и виталности. Друга фигура мајмуна, извајана у горњем десном углу, није мотив са неке конкретне Поповићеве композиције, већ је преузета као метафора, знак, форма – која објашњава уметников рад и ставове, а инспирирана је његовом серијом мајмуна у интеракцији са картама. Тако да слободна тродимензионална ликовна форма, персонификована кроз приказ мајмуна који „виси” са штафелаја (у замишљеној слици), држећи се једном руком за „блинд рам”, док другом (левом) руком покушава да дода карту фигури у доњем левом углу.

Дијагонално постављене тродимензионалне фигуре у композицији су представљене у вертикалном правоугаонику, а све заједно оставља утисак слике – дводимензионалног

ликовног објекта, а транспоновоаног до меморијалне фигуралне пластике, односно вајарског модела једног ликовног дела, идеје и стила.

3.2.2. Интерактивност

Уз било коју фигуралну представу или групу, јединствену вајарску целину, одувек, чини постамент – постоље – под скулптуре. То је „позорница” где се чин одвија.

Честа је вајарска пракса да се споменици фигуралне меморијалне пластике подижу на „тешке” и „неприступачне” постаменте који, поред тога што дело одвајају од посматрача (постављајући га у тзв. жабљу перспективу), често могу и да нашкоде визуелној рецепцији истог.

Постамент из циклуса *Атеље*, односно истраживачког процеса започетог анализом лика и дела Миће Поповића – увек је „дрвени под атељеа”. Односно, радња се одвија у хоризонталној равни, где посматрач, реципијент, не само што се физички приближава скулптури и „причи”, он материјално – физички и духовно може учествовати у композицији. Под-постамент представља својеврсни „лајтмотив” наведеног циклуса, увек је дрвени, а постављен је тако да везује вајарску групу у јединствену ликовну целину, али и не одваја скулптуру од реципијента, већ се посматрач може кретати по њему, слободно улазити у композицију, излазити из ње, комуницирати са личностима и као такав постати један од елемената меморијалне скулпторске групе.

Посматрач „улази” у атеље, где су присутни уметник и његово дело, реквизити потребни за стваралачки уметнички процес, али и слободна места где се реципијент може сместити уколико то жели. Тако да је, осим могућности кретања по атељеу-композицији, реципијенту увек остављено место где се „удобно” може сместити и неометано комуницирати са ликовним делом. У раду *Атеље I*, поред фигура и пропратних елемената, искористила сам још један мотив из опуса Миће Поповића, и то мотив који је универзално препознатљив. На поду атељеа приложена је Ајнштајнова теорија релативитета – формула која се налази на слици *Гвозден спасава пудлицу*, а чија је симболика протумачена у претходном поглављу.

С тим у вези, циљ овакве меморијалне скулпторске пластике није инертност и контемплација посматрача у односу на дело, већ активан став реципијента који, у оваквим околностима, поред примарне поруке и намене фигуралне меморијалне пластике у форми споменика, постаје активни учесник, односно део – елемент једне ликовне композиције.

Група *Атеље 1*, реализована на завршној години основних академских студија, јесте својеврсни пролог овог уметничког истраживања и матрица за даљи развој уметничког истраживачког процеса који је тема овог рада.

Композиција *Атеље 1* (400x250x210цм) је изложена на самосталној изложби *Ехо* у СКЦ-у у Београду 2018. године, где је код посетилаца произвела жељени ефекат. Слободно су се кретали по инсценираном атељеу, комуницирали са тродимензионалним ликовним представама, неки су седели на празном месту остављеном за реципијента (столица поред Миће, а испред „слике”), док су други грлили скулптуре, „висили” на блинд раму, слободно се крећући у „уметничком пољу”.

Миодраг Мића Поповић – аутопортрети



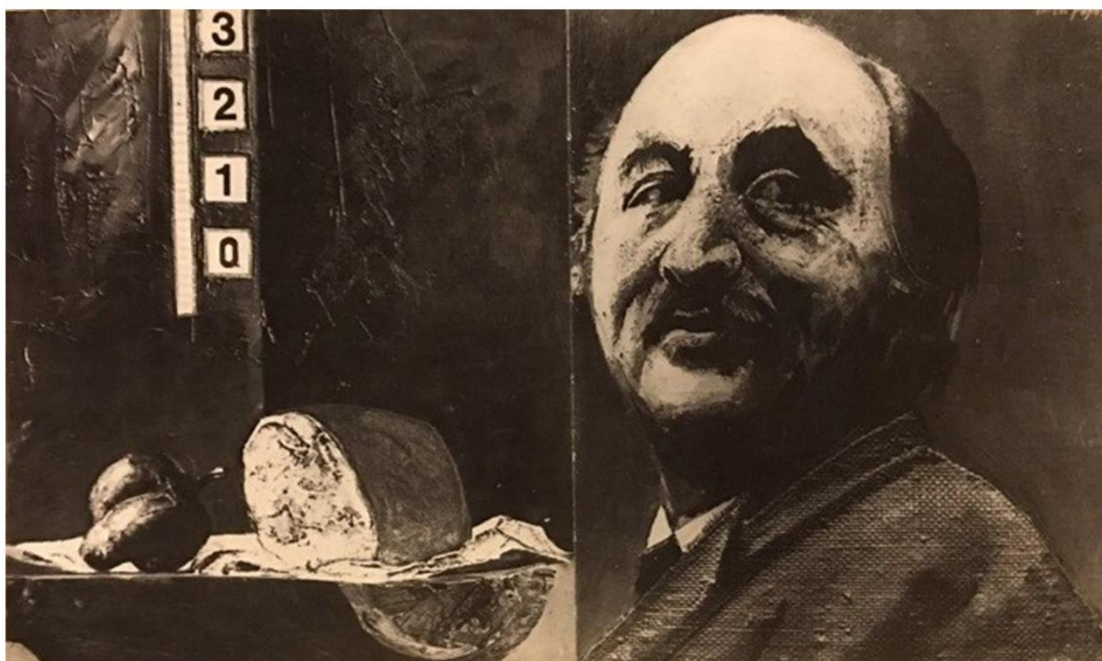
Slika br. 1



Slika br. 2



Slika br. 3



Slika br. 4

Миодраг Мића Поповић – сликарство призора



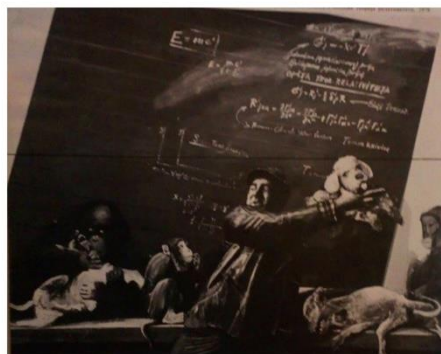
Slika br. 5



Slika br. 6



Slika br. 7



Slika br. 8



Slika br. 9



Слика бр. 10



Слика бр. 11



Слика бр. 12



Слика бр. 13



Слика бр. 14



Слика бр. 15



Слика бр. 16



Слика бр. 17

3.3. Анализа композиције Атеље 2 (Петар Лубарда)

Нико на мене није вршио неки директан утицај. Моје незнање сачувало ме је од подражавања било кога. Том незнању имам само да захвалим. Сликао сам тако искључиво вођен својим инстинктом, а мој навећи учитељ била је заправо Црна Гора.

Петар Лубарда

Петар Лубарда је рођен у селу Љуботињ код Цетиња 1907. године. Поетика Петра Лубарде заснована је на визуелном доживљају предела у коме је рођен, црногорском кршу и брдима, који су се трајно урезали у његову ликовну поетику. Његово стваралаштво интегрише у себи визуелни пејзаж Црне Горе који је, кроз почетни, својеврсни реалистични начин сликања, транспоновао до препознатљивог стила.

Лубарда је био сликар камених пејзажа, историјских догађаја и народне легенде, али је његов однос према предмету сликања изграђиван као однос према епохи. Он је сликао пределе и велике битке, крилате лавове, змајеве, слепе мишеве, октопode, црне бикове и зодијачке знаке, али је увек говорио о нечем другом, о ономе што је иза предмета као његова згуснута суштина, коју је он знао да одгонетне и да преобличи у слику са новим значењем. Лубарда је сликом решавао један ликовни проблем, а у исти мах проблем живота, света, човека, судбине...⁶⁴

Двадесети век је за Србију био трагичан, обележен ратовима и кризама. Међутим, у периодима просперитета и мира, изнедрена су дела великих уметника која су успевала да превазиђу границе Србије. Један од истакнутих уметника 20. века који је стварао у Србији, био је Петар Лубарда. *Знам да се често поставља питање који је наш највећи сликар 20. века, па су се помињала различита имена. Међутим, преовладало је мишљење да је сигурно најзначајнији, па и највећи, у извесном смислу, експлицитном, везаном за уметност – Петар Лубарда.⁶⁵*

Српски академик, Матија Бећковић, чак прави паралелу између Петра Лубарде и Петра Петровића Његоша, говорећи да је Лубарда у сликарству оно што је Његош у поезији.

⁶⁴ Лазар Трифуновић, *Сликари и вајари*, Петар Лубарда, РТС Београд, 1977.

⁶⁵ Документарни филм *Петар Лубарда*, редитељ Милан Стевановић, Филмске новости, Београд, 2017, (цитат: Ђорђе Кадиевић)

После Никшићке гимназије, Лубарда долази у Београд. Студије сликарства започиње 1925. године у Београду, али ту се задржава само четири месеца. У Уметничкој београдској школи први професор му је била сликарка Бета Вукановић. Након Београда одлази у Париз, који је у том периоду представљао центар сликарства. У том периоду, Париз је био велики уметнички центар, оно што данас представља Њујорк. Године 1926. Лубарда уписује Уметничку академију у Паризу, али и од ње одустаје, а у париским галеријама на актуелним изложбама наставља ликовни саморазвој. У том периоду, своје слике излаже у Паризу и Риму. По повратку у Србију, 1932. године, Лубарда се враћа мотивима из детињства и у Београду излаже слике инспирисане црногорским пределима.

Његово сликарство између два рата привлачи велику пажњу на београдској сцени. Други светски рат доживљава дубоко трагично, боравак у логору, слике беде и смрти биће веома значајни за његов стваралачки рад. Оно што је било у центру његовог уметничког фокуса, јесу живот и смрт: *као што може дубоко, дубоки тутањ подземни, да једна животиња осети, исто тако уметник и догађаје и оно што има намеру и оно што је видео мора дубоко да осети издалека. То је као једна хука, као да чује једну хуку која долази из васионе.*⁶⁶

Главни део његовог стваралаштва смештен је у период након Другог светског рата. Године 1951. приређује своју пету самосталну изложбу у галерији на Теразијама. Ова изложба се сматра прекретницом, не само у његовој уметности, већ и у уметности Србије 20. века. Изложио је педесет два дела настала између 1943. и 1951. године, од којих су нека пресудно утицала на формирање српске послератне уметности: *Битка у Вучјем Долу, Устанак у Црној Гори, Цетиње са Ловћена, На кућу ти гавран пао*, и др.

Ликовни критичар Ђорђе Кадијевић доводи у везу рад Пабла Пикаса са делом Петра Лубарде, говорећи да се може рећи да је оно што је Пикасо био за шпанску ликовну сцену, то је Лубарда представљао за Србију: *тај византизам који је у нама потпуно угушен, који смо потпуно заборавили, то живи негде у нама, али ми тога нисмо свесни. То је у нама исконски наслеђено. И данас се правом мисли да је Лубарда по свом раскошном таленту, по својој стваралачкој снази један од највећих стваралаца 20. века. Без граница. Рачунајући светске размере.*⁶⁷

⁶⁶ Документарни филм *Петар Лубарда*, редитељ Милан Стевановић, Филмске новости, Београд, 2017, (цитат: Петар Лубарда)

⁶⁷ Документарни филм „Петар Лубарда”, редитељ Милан Стевановић, Филмске новости, Београд, 2017, (цитат: Ђорђе Кадијевић)

После једне Лубардине изложбе у Паризу, светски признати ликовни критичар Жан Касу био је фасциниран изложеним радовима. Успех који је Петар постигао на Другом интернационалном салону у Сао Паолу 1953. године, био је највећи који је један југословенски уметник постигао до тада. Једну од шест главних награда добио је за слику *Борба коња*. Велики вајар тог доба, Хенри Мур, изјавио је том приликом: „*Бијенале није показало ништа што свет већ није познавао осим Југославије и њеног Лубарде*”.

Кадијевић о овом периоду говори као о Лубардином златном периоду, где он сликарством постиже неостварени циљ нашег сликарства још из времена Марије Терезије. Даље, говори да он ствара једно сликарство које је интегрална целина, оригинална комбинација западног и византијског, православног и католичког. Зидну композицију „*Косовски бој*”⁶⁸, Кадијевић дефинише као „*диновску византијску фреску*”, где говори да је она истовремено и једна од најмодернијих слика 20. века. Дакле, Лубарда, по његовим речима, спаја модерну и дубоку православну парадигму, као што је византијска. *Он слика Косовски бој исто онако као што видите када уђете у Сопоћане или Милешеву, а са друге стране видите исто оно као у збирци Гугенхјма у Њујорку, где су све сама модерна дела. Знате, увек један народ, једно поднебље, једна историја има појединца који ће пустити тај крик који се чује до неба. Као неки људи који говоре у име читавих епоха – то је Косовски бој, то је Петар Лубарда.*⁶⁹

Петар Лубарда је био и професор на Академији ликовних уметности у Београду. Један је од оснивача, предавача и директор Уметничке школе на Цетињу. Био је члан Српске академије наука и уметности, где оставља писмо у којем захтева да се при сваком излагању његових дела обавезно нагласи да је по народности Србин. Живот је завршио у Београду 1974. године.

⁶⁸ Зидна слика у сали Извршног већа Србије, Београд

⁶⁹ Документарни филм „Петар Лубарда”, редитељ Милан Стевановић, Филмске новости, Београд, 2017, (цитат: Ђорђе Кадијевић)

3.3.1. Транспонованье – Атеље 2

а) Меморијална фигурална скулптура посвећена ликовном уметнику

Како сам, као један од метода коришћених у наведеном уметничко-истраживачком процесу овог циклуса, примењивала транспонованье лика (уметника) према аутопортрету истог, у овој композицији није постојала могућност за ту праксу. Петар Лубарда иза себе није оставио аутопортрет. С тим у вези, истраживачким процесом, како дела тако и личности Петра Лубарде, дошла сам до ликовног решења посредством фотодокументације из периода 1960-их година прошлог века. Пажњу ми је привукло неколико фотографија на којима Лубарда стоји испред својих монументалних композиција окренут ка објективу, а у контексту моје ликовне композиције, према реципијенту и „спољном свету”. Представљен је у моменту у којем се на тренутак одваја од активног стваралачког чина и „обраћа” посматрачу. С четком и конзервом боје у рукама, као и препознатљивом капом на глави, Лубарда је представљен у опуштеном покрету – као да нам прича о делу. У благом контрапосту, који нагиње ка акцији, желела сам да постигнем утисак тренутног обраћања – директне комуникације.

Меморијал је широко моделован, са експресивно доживљеном структуром и текстуром, а са циљем наглашавања живота и покрета, што и јесте мотив целокупног уметничко истраживачког циклуса. Фигура висине 178цм моделована је у глини, а потом одливена у гипсани модел.

б) Транспонованье форме – од слике ка рељефу

Други елемент наведеног истраживачког процеса у циклусу *Атеље*, јесте транспонованье одређене слике, мотива, идеје, стваралачког процеса и сл. у тродимензионалну ликовну представу – скулптуру.

У оквиру овог рада (*Атеље 2*), преузела сам два мотива које сам транспонованьем на сопствени ликовни језик и поетику пренела у форму рељефа. Слика-рељеф, која се налази непосредно иза Петра Лубарде (на којој у том тренутку ради), представља дело под називом *Сумрак Ловћена*. Дело је настало 1971. године и носи поруку уметничког бунта због рушења капеле Петра Петровића Његоша на Ловћену. У 19. веку, Његош је

подигао малу цркву на Ловћену, где је желео да буде сахрањен. За време Првог светског рата, аустроугарска војска је ову капелу срушила, али је краљ Александар Карађорђевић 1925. године поново подигао. Након Другог светског рата, црногорски комунисти су понудили вајару Ивану Мештровићу да, уместо постојеће капеле, направи маузолеј на врху Ловћена. Тако је 1969. године Завод за заштиту споменика Црне Горе званично дао одобрење за овај пројекат и наложио општини Цетиње да сруши постојећу капелу. Интелектуална елита тога доба, на челу са Петром Лубардом, побунила се против овог чина, али безуспешно. Капела је срушена, а маузолеј изграђен 1974. године. Тај догађај је на Лубарду оставио велики утисак. Његов посебан однос са Његошем и његовим делом можемо чути и у делу интервјуа из 1977. године: „...јер људска мисао нема граница. Бадава ћемо их ми уоквиравати. Један Његош, то је геније. И не можемо ми њега у оквиру општина – било ових, било оних. Он један велики песник. Номинално је можда српски песник, али он је песник света. Песник људске мисли. То је то што је важно. Иначе, његово место где се родио и ко му је био отац или мајка, то је потпуно небитно. Сви ми то имамо. То је споредни колосек, то је само једна информација и једна статистика”.

Оваквом транспозицијом, односно превођењем једног ликовног језика у другу ликовну форму, кроз медиј бојеног рељефа – покушала сам да предочим и његову мисао о уметности и уметнику светских размера (Његошу). Дело је извајано у димензијама већим од природних, рељеф (197x250цм) је већи од платна (130x170цм), управо јер је Лубарда себе више доживљавао као монументалног, зидног, сликара, а овим увећањем желела сам да и тај аспект његове уметности сместим у оквиру свог истраживачког рада. Сличан став о овом делу видимо и код сликара Миће Поповића, који за дневне новине *Политика* говори: „Ако сте видели слику, шта мислите колике су њене стварне димензије? Стварне димензије су 130x170цм. Али је слика у вашем сећању порасла. И да знате, она ће стално да расте. Гнев расте у тишини. Застрашујуће”.⁷⁰

Обрађена слика је својевремено употребљена за насловну страну магазина „Уметност”, где су песници, сликари и други интелектуалци тог времена покушали да одбране ловћенску капелу, а Лубардин „Сумрак Ловћена” искоришћен је за насловну страну.

⁷⁰ Мића Поповић, *Мудрошћу против идеологије*, Политика, Београд, 2007, <http://www.politika.rs/sr/clanak/22764/>, (приступљено: јул 2019)

*„Мене интересују јако много извесне ствари, не само из прошлости. Мене интересује и шта ће да се дешава оног тренутка док сам жив. А прошлост није никада прошлост, прошлост је у исти мах и садашњост.“*⁷¹

Инспирисана овим мислима Петра Лубарде, желела сам да кроз проживљавање прошлости, а у домену фигуралне меморијалне пластике, дочарам и садашњи моменат. Моменат у којем се наш живот одвија...

Рељеф „Сумрак Ловћена” моделован је директно у гипсу.

У ликовну композицију *Атеље 2*, поред фигуре Петра Лубарде и рељефа *Сумрак Ловћена*, уводим још једну слику мањих димензија – штафелајну слику *Борба коња* (награђену на Другом интернационалном салону у Сао Паолу 1953) која је такође транспонована у рељеф.

Рељеф димензија 130x75cm моделован је у глини, а затим одливен у гипсани модел. Уместо рама, коришћен је геометријски оквир од метала.

Сва три елемента (фигура и два рељефа), који чине наведену ликовну композицију изведени су у комбинованој техници: патинирани гипс, метал, дрво.

⁷¹ Лазар Трифуновић, Сликар и вајари, Петар Лубарда, РТС Београд, 1977.

3.3.2. Интерактивност

У композицији *Атеље 2*, на дрвеном поду атељеа, одвија се стваралачки процес великог српског сликара Петра Лубарде. Меморијална фигурална пластика посвећена уметнику и његовом делу садржи више скулптура, које под атељеа – постамент уједињује у јединствену ликовну целину.

Дух атељеа сам покушала да употпуним и употребним предметима из сликареве радне свакодневице. Поред фигуре – меморијалне фигуралне пластике посвећене уметнику, и два рељефа посвећена његовом делу, који чине јединствену духовно-материјалну целину, у композицији се налазе и два штафелаја, као и сто и столице, предвиђене за учешће реципијента у овом интерактивном уметничком делу.

На изложби са називом *Атеље*, која је отворена 24. маја 2019. године у Галерији Студентског културног центра у Београду, изложена је и композиција *Атеље 2* (450x300x200 цм) Петар Лубарда. Посетиоци су имали прилику да приступе рецепцији ликовног дела. Публика није остала пасивна, остварен је интерактиван однос са композицијом. Реципијенти су се кретали унутар инсценираног ликовног простора, комуницирали са скулптурама, остваривали физички контакт, седели на местима конципираним за учеснике...

Посматрано из перспективе издвојене од композиције, реципијенти јесу били њен саставни део. Синергијом скулптуре и реципијената остварена је идеја како интеракције, тако и идентификације са једним уметничким делом.

„Ми смо страшно изгубљени. Ово су ствари које су изван сваке меморије, а многи их први пут и чују. Тај инстинкт, та урођеност византијског духа који је у нама и западног модернизма прожимао је свест Петра Лубарде. Он није имао следбеника. Ту линију смо напустили, скренули смо. Нико није пошао путем Лубардиним. Сви су потрчали тамо где је уметност постала жртва капитала. Тамо где је профит заменио Бога.”⁷²

⁷² Документарни филм Петар Лубарда, редитељ Милан Стевановић, Филмске новости, Београд, 2017, (цитат: Ђорђе Кадијевић)

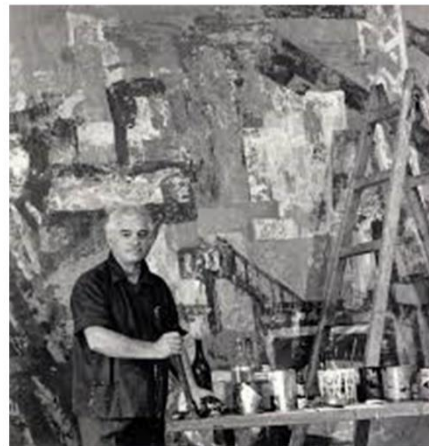
Петар Лубарда



Slika br. 18



Slika br. 19



Slika br. 20



Slika br. 21

Петар Лубарда – Сумрак Ловћена



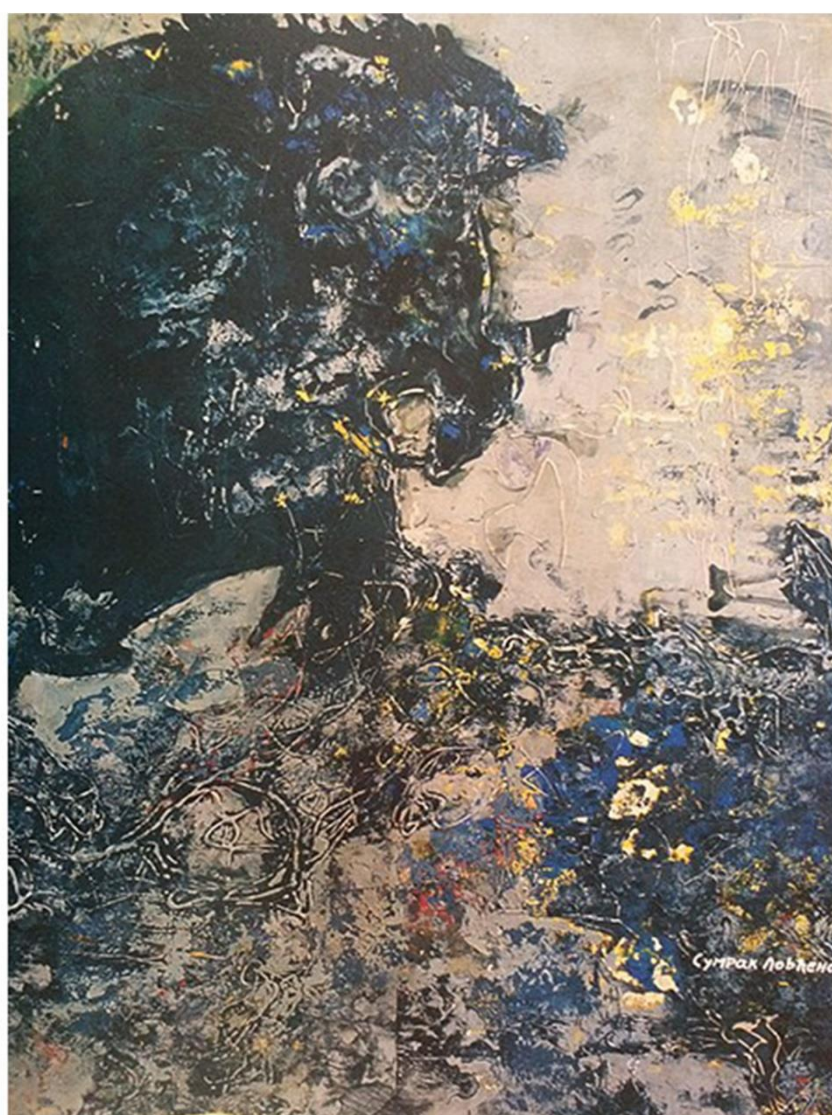
Slika br. 22



Slika br. 23



Slika br. 24



Slika br. 25

Петар Лубарда – Борба коња



Slika br. 26



Slika br. 27

Петар Лубарда – Атеље 2



Slika br. 28



Slika br. 29



Slika br. 30



Slika br. 31



Slika br. 32



Slika br. 33



Slika br. 34



Slika br. 35



Slika br. 36



Slika br. 37



Slika br. 38

3.4. Анализа композиције Атеље 3 (Марина Абрамовић)

У уметности се мора ићи до краја... Ја сам војник у служби уметности... Сваки уметник користи своје средство да се изрази, моје оружје је моје тело...

Тело је оруђе у служби уметности, а перформансима учите да га контролишете, истражујете његове могућности и границе, зарад емоционалне и спиритуалне трансформације...

Тело је увек веза са космичким светом, пружа нам тај чудесни облик људског и божанског...

Уметност мора да је комплексна и узнемирујућа. Она мора бити кисеоник друштва, мора да је у дослуху са оним што ће тек доћи...

Марина Абрамовић

Иако су је, по њеним речима, родитељи Даница и Војин Абрамовић, до десете године живота држали у убеђењу да је рођена 29. новембра, на датум када се славио Дан Републике Југославије, Марина Абрамовић заправо је рођена 30. новембра 1946. године у Београду. Овај датум ће за њу на више начина представљати значајан датум у животу.

Рођена је и одрасла у проблематичним породично-друштвеним односима, у периоду идеолошких и верских раздора, који су били доминантна појава тадашње Југославије и њеног друштва. Можемо рећи да се уметност Марине Абрамовић великим делом и заснива и развија на консеквенцама тих појава. Распета између неусаглашене породице, стања у држави, као и њеног слободарског – хазардерског духа, настаје и Марина Абрамовић – уметник – уметница – уметничко дело. Њена радозналост, храброст, упорност и дух, најзад су наишли на потврду код једне нове форме у уметности, а чији је она данас највећи представник – уметности перформанса.

Боди арт, односно уметност перформанса доживљавамо као младу уметничку форму из области проширених медија – визуелних уметности, а у теоријском и историјском аспекту смештених у поље ликовних уметности. ОБЛИК – ЛИК – ЛИКОВНО – ТЕЛО. Тело је облик којим нам је Марина Абрамовић донела своју уметност.

Уметност Абрамовићеве можемо сагледати кроз три стваралачка периода остварена у три различита града: 1. Београд, 2. Амстердам, 3. Њујорк. Сваки од њих са собом носи

своје развојне фазе, где Марина од Србије, преко Холандије, па све до Америке долази до врха савремене светске уметничке сцене.

Академију ликовних уметности у Београду, одсек Сликарство, уписује 1965. године, међутим, још за време студија, веће интересовање показује за поље проширених медија, које је у том периоду у Београду скоро непозната појава. Са колегама на Академији ликовних уметности амбициозно тежи још увек нејасном настојању да створе „нову врсту уметности”. Догађаји 1968. године били су пресудни, јер су студентима пружили самопоуздање, веру у сопствени глас и, што је најважније, платформу да га искористе. У програму Савеза студената, састављеном у седам тачака, између осталог, наводи се да *односи у култури морају бити такви да се онемогући комерцијализација и да треба створити такве услове да свима буду доступне могућности културног и креативног изражавања.*⁷³

Група студената Академије ликовних уметности из Београда је захтевала да се друштвени Клуб београдске тајне полиције (који је био место недељног окупљања официрских супруга) претвори у Студентски културни центар. Градски комитет је дао одобрење да се наведене просторије доделе студентима и преименују у Студентски културни центар.

Овај простор представља и почетак савремене вишемедијске уметности у Београду и Србији. Абрамовићева управо у СКЦ-у „ускаче” из сфере сликарства у нову уметност, где ће, између осталог, извести и своје прве перформансе, експерименте које нигде другде у Београду не би могла да оствари. По завршетку основних студија у Београду и специјалистичких студија сликарства на Академији ликовних уметности у Загребу, Абрамовићева све више схвата *да је сликање све више фрустрира; никако није успевала да њиме пренесе јасноћу и емоцију својих замисли.*⁷⁴

До коначног одласка из Југославије, Марина већ активно почиње да истражује перформанс као врсту уметности у којем би ослободила свој уметнички израз. Познати перформанси из овог раног периода ентропијског су карактера, усмерени према њој самој и истраживању граница сопства и бола као категорије уметности (*Ритам 10, Ритам 5, Ритам 4, Ритам 0*, и др.).

⁷³Џејмс Весткот (James Westcott), Кад Марина Абрамовић умре, Плави јахач, Београд, 2013, стр. 50.

⁷⁴Џејмс Весткот (2013), стр. 57.

За Абрамовићеву су радикалне уметничке акције, које су се одвијале по свету, а по њеним речима до Југославије стизале изузетно споро (вербално и непоуздано, документација је била ретка, а комуникациони канали веома оскудни), будиле изузетну привлачност. Интуитивно је схватала потенцијал и моћ боди арта. То је био начин да се концепт, који је код нас своју реализацију доживео у СКЦ-у, испуни физичком и психичком посвећеношћу, крвљу, знојем и страхом. Перформанс се отргао теорији и зашао у домен болног, стварног искуства, како за уметнике, тако и за публику која се пред перформансом суочавала с непознатим етичким изазовима.

За Абрамовићеву, перформанс је био најзначајнији као средство самоодрицања, изнова и изнова – у стање изоштрене свести. Њени перформанси били су исконструисане трауме које су служиле као пробе смрти – а које су у међувремену чиниле да се осећа утолико живљом.⁷⁵

У перформансу са називом *Ритам 0*, прелази границу где бол више није категорија коју она испољава на самој себи, већ публику активно увлачи у тај чин. Овде се види почетак њеног „изласка из себе“, окреће се ка њима (публици) и дозвољава им да чине шта желе са њеним телом. Одређени реквизити које је поставила у излагачком простору чинили су саставни део перформанса. У то време, Марина је радила као предавач на Академији ликовних уметности у Новом Саду. Одатле одлази управо због једног од перформанса, који су као нови вид уметности за друштво Југославије били „превише”. Мада, временом, наставља предавачку каријеру широм света.

Друга епоха у уметности Марине Абрамовић наставља се у Амстердаму, у који се сели у 29. години живота. Уметност перформанса наставља са уметником из Амстердама, Улајем (Frank Uve Laj Sipen, такође рођеним 30. новембра, али 1943. године). као половина двополног дуа. Улај и Марина су дванаест година били уметнички и емотивни партнери. У том периоду назиремо њену нову фазу у којој излази „из себе” и окреће се „ка њему”. То ће бити основна карактеристика ове друге, амстердамске фазе у њеном делу.

Од многобројних заједничких перформанса (*Relamion in space* 1976; *Breathing in/Breathing out* 1977; *Relation in Movement* 1977; *Rest Energy* 1980, и др.) и искустава које је стекла у животу и раду са Улајем, издваја се перформанс *The Lovers*, реализован 1988. године, путањом преко Кинеског зида – до краја уметничке сарадње (као и емотивне

⁷⁵ Џејмс Весткот (2013), стр. 86.

везе) при сусрету уметника и финалном завршетку перформанса. Животне околности су довеле до тога да овај перформанс, који је првобитно замишљен као нови почетак пара (где би он њу запресио), буде, уствари, њихов крај и последњи заједнички уметнички пројекат.

Трећи део Марининог рада окренут је ка публици, односно размени енергије са реципијентима. Након разиласка са Улајем, наставила је самосталну уметничку делатност, међутим, овога пута пуна искуства и енергије, желела је да „то” (енергију) пренесе на публику. После низа самосталних перформанса, велики успех и апсолутно признање светске јавности постиже перформансом *Balkan Baroque*, за који је 1997. године на Бијеналу у Венецији добила Златног лава – као најбољи уметник на бијеналу. На прослави свог педесетог рођендана, 30. новембра, добила је позив да на Бијеналу у Венецији учествује као представник Црне Горе. Међутим, због забринутости идеолошке природе, тадашњи црногорски министар културе (који јој је и упутио позив) Горан Ракочевић, у дневном листу *Побиједа*, 19. марта 1997. године, између осталог говори: „Нас треба у свету да представљају сликари који носе печат Црне Горе и наше ликовне поетике...”. Овом одлуком решено је да Црну Гору ипак представља пејзажиста, сликар Војо Станић, док је Марина свој рад представљала у једном подруму италијанског павиљона у Ђардинима. Приликом доделе награде у поздравном говору, Абрамовићева ће дефинисати проширење циљева своје уметности: „Интересује ме само она уметност која може да промени друштвену идеологију... Уметност која је посвећена искључиво естетским вредностима је непотпуна”.

После великог броја перформанса, и живота у Европи, Абрамовићева наставља живот и рад у Њујорку, САД. Од раскида са Улајем, Марину Амстердам више није инспирисао, али је био њено стално место боравка све до 2002. године. Селидба у Њујорк била је прави тренутак за перформанс који је већ неко време планирала. У овом делу, себе је посматрала као коначног посредника енергије, а перформанс *The house with the ocean* представља, до тада, најзрелији израз Марине Абрамовић . У том моменту, прекаљена сакупљањем и разменом енергије, успева да оствари „...дотад најчистији израз сопственог неухватљивог идеала уметности 21. века, уметности лишене предмета”.⁷⁶ Овај перформанс је представљао и дијаграм њене психе – црпела је енергију из публике како би превазишла сопствена ограничења. Заузврат, публика је добијала њену енергију.

⁷⁶ Џејмс Весткот (2013), стр. 273.

То је био дванаестодневни енергетски дијалог, без садржаја, а по њеним речима саткан од чисте емпатије. У галерији Шона Келија у Њујорку, новембра 2002. године, Абрамовићева је била изложена дванаест дана у галеријском простору. Овај енергетски интерактивни однос представља како њен циљ, тако и пут у отвореном новом циклусу. Перформанс је прихваћен као дело америчке мејнстрим сцене и 2003. године представљен је у серији *Секс и град*. Марину је глумила професионална глумица, а Абрамовићева није крила одушевљење. „У том смислу је овај скеч из *‘Секса и града’* био близак идеалном виду оне понављајуће структуре перформанса о којој је Марина размишљала још од првог сценског извођења свог комада *‘Биографија’*, једанаест година раније.”⁷⁷

⁷⁷ Џејмс Весткот (2013), стр. 283.

3.4.1. Транспонованье – Атеље 3

Код треће композиције, *Атеље 3* – Марина Абрамовић, у приложеном уметничком пројекту истражује се поље перформанса и ликовне могућности транспозиције једне форме из области проширеног поља ликовних уметности – уметности перформанса. Истраживање, кроз метод транспонованья форме, поново је смештено у две тачке: а) транспонованье у меморијални фигурални споменик (поново по својеврсном аутопортрету уметника); б) транспонованье одређеног уметничког дела – где је у овом примеру-композицији, реципијент најизложенији идеји интерактивности и превођењу истог (посматрача) у део ликовне целине. Поред фигуре уметника, други ликовни елемент представља сам реципијент.

Идејна платформа за реализацију композиције *Атеље 3* настала је по узору на перформанс Марине Абрамовић из 2011. године *Уметник је присутан (The Artist is Present)*, тромесечном перформансу изложеном у МоМА музеју у Њујорку. Непомична и нема, боравила је три месеца у оквиру радног времена музеја у изложбеном простору, а на столици преко пута ње смењивали су се реципијенти. Ова изложба уједно представља и ретроспективну изложбу њених перформанса. Изложба *Уметник је присутан* представља први преглед каријере једног перформативног уметника, који је икада уприличен у музеју МоМА, а који се упоредо одржавао на шестом спрату – где су њени студенти интерпретирали њене раније перформансе. У атријуму музеја, Абрамовићева поставља две столице и сто (као некада са Улајем), који ће касније склонити због директније размене енергије. На столици преко пута уметнице наизменично се смењују посетиоци, а са идејом чисте размене енергије. Реципијент ступа с уметницом у неми контакт погледом, онолико дуго колико је у стању да га енергетски и емотивно поднесе.

а) Меморијална фигурална скулптура посвећена ликовном уметнику

Марина Абрамовић је свој свакодневни, приватни живот сматрала нечим што треба жртвовати зарад јавне дужности, односно сопственог уметничког деловања, и ради узвишенијег сопства које се развија у њеним перформансима. „Мислим да моја ситуација није нимало другачија од ситуације било ког извођача. Од Марије Калас до

Уме Турман. Док наступате, искорачујете у други ментални и физички склоп – ваша концентрација је изузетно висока, што у свакодневици није случај.”⁷⁸

С тим у вези, перформанси Марине Абрамовић су својеврсна категорија аутопортрета. С том разликом што акценат није на било ком другом ликовном – материјалном медију посредством којег уметник дочарава сопствени лик – већ овде стојимо пред самим уметником као ауторским делом, приказаним кроз перформанс као медиј доведен до стања својеврног аутопортрета.

Меморијалну фигуралну скулптуру, посвећену лику и делу Марине Абрамовић, зато преузимам из њеног аутопортрета – визуелне уметности коју она доноси, а у моменту који је могуће овековечити само фотодокументацијом. „Њујорк Тајмс” о перформансу извештава чак седам пута, он постаје тема на друштвеним мрежама и интернет-порталима. Цео догађај је пропраћен са неколико камера, а затим и путем веб-камере на сајту музеја МоМА. Фотограф Марко Анели прави фотографије портрета свих оних који су сели наспрам уметнице и поставља их на сајт FLICKR. Тако да овај перформанс означава и прелазак уметности из физичке у виртуелну сферу. Успешно функционише и на мрежи, и у стварности. *„На пресудан начин, ‘Уметник је присутан’ успева да у стварном животу реплицира понашање и ставове које интернет изазива и појачава: егзибиционизам и војеризам, императив дељења личних откривења са другима.*”⁷⁹ Ово донекле одступа од Абрамовићеве првобитне идеје о смислу перформанса и уметничке претпоставке засноване на идеји *„овде и сада”*.

На столици, по узору на ону из дела *„Уметник је присутан”*, моделовала сам фигурални меморијал посвећен овој уметници. У седећем мирном ставу, карактеристичном покрету који наглашава карактер и с погледом усмереним ка реципијенту, она нетремице „зури”, у овом случају, у простор испред себе, где се налази друга столица на којој ће поново, понекад, седети реципијент. Тиме сам покушала да оживим лик Марине Абрамовић у форми меморијалне фигуралне пластике. Уметност перформанса сам транспоновала у други уметнички медиј – вајарство, односно меморијални споменик посвећен уметници и њеном делу.

Фигура је моделована у глини и гипсу, а као коначни модел, изложен је патинирани гипс.

⁷⁸ Стр 302

⁷⁹ 310

б) Транспонованье перформанса – од простора до реципијента

Други део транспонованья у композицији *Атеље 3*, представља како целокупна њена композиција, визуелно осмишљена у перформансу „*Уметник је присутан*”, тако и беспредметна уметност која је њена водиља: „*У 21. веку, неће постојати скулптуре, ни слике, ни инсталације. Остаће само уметник који стоји пред публиком, која је довољно развијена да прими енергију*”.⁸⁰

С обзиром на наведено, упражњено место у овој интерактивној фигуралној меморијално групи остављам реципијенту, који и сам постаје део једне ликовне композиције, у којој у интерактивности са тродимензионалном ликовном уметничком формом (скулптуром) постаје њен идејни и физички саставни део – како у перформансу, тако и у оваквом меморијалу. У духовној размени која је, како сам навела, очигледно дефицитарна категорија данашњег друштва, реципијент добија својих XXX минута да насамо остане наспрам једног класичног ликовног приказа, замишљеног као извор размене духовних вредности, а кроз интерактивни однос са класичним уметничким делом из области традиционалног вајарства.

Корелацију у мислима проналазим у једном цитату Марине Абрамовић из интервјуа који је дала за Њујорк Тајмс: „*Градови су претрпани људима. Људи имају превише тога о чему морају да размишљају, исувише телефонских позива. Људи нису у стању да се опусте. Осећају се кривим ако седну на три минута и ништа не раде. Ово показује други начин живљења*”.⁸¹

О узрочно-последичној вези човека, природе, материје, духа, осећаја безнађа, као и односа са уметничким делом, покушавам да говорим кроз андрићевски мотив *о причи и причању*. Заправо, приложени уметничко истраживачки пројекат у свој центар и поставља, управо тај, дијалектички однос духовно – материјално, како у уметности, тако и у животу уопште.

С тим у вези, у композицији *Атеље 3* реципијент нема више својство искључивог *примаоца* једног уметничког дела, већ кроз интерактиван однос са истим он коначно поприма облик и карактеристике савременог уметничког дела и постаје неодвојиви део композиције.

⁸⁰ Џејмс Весткот (2013), стр. 212.

⁸¹ Џејмс Весткот (2013), стр. 190.

3.4.2. Интерактивност

Композиционо, ликовни елементи посредством којих је реализован фигурални меморијал посвећен Марини Абрамковић и њеном животном делу, а предочен кроз перформанс *Уметник је присутан*, визуелно је и преузет из истог.

Дрвени под пројекта са симболичним називом *Атеље*, који је и назив целокупног циклуса, сада је измештен у други (нови контекст). Иако је Абрамковићева имала својеврсне атеље, како у Београду (у стану у коме је одрасла), тако и широм света где је боравила, њена уметност није везана за тај вид стваралачког простора.

Уметност перформанса ствара се и одвија *овде и сада*. Тако је и у овој композицији интерактивне меморијалне фигуралне пластике предочен управо моменат „*овде и сада*”.

Под атељеа, овде, јесте под галерије, музеја, театра, отвореног простора или било ког другог простора, који може представљати платформу за извођење једног уметничког перформанса, а симболично је пренесен управо на дрвени под атељеа „старих уметности” – који заједно, на тај андрићевски начин, *причају причу која нема почетка ни краја*...

Интерактивни меморијал, замишљен на тој заједничкој позорници коју везује целокупна људска мисао, како о уметности, тако и свету уопште, представља меморијал посвећен Марини Абрамковић и њеном делу. Уметница и њен рад представљени су посредством другог ликовног, визуелног медија, а кроз који се њен рад, перформанс, личност, дух, карактер и прича наставља у недоглед... Све док постоји споменик као такав.⁸²

На дрвеном поду постављене су две столице реализоване у металу. На једној столици постављена је фигура инспирисана ликом Марине Абрамковић, а изведена у техници патинираног гипса. Наспрам седеће фигуре остављена је празна столица намењена рецепијенту.

⁸² У покушају да перформативној уметности обезбеди дуговечност и етаблираност, Марина Абрамковић се суочила са два проблема. Прво, огромна већина перформативних уметника није дуго истрајавала... Другу велику потешкоћу да би се перформативна уметност уписала у историју уметности, представља то што је њен медиј по природи пролазан и ефемеран, те се у тренутку конзервације аутоматски претвара у нешто друго. Пеги Фелан, теоретичарка перформанса, написала је, а Марина се са тим слаже, да перформанс живи искључиво у садашњости. Џејмс Весткот (2013), стр. 283-285.

На изложби са називом *Атеље*, која је отворена 24. маја 2019. године у Галерији студентског културног центра у Београду, изложена је и композиција *Атеље 3* (300x150x120cm) Марина Абрамовић. Посетиоци су имали прилику да приступе рецепцији ликовног дела. Композиција је изазвала велико интересовање, публика није остала пасивна, остварен је интерактиван однос са композицијом. Реципијенти су се смењивали наспрам фигуре и углавном заузимали место намењено њима. Кретали су се унутар инсценираног ликовног простора, комуницирали са скулптуром, остваривали физички и духовни контакт.

Марина Абрамовић – The Artist Is Present



Slika br. 39



Slika br. 40



Slika br. 41



Slika br. 42



Slika br. 43



Slika br.44



Slika br. 45



Slika br. 46



Slika br. 47



Slika br. 48



Slika br. 49

4. Закључна разматрања

С обзиром на то да предмет докторског уметничког истраживачког рада, *Атеље* представља реализацију уметничког истраживачког пројекта у области скулптуре, постављајући у средиште дијалектички однос духовно-материјално у уметничком делу, а са реципијентом као елементарним делом истог – говорим о феномену где, у овом јединству супротности духа и материје које се међусобно условљавају и прелазе једно у друго, доминантан пол припада духу.

Мотив који је свеprisутан у приложеном докторском уметничком истраживању јесте говор Иве Андрића са доделе Нобелове награде *о причи и причању*, где се, поред размене, односно комуникације између претходне и потоњих генерација, комуникационим каналом представљеним кроз појам говора, заправо говори о општем преношењу *приче* – кроз *причу и причање*, с колена на колена, а неминовност је човеково незнање, радозналост и трагање за есенцијалним одговорима одувек.

Цивилизација и друштвени оквири су променљива категорија, друштвени поредак јесте неминовност материјалне и духовне еволуције човечанства, али елементарна духовна питања о смислу и човеку остају иста.

С обзиром на приложени оквир овог уметничког истраживачког рада, ослањам се на Платоново тумачење појма „дијалектика”, где се приступ јединству остварује управо дијалектички, односно интелектом. Испрва, дијалектика се код Платона појављује као помоћно средство на путу уздицања душе ка спознаји – сазнању – од опажаја чулних предмета, преко разумске научне спознаје, до умне спознаје, односно идеја и врхунског „добра” из кога идеје и долазе, а свака индивидуа се уздиже до учествовања у ономе што је вечно. Такође, кореспонденцију налазим и у ставу Гералда Раунха, где говори да *„Дијалектика Хегеловог мишљења, која се тврдоглаво опире сваком пробијању, треба да се отвори, да се ситуација, дакле, не описује као код Хегела, као међуступањ, као динамични пролазак између два стадијума јединства, већ као колебање, као предуслов потенцијално неограничене колизије разлика. За ово није потребно Хегелово предпостављено опште стање света, општи начин у коме се мисли оно супстанцијално као моменат који окупља све појаве; једнако мало потребно је разрешавање разлика у радњи као још удаљени, сагледиви циљ повратка на јединство. У првом плану, дакле, не стоји разлагање неке претходне супстанције на њене појединачне делове, не претходна,*

пролазна сметња јединственог стања света, не промена неког без ње хармоничног стања, које би опет требало променити, довести у хармонију. У фокусу мојих размишљања су Хегелови међуступњеви ситуације и колизије, као и њихове компоненте – сукоби, разлике и напетости. ‘Неман подвајања’ која дрема у општем стању света, а у коначном укидању и превладавању опет заспи, овде треба да буде третирана искључиво у будном стању, или штавише, као да никада није упознала сан’’⁸³.

У његовом *Трактату о сликарству*, и код ренесансног генија, Леонарда да Винчија, долазимо до дела у којем објашњава свој став о овом духовном феномену: *због илузије у којој живимо, уметност и постоји*. А, управо на сличан начин, како кроз своје дело, тако и у обраћању у говору *о причи и причању*, и Андрић нам говори управо *о причи без почетка и краја* где човек кроз духовне дисциплине жели да схвати и објасни себе самог и своје постојање.

С тим у вези, тема овог истраживања са симболичним називом *Атеље јесте причање приче* о уметнику, уметности, животу, времену, околностима, човеку, ствараоцу као таквом. Односно, дијалектичка условљеност човека, неминовност овог феномена и дијалектика унутар самог ликовног дела, идеја је *о причању приче* персонификоване кроз тродимензионалне приказе уметника, њиховог дела и уметности уопште. Тако је као предмет овог уметничког истраживања постављен човек-стваралац, сама идеја о ствараоцу и стваралаштву са акцентом на апстрактном – мисли, где материја губи смисао уколико не еволуира у домен духовног.

Представа задржава карактер тродимензионалног са циљем на наглашавању духовних вредности у једном уметничком делу, где активним учешћем у њему –вајарској меморијалној композицији, реципијент бива постављен како у стање примаоца, односно *слушаоца приче*, тако и својим учешћем у делу и дијалогом губи својства субјекта. Реципијент постаје део композиције, улази у *нови свет* и постаје његов саставни део, односно поприма облик и карактеристике објекта уметности – који сада заједно учествују у мотиву идеје излагања *о причи и причању*.

Смештен у контекст данашњег друштва и времена, о којем је и стручњацима из ове области тешко да говоре са становишта савременика, а камоли уметнику – заузимамам став да једина чињеница јесте управо та *да знам да ништа не знам*.

⁸³ Гералд Рауних (Gerald Raunig), *Уметност и револуција: уметнички активизам током дугог XX века*, Футура, Нови Сад, 2006, стр. 103.

У материјалном свету, напредак је видљив и неминован. Просечна породица у том, материјалном смислу, живи боље – квалитетније. Људски век је знатно продужен. Комуникациони канали доведени су, чини се, до савршенства... Али, на исконска, духовна питања ни данас у овом технолошки надмоћном цивилизацијском тренутку *ми и даље не знамо ништа* и опстајемо на феномену *приче и причања*, у оном андрићевском духу и разматрању. Изгледа да је и данас управо једна од најбитнијих тема трагање за смислом. Човек је једино живо биће које, сем биолошких функција, има и могућност да се пита, да тражи смисао.

Врховна човекова тежња тако и данас остаје *воља за смислом*. Данас, чини се, можда и највише уочљива. То би, у оном јунговском смислу, можда представљало пут за тзв. самоиндивидуацију, где човек осећа да живи испразним животом, па тражи даље и дубље у жељи да спозна смисао живота.

Према Виктору Франклу (из његових искустава из логора), човек који изгуби питање смисла, вере и наде, почиње и физички да се разграђује, разбојева и коначно умире. Савремена медицина данас оправдава овакве ставове по којима, када се дух разболи, и тело (материја) почиње да се разграђује. Тело губи природну имунолошку одбрану у савременом отуђењу, свеопштој депресији и недостатку смисла. Историја се наставља врло убрзано, а човек стагнира или пропада. Ослонац тезе, заправо, и лежи у тој Франкловој (и не само његовој) мисли да управо духовно одржава материјално.

Тражење општег, међуљудског смисла, смисла који везује све живе људе, предочавано је у покушајима успостављања свих досадашњих идеологија и друштвених периода. Све тоталитарне, фундаменталистичке идеологије наметале су смисао – комунистички, нацистички, демократски, и др. рај, али заправо, све су завршавале у револуцијама и деструкцији – смисао није пронађен као општа категорија.

Даље, код Франкла долазимо до иманенције смисла, односно, индивидуалног смисла. Он не може бити наметнут било каквом идеологијом. То је лична категорија. То је категорија самоиндивидуације, кроз духовне медије и идеје, који се разликују од човека до човека.

Један од путева може бити и стварање, стварање уметничких дела које могу бити и материјални и духовни производи, филозофски, теолошки, научни, религиозни... (Жарко Требјешанин) У стварању, човек налази смисао, оно што га надилази. Налази да остварује неке вредности.

Тако и долазим до идеје која је носећи мотив и овог истраживачког рада – тражење смисла кроз уметност. Прича о ликовном ствараоцу и стваралаштву, где он кроз своју личну причу (смисао) преноси идеје духовности и на реципијента, а кроз форму једног уметничког дела које је обележје његове личности и стваралаштва. Овакву композицију покушавам да пребацим у сопствени медиј (вајарство), а кроз личне, ауторске интерпретације изведене у приложеном истраживачком циклусу под називом *Атеље*.

С тим у вези, дух друштвеног активизма у овој делатности (ликовним уметностима) изнедрио је многе позитивне феномене у области свих ликовних уметничких праваца, али, у исто време је довео у питање сам појам термина ликовних уметности и смисао ликовног уметничког дела, као и његову друштвену функцију.

Савремена естетика, у домену ликовних дисциплина, сузила је поље свог деловања на узак круг ликовно образованих појединаца. Раздвајањем три основна аспекта – материјалног, естетског и духовног, као и измештањем појма из области друштвеног у поље индивидуалног, једна је од полазних тачака за реализацију овог уметничког пројекта. Композиције настале у оквиру овог рада: *Атеље* – интерактивна меморијална фигурална пластика, посвећене су уметнику и уметности, а намењене реципијентима као духовно и материјално ликовно добро.

С тим у вези, циљ наведеног уметничког истраживачког пројекта у области примењеног вајарства у оквиру докторских академских студија на Факултету примењених уметности јесте реализација и рецепција неколико меморијалних фигуралних споменика посвећених уметнику, уметности, идеји, смислу, а најпре реципијенту као таквом. Меморијал у којем ће он бар на кратко „слушати” и „причати причу” о уметности, цивилизацији, друштвеним околностима, смислу, животу,...

Можда је у тим причањима, усменим или писменим, и садржана права историја човечанства, и можда би се из њих бар могао наслутити, ако не и сазнати, смисао те историје. И то без обзира на то да ли се обрађује прошлост или садашњост.

Иво Андрић

4.1. Допринос докторског уметничког пројекта

Уметничко-истраживачки допринос докторског уметничког пројекта са називом *Атеље – Интерактивна меморијална скулптура* представља:

- извођење три засебне (тематски сродне) композиције у области меморијалне пластике;
- постизање интеракције реципијента са тродимензионалним меморијалним ликовним обележјем;
- аутентичан меморијал посвећен уметнику и делу а доведен у однос међусобног прожимања апстрактног (духовног) и мануелно обликованог (материјалног) простора који, заједно са активним реципијентом, причају причу о уметности.

Уметничко-истраживачи пројекат *Атеље* замишљен је тако да увлачи посматрача у причање приче и да активно учествује у њој. Реципијент може (и било би пожељно) да се слободно креће у инсценираном квадрату (атељеу), да улази у композицију, комуницира са представама и да им таквом интерактивношћу удахњује живот и покрет. На овај начин – активног чина посматрача у односу са делом, желим да постигнем њихову интеракцију. Реципијент губи својства субјекта, постаје део композиције, улази у један нови свет, постаје његов саставни део и поприма облик и карактеристике објекта уметности.

5. Литература

Алекса Челебоновић, *Разговори са Мићом Поповићем*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд, 1979.

Валтер Бењамин, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције* (Есеј 114 – 150), Нолит, Београд, 1974.

Виктор Франкл, *Нечујан вапај за смислом*, Жарко Албуљ, Београд 2000.

Вил Гомперц, *Шта гледаш? 150 година модерне уметности у трептају ока*, Дерета, Београд, 2015.

Владислав Шћепановић, *Медијски спектакл и деструкција*, Службени гласник, Београд, 2010

Г. В. Ф. Хегел, *Естетика*, Култура, Београд, 1970.

Гералд Рауних, *Уметност и револуција: уметнички активизам током дугог XX века*, Футура, Нови Сад, 2006.

Ги Дебор, *Друштво спектакла*, Арказин, Загреб, 1999.

Душан Вукотић, *Режисери о филмској режији: дијалози с филмским режисерима*, Алтера (Библиотека драмских уметности), Београд, 2013.

Ервин Панофски, *Уметност и значење иконолошке студије*, Нолит, Београд, 1975.

Жан Бодријар, *Simulakrumi i simulacija*, ИП Светови, Нови Сад, 1991.

Жан Бодријар, *Симулација и збиља*, Хрватско социолошко друштво, Загреб, 2001.

Жарка Вујић, Марко Шпикић, *Иви Мароевићу баштиници у помен*, Едиција: Споменице, Завод за информацијске студије, Загреб, 2009.

Жарко Трeбјешанин, *Психологија личности*, Учитељски факултет, Београд, 2010.

К. Г. Јунг, *Човек и његови симболи*, Младост, Загреб, 1973.

Лазар Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1983.

Мишко Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године*, САНУ, Београд и Прометеј, Нови Сад, 1999.

Паул Кле, *Записи о уметности*, Esotheria, Београд, 2004.

Платон, *Држава*, Култура, Београд, 1969.

Пол Гзел, *Огист Роден о уметности*, Metaphysica, Београд, 2004.

Х.В. Јансон, *Историја уметности: преглед развоја ликовних уметности од праисторије до данас*, Издавачки завод „Југославија”, Београд, 1970.

Херберт Рид, *Историја модерне скулптуре*, Издавачки завод „Југославија”, Београд, 1966.

Херберт Рид, *Историја модерног сликарства*, Издавачки завод „Југославија”, Београд, 1963.

Џејмс Весткот, *Кад Марина Абрамовић умре*, Плави јахач, Београд, 2013.

Интернет странице

<https://www.livius.org/articles/concept/damnatio-memoriae/>

<http://www.ivoandric.org.rs/>

<http://www.politika.rs/sr/clanak/22764/>

Документарни филмови

Документарни филм *Петар Лубарда*, редитељ Милан Стевановић, Филмске новости, Београд, 2017.

Лазар Трифуновић, *Сликари и вајари*, Петар Лубарда, РТС Београд, 1977.

6. Биографија

Јелена Божовић Ђорђевић, рођена 10. јула 1983. године у Београду. Завршила Школу за дизајн у Београду. Дипломирала на Факултету примењених уметности Универзитета уметности, одсек примењено вајарство, у Београду 2012. године, са просечном оценом 9,59. Докторске академске студије уписује 2013. године на истом факултету.

Излагала на десет самосталних и више групних изложби у земљи и иностранству. Учествовала на домаћим и међународним колонијама. Добитница неколико награда од којих су значајније *Годишња награда за портрет ФПУ*, као и награда за идејно решење споменика *Милунки Савић*, који је постављен у Инђији 2018. године.

Сарадник у настави на Факултету примењених уметности, катедра за примењено вајарство од 2014. до 2017. године.

Редовни члан Уметничког савета Градске галерије Вишеград од 2018. године, као и МЛК Вишеград.

Живи и ради у Београду.

Изјава о ауторству

Потписана Јелена Божовић Ђорђевић

Број индекса 08/2013

Изјављујем

Да је докторски уметнички пројекат под насловом :

„Атеље – интерактивна меморијална скулптура”

- резултат сопственог уметничког истраживачког рада;
- да предложени докторски уметнички пројекат ни у целини, ни у деловима није био предложен за добијање било какве дипломе на другим студијским програмима других факултета;
- да су резултати коректно наведени, и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

У Београду, _____

Потпис докторанда

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије
докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора: Јелена Божовић Ђорђевић

Број индекса 08/2013

Докторски студијски програм: Примењена уметност и дизајн/ Докторске академске студије

Наслов докторског уметничког пројекта: „Атеље – интерактивна меморијална скулптура”

Ментор др ум. Јулијана Протић, Факултет Примењених уметности у Београду

Потписана Јелена Божовић Ђорђевић

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

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, као што су моје 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 у Београду.

У Београду, _____

Потпис докторанда

Изјава о коришћењу

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

„Атеље – интерактивна меморијална скулптура”

који је моје ауторско дело.

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

У Београду, _____

Потпис докторанда