

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ

Валентина Савић

САВРЕМЕНА ВИНЧА – ПОТЕНЦИЈАЛИ КОНЦЕПТУАЛНИХ
КЕРАМИЧКИХ ПРАКСИ – ПРОСТОРНА ИНСТАЛАЦИЈА

Докторски уметнички пројекат

Ментор: др ум Љубица Кнежевић, ванредни професор

Београд, септембар 2022.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



FACULTY OF APPLIED ARTS

Valentina Savić

CONTEMPORARY VINČA – POTENTIALS OF CONCEPTUAL CERAMIC
PRACTICES – SPATIAL INSTALLATION

Doctoral Art Project

Mentor: Ljubica Knežević, D.A., associate professor

Belgrade, september 2022

ЗАХВАЛНИЦА

Задовољство ми је да се захвалим свима који су ми својим саветима, сугестијама, критикама и подршком помогли у изради овог докторско уметничког пројекта.

Захваљујем се својој менторки професорки др ум Љубици Кнежевић на вредним саветима, подршци, афирмативном приступу, помоћи и пруженој прилици да научим много нових ствари током израде докторско уметничког пројекта.

Велику захвалност дугујем Институту за нуклеарне науке “Винча” на пруженој прилици да излажем у установи која се бави најамбициознијим истраживачким пројектима.

Специјално се захваљујем научном сараднику др Небојши Поткоњаку његовој иницијативи у спајању науке и уметности, стручним саветима из области науке и великој помоћи око организације и пруженој могућности да се ова прва уметничко-дизајнерско-научна изложба постави у Институту за нуклеарне науке Винча.

Посебно се захваљујем археолозима Драгану Јанковићу из Музеја града Београда- аерехолошког налазишта Винча и др Александру Капурану са Археолошког института у Београду, који су допринели мом интересовању за Винчанску културу, а вредним саветима и литературом усмерили и помогли у реализацији овог рада.

Такође се захваљујем професору др Владимиру Павловићу са Пољопривредног факултета на испитивању материјала скенирајућом електронском микроскопијом и откривању могућих научно-уметничких праваца истраживања из области физике синтеровања.

Нарочито се захваљујем професорки др Нади Секулић, са Филозофског Факултета и др Снежани Арнаутовић Стјепановић са Института за уметничку игру на безрезервној подршци, интелектуално подстицајног ишчитавања рукописа, несебичном усмеравању и стручним саветима.

Хвала свим мојим професорима са Факултета примењених уметности у Београду, који су саветима, критикама и подршком допринели да много тога научим, напредујем и уобличим свој израз.

Пријатељима и фамилији велико хвала на томе што су веровали у мене и гурали ме напред.

Бескрајно и огромно хвала мојој мајци Радмили Савић као највећем ослободу, подршци и мотивацији којој посвећујем овај рад. Хвала Мама.

САДРЖАЈ

	3
ЛИСТА ИЛУСТРАЦИЈА	5
АПСТРАКТ:	7
ABSTRACT:	8
1.УВОД	9
1.1 Предмет и уметнички циљ рада	9
1.2 Основне поставке рада	10
2. ОКВИРИ ИСТРАЖИВАЊА	12
2.1 Археолошки оквир истраживања	12
2.1.1 Увод	12
2.1.2 Технолошки оквири керамике винчанске групе	15
2.1.3 Типолошки оквир истраживања	18
Слика 4 - Типови орнамената и обрада површина	20
2.2 Савремени оквири истраживања	21
2.2.1 Увод	21
2.2.2 Савремени технолошки, оквир – порцелан у уметничкој пракси	23
2.3. Теоријски оквир - Дизајн као процес у равни филозофије Жила Делеза	42
2.3.1 “De/signum”	44
2.3.2 Делез и дизајн - концепти и процеси	47
2.3.3 Практичност теорије	52
2.1.4 Закључно разматрање	54
3. МЕТОДОЛОГИЈА ИСТРАЖИВАЊА	56
4.1. Општенаучна метода моделовања	56
4.2. Квалитативна анализа	56
4.3. Уметнички метод	57
4.4. Метод асамблажа	57
4. ОЧЕКИВАНИ РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА	58
5. АСАМБЛАЖИРАЊЕ – ТЕХНОЛОГИЈА И ДИЗАЈН У УМЕТНИЧКОМ СКЛОПУ	59
5.1 “HOW TO”... пројекат пре пројекта	59
5.2 МЕТА/ЛИТОСИ	65

5.3 Модерна Винча	67
5.4 Алатница	71
5.4.1 Случај посуде за за бебе и немоћне	73
5.5 Варвара	76
5.6 Мета матер	81
5.7 “Junkspace” – Простори отпада	86
5.8 Машина која цури - Лабораторијске вежба тока	89
5.8.1 Експерименталне технике	89
6. ЗАКЉУЧАК	98
6.1 Уметничко-истраживачки допринос	100
7. БИБЛИОГРАФИЈА	102
8. ВЕБОГРАФИЈА:	104
8. ПРИЛОЗИ	110
9. БИОГРАФИЈА	136
Изјава о ауторству	137
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта	138
Изјава о коришћењу	139

Листа илустрација:

Слика 1 - Животни циклус керамике

Слика 2 - Типологија винчанских посуда – графички приказ

Слика 3 - Типологија фактура винчанске керамике

Слика 4 - Типови орнамената и обрада површина

Слика 5 - Типологија антропоморфних фигурина

Слика 6 - Систем три материје – однос каолина, фелдспата и кварца (Libšer & Vilert, 1989)

Слика 7 - Ај Вејвеј „Испуштање урне династије Хан” (Ai Weiwei, Dropping a Han Dynasty Urn, 1995 | Guggenheim Museum Bilbao, n.d.)

Слика 8 - Валентина Савић, „Варвара- Филозофија” 2022 – портрет уметнице (фотографија Јована Јаребица)

Слика 9 - лево: Марина Абрамовић „Уметник је присутан” МОМА 2010 (Polska, 2019); десно: Валентина Савић „Варвара” 2022 детаљ (фотографија Јована Јаребица)

Слика 10 - Савић Валентина, „Замак-Ћубриште-Град” 2001 (фотографија В. Поповић)

Слика 11 - Савић Валентина, „Савремени орнамент и керамика” 2007

Слика 12 - Савић Валентина, „Пудријера” „Млеко” „Wings of Desire” „Вечера код Буњуела” (фотографије В. Поповић)

Слика 13 - Савић Валентина, „Извршни одбор” 2014

Слика 14 - Мрежа” 2016, „Прождрљивост” 2017, „Тражење врата у зиду који их нема” 2018

Слика 15 - Интернет страница која је повезана кју-ар кодовима.(„MODERNA VINČA” 2019) <https://valentinasavic.com/blog/> (Гарашанин & Станковић, 1985)

Слика 16 - Примери типова посуда горе 3Д прототипови доле – праисторијске винчанске посуде (фотографије из Музеја града Београда – Збирке, n.d.)

Слика 17 - Савић Валентина, Детаљ рада „Модерна Винча“ 2022 (фотографија Јована Јаребица)

Слика 18 - Савић Валентина „Мерица (*porcelanosa neolitica*)” 2022

Слика 19 - Случај беби бочице: горе лево – 3Д прототип; горе десно – винчанска посуда и модел у порцелану; доле – варијације

Слика 20 - Валентина Савић, детаљи посуде и фигурина, 2022

Слика 21- Валентина Савић, посуде „Варвара 2” и „Варвара 3” : лево 3Д модел, десно технички цртеж

Слика 22 - лево – модели рађени у глини у гипсаном калупима; средина – модели од глине; десно – модел, осушени одливак и глазиран и позлаћена фигурина 2021

Слика 23 - Савић Валентина, детаљ асамблажа – третман правца – црта, трака са текстом, крива линија (фотографија Јована Јаребица)

Слика 24 - Валентина Савић, детаљ „Варвара” – инцидент површине – Пион и Варвара

Слика 25 - Савић Валентина, технички цртеж, 3Д модел, „Варвара 1”

Слика 26 - Савић Валентина, „Мета Матер” – детаљ, 2022

Слика 27 - Валентина Савић, „Мета матер” – детаљ „Портрет са маском“ 2022

Слика 28 - Савић Валентина, „Мета Матер” – детаљ тањир 2022

Слика 29 - Савић Валентина, „Junkspace – Prostor i otpada” 2022

Слика 30 - Валентина Савић „Junkspace” детаљ 2022

Слика 31- Валентина Савић – порцеланске масе, пробе 2019

Слика 32 - Папир-порцелан маса – поступак израде

Слика 33 - Пример порцеланске и папир порцеланске масе са увећањем од 700 пута

горе лево: непечени порцелан, горе десно: непечени папир-порцелан, доле лево: печени порцелан, доле десно: печени папир-порцелан

Слика 34 - Пример печених плочица са највећим процентом кривљења – плочица од ПП масе, порцеланске масе, мешавина глине и ПП масе

Слика 35 - Валентина Савић, „Машина која цури – Лабораторијске вежбе тока” 2022 (фотографија Јована Јаребица)

Слика 36 - Савић Валентина „Машина која цури – Лабораторијске вежбе тока” 2022 детаљ (фотографија Јована Јаребица)

АПСТРАКТ:

Пројекат „Савремена Винча – потенцијали концептуалних керамичких пракси“ је представљен у неуметничком јавном простору Института за нуклеарне науке „Винча“ у Београду са просторном инсталацијом порцеланских асамбља под називом „Мета/литос“ („Meta/Lithos“). Рад разматра медијум керамике који настаје после или изван керамике неолита (Мета) и преиспитивњем праисторијских и савремених керамичких културних пракси истражује корисност и форму на вишим нивоима апстракције. Такође, повезује три сегмента епохе који имају заједничку тачку у Винчи – приградском насељу Београда особеног по томе што се на малој раздаљини налазе – Археолошко налазиште „Бело брдо“, Институт за нуклеарне науке „Винча“ и београдска депонија. У том смислу истраживање је усмерено у три правца и испитује основе керамичких облика, техника и технологија Винчанске културе, савремене уметничке и технолошке праксе керамике и порцелана и теоријске оквире дизајна као процеса у равни филозофије Жила Делеза (Gilles Deleuze).

Керамика се анализира из перспективе посматрања објекта помоћу објекта од којег се рефлектује, чиме се истражују могућности превазилажења граница изражавања формирањем концептуалних керамичких склопова – асамбља. Понуђен је савремени хибридни „металитички“ модел који није нужно уметнички, дизајнерски, научни или филозофски, већ је активни агент који се непрестано модификује у свом центру и изван својих граница. Шест асамбљних целина повезују концепте нефилозофије – дизајна, уметности, технологије и науке са филозофијом, у циљу формирања отворене мреже мобилних односа који ће укључити нове креативне праксе у дизајну и уметности, и позиционирати керамику као оруђе и оружје новог доба у различитим равнима. Уметник/ца, дизајнер/ка, филозоф/киња и научник/ца, заједно су повезани метафором посуде и фигурине које су из мноштва проживљених искустава извучене у променљиве сингуларности са циљем успостављања релација, функција и конструисања могућности постајања у новим нехомогеним равнима. Овако представљене, „Идеје посуде“ и „Идеје фигурине“ могу послужити као епистемолошке алатке мапирања керамичког отиска антропоцена.

Кључне речи: Винчанска култура, керамика, порцелан, дизајн, посуда, уметност, фигурина, алат, асамбљ, концепт, Жил Делез

ABSTRACT:

The project "Contemporary Vinča – Potentials of conceptual ceramic practices" was presented in the non-artistic public space of the Institute for Nuclear Sciences "Vinča" in Belgrade with a spatial installation of porcelain assemblages called "Meta/Lithos". The work examines the medium of ceramics that comes after or beyond Neolithic ceramics (Meta) and by questioning prehistoric and contemporary ceramic cultural practices explores utility and form at higher levels of abstraction. It also connects three segments of the era that have a common point in Vinča - a suburb of Belgrade characterized by the fact that they are located at a short distance - the "Belo Brdo" archaeological site, the Institute for Nuclear Sciences "Vinča" and the Belgrade landfill. In this sense, the research is directed in three directions and examines the basics of ceramic forms, techniques and technologies of the Vinča culture, contemporary artistic and technological practices of ceramics and porcelain, and the theoretical framework of design as a process in the philosophy of Gilles Deleuze's.

Ceramics is analyzed from the perspective of observing the object using the object from which it is reflected, which explores the possibilities of overcoming the limits of expression by forming conceptual ceramic assemblages. A contemporary hybrid "metallithic" model is offered that is not necessarily artistic, design, scientific or philosophical, but an active agent that is constantly modifying itself at its center and beyond its boundaries. Six assemblage units connect the concepts of non-philosophy - design, art, technology and science with philosophy, with the aim of forming an open network of mobile relationships that will include new creative practices in design and art, and position ceramics as tool and weapon of the new age in different plateaus. An artist, a designer, a philosopher and a scientist are connected together by the metaphor of a vessel and a figurine that are drawn from a multitude of lived experiences into changing singularities with the aim of establishing relations, functions and constructing the possibility of becoming in new non-homogeneous planes. Presented in this way, "Vessel Ideas" and "Figurine Ideas" can serve as epistemological tools for mapping the ceramic imprint of the Anthropocene.

Keywords: Vinča culture, ceramics, porcelain, design, vessel, art, figurine, tool, assemblage, concept, Gilles Deleuze

1. УВОД

1.1 Предмет и уметнички циљ рада

Предмет докторско-уметничког пројекта *Савремена Винча – потенцијали концептуалних керамичких пракси – просторна инсталација* је истраживање употребних и скулптуралних керамичких облика и материјала праисторијске винчанске културе и њихова савремена реконтекстуализација, редизајнирање и успостављање релеја између праисторијске тематике артефактних ознака са једне стране и савременог визуелног изражавања које повезује уметност, дизајн и теорију. У том смислу истраживање је усмерено у три правца и обухвата испитивање праисторијских основа керамичких техника и технологија, затим однос дизајна артефаката у праисторијско-савременом контексту, као и теоријске основе процеса дизајнирања и филозофије, одређене концептима филозофије Жила Делеза (Gilles Deleuze).

Циљеви пројекта су актуелизација временског моста и маркирање оног што је универзално у керамици насталој у две метрополе које су развијене на истом географском раскршћу цивилизација, култура и трговине – Београду и Винчи. Такође, циљ је и проналажење иновативних начина техничко-технолошког изражавања у порцелану, инспирисаних праисторијским открићима винчанске керамике и њеним дизајном-редизајном чиме се омогућава сучељавање материјалног и нематеријалног у процесу дизајнирања, са намером проналажења опипљивих форми могуће будућности. „Асамблажирањем” произведених керамичких артефаката – дизајна, сва наведена три правца доводе се у везу и спајају на практично-теоријском нивоу. Дакле, асамблаж одређен као територија која се стално разграђује и поново ствара је прави циљ пројекта чија почетна географска одредница говори управо о томе, те истовремено отвара простор за декомпозицију савременог живота увођењем керамичког архајског садржаја, док се контекстуализацијом односа архајско-савремено преиспитује тренутни цивилизацијски отисак.

1.2 Основне поставке рада

Уметничко-истраживачки рад испитује више категорија, при чему истраживање иде у три правца који доводе у везу праисторијске регистре са савременим наративима и контекстима, а резултирају израдом керамичког асамблажа састављеног од неколико мањих целина које се могу читати одвојено, заједно или појединачно.

У истраживању се креће од археолошке формалистичке типологије и поделе пронађених винчанских неолитских керамичких артефаката. Позиционира се оквир археолошког контекста, у смислу типологије, технике-материјала и интерпретација значења артефаката.

Први правац обухвата експериментално истраживање материјала, пре свега могућност мешања глине са сагоривим материјалима. Испитивање композитне керамике – порцелана инспирисано је праисторијским праксама мешања глине са органским материјалима, али и савременим уметничким, занатским, научним и технолошким праксама. Савремена проучавања композитне керамике (из области синтероване керамике) и њених микроструктура омогућавају апликације у важним областима свакодневног савременог живота док, са друге стране, уметничке и примењене праксе нуде безброј креативних решења, концепата и пракси изводљивих у атељејским условима. Експериментом, који осим уметничког подразумева и технолошко испитивање добијене масе СЕМ (скенирајући електронски микроскоп) методом и материјализацијом у предмету, тражи се одговор на питање: зашто су одређени артефакти произведени од композитне керамике?

Функционална, материјална и културолошка анализа праисторијских –винчанских облика и корелација са савременом керамиком, у следећем сегменту нуди нелинеарно– вишесмерно, дисконтинуирано и нехијерхијализовано посматрање објеката. Оваква поставка рада, иако почиње од структуре, хијерархије, категоризације и типологије, креће се ка ризоматском, сложеном преплитању уметничко-дизајнерских поља која уводе посматрача у процесе асамблажних целина, те је читање рада отворено и зависи искључиво од њега. Низ целина које се изнова граде код сваког конзумента и посматрача у уметничком читању, траже од посматрача да конзумира уметност на апстрактан начин, док у дизајнерском аспекту конзумент антиципира

значење-вредност из примењеног, научног и технолошког поља. Тако се вечита подела вредности на примењено-уметничко смањује практичном применом теоретског модела ризома и припадајућег му метода Начела картографије и пресликавања које су развили Делез и Гатари (Felix Gattari) у свом раду *Хиљаду платоа – капитализам и шизофренија*.(Deleuze & Guattari, 2013) Ризом као систем или антисистем без центра и хијерархије, представља увођење дивергентног модела мишљења, који кроз начело картографије и пресликавања поставља питање копије и оригинала, те прави разлику између преузимања готовог модела и самосвојног долажења до нове матрице.

У том смислу керамика као индустријски медиј – представник дизајна, заправо је идеална база за истраживање односа копије и оригинала, те поред испитивања метода израде и могућности комбиновања и стварања нових композитних материјала, (особених како за ново тако и за праисторијско доба) такође се питање матрице и модела истражује осмишљавањем облика, израдом модела и калупа, те мултипликацијом облика који се постављају у одређени однос-склоп. Увођењем декора, односи се усложњавају и концептуализују, па зато други сегмент рада испитује облике, њихову примењену и декоративну функцију, са посебним освртом на декор примењен у функцији означавања на винчанској керамици и његовом корелативу у виду QR кодова, чиме праисторијски контекст доводимо у везу са савременим, који без кода не могу бити ишчитани. (значање „винчанског писма” – софтвер за ишчитавање QR кодова). Такође, дизајнирањем нових керамичких облика инспирисаних артефактима праисторије, поставља се питање односа између артефакта, дизајна и уметности. Стога се облик, типологија, структура и универзалност дизајна артефаката од неолита до данас разматрају у светлу перцепције и анализе савремених уметничких пракси и дизајна у односу на праисторијски контекст.

При материјализацији објеката нагласак је на универзалности облика, концептуализацији декора и коришћењу композитног керамичко-порцеланског материјала. Ова три градивна елемента представљају спекулативни модел при дизајнирању – уметничком извођењу склопова који могу бити читани као целина и/или појединачно, примењено и/или ликовно и практично и/или теоријски. Асамблажи (склопови) су нехијерархијски повезани и граде нове међусобне везе, те се читање рада може одвијати из било ког правца. Не постоји строго дефинисано поље значења, већ се смисао изнова производи, па је и само значење рада променљиво и у сталном процесу настајања.

Трећи правац стога разматра теоријски оквир проблема, а то је дизајн као процес у равни филозофије Жила Делеза, и то у оним концептима који могу бити релевантни у процесу дизајнирања-дизајна и уметничког стваралаштва. Покушаћемо да маркирамо основе динамичког кретања дизајна и уметности кроз асамблаж посматран као процес и његове карактеристике: „актуелизација виртуелност”, „постајање” и „догађај”.

Асамблажирање као процес близак мишљењу уметности, филозофије и дизајна је још један концепт проистекао из Делезове радионице и такође круцијалан у објашњавању како процеса мишљења у дизајну, тако и у производњи нових изражајних средстава, просторних организација, понашања и реализација. Тако да дизајн, (у овом случају керамике) налазимо у стварању безграничних, хетерогених, продуктивних и иновативних веза-мапа у асамблажирању. Ови концепти и процеси представљају уједно и алате у методологији, техници и теорији дизајна, који своје прапочетке налази управо у медијуму керамике.

2. ОКВИРИ ИСТРАЖИВАЊА

2.1 Археолошки оквир истраживања

“...између 4500. и 3500. године пре нове ере, територија Србије опет је постала културно средиште праисторијског света. У то време на подручју Београда, на месту данашње Винче, развило се велико насеље подунавских земљорадника, метропола једне од најблиставијих култура европске праисторије. Становници те праисторијске Винче и њихови саплеменици у Банату, Поморављу и на Косову остварили су током млађег каменог доба сасвим особену културу која је надалеко зрачила и доминирала целом средњом и југоисточном Европом.”
(Sreјović, 2001)

2.1.1 Увод

Праисторијска епоха неолита (млађег каменог доба) је позната по великим променама у сфери људских односа према природи. Значајне климатске промене које су наступиле у том периоду, условиле су како природне тако и културне промене у људским заједницама. Настанком седелачког начина живота, развиле су се сточарско-земљорадничке заједнице, чије се културне потребе мењају и развијају.

Седентизам је био услов културног развојка човечанства, а развој керамике његов основ. Неолитска револуција и успон пољопривреде су поставиле темељ будућем све већем људском утицају на земљу, екосистеме, биодиверзитет и коначно изумирање врста те остављању свеопштег савременог људског отиска у заустављању раста биодиверзитета.

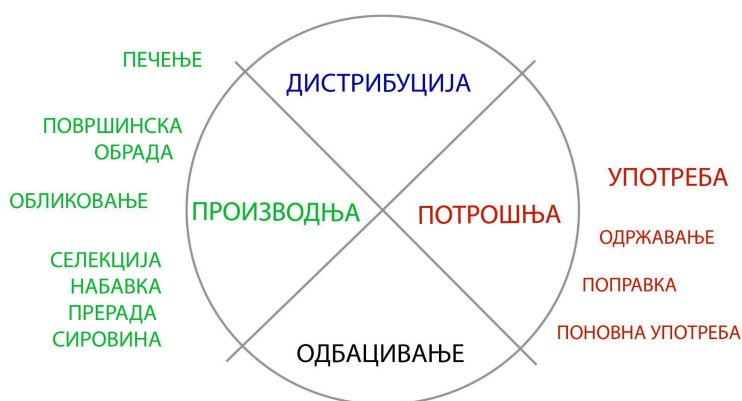
Антропоцено доба, које по некима почиње управо од неолитске револуције, осим што је обележено природним променама, осветлило је сфере духовног, веровања и ритуале тадашњих друштвених група. Развој керамике завистан је од климатских услова, те повољна клима свакако може појачати производњу керамике на одређеном месту, док се културни процес који подразумева прилагођавање керамичке производње окружења може успоставити независно од било каквих директних историјских односа између садашњости и прошлости, напросто закључивањем о природи праисторијске климе (Arnold, 1988, p. 89). Артефакте неолита најчешће налазимо и препознајемо у предметима израђеним у керамици. Антропоморфне фигурине, посуде, таблети, накит, играчке и многобројни дефинисани и недефинисани керамички објекти, указују на значајан технолошки и културни успон и просперитет неолитског друштва. Управо су у неолиту постављени темељи израде и употребе керамике, који и до данас нису промењени.

На београдској конфлуенци, у близини река црноморског слива – Дунава, Саве, Тисе, Тамиша, Велике Мораве и Дрине, пре седам хиљада година су први староседеоци Београда, Балкана и Европе живели на 14 км од центра Београда. Дунав је био њихова веза са светом и главни пут којим су путовали и трговали са другим цивилизацијама, докле су их реке могле одвести. Развој Винчанске културе касног неолита пратимо од 5350/5300 до 4500 п.н.е на територији северног и централног Балкана. Обухватала је целу територију данашње Србије ширећи се даље на Балкану ка румунском Банату, Трансилванији и деловима Олтеније, западне Бугарске, источне Македоније, источних делова Славоније и Босне, те делова Мађарске регије Барања.

Настанак и развој као и крај Винчанске културе је још увек предмет научних расправа, па постоје два правца у научној теорији који заступају тезе: да је настала колонизацијом из Анадолије, или пак да је аутохтоно развијана (Radivojevic et al., 2021, p. 38). У прилог и једној и другој тези има пуно доказа који се заснивају на сличности других култура окружених винчанском, али и удаљених пар континената, но Винчанску културу свакако можемо пратити испитивањем развоја керамике.

Оно што нас занима у овом раду су управо керамичке стилско-типолошке и технолошке карактеристике настале на територији и у периоду развоја Винчанске културе, а везане су за свакодневни живот њених становника.

Развој керамичке производње огледа се у способности заједнице да пронађе одговарајући мајдан, припреми глину и боје, нађе начин да развије високе температуре и контролише их, да би на крају добила производ који ће имати употребну вредност, то јест ергономски и технички квалитет добар за вишеструку употребу. Такође је битно да је развијена способност да се понови цео процес и омогући континуална производња у великим серијама. У том смислу и археолошка истраживања животног циклуса керамичких налаза обухватају неколико фаза. Прва фаза производње укључује селекцију, набавку и прераду сировина заједно са обликовањем, површинском обрадом и печењем грнчарије, те се наставља фазом дистрибуције, до фазе потрошње, која укључује употребу, одржавање, поправку, поновну употребу и коначно одбацивање производа.



ЖИВОТНИ ЦИКЛУС КЕРАМИКЕ

Слика 1- Животни циклус керамике

Животни циклус керамике омогућава директну опсервацију и студију разноврсности керамичке производње, дистрибуције и конзумације, као и њену повезаност са људским понашањем и организацијом друштва. Додатна етноархеолошка истраживања везана за керамику су вредна у откривању начина размишљања о материјалном свету и подсећају нас да је керамика коришћена у стварању и изражавању друштвених односа, те да се обреди, митови и табуи могу повезати са њеном производњом, дистрибуцијом и потрошњом. (Tite, 1999, p. 183)

2.1.2 Технолошки оквири керамике винчанске групе

Технологија керамике представља важан сегмент у животном циклусу керамике. Обухвата селекцију, набавку и прераду сировина, обликовање, површинску обраду и печење. На основу постојећих археолошких истраживања могуће је извршити реконструкцију ових сегмената и добити основне полазне тачке за реализацију рада. Ови подаци истовремено осветљавају разноврсне сложене друштвене и економске аспекте тадашње заједнице и обележавају основне људске потребе за храном, водом, здрављем, безбедношћу, припадањем, поштовањем и самоостварењем.

Анализама на винчанским археолошким налазиштима утврђено је да су грнчари користили различите рецептуре за припрему глинене масе, а избор рецепта је зависио од врсте посуда које су желели да произведу у познатим пиротехничким условима. Према светским студијама спроведеним о налазиштима сировина у праисторији наводи се да је максимална пешачка гранична раздаљина између радионице и налазишта била 7 километара. (Arnold, 1988, p. 343) Тако је утврђено да су грнчари на локалитетима Винчанске културе Плочник и Белеводе бирали глину и темпермент који су били доступни у ближој околини и налазила се у кругу од 1 км од претпостављених граница насеља. Ови обрасци уочени су и у другим винчанским насељима (уп. Амицоне ет ал. 2020а). Иако су користили глине са различитих извора, разноврсне структуре и састава, становници Плочника су претежно бирали глине које нису кречњачке, имају добру пластичност и захтевају само минималну обраду, док су кречњачке глине коришћене за текове разбоја и малтерисане подове. Постојала су три различита рецепта за масе од исте врсте глине која се, у складу са потребама, обогаћивала минералним, биљним и некаљеним темперментима. (Radivojević et al., 2021, p. 539)

Из овога можемо закључити да су од праисторије људи у процесу производње керамике темперирали глину, тј. додавали јој одређене сировине како би ојачали њену структуру и олакшали сам процес израде и печења. Тако су рецимо у процесу израде посуда из винчанске групе 6500-3500 п. н. е. додавани органски материјали, најчешће пшенична плева, али и шкољке, песак и др. (Tasić, 1973) Биљно каљење је повезано са специфичном рецептуром за прављење грнчарије која је обележена барботинском декорацијом, оксидационим условима печења и могуће, нешто нижим температурама печења. (Radivojević et al., 2021) Ова пракса је била уобичајена и у другим културама све до савременог доба. Можемо је пратити у начину производње непечених опека

(Терпича-тугле) које су се правиле од блата помешаног са песком и сламом, како би се добила боља конструктивна својства и избегло пуцање при сушењу. У праисторијској Винчи је од овакве масе била грађевинска испуна коју је држала дрвена конструкција, а која је омогућавала изградњу кућа већих димензија. (Pogac, 2012) Куће од сушене цигле имале су низ позитивних карактеристика. Биле су јефтине и лаке за градњу, док је њихова порозност омогућавала лакше упијање влаге и заштиту унутрашњости од врућине, хладноће, сувог и хладног времена. Овај композитни материјал се користио широм света већ од 10.000 година АД и представља најстарији познати грађевински материјал. Аналогно томе многе посуде које су биле прављене од глине помешане са плевом, представљају први и најстарији пример истраживања и примене композитних материјала.

Поред својстава глина и темперената, један од најважнијих фактора у развоју дизајна и технологије керамике је ватра, која омогућава да се од меке глине добије чврста форма. Способност достизања високих температура и њихове правилне контроле је кључни моменат у производњи керамике. Освајањем све виших температура дошло је до промена у широком спектру људских активности, креативности, и наравно – дизајна. Од првих хоминида (*genius homo*) у источној Африци, пре 2,5 милиона година, ватра је била интегрисана у свим фазама људске еволуције. Способност примитивних заједница да кувају довела је до успона праисторијског човека. (Pausas & Keeley, 2009), док је припрема куване хране последично допринела развоју дизајна. Најранији докази о првим специјализованим предметима за држање куване хране из печене грнчарије датирају од 18.300 до 15.430 ПС и говоре о грнчарији која се пекла на исти начин као и храна, те да у то доба још није постојала засебна технологија печења керамике. Тако је методом инфрацрвене спектроскопије откривено да су посуде пронађене на локалитету Јучањен, округа Даосијен у провинција Хунан у Кини, печене на температури између 400 и 500 °С. (Boaretto et al., 2009).

Међутим, анализе млађих култура неолита показују да је температура печења била знатно виша, а да су трагови производње евидентни у њиховим археолошким налазима. Тако је керамика са простора винчанске културе из периода 5. миленијума пре нове ере печена у температурном опсегу од 600-800°C (Perišić et al., 2016), док су ранија проучавања винчанске грнчарије показала да нису достигали температуре више од 900 °С. Композиционом анализом грнчарије винчанске културе утврђено је да су сви

фини, средњи и груби керамички предмети израђени од глине са ниским садржајем кречњака (мање од 6%) и нормално печени у редукционим условима испод 800°C. Међутим, постоји и теза о двостепеном процесу печења керамике обојене графитом, који је у великој мери сличан двостепеном процесу најранијег топљења метала. Наиме, експериментима је показано да графит гори на 725°C у оксидирајућој атмосфери, што је навело научнике да претпоставе да су посуде обложене графитним слојем печене у оксидационој атмосфери до 500°C или 600°C, након чега је атмосфера током даљег печења морала да буде редукциона током дужег периода, да би се очувао графит. Употреба спорог процеса печења у условима редукције додатно је потврђена равномерношћу и црном бојом добијених површина. Принципи употребе и декорације графита на Балкану касног неолита и халколита су опширно документовани¹. Овим анализама су обухваћени керамички налази из Беловода и Плочника са циљем разумевања пиротехничког умећа винчанских грнчара у погледу висине постигнутих температура и контроле у оксидационо-редукционим атмосферама (Radivojevic et al., 2021, p. 22) Иако се, имајући у виду развитак металургије у доба винчанске културе, може рећи да је неолитски занатлија умео да досегне температуре веће од 1000°C, (1083°C је температура топљења бабра) ипак су прве температуре знатно веће од 1000°C достигнуте у периоду између 1700. и 221. године пре нове ере у Кини, где се анализом 54 протопорцеланске посуде (Yin et al., 2011) печене на температурама изнад 1250°C, закључило да се ради о најранијим пронађеним глазираним порцеланским предметима на свету.

Способност контроле високих температура имала је велики утицај на унапређење квалитета керамичких производа, али и дизајна и техника. Продужен је век трајања предмета, керамика је постала дуговечнија, теже се ломила, могућност пропуштња течности је смањена, што је све довело до бољег и лакшег одржавања производа.

Значајан моменат у употреби керамичких производа, имао је блиске везе са аспектом хигијене и здравља. Многе посуде произведене у праисторији до индустријске револуције печене су на температурама испод 1000°C и већина није била хигијенска. Недовољно печена глина лако је задржавала у својим порама остатке хране, бактерије и вирусе, те их је било немогуће очистити једноставним средствима.

¹ (Чохаџијев 2000; Галија 1948; Лештаков 2005; Тодорова 1986; Тодорова и Вајсов 1993). наведени у (Radivojevic et al., 2021, p. 22)

Одређена врста нискотемпературних глазура, које су се користиле у средњем веку, била је чак и штетна по здравље при одређеним условима коришћења, док је керамика била лако ломљива и несагласна са глазуром, што је резултирало краклирањем (пуцањем глазури) или керамике. Последице ових технологија налазимо у медицинској литератури, нарочито у описима живота одојчади, болесних и нејаких. Ове друштвене групе су патиле и умирале од честих инфекција услед лоших технолошких примена у керамичкој производњи, као и због непознавања и немогућности исправног одржавања керамичког материјала (Howcroft, 2013). Са друге стране, печена глина је порозна и водопропусна, то јест омогућава филтрирање загађене воде, те се као један елемент рада овде поставља теза да је могуће да су одређене посуде, направљене од глине мешане са плевом, могле бити први филтери за воду. Ова теза заснована је на савременим праксама филтрирања воде у сиромашним и неприступачним деловима света, које су успешно спроведене и документоване, а односе се на керамичке посуде израђене од мешавине глине и пиљевине. Очигледна сличност у технологији израде и карактеристике облика који могу бити представници филтера (као на пример облик амфоре или посуде са заобљеним дном), наводи на могућност постојања примитивних филтера за воду. Типологија у овом смислу није извршена, те подаци о томе да ли постоји корелација између облика посуде и њеног састава не постоји у археолошкој пракси.

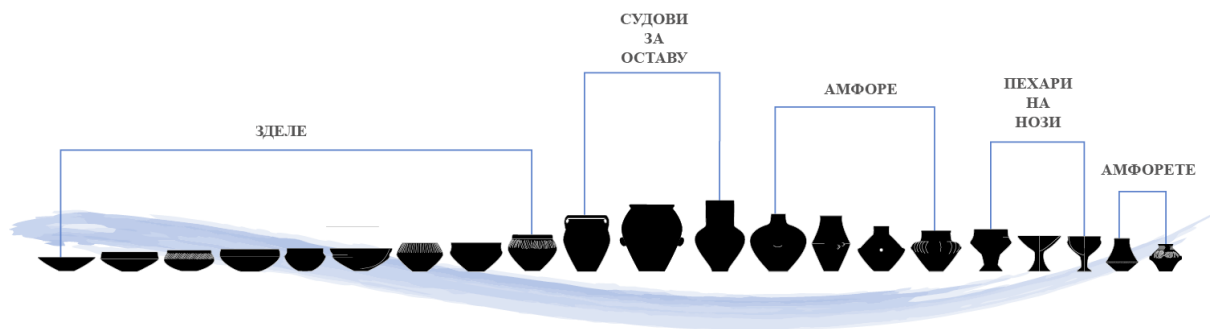
2.1.3 Типолошки оквир истраживања

Почетак цивилизације можемо упоредити са почетком живота. Мало се зна, зависност од средине је велика, а потреба за опстанком у сад већ повољнијим климатским условима намеће нова јединствена решења. Како каже Хенри Драјфус „Почело је када је праисторијски човек инстинктивно склопио руке да пије воду на извору, а затим пронашао шкољку да замени своје руке, да би формирао прву посуду од глине коју је пронашао“ (Fruht, 1995) .

Археолошка истраживања нам дају слику праисторијског друштва, у великој мери управо проучавањем керамичких артефаката, а неолитске посуде и скулптуре представљају важан извор података из тог периода. Иако се врше интензивна испитивања свих сегмената винчанске керамичке културе, услед разноврсности и богатства археолошке грађе, универзална типологија облика и декора у односу на њихова технолошка својства, још увек није потпуно систематизована. Зато је као

полазни оквир у овом истраживању узета постојећа археолошка типологија – Разрада типологије Винчанске групе, М. Гарашанина и С. Станковића из 1985. године. Она обухвата све типове покретних налаза Винчанске културе, са циљем стварања комплетне и једнообразне документације, која ће омогућити прикупљање потпуних података о свим манифестацијама материјалне и духовне културе уз примену интердисциплинарних проучавања. Типологија керамике и теракоте је преузета, допуњена и делимично измењена *Хронологија винчанске групе*, Љубљана 1951. од М. Гарашанина. (Гарашанин & Станковић, 1985, р. 11)

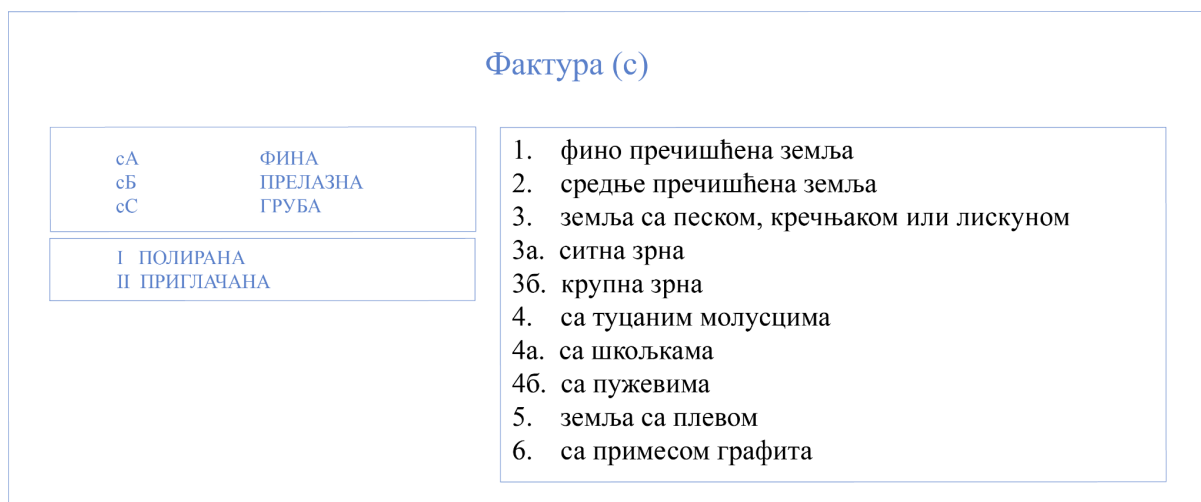
Типологија винчанских посуда



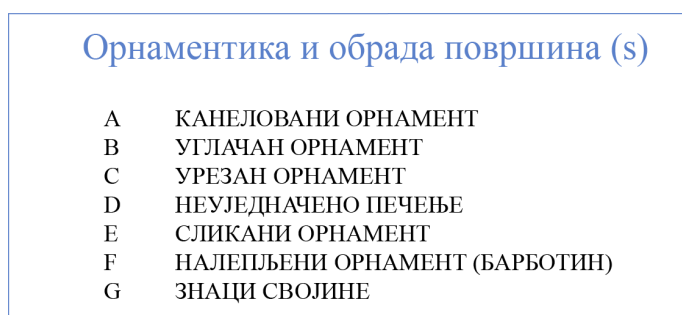
Слика 2- Типологија винчанских посуда – графички приказ

Основна подела керамичких налаза извршена је означавањем Керамике (P / Pottery) и Теракоте (T). Керамика подразумева све налазе употребног карактера – зделе, пехаре на ноzi, амфоре, амфорете, судове за оставу, чиније, поклопце, минијатурно посуђе и дршке; док су теракотом означене неупотребне скулптуралне форме – антропоморфне и зооморфне фигурине, амулетни, просопоморфни поклопци и жртвеници. Посебне поделе, заједничке за обе врсте – керамику и теракоту – укључују и типологију боја, фактура, орнаментике, обраде површина и мотиве. Типологија је отвореног карактера, те је могуће додавање нових података који би ближе одређивали налаз.

Типови декора значајни за овај рад су фактура (c), орнаментика и обрада површина (s) и мотиви (d). У табели можемо видети типологије фактура, које додатно описују и типове глине, темперменте (композитне додатке), те орнаментичку и обраду површина.



Слика 3- Типологија фактура винчанске керамике



Слика 4 - Типови орнамената и обрада површина

Ова типологија даје прилично јасан преглед керамичког налаза винчанске културе и може у даљим научним истраживањима бити темељ у проучавању сличности и разлика у поређењу са савременим уметничко-примењеним керамичким стваралаштвом.

Антропоморфне фигурине (П) значајне за овај рад су такође примери многобројних артефаката који су нађени и класификовани на основу карактеристика облика и положаја тела и детаљима, те се тако разликују – стојеће, седеће, стубасте, плоснате, мешовите, седеће на столицама, седеће на земљи, клечеће. Претпоставља се да су фигурине, у зависности од приказа, имале различита значења, али она нажалост нису још објашњена, те из типологије изостају детаљи који објашњавају кога фигурине приказују и свде се на табеларно-графичке приказе основних карактеристика. (Лазих, 2015)

Антропоморфне фигуристине (Т I)

I/1	СТОЈЕЋЕ	деталји:
I/2	СЕДЕЋЕ	I ГЛАВА
I/1a	СТУБАСТЕ	Ia ОБЛИК ГЛАВЕ
I/1b	ПЉОСНАТЕ	Ib ОБЛИК ЛИЦА
I/1c	МЕШОВИТЕ	Ic НОС
I/2a	СЕДЕЋЕ НА ЗЕМЉИ	Id ОБЛИК ОЧИЈУ
I/2b	СЕДЕЋЕ НА СТОЛИЦИ	II ТРУП
I/2c	КЛЕЧЕЋЕ	II НОГЕ

Слика 5- Типологија антропоморфних фигурина

Оваква типологија нам оставља простор за несметано уметничко и примењено истраживање и иделана је полазна основа за креативну и отворену уметничко дизајнерску реинтерпретацију како посуда тако и фигурина.

2.2 Савремени оквири истраживања

2.2.1 Увод

Од праисторије до 21. века керамика је прешла својеврсни алхемијски пут прочишћења. Од црвених глина неолита до порцелана названог бело злато, развој керамике је подразумевао постојање друштва које има природне ресурсе, материјално богатство које може произвести сложену, скупу и дуготрајну технологију, као и друштвене услове који подржавају изражавање у трећој димензији. Наше средњовековно културно наслеђе садржи углавном дводимензионалне представе, док су скулптура и тродимензионално стваралаштво порицани, што је резултирало скоро потпуним одсуством овог облика изражавања. Истовремено, у западној култури религија је благотворно утицала на развој скулптуре и свих врста тродимензионалних представа. Посвећена је велика пажња детаљима и реалистичном утиску, што можемо видети на многим верским и скулптуралним представама цркава и катедрала широм Европе. Управо је та потреба за реалистичним репрезентативним утиском утицала на развој керамике која се показала као идеалан медиј за спровођење наведеног. Декоративне, потпуно разумљиве фигуристине и скулптуре које потичу из европске традиције нису остављале много простора посматрачу да извуче своје закључке. Јасно

дефинисани догађаји и ликови нудили су конкретне одговоре, чиме је слобода промишљања и шире контекстуализације била занемарена. Насупрот томе, редуковане дводимензионалне сликовне представе византијског наслеђа формирале су визуелни архетип људима са широким простором за промишљање, али са занемареном трећом димензијом.

Тек од средине 20-тог века скулптура и керамика са простора некадашње винчанске неолитске културе развија се и прати савремене токове западноевропског стваралаштва. Минимализам и концептуална уметност мењају смерове рецепције ка невидуелним компонентама и идеји виђеној као уметност, што је довело у равнотежу наслеђе са савременошћу. Иако оптерећена социјалистичким прерогативима, тадашња југословенска уметност је у овим правцима нашла свој израз. Индустрија порцелана је пак са друге стране била у свом замаху развоја, те се осим употребних предмета производе и фигурине као неминовни део продукције једне фабрике порцелана. Иако су потребне године да би се развила технологија, израз, квалитет и реноме, ове малобројне фабрике порцелана су успешно покривале југословенско тржиште. Доступност технологије у 20 веку и све већа глобална производња порцелана омогућила је да се и некадашњи винчански регион поново уздигне и почне да производи широки спектар керамичких – порцеланских производа.

Ако је нискотемпературна глина својствена неолитској револуцији, онда је порцелан материјал индустријске револуције. Производни програм савремене фабрике порцелана се не разликује суштински од неолитског. Посуде и фигурине су производи који су преживели обе револуције, а велике промене су се односиле на технологију. Савремене керамичке уметничке праксе, са друге стране, редефинишу студијску грнчарску праксу ослобађањем керамике од њене употребне функције, те од половине двадесетог века сви водећи уметнички правци експлоатишу глину као скулптурални медијум. Богатство керамичког израза шири се у различитим правцима: од дизајна, преко концептуалне, постмодерне, мултимедијалне уметности и инсталација. Приступ медију крећу се од иконокластичних, попартовских, индустријских до класичне грнчарске праксе ручне израде традиционалним методама. Институционална потврда уметности керамике уводи на велика врата керамику у уметности, а самим тим брише границе поделе на примењено и уметничко.

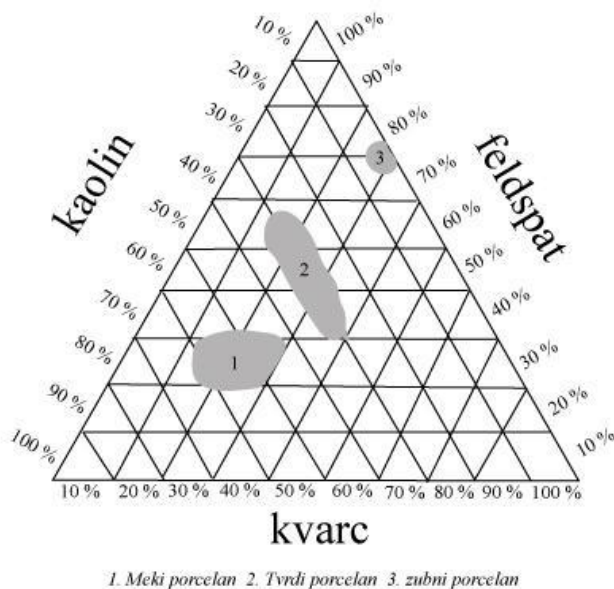
2.2.2 Савремени технолошки оквир – порцелан у уметничкој пракси

Порцелан је најчистија глина. Да би се добио одговарајући предмет, потребно је познавати основе састава порцеланске масе, методе израде, моделовања, технологију глазирања и декорисања. Данас је то материјал који је потпуно демократизован, индустријска сировина, роба широке потрошње и налази се у сваком дому. Многи савремени уметници и дизајнери га користе у својој уметничкој пракси, а захваљујући интернету и лакој доступности информација, сведоци смо богатства студијске, индустријске, технолошке и уметничке порцеланске праксе у свету.

За разлику од модерног доба, где је доступност порцелана појединцу олакшана, у историји је био намењен искључиво богатим слојевима друштва, док је процес производње био строго чувана тајна. „Порцелан је једини материјал који је изашао из царске кухиње” – каже уметник Цеф Кунс (Koons, 2016). Резервисан за краљевске куће, понекад је био цењен више од злата, а назив „Бело злато” задржао се и до данас. Бела боја се још од неолитске револуције сматрала бојом престижа и статуса. Тако је порцелан због своје чистоће и белине од открића до данас имао посебан третман у производњи и примени. Рецепти за његову израду били су строго чувана тајна и мета индустријске шпијунаже. Историја производње порцелана широм Азије и Европе говори о бројним покушајима и успесима да се украду рецептуре и опонаша технологија, како би се методом учења на грешкама дошло до невероватних, често запањујућих резултата који су померали границе технологије и уметности. Од 1700. године п.н.е. и споменутих првих протопорцеланских посуда, до данас су температуре печења керамике у производњи предмета широке потрошње достигле 1400 С° .

Порцелан спада у групу материјала са високим садржајем алуминијум оксида Al_2O_3 , односно алуминијум силиката Al_2O_3 везаних за SiO_2 без примеса гвожђа. (Libšer & Vilert, 1989, p. 52) Основни састојци порцеланске масе су каолин, фелдспат и кварц. Уобичајени однос је 5 делова каолина, 3 дела фелдспата и 2 дела кварца. Овим рецептом би се добила чиста бела, скоро провидна маса, али би са њом било тешко руковати с обзиром на то да није довољно пластична. Да би се ово исправило, у масу се додају одређене сировине. Основни рецепт је једноставан, а за оптималан однос белине и пластике важан је проценат каолина, фелдспата и кварца, у литератури назван и „системом три материје”. На основу састава и његових карактеристика, порцеланске масе се деле на три основне врсте – тврди, меки и коштани порцелан. Ова подела је

уједно и историјска, јер су развојем технологије откриване нове рецептуре – формуле његовог састава. У овом раду користили смо тврди и меки порцелан, а мешањем са сагоривим материјалима добили више врста композитних маса.



Маса	Каолин %	Кварц %	Фелдспат %
Меки порцелан	25-34	11-45	30-55
Тврди порцелан	43-66	12-30	18-33
Зубни порцелан	0-4	15-25	75-81

Слика 6- Систем три материје: однос каолина, фелдспата и кварца (Libšer & Vilert, 1989)

Тврди или „прави порцелан“, „true porcelain“ (Savage et al., 1992, p. 146,299)) први пут је произведен у Кини у 7. веку пре нове ере и представља први тип порцелана пореклом из Кине. Посебна врста камена под називом „петунтце“ изведена од кинеске речи Паи-Тун-Тзу, што значи мале беле цигле, представља мешавину фелдспатско-каолинског камена од кога се прави порцеланска маса. Процес и технологија производње порцеланске керамике је била добро чувана тајна, али је рецепт скривеним каналима успео да се пренесе у Јапан и Кореју. У Европи је рецепт за

производњу порцелана тек 1700. године направио Чирнхаус (Tschirnhaus), а потом усавршио његов наследник Бетер (Johann Friedrich Böttger) у Мајсену, Немачка (Queiroz, 2005). Одатле је формула скривеним путевима стигла до других делова Европе, тако да се од 18. века тврди порцелан производи у свим већим европским престоницама. Њега карактерише висока температура печења до 1400° С и велика чврстоћа. Често подсећа на камен, а степен провидности и белине су му различити. На основу искуства у раду са различитим врстама порцелана из Европе и Кине (нпр. кинески бели – Blanc de Chine, француски Лимож – Limoge, и Зајечарски²) можемо рећи да кинески порцелан има велику пластичност, али и висок степен белине и провидности у односу на Европски.

Меки порцелан, назван вештачким или порцеланском фритом, добио је назив по француској речи „pate tendre“ – мека маса (Savage et al., 1992, p. 32), углавном због своје мекоће, ниже температуре печења од око 1200° С, топлјивости и мање тврдоће. Први пут је направљен у Италији крајем 16. века и назван је Медичијевим порцеланом, али се производи тек од 17. века у Француској. Стварање меког порцелана је резултат европског покушаја да се добије кинески тврди порцелан и искључиво је коришћен у европској индустрији све до открића Мајсенове формула тврдог порцелана. Употреба каолина као сировине до тада није била одлика меког порцелана, већ су уместо каолина коришћене беле глине типа „Ball Clay“ које су мешане са стакленом прашином, калцијум карбонатом, талком, волостонитом и другим сировинама. Открићем каолина и формуле тврдог порцелана, рецепт је измењен те су његови данашњи састојци слични тврдом порцелану.

У савременој керамичкој уметничко-дизајнерској пракси постоји много примера додавања различитих органских материјала у глинену масу, како би се омогућило лакше руковање током производње и добили ефекти претежно декоративног карактера. Нажалост, практично знање уметника и дизајнера није кодификовано, те сваки уметник има своје рецепте и различите резултате. Ово се посебно односи на својства материјала у свежем, сувом и печеном стању. Истраживања композитног порцелана, његових технолошких карактеристика и микроструктуре долазе претежно из научне сфере и ретко су повезани са уметничким и дизајнерским областима. Ипак, неколико

² Порцеланска маса коришћена у фабрици порцелана Зајечар непосредно пре њеног затварања

истраживања која су иницирали практичари (уметници, грнчари, дизајнери) указује на савремене тенденције повезивања уметничко-дизајнерског поља са научним.

Комбинацијом практичних уметничких и лабораторијских експеримената мешавине порцелана са папиром, испитују се техничке карактеристике порцелана и папира-порцелана, утврђују разлике у процесу сушења и печења, као што су проценат скупљања, разлике у тежини и друге промене. Методама XRD³ анализе могу се утврдити кристална структура једињењ, а док нам микроструктурална SEM⁴ анализа даје увид у површине и структуре материјала. Папир-порцеланске и порцеланске масе се разликују у механичкој чврстоћи, проценту скупљања, тежини и микроструктури.

Иако се у пракси све глинене масе скупљају у одређеном проценту, проценат скупљања је код порцеланских маса највећи. Од степена скупљања зависи коначна величина произведеног предмета, те се она мора предвидети на самом почетку. Такође, тежина и механичка чврстоћа су битни чиниоци који могу имати ефекте у процесу израде, печења и транспорта, а последица су микроструктуралних својстава ових маса. Истраживање које је спровео Ј. Ким (Jeoung-Ah Kim) на Универзитету у Гетеборгу односи се управо на карактеризацију материјалних својстава и примене папир-порцелана из перспективе уметности и дизајна. Он се у свом докторском раду бавио квалитативном и квантитативном анализом својстава порцелана и папир-порцелана, и помоћу XRD и SEM анализе доказао да се структура папирних влакана задржава у печеном и непеченом стању ове композитне масе, као и да услед тога, папир-порцелан има већу чврстину, мањи проценат скупљања и деформација, а шири распон температура печења од порцелана (Kim, 2006). Дакле, убацивањем сагоривих материјала у глину, након процеса печења остају трагови који у зависности од материјала могу бити влакнасти, шупљикави и порозни. Композитне порцеланске масе могу се правити и са другим сагоривим материјалима, као што су кафа, трава, пиринчане љуске, пиљевина, пластична влакна, тканина, чак и са микроорганизмима као што су разне културе квасца. У зависности од композита, микроструктура ће бити различита, а самим тим и могућност практичне апликације. Неке од ових метода су већ истражене у науци са циљем добијања филтера за ваздух и воду. Тако су истраживања порцелана мешаног са квасцем вршена са циљем примене у производњи филтера за ваздух, док се композити од пиљевине, кафе и брашна успешно користе при филтрацији загађене воде, као економски одрживо решење у сиромашним и

³ Рентгенска дифракција (XRD - X-ray diffraction)

⁴ Скенирајућа електронска микроскопија

неприступачним регионима са проблемом пијаће воде. Могућност успешне филтрације воде уз помоћ керамичких композитних посуда као филтера препознала је и развила неваљина организација Грнчари за Мир (*ABOUT US | Potters for Peace*, n.d.) која је развила методологију израде посуда од керамике мешане са пиљевином. Ова метода блиска неолитској и са једноставним рецептом омогућава да сваки локални грнчар производи одрживе филтере-посуде за воду. Према извештају Уницефа и Светске здравствене организације из 2000. Године, 1,21 милијарда људи нема приступа чистој пијаћој води. Решење овог проблема се види у појединачним третирањама воде у домаћинствима. Студије микробиолошке ефикасности овако произведених керамичких филтера за третман воде за пиће показују да су филтери били способни да смање кључне микробе попут Ешерихије коли за приближно 99 % , те да могу бити обећавајућа опција у третману воде за пиће и безбедно складиштење на нивоу домаћинства. (Brown & Sobsey, 2010)

Потенцијали композитне керамике и њене структуре су предмет дела истраживања овог рада, који пратећи неолитску савремену праксу истражује могуће карактеристике композитног порцелана произведеног у атељеијским условима, са циљем повезивања функције и значења из технолошке сфере са теоријским и уметничким концептима.

2.2.2 Перцепције савремених уметничких пракси и наслеђа

На прелазу између два века долази до фузије идеја, дизајна и уметности, као и инкорпорирања праисторијског наслеђа керамике и порцелана. Радови најбогијег уметника Џефа Кунса и најугицајег Ај Вејвеја (Ai Weiwei) обилују порцеланским скулптурама и употребним посудама, па се може рећи да они керамику и порцелан уводе на велика врата у свет уметности. Представница све богијег женског стваралаштва Џуди Чикаго (Judy Chicago) још седамдесетих година прошлог века поставља питање да ли је керамика регистар женског, примењеног или уметничког. Док Марина Абрамовић погледом асоцира на неолитске фигурине, традиционално израђене посуде Маргарете Одундо (Маргарет Одундо) постављају керамику у уметничко поље. Керамика и порцелан се из сфере дизајна и декоративног премештају у уметничко поље

„дискурзивном легитимизацијом предмета као уметничког који би без теорије и институције остао невидљив.“ (Dedić, 2017)

Примери изузетног уметничког стваралаштва које повезује уметност, керамику, дизајн, концепт и праисторијско наслеђе налазимо у радовима Џеф Кунса и Ај Веј Веја. Иако су поетике и израз ових уметника потпуно различити, њихова јединствена иконографија отелотворује концепт, појам реди-мејда и улогу посматрача у рецепцији дела, јер физички објекти које производе не укључују уметника и лични чин стварања.

Дакле, по принципима касног модернизма концептуалне уметности, није битно ко је направио уметнички објекат, јер све што уметник значи да је уметност – она то јесте.

Тако кинески уметник Ај Веј Веј у свом раду “Кока-Кола вазе” (Coca-Cola vases, 1997) користи неолитске посуде купљене на тржишту антиквитета у Пекингу и пресликава их логотипом Кока-кола корпорације. Пројекат је првобитно настао као резултат истраживања визуелних сличности између декора неолитских баншан посуда и криве логотипа Кока-коле, али кроз овај рад можемо пратити и његову антрополошку анализу културне контаминације и традиције. Његова интерпретација постаје својеврстан концептуални логотип кинеског културног наслеђа и британске политичке хегемоније која је кинеску културу и уметност категорисала под референцом страно-неолитне уметности. (Guareschi, 2016, p. 3). Интервенције на кинеским неолитским посудама као реди-мејда, Ај Веј Веј примењује и на друге, на први поглед скарадне начине, као што је потапање посуда у индустријске боје („Бојене вазе“ – „Colored Vases“ 2006), чиме „превазиђену” неолитску декорацију прилагођава модерном укусу: префарбавањем неутралише доминацију традиције, а редефинисаним објектима даје још један аспект. Декорација тако постаје тајновита, сакривена испод слоја модерне фарбе, док објекти подсећају на још један сјајни производ из самопослуге. Овим уметник инвертира значења и контролише поглед посматрача, те како сам каже, доводи у питање идентитет и аутентичност предмета – „Може се прекрити -нешто- и то више није предмет гледања, али је и даље овде – испод. Оно што је на површини не би требало да буде на површини, али је и даље предмет гледања.“(Arcadia University, 2010)

Ај Веј Вејева слава и признање се везују за његов иконоклазам и ова компонента његовог рада је најизраженије представљена у раду из 1995. „Испуштање урне династије Хан” (“Dropping a Han Dynasty Urn”, 1995). На три фотографије уметник се представља како мирно испушта неолитску посуду на камени под. Његово једноставно

објашњење је да је триптих направљен „на брзину“, без размишљања како би се испробала камера која снима 6 кадрова у секунди. Иако на први поглед прозаичан опис за критичку јавност, она ипак види ово дело као пример иконокластичног геста против моћи и ауторитета, док истовремено његова „непромишљеност“ преиспитује западно веровање у „концепт“ као уметнички приоритет.



Слика 7- Ај Вејвеј „Испуштање урне династије Хан” (Ai Weiwei, Dropping a Han Dynasty Urn, 1995 | Guggenheim Museum Bilbao, n.d.)

На фотографијама видимо процес и уметника који не мења израз лица. Контакт очима је строго фиксиран ка камери док нам безизражајни поглед преноси информацију да ми сами треба да донесемо одлуку о томе шта је учињено и валоризујемо акт. Истовремена недодирљивост чина и повезаност са посматрачем је веза коју он објашњава Дишановом (Marcel Duchamp) тврдњом да је „смисао вредности сваког чина или уметничког дела садржан у свести гледаоца”. (Arcadia University, 2010). Правац гледања и веза са гледаоцем је још од античких грчких канона услов израза. Тамо где поглед води, дешава се и радња. У овом примеру радња се одвија у нама.

„Уметност се не дешава унутар објекта. Дешава се унутар посматрача”(Jeff Koons in His Own Words, 2022) понавља Цеф Кунс. Заједнички именитељ стваралаштва америчког и кинеског уметника је управо однос према улози посматрача. Кунсове рефлексивне површине на скулптурама и стаклене лопте на сликама директно реферишу на увођење посматрача у објекат са циљем усмеравања погледа и завршетка уметничког дела.

Радови оба уметника испитују и комодитизацију уметничког дела и предлажу два процеса: да се свакодневни предмети могу интегрисати у „високу“ уметности и да се висока уметност може интегрисати у свакодневни живот. Пример тога је импозантна

порцеланска скулптура „Мајкл Џексон и Бабл“ („Michael Jackson and Bubbles“, 1988) у природној величини, из Кунсове серије „Баналности“. Ако је, како сам каже „Порцелан материјал који је изашао из царске кухиње“ (Koons, 2016) онда је позлаћени краљ попа архетип америчке културе конзумеризма 20. века, али и пример схватања и антиципирања порцелана као изражајног медија у западној култури. Он својим порцеланским скулптурама супроставља две тенденције: елитни материјал преузима из неелитног сектора масовне производње и уздиже га на пиједестал елитне уметности – да би га на крају вратио у окриље индустрије, у дизајн. Пример је његова импозантна скулптура од нерђајућег челика, „Пас од Балона“ („Baloon Dog“ 1994-2000), која сад има своје мале копије у порцелану које производи француска Фабрика Бернардо (Bernardaud) у Лиможу. Поред скулптура, производни програм уметника обухвата и шољице за кафу и декоративне тањире, што значи да је он на кратко постао дизајнер. – Или не?

Везу уметности и дизајна управо можемо видети на примеру куће Бернардо која већ 150 година производи широки спектар декоративних предмета, накита и посуђа, али и уметничка дела која су креирали савремени уметници у сарадњи са Фондацијом Бернардо. (*Bernardaud official site | Craftsmanship, innovation and creativity*, 2022). Колекција обухвата уметничке радове Жуан Мироа (*Joan Miró i Ferrà*), Марка Шагала (*Марк Захарович Шагал*), Александра Колдера (*Alexander Calder*), Јулијана Шнабела (*Julian Schnabel*), Вика Муниза (*Vicente José de Oliveira Muniz*), Софи Кале (*Sophie Calle*), Марине Абрамовић и других. Сарадња уметника и произвођача порцелана постоји широм света, те је импозантан број савремених уметника који своје поље рада проширују на дизајн порцелана, или пак само дизајн декора. Ипак, неки уметници остају доследни својој уметничкој методологији и у сарадњи са произвођачима проширују своје уметничко поље у складу са правилима постмодерне дишановске редимејд парадигме. Пример тога су порцеланске инсталације Ај Веј Веја – „Семе сунцокрета“ (“Sunflower seeds” 2006), „Ракови“ (“He Xie”, 2010) и готово цела изложба „О порцелану“ у Сакп Сабанци музеју у Истанбулу (Sakıp Sabancı Museum, 2017). Део рада се управо односи на идеју масовне производње, па је концепт фабриковања производа саставни део рада.

Овакво репозиционирање уметника у поље дизајна у 21. веку даје му извесну ноту „елитне уметности“ која маркетиншки претендује да се антиципира као уметничко дело, иако је у питању производ широке потрошње. Обрнути случај – од дизајнера до уметника – налазимо у примеру шпанског дизајнера и мултимедијалног

уметника из Валенсије Хеима Ајона (Jaime Hayon), значајног представника новог таласа који замагљује границе уметности, декорације и дизајна. Широки дијапазон његовог стваралаштва обухвата различите медије – од порцелана, преко намештаја, ентеријера, до мега скулптура које красе метрополе широм света. Он, за разлику од Кунса, увећава форме претходно направљене у димензијама мањег галеријског формата, поставља их у различите јавне просторе и уводи елементе дизајна и примењеног порцеланског предмета. Његове антропоморфне фигуре истовремено садрже уметничку форму и индустријску примену. Концепт је, како каже, “представити не само производ, већ могућности производа” (“Bisazza,” 2012). Сарадњом са значајним дизајнерским кућама има прилику и користи је да преплиће елементе наслеђа и културне специфичности региона у коме ставара, и да свој израз имплементира у предмете који имају дух португалске, јапанске, енглеске, мексичке и других култура.

Традиционалне женске технике доживљавају процват, па се порцелан, керамика, текстил и др. као избеглице враћају на велика врата западне уметничке сцене. Закаснело Бијенале уметности у Венецији 2022 „Млеко од снова” (Milk of Dreams) управо маркира ову тенденцију. Под кустоским вођством директорке бијенала Сесилије Алемани (Cecilia Alemani) сумирају се питања која прожимају науку, уметност и митове нашег времена, и фокусирају теме бијенала на три области: представљање тела и њихову метаморфозу, однос између појединца и технологије и везу између тела и земље. Управо ова питања отварају керамици институционални простор, те је значајан број изложених радова дошао управо из тог регистра.

Представљене су најразличитије интерпретације овог медија, које прате сродство и афинитете између уметничких метода и пракси са циљем премошћавања садашњости и прошлости, градећи историјски наратив симбиозом, солидарношћу и сестринством (*Biennale Arte 2022 | Biennale Arte 2022, 2022b*). Награду Златни лав за најбољег уметника(цу) на интернационалној изложби добија Симона Ли (Simone Leigh) за керамичке скулптуре, које су описане као „ригорозно изражено, виртуозно реализовано и снажно убедљиво монументално скулптурално отварање арсенала” (*Biennale Arte 2022 | Biennale Arte 2022, 2022a*), док сребрног лава за перспективног младог уметника добија Али Чери (Ali Chery) за „интердисциплинарну и вишеслојну презентацију која медитацију о земљи, ватри и води из конструктивне преноси у митску димензију, одражавајући отварање према другим наративима који одступају од логике напретка и разума” (*Biennale Arte 2022 | Biennale Arte 2022, 2022a*).

Ако је судити по наградама Бијенала, керамика је добила институцијалну потврду као релевантан медиј у уметничком пољу. Такође, чињеница да је први пут у историји бијенала жена кустос, у чијој селекцији излаже преко 90 посто жена уметница, а главне награде добијају такође жене – отвара питање да ли се дешава радикални заокрет у простору светске уметничке сцене и постмодерног наратива под све већим утицајем „женске уметности” и да ли је баш због тога керамика данас у уметничком фокусу.

Антропоморфне керамичке посуде Магдалене Одундо (Magdalene Odundo), приказане такође на Бијеналу, адресирају вечиту тему керамичара – посуда у форми женског тела – применом једне од основних техника израде из руке и античког декора тера-сигилате (Terra-sigilata). Дакле, користећи традиционалне технике, уметница својеручно прави посуде од глине, чиме у сопственој интерпретацији ствара „трансглобални визуелни систем”, истовремено модеран и архајски, афрички и европски.” (Soppelsa, 1996)

„Диктатура посматрача нуди гледаоцу комплексан свет трансформисан оком и имагинацијом уметника. Нуди свет где се конфликт глобализације среће са романтичним сновима нове модерности“ каже Франческо Бонами у уводном делу каталога 50-тог Венецијанског бијенала (Francesco, et al., 2003, стр. 1). Изложба окарактерисана као најаутономнија изложба савремене уметности до тада, бави се односом посматрача према уметничком делу са посебним нагласком на комплетној самосталности – слободи једанаест куратора позваних да реализују своју визију.

Велике изложбе (The grand Show)⁵ су почетком 21. века претворене у спектакл и рефлектују тренутну реалност света који је својом величином премашио капацитет гледаоца и његовог искуства. Око посматрача не зависи сада од његове имагинације, већ је потребан читав спектар односа одређених временом и простором, да би на крају његов поглед био посредован или чак понижен спектакуларним капацитетом уметничког дела. Потребно је тренирати поглед ка обухватању шире реалности – ка погледу на свет у смислу Светоназора⁶ као оквира идеја и веровања помоћу којих појединац тумачи свет око себе – тј ка целини.

⁵ Термин који користи Франческо Бонами позајмљен из архитектонског концепта „Bigness“ – пројекта који је одређен једном грађевином – зградом схваћеном као омотач који садржи мноштво функција.

⁶ Светоназор – у смислу погледа на свет. Термин настао преводом немачког *Weltanschauung*. (welt; свет, anshuung: поглед, назор). Један од темељних концепата немачке филозофије и епистемологије који се односи на начин опажања света у најширем смислу.

Људско опажање по гешталт психологији није пасивно бележење елемената материјала дражи, већ активна делатност која укључује препознавање значења, појава и догађаја. Оно се руководи одређеним перцептивним принципима, али и величином посматраног објекта. Свест о величини, како каже уметник Роберт Морис, резултат је компарације (Morris, 1995, pp. 12–15). Човеково тело је по њему константа у процесу перцепције. Она се формира у односу на величину сопственог тела и посматраног објекта. Однос величине посматрача и посматраног објекта он сматра континуитетом веома битним у процесу целовитог перцепирања предмета. Тако он своје објекте одређује као унитарне форме (“Unitary forms”) (Morris, 1995), јер су произишле из принципа гешталта примењеног на скулптуру. Преиспитивањем степена неслагања између онога што знамо и онога што видимо, закључује да је немогуће да се виђено не меша са искуственим, те у принципе посматрања скулптуре уводи термине: познате константе и искуствене варијабле (*known constant – experienced variable*). Објекте мање од нас видимо другачије од објеката већих од нас. Квалитет интимности у великој мери зависи од величине посматраног. Да ли ће он постати јавни или интиман, добрим делом је одређен нашом перцепцијом.

Величина скулптуре у неолиту имала би по Морису искључиво приватни карактер. Већина фигура је интимних димензија од неколико центиметара, што нам, осим на технолошку и моторичку спремност, може указати и на модел знања који омогућава разумевање положаја човека у свету. Детаљ је важан. Он је интиман, захтева малу дистанцу која се скоро укида могућношћу перцепције скулптуре додиром. Такође нам хаптички квалитет фигурине уводи ново поље визуелне перцепције, које је сада обогаћено додиром.

Стандардна интерпретација неолитских фигурина потиче из студија археолошкиње Марије Гимбутас (Maria Gimbutas), која их је окаректрисала као представе божанстава Богиње мајке – Магна Матер са култно-религијском симболиком. (Gimbutas, 1974) Велика популарност њених књига довела је до опште прихваћеног схватања да је репрезентација плодности и рађања објашњена културним идентитетом неолитске заједнице. Амерички антрополог Даглас Бејли (Douglass Bailey) међутим, нуди другачију интерпретацију и провоцира ново мишљење о фигуринама и могућим начинима о томе како су људи у прошлости формирали свој идентитет. Упоређивањем Барбике и праисторијске фигурине указује нам на политички контекст фигурине – лутке.

Пример који наводи се односи на производ из 1978. године када је произвођач Мател (Mattel) произвео (*Fashion Photo Barbie Doll*, n.d.). Производ је осим лутке садржао и мали картонски фотоапарат, са уметнутим фотографијама барбика различитих занимања и у различитим позама. Девојчице и понеки дечак могли су кликом да мењају слике у фотоапарату играјући се модног фотографа, па чак и направити и њен портфолио. Барби у овом случају даје пример деци како жена може бити различитих занимања и како она треба да изгледа. Овај савремени пример који Бејли наводи, расправљан је са више становишта одговарајући на питања: Шта Барбика представља? Да ли је слика Барбике мушка представа жене и како она треба да буде виђена? Да ли се од најранијег доба у игри са лутком дефинише светоназор о жени. Њено понашање и избор занимања су дефинисани изгледом што је могуће контролисати једним кликом. Овај производ нам означава важност погледа како у функцији посматрача тако и објекта гледања. (Bailey, 2005).

Ову Бејлијеву представу Барбике можемо упоредити са феминистичком критиком филма британске теоретичарке Лауре Милвеј (Laura Mulvey) и њеном расправом о визуелним задовољствима холивудског филма који је базиран на воајеристичком и фетишистичком начину гледања. Чињеница да гледалац гледа нечији приватни живот означава га воајером. Он се идентификује са мушким протагонистом и његовом моћи да поседује женски карактер који је овде изложен као сексуални објекат (Mulvey, 1989). Ово визуелно задовољство базирано је на објектификацији жене, и проистиче из осећаја супериорности над субјектом који се посматра. Политика експлоатације је крајњи закључак Малвијеве. Њена теорија погледа (*gaze*) проистекла је из Фројдове (Sigmund Freud) тезе о посматрачу који оснива свој идентитет тако што прави разлику између себе и онога што је гледано, али и Лакановог (Jacques Lacan) објашњења о симболичној моћи погледа који је повезан са жељом и комплексом, а који је често у контрадикцији мотивационе снаге ока као моћи. (Bailey, 2005). Термин поглед-зурење-гледање означава процес контроле људи повезаном акцијом посматрача и пасивношћу гледаног чиме се остварује неједнака веза између двоје људи која пре тога није постојала. Иако је Малвијева апликација Фројда и Лакана на поглед као родну моћ (*gendered power*) била веома утицајна, ипак је њена концептуализација погледа ограничена искључиво на мушко-женски однос. Са друге стране, значајан фактор који наш поглед чини свесним је чињеница да и сами можемо бити гледани. Та свест која постаје део идентитета је Фукоово-Лаканова идеја о погледу као двосмерном процесу „Ја видим себе гледајући себе.“ (Bailey, 2005)



Slika 8- Валентина Савић, „Варвара- Филозофија” 2022 – портрет уметнице (фотографија Јована Јаребица)

Дакле – које је било место фигурина у стратегији гледања, и које би биле политичке конотације и последице у неолитској заједници? Фигурине су тродимензионални објекти, имплицирају политику руковања исто колико и гледања. Треба да гледамо трећу димензију и да испитамо политичке пермутације физичког руковања – померање, креација, декорација, трансформација (ломљивости) и одбацивање репрезентације тела. Ако је поглед моћна веза у визуелном пољу, онда руковање има исти тај квалитет у тактилном пољу. Да ли је могуће одвојити ове две радње? Фигурина је минијатурна представа која отвара нови свет посматрачу који је сада истовремено и њен гледалац и руковалац. Посматрана у сфери политике представљеног, она уводи апарат политичке везе и контроле. Фигурине као тела су сличних димензија и ликова, али је разлика у детаљу који конституише идентитет. На овај начин посматрано, оне су репрезентација слојевитих политичких динамика које означавају много више од репрезентације човека и жене неолита.

Интимна или јавна димензија скулптуре наводи нас на одређену врсту пажње, која смањује простор између ока и гледаног. У перцепцији релативних величина људско око аутоматски одређује шта је веће или мање од његовог тела које је јединица за одређивање величине. По Морису квалитет интимности је директно пропорционалан величини посматраног објекта, а самим тим и квалитет јавности (Morris, 1995). Дакле што је скулптура-објекат мања, то је ниво интимности већи. Морис наводи пример овог процеса у посматрању остатака мањих фрагмената старих споменика. Они позивају нашу визију да изведе неку врсту увећања, да би површини дали могућност варијације тих фрагмената, али истовремено пружају и квалитет детаља који никада нису имали у својој оригиналној форми. Смањењем и увећањем истоветних облика мења се начин

гледања и перцепције, те се поглед креће од квалитета интимног до јавног. За разлику од јавног погледа, интимни поглед неминовно тражи детаљ. Морис ову појаву назива инцидентом површине, до ког долази када су елементи јавног погледа (боја, особина материјала) смањивањем величине претворени у детаљ.

Аналогно томе можемо објаснити и минијатурне представе неолитске заједнице, које готово стандардизовано у свом детаљу представљају предимензиране очи.

У археолошком контексту питање предимензионираних очију на фигуринама и просопоморфним поклопцима има различита објашњења. Тако тумачење археолога Милоја Васића који је био први истраживач Винчанске групе, повезује предимензиране очи са мистичним уђат (Утцхат) очима египатског бога Хоруса. (Васић, 1936) Познат по својој митолошкој борби између добра и зла – светла и таме назван је Уђат, што у преводу значи здрав или потпун. Археолошкиња Марија Гимбутас у својој књизи „Живе богиње“ (*Living Goddesses*) тумачи главе фигурине, њихове стилизоване очи и црте лица као маске, (Gimbutas, 2001), док нам друге археолошке претпоставке нуде различита тумачења – да су имале примену током култних ритуала (Васић, 1936), стилске фазе у развоју (Срејовић, 1984), инкарнације преминулих (Tasic, 1973), али и репрезентација свакодневног живота заједнице, која их је у одређеном периоду користила, рецимо у процесу прераде руде цинобарита у Винчанској култури. (Васић, 1936) Њихова реална функција би у овом случају била заштита од отрова, а пренесена – аналогна модерној Барбики. Осим свог апотропејског својства, фигурине и маске како каже Светозар Станковић „поседују моћ сталног посматрања – даноноћну будност и вечиту контролу, вршећи при томе снажан психички утицај на своје „вернике“ односно створитеље. Према томе, као и у свим мање или више модификованим културама представља колективну свест и савест одређеног начина посматрања и понашања“.(Stanković, 1986)

Дакле, ако филтрирани поглед мистичних очију тумачимо у савременом контексту у смислу даноноћне будности и вечите контроле, нуде нам се неминовне асоцијације на савремено искуство са оком камере и институционалном присмотром. Модификацију понашања у процесу личне саморегулације описује нам М. Фуко (Michel Foucault) као апарат моћи (Fuko, 1997). Дефинисан као однос моћи друштвене динамике и механизма дисциплина практикује се у савременим друштвеним институцијама, организацијама, у приватним фирмама, компанијама, домовима, до најприватнијег места човека – његовог тела.

Присмотра механичка или људска, у сваком случају претпоставља постојање субјекта који нас посматра са позиције моћи, док смо ми, посматрани, само објекат. Камера има „очи и уши“ и може бити у служби заштитника и посматрача-контролора. Са друге стране, у случају просопоморфних поклопаца карактеристичне су представе очију, носа и ушију, док уста готово никада нису приказана. Њихова апотропејска улога чувара драгоценог садржаја и посуда од злих сила је усвојено археолошко тумачење, међутим, можемо претпоставити и њихову темпоралност ако их посматрамо са становишта дуалистичког принципа, смене годишњих циклуса и везе са прошлошћу и садашњошћу. Преци су ти који будно прате и штите своје потомке. Оваква могућа интерпретација произилази из малобројних налаза који су на поклопцима имали два наспрамно постављена лица, али и чињенице да изненада нестају у последњим фазама неолита, што би претпоставило успостављање нових социјалних односа. (Vuković, 2008)

Иако су многе фигурине, жртвеници, поклопци, амулети... пронађени у Винчанској групи тумачени и описани као култни објекти, ипак се не може наћи ни један материјални доказ о постојању култа. Нема светилишта. Можемо закључити да су они били одомаћени у свакодневном животу и саставни део ентеријера. Стога идеја паноптикума као грађевине – „куле смештене у центру кружног објекта чији је задатак да омогући бољу видљивост са циљем обезбеђивања што бољег надзора објекта посматрања“ (Barton & Barton, 1993), овде је распршена и смештена у сваку појединачну кућу. Фукоова метафора савременог друштва представљена у „Надзирању и кажњавању“ (Фуко, 1997) нам пак објашњава тежњу човека да посматра, дисциплинује и уједначи. Његов концепт паноптикума ствара свест о константном надзору живота чланова друштвене заједнице, где више „нису потребни ланци и катанци како би се показала моћ и доминација система над појединцем“ (Allmer, 2012, p. 22). Овај савремени епистемолошко-правни процес имао је једноставно решење у неолиту. Иако технологија није била на нивоу данашњег нивоа, идеја о свевидећем оку управо објашњава један од могућих начина потчињавања појединца.

Развитком технологије, идеја паноптикона у смислу затвора постаје све више прошлост. Савремена могућност надзора над сваким појединцем (у његовом дому и ужој и широј заједници), технолошким напретком је парадигма паралелна том неолитском свевидећем оку. Оно је у оба случаја виртуелна тачка која је повезана са целокупним простором – истовремено потпуно стварна и нестварна, погледа усмереног ка посматрачу. Најзад, поглед фигурине је и парадигма огледала и како каже Фуко:

„Пошав од тог погледа који ми се у извесној мери враћа, из дубине тог виртуелног простора који је с ону страну стакла, ја се окрећем себи, изнова упућујући мој поглед ка себи самом, реконституишући се тамо где стварно јесам; (Milenković & Marinković, 2005, p. 32) јесте хетеропија.

Не постоје материјални докази у археолошком налазу да је постојао систем кажњавања од стране неолитске заједнице. То празно место институције може бити замењено сакралним местом, које има свој идеограм – фигурину Богиње мајке са раширеним рукама. Она подсећа појединца да слави живот и систем природе. Ова означена дубока веза неолитског човека са природом, јесте неминовност проистекла из искуства животне зависности од природних закона. Санкција не долази од институције – заједнице, већ од саме природе због непоштовања њених законитости и система, а доводи до тога да човек не може да опстане под својим условима. У том контексту приватна фигурина представља нормативни код неолита.

Свакодневни неолитски поглед усмерен ка деловима ентеријера (посуде, фигурине, амулети..), заједно са његовим коришћењем и нормативима подсећа са једне стране на човека као меру свих свари, док константно подешава његову саморегулацију. У том смислу можемо рећи да је савремена диктатура посматрача, коју дефинишу естетичари и уметници, умногоме подсећа на описани концепт неолита.

Данас нам уметничка слика развучи поглед и схватање преко граница реалног, док покретне телевизијске и интернетске слике враћају тај исти поглед у оквир реалности. Заслуга уметности је управо у развучењу уметничког језика до границе и преко границе реалног. Да ли је гледалац препуштен својој судбини, можемо пратити и у тексту педесетог Венецијанског Бијенала насловљеног „Диктатура посматрача“ са поднасловом „Снови и конфликти“ (*Dreams and Conflicts*).

Расправа о слободи посматрача наводи нас на исписивање савременог мишљења о томе да једна тако „Велика“ изложба слободу посматрача именује као тему са питањима: „Да ли смо заиста слободни да посматрамо шта желимо? Да ли је наш поглед условљен? Да ли гледамо са позиције моћи, или гледамо слику неког другог? Коначно, шта би требало да гледамо? На ова питања савремена уметност адресира стање садашњости, које истовремено и негира. Тренутак погледа је већ прошлост у односу на нашу концептуализацију виђеног. У том смислу управо рад Дена Грејема (Daniel Graham) из 1974. године представљен на овој изложби, објашњава ову темпоралност погледа. Његов рад “Супростављена огледала и видео монитори са временском задршком” (“Opposing mirrors and video monitors on time delay” 1974),

састоји се од два огледала, две видео камере и два видео монитора који приказују снимљени догађај у реалном времену и са временском задршком од пет секунди. Он тиме омогућава посматрачу да види слику самог себе у својој прошлости и садашњој стварности. Гледајући себе у огледалу он види континуално садашње време свог окружења, себе као посматрача на слици једног монитора и неколико прошлих секунди на другом монитору гледаног са другог огледала. Ова наизглед компликовна просторна илузионистичка инсталација говори првенствено о концепту самосвести, или како Тјери де Дуве (Thierry de Duve) каже: „Ден Грејем је са екстремно једноставном техником произвео савршени рекордер-снимач апсолутног историјског субјекта.” (Bonami & Frisa, 2003). Концепти задржавања и присећања по Едмунду Хусерлу (Edmund Husserl) су без обзира да ли се ради о савременом субјекту или посматрачу из прошлости увели потребе за задржавањем сећања, а самим тим и потпуне свести о самом себи (Bonami & Frisa, 2003). За овај рад је пример задржавања сећања, то јест нове свести о самом себи, као слике доживљене једним чулом. Да ли задржавање може бити фундаментални принцип у сфери културне историје и да ли је самосвест схваћена као будност, јер „Буднима је свет један заједнички, а они који спавају окрећу се сваки своме властитоме“ (Heraklit, 1979, p. 40) .

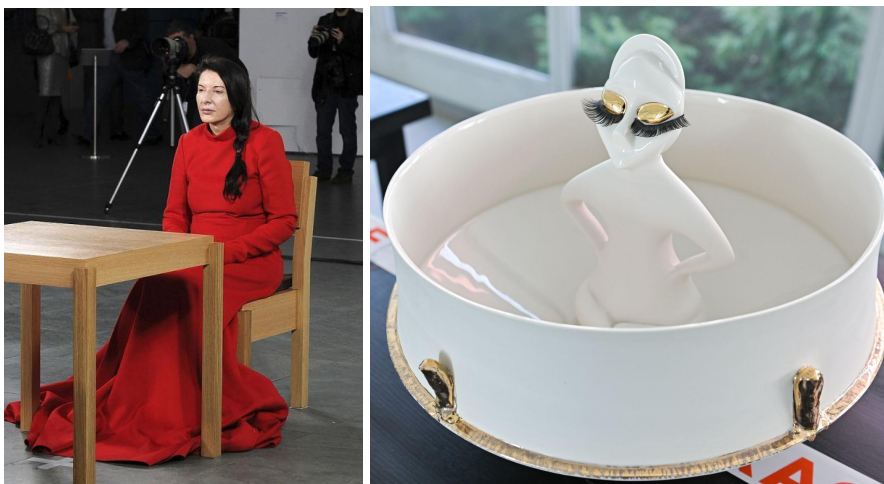
Слобода коју уметник нуди посматрачу омогућава кретање кроз питања и одговоре, до разоткривања сопственог мишљења. Са друге стране, фиксиран поглед нам означава структуру коју може да носи само реални објекат. Показује нам где треба да гледамо и шта треба да видимо, подједнако као у античком канону оса погледа. Осе које се завршавају ван наше визуелне перцепције, ипак дефинишу одговоре који откривају будност на самој својој граници постојања. Оно што видимо чини нас будним, док тамо где је поглед усмерен, иако не видимо, чини да спознајемо границе будности. На ивици погледа ми више не видимо, само нас догађај погледа води даље ка чистом унутрашњем смислу, свести о знању шта се десило. Пратећи праисторијски контекст можемо тај исти поглед наћи на фигуринама са предимензионисаним очима, сличних димензија, које се у већини праисторијских култура појављују на свим континентима. Концепт будности као карактер фигурине често је археолошко објашњење оваквог начина изражавања неолитских стваралаца. То је будност велике мајке која је на престолу колективне одговорности према опстанку заједнице заменила великог ловца из претходне приче. Она нам доноси визуелни идентитет неолитске цивилизације и револуције која је по новитетима изједначена са индустријском револуцијом. Керамика је „велики медиј“ неолита и њен развитак подразумева почетак

технологије, уметности, боје, дизајна, комуникације. Али и концепта пробуђеног човечанства које је преживело период леденог доба, изашло из пећине и видело светлост. Стога, честа интерпретација будности у неолитским представама није нимало необична, а поглед који интуитивно или објективно, а опет априори концептуално користи Ај Вејвеј илуструје специфичан начин перцепције и питања која постављају оба уметника – неолитски и савремени. Шта радим? и Шта би желео да радим?

У том контексту отвара се дилема: Да ли је моћ у гледаоцу или у актеру? Да ли је актер тај који има моћ, јер је поставио питање, а посматрач је жртва своје слободне интерпретације.

У Ај Вејвејевом иконокластичном раду и очигледним поређењем са неолитским кодом, можемо претпоставити слободу дијалектичког процеса поглед – комуникација – знање. Моћ и знање се наизменично пребацују са једног до другог и у томе је величина на први поглед непромишљеног рада разбијања неолитске урне. За уметника посуда је – алат, уз помоћ кога се враћамо до свих иконографија неолитске револуције.

Слободу дијалектичког концепта гледања и односа моћ – жртва можемо видети и у раду Марине Абрамовић. Продужени перформанс који је извела 2010. године у Музеју модерне уметности у Њујорку под називом „Уметник је присутан” (“Artist is present”) изведен је са „циљем промене наше перцепције и подстицања дубљег ангажмана у искуству” (МОМА, 2020). Оно што се види и доживљава у току трајања перформанса је да уметница седи за дрвеним столом наспрам празне столице, док људи наизменично заузимају то празно место, са циљем да посматрају њу. „Нико није могао замислити... да ће било ко издвојити своје време да седне и укључи се у процес међусобног гледања. То је било потпуно изненађење каже уметница...та огромна потреба човека за стварним људским контактом” (МоМА | *Marina Abramović. The Artist Is Present. 2010*, n.d.). Њихови погледи се закључавају у том кретању, што доводи до реакције коју можемо окарактерисати као саморегулацију, али и до суочавања са изворним. Уметница је овде жена која гледа и не говори, безмало персонификација неолитске фигурице.



Слика 9- лево: Марина Абрамовић, „Уметник је присутан” МОМА 2010 (Polska, 2019): десно: Валентина Савић, „Варвара” 2022 детаљ (фотографија Јована Јаребица)

Питања погледа – Шта радим? и Шта би желео да радим? су континуирана и реверзибилна. Она постављају посматрача и посматраног у јединствени визуелни херменаутички круг, који подразумева сусрет димензија времена – будућности која упућује на садашњост и прошлост. Неолитски погледи су у том смислу грађени са значењским набојем који кореспондира са Фукоовим појмом хетеротопије, простором амбиваленције, „резервоаром имагинације“ (Milenković & Marinković, 2005)

На крају, у препоруци за Велику изложбу Венецијанског бијенала Франческо Бонами нам говори како би „било предивно ако би посета изложби била духовна потреба, генерисана жељом да се тренира поглед као алат који рефлектује ширу реалност, поглед на свет – светоназор. ...Гледалац би требало да буде диктатор свог сопственог искуства, ока и времена.“(Bonami & Frisa, 2003).

2.3. Теоријски оквир - Дизајн као процес у равни филозофије Жила Делеза

Када се бавимо истраживањем стваралаштва у смислу стварања концепта и дизајна, тада филозофија Жила Делеза указује и на праксе материјализације могућности, док његов речник одговара речнику дизајна. Ове дизајнерске дивергентне креативне активности могу се пратити у различитим регистрима који су одређени, како Делез наводи, сложеним слојевима афеката.

У својој последњој књизи „Шта је филозофија” (“What is Philosophy”) он заступа идеју садржану у филозофији природе, која је приказ мишљења заснован на теорији о три специфичне равни: филозофије, науке и уметности. Ове три дисциплине он анализира у односу на њихову стварност: филозофија ствара нове концепте, уметност нове квалитативне комбинације сензација и осећаја, а наука нове квантитативне теорије. Делез сматра да је свака од ових дисциплина подједнако важна, и не ужива првенство у односу на друге, јер подразумева различите начине организације метафизичког тока. (Deleuze & Guattari, 1994)

Питања које Делез покреће релевантна су како за дизајнерску праксу тако и саму природу дизајна и уметности која је као и филозофија креативна пракса, те је и однос између теорије и праксе ове две дисциплине сличан. Наиме говори нам о артикулацији креативних концепата и њиховој материјализацији. Ипак, у Делезовом случају, дизајн не посматрамо као ствар, већ као процес промена и иновација, то јест скуп свих промена које уводи, а значајне су у животу и понашању човека. Рад покушава да маркира основне концепте и теоријски оквир Делезове филозофије, динамичног кретања које доводи разлике у међусобну везу – „актуелизације виртуелности”, „постајања” и „догађаја”. Основни циљ рада је покушај одговора на питање: Шта филозофија може урадити и какав утицај може имати на уметност и дизајн у светлу Делезове мисли?

Дизајнирање је стваралачки чин, материјализација, али и начин размишљања и одговора на актуелна питања и проблеме. Његова веза са токовима капитала неминовно нам доноси и критику дизајна, првенствено у погледу манипулација које доживљавамо у дизајну оглашавања или индустријском дизајну, а који има ту моћ и задатак да наводи људе да купују ствари које им не требају, за новац који немају (Papanek & Papanek,

1985, p. XI) – те се може рећи да је капиталистичка машина толико увезана са дизајном да је тешко одвојити дизајн од капитала. Делез и Гатари (Felix Guattari) га у том смислу и сами критикују у књизи *Шта је филозофија* кад кажу:

„Коначно, дошао је најсрамнији тренутак када су се рачунарске науке, маркетинг, дизајн и оглашавање, све дисциплине комуникације ухватиле у коштац са самим појмом речи и рекле: Ово је наша брига, ми смо креативци, ми смо људи идеје! Ми смо пријатељи концепта, ставили смо га у своје рачунаре.” (Deleuze & Guattari, 1994, p. 10)

Овај широко цитирани критички осврт, можемо проучавати са становишта које садржи одбојност према дизајну два наведена аутора, или пак имајући у виду онај појам дизајна који у француском значењу обухвата цртање и дизајнирање, прављење, појаву, тј. „аутопоетски настанак форме који се догађа када се скуп само-асамблажира...” (Marenko & Brassett, 2015, p. 5) Дизајнирање оцртава, рефлектује и преиспитује начине у којима се везе између човека и не-човека афектирају, прича причу и тера нас да мислимо док радимо. У том смислу размишљање о дизајну са Делезом овде истаражује првенствено две креативне праксе – филозофију и дизајн – и њихову мрежу веза у различитим равнима, те је акценат на процесу, начину поступања и „редизајнирања” односа између мишљења и стварања на дивергентан, нелинеаран и отворен начин.

Овакав концепт може посматрати: прво, емпиризам као процену-анализу стања ствари из којих су избачени претходни непостојећи концепти; друго, стања ствари сматрати мултипликацијама у којима су процеси који се одвијају између ствари далеко важнији од самих ствари; и треће, средине – миљее које описују: раскрснице, укрштања, линије које треба открити и пресецања без тачака, које сумирају и дефинишу. (Deleuze & Deleuze, 1995, p. 147) Стога, ако је дизајн мноштво пракси и дисциплина које имају велику улогу у обликовању света, а практикују колаборацију, отвореност, нелинеарност и експеримент – онда је овај појам врло блиско повезан са Делезовом мишљу. Филозофија као отворени емпиријски систем, посебно подобна за артикулисање неких феномена, може трансформисати и редизајнирати теорију и праксу дизајна.

Процеси који се данас дешавају у дизајну – од колаборација, стварања глобалних мрежа, „уради сам“ култура, јефтине израда модела и производа

коришћењем нових технологија, кикстартер заједница, интердисциплинарног дизајна, друштвене иновације, друштвене промене, спекулативног и критичког дизајна, све до активизма – преиспитују традиционална схватања и редефинишу однос између стварања и размишљања управо на Делезов начин. Све ове дубоке промене воде дизајн од момента решавања проблема ка моменту налажења проблема и указују на то шта дизајн постаје.

У стварности ипак, конвенционално схватање дизајна у смислу наметања и репродукције тржишних идеологија и рада је преовлађујуће још од појаве модерности. Оријентисан на задатак, линеаран, мерен перформансама које смањују неизвесност промовисањем функционалне компетентности – то је дизајн окренут ка решавању проблема. Нови дизајн, међутим, окренут је, или би требало да буде, ка проналажењу проблема. Он је далеко више производ усложњавања, развитка концептуалне и критичке мисли која покреће расправе, поставља питања и скицира нове проблеме.

2.3.1 “De/signum”

Од како се успоставио у деветнаестом веку, праћен осамостаљивањем уметности, дизајн је продукт напора који су уложени још од ренесансе да се примењено и корисно одвоји од лепоте. Термин дизајн, споменут од Лорда Шафтсберија (Earl of Shaftesbury) – у чувеном „Писму о уметности или науци дизајна” (“Letter concerning the Art or science of Design”)(Shaftesbury, 1712), потиче од „оца” термина дизајна Ђорђа Вазарија (Giorgio Vasari) који га уводи у речник уметности. “Disegno” је за Вазарија идеална линија, док својим двоструким значењем на италијанском – цртеж и дизајн, додељује ручном раду статус стварања заснованог на идеји, те се како каже „може закључити да дизајн није ништа друго до визуелни израз и појашњење концепта који постоји у интелекту и онога што се замишља у уму, а даје облик идеји.”(Vasari, 1960) Називајући га „родитељем наше три уметности” Вазари је архитектури, сликарству и скулптури дао статус уметности које се баве идејама. Под његовим утицајем оснива се и прва Академија уметности и дизајна (*Accademia delle Arti del Disegno*) у Фиренци, која је наглашавала повезаност визуелних уметности са интелектом, те омогућила архитектама, вајарима и сликарима да разговарају независно од занатских цехова. Давање приоритета апстрактном елементу као идеалу, започиње друштвени пројекат издвајања занатлија (artisan) од недостојности мануелног рада.

Нова форма људске егзистенције, по Вилему Флусеру (Vilém Flusser) названа од „алата до машине”, почиње у 19 веку, када се нагло развија и дизајн који је сада све више удружен са технологијом, пратећи грчки појам „техне”, док се уметност специјализовала на одсеку лепог означена латинском речи – „арс”. Управо ове две речи представљају процес који је одвојио дизајн од уметности, те је „техне” (дизајн), постало блиско технологији и технолошком производу. Спори процес одвајања корисног од лепог, од ренесансе до индустријске револуције резултирао је потпуним одвајањем лепих уметности и технологије.

Историјско формирање дизајна индивидуацијом уметности добија нову шансу поновног приближавања коју доносе Вилијам Морис (William Morris) и Џон Раскин (John Ruskin) средином 19. века, чији је покушај ревитализације примењене уметности био реакција на све већу масовну производњу. Покрет уметности и занатства (*Arts and Crafts Exhibitions Society*) је представљао изванредан поглед уназад, на златно доба занатства и ручног рада – доброг занатлије – мајстора свог заната. Ова реакција против индустријског капитализма и његове методе стандардизоване производње покушала је да успостави разлику између споредне (стандардне) и главне (спиритуално примењених облика) продукције. Дизајн је ревитализовао технички домен прикривајући га романтичном идејом старомодног заната, заједно са револуционарном утопијом о трансформацији индустријских услова рада и социјалистичким захтевима за поновним успостављањем мајсторства над својим производом.

Тако је каснији покрет Баухауса и совјетске авангарде претпостављао дизајн као део уметничког поља, али је његова интеграција у уметност ризиковала растварање особина дизајна и критичке врлине његовог положаја, који су за циљ имале мењање појмова уметности и технологије. Стога се на нивоу масовне производње уводи тврдња о вишем статусу производње што је Алан Роџер (Alain Roger) (1978) артикулисао појмом „Артилизација”. (Sauvagnargues, 2015) Артијализација мења артефакт (столица, апарат, ваза...) обавијајући га историјском или естетском вредношћу, а та уметничка допуна преусмерава уобичајен начин производње. Како наводи Јеша Денегри осамдесетих година прошлог века,

„Совјетска авангарда као и Баухаус имају данас статус прекинуте и неостварене иницијативе, што им додаје карактер једне утопије. Док се са друге стране ради о конкретним напорима реконструкције људске околине у

смислу захтева које су тада наметнули измењени цивилизацијски друштвени оквири.”(Denegri, 1985, p. 10)

Данас међутим, ова „Утопија”, редизајнирана и омогућена усавршеним начинима производње, интернет умрежавањем произвођача и индивидуе – може наставити реконструкцију људске околине коју су наметнули новији цивилизацијски друштвени оквири.

Историјат теорије дизајна говори о њему као о еволуирајућој пракси, то јест мноштву еволуирајућих пракси и као процесу, тако да теоретичари попут Џејн Фултон-Сари (Jane Fulton-Suri), Алена Финделија (Alain Findelli) and Раба Бусбака (Rabah Bousbaci) наглашавају променљиву природу дизајна, док Ричард Бјукенен (Richard Buchanan), каже да ниједна дефиниција не може покрити разноликост метода и идеја окупљених под ознаком дизајна. Најприближнији опис који би се могао дати гласи да је дизајн „интердисциплинарни облик истраживања.”(Marenko & Brassett, 2015, p. 10)

У енглеском језику реч дизајн је и именица и глагол. Као именица она између осталог значи и – план, намеру, циљ, шему, заплет, мотив, основну структуру. Сва ова (и друга значења) могу бити повезана чак и са – лукавством и обманом. Као глагол дизајнирати, значења укључују „смишљати нешто, симулирати, нацртати, скицирати, обликовати, имати дизајн на нечему”. Корен речи изведен је из латинског “De/signum”, што би могло да се преведе као – одзначавање, и управо од тога креће филозоф Вилем Флусер који сматра да „дизајн у бити садржи лукаве радње, обмане и преваре”. У етимологији речи Флусер види „корен дизајна, док је по њему дизајнер лукави сплеткарш који поставља своје замке”. (Flusser, 1999, p. 17) Такође, он овде поставља битно семантичко питање: Зашто овој речи припада оволики значај у савременом културном дискурсу? „Све зависи од дизајна” је одговор. (Flusser, 1999, p. 21)

Теорија дизајна свакако нуди богатство дефиниција, те је рецимо код Херберта Сајмона (Herbert Alexander Simon) и његове *Науке вештачког (The Sciences of the Artificial)* – дизајн описан као крајња активност решавања проблема, која се бави тиме какве ствари треба да буду, смишљењем артефаката, постављањем циљева, то јест, како гласи његова чувене дефиниција дизајна; „Дизајнира свако ко осмисли правце деловања чији је циљ да се постојеће ситуације промене у префериране” (Simon, 1996, p. 111), мислећи при томе на апстрактни дизајн који ствара жељена стања и тежи да промени постојећу ситуацију. Другачију тезу пружа Александер (Alexander,

Christopher) – да су дизајнери они који дају форму стварима, привилеговани творци чији се рад првенствено бави материјалношћу, традиционално везани за занатске и професионалне области дизајна и стварају предмете попут намештаја, зграда, одеће, вазе... (Marenko & Brassett, 2015, p. 15)

Међутим, док се Сајмон бави прескриптивним исходом дизајна, утицајни рад теоретичара дизајна Ричарда Бјукенена у тексту *Опаки проблеми у дизајнерском размишљању (Wicked problems in design thinking)*, објашњава појам „опаких” проблема како би дискурс дизајна преместио са артефакта то јест опипљивог, у неопипљиво то јест – у системе, организације, искуства – чиме отвара пут за даљи развој праксе, нарочито ка „дизајнерском” размишљању. Бјукенен тврди да се „дизајнери брину о осмишљавању и планирању посебности која још не постоји“ (Buchanan, n.d., p. 17), инсистирајући на отвореним импликацијама будућности дизајна. И за Сајмона и Бјукенена те импликације су јасне: дизајн је увек оријентисан ка будућности, јер је стално усмерен ка трансформацији стварности у могућу будућност.

2.3.2 Делез и дизајн - концепти и процеси

Као оријентисаном ка будућем, дизајну је у овим дефиницијама заједнички именитељ промена, па ако га посматрамо као процес онда се поставља питање; како се може мислити, артикулисати, обликовати и применити? Посматран на овај начин, дизајн као врста пројектовања је део приступа коју је изнео Делез, где су иманенција, постајање и догађај важни тренуци у његовој пракси. Под појмом „иманенције” (Imanence) подразумева привилеговане односе у филозофији облика односа „у нечему” и наглашава везе над облицима раздвајања. Али те везе саме по себи морају бити повезаност односа, а не различитих идентитета. „Постајање” (фр. *Devenir*, енг. *Becoming*) (термин узет из белешки Фридриха Ничеа) Делез користи да опише континуирану производњу (или „повратак“) разлике иманентне унутар конституције догађаја, било физичке или друге. Постајање сматра чистим кретањем евидентним у променама између појединих догађаја.

Одатле следи да је „догађај” потенцијални иманент унутар одређених слива сила. Он је неограничен процес, те је самим тим сваки догађај неминовно повезан са другим. Као такав представља далекосежну трансформацију новог: „чак су и инертни облици догађаја, то је оно што можемо осетити, онолико дуго колико их можемо

објаснити какви су у новом јединственом процесу.” У *Логичи осећаја (Logique du sens)* он даје пример дрвета које мења боју, где каже да догађај није оно што се очигледно догађа – дрво постаје зелено, јер је ово само пролазни површински ефекат или израз актуализације догађаја, а тиме и одређеног конфликта тела и других догађаја (попут временских образаца, услова земљишта, ефекта пигментације и околности првобитне садње). Због тога не бисмо требали рећи „дрво је постало зелено“ или „дрво је сада зелено“ (обе тврдње подразумевају промену у суштини дрвета), већ „дрво зелени.“ (Parr, 2005, p. 90)

Догађај, даље, има своје квалитете, којима се дефинише значај његовог интезитета. Тако, на пример, један догађај може бити досадан, попут устајалог предавања које се понавља пред различитом публиком, или интезиван, кад оно реферише на претходна и будућа предавања, подразумева постављање питања, подстиче дискусије, нуди концепте, идеје, субјекте и примере, чиме се интезивира његов квалитет (Stivale, 2014, p. 81). Догађај није прекид неког континуираног стања, већ је стање конституисано догађајима који су у његовој основи и који, када се актуелизују, обележавају сваки тренутак стања као „трансформацију”.

Ово нас ослобађа од наметања дефиниције и омогућава нам да дизајнирање –дизајн сматрамо истраживањем могућег у материјалном смислу. Он постаје усмеравање креативних одговара, отелотворење спекулативних операција ка могућој будућности. Тиме се приближава филозофији која као креативно размишљање нуди посебну раван деловања у међусобном повезивању. Овом вишеструком повезаношћу дизајн може постати теоријско-практичан процес истраживања и испитивања кључних питања савремене културе – нових и старих технологија, медија, политике, друштва, науке, уметности, одговорности и друштвеног ангажовања. Истраживање и испитивање у дизајну и филозофији су битни процеси, који нуде сучељавање између материјалног и нематеријалног, опипљиву форму могуће будућности. У том смислу правци кретања дизајна и филозофије Делеза крећу се од примера филозофског ангажмана у дизајну и његове високо концептуалне праксе до праксе креативне филозофије као „скупа материјалних пракси који захтевају нова и флексибилна тела теоретизације способна да артикулишу његову мутирајућу природу и склоност ка заузимању будућности.”(Marenko & Brassett, 2015, p. 14) Широка критика дизајна уводи нас у могућности редефинисања теорије и праксе дизајна. Однос између ствари, људских и не-људских актера и њихових рефлексија код Делезеа, указује на застарелост схватања „форма следи функцију” у којој централну улогу има корисник, па му је потребно више

знања из сфере филозофије, критичке мисли и теорије концепт дизајна. Дизајнер дестабилизује познато, изазива реакције, те својом креативном трансформативном праксом обликује нове концепте, баш као што то ради филозофија која је, *vice versa* – отворена за примање утицаја дизајна.

Централно питање начина на који стварамо ново и долазимо до идеје, иманентно је дизајнерском дискурсу, тако да Делезова актуелизација виртуелног пружа контрапункт „форми која прати функцију” у његовом настојању да објасни како објекти настају. Концепти настајања генерисани су у дизајнирању и наглашавају начине на које дизајн наставља да се шири – посредно сваким пројектованим обликом. Овај процес „онтогенетске динамике” омогућава му да буде резервоар даљих радњи и догађаја, те је актуелизација кључни појам у критици дизајна у смислу превазилажења концепта хиломорфног модела, који још од Аристотела заузима важно место у објашњењу материје и форме. Међутим, овај антички модел дефинисан кроз четири узрока материје која прати форму (формални, материјални, ефикасни и коначни) налазимо и данас делимично редизајниран и присутан у објашњењима техника и метода дизајнирања. Он нам се често нуди као след корака које један дизајнер треба да прати да би антиципирао проблем и дошао до коначног решења – производа. Овакве „објективно” утемељене праксе релација између стања ствари које желимо да објаснимо до оних који их објашњавају, имамо у примеру метода „Дуплог дијаманта” (*Double Diamond*), познатом и широко примењеном дијаграму осмишљеном од стране Друштва дизајнера Велике Британије (UK Design Council) у циљу дефинисања и олакшавања процеса дизајнирања - дизајнеру. Обухвата мешавину конвергентно-дивергентног приступа приказаних у низу: (1) откривање/дивергентно → (2) дефинисање/конвергентно → (3) развијање/дивергентно → (4) испорука/конвергентно (Bell, 2019). Процес је објашњен скицом два дијаманта, који корак по корак нуде једноставан, линеарани, хомогенизирајући метод који прецизно координира редом и хаосом у моделу репетитивног кретања. Иако широко прихваћен и познат, овај модел креације дизајнерског процеса и његова линеарност ипак не одражава суштину и реалност са којим се сусреће дизајнер у свом раду.

Код Делеза међутим, процес карактеризације постајања (које понекад назива и Идејом и изједначава са догађајем) може понудити неки будући - могући дијаграм. Он тече у смеровима виртуелног-актуелног-стварног као: (1) виртуелно/стварно → (2) актуелно/стварно → (3) виртуелно/стварно, чиме се осликава постајање не-линеарног процеса који се креће од једног стварног до другог. Кретање је распршено из актуелног

стања ствари, кроз динамику поља виртуелних/стварних тенденција, до актуелизације овог поља у новом стању ствари. Виртуелно и актуелно су две међусобно искључујуће карактеризације стварног. Актуелно/стварно су стања ствари, тела, телесне мешавине и појединци. Виртуелно/стварно су бестелесни догађаји и посебности на нивоу доследности, који припадају чистој прошлости -прошлости која никада не може бити потпуно присутна (у смислу постајања као повратак). Без обзира на чињеницу или наликовање на њу, виртуелно ипак може остварити актуализацију, док се никада не поклапа нити се може идентификовати са њеном актуализацијом.

Форма која у себи садржи материју и начини на које различити модели описују стварање новог објекта из материје је за Делеза „актуелизација”, која је истински нова само у процесу преласка из виртуелног у стварно.

“Дајемо себи стварност која је готова, унапред обликована, већ постојећа за себе, и која ће проћи у постојање према редоследу узастопних ограничења. Све је већ потпуно дато: све стварно у слици, у псеудоактуалности могућег. Тада сналажљивост постаје очигледна: ако се каже да стварно подсећа на могуће, није ли то у ствари зато што се очекивало да ће стварно настати сопственим средствима, да „пројектује уназад“ фиктивну слику о њему и да тврди да је то било могуће у било које време, пре него што се то догодило? У ствари, није стварно оно што личи на могуће, већ је могуће оно што личи на стварно, јер је апстраховано од стварног једном направљеног, произвољно извучено из стварног попут стерилног двојника. Дакле, више не разумемо ништа ни од механизма диференцијације ни од механизма стварања. (Deleuze & Guattari, 1994, p. 98)

Једина истинска разлика – дивергенција или диференцијација дешава се у „Инвентивној драми актуелизације” (како Делез назива кретање од виртуелног ка стварном) где се одвија виртуелност, док садржи клице виртуелних догађаја који долазе. По њему је само актуелизација истинска креација, јер крши принципе идентитета отварањем нових оквира проблема. Када разматра актуализацију у смислу креативности, тада процес не означава само као промену у ономе што је у првом тренутку било могуће. Да би било истински креативно, разликовање треба схватити као нешто ново уместо нечега што личи на виртуелност. Такође наглашава да је битно одредити однос између актуелности – потенцијалности који говори о развиту

актуелности. Стварно је изведено из потенцијала, а време је тај потенцијал распрострањен различитим линијама стварности. Из било којег стварног појма требало би бити могуће и пожељно да се наслути богатији потенцијал из којег је произашао. Делез инсистира на томе да не би требало да дефинишемо шта је нешто према већ актуализованим облицима. Дакле, не би требало, на пример, утврђивати шта је то мишљење на основу онога што се обично, генерално или стварно мисли. Не треба ни мислити да је виртуелно само могуће: оне ствари које се, са тачке гледишта стварног света, могу, а и не морају догодити. Напротив, Делезов емпиризам је идеја „Идеје”, и то је суштина „Идеје” која се актуелизује у себи. (Par, 2005, p. 10)

Дакле, постоји идеја размишљања, потенцијал или моћ мишљења, која се затим актуелизује у било којој појединачној мисли. Можемо у потпуности разумети и ценити стварност само ако интуитивно замислимо њено виртуелно стање, које је такође стварно стање. Односно, стварни услови нису они које морамо претпоставити као стварне – као што је претпоставка да за сваку мисао мора постојати субјект који мисли – већ су стварни услови, за Делеза, животно потенцијали из којих настају услови као што се појављује мозак, субјективност или ум. На пример, ако желимо да историјски разумемо артефакт, морамо да идемо даље од његових стварних елемената – и то не само онога што он показује, већ и изван његовог појавног контекста – до виртуелног проблема из којег је сваки артефакт актуелизован. Стога, не би требало посматрати рецимо порцеланску вазу као историјски облик који реферира на средњевековни кинески порцелан, а који се може видети у музеју, држати на столу из практично-естетских разлога или разумети читањем одговарајуће литературе, већ уместо тога треба размишљати о потенцијалу или Идеји вазе као такве: посуде која је алат са којим се може руковати.

Сваки стварни текст, облик или догађај могућ је само зато што стварност има виртуелну димензију, моћ да се изрази у увек различитим стварностима: кинеска ваза, италијанска ваза, краљевска данска ваза су специфичне и различите само зато што је стварност израз „Идеје посуде” која се може бесконачно понављати у различитим правцима.

2.3.3 Практичност теорије

У разговору са својим пријатељем Мишелом Фукоом Делез описује теорију „као кутију са алатом, која мора бити корисна и мора функционисати...”. (Foucault, 2019, p. 208) Теорија је нешто што морамо конструисати као одговор на проблем, и ако не успе да буде корисна, онда немамо избора него да конструишемо следећу. Дакле, окружење које је конструисано теоријом и праксом је критичан простор у коме будућа теорија дизајна може наћи места сусретања са филозофијом и њеном практичном применом.

“...Можда смо у процесу доживљавања новог односа између теорије и праксе. Некада се пракса сматрала применом теорије, последицом; у другим временима, има супротан смисао и сматрало се да инспирише теорију, да је неопходна за стварање будућих теоријских форми. У сваком случају, њихов однос је схваћен као процес тотализације. За нас се, међутим, ово питање посматра у другачијем светлу. Односи између теорије и праксе далеко су парцијалнији и фрагментарнији. С једне стране, теорија је увек локална и везана је за ограничено поље, а примењује се у другој сфери, мање или више удаљеној од ње. Однос који постоји у примени теорије никада није сличност. Штавише, од тренутка када теорија пређе у свој домен, почиње да наилази на препреке, зидове и блокаде које захтевају њено преношење помоћу друге врсте дискурса (кроз овај други дискурс на крају прелази у други домен). Практика је скуп релеја са једне теоријске тачке на другу, а теорија је релеј са једне праксе ка другој. . . Представништво више не постоји; постоји само акција – теоријска акција и практична акција које служе као релеји и формирају мреже. (Foucault, 2019, p. 205)

Асамблажи теорије и праксе, њихове везе, креативне могућности и постајања пре него синтезе, целине и хијерархије – омогућавају нам да се приближимо практичној филозофији, која преиспитује материју без претпоставки о њеној структури. Процеси дизајна и дизајнирања у томе имају простор који омогућава истраживање неистражене територије у којима делују теоријске и практичне акције. (Deleuze, 1988a) Такође, са друге стране, Делезова идеја о филозофији као практичном и

експерименталном подухвату, говори о њеној креативност и револуционарности, која је увек спремна да измишља нове концепте. Како сам каже, проналажење и постављање проблема у филозофији представља отварање простора и услова који генеришу решења процесима који се измишљају и смишљају решења, те стога „истинска слобода лежи у моћи одлучивања и самосталном конституисању проблема.” (Deleuze & Guattari, 1994, p. 15). Да би се покренула идеја и поставио проблем потребно је проћи различите филтере који нису само филозофски већ где нефилозофија говори о нефилозофима:

“Филозофији није потребно само филозофско разумевање, кроз концепте, већ и нефилозофско разумевање, укореењено у перцептима и афектима. Треба вам обоје. Филозофија има суштински и позитиван однос према нефилозофији: она директно говори нефилозофима.” (Deleuze, 1988b, p. 139)

Асамблажи (скупови релеја и релеја за Фукоа) који настају распоређивањем хетерогених елемената у продуктиван ентитет, могу се приказати дијаграмом, који Делез назива „мапа судбине” и представља „кôд-аранжман” по коме асамблаж функционише и производи афекте и ефекте. Производ асамблажа или тачније речено асамблажирања (јер асамблаж није статичан, ваћ је постајање које спаја елементе) је осећање-емоција слике, стање преласка и из једног у друго стање – „афекат” (l'affect, или Спинозин affectus), способност да се афицира и буде афициран. „То је преперсонални интензитет који одговара преласку од једног искуственог стања тела до другог и подразумева увећање или смањење капацитета тог тела да делује.” (Dinić-Mljковић, 2020, p. 6) Али он је такође и територија, која се константно ствара и разграђује. (овај процес Делез и Гатари дефинишу као територијализацију и детериторијализацију, чије међусобне везе су неопходне у дефинисању простора.). И на крају је догађај.

Дакле, територија, афекат и догађај су круцијални за идеју асамблажирања, која се појављује истовремено када се појављује функција и идеално би било да је она иновативна и продуктивна. Тада би резултат овог продуктивног асамблажа била производња нових изражајних средстава, просторних организација, институција, понашања или реализација (Deleuze, 1988a, p. 36). Стога, одговор на питање „Како се процес дизајна може мислити, артикулисати, отелотворити и применити?” налазимо у стварању безграничних, хетерогених, продуктивних и иновативних веза, (мапа

судбине) у асамблажирању. Из овога проистиче да су две главне импликације релевантне за теорију и праксу дизајна. Прва је да нема размишљања без чињења, а друга да не постоји хијерахија између чињења и размишљања. У том смислу се филозофија може разматрати у односу према дизајну. Асамблажирање стога може бити апстрактна машина (Deleuze & Guattari, 2013, p. 406) (Deleuze & Guattari, 2013, p. 406) која константно производи и проналази проблеме и постаје продуктивно начело теорије новог доба.

2.1.4 Закључно разматрање

Шта филозофија може урадити и какав утицај може имати на друге дисциплине, у овом случају на дизајн али и на уметност? Филозофија се по Делезеу бави истраживањем незамисливог, и то прво – начином новог размишљања о постојећим проблемима, и друго – начином формулисања потпуно нових идеја и концепата. Она више није скуп забрана које одређују како мислити, већ истраживачка машина. Као средина у којој се проблеми проналазе и решавају, уздиже се изнад самих проблема. У делу „*Шта је креативни чин?*“ (Deleuze & Laroujade, 2007, p. 312) Делез сматра да се идеје морају узети као потенцијали који су већ ангажовани са специфичним начином изражавања, и неодвојиви од њега, тако да мислити идеју значи бити већ ангажован у одређеној средини, била то филозофија, уметност, наука, или, дизајн. Као таквој, ангажованост јој је неопходна. Не само да филозофија има исти статус као уметност и наука и стога не може да наметне било какву тврдњу о супериорности над другим дисциплинама, већ мора и непрестано да формира везе са њима. Без савеза са другим дисциплинама, филозофија се не може правилно примењивати. Опет, филозофији је потребна не-филозофија с којом може формирати мреже мобилних односа – било да су то науке, уметност или дизајн. Дизајну је, са друге стране, потребна сопствена мрежа веза и спојева које ће укључити нове креативне праксе попут филозофије и обогатити и „редизајнирати“ његову истраживачку машину.

Иако на почетку књиге „Шта је филозофија“ Делез директно критикује дизајн, ипак је стварање новог и неговање дивергентних мрежа веза и новонасталих односа филозофије и дизајна један од циљева апстрактне машине. Креативне праксе обеју дисциплина су неопходне једна другој да би континуално стварале и остваривале своје циљеве. Стваралаштво као процес је иманентни догађај у времену и представља актуелизацију виртуелности, а виртуелност је увек процес и производња, а не коначан

производ, она је резервоар дивергентних тенденција које се могу развити. Ако дизајнирати значи бавити се стварањем новог, онда оно подразумева поглед у будућност. Дизајн нуди материјално присуство будућности и у важној је креативној позицији која генерише садашње искуство и будућност која може да се деси, тако што ангажује управо то будуће постојање. Стога дизајн креира средину где се процеси садашњости, будућности и прошлости умрежавају. Производи векторе који у својим временима пресецају мноштво сила – политичких, друштвених, културних, економских, филозофских и додатно компликују процесе унутар средина.(Fry & Fry, 2009)

Када Делез користи молекуларност да би илустровао како су средине (светови или просторни агрегати) повезане са трајањем, илуструје је их кашичицом шећера раствореном у чаши воде, а „средина“ није посуда са садржајем, већ радња стварања која се одвија у јонизацији молекула шећера, нека врста „чистог непрестаног постајања које пролази кроз стања“. (Ратт, 2005, р. 10) Стваралаштво је у том смислу „хемијски“ хетеротопијски процес у коме се измештају значења и конфигурације и „распршују светови“ стварањем нових. (Ратт, 2005, р. 87) Када указује да понављање није репродукција Једног/Истога, већ стварање из различитог, тада само постојање нечега није исто што и процес постајања те ствари, јер се постајање, као целина стваралаштва, никада не завршава у производњи конкретних идентитета. Стога би аутентична дизајнерско-културолошка критика морала укључити процесуалност и трансформативност дизајна и стваралаштва у основна начела свог рада и проширити теоријске перспективе на којима такав приступ почива.

Овде су приказани процеси и концепти Делезове филозофије који могу бити алат у методологији, техници и теорији дизајна, као и потенцијали његовог продуктивног асамблажирања са филозофијом. У том контексту маркирају се могући начини истраживања мишљења у дизајну. Нови речник, концепти и равни који Делез уводи нуде безброј неограничених могућности приступа овој теми, те се концепти „иманенције“, „постајања“, „виртуелности“, „актуелизације“ и „догађаја“, који су овде поменути, даље могу увезивати са дизајном унутар себе, у односу на уметност и науку, или пак у односу на друге концепте ризома, разлике и понављања, молекуларности, стања ствари итд. Трансформативност и процесуалност дизајна и концепт асамблажа то свакако омогућава.

3. МЕТОДОЛОГИЈА ИСТРАЖИВАЊА

4.1. Општенаучна метода моделовања

Метода примењена као теоријско-емпиријска метода у чијој основи су типологизације, апстракција и конкретизације, подразумева производњу модела и то: *модела имитације* којима се представља реалан предмет, *модела-прототипова* којима се представљају реалитети са свим битним функцијама и особинама, који ће тек бити произведени и *пројективних модела*, који су замисли будућих реалитета. (Miljević, 2007) У овом случају модел је посматран са два становишта. Прво – као начин реализације рада у материјалу (керамички модел, прототип, и производ), а друго – као еластични динамички модел који објашњава процесе истраживања као токове разних стања у разним моментима. Рад „Варвара“ је пример пројекције модела. Пројектована су два типа посуда, израђен прототип (модел у гипсу) и калуп из кога су ливени производи. Одузимањем, додавањем или спајањем одливака добијене су различите форме, које имају и различите функције. Овакав динамички модел омогућава сопствену трансформацију у складу са тенденцијама и хетерогене сложене предмете третира као посебну целину повезану логичко сазнајним процесима у шире.

4.2. Квалитативна анализа

Користећи етнографску методу културног превођења праисторијских и савремених појава унутар контекста у којима се јављају, испитиван је научно-технолошки дискурс са циљем изазивања значења које рад може имати на посматрача-конзумента. Акцент је на продубљеном значењу и елаборацији материјала и концепата, који омогућавају формирање савремених интерпретација праисторијских догађаја и артефаката, јер могу дати нове чињенице пропуштене у археолошко-технолошким истраживањима. У фокусу квалитативне анализе су понављања и разлике које се држе окупљени дисјунктивном синтезом (раздружујуће сједињавање), тј логичким везницима који му претходе, а нису редуцибилни на предвиђања или идентификације.

Истраживање могућности композитних материјала у радовима „Машина која цури“ и „Junkspace“ ... умрежава технолошко наслеђе са савременом теоријом и праксом и односи се, не само на конкретну технолошку апликацију, већ уједно преиспитује и глокални људски отисак.

4.3. Уметнички метод

Уметнички метод (Жила Делеза) у смислу стварања блокова сензације, поставља уметника у позицију централног детерминишућег фактора при одабиру начина на који је рад склопљен. Он се дешава на равни композиције, процеса стварања материјалних мешавина, тј. асамблажа који афектирају, модулирају тела и његове емоције, са циљем стварања нових асоцијација и навика груписања око нових слика. У том смислу, Афекат као подметод истраживања у хуманистичким и друштвеним наукама може мапирати начине на које је збир уметности већи од збира њених делова, чулни миље који обухвата али се и простира даље од граница самог људског рада.

Стављен је нагласак на процес, стил и материјал са којим се ради и на контекст у ком се приказује. У целокупном раду су примењене одабране технике израде порцелана (ливење, вртење, квечовање), одабране композитне варијације (мешавине са папиром, хлебом, брашном, кафом, квасцем, каменом, пластичним и памучним влакнима), накнадно додавани некерамички елементи (пластика, фотографија, гума) , а рад је изложен у Нуклеарном институту Винча, који га територијално повезује. Овај динамички склоп елемента даје асамблажу афективни капацитет. Сензација, афекат и блокови осећаја нуде разраду начина разумевања материјалног дела рада који усмерава естетски активизам и мапира изградњу могућих нових друштвених и емоционалних географија.

4.4. Метод асамблажа

Метод асамблажа обухвата сва претходна три метода, јер представља стварање склопова разгранатих односа који генеришу присуство, манифестују одсуство и другост, где је продуковање садашњости то што га издваја као метод. Он се налази на релацији између – Шта јесте и Шта може бити – те је блиско повезан током процеса дизајнирања и уметничког акта и конзменту-посматрачу нуди рад као алат са којим он ствара сопствену мрежу утисака и обогаћује сопствени стваралачки капацитет.

4. ОЧЕКИВАНИ РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

Очекивани резултати истраживања – формирање нове креативне стваралачке равни на којој се преплићу наука, уметност и дизајн, јер су ове области иманентне медијуму керамике. Материјалним и теоријским истраживањем концепата проистеклих из медија керамике очекује се интерпретација могућих праваца креације који умрежавају археологију и/или технологију, са дизајном и/или уметношћу и филозофијом и/или концептима.

Технолошко истраживање композитног порцелана са научног становишта, може имати двојаку функцију – примењену и чисту естетску, те може позиционирати дизајн као процес који је мрежа технолошких, естетских и филозофских концепата, јер се коришћењем прошлости у раду као материјалу препуном значења, доводи у питање разумевање историјских, културних и уметничких вредности ствараоца и гледалаца, а самим тим померају границе и ствара ново.

Израда порцеланских асамбља у виду инсталација, који уз помоћ археологије и технологије добијају уметничку и примењену димензију, представља пример и један од начина на које савремена керамика може бити продуктивни потенцијал новог доба. У том смислу овако широка концептуализација рада, вођена Делезовом мишљу, треба да нагласи везе између занатства и уметности или уметности и дизајна и тиме субвертира две најзначајније карактеристике визуелне уметности: да валоризацију занатства усклади са дефиницијама конвенционалне лепоте.

На крају, да се применом дивергентних метода које нуди праисторијски и најсавременији концепт стваралаштва, укаже на бесмисленост великих вечитих подела, медијем који је релевантан маркер и везиво у процесу (ре)дефинисања почетка цивилизације и савременог уметничко-научно-дизајнерског стваралаштва – Керамиком.

5. АСАМБЛАЖИРАЊЕ – ТЕХНОЛОГИЈА И ДИЗАЈН У УМЕТНИЧКОМ СКЛОПУ

5.1 “HOW TO”... пројекат пре пројекта

Када посматрамо концепте уметничког стварања кроз призму савремених „Како да” (How to...) мејнстрим пракси са Ју-тјуба (Yu/Tube), Вимеа (Vimeo) и других интернет садржаја о стваралаштву и уметницима, тада би кључне речи за – „Како стварати као Валентина Савић” биле: бело, земља, тело, порцелан, архаично, амбивалентно, тактилно, секси, флуидно, духовито, ангажовано, сценско, постмодерно, позлаћено, опрано, фрагментирано.

У радовима се издваја : Тело – као човек који је увек у центру пажње, обла фигура, симетрична, сведена на основни облик; Коцка – као земља, порекло и граница; Процеси – конзумирања, варења, прераде, одбацивања; Посуде – као персонификација тела, тактилна веза, значење које води од тела ка догађају; Карактери – људи, жена, униполарни, амбивалентни; Палета – бела, црна, златна, варијетети беле, црвена и истинита боја материјала.

Амбивалентност, постојање подтекста и плуралитет флуидних значења са циљем да гледаоца одведе у његов ниво апстракције – у служби су уздицања свакодневног, понекад тривијалног момента и предмета у царство уметности, док наслеђени или новостворени архетип хвата сопствени дух времена и као корен обогаћује и храни се даљим стварањем. Процес је резервисан за гледање и додиривање – предмет је само транспондер који има за циљ да покаже његов потенцијал и могућност развоја.

Лична иконографија представљена је свим овим истраженим и подстакнута интезивним доживљавањима људских односа, реакција, догађаја, понашања и комуникација. Богатство утицаја и процеса интеракција доводе до стварања сведене слике света која може бити лична или универзална. Емотивни доживљаји се каналишу уз помоћ визуелног, тактилног, а понекад и звучног, док стваралачко време не стаје оног тренутка када је тај догађај описан у материјалу, већ се преноси на гледаоце.

Циљ стварања је континуирани доживљај дела и/или целине, вишезначности утиснуте у материјал који нетакнут може постојати хиљадама година.

Почетак учења керамике подразумева откривање круга и центра. Вртењем на керамичком точку добијамо кружне форме које су прво морале бити центриране. Из

тако добро центриране земље формирају се најразличитији предмети који могу бити скулптуре или употребни предмети. Начин добијања предмета од глине личи на алхемијски процес, док могућност релативно брзог стварања из грумена земље ставља уметника у архетипску позицију Бога као ствараоца. Учећи керамику, осим технологије, на ова питања се развојем вештине одговарало и адекватним радовима. Београдска школа нам је деведесетих година XX века нудила основна технолошка знања и могућности изражавања кроз скулптуру, посуду и дизајн. Ова три различита приступа у својој основи су се разликовала по томе да ли се креира употребни предмет или скулптура. Могућност стварања у различитим глинама, мешање идеја и концепата и приступ најновијим информацијама су били ограничени. Студирање у оваквим друштвеним околностима је ипак допринело преиспитивањима суштине стварања, односа примењеног и ликовног, те тражењу иновативног приступа у ограниченим технолошким условима. У потрази за центром, радови ће од деконструктивних скулптура постати симетрични и фокусирани, како идејно тако и визуелно. Утицај античке филозофије, скулптуре и керамике, као последица боравка на Факултету лепих уметности у Атини омогућио је стварање радова који преиспитују положај, границе и претходно научене академске законитости у керамици као медију.

Од појединачних скулптура које варирају у форми и текстури, са нагласком на технолошком досетку, скулптуре се претварају у амбијенталне инсталације које преиспитују сам производ и материјал са мањим интервенцијама у рефлектујућим површинама, које уводе посматрача у рад и нуде директну интервенцију. Серија радова насталих у периоду од 2000. до 2007. године испитивала је односе дизајна, свакодневног живота и ликовности. На ово широко поље испитивања велики утицај је имала и нестабилна политичка ситуација, бомбардовање и деконструкција и реконструкција наше стварности. Као одговор на рушење и грађење личног и друштвеног момента, узет је најстарији керамички производ који није округао – цигла. Као предмет који припада сфери дизајна и примењеног стваралаштва, њена симболика је у датом тренутку била идеална полазна тачка у испитивању сопствене, али и шире друштвене слике једног новог друштва које је на историјској прекретници. Рад под називом „Замак – Град – Ћубриште“ из 2001. године реферирао је на размишљања која су пратила историјску линију савремености. Иако је изгледао као уметничко-ликовна инсталација, у својој суштини је био примењена. Од перцепције гледаоца зависило је како ће доживети и реаговати на њега. У самом третману материјала реферирао је између осталог на стереотипе дефинисања керамике и скулптуре. Скулптура је пуна –

керамика је празна. Скулптура је безбојна – керамика је шарена. Скулптура је ликовна – керамика је примењена.



Слика 10- Савић Валентина, „Замак–Ћубриште–Град” 2001 (фотографија В. Поповић)

Фаза преиспитивања керамике – њених могућности, симболике и реакције на задате или природне законитости уз паралелна лична преиспитивања и тражења одговора се заокружује магистарским радом из 2007. године „Савремени орнамент и керамика“ који разматра орнамент у архитектонском, уметничком и феноменолошком смислу. Скулптуре великих димензија претварају орнамент у самосталну скулптуру чиме укидају границу зида „несамосталном“ орнаменту, и тиме уводе нову постмодерну тему будућим радовима.



Слика 11- Савић Валентина, „Савремени орнамент и керамика” 2007

Рад у порцелану који је пратио керамичке инсталације, али био само мали интимни елемент у склопу великог формата, временом постаје све доминантнији материјал. Разлог за то је и стечена дугогодишња вештина обликовања која у атељејским условима захтева прецизан и промишљен приступ обликовању.



Слика 12- Савић Валентина, „Пудријера” „Млеко” „Wings of Desire”, „Вечера код Буњуела” (фотографије В. Поповић)

Серије радова мањих димензија настају постепено, преиспитујући конзумацију у класичном смислу потрошње и хране у материјалном, друштвеном и духовном контексту. Цео вишегодишњи опус је замишљен као ентеријер идеалног гладног конзумента – „воајера” чије жеље, искуства, и утицаје можемо срести у његовом „дизајнираном” порцеланском дому. Шта је допуштено, понуђено или наметнуто – то су само нека од питања на која одговарају радови: „Пудријера“, „Млеко“, „Вечера код Буњуела“, „Wings of Desire“.

Реконтекстуализација одређених предмета резервисаних за „царске просторије” и преузимање симбола, наратива и облика анонимних дизајнера производа масовне потрошње има за циљ укидање граница првенствено између примењеног и ликовног, критику конзумеризма, али и динамике уметничких и неуметничких процеса – попут вечере или игре. Тако да оригинал замењује репродукција, естетско искуство – комуникација, а аутономију – политичност, партиципативност и критика.

Рад из 2014. под називом „Извршни одбор” се састојао од више стотина идентичних порцеланских објеката, који су симулирали индустријску производњу, иако

су били ручно рађени у малом атељеу. Поступак и ток производње докуменатовани су видео секвенцама и фотографијама, које представљају неку врсту „How to“ упутства – Како направити производ са уметником који замењује индустрију.



Слика 13- Савић Валентина, „Извршни одбор” 2014

Фигурина кегле алудира на савременог човека, који се у датој му друштвеној, економској и политичкој ситуацији суочава са самим собом, али истовремено и са вођом, који је у овом случају посетилац. Облик је преузет из модерне индустрије игара, а сведени облик фигурине враћа нас и на почетне цивилизације. Иако на први поглед ангажовано-политички рад, који је пратио и перформанс под називом „Ефекат моралног чишћења“ изведен поводом 15. година од бомбардовања Србије и подразумева рушење и разбијање кегли, суштински је егзистенцијални рад који се односио на хронологију човека као ствараоца и животни циклус керамике.

У периоду преиспитивања који је уследио после изложбе „Извршни одбор“ и анализе дотадашњег стваралаштва, проистећи ће нови радови који као смислена – значајна целина нису конципирани као завршен непроменљив рад, већ као један променљив систем. Инсталација из 2016. године под називом „Мрежа“, затим њена перформативна реинтерпретација под називом „Продрљивост“ из 2017. и даља разрада под називом „Тражење врата у зиду који их нема“ из 2018. су примери отвореног рада у константном настајању. Пракса дугогодишњег промишљања о једном раду је замењена процесом, који наглашава произвођење смисла отвореног дела. Акцент је на процесу, иако је рад сам по себи материјалан.



Слика 14 – „Мрежа” 2016, „Прождрљивост” 2017, „Тражење врата у зиду који их нема” 2018

Од почетних радова до данас провејавају две линије које повезују све радове. Једна је историјско-феноменолошки дискурс уз помоћ кога форме бивају осавремењене довођењем историје у нов однос и целину која раније није постојала. Друга је преиспитивање односа примењеног и ликовног. Велики број изложених и овде наведених скулптура је био формално примењени-дизајнирани предмет, који се значајно реинтерпретирао у ликовно-скулптурални објекат, или инсталацију. Ови процеси су названи заједничким именом: „дизајнирање скулптуре“ (назив указује на обједињени ликовно-примењени концепт уметничког ангажовања).

Ова два основна концепта су и премисе докторско-уметничког пројекта, који има за циљ да повеже два временски удаљена стваралаштва у једну врсту контекстуалног и материјалног асамблажа редизајнираних скулптура и *vice versa*.

Праисторијско стваралаштво, према антрополошким студијама и интерпретацијама археолога, осим у каталожком смислу, не прецизира однос уметничког и примењеног. Иако (ради научно-коректних дефиниција) праисторијско наслеђе не можемо назвати уметношћу, чини се да идеја постмодерних уметничких пракси има велике сличности са праксам стваралаштва у праисторији.

Наметнута историјска разлика ликовног и примењеног почетком 21. века се губи, те се ове дисциплине доводе у исту раван великом појавом контекста у уметности, мада је контекст у примењеним уметностима увек био темељ конципирања мишљења и израде.

Ризом и асамблаж као филозофски концепти које су креирали Жил Делез и Феликс Гатари крајем седамдесетих година 20. века, иако су доминантно интерпретирани и разрађени у дигиталној уметности, филму, покретним сликама и другим временски одређеним уметностима, потенцијале њихових начела можемо применити и у „материјалном” стваралаштву керамике, скулптуре и дизајна.

Оно што повезује принципе и процесе стварања овог и претходних радова је фрагментарност, те се и визуелна симболика ослања на слике фрагментираних археолошког налаза који широким визуелним перципирањем постаје парадигма мапирања глобалног света. Крхотине нестале цивилизације научно-културолошки су мапиране захваљујући претежно керамичком материјалу, који као медиј никада није нестао, већ се напротив, у сфери примењеног стваралаштва одржао до данас. Он је један од најзначајнијих носилаца слика света створене из фрагмената, која је са временском дистанцом од скоро 12.000 година, засигурно хибридна – тј. условљена савременим регистрима перципирања.

Истраживање у том пољу може осветлити нове путеве рецепције сопствене и савремене друштвене слике која сажима различите, скоро супротне цивилизацијске дискурсе производње и употребе једног медија – керамике.

5.2 МЕТА/ЛИТОСИ

Пројекат „Савремена Винча – потенцијали концептуалних керамичких пракси“ је просторном инсталацијом порцеланских асамблажа под називом „Мета/литос” (Meta/Lithos) представљена у неуметничком јавном простору Института за нуклеарне науке Винча у Београду.

Мета-лити представљају градивне јединице инсталације, порцеланске предмете и композите, који имају вишезначне одреднице добијене склопом форме, декора и састава. Шест асамблажних целина маркира могуће разраде концепата археолошког,

технолошког и креативног оквира стваралаштва савремене уметничке праксе и дизајна керамике. Потенцијали керамичких концептуалних пракси се развијају кроз инсталације: „Модерна Винча“, „Варвара“, „Алатница“, „Мета Матер“, „Junkspace - простори отпада“ и „Машина која цури – Лабораторијске вежбе тока“.

Керамика се анализира из перспективе посматрања објекта помоћу објекта од којег се рефлектује, чиме истражујемо могућности превазилажења граница изражавања формирањем концептуалних керамичких склопова. Рефлективни објекти су у овом случају винчански керамички артефакти, који су произведени 5500 п.н.е., а представљају основе керамике, дизајна, веровања, уметности и технологије, чије премисе су и до данас остале непромењене. Игром речи добијеном од Неолита ($\nu\epsilon\omicron$ (нов) + $\lambda\theta\omicron\varsigma$ – (камен) — $\nu\epsilon\omicron\lambda\theta\iota\kappa\omicron\varsigma$) и савременог $\mu\epsilon\tau\alpha$ (после, изван, граница и центар) + $\lambda\theta\omicron\varsigma$ (камена)-- $\mu\epsilon\tau\alpha$ - $\lambda\theta\omicron\varsigma$ се такође, симболично разматра медијум керамике која долази после или изван керамике неолита – у смислу темеља и метода, али и центра – мете. Овај опозициони хомоним -Мета- узет је као симбол анализе културне епохе „Ока епохе“ (*Period eye*) и омогућава нам да у оквиру друштвене и културне праксе које обликују визуелну пажњу унутар дате културе (*Michael David Kighley Baxandall, 2012*) размотримо корисност и форму на вишим нивоима апстракције. Такође, да уоквиримо три сегмента епохе који имају заједничку тачку у Винчи – приградском насељу Београда особеног по томе што се на малој раздаљини налазе - Археолошко налазиште „Бело брдо“, Институт за нуклеарне науке „Винча“ и београдска депонија. Овај троугао повезује највеће праисторијско насеље са најзначајнијим научним центром и највећом депонијом у Србији. Аутентичност места одговара теми рада и територијално повезује теорију, свакодневне потребе и наслеђе.

Појам Литос – реферише и на савремене термине керамичких техника и схватања: на пример техника каменине (stoneware) је израз проистекао из схватања да је глина после печења чврста као камен.

Порцелански објекти су смештени у концептуалне склопове – инсталације, те у сарадњи са другим медијима чине нелинеарни асамблаж различитих културних слојева. Заједно истражују тему праисторијског наслеђа и могуће односе са савременим контекстима. Испитује се керамички животни циклус од производње, дистрибуције, употребе до одбацивања, кроз три равни: универзалност облика, концептуализају декора и композитне материјале.

Полазни оквир при истраживању универзалности облика је постојећа археолошка типологија, те су основни облици изведени у материјалу на неколико

начина и подразумевају како старе тако и нове керамичко -порцеланске технике (ручна израда, вртење на точку, ливење из калупа). Наставља се варијацијама два дизајнирана ливена облика посуда у раду „Варвара“, да би у раду „Мета Матер“ повезали и развезали фигуративно са употребним у циљу сагледавања позиција дизајна и уметности. Затим се у радовима *Junkspace* и *Машина која цури* форма своди на основни керамички и геометријски облик обртних тела – купе и лоптине одсечке.

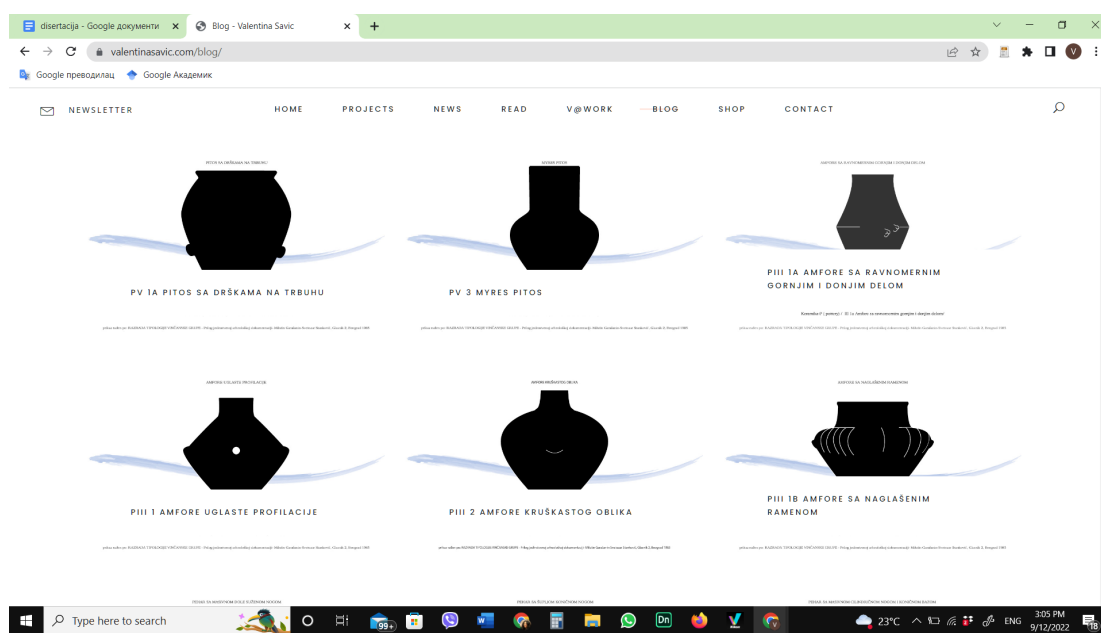
Концептуализацијом декора се на универзалним формама уводе нова значења и омогућава вишезначно одређивање како објеката тако и склопова – асамблажа. Тако се рецимо QR кодовима који повезују предмете са веб страницом упућују на ознаке „винчанског писма” и говоре о неразумљивости језика и немогућности читавања без адекватног алата, те нас уводе у савремене токове компјутеризованих и мрежних петљи које постају иманентне друштву чији смо део. Отисци прстију, као декор повезују стварна археолошка открића са савременим контекстима индивидуалности и аутентичности. Протоме анималистичних и антропоморфних представа на посудама винчанске керамике транспоноване су у декоративне вишезначне елементе. Веза декорација – тело разрађује се и у технолошком смислу кроз декор или предмет добијен специфичношћу материјала. Порцелан је у овом случају мешан са лако доступним сагоривим материјалима – брашном, талогом кафе, папиром, квасцем, улошцима, маскама... са циљем претварања особине и структуре материјала у декорили функцију. Истраживање композитног порцелана у овом раду има двојаку функцију – примењену и чисту естетску и позиционира дизајн као процес који је мрежа технолошких, естетских и филозофски концепата.

5.3 Модерна Винча

Техничке карактеристике: Порцеланске посуде су ручно израђене од порцеланске масе типа Лимож ПЦО10Б (Limoge РСО10В) и глазиране транспарентном КРСЛ глазуром. Сваки рад је печен три пута на температурама: бисквитно печење 850 °С, глазурно печење 1210 °С и позлата 800 °С. По печењу им је на предвиђена места додат QR-код, који означава посуду са страницом на интернету. Плакат је дигитално одштампан у величини 460x110 cm .

Поступак: Дефинисан је тип посуда на основу типологије. Урађени су технички цртежи и 3Д модели представника група типологије. Свака од двадесет посуда има своју графичку презентацију, опис и пример из археолошке грађе. Отворене

су странице на интернету на којима се налазе подаци о њима и додељен им је QR код. Уређена је прегледна страница „Модерна винча”⁷ („MODERNA VINČA,” 2019) која садржи податке о целокупној типологији посуда. Посуде су ручно рађене – вртене и обрађене на точку у димензијама које не прелазе 20 см. Након печења, глазирања и позлате, залепљени су одштампани QR кодови.



Слика 15- Интернет страница која је повезана кју-ар кодовама („MODERNA VINČA,” 2019) <https://valentinasavic.com/blog/> (Гарашанин & Станковић, 1985)

Анализа: Типологија подразумева систематизацију, бројање, класификацију. Сама по себи може бити предмет уметничког рада, али је у овом случају она модел и почетна позиција од које се креће са циљем препознавања елемената и потенцијала који ће се користити у даљем раду. Рад „Модерна Винча“ се ослања на археолошку типологију винчанских артефаката публиковану 1985. године (Гарашанин & Станковић, 1985) у Гласнику II која класификује све врсте пронађених керамичких предмета на локалитетима винчанске културе.

Композиција рада је састављена од серије вртених порцеланских посуда малог формата, плаката са редизајнираном представом типова посуда које прати и интернет презентација сваке појединачне групе и представника посуде са примерима археолошке и (ре)дизајниране посуде. Виртуелна и реална представа су повезане различитим QR кодовима који се у виду декора налазе на посудама.

⁷ videti na <https://valentinasavic.com/moderna-vinca/>



Слика 16- Примери типова посуда: горе – 3Д прототипови, доле – праисторијске винчанске посуде (фотограафије из Музеја града Београда – Збирке, n.d.)

Функција им је двојака – могу се читати као хипертекст уз помоћ алата или посматрати као слика. Стога, они овде праве паралелу са функцијом ознака на винчанским посудама, јер се без алата у оба случаја могу посматрати само као слика. Овај сегмент подвлачи (ре)интерпретацију декора на употребним керамичким предметима са циљем усмеравања питања о декорацији, без намере наметања дефиниције о њеним својствима, природи и значењима.

Дакле, само се маркирају правци кретања знања, од сазнајног, преко искуственог до стваралачког. Такође, указује се и на научну, ненаучну и креативну снагу маште која умрежене актере може одвести ка различитим стваралачким правцима.

Са друге стране, експлоатише се идеја о развијању ока епохе где једну праксу можемо академски интерпретирати само онда кад знамо све њене културне контексте. Писмо и знак могу бити нечитљива слика до оног тренутка када се створе услови, било знањем или адекватном алатком да се слика преведе у текст. Винчанско писмо, у том смислу може бити ознака својине или текст, док кју-ар код може бити рачун, упутство

за употребу, опис производа... али и минималистичка слика. Слика или текст? – Актеру је остављено да одлучи.

Интерактивност рада умрежава пажњу гледаоца-конзумента различитих нивоа, што је излагањем на изложби Смарт арт 2019.године и потврђено (*Отварање изложбе – SmartArt 2019*, 2019). Публика различитог узраста, интересовања и перцепција је повезивање са виртуелним доживела као неку врсту игре или откривања тајног значења, те га интерпретирала у складу са постојећим и управо стеченим искуством. С обзиром на то да се не намеће истина, већ само умрежава, код гледаоца је инициран и стваралачки процес .

Посуде које су претежно величине шаке, наглашавају хаптички квалитет рада са идејом да се минимализовањем предмета скрене пажња на детаљ, као што су декор, текстура или облик – пријатни за држање и употребу. Тиме се наглашава да перцепција није само визуелна већ и хаптичка, што је при обликовању предмета за свакодневну употребу веома значајно.

Минималне интервенције осим црно-белог знака, укључују текстуре – типичне за рад на точку, а такође и налепљене анаглифе који су пандан барботинској декорацији⁸. . Отисци прстију који замењују дршке (неолитских посуда) отварају питања аутентичности, алата и ручног рада који ће у даљем раду бити шире разрађени. Позлаћени порцелански детаљи уводе причу о естетизацији комодитизације. Именован као „бело злато”, порцелан у друштвеном контексту еманира особине потрошачког друштва, те још од европског открића јесте медиј који је предмет жеља, престижа, масовне продукције, превара и ратова, глобалне трговине и задовољства. Такође, апликацијом на глазираном порцелану, он постаје минијатурно огледало које посматрача-конзумента уводи у виртуелни свет стварног тренутка.

⁸ Барботин као археолошки термин глинене декорације подразумева све врсте интервенција глином на непеченом глиненом предмету. Видети (Vukovic, 2016, pp. 661–664)



Слика 17- Савић Валентина, детаљ рада „Модерна Винча“ 2022 (фотографија Јована Јаребица)

Ова три елемента: знање, мета-знање и визуелно-хаптичка перцепција послужили су у превођењу и формирању моста од неолитичког до металитичког концепта знања и стваралаштва. У овом случају металитички концепт садржи све врсте перцепција и знање условљено искуством и маштом. На крају, можемо рећи да овај хибридни рад – асамблаж омогућава да се симбиозом облика, декора, технологије и хипертекста створи шира слика стварности у свим регистрима и концептима које користи – знања, аутентичности, мета-знања, виртуелности и догађаја.

5.4 Алатница

Техничке карактеристике: Већина керамичких објеката је ливена од ливеће порцеланске масе типа Лимож ПЦО10Б (Limoge PCO10B) и глазирана транспарентном КРСЛ глазуром. Варијанте посуда за бебе су ливене од композитног порцелана, тј. горе наведеног порцелана са примесама траве и папира. Сваки рад је печен три пута на температурама: Бисквитно печење 850 °С, глазурно печење 1210 °С и позлата 800 С°.

Поступак: Асамблаж се састоји од 6 порцеланских здела „Мерица”, једне веће коничне зделе, седам посуда за бебе „Малиша” (са варијацијама, које показују могуће друге функције) и 14 фигурина-алата . Малиша је пројектован са увећањем од 18% (предвиђено скупљање порцелана након другог печења). Урађен је технички цртеж и компјутерски 3Д модел, на основу кога је моделован гипсани прототип и калуп.

Модел „Мерице” је ручно рађен у глини са предвиђеним увећањем, на основу којег је направљен калуп из кога је ливена. Декорација је изведена канеловањем свеже ливене посуде на точку (пример велике зделе) изливањем ливеће масе по посуди („Малиша“), док су златни детаљи осликани четкицом.

Анализа: Питање хаптичког доживљаја керамике оптимално се може истражити на примеру посуда. Оне имају двојаку намену – чувања садржине и руковања. Величина, облик и третман површине зависи од намене и подразумева обе функције, а пожељно је да декорација буде сагласна са овим функцијама. Винчанске посуде су у том смислу прилично доследно поштовале ова правила. Облик је одговарао функцији, руковање је осмишљено у складу са могућностима и захтевима, док је третман површина пратио садржај и намену.

Један од граничних примера који скреће пажњу на ова правила су управо посуде које су служиле храњењу немоћних. Посуде су у овим случајевима морале имати прецизно осмишљену форму, која ће на најоптималнији начин служити сврси. Тако на примеру посуда за храњење беба и малих здела са великом дршком можемо видети начин употребе, који експлицитно указује на посуду као алатку.

Асамблаж „Алатница” састоји се од неколико порцеланских употребних предмета издвојених из типологије здела, амфорета и фигурина са циљем истраживања посуде као епистемолошке алатке.



Слика 18- Савић Валентина „Мерица (порцеланоза неолитика)” 2022

„Мерица“ (*porcelanosa neolitica*) је мања посуда која припада типу здела, са предимензионираном дршком. Својим обликом и величином подсећа на савремене

облике кутлаче, сосијере, или зделе за супу. Облик дршке наводи да се њом руковало на начине сличне употреби кашике, те да се садржина вероватно преузимала из веће посуде. У том смислу можемо замислити да се из заједничке посуде узимала врела кувана храна, или вода са извора, или је пак служила као мерица за намирнице ситније гранулације (пшеница, сочиво итд.) Са овим претпоставкама је урађена и „Мерица” као посуда за топле напитке или меку храну. Капацитет од 200 ml омогућава јој и функцију мерења количине хране. Продужена дршка је моделована тако да оптимално подржава положај руке (и десне и леве) при коришћењу. Овалан облик са дршком постављеном на ужој страни омогућава лакше изливање течности у 2 правца.

5.4.1 Случај посуде за за бебе и немоћне

Недавна истраживања спроведена у Европи, на локалитетима од 2500. до 2000. године пре нове ере, скренула су пажњу археолога на питања исхране деце и слабих у праисторији. Посуде које су биле дефинисане као зделе, а обликом који данас подсећају на мешавину чајника и флаша са малим пипком кроз који може да прође течност, пронађене су у дечјим некрополама. Један од најстаријих европских примера је посуда пронађена у ЛБК (култура линеарне керамике) из Штајерске, из периода од 5500. до 4800. године пре нове ере. (Rebay-Salisbury, 2017) Посуде су направљене од нискотемпературне глине и печене се на температури до 1000 °C. На основу липидних остатака и вредности специфичних за једињења масних киселина посуда из бронзаног доба пронађених у Баварској (Dunne et al., 2019), закључено је да се у судовима налазило млеко или млечни производи домаћих животиња.

Значајан моменат у коришћењу керамичких производа који се тиче технологије и дизајна има тесне везе са хигијеном и здрављем. Посуде за бебе су од неолита до индустријске револуције израђиване претежно од керамике са лошим хигијенским карактеристикама. Керамика печена на ниској температури, неусаглашеност са често штетним глазурама, те неадекватан облик су допринели да се велики број одојчади разболевао и умирао од честих инфекција. Тек од XX века дизајн и материјали се радикално мењају.

Дизајн неолитских посуда подразумевао је да могу стати у дечију руку, имају интегрисан кратки пипак (цеваста изливник) са отвором пречника 2 до 5 милиметара, који неретко имитира брадавицу, док је тело посуде облика женских груди. Овакав тип посуде је у винчанској типологији сврстан у амфоре, које немају анализирану

конкретну функцију, али с обзиром на то да су скоро идентичне истраженим посудама из бронзаног доба можемо претпоставити да им је и функција била слична. Лидија Бал у свом раду „Минијатурне посуде винчанске културе; Дечије играчке или предмети неке друге намене“ даје приказ ових посуда и каже:

„Када су у питању посуде са цевастим изливком из различитих праисторијских периода, Д. Бален-Легунићна наводи да су оне биле прикладне за храњење деце (Balen -Letunić 1982: 72, 2/11). На Кормадину су пронађене три посуде овог типа (Šeper 1952: 2/1.5/6; .9/4). Њихова функција различито је интерпретирана у литератури, а занимљиво је да је Шлиман за овакве посуде нађене у Троји претпостављао да су служиле за храњење деце (Schlieman 1881: 453, г. 446–447). Оне су пронађене и у микенским дечијим гробовима (чак и у гробовима деце која су имала 5 или 6 година), а сматра се да је њихова улога била пружање утехе деци на путовању у доњи свет. С друге стране, Ј. Живковићове посуде асоцирају на мере које су коришћене за течност (Živković 2001: 21). Закључује на крају да је за коначну интерпретацију ових посуда потребна хемијска анализа трагова сачуваних супстанци која би оповргла или потврдила ове хипотезе.“ (Balj, 2009, р. 28)

Дакле, минијатурне посуде би могле бити праисторијске мензуре или беби-бочице, али би у у оба случаја мера течности била битна, јер као и код данашњих бочица, количина хране се повећава са узрастом, те би самим тим њен облик и положај пипка био различит. „Малиша” је у том смислу, бочица дизајнирана за дечију употребу. Обликом подражава хаптичку перцепцију руке, док визуелно декоративни елементи задржавају пажњу детета. Форма је децентрирана, овална, подсећа на кап са два отвора који омогућују и брзо и споро изливање.

Урађено је више примерака који су испитивали понашање материјала (бочице од композитног материјала) и измене функција (одузимањем пипка, спајањем и сечењем) чиме би се могле добити вазе, боце, мерице или посуде за храњење старих и немоћних које претпостављају храњење у лежећем положају.



Слика 19- „Случај беби бочице“: горе лево – 3Д прототип; горе десно – винчанска посуда и модел у порцелану; доле – варијације

Иако реферишу на праисторијски облик са познатом или непознатом функцијом, одабрани облици прате њихове потенцијале – идеје о мери посуде као такве, која је алат са којим се може руковати. Пратећи праисторијско-савремени контекст композицијом на средини стола почев од једне велике зделе напуњене житом окружене са 6 „Мерица“, ограђених беби бочицама и антропоморфним фигуринама –алатима указује се и на социолошку паралелу локалне и глобалне прерасподеле хране и гледаоцу поставља питање : Шта је то што одеђује меру друштвених промена?



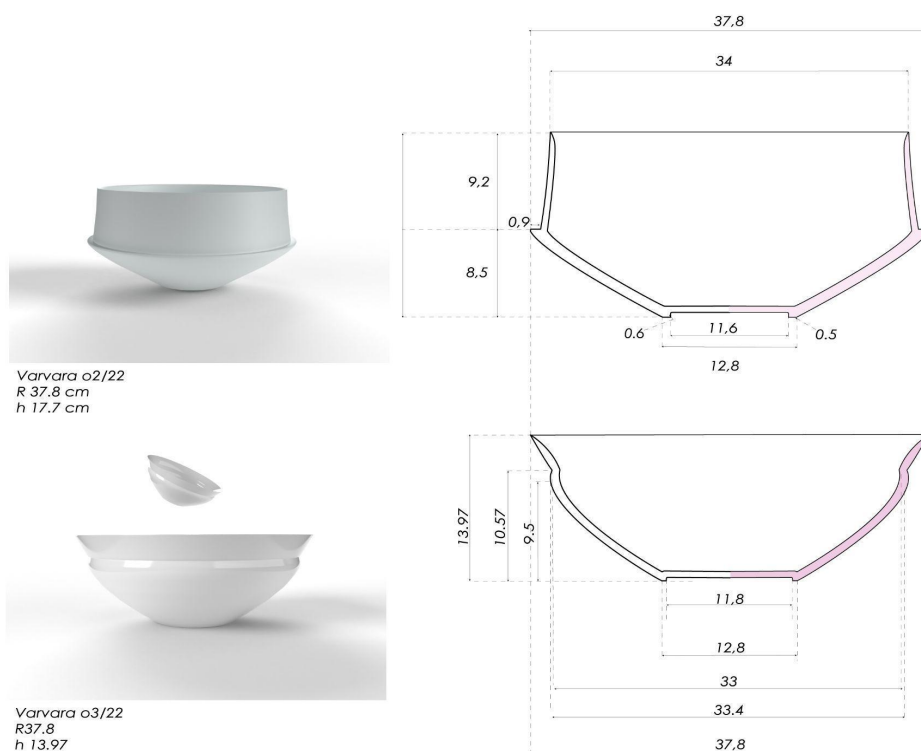
Слика 20- Валентина Савић, детаљи посуде и фигурина, 2022

5.5 Варвара

Техничка спецификација: Сви керамички објекти су изливени од ливеће порцеланске масе типа Лимож ПЦО10Б (Limoge PCO10B) и глазирани транспарентном КРСЛ глазуром. Један број посуда као декор има утиснути камен –лискуп (mica), а као везиво тј. лепак коришћен је папир-порцелан. Сваки рад је печен три пута на температурама: бисквитно печење 850 °С, глазурно печење 1210 °С и позлата 800 °С.

Поступак: Асамблаж се састоји од порцеланских посуда и фигурина, девет црних столова, гуме, пакет траке и вештачких трепавица.

Пројектоване су две врсте посуда са увећањем од 18% (предвиђено скупљање порцелана након другог печења). Димензије посуда су компатибилне, јер је предвиђено да се могу уклапати сечењем, понављањем и спајањем у току израде или након печења. Урађени су технички цртежи и компјутерски 3д модели, помоћу којих је била могућа бржа провера тачки уклапања.



Слика 21- Валентина Савић, Посуде „Варвара 2“ и „Варвара 3“ : Лево 3Д модел, десно технички цртеж

Моделу фигурина су ручно рађени у глини са предвиђеним увећањем, након чега је направљен калуп из кога су изливене. Урађено је пет фигурина, различитих димензија. Порцелански предмети су изливени у гипсаним калупима. Декорације су изведене апликацијом камена, убадањем, исписом, урезивањем на точку у непеченом стању, док је позлата накнадно нанесена четкицом.



Слика 22 – лево: модели рађени у глини у гипсаним калупима; средина: модели од глине; десно: модел, осушени одливак и глазиран и позлаћена фигурина 2021

Анализа: Рад „Варвара“ наставља причу о типовима посуда са декором и дизајну који се развија пратећи динамичку методологију, којом се појашњавају процеси у смислу токова различитих стања. Хронолошки, прати се историјски развитак израде, јер је ручни рад претходио ливењу из калупа. (рад *Савремена винча* у односу на „Варвара“), па след прати и поставка рада на девет црних столова повезаних пакет траком са исписом – Ломљиво (Fragile).

Хоризонтална композиција осим што симболички одговара овој хронолошкој динамици, у складу са тим приказује и типове посуда, настале из истог калупа – које имају различите димензије и функције. Читано са лева на десно и *vice versa*, оба облика су на средини композиције спојена у једну посуду са поклопцем. Рад почиње, завршава се, или наставља са колутом пакет траке. Линеарни наратив наглашен пакет траком (која повезује све столове и зауставља се на поду) наглашава азијски концепт слике као развијеног свитка, који је домовина порцелана. Од центра ка крајевима, фигурине и посуде као део декора имају ознаке сведене на црту и тачку, и преводе се дигиталним декодирањем у смислу – 0 и 1, који могу кореспондирати са знацима винчанске културе. Такође, различити начини исписа реферишу и повезују неолитске декоративне методе (на пример убадање оштрим предметом или ноктом) и модерна кинеско-европска метода сликања на порцелану (надглазурно осликавање златом).



Слика- 23 - Савић Валентина, детаљ асамблажа – третман правца – црта, трака са текстом, крива линија (фотографија Јована Јаребица)

У складу са овим, једно од питања које истражује овај рад је јавни и приватни карактер керамике. Отворене посуде које се затварају у центру композиције, а исписом предефинисане као ломљиве, испитују крхкост јавно-приватног дискурса. Развијени декор који је примењен у раду „Савремена Винча“, сада од цртежа, преко текстуре, анаглифа (природног – камен и ливеног – прсти) прелази у скулптуру. Она овде има примењену функцију као дршка поклопца – „Завезани пиони” или је привидно самостална (самостојећа у посуди).

Дакле, од линеарног наратива, кроз композицију инсталирану у форми обеда, преплићу се историјски, локални и глобални аспекти, особени за медиј керамике и порцелана којим се добија њихов метанаратив.

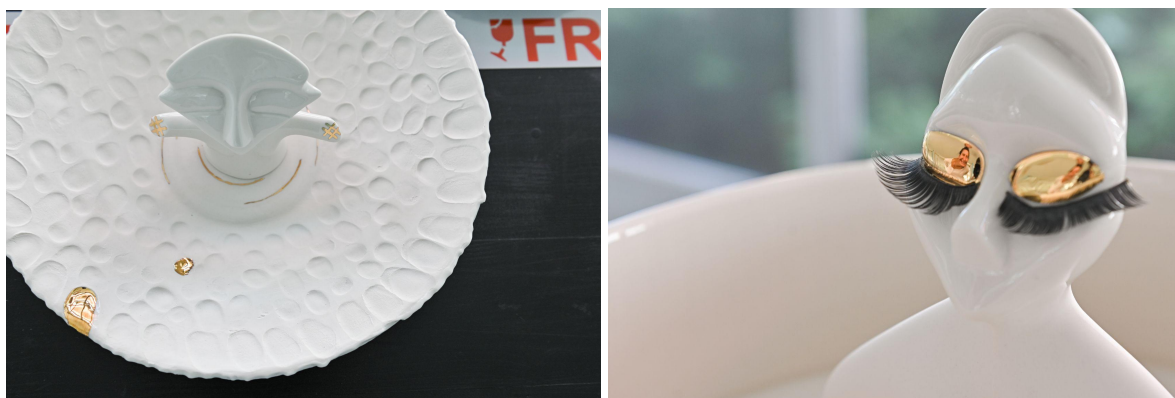
Предетерминисани услови које поставља сама природа материјала уграђени су у значење рада. Декор се развија од црте и тачке до самосталне скулптуре, која са дизајном гради нелинеарни асамблаж. Посматрач – конзумент стога је у могућности да посматра композицију као целину и/или детаљ, дизајн и/или скулптуру, уметничку инсталацију и/или део ентеријера.

Јавни и приватни дискурс наглашен је позицијом фигурина и поставком у простору као раскрснице путева који воде у различите лабораторије, а везу са лабораторијама налазимо и у чињеници да се у њима, између осталог, врше испитивања уметничких предмета и индустријске хране.

Поред посуда, на столовима је постављено и више фигурина названих: Варвара, Херој, Пион, Беба и Алат. Визуелна инспирација је нађена у антропоморфним фигуринама винчанске културе, а избор је личан и повезан са пореклом, могућим функцијама, и друштвеним наративима праисторијске и савремене културе. Тако је фигурина „Варвара највећа“, јер се претпоставља да је жена у неолиту била друштвено доминантна. Представља уметничку реинтерпретацију „Богиње на трону” пронађене на локалитету Предионица код Приштине. Миграциона судбина археолошке фигурине прати ауторкину, која је рођена на Косову и Метохији, а живи и ради у Београду. Како каже Даглас Бејли у својој књизи „Праисторијске фигурине: репрезентација и тело у Неолиту” (“Prehistoric Figurines: Representation and Corporeality in the Neolithic”) визуелна репрезентација никада није политички невина (Bailey, 2005, p. 142)), те она осим савремене политичке судбине, посматрана такође из перспективе визуелне уметности 21. века представља – високо естетизовани апарат моћи, који влада свакодневницом. Три „Варваре“ на столу, представљају Делезове три ћерке хаоса – Науку, Филозофију и Уметност и декорисане су златним исписом на дну (црте и тачке)

који појашњава њихове темељне улоге, док вештачке трепавице говоре о предимензионираној естетици тренутка, која може показати само тенденције савременог наратива. Смештене у посуде, представљају парадигму савремене богиње на трону чије је поље моћи ограничено, која се из сфере декора издваја у самосталну скулптуру, ипак још увек дефинисану употребним пољем. Посматрана као апаратура промене, она редефинише везе између индивидуе и групе и постаје репрезентација сложених политичких динамика.

Питање „антропоморфне апаратуре” разрађује се даље фигурином „Завезани пиони”, која је постављена у функцији дршке поклопца на централној посуди са поклопцем. Две спојене фигурине пиона смештене на врху посуде показују правце догађаја и прате поставку фигурина које су симболично заузеле позицију „чуварки сакралног места”. Сакрално место у овом случају разрађује два битна момента. Један је простор, облик, боја, величина (чинија – тањир), а други – порцелан као дискурзивну форму погледа (око, трепавица, огледало). Разумевање објеката из позиције посматрача и праваца – оса његових погледа, налазимо у злату. Позлаћене површине су и огледала која посматрача смештају управо на позицију сакралног места и додељују му активну улогу асистента смерова који формира сопствене путеве перцепције и самим тим гради ново. Гледајући у огледало, он не гледа форму већ тачку у којој акција настаје и треба да се настави., а наставља се у њему самом. Око фигурине, отисак прста, црта и тачка тако постају инцидент површине који појмове интегритета и аутентичности сублимира у декору – био он тачка или скулптура.

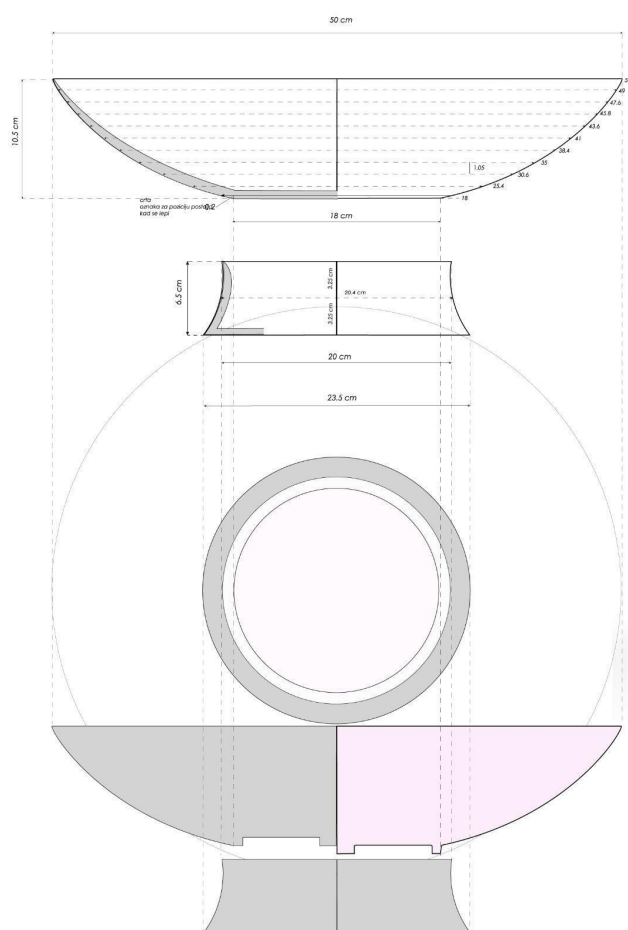


Слика 24- Валентина Савић, детаљ рада „Варвара“ – инцидент површине – Пион и Варвара

5.6 Мета матер

Техничка спецификација: Објекти су урађени од тврде порцеланске масе помешане са целулозом. Глазирани су транспарентном глазуром КПЦЛ и накнадно декорисани златом. Сваки предмет печен је на температурама: бисквитно печење 800 °С, глазурно 1240 °С и позлата 800 °С Изведено је пет објеката у величинама: посуде за оставу 60x40x18 cm и 50x10x38 cm, портрети 30x15x30 cm и тањир 45x10 cm.

Поступак: Изради предмета претходила је моделовање скулптура, великих посуда за оставу и тањира. Модел портрета је вајан у глини од кога је направљен гипсани калуп. Модели посуда за оставу урађени су у стиропору, док је модел тањира урађен класичном техником керамичког дизајна; на основу техничког цртежа направљен је модел у гипсу, а затим и калуп.



VARVARA 01/22
R 30 cm
H 10.5 cm
postolje
R 23 cm
h 6.5 cm



Valentina

Слика 25-Савић Валентина, технички цртеж, 3Д модел, „Варвара 1“

Различити третмани у изради модела су примењени као најоптималније решење које се могло извести у атељејским условима. Стиропор се показао као изврсна замена за глину или гипс, нарочито када су у питању веће димензије, јер је омогућио лагано руковање и обрађивање. Израда калупа од предмета који су направљени од глине (иако претежно скулпторска техника), честа је пракса и у фабрикама порцелана у Кини, где се модели од свежје глине третирају тако да остају неоштећени и након извлачења из калупа. Погодна је за израду свих врста скулптура, фигурина и предмета сложених облика, те може бити и брза у зависности од вештине ствараоца.

Припрема папир-порцеланске масе за ливење подразумевала је додавање порцеланској маси 10% целулозе, 30% воде и 3% елекролита. Овако добијена маса је наношена у гипсане калупе ливењем или утискивањем-квечовањем у више слојева. Декорација на портретима изведена је умакањем женског улошка и маске у порцелан и додата изливеној форми. У просушену порцеланску масу утискиван је камен (лискун-мица). Остали декор изведен је урезивањем на просушеном предмету. Након печења одређени делови су осликани златом. Фигурине на посудама су залепљене пакет траком.



Слика 26 - Савић Валентина, „Мета Матер“ – детаљ, 2022

Анализа: „Преткиња, мајка, портрет, богиња или играчка?“ – питање је које амерички антрополог Дејвид Бејли поставља у наслову своје студије о неолитским фигуринама. Како је неолитска заједница перципирала тело и који су били тадашњи друштвени ставови према полу – ова схватања одређивала су и функцију и значај фигурина. Свакако је битно да су оне имале посебан потенцијал за манипулацију

идеологијом и механизам друштвене контроле (Bailey, 2010). Фигурина није објекат по себи већ социолошки поступак симболичног признавања којим се уздиже до свести о себи, људском телу и свету у коме фигурира. Она производи значења, док је портрет кодификује и представља знак или облик односа према другоме. У том смислу „Мета матер“ је склоп фигурина, посуда за чување хране и портрета који заједно испитују наше разумевање антропоморфне репрезентације и њене везе са дизајном, то јест употребним. Антропоморфни поклопци винчанске керамике постају самостални портрети, самим чином склањања са посуде и осамостаљивањем, док је огољеним посудама у позадини вештачки додата недостајућа антропоморффикација у виду скулптуралног декора. Оваква интервенција прати историјски наратив односа уметности и дизајна. Залепљена пакет траком фигурина овде трансформише начин гледања, идентификујући друштвену позицију уметности и дизајна. Асамблаж овим поступком указује на две парадигме које се истовремено одвијају: постајање и нестајање као процес који се истовремено дешава: повезаност и раскид – било да је у питању медиј, светоназор, место, перцепција или човек и жена.

Дакле, наглашава се питање како и где су постављене границе између дизајна и уметности и да ли постоји центар то јест заједничка тачка (ако изузмемо историјски контекст настанка) ових дисциплина.

„Мета Матер“ извлачи из праисторијског наратива елементе који умрежавају остале асамблаже. Централна композиција постаје раскрсница појмова, дискурса и материјала који се у овој тачки преламају. Она повезује скулптуру са дизајном и раздваја их, испитује наш светоназор о положају уметничког дела и дизајна, истражујући – да ли је дизајн скулптура или је скулптура дизајн?



Слика 27- Валентина Савић, „Мета матер“ – детаљ „Портрет са маском“ 2022

Портрети са погледом се надограђују и праве узрочне везе, које се последично допуњују. Њихова жижа погледа је у отвореном тањиру, равни која је уједно и центар и граница, тј. раскрсница. Портрет-лице је овде посматрано као носилац афективности, које по Делезу није нужно представа самог лица већ оликовљавање (*visagéification*) тј. скица или ликовност (*visagéité*) која указује на трептај усана или блесак погледа.



Слика 28- Савић Валентина, „Мета Матер”, детаљ тањир 2022

Сибол центра је постајање у смислу актуелизације догађаја, где се прошло и стварно смеђују. Скулптура је сада постала самостална (у односу на рад „Варвара“) и два портрета стоје независни од омеђеног простора. Велика мајка је у овом случају само керамички декор – запис, еманација прошлости (Варваре) која своју праисторијску потку умеће у савремену и реферише је знаковима границе и мете – велике раскрснице, док изоловани портрети погледом усмерени на догађај филтрирају наративе.

Композитни материјал од ког су направљени, доприноси засићењу материјала а уједно и прави шупљине. Условно можемо претпоставити да се ради о женском и мушком портрету, које прати женска и мушка посуда за чување намирница. Заштитници су амфоре и посуде за оставу, сачувано наслеђе које барата улогама универзалних стереотипа, док са друге стране оцртава светоназор о жени, њеном месту у заштићеном подручју – плодности или сексуалности?

5.7 “Junkspace” – Простори отпада

Техничка спецификација: Керамички објекти су урађени од три врсте композитних порцеланских маса. Температура печења је 1240 °С и 800 °С. Изведено је шест објеката у величинама 60x20 cm и 45x10 cm, делимично глазираних глазуром КРСЛ. Декор је изведен налепницом нанесеном на свежу глину, и позлатом.

Поступак: На основу скица је урађен модел у стиропору и гипсани калуп. Порцеланска маса је мешана са одабраним сагоривим материјалима – женским улошцима, маскама за једнократну употребу и тоалетним папиром. Израда је зависила од масе, те је изведена умакањем материјала у порцелан и наношењем у слојевима (маске и улошци) и квечовањем (папир-порцелан) у гипсане калупе. При изради тањира коришћен је већ постојећи калуп направљен за извођење дела рада *Мета матер*.

Анализа: “... Junkspace представља жељену машину која је настала процесом филтрације отпада са задатком задржавања отпада. Састоји од три порцеланске инсталације инспирисане формом амфоре коју чине беспредметне индивидуалности одбачених, сагорелих ствари од којих је остао само отисак структуре-декора.



Слика 29- Савић Валентина, “Junkspace – Prostor otpada” 2022

Асамблаж као територија која се стално разграђује и ствара, овде отвара простор ка декомпозицији живота који увезује праисторијски пасиван контекст са савременим-активним, чиме се контекстуализује архајско у савремено и преиспитује цивилизацијски отисак. Особина керамике и порцелана омогућава да се мешањем са другим материјалима створи нови који ће у својој структури садржавати отисак мешавине. Асоцијативне компоненте добијене оваквим приступом и техником додатно умрежавају добијена нова значења. Због тога су изабрана три савремена сагорива материјала, која долазе из медијума отпада, а могуће их је „порцеланизацијом” претворити у својеврстан нови неоргански фосил. Изабрани предмети су женски улошци, тоалетни папир и маске за једнократну употребу. Они захваљујући својим особинама да задржавају порцеланску масу у својој структури, омогућавају да се после печења добије скоро идентичан облик оном органском. Ова техника је већ делимично уведена као детаљ у портретима (у раду „Мета Матер“), а овде добија пуну примену формирањем објеката од потпуног композита. Посуде су смештене у три метална оквира који симболично ограничавају сваки рад појединачно.

Универзалност облика и композитни порцелански материјал који је уједно и декор, концептуализује Идеју „дизајнирања” чиме је преноси у апстрактно поље потенцијала производње новог значања, које је у сталном процесу настајања. Огољена форма две посуде без садржине омогућава гледаоцу успостављање релеја перцепције: од археолошке, преко научне до актуелне у свим регистрима. Метафорички приказује концепте детеритиријализације везане за савремено номадско друштво, или пак територијализације замрзавањем кретања чији вертикалан правац говори о примитивном ограђеном седалачком друштву. Посуда тако постаје оружје, граница, мета, или отпад и тиме реферише о свим претходним садашњим и будућим посудама. На крају, говори о дизајну као флуидном процесу испитивања савремености –последницама дизајнирања, новим и старим технологијама, политикама, друштвима, науци, одговорности и ангажовањима; али и о дизајну после дизајна.

Како Рем Кулхас каже у свом есеју:

„Ако је свемирски отпад људски отпад који затрпава универзум, простор отпада је остатак који човечанство оставља на планети ... простор отпада је оно што остаје након што модернизација одради свој ток или, тачније, оно што коагулира док је модернизација у току, њени резултати. Модернизација је имала рационалан програм: да подели благослове науке, универзално. Простор отпада је његова апотеоза, или распад... Иако су његови појединачни делови резултат бриљантних изуума, луцидно

планираних од стране људске интелигенције, појачаних бесконачним прорачуном, њихов збир означава крај просветљења, његово васкрсење као фарсу, чистиште ниског степена” ... (*Junkspace*, 2001)



Слика 30- Валентина Савић, “Junkspace” – детаљ 2022

5.8 Машина која цури - Лабораторијске вежба тока

Виртуелно није статично већ константно самокреирајуће – диференцијација као процес.(Protevi, 2001)

Техничка спецификација: Керамички објекти су изливени од меке порцеланске ливачке масе типа Лимож ПЦО10Б (Limoge PCO10B) и тврде порцеланске масе која је спремана у бившој Фабрици порцелана Зајечар. Температура печења је зависила од врсте порцелана, те су композити са меким порцеланом печени на 1200 °С, док су композити тврдог порцелана печени на 1250 °С. Изливане купе су у величинама од 15 до 20 cm .

Поступак: Порцеланске масе су мешане са сагоривим материјалима органског и неорганског порекла: откос(трава), папир, пиљевина, брашно, кафа, квасац и хлеб. У зависности од карактеристика композитне масе, предмети су добијени или ливењем или квечовањем (утискивањем) у гипсаним калупима. Коришћени су делови већ постојећих калупа направљених за композицију „Нуке“. Испитане су карактеристике материјала – структура материјала скенирајућим електронским микроскопом и секундарним – електронским детектором (СЕМ-СЕД) у непеченом и печеном стању.

Циљ испитивања је био проширивање знања о технолошким својствима композитног материјала, у овом случају папир-порцелана и откривање могућих разлика у карактеру материјала између порцеланске масе и папир порцелана. Истраживање скенирајућим електронским микроскопом подразумева истраживање микроструктура узорака непеченог порцелана, печеног порцелана ,непеченог папир-порцелана, и печеног папир порцелана.

5.8.1 Експерименталне технике

Неколико врста порцелана је изливено и испечено са циљем да се изабере она врста која поседује оптималне карактеристике приликом сушења и печења. У том процесу коришћене су готове, припремљене масе: ливећа маса Мон Блан 001 (Mont Blanc 001), маса Мон Блан 011 (Mont Blanc 011), маса Имерис Лимож (PCO10B), маса (Southern Ice porcelain), ливећа маса зајечарског порцелана. Такође су направљене три масе од каолина фелдспата, кварца и песка у тежинским односима: **В2** - каолин 35%, натријум-фелдспат 20%, песак 45%; **В3** - каолин 50%, натријум-фелдспат 25%,

илицијум-диоксид 25%; **B4** - каолин 40%, натријум-фелдспат 50%, силицијум-диоксид 10%.



Слика 31- Валентина Савић, порцеланске масе пробе 2019

Од добијених узорака изабран је зајечарски тврди порцелан, као најоптималнији. Маса се врло лако уливала и квечовала у калупима, проценат скупљања је био оптималан у односу на остале врсте порцелана.

Као додатни материјал коришћен је папир који је комбинован са порцеланским масом. За ову сврху коришћен је тоалетни папир, чије су особине да се лако раствара у води, чиме је олакшано добијање папирне пулпе.

Папир је потопљен у врелој води и охлађен. Умућена је папирна пулпа која је потом процеђена и остављена да се осуши. Водени остатак од пулпе је искоришћен у процесу прављења ливеће масе. Она је направљена у промеру од 1 kg порцеланске суве масе помешане са 500 ml воде и 4 ml воденог стакла. У овако умућену масу додата је папирна пулпа. Папирно-порцеланска маса (ПП) је мешана миксером 15 минута дневно 7 дана, а спремљена је тако да је садржавала 9% папира. Урађене су две количине, тест количина од једног килограма, а потом и већа количина од десет килограма.



Слика 32- Папир – порцелан маса – поступак израде

Тестови су рађени у једностраним калупима у облику плочица промера 8x8 cm. Урађено је низ плочица различитих дебљина и рељефних текстура, да би се пратило понашање материјала у процесу сушења и печења. Такође су урађене и две веће купасте форме почетних димензија 20x12 cm и 15x10 cm. На мањим формама су упоредо урађени и узорци поцеланске масе и ПП масе. Поступак ливења подразумевао је ливење плочице и сушење у калупу без мануелне интервенције, да би се пратила могућа кривљења у процесу сушења и након печења. Сушење је трајало 24 часа на собној температури од 20 °C. Тежина плочице је мерена у свежем и сувом стању, након бисквитања и коначног печења. Температура бисквитног печења је 900 °C у режиму повећања температуре 180 °C на сат, са задршком од 15 минута на 420 °C и 900 °C. Температура финалног печења је 1250 °C, са задршком од 15 минута на 550 °C и 1250 °C.

Препоручене технике за утврђивање особина ове композитне масе су: 1. Линеарно скупљање папир-порцелана (ПП у даљем тексту) у процесу сушења и печења 2. Губитак тежине у процесу сушења и печења 3. Испитивање механичке чврстоће 3. СЕМ анализа 5. XRD анализа

1. Линеарно скупљање порцеланске и ПП масе у процесу сушења – Линеарно скупљање плочице величине 8x8 cm показало је да се највећи проценат скупљања код порцелана и ПП масе дешава приликом печења у распону од 900 °C - 1250 °C. Сви узорци показују мали проценат скупљања у процесу сушења, као и то да ПП узорци имају мањи проценат скупљања од порцеланске масе. Највеће измерене разлике процента скупљања у фази сушења ПП масе и порцеланске масе је: за ПП масе 4,1%, док је код порцеланске масе 4,8%. Мора се узети у обзир да су мерења вршена у уметничком студију, са различитим узорцима, те се резултати крећу мање од 4,8% и више од 4,1%. Приликом бисквитног печења проценат скупљања ПП масе у односу на свеже стање је 2,5%, а порцеланске масе 3-3,5%. Код коначног печења долази до највећег процента скупљања, код ПП масе је проценат скупљања 15%, док је код порцеланске масе 18%.

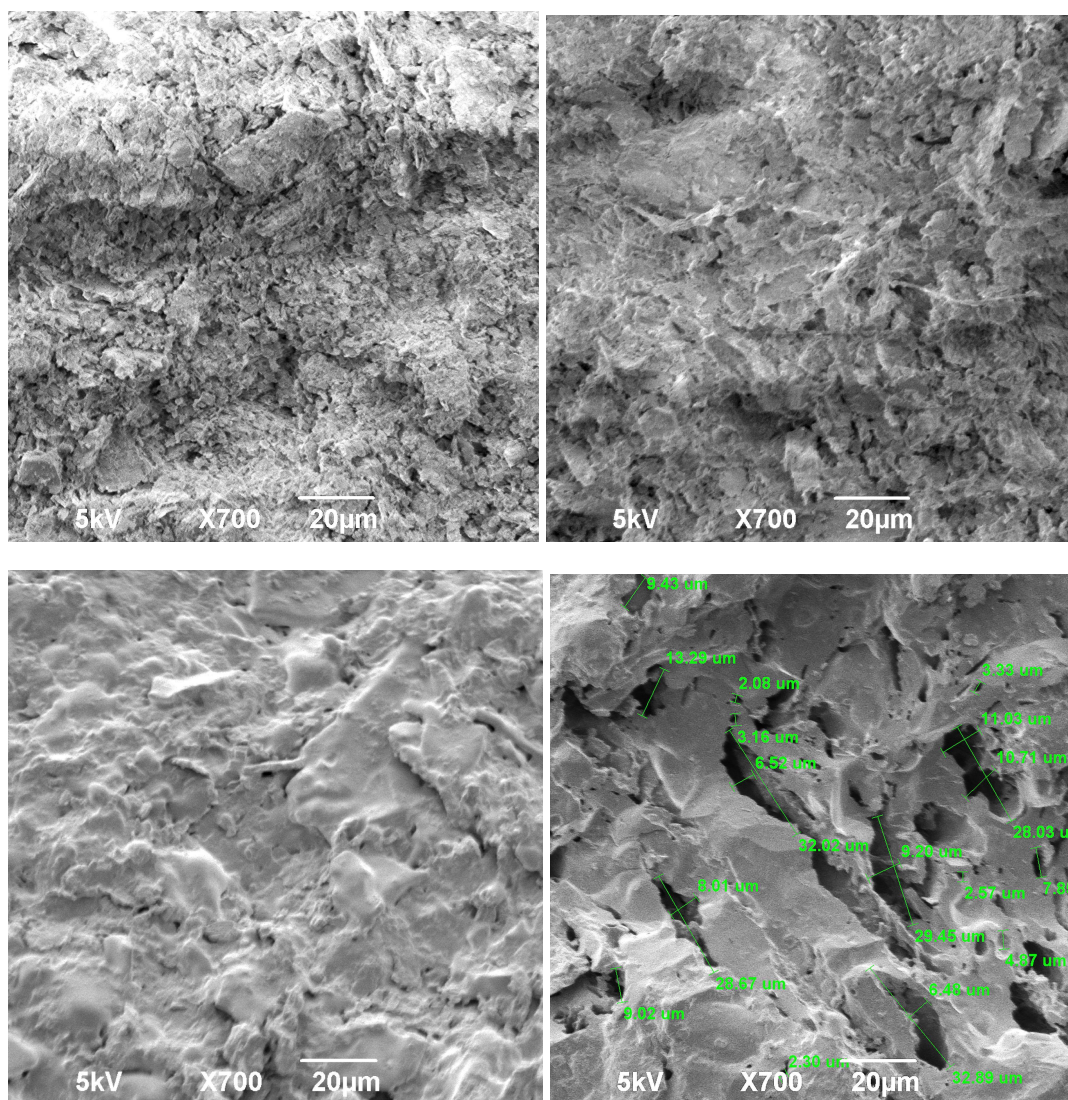
2. Губитак тежине у процесу сушења и печења – Резултати губитка тежине у свежем стању приликом сушења показују да је ПП маса лакша од порцелана, као и да има већи губитак тежине од порцеланске масе. Средњи резултат свих узорака ПП маса је између 21% - 25%, у зависности од тога да ли је маса била ливена или квечована.

Порцеланска маса је изгубила у тежини процентуално 16% у процесу сушења. Резултати показују да је ПП маса изгубила највећи део тежине у процесу сушења.

3. Механичка чврстоћа – Испитивање механичке чврстоће је урађено у атељејским условима, те се подаци ослањају на практично знање и опсервацију у процесу рада са масама. ПП маса је показала да има већу чврстину у односу на порцеланску масу. У сувом стању порцеланска маса се лакше ломи и пуца, док се ПП маса при ломљењу на два дела није лако одвајала, захваљујући влакнима из папира који су задржавали изломљене делове заједно. За даља и детаљнија испитивања потребно је лабораторијско испитивање. Према истраживању ПП маса које је спровео Ким Јеоунг-Ах, механичка чврстоћа ПП масе је већа од порцеланске масе, и повећава се процентуалним повећањем количине папира у сувој порцеланској маси. (Kim, 2006)

4. СЕМ анализа – Истраживање микроструктуре ПП и порцеланске масе могуће је скенирањем електронским микроскопом. Овом техником се може детаљније посматрати површина и детаљи на порцелану. Могуће је добити слике структуре материјала увећане до 100.000 пута, те нам овакви прикази могу дати детаљне слике ПП и порцеланске масе и показати микроструктуралне разлике које ће одговорити на питање – да ли папир у порцеланској маси мења њену структуру у току сушења и након коначног печења на 1250 °C? Према Ким. Ј, СЕМ анализа је показала да се структуре ПП масе и порцеланске масе разликују како у сувом стању, тако и у печеном стању. Код ПП масе се јасно издвајају структуре папирних влакана и показује се јака веза између влакана, међутим структура није хомогена, па ово има битан утицај на механичке карактеристике ПП порцелана. Резултат и закључак овог истраживања је да папир служи као везиво које формира комплексну структурну мрежу у непеченој ПП маси. (Kim, 2006)

Испитивање узорака направљених од ПП масе и порцеланске масе у непеченом и печеном стању изведено је скенирајућим електронским микроскопом (ЈЕОЛ ЈСМ-6390). СЕМ анализом печених узорака утврђено је да се влакнаста структура папира може пратити у виду створених везивних цевчица – тунела, које се међусобно повезују и стварају специфичну мрежу. Тако се структура ПП масе битно разликује од структуре порцеланске масе (видети прилог).



Слика 33- Пример порцеланске и папир порцеланске масе са увећањем од 700 пута: горе лево – непечени порцелан, горе десно – непечени папир порцелан, доле лево –печени порцелан, доле десно – печени папир-порцелан

5. XRD анализа – Рендгенско-структурна анализа је стандардно експериментално средство за утврђивање кристалне структуре великог броја једињења која се могу наћи у кристалном облику. Рендгенски зраци се при проласку кроз кристалну средину расејавају на атомима. То расејање се одвија на атомском електронском облаку који постаје извор сферних таласа рендгенског зрачења. Интерференција тих зрака доводи до настанка дифракционих слика чији је интензитет и геометријски распоред максимума одређен атомском структуром кристала. С обзиром на то да сваки кристални материјал даје јединствену дифракциону слику, при квалитативној анализи керамичких материјала могуће је идентификовати преко 400.000 слика (Kim, 2006).

Квалитативном XRD анализом непечене ПП масе коју је спровео Ј.Ким утврђено је да су у сувој фази добијени очекивани резултати. Већина кристалних фаза је значајно показала калцијум карбонат, целулозу, каолинит, и талк. На узорцима ПП масе печеним на 1300 °C најзначајније су се издвојали анортит, α -кварц и мулит, док су се на узорцима порцеланске масе као најзаступљеније компоненте показале α -кварц и мулит. Анортит, међутим, у печеној порцеланској маси није детектован. Издвајање анортита у ПП маси се тумачи вишком калцијум-карбоната потеклим из додатног папира, који се у току печења кристализовао са фелдспатом, кварцом и каолином. (Kim, 2006)

Интересантно је даље истраживање Јеоунг-Ах Кима када је упоредио проценат кривљења порцеланске масе са додатим калцијум карбонатом и ПП масом, те је утврдио да је проценат кривљења ПП масе незнатан у односу на порцеланску масу са додатим калцијум карбонатом, која се практично потпуно деформисала на температури изнад 1300 °C (Kim, 2006, p. 33). На основу овога можемо закључити да физичке карактеристике ПП масе не зависе само од вишка калцијум карбоната, већ и од папирних влакана у структури који утичу на масу.

Начин кривљења плочица ПП масе и порцеланске масе је различит. Плочице су рађене у атељејским условима, ручно руковање је било идентично, те су остављене да се осуше у калупима. Печене су на 1250 °C на истим плочама у пећи и на подједнакој раздаљини од грејача. Ипак, начин кривљења плочица ПП масе и порцеланске масе није био исти. Тенденције кривљења су супротне: плочице од порцеланске масе су се кривиле према споља, у односу на положај у калупу, док су за разлику од њих плочице од ПП масе имале тенденцију кривљења према унутра. Осим тога, плочице од ПП масе су се далеко мање кривиле од порцеланских плочица.



Слика 34- Пример печених плочица са највећим процентом кривљења – плочице од ПП масе, порцеланске масе, мешавина глине и ПП масе

Додатно су урађене пробе са керамичким плочицама које су квечоване у истим калупима величине 8x8 cm. Након сушења, глинене плочице су изломљене у калупу и повезане са мокром ПП масом са апроксимативним садржајем воде од 20%. Процент скупљања глине, по спецификацијама произвођача је 7%, док је утврђен укупни проценат скупљања печене ПП масе 15%. Све керамичке плочице су печене на 1250 °C. Резултати показују да су се десиле значајне деформације на плочицама услед различитог процента скупљања, али се веза ПП масе и керамичког материјала одржала, те није дошло до пуцања и одвајања ове две масе у било којој фази.

Закључак: Ово истраживање указује да се практично, некодификовано познавање папир-порцелана у уметничким и занатским праксама делимично поклапа са научним истраживањима. Појединачне тврдње да је папир-порцелан чвршћи у сувој и коначно печеној фази, у истраживању спроведеном СЕМ и XRD анализом су потврђене. Студија Ј.Кима показује да је влакнаста структура која се појављује у овим фазама различита од структуре порцелана. Структура ПП масе у печеном стању се састоји од влакана која су обложена анортитом, а која формирају међусобне влакнасто-тунелске везе и мреже, чиме се ојачава материјал (Kim, 2006). Претпоставке практичног увида да папир у порцелану у процесу печења само изгори и остави једино порознију структуру испоставиле су се као нетачне. Хемијске промене које се дешавају приликом горења папира и реакција са минералима из порцелана показују да се од вишка калцијум карбоната из папира на високој температури ствара нови минерал анортит, али и да структура целулозних влакана омогућава мрежасто формирање анортита, тако да је предмет стабилнији и чвршћи.

Практичном провером ПП масе у атељејским условима утврђено је да је проценат скупљања мањи од порцеланске масе, те је самим тим могућност кривљења и пуцања у фази рада и након печења мања. Губитак тежине ПП масе је највећи у процесу сушења. Чврстина је у сувом стању већа, те је олакшано руковање у полусувом и сувом стању. Целулозна влакна омогућавају да се спајају форме различитих облика и величина у свим фазама рада са непеченом масом. У појединим случајевима препоручљиво је радити са сувом масом, нарочито када је у питању спајање великих плочастих форми, танких зидова, што у случају порцеланске масе није могуће извести. Од техника израде ПП масом се најбоље рукује у процесима ливења, квечовања, пресовања и самосталног ручног грађења. Такође, папир помешан са порцеланом се може користити као материјал који ће ефикасно спојити напрелине и пукотине настале приликом рада у порцелану, али и другим глинама.

С обзиром на то да постоји јако мали број технолошких и физичко-хемијских испитивања овог композитног материјала, те да се овај рад делимично ослања на истраживање Јеоунг-Ах Кима, а односи се само на папир-порцелан, као једну врсту композита, било би корисно у будућности урадити СЕМ и XRD испитивање на локалним узорцима и испитати микроструктуралне и хемијске промене других композитних материјала са циљем проширивања знања о могућностима керамичких и порцеланских микроструктура и апликације у дизајнерским, научним и уметничким пољима.

Анализа: Ово прегледно технолошко испитивање имало је за циљ разраду две тезе које су се тичале технологије и апликације композитних материјала. Прва је везана за карактеристике папир-порцелана као композита, а инспирисана истраживањем Ј.Кима. Чињенице које указују да се у винчанској керамичкој пракси широко користи композитни материјал у изради одређеног типа посуда, намећу питања специјалне функције посуда направљених од композитног материјала. У археолошкој литератури нема довољно података који би одговорили на ово питање, тако да не можемо са сигурношћу закључити да ли су оне имале специјалну функцију. Друга теза је савремена богато документована пракса да се посуде од композитне глине користе као филтери за воду у сиромашним регионима света, где се без великих улагања не може обезбедити пијаћа вода. (*ABOUT US | Potters for Peace*, n.d.) На основу ових теза размотрили смо могућност филтрације воде помоћу композитних порцеланских посуда, а истовремено скренули пажњу и на могуће функције непроучених типова композитних неолитских посуда. Рад „Машина која цури – Лабораторијска вежбе тока” је испитивао концепт филтрирања кроз две равни –технолошку и теоријску. Технолошки, истражено је питање структуре композита који могу имати функцију филтера, као на пример посуде направљене од порцелана мешаног са пиљевином и кафом, које најоптималније пропуштају и филтрирају воду, те би даља озбиљнија истраживања овог типа могла наћи примену у зеленим технологијама.

С обзиром на то да су претежно сва испитивања изведена у атељејским условима, примарна улога овог истраживања је била првенствено идејног карактера, са циљем успостављања релеја научних и ненаучних теза изведених у уметничком и дизајнерском пољу. *Лабораторијске вежбе тока* се стога могу посматрати у контексту апстрактне машине која константно производи и проналази проблеме.



Слика 35 - Валентина Савић, „Машина која цури – Лабораторијске вежбе тока” 2022 (фотографија Јована Јаребица)

Поставком која асоцира на лабораторију, доводимо у везу место излагања (научни институт), праисторијску праксу, скицу за дизајнерску апликацију и савремену уметничку интерпретацију – тока догађаја као концепта инхеретног делезовској теорији.

Процес откривања природе догађаја, која је и по речима Делеза питање којим се бавио у свим својим делима, (Delez, 2010, р. 206) је овде примарно посматрано кроз концепт продуктованог асамблажа, који се појављује истовремено када се појави функција. Дакле, занима нас како нешто функционише, како се употребљава, а не шта јесте. Тако да заменом битисања са постајањем из пасивне улазимо у активну сферу која се стално креће, мења и растаче. Ако је догађају инхеретна промена онда налазимо да је могуће само мапирати догађај, у овом случају постављањем питања о реконструкцији прошлости са антиципацијом будућности. Научно истраживање је овде окренуто актуализовању догађаја у неком стању ствари, одређивању граница, координатних система, функција, док уметност уводи концепт порцеланског филтера – машине у којој се ослобађају капи из мноштва пред оком посматрача, дајући му до

знања да је слобода означена догађајем од тренутка пролажења кроз зид до следеће тачке распршивања. Дакле догађај је међувреме, ишчекивање и резерва – честица. Па ако говоримо о нехијархизованом концепту продуктивног асамблажа који повезује неспојиво, онда је његов ток симбол константне промене и адаптације.

6. ЗАКЉУЧАК

Концепт је овде посматран у смислу средства које наше искуство помера ван граница старог да би могли мислити ново, а не као просто спајање различитих ствари. Следећи Делезову логику, посматрамо га у значењу креативног концепта, јер он (иако кад говори о концепту превасходно има у виду филозофију) предлаже и да концепт може „бити вежба са отвореним крајем која је корисна како филозофима, тако и научницима и уметницима.” (Parr, 2005, p. 54)

Контекст који обитује у асамблажу подразумева временску димензију – околности у којима настаје и у којима се разуме. Прошли, садашњи и будући контексти теме рада, ауторке и посматрача заједно чине рад комплетним и омогућују мноштво погледа који као крајњи резултат стичу могућност креације сопственог света и светоназора, а самим тим све учеснике конституишу у ствараоце. Уметник/ца, дизајнер/ка, филозоф/киња, научник/ца, керамичар/ка заједно су повезани метафором посуде и фигурине које су из мноштва проживљених искустава извучене у променљиве сингуларности са циљем успостављања релација, функција и конструисања нових могућности постајања у новим нехомогеним целинама. Представљене „Идеје посуде” и „Идеја фигурине” могу се бесконачно понављати и послужити као епистемолошке алатке при откривању веза и узрока модерних подела, јер за Делеза „Идеја” је концепт.

Жеља као неодвојиви концепт асамблажа овде фигурира управо као продуктивна и креативна, јер она мора производити нешто. Асамблаж без жеље је само систем, а жеља је та која селекује и додељује ствари асамблажу. Посуда може бити оруђе или оружје. У рукама домаћице је здела, ратника ракета и научника структура – све оне саме по себи су направљене у функцији задржавања и обликовања садржине, а једина разлика је њихова актуелност. Дакле, актуелност је то што продукује жељу, а жеља је та која селекује и додељује. Са било које стране се налазили – посматрача или посматраног, концепт жеље одређује токове значења.

Специфични типови тока ангажовани су апаратом хватања и екстракције –асамблажом. Дакле, не може се разумети жеља ако се не мисли у термину тока, па зато можемо говорити о поставци концепта асамблажа тек онда када је у њега уплетен ток. Асамблаж је увек завистан од токова интерних и екстерних фактора – склопа његових момената и садржине – свих ствари, тренутака стварања, обликовања, одабира, перцепције... Задатак асамблажа је повезивање форме садржине и форме експресије. Зато је посуда велика метафора асамблажа. Она и он су увек у стању интерактивности – резонанце – која захтева де се појави догађај који ће је остварити – експресивно и садржајно.



Слика 36 - Савић Валентина, „Машина која цури – Лабораторијске вежбе тока” 2022 детаљ

Стога „Машина која цури” екстрахује садржину и представник је догађаја који узима у обзир моћ селекције и описује како је изабрана једна компонента, а не друга. Природни процес филтрације, овде „мета-формички”, подразумева селекцију коју врши најчистија земља (порцелан), а говори и о Земљи која има моћ селекције од које зависе наша тела.

И, И, И... (AND, AND, AND ...)⁹ – парадоксално, ток постаје идеалан у моменту када је ометен, јер се континуирани процес додавања (кап по кап) посматра као креативно одузимање, које повезује токове асамблажа.

Ми не знамо шта је асамблаж, док не откријемо шта може урадити и коју функцију има. Асамблажом селекујемо елементе из миљеа и спајамо их у одређене формације. Сваки склоп јединки и објеката је пример децентрализованог мноштва или мрежа – ризома. Када говоре о ризому, Делез и Гатари мисле на „концепт који 'мапира' процес умреженог, релационог и трансверзалног мишљења и начин постајања без 'праћења' конструкције те мапе као фиксираниог ентитета” (Deleuze & Guattari, 2013, p. 12) . Део ризома се може отргнути, поставити на друго место из којег ће кренути нови ризом, стога су овом раду управо отргнути ризоми редизајнирани са циљем да дестабилизују границе и системе различитих дисциплина и медија и њихових великих подела, а понуђен је савремени хибридни „металитички” модел који није нужно уметнички, дизајнерски, научни или филозофски, већ је активни агент који се непрестано модификује у свом центру и изван својих граница – Мета/литос

Он повезује аналогно и дигитално, хаптичко и визуелно, примењено и непримењено. Врши прераспделу и одабир унутар система, да би увођењем новог медија у прастари делегирао идеално затварање старог и произвео безбројна отварања новог. У том смислу дизајн и редизајн који су овде приказани нису имали за циљ да прикажу само функцију и форму која га идентификације као оригинални историјски објекат који функционише у примењеном и техничком пољу, већ делују као естетски, уметнички, симболички, друштвени, филозофски... концепт.

6.1 Уметничко-истраживачки допринос

Просторна инсталација представљена у Институту за нуклеарне науке у Винчи „Савремена Винча – Концептуалне керамичке праксе” има за циљ да обогати и шире интерпретира значење контекстуализације, асамблажирања, репетитивности и разлика у истом, у медију уметничке керамике, а такође и истовремено укључи процесуалност и трансформативност керамичког дизајна као асамблажа у основна начела свог рада.

⁹ Односи се на „Нису елементи или скупови ти који дефинишу мноштво. Оно што га дефинише је И, као нешто што има своје место између елемената или између скупова. И, И, И – замуцкивање.” (у Deleuze & Parnet, 2007)

Такође да, увезивањем керамике са науком – технологијом и археологијом, укаже и прикаже нове начине долажења до креативних и иновативних модела изражавања, особених за територију на којој се стварао и ствара керамички артефакт.

Такође, да упозна ширу академску и научну јавност са концептима керамике која као медиј и дисциплина преплиће науку и технологију, уметност и дизајн, друштво и филозофију. Мапира нове интерпретације праисторијских и савремених догађаја који могу актуелизовати нове жеље, инвенције и материјале занемарене у археолошким, технолошким, етнолошким и антрополошким истраживањима, те пробуди интересовање ка адопцији керамике у широј заједници на нивоу града, државе, региона и света. Идеална позиција Винче концептуално одговара керамичким праксама које свакако могу да одиграју значајну улогу централне тачке ризома који се шири у различитим правцима науке и технолошког развоја повезивањем највећих умова науке у Институту за нуклеарна истраживања Винча, археологе најбогатијег праисторијског налазишта „Винча Бело брдо” и еклатантног примера цивилизацијског отиска свих савременика Београда највеће „Депоније Винча”.

Да позиционира керамику као оруђе и оружје стварања новог доба 21.века у свим равнима.

7. БИБЛИОГРАФИЈА

- Arnold, D. E. (1988). *Ceramic theory and cultural process*. Cambridge University Press.
- Barton, B. F., & Barton, M. S. (1993). Modes of Power in Technical and Professional Visuals. *Journal of Business and Technical Communication*, 7, 138–162.
- Bonami, F., & Frisa, M. L. (Eds.). (2003). *Dreams and conflicts: The dictatorship of the viewer: 50th International Art Exhibition* (1st ed). Marsilio : Biennale di Venezia.
- Deleuze, G. (1988a). *Foucault*. Burns & Oates.
- Deleuze, G. (1988b). *Spinoza, practical philosophy*. City Lights Books.
- Deleuze, G., & Deleuze, G. (1995). *Negotiations: 1972 - 1990*. Columbia Univ. Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* Columbia Univ. Pr.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2013). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Bloomsbury USA Academic.
- Deleuze, G., & Lapoujade, D. (2007). *Two regimes of madness: Texts and interviews, 1975-1995*. Semiotext(E) ; Distributed by MIT Press.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (2007). *Dialogues II: Revised edition* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.; p. 192 Pages). Columbia University Press.
- Delez, Ž. (2010). *Pregovori*.
- Denegri, J. (1985). *Dizajn i kultura: Izbor tekstova*. radionica SIC.
- Flusser, V. em. (1999). *Shape of Things: A Philosophy of Design*. Reaktion Books.
- Foucault, M. (2019). *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews*. Cornell University Press.
- Fruht, M. (1995). *Dizajn od zanata preko umetnosti do nauke*. IP Nauka.
- Fry, A. H., & Fry, T. (2009). *Design Futuring: Sustainability, Ethics and New Practice*. UNSW Press.

- Fuko, M. (1997). *Nadzirati i kažnjavati nastanak zatvora*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stanojevića.
- Gimbutas, M. (1974). *The Goddesses and Gods of old Europe: Myths and cult images*. Univ of California Press.
- Gimbutas, M. (2001). *The Living Goddesses*. University of California Press.
- Heraklit. (1979). *Fragmenti (Horizonti)*. Grafos.
- Libšer, I., & Vilert, F. (1989). *Tehnologija keramike* (3rd ed.). Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Marenko, B., & Brassett, J. (2015). *Deleuze and Design*. Edinburgh University Press.
- Milenković, P., & Marinković, D. (Eds.). (2005). *Mišel Fuko 1926- 1984- 2004 Hrestomatija*. Vojvođanska sociološka asocijacija.
- Papanek, V., & Papanek, V. J. (1985). *Design for the real world: Human ecology and social change*. Academy Chicago Publishers.
- Parr, A. (2005). *The Deleuze Dictionary* (revised). Edinburgh University Press.
- Protevi, J. (2001). *The Geophilosophies of Deleuze and Guattari (SEDAAG 2001)*. 6.
- Radivojevic, M., Roberts, B., Maric, M., Kuzmanovic-Cvetkovic, J., & Rehren, T. (2021). *The rise of metallurgy in Eurasia: Evolution, organization and consumption of early metal in the Balkans*. Archaeopress Publishing Ltd.
- Sauvagnargues, A. (2015). Design Machines and Art Machines. In *Deleuze and Design*. Edinburgh University press.
- Savage, G., Newman, H., & Cushion, J. (1992). *An illustrated dictionary of ceramics: Defining 3,054 terms relating to wares, materials, processes, styles, patterns, and shapes from antiquity to the present day* (Repr). Thames and Hudson.
- Simon, H. A. (1996). *The Sciences of the Artificial, third edition*. MIT Press.
- Stanković, S. (1986). *Žrtvenici i prosopomorfni poklopci iz Vinče = The altars and*

prosopomorphic lids from Vinča (D. Srejski, Ed.). Filozofski fakultet, Centar za arheološka istraživanja.

Stivale, C. J. (2014). *Gilles Deleuze: Key concepts*. Routledge.

Tasic, N. (1973). *Neolitska plastika*. Muzej grada Beograda.

Vasari, G. (1960). *Vasari on technique: Being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the lives of the most excellent painters, sculptors and architects*. Dover Art Instruction.

Васић, М. (1936). *Праисторијска Винча III*. Државна штампарија краљевине Југославије.

Гарашанин, М., & Станковић, С. (1985). Разрада типологије винчанске групе—Прилог јединственој археолошкој документацији. *Гласник*, II(2), 10–30.

Срејовић, Д. (1984). „Уметност и религија”, У Винча у праисторији и средњем веку. *Београд САНУ*, 42–56.

8. ВЕБОГРАФИЈА:

ABOUT US | Potters for Peace. (n.d.). Potters. Retrieved August 19, 2022, from <https://www.pottersforpeace.org/about-us>

Ai Weiwei, Dropping a Han Dynasty Urn, 1995 | Guggenheim Museum Bilbao. (n.d.). Guggenheim Bilbao. Retrieved September 14, 2022, from <https://www.guggenheim-bilbao.eus/learn/schools/teachers-guides/ai-weiwei-dropping-han-dynasty-urn-1995>

Allmer, T. (2012). *Towards a Critical Theory of Surveillance in Informational Capitalism*. Peter Lang D. <https://doi.org/10.3726/978-3-653-01459-4>

Arcadia University. (2010). *Ai Weiwei: Dropping the Urn (Ceramic Works, 5000 BCE - 2010 CE)*.

<https://www.arcadia.edu/ai-weiwei-dropping-urn-ceramic-works-5000-bce-2010-ce>

Bailey, D. (2005). *Prehistoric Figurines: Representation and Corporeality in the Neolithic*.

<https://www.routledge.com/Prehistoric-Figurines-Representation-and-Corporeality-in-the-Neolithic/Bailey/p/book/9780415331524>

Bailey, D. (2010). *Unearthed: A Comparative Study of Jomon Dogu and Neolithic Figurines (2010). First 21 Pages of the Volume Published by the Sainsbury Centre for the Study of Visual Arts.*

https://www.academia.edu/2273711/Unearthed_A_Comparative_Study_of_Jomon_Dogu_and_Neolithic_Figurines_2010_

Balj, L. (2009). *MINIJATURNE POSUDE VINČANSKE KULTURE: DEČIJE IGRAČKE ILI PREDMETI NEKE DRUGE NAMENE.*

https://www.academia.edu/5772833/MINIJATURNE_POSUDE_VIN%C4%8CANSKE_KULTURE_DE%C4%8CIJE_IGRA%C4%8CKE_ILI_PREDMETI_NEKE_DRUGE_NAMENE

Bell, J. (2019). *The Double Diamond: A universally accepted depiction of the design process.*

<https://www.designcouncil.org.uk/news-opinion/double-diamond-universally-accepted-depiction-design-process>

Bernardaud official site. (2022). Bernardaud official site | Craftsmanship, innovation and creativity : dinnerware, home decor, jewelry and art editions in porcelain since 1863.

<https://www.bernardaud.com/en/us/the-bernardaud-house/porcelain-the-material-that-knows-no-limits>

Biennale Arte 2022 | Biennale Arte 2022: Official Awards. (2022a, April 23). La Biennale di Venezia.

<https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2022-official-awards>

Biennale Arte 2022: The Milk of Dreams. (2022b, February 2). La Biennale di Venezia. <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2022-milk-dreams>

Bisazza: Hayon Pixel-Ballet. (2012, September 13). *Hayon Studio*. <https://hayonstudio.com/art/bisazza-hayon-pixel-ballet/>

Boaretto, E., Wu, X., Yuan, J., Bar-Yosef, O., Chu, V., Pan, Y., Liu, K., Cohen, D., Jiao, T., Li, S., Gu, H., Goldberg, P., & Weiner, S. (2009). Radiocarbon dating of charcoal and bone collagen associated with early pottery at Yuchanyan Cave, Hunan Province, China. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, *106*(24), 9595–9600. <https://doi.org/10.1073/pnas.0900539106>

Brown, J., & Sobsey, M. D. (2010). Microbiological effectiveness of locally produced ceramic filters for drinking water treatment in Cambodia. *Journal of Water and Health*, *8*(1), 1–10. <https://doi.org/10.2166/wh.2009.007>

Buchanan, R. (n.d.). Wicked problems in design thinking. *Design Issues*, *8*(2), 5. <http://dx.doi.org/10.2307/1511637>

Dedić, N. (2017). Doba savremene umetnosti. *Nova Povezivanja. Od Scene Do Mreže*. https://www.academia.edu/44090969/Doba_savremene_umetnosti

Dinić-Mljковиć, V. (2020). The affect and its image in Gilles Deleuze's philosophy. *Zbornik Radova Filozofskog Fakulteta u Pristini*, *51*(1), 3–16. <http://dx.doi.org/10.5937/zrffp51-28286>

Dunne, J., Rebay-Salisbury, K., Salisbury, R. B., Frisch, A., Walton-Doyle, C., & Evershed, R. P. (2019). Milk of ruminants in ceramic baby bottles from prehistoric child graves. *Nature*, *574*(7777), 246–248. <https://doi.org/10.1038/s41586-019-1572-x>

Fashion Photo Barbie Doll. (n.d.). Barbie Wiki. Retrieved September 9, 2022, from https://barbie.fandom.com/wiki/Fashion_Photo_Barbie_Doll

Guareschi, C. (2016). *Ai Weiwei Meets his Western Audience: What does he want to tell us and what do we want to understand*.

https://www.academia.edu/30129947/Ai_Weiwei_Meets_his_Western_Audience_What_does_he_want_to_tell_us_and_what_do_we_want_to_understand

Howcroft, R. (2013). *Weaned Upon A Time: Studies of the Infant Diet in Prehistory*.
<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-88237>

Jeff Koons in His Own Words. (2022, September 9).
<https://ocula.com/magazine/conversations/jeff-koons/>

Junkspace. (2001). R / D. <https://www.readingdesign.org/junkspace>

Kim, J. (2006). *Paper-Composite Porcelain. Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art and Design Perspective*.
https://www.academia.edu/62902624/Paper_Composite_Porcelain_Characterisation_of_Material_Properties_and_Workability_from_a_Ceramic_Art_and_Design_Perspective

Koons, J. (2016). *Rouse Visiting Artist Lecture: Jeff Koons*.
<https://www.youtube.com/watch?v=A4p8Ucl-eE4>

Michael David Kighley Baxandall. (2012, September 6).
<https://web.archive.org/web/20120906084631/http://www.universityofcalifornia.edu/senate/inmemoriam/michaeldavidkighleybaxandall.html>

Miljević, M. (2007). *Metodologija naučnog rada*. Metodologija naučnog rada; Universitet Singidunum.
<https://singipedia.singidunum.ac.rs/izdanje/42167-metodologija-naucnog-rada>

MODERNA VINČA. (2019, November 4). *Valentina Savic*.
<https://valentinasavic.com/moderna-vinca/>

MoMA | Marina Abramović. The Artist Is Present. 2010. (n.d.). Retrieved September 9, 2022, from
https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/

Morris, R. (1995). *Continuous Project Altered Daily* (October books). MIT Press.
<https://mitpress.mit.edu/9780262631631/continuous-project-altered-daily/>

- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*.
<https://link.springer.com/book/10.1007/978-1-349-19798-9>
- Pausas, J. G., & Keeley, J. E. (2009). A Burning Story: The Role of Fire in the History of Life. *BioScience*, 59(7), 593–601. <https://doi.org/10.1525/bio.2009.59.7.10>
- Perišić, N., Marić-Stojanović, M., Andrić, V., Mioč, U. B., & Damjanović, L. (2016). Physicochemical characterisation of pottery from the Vinča culture, Serbia, regarding the firing temperature and decoration techniques. *Journal of the Serbian Chemical Society*, 81(12), 1415–1426. <https://doi.org/10.2298/JSC160823100P>
- Polska, V. (2019, March 6). *Marina Abramović: Umrę, tworząc*. Vogue Polska.
<https://www.vogue.pl/a/marina-abramovic-umre-tworzac>
- Porcic, M. (2012). De facto refuse or structured deposition? House inventories of the late neolithic Vinca culture. *Starinar*, 62, 19–43.
https://www.academia.edu/2104247/De_facto_refuse_or_structured_deposition_House_inventories_of_the_Late_Neolithic_Vin%C4%8Da_culture_Starinar_62_19_43
- Queiroz, C. A. (2005). The Discovery of European Porcelain Technology. C. M. Queiroz, S. Agathopoulos, in: M. I. Prudêncio, M. I. Dias, Waerenborgh, J. C. (Eds), *Understanding People through Their Pottery, Trabalhos de Arqueologia, N.º 42, Instituto Português de Arqueologia, Lisboa (Lisbon), 2005, 211-215 [ISSN: 0871-2581; ISBN: 972-8662-25-4]*.
https://www.academia.edu/1975387/The_Discovery_of_European_Porcelain_Technology
- Rebay-Salisbury, K. (2017). 3. Personal Relationships between Co-buried Individuals in the Central European Early Bronze Age. *AmS-Skrifter*, 26, 35.
https://www.academia.edu/35416429/Breast_is_best_and_are_there_alternatives_Feeding_babies_and_young_children_in_prehistoric_Europe
- Shaftesbury, A. A. C. (3rd earl of. (1712). *A letter concerning the art, or science of design, written from Italy to my lord **** [signed Shaftesbury. Part of a larger work]*.
<https://books.google.rs/books?id=k49bAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=sr&source>

e=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Soppelsa, R. T. (1996). Review of Ceramic Gestures: New Vessels by Magdalene Odundo. *African Arts*, 29(1), 74–74. <https://doi.org/10.2307/3337453>

Srejović, D. (2001). *Iskustva prošlosti*. Projekat Rastko /Arheologija. https://www.rastko.rs/arheologija/srejovic/dsrejovic-iskustva_c.html

Tite, M. S. (1999). Pottery Production, Distribution, and Consumption—The Contribution of the Physical Sciences. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 6(3), 181–233. <https://doi.org/10.1023/A:1021947302609>

Vukovic, J. (2008). Čuvari i zaštitnici—Kultni predmeti. *Vinča - Praistorijska Metropol*. https://www.academia.edu/41582404/%C4%8Cuvvari_i_za%C5%A1titnici_kultni_predmeti

Vukovic, J. (2016). Description vs. Interpretation: The Attitudes of Traditional and Current Archaeology Towards the Problem of Impresso-Barbotine in the Early Neolithic. *Issues in Ethnology and Anthropology*, 8, 657. <https://doi.org/10.21301/eap.v8i3.3>

Yin, M., Rehren, T., & Zheng, J. (2011). The earliest high-fired glazed ceramics in China: The composition of the proto-porcelain from Zhejiang during the Shang and Zhou periods (c. 1700–221 BC). *Journal of Archaeological Science*, 38(9), 2352–2365. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2011.04.014>

Лазич, М. (2015). *Прилог тумачењу антропоморфних теракота из Винче. 03*. http://147.91.75.9/manage/shares/archaica/Arhaica_2015-01_05_Lazic.pdf
Музеј града Београда—Збирке. (n.d.). Retrieved September 12, 2022, from <http://www.mgb.org.rs/>

Отварање изложбе – SmartArt 2019. (2019). <https://2019.smartart-conference.rs/sr/%d0%be%d1%82%d0%b2%d0%b0%d1%80%d0%b0%d1%9a%d0%b5-%d0%b8%d0%b7%d0%bb%d0%be%d0%b6%d0%b1%d0%b5/>

8. ПРИЛОЗИ

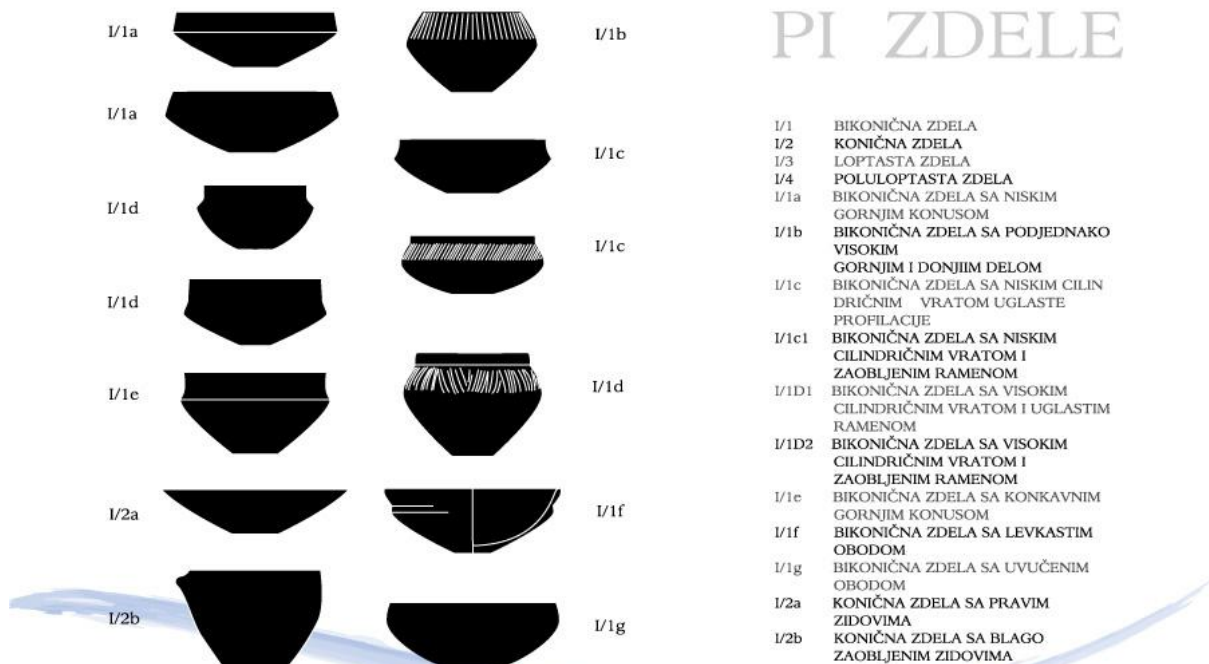
Модерна Винча

TIPOLOGIJA VINČANSKIH POSUDA



prikaz rađen po: RAZRADA TIPOLOGIJE VINČANSKE GRUPE - Prilog jedinstvenoj arheološkoj dokumentaciji- Milutin Garašanin-Svetozar Stanković, Glasnik 2, Beograd 1985

П1: Типологија винчанских посуда, графички приказ



prikaz rađen po: RAZRADA TIPOLOGIJE VINČANSKE GRUPE - Prilog jedinstvenoj arheološkoj dokumentaciji- Milutin Garašanin-Svetozar Stanković, Glasnik 2, Beograd 1985

П2: Типологија здела, графички приказ

PV SUDOVI ZA OSTAVU

- V/1a PITOS SA DRŠKAMA NA TRBUHU
- V/1b PITOS SA DVE DRŠKE NA OBODU
- V/1c KRUŠKASTOG OBLIKA SA CILINDRIČNIM VRATOM
- V/2 BUTE
- V/3 MYRES PITOS

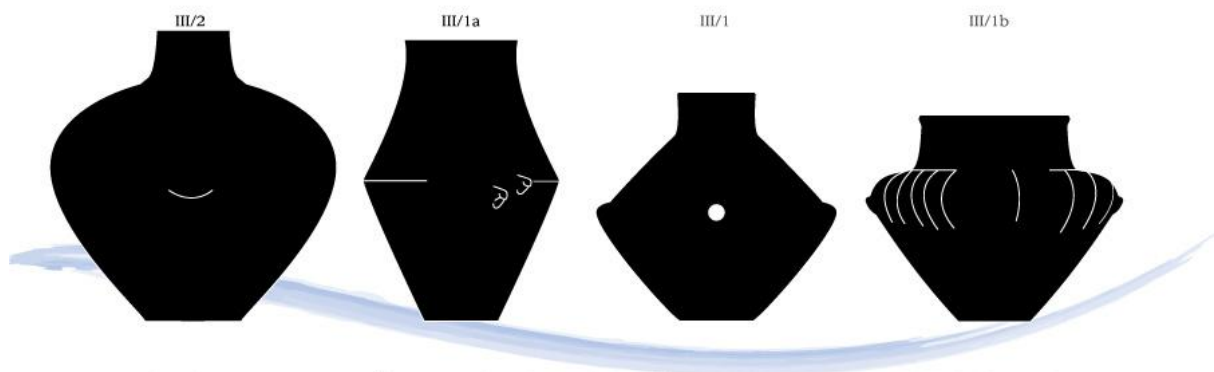


prikaz raden po: RAZRADA TIPOLOGIJE VINČANSKE GRUPE - Prilog jedinstvenoj arheološkoj dokumentaciji- Milutin Garašanin-Svetozar Stanković, Glasnik 2, Beograd 1985

ПЗ:Типологија судова за оставу, графички приказ

PIII AMFORE

- III/1 AMFORE UGLASTE PROFILACIJE
- III/1a AMFORE SA RAVNOMERNIM GORNJIM I DONJIM DELOM
- III/1b AMFORE SA NAGLAŠENIM RAMENOM
- III/2 AMFORE KRUŠKASTOG OBLIKA
- III/2f AMFORE SA PREDSTAVOM LICA

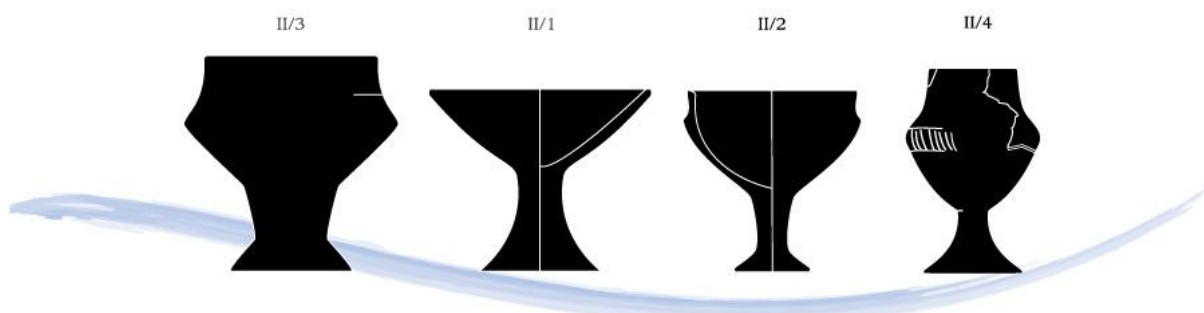


prikaz raden po: RAZRADA TIPOLOGIJE VINČANSKE GRUPE - Prilog jedinstvenoj arheološkoj dokumentaciji- Milutin Garašanin-Svetozar Stanković, Glasnik 2, Beograd 1985

П4:Типологија амфора, графички приказ

PII PEHARI NA NOZI

- II/1 SA ŠUPLJOM KONIČNOM NOGOM
- II/2 SA MASIVNOM CILINDRIČNOM NOGOM I KONIČNOM BAZOM
- II/3 SA MASIVNOM DOLE SUŽENOM NOGOM
- II/4 SA TRUBASTOM NOGOM
- II/5 SA PROFILISANOM NOGOM



prikaz raden po: RAZRADA TIPOLOGIJE VINČANSKE GRUPE - Prilog jedinstvenoj arheološkoj dokumentaciji- Milutin Garašanin-Svetozar Stanković, Glasnik 2, Beograd 1985

П5:Типологија амфора и пехара, графички приказ

PIV AMFORETE

- IV/1a AMFORETA BIKONIČNA SA VISOKIM RAMENOM
- IV/a1 OBIČNA
- IV/a2 SA ROŽASTOM DRŠKOM
- IV/2 AMFORETA KRUŠKASTOG OBLIKA



prikaz raden po: RAZRADA TIPOLOGIJE VINČANSKE GRUPE - Prilog jedinstvenoj arheološkoj dokumentaciji- Milutin Garašanin-Svetozar Stanković, Glasnik 2, Beograd 1985

П6:Типологија амфорета, графички приказ



П7-Модерна Винча 2022



П8: Модерна Винча, деталь



П9: Деталь поставке





П10: *Модерна Винча*, 3Д приказ модела, зделе



П11: *Модерна Винча*, 3Д приказ модела, пехар



П12: *Модерна Винча*, 3Д приказ модела, посуда за оставу

Алатница



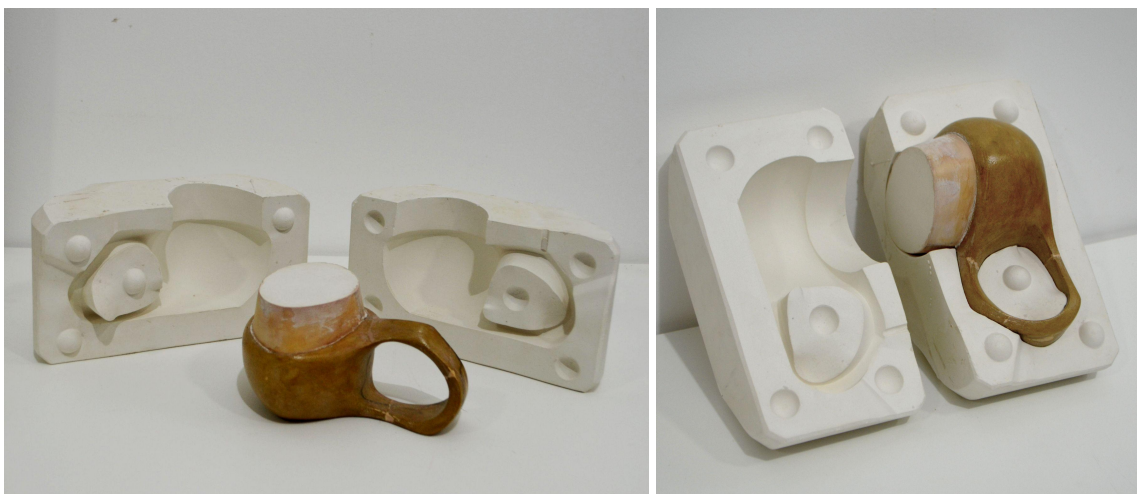
П13: *Малиша*, беби бочица, 3Д модел



П14: *Алатница*, детаљ, беби бочице, посуде за немоћне и болесне



П15: *Алатница*, детаљ, беби бочице, посуде за немоћне и болесне



П16:Алатница, Мерица (порцеланоза неолитика) модел и калуп



П16: Алатница, Мерица (порцеланоза неолитика)

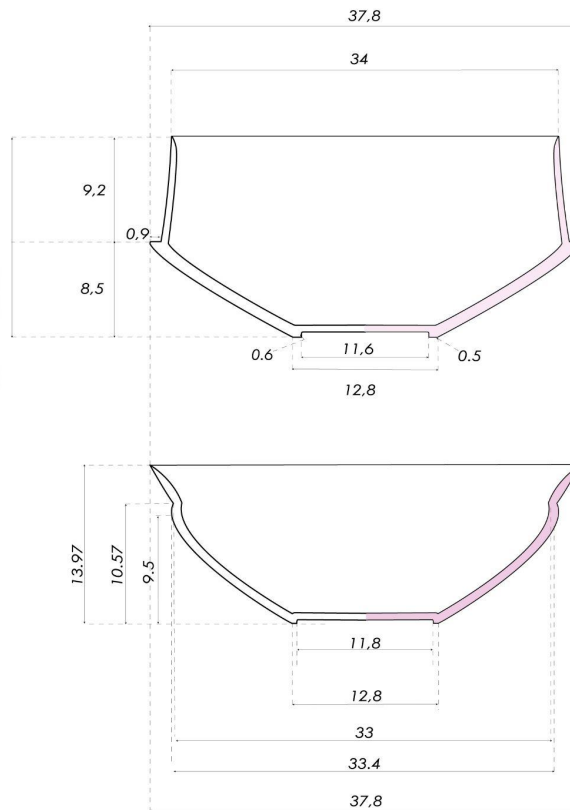
Варвара



Varvara o2/22
R 37.8 cm
h 17.7 cm



Varvara o3/22
R 37.8
h 13.97

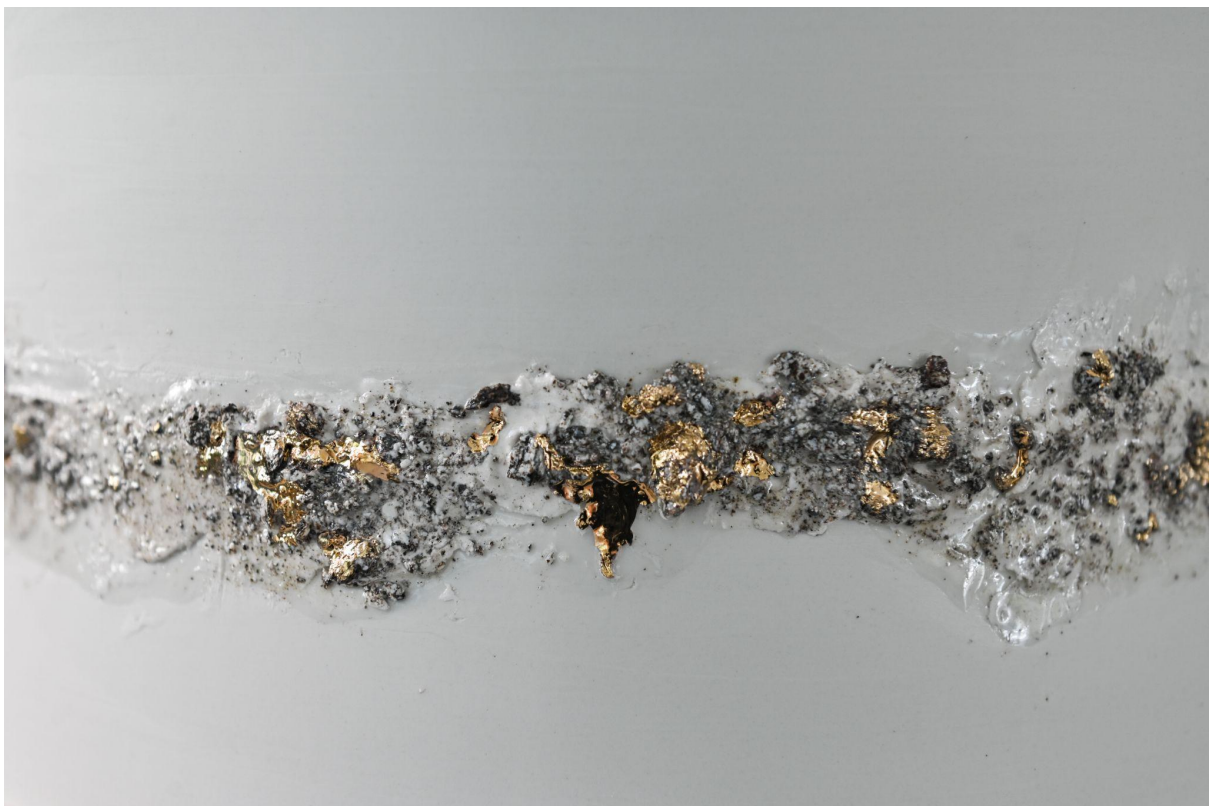


Valentines

П17: Варвара 1 и 2 - технички цртеж и 3д модел



П18: *Варвара 2022* , порцелан, камен, злато, дрво, гума, пакет трака



П19: *Варвара 2022*, детаљ посуде злато, камен-лискун (mica)



П20: *Варвара 2022*



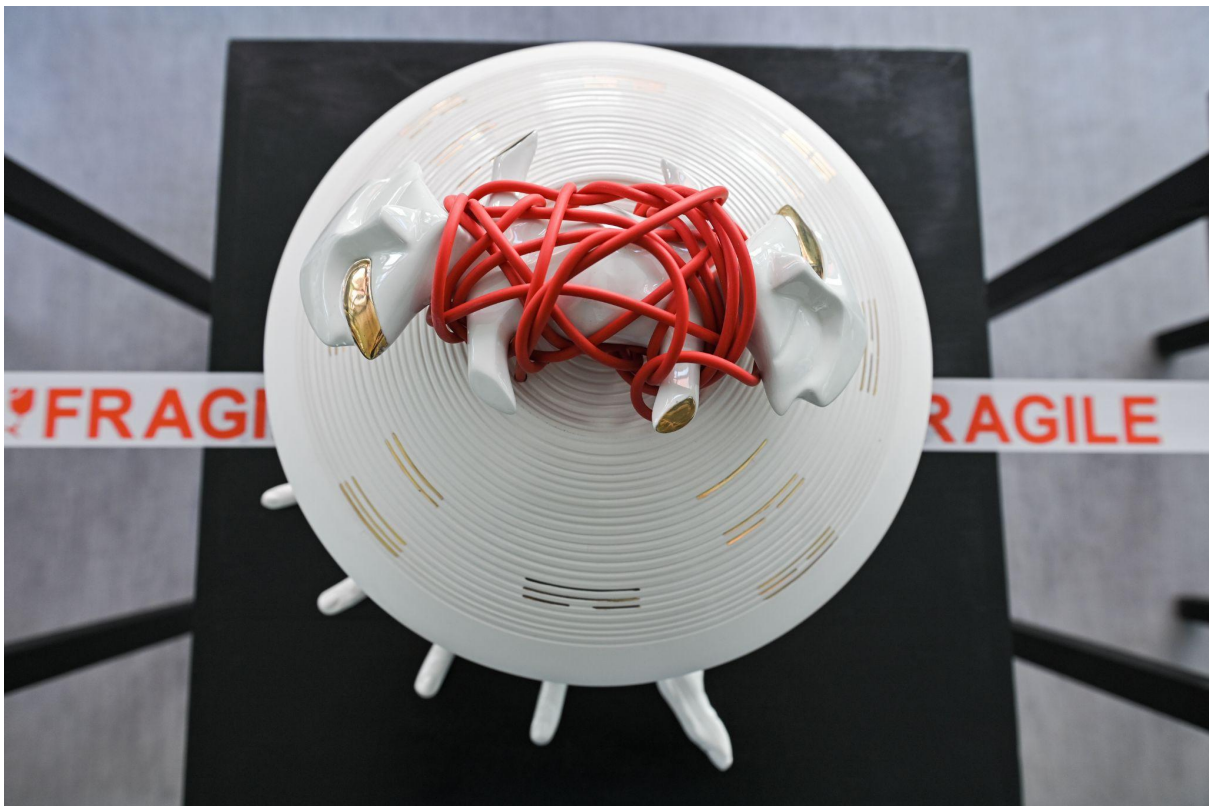
П21: *Варвара-деталъ посуде спојене од 2 основне посуде*



П22: *Варвара*- посуде извливане из истог калуца

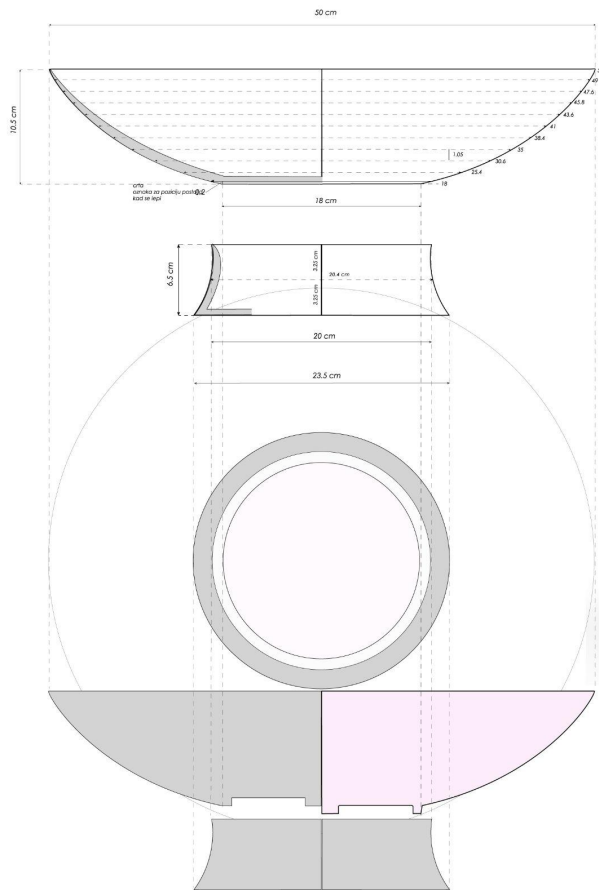


П23: Варвара- Наука



П24: Варвара- детаљ- Завезани пиони

META MATER



VARVARA 01/22
R 50 cm
H 10.5 cm
postolje
R 23 cm
h 6.5 cm



Valentinas

П25: *Варвара1*, тањир-чинија, технички цртеж и 3д модел



П26: *Мета Матер*, деталъ



П27: *Мета Матер*, деталь



П28: *Meta Mater*, деталъ



П29: *Meta Mater*, деталъ, посуда за оставу

Junkspace- Простору отпада



П30: *Junkspace* детаљ, папир порцелан, злато, гума, метал



ПЗ1: *Junkspace*, детаљ, порцелански улошци, гума, метал



П32: *Junkspace*, детаљ, порцеланске маске, гума, метал

Машина која цури - Лабораторијске вежбе тока



ПЗЗ: *Машина која цури- лабораторијске вежбе тока 2022*, порцелан мешан са пластичним фибер влакнима, маскама, хлебом, кафом, пиљевином, квасцем, папиром, травом



П34: *Машина која цури* - Лабораторијске вежбе тока, композитни порцелан, фотографије СЕМ анализе



П35: Машина која цури- Лабораторијске вежбе тока 2022, детаљ

9. БИОГРАФИЈА

Валентина Савић рођена је 1970 године у Призрену, Република Србија.

Дипломирала је 1998. године на Факултету примењених уметности у Београду, на одсеку Керамика и стакла звање дипломирани керамичар. Од 1998-2000 је била стипендиста грчке владе за специјализацију на Факултету лепих уметности у Атини, на одсеку вајарства. Магистрирала је на Факултету примењених уметности у Београду 2007. године на одсеку Керамика, ментор мр Велимир Вукићевић, редовни професор.

Чланица је Удружења ликовних и примењених уметника и дизајнера Србије (УЛУПУДС) од 1998. године и Међународне академије керамике (International Academy of Ceramics/ IAC) од 2019. године. Активно излаже од 1996. године и реализовала је 16 самосталних изложби, а учествовала на многобројним колективним изложбама у земљи и иностранству. Добитница је више награда од којих се издвајају: “Excellence prize” на Првом међународном такмичењу керамичких чајника (“1st World Ceramic Teapot Competition”) 2019 у НР Кини; Откупна награда Музеја Примењене уметности на 14. Тријеналу керамике, Београд, Србија 2013; Друга награда на Првом међународном тријеналу керамике УНИКУМ, Национални музеј, Љубљана, Словенија 2009; Друга награда на Бијеналу керамике Београд, Кућа легата, Београд, Србија 2009; Почасна диплома на Другом интернационалном симпозијуму керамике, Наебул, Тунис 2003; Почасна диплома на Међународној изложби »Ваза за Цвијеће« Иванић Град, Хрватска 2002; Главна награда на Бијеналу керамике Београд, Галерија КЦБ, Београд, СР Југославија, 2001; Друга награда на првом међународном Тријеналу керамике „Шоља 96“ Галерија Културног Центра, Београд, СР Југославија

Од 2014 - 2016 била је селекторка међународног симпозијума “Свет керамике” Аранђеловац, Србија, 2015 чланица међународног жирија на Тријеналу УНИКУМ - Керамика данас, Народни музеј Словеније, Љубљана, Словенија и ауторка је више текстова у каталозима и часописима.

Њени радови се налазе у колекцијама: Keramikmuseum Westerwald, Немачка; ICAA Blanc de Chine, НР Кина; Kunstlerhaus Stadttopferei Neumunster, Немачка; Голчук универзитет, Турска; Музеј Примењене уметности, Београд, Србија; Народни Музеј Аранђеловац, Србија; Градска галерија Пиреј, Атина, Грчка; Колекција града Небула, Тунис; Колекција Артареа, Хрватска; Колекција уметничке колоније Злакуса, Ужице, Србија; и другим јавним и приватним колекцијама. Живи и ради у Београду.

Изјава о ауторству

Потписана мр Савић Валентина

број индекса 119/2019

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

„Савремена Винча – потенцијали концептуалних керамичких пракси – просторна инсталација”

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

Потпис докторанда

У Београду, 22.9.2022

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

Име и презиме аутора: **мр Валентина Савић**

Број индекса 119/2019

Докторски студијски програм Примењене уметности и дизајн

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

„Савремена Винча – потенцијали концептуалних керамичких пракси – просторна инсталација”

Ментор: др ум Љубица Кнежевић, ванредни професор

Потписана Савић Валентина

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 22. 09.2022

Изјава о коришћењу

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

„Савремена Винча – потенцијали концептуалних керамичких пракси – просторна инсталација”

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 22.9.2022

Потпис докторанда
