

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ  
ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ  
ВАЈАРСКИ ОДСЕК

Драган Рајшић

Докторски уметнички пројекат

**„Радна меморија“**

Привремено скулпторско дело и јавни простор

Ментор  
доцент

др ум. Оливера Парлић Карајанковић

Београд

2016.

## Садржај

Увод.....	3
1. Истраживање простора .....	5
1.1 Кутија .....	5
1.2 Макета .....	8
1.3 Конфронтација са простором .....	13
1.4 Заузимање простора .....	18
1.5 Излазак у отворени простор .....	24
1.6 Soft memory .....	29
2. Материјалности и трајање у радовима .....	33
2.1 Радна меморија .....	33
2.2 Привремени скулпторски рад .....	36
2.3 Грађење простора .....	39
3. Простор и време рада .....	41
3.1 Могући простори излагања .....	41
3.2 Простор куће .....	46
3.3 Калуп.....	52
3.4 Игра.....	59
3.5 Документовање изложбе .....	63
4. Закључак.....	68
Литература .....	69
Фотографије и илустрације.....	71
Биографија .....	73

## Увод

Скулптура и простор су нераскидиво повезани. Правећи скулптуру, ми утичемо и на простор у коме је постављена. Промене које она уноси унутар изложбеног простора чине битан оквир за развој мојих скулпторских решења.

Докторски уметнички пројекат "Радна меморија" је резултат скулпторских истраживања простора наше егзистенције у којима битну улогу чини креативна игра. Излагање ових радова у различитим просторима, од галеријских до екстеријерних, пружило је могућност да се преиспита којим је све начинима могуће направити привремену везу између скулпторског дела и простора у којем се оно налази.

Циљаним испитивањем и разматрањем макете као форме скулпторског израза у њеном односу према теорији уметности и архитектури, одлучио сам да у процесу истраживања користим макету, користећи њене умањене димензије и противречности које доноси промена величине рада. Сва ова истраживања иницијално су вођена учењем које сам добио од професора током друге године студија: да добар рад, лоше постављен није више добар рад, и да губи на свом визуелном потенцијалу. Овај савет ме прати, и кад год решавам одређени скулпторски задатак, израда макете простора и позиционирање рада у простору налазе се на почетку разматрања сваке скулпторске идеје.

У првом делу представићу радове базиране на истраживању простора, пратећи њихов хронолошки развој на местима које сам одабрао за испитивање. Први радови који се баве питањима простора били су "Кутија" и "Конструкције у ходнику", које сам изложио у ходнику Вајарског одсека, с намером да што више повежем рад са простором, уписујући промене унутар њега.

У ову групу радова спада и "Радови у току" изложен у галерији Дома омладине у Београду, 2004, којим сам намеравао да истражим другачији приступ излагању у галеријском простору. Рад "Дијалог" који сам представио на тргу Николе Пашића у Београду, 2006, био је нова могућност да се истражи деловање скулптуре на јавни простор град-трг.

Радам "Soft memory", 2009, започињем процес градње аутономних умањених просторних објеката-истражујем релацију 'макета-скулптура'. Ово истраживање се одвијало у правцу изградње скулптура од песка, имагинарних објеката. Истраживањем форми умањених објеката и њиховог значења, испитујем и разматрам макету као форму крајњег скулпторског израза, позиционирајући је у односу на теорију уметности и архитектуру.

У другом делу докторског уметничког пројеката "Радна меморија", настављам истраживање простора града, које отвара бројне могућности за перцепцију скулпторског рада у урбаној структури. Обликовањем простора који се налази на пола пута између скулптуре и архитектуре, настаје форма која и сама обликује простор, стварајући могућност да уметнички рад уђе у специфичне друштвене односе, везане за јавно добро, да би у сложеном сплету феномена игре био отворен за трансформацију и комуникацију са посматрачима кроз њихову повезаност са простором.

Преиспитивање традиционалних форми скулптуре у јавном простору као јавном добру, и деконструкција уобичајених модела деловања уметности, су нека од основних истраживачких питања која овај рад покушава да покрене. Њена привременост у простору и манифестације овог феномена укључене су у овај рад. Ограничено временско трајање постављених скулптура документује се видео записом који бележи ток постављања рада, привремено постојање и уклањање. Како у овом поступку не постоји трајан скулпторски артефакт осим калупа и материјала који чекају неку нову привремену поставку, видео запис заокружује и даје бољи увид у интеракцију ефемерног уметничког рада и јавног простора.

## 1.Истраживање простора

Једно од могућих виђења односа простора и скулптуре.

### 1.1 Кутија

Приликом израде скулптуре, поред израде цртежа, скица, премеравања простора, у процесу истраживања циљано користим планирање простора у који је смештам. Овај однос објекта и окружења кључан је да би се пронашао скулпторски одговор на задати простор и његове димензије. Први рад који бих издвојио у овом пројекту је скулптура “Кутија”(сл.2). Израдио сам макету од картонске кутије у чију унутрашњост сам сместио скулптуру (сл.1) која сарађује са простором.

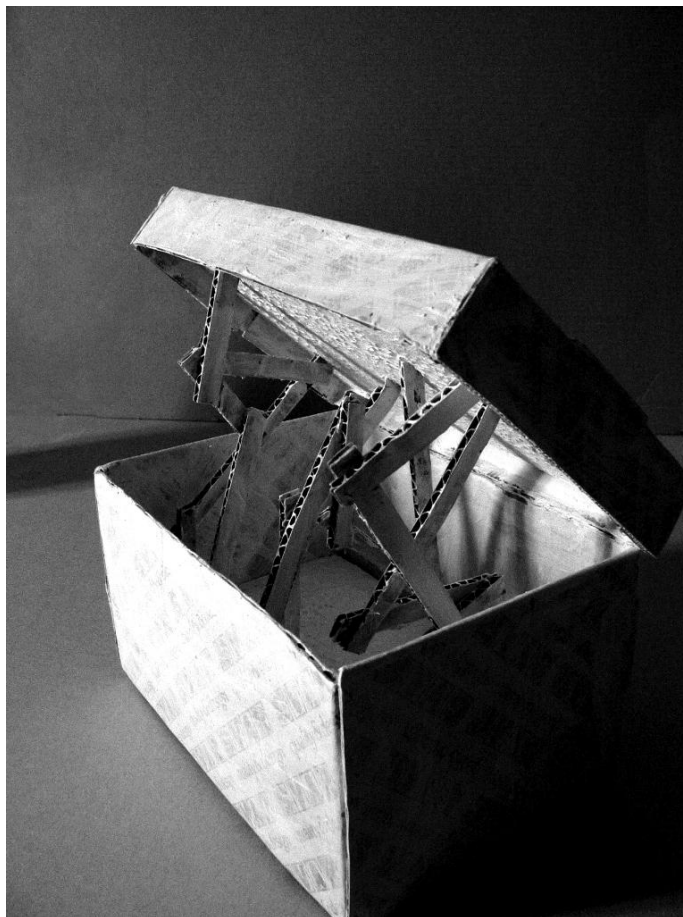
Кутија као предмет може да служи за разноврсне садржаје: чува драгоцености, документацију, алате, прву помоћ, или је музичка кутија, кутија за селидбе, путовања, кутија за чај. Пандорина кутија, погубни дар богова, дубоки је симбол грчке митологије, који се појављује касније и у јудаизму митом о Еви и змији, о преокретању испуњења жеља у властито проклетство.

У својој књизи *Поетика простора*<sup>1</sup> Гастон Башлар описује кутију као комплексан предмет који поседује димензију простора интимности, психолошку потребу за тајнама и скровиштем. У кутији се налазе незаборавне ствари за нас и за оне којима намеравамо да поклонимо наше драгоцености. Кутија, скровиште предмета које се отвара и затвара, дијалектика унутрашњег и спољашњег простора. Скровиште предмета чији је замишљени простор увек већи него што ћемо доживети, простор који је непресушни извор имагинације и снова. Затворена кутија враћа се и заузима своје место у заједници

---

<sup>1</sup> Гастон Башлар (Gaston Bachelard) "*La poétique de l'espace*", Press Universitaires de France, Paris,1958. издање на српском "*Поетика простора*" Уметничко друштво Градац књ.62, Чачак-Београд, 2005. стр.151, превод Фрида Филиповић

предмета а када се отвори све припада изненађењу и непознатом. Њена спољашњост више ништа не значи, јер се њеним отварањем открива унутрашња нова димензија-димензија интимности у којој је кондезована прошлост, садашњост и будућност.



Сл. 1 Драган Рајшић, Макета "Кутија", картон, дим.20x10x12cm, 2003.

Испитујући поступке којима се може утицати на простор, у кутију сам сместио своју скулптуру, која врши механички притисак преко конструкције полуга и симулира отварање поклопаца кутије. Оваквим поступком конструисања, скулптура се моделује од њене унутрашњости. Намеравам да користећи функцију механизма измоделујем задати простор кутије. Скулптура у овом случају и јесте механизам који својом конструкцијом у унутрашњем простору врши притисак на кутију. Заједно, механизам и кутија чине један

аутономан рад. Механичка скулптура и њено симулирано кретање као средство, са простором чине основне компоненте рада. Скулптуралност се чита и доживљава у унутрашњем простору кутије која се отвара. Подударност између затворене кутије и психологије тајног и скривеног буди исту знатижељу као кад отворимо поклопац машине и угледамо скривени механизам. Ово откриће послужило је у каснијим радовима приликом израде макета које су имале сличну функцију умањеног архитектонског простора у размери што асоцира на простор кутије у који се смешта макета скулптуре.



Сл. 2 Драган Рајшић, Скулптура "Кутија", метал, дрво, дим.70x50x70 см, 2004.

## 1.2 Макета

"Минијатура је једно од пребивалишта величине."<sup>2</sup>

Макету (сл.3,4) користим као средство визуелизације у истраживању односа архитектонског простора и скулптуре, у истраживању пре него што се реализује рад. Она у мом раду постаје незаобилазно средство које употребљавам у просторним скулптурама и инсталацијама. Оваквим методом истраживања, без просторних ограничења, укидају се болне границе реалности и отвара се простор за нова искуства. То је један од начина да се прати и прикаже процес развијања рада. Отварањем питања величине, умањеног, размере, процес је у потрази за скулпторским одговором који се односи на простор постављања рада.



Сл. 3 Драган Рајшић, Макета, картон, гипс, дим.15x15x30cm 2004.

---

<sup>2</sup> Исто.стр.151

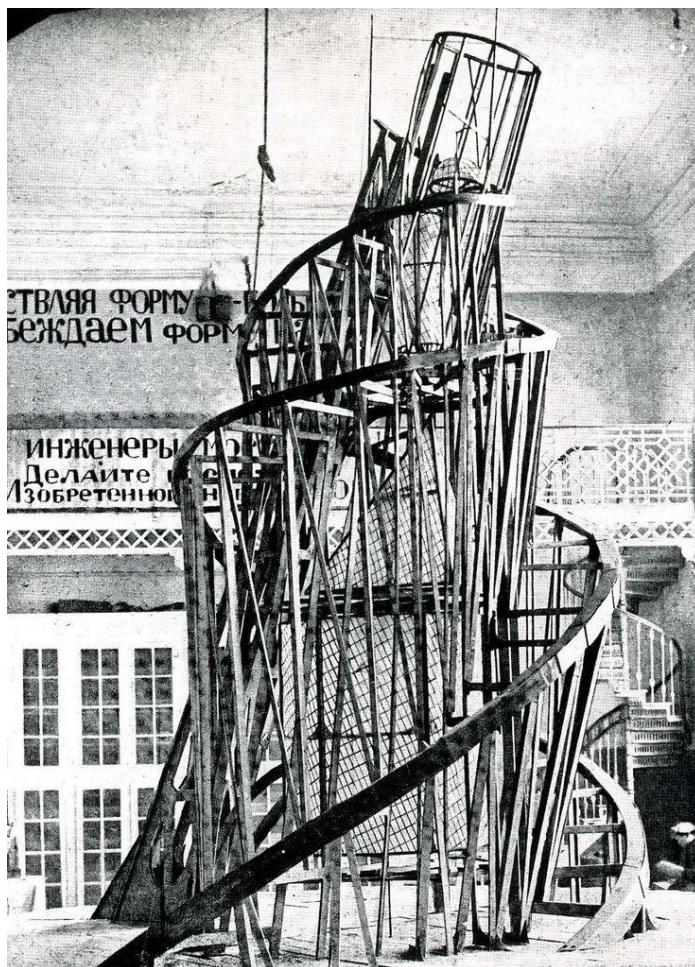




Сл. 4 Драган Рајшић, Макета, картон, дрво, дим.40x25x60cm 2003.

Почетком двадесетог века уметнички правци уносе све динамичније промене у дотадашњу уметничку праксу, тако да и макета као уметнички рад заузима равноправно место као готов уметнички производ. Маљевич израђује серију супрематистичких макета, тада настаје и Татљинов Споменик III интернационали, макете које никада нису дословно реализоване у материјалу и постављене, али остају као велики искорак у скулпторском просторном истраживању. Конструктивистичке утопијске идеје, засноване на теорији,

успеле су да пронађу своју реализацију у форми макете, прототипа чији домети стоје равноправно са реализованим скулптурама у материјалу (сл.5).



Сл. 5 Владимир Татлин, "Макета споменика III интернационали", 1919.

Ђермано Челант у својој књизи Артмикс, описујући употребу нових медија у уметничким радовима током двадесетог века, бави се употребом модела у уметничкој пракси. Архитектонски модели у уметности, схваћени као скулптура, јесу радови чија је функција да успоставе контакт са митским изворем мишљења, архетипом архитектуре. Стварање простора у умањеној сразмери којим се обликује или ствара неки простор у циљу истраживања, представља симулацију пре реализације финалног рада.

"Намера им је била да то више не буде механизам преласка од једне форме до друге, него да се посматра његов енергетски ефекат, који постоји и говори за себе."<sup>3</sup>

Промена која битно мења улогу макете у овом процесу истраживања, дешава се почетком двадесетог века осамостаљивањем макете као артефакта. Аутономност макете, њена поетска и уметничка вредност, изражава се у сложеној игри размене димензија.

Марсел Дишан (Marcel Duchamp) је од 1935. до 1942. године израдио више кофера "La Boîte-en-Valise" (Box in a suitcase, сл.6), у које је паковао умањене реплике својих радова. Принуђен на номадски начин живота у новој средини, Дишан репродукује своје објекте у умањеним димезијама, архивира фотографије радова, рукописе, цртеже, и уопште избор ствари које сматра битним за своје стваралаштво. Кофери су дизајнирани и конструисани тако да његов рад пренесу и представе на прегледан и систематизован начин. Овај приступ, својствен Дишану, пажња коју је посветио репродукцијама, прецизној изради и њиховом смештању у кофере, даје овим објектима статус уметничких дела.



Сл. 6 Марсел Дишан (Marcel Duchamp) "La Boîte-en-Valise" (Box in a suitcase) 1935-1942.

---

<sup>3</sup> Ђермано Челант (Djermano Celant) "Artmix" Hesperiaedu, Београд 2011. превод Милана Пилетић, стр.182

Ен и Патрик Пуарје (Anne & Patrick Poirier) у својим заједничким радовима - макетама, граде археолошка налазишта (сл.7), надовезујући се на различите историјске епохе - од античких до футуристичких. Радови који циљају на непоузданост меморије која се темељи на остацима фиктивних археолошких налазишта, базирани су на приватној митологији и поетици вајарског пара. Архитектура акумулирана кроз трагове, документа, фотографије, књиге, живо представља крхкост саме идеје времена.

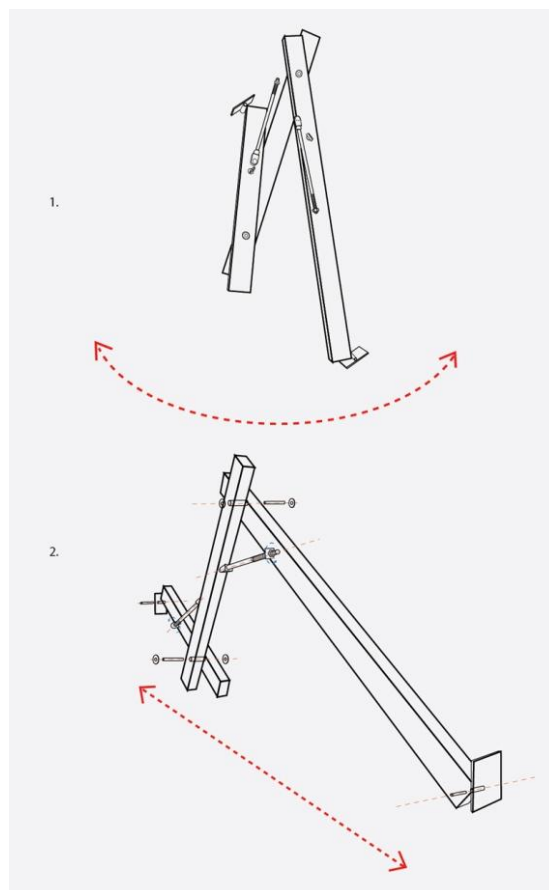


Сл. 7 Ен и Патрик Пуарје (Anne et Patrick Poirier) "Domus Aurea" (деталј), 1975-1978.

### 1.3 Конфронтација са простором

#### "Конструкције у ходнику"

Конструкције у простору, које сам изложио у ходнику Вајарског одсека, представљају истраживање које сам започео на завршној петој години студирања, пренето у изложбени простор. У потрази за простором који је аутономан, одлучио сам да овај рад поставим у ходнику. (Конструкције у ходнику, сл.8). Овај рад је настао са намером да интервенисањем са конструкцијама у конкретном простору ходника, који је специфичних димензија, веома узак (1.80 m) обзиром на дужину (20 m) и изразито високих зидова (5 m), што ствара извесну просторну нелагоду корисницима због његове димензијске непропорционалности, остварим динамичку промену у простору, која се остварује притиском конструкција на зидове ходника, у циљу доброг позиционирања.



Сл. 8 Драган Рајшић, Цртеж механизма "Конструкције у ходнику" (детал) 2004.

Доста специфичан и захтеван простор за излагање. Поставио сам пет металних конструкција које се разапињу и упиру у зидове, механизам се само одржава притиском на зидове дуж ходника на висини од 3 метра, чиме сам омогућио слободан пролаз за посетиоце дуж ходника. Постављањем рада и стварањем притиска стиче се визуелни утисак да конструкције одржавају зидове ходника стабилним или чак да ће их померити. Конструисани механизам ствара притисак на конструкције у простору што доводи до њихове самоодрживости (сл.9). Ове просторно механичке скулптуре израђене су од металних индустријских профила са механизмом од опруга и навојних шипки. Механизам омогућује да се створи притисак на зидове растезањем конструкције. Зид ходника постаје саставни део рада, који заузима читаву ширину простора. Сагледавање скулптуре захтева виђење из више углова. У овој инсталацији тражи се кретање унутар простора самог рада да би се у потпуности сагледао рад и остварио утицај на посматрача. Хтео сам да, притиском конструкција на зидове простора-ходника, остварим динамичку промену у простору.



Сл. 9 Драган Рајшић, "Конструкције у ходнику", 2004.

Поред решавања начина израде и постављања рада у ходнику, навео бих и његово институционално значење имајући у виду да се рад изводи у згради Факултета ликовних уметности. Дуж ходника налазе се класе и радионице за одржавање наставе Вајарског одсека а на самом крају ходника се налази професорска зборница. Овај рад, користећи архитектонско скулпторски језик, скреће пажњу на сложену институционалну улогу образовања у друштву, и његову осетљивост на утицаје интересних група, институционално дисциплиновање, послушност, избегавање угрожавања постојеће друштвене структуре моћи, и изазове са којима се сусреће образовање кад покушава да поред развијања учења знања и вештина, изгради потребу за превазилажењем ограничења која пружају постојеће друштвене норме.



Сл. 10 Драган Рајшић, Макета рада "Конструкције у ходнику" (детал), гипс, картон, 2004.

Интервенција конструкцијама била је мој одговор на архитектонско решење ходника које је саставни део рада, на његово институционално значење а самим тим и одговор

скулптуром на облик простора који по димензијама не одговара класичним галеријским просторима у којима се излажу радови. Овим радом дајем му функцију излагачког простора, иако је он у основи само неопходан пролаз до осталих делова зграде. Од великог значаја у радном процесу је и припрема за извођење рада. Прво сам направио макету рада од картона и гипса, умањени простор ходника са конструкцијама, које сам касније израдио и поставио у реални простор. Ово сматрам битним за радове који следе. Поступци које сам применио нагласили су њихову тесну повезаност са архитектуром. Постављање и излагање рада у неком другом простору, због специфичности саме инсталације, тешко је изводљиво, осим ако се пронађе простор истих димензија.



Сл. 11 Драган Рајшић, "Конструкције у ходнику" (детал), 2004.



Истраживање простора унутар излагачког простора актуелизовано је у другој половини двадесетог века кроз уметничке радове. Укључивањем простора у контекст рада, остварује се његова неопходна аутономност. Управо у овом раду пројектована је потреба за довољно простора у којем уметничко дело функционише. У потрази за тачним односом празног простора и рада који интервенише унутар њега, заједнички чинећи тај идеални однос. Постављањем напетости путем ове инсталације, које остварујем на зидове ходника, пројектује се потреба за простором. Потрага за довољно "ваздуха" (простора) да би се уметничком раду "удахнуо живот" (изложио).

#### 1.4 Заузимање простора

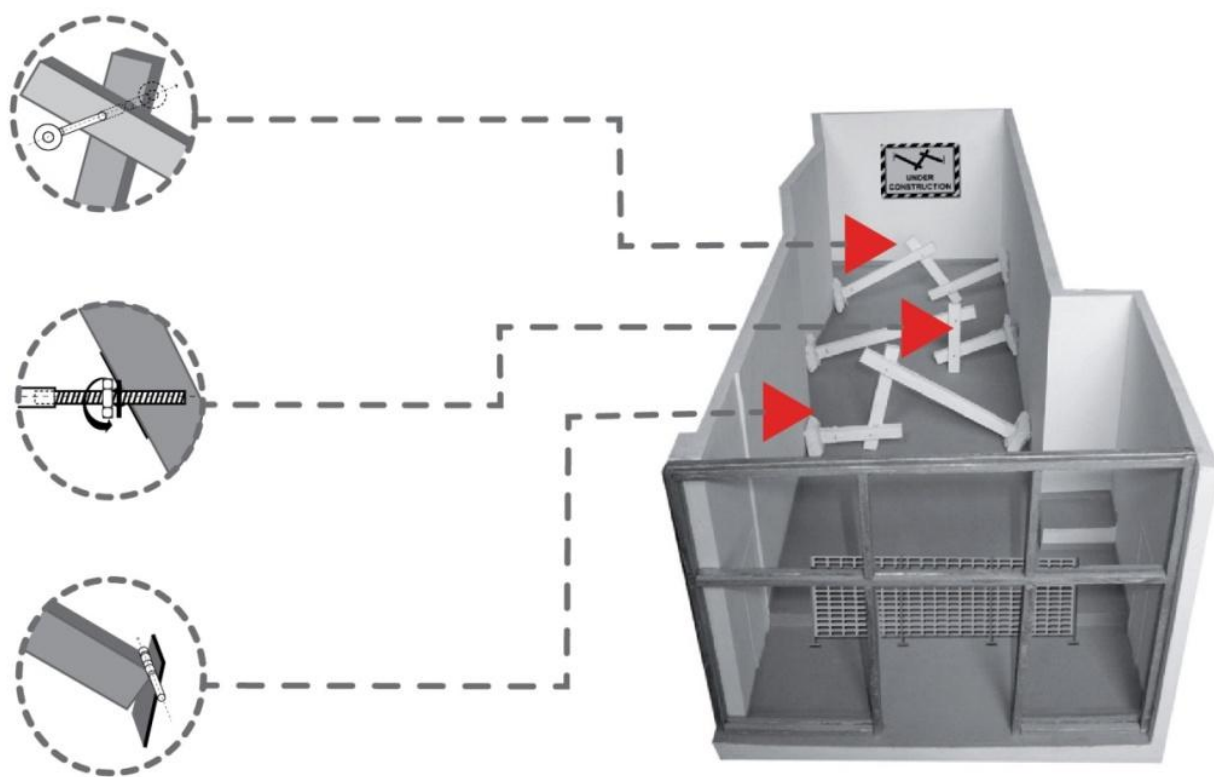
##### "Радови у току"

Након завршне изложбе ФЛУ на којој је био изложен рад "Конструкције у ходнику", уследио је рад у галерији Дома омладине у Београду, изложба "Радови у току" (сл.12). Рад је настао 2005. године, а постављен је и изложен почетком 2006. године. Разликовао се од конструкција које сам поставио на Вајарском одсеку ФЛУ по томе што се поставка рада овог пута одвијала у галеријском простору знатно већих димензија од ходника. Конструкције сам спустио на под и самим тим променио начин на који рад делује на публику. Простор галерије постаје део рада, за разлику од уобичајених изложби где је он од секундарног значаја и где се посетилац изложбе слободно креће галеријом и посматра изложена дела.



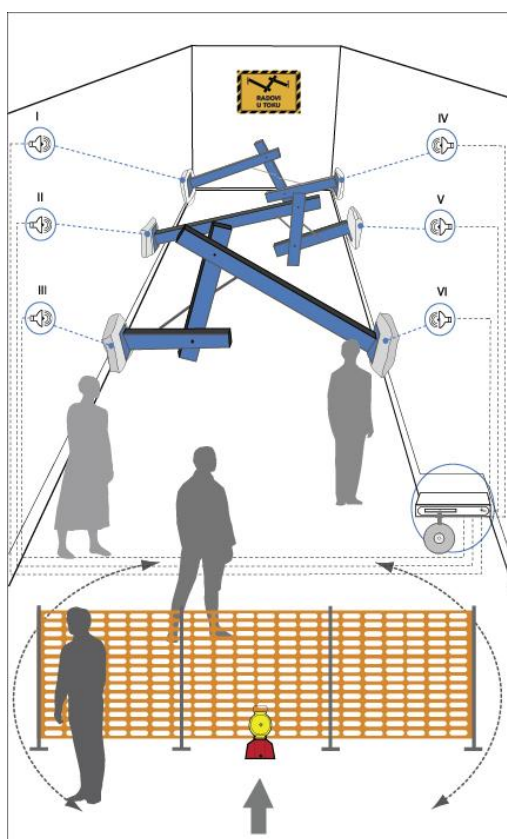
Сл. 12 Драган Рајшић, Изложба "Радови у току" Галерија Дома омладине Београд, 2006.

За извођење овог рада током истраживања просторних односа, рада и простора галерије користио сам макету (сл.13) израђену у размери 1:50. Испред улаза у галерију, у холу Дома омладине, поставио сам пластичну ограду са стубовима која се обично користи за обезбеђивање градилишта (димензија 1.80x4.00m) са уским пролазом за посетиоце изложбе. У галеријском простору поставио сам три металне конструкције које лево и десно упиру у бочне зидове галерије (димензија 5.20x1.80x0.60m), знатно већих димензија у односу на конструкције које сам излагао у ходнику вајарског одсека. Да бих појачао доживљај притиска, на места додира конструкција са зидовима галерије подметнуо сам јастуке. На зиду у дну галерије постављена је табла (димензија 1.80x1.50 m) са натписом-упозорењем за посетиоце изложбе да су “Радови у току”. Овај вид интервенције у простору који претвара галерију у градилиште, усмерава значење уметничког геста ка новом читању као виду активистичке уметничке праксе у јавном простору.



Сл. 12 Драган Рајшић, Илустрација и макета "Радови у току", 2005/06.

Приликом израде рада сарађивао сам са уметником Иваном Боном, чије се учешће састојало у томе да уради ауторски звучни рад - звучну слику инсталације. Озвучење је постављено на крајевима конструкција, на место ослањања на зид. Компоновани звук је асоцирао на притисак, напрезање конструкција, и емитовао се, усмерен ка зидовима галерије, у трајању од 21.43 мин. Додајући још једну димензију раду, звуком је појачавана илузија притиска на зидове галерије (сл.14). Сарадња са Иваном Боном у овом раду чинила је синтезу звучног и визуелног, проширујући истраживање, поред просторне, и на временску димензију.

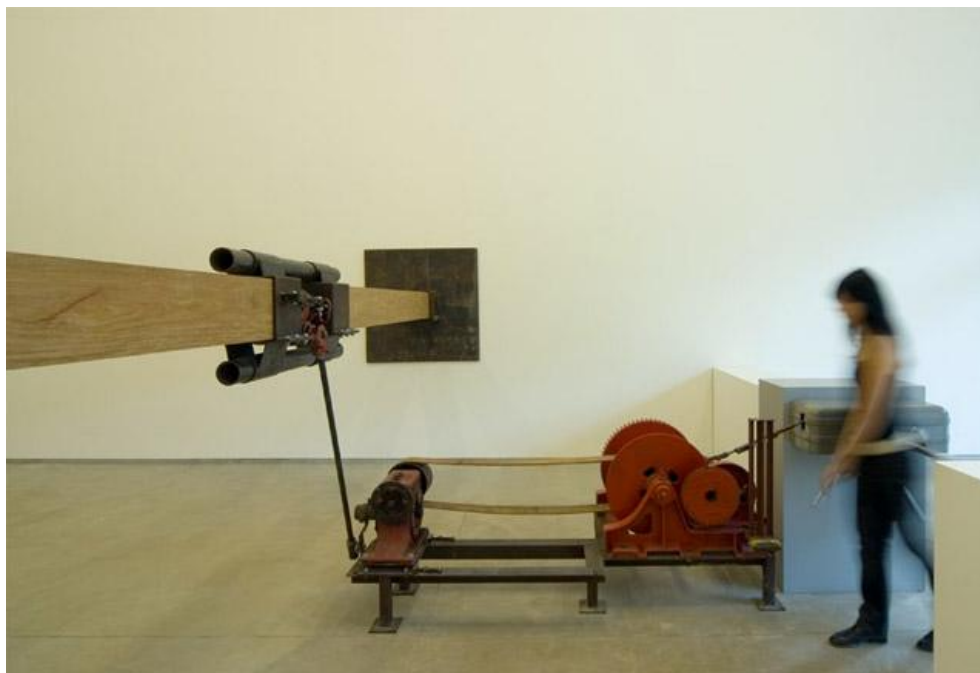


Сл. 13 Драган Рајшић, цртеж "Радови у току", 2005/06.

Циљ ове инсталације<sup>4</sup> је потпуно заузимање галеријског простора и мењање улоге и функције галерије, стварањем амбијента градилишта, места извођења радова. Кретање

<sup>4</sup> Инсталација (енгл.installation)

посетилаца кроз галеријски простор ометано је конструкцијама које су заузимале читаву ширину галерије. Овај наизглед неутралан, празан простор за излагање, прати сложен сплет околности који чине кустоси, савети, директори, ликовни критичари као и улога уметника и његовог рада у институцији. Ометањем функције галерије, чија улога је да омогући посматрачима неометан приступ уметничком раду, радикалним ставом упуштам се у њену критику изнутра.



Сл. 14 Крис Бурден (Chris Burden) "Самсон" 1985.

Коришћењем визуелних објеката које сам навео, инсталација "Радови у току", ствара посетиоцу више него видљиву промену амбијента и намене галеријског простора, још од самог улаза, за разлику од инсталације Криса Бардена (*Chris Burden*) "Самсон" (сл.15) из 1985. године, која је израђена тако да сваки посетилац који пролази кроз рампу несвесно

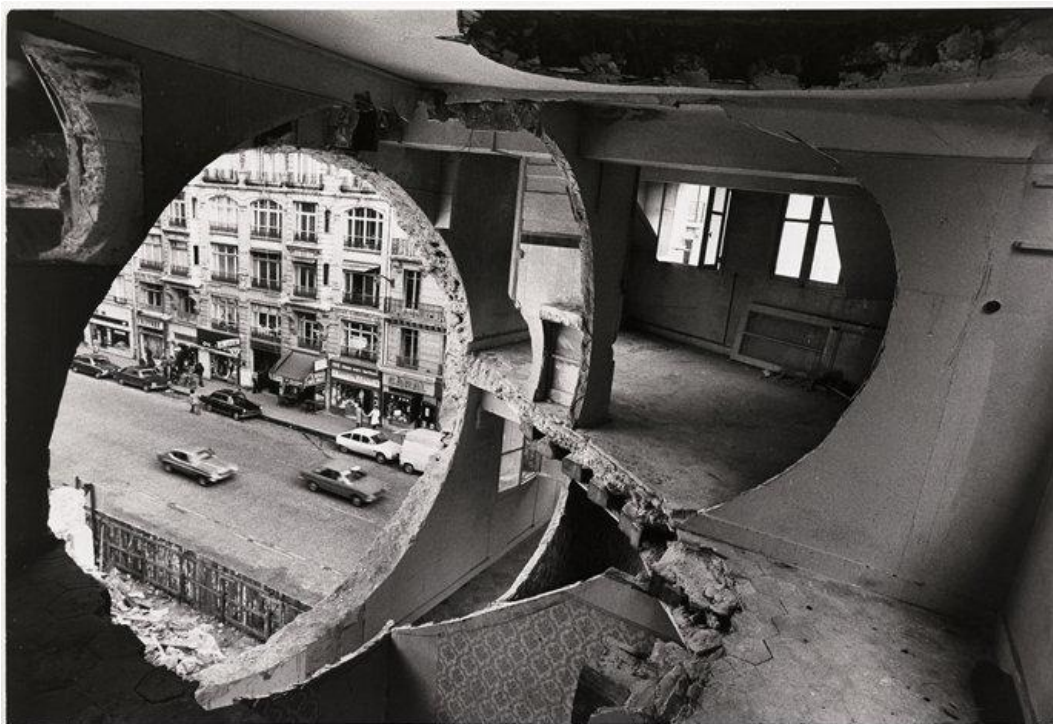
---

"У концепцији инсталације се, међутим, мења традиционално схватање простора утолико што се простор (или место) на коме се налази уметнички рад не може раздвојити од значења тог рада: простор постаје конститутивни елемент уметничког дела кога се он не може одрећи, тако да простор бива значењски укључен у уметничко дело, а некада је и једина референца која одређује садржај дела."

Хуберт ван ден Берг, Валтер Фендерс (Hubert van den Berg, Walter Fähnders) *Лексикон авангарде* (Metzler Lexikon Avantgarde) Службени гласник, 2013. превод Споменка Крајчевић, стр. 138

активира механизам који покреће греде у које је уграђена дизалица, и које лево и десно упиру у зидове правећи притисак који је све јачи са сваким проласком посетиоца кроз постављену рампу. Што је већи број пролазака, већи је притисак и могућност да се зидови музеја сруше. Посетиоци својим малим деловањем, (проласком кроз рампу која активира притисак), постају саучесници уметника у тестирању физичке издржљивости галеријских зидова.

Радикалне интервенције на просторима излагања коришћене су у радовима Гордона Мата-Кларка (Gordon Matta-Clark), који је познат по серији радова из 1975. године "Conical Intersect" (Зграда резова, сл.16), интервенцијама на стамбеним зградама и породичним кућама, које је исецао и отварао скривени простор иза зидова, плафона, подова грађевина, уводећи неочекиване, нове урбане наративе под називом "анархотектуре". Отварајући архитектонски простор, он својим интервенцијама мења његову функцију.



Сл. 15 Гордон Мата-Кларк (Gordon Matta-Clark) "Conical Intersect" (детал) 1975.

Једним другачијим видом интервенција на грађевинама у јавном простору бави се јапански уметник Тадаши Кавамата (Tadashi Kawamata). Конструкцијски се надовезујући на постојеће грађевине (сл.17), често користећи и више објеката, помоћу рециклираних, употребљиваних материјала и предмета од дрвета, он гради структуре, зоне преласка које стварају ново виђење тако трансформисаних простора. У процесу рада Кавамата користи и макете, рељефе, које излаже у галеријама.



Сл. 16 Тадаши Кавамата (Tadashi Kawamata) Apartment project "Tetra House N-3 W-26" 1983.

## 1.5 Излазак у отворени простор

### "Дијалог"

Предходна два рада сам реализовао у јавним просторима институција, следећи рад сам привремено изложио у јавном простору улице (сл.18). Градске улице и тргови као јавни простор и места непосредније размене, сусрета и директног контакта са публиком, у овом случају пролазницима, постају битна места, драгоцене за излагање.

Трг Николе Пашића у Београду који се налази се у самом центру града, изграђен је 1950. године под називом Трг Маркса и Енгелса. Око трга су значајне грађевине и институције, укрштају се главне градске улице. Сам пешачки простор трга користи се за различите јавне манифестације. Поред тога што је изграђен 50-их година 20. века и није тако стар, у свом ткиву носи сложене историјске меморијске нивое друштва са својим транзиционим парадоксима. На њему се налази импозантна грађевина Дома синдиката, посвећена радничким синдикатима чије се деловање последњих деценија једва назире. Споменичка фигура политичара Николе Пашића која сада доминира већим делом трга, иако је постављена деведесетих година двадесетог века, моделована је у духу деветнаестог века.



Сл. 17 Драган Рајшић, рад „Дијалог“, Београд, Трг Николе Пашића, 2008.

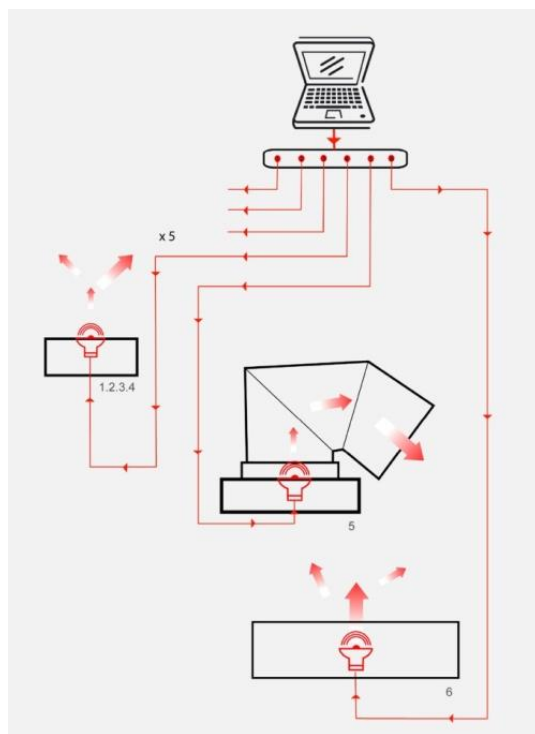


Одлучио сам се да поставим рад на пешачки део простора трга са намером да га интегришем у свакодневни ток градског живота и унесем промену у уобичајену урбану комуникацију пролазника и његовог окружења.



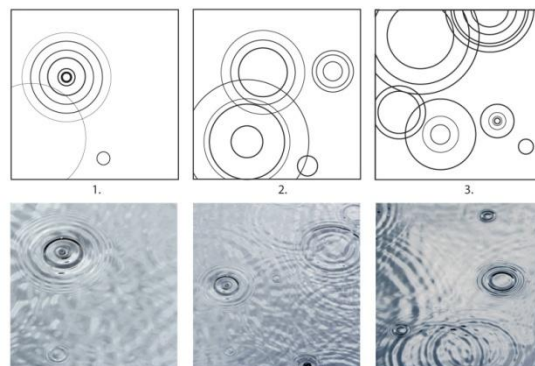
Сл. 18 Драган Рајшић, Макета рада „Дијалог“, 2008.

Рад „Дијалог“ (сл.19) је озвучена скулптура израђена од метала. Њен спољашњи изглед и просторни распоред прављен је са циљем да је пролазници користе за седење и дружење. Елемент говора уводи се као саставни део рада. У различитим временским интервалима, скулптура се звучно оглашава модификованим људским гласом. Рад чине синтеза звучног и визуелног, облик и материјал од кога је направљена (метал) утичу на резонантност и формирање звука. У изради овога рада уметник Иван Бон је компоновао звук у трајању од 6.34 min и озвучио скулптуру са шест канала (сл.20).



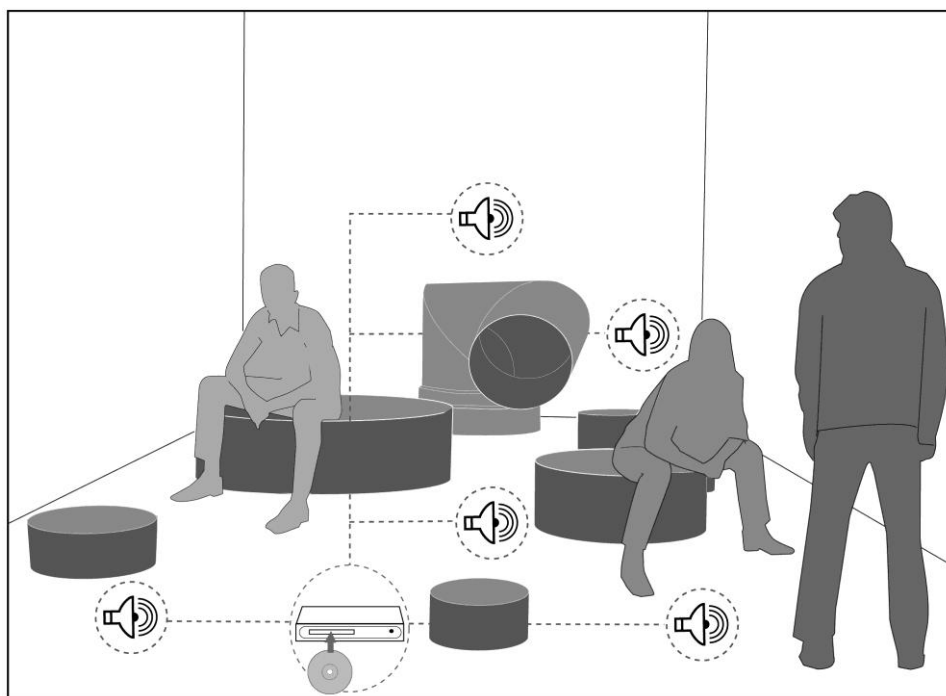
Сл. 19 Драган Рајшић, Цртеж озвучења рада "Дијалог"

Цртежи и фотографије (Сл.21) полазна су тачка у изради рада и начина његовог постављања на тргу. Асоцијативна форма којом сам се послужио као моделом су концентрични кругови који настају на површини воде, када се баце каменчићи. Круг као универзални принцип кретања, његово циклично просторно ширење унутар облика и звучно емитовање помера физичке границе рада. Овом простирању које се емитује ка пролазнику, циљ је да скрене пажњу, изненади и заинтересује за постављени рад.



Сл. 20 Драган Рајшић, цртежи и фотографије из процеса израде рада „Дијалог“

Неправилним ритмом емитовања звука "оглашавања" ствара се илузија међусобног дијалога расутих делова рада или нејасне међусобне комуникације. Дијалог који се води између објеката, подразумева за сваки елемент засебан извор емитовања звука. У почетку објекти се оглашавају спорадично, а како време пролази њихов ритам се убрзава и усложњава и поприма облик конфузне комуникације. Тродимезионална форма рада добија још једну димензију са звуком и његовим трајањем. Радом се отвара питање комуникације и све интензивнијег менталног загађења које се уноси у јавни простор. Користи се стратегија рекламних индустрија, које се бројним агресивним средствима све више боре за јавни простор. Неутрални јавни простор као опште добро, препуштен је уским интересима.



Сл. 21 Драган Рајшић, цртеж рада "Дијалог" 2008.

Заправо, постали смо технолошки високо развијено комуникацијско друштво, које неретко обесмишљава комуникацију. Поставља се и питање колико се заправо разумемо и да ли је комуникација заиста успостављена. Променом у односу на традиционалне форме скулптуре у јавном простору, овај рад уноси шум у дијалог са публиком.

Привремено постављање рада редефинише урбану естетику дела града и покушава да унесе промену у хаотична решења постављања скулптура у јавном простору града. Овај рад је такође и реакција на непостојање планског ангажовања заједнице на реализацији савремених скулптура у граду, и шире друштвене бриге за јавни простор као опште добро, како би се пролазницима непосредније приближила другачија форма скулпторског израза.



Сл. 22 Драган Рајшић, рад "Дијалог" (детал) 2008.

## 1.6 Soft memory

Почетну идеју за овај рад добио сам од технике ливења у песку (Сл.24). У тој техници употребљавају се металне шасије у којима се на основу модела праве калупи од песка. Истраживање је било усмерено у правцу проширења употребе материјала у изради скулптуре. Песак као материјал је нестабилан, расипа се у својој неухватљивости, у покушају да му дамо одређену форму, промиче кроз шаку.



Сл. 23 Ливење техником песка, Ливница Вајарског одсека ФЛУ, 2010.

Рад "Soft memory" поставио сам 2009. године у галерији Дома омладине у Београду. Галеријски простор је био испуњен великом количином песка (4м<sup>3</sup>) и уз коришћење металних калупа (негатива), неопходним алатима саградио сам макету насеља (позитив) од песка у размери 1:10. Метални калупи су имали архитектонске форме куће, које нису визуелно географски одредиве и на симболичан начин баве се човековом основном потребом за склоништем.



Сл. 24 Драган Рајшић, Изложба "Soft memory" Галерија Дома омладине у Београду, 2009.

Грађење макете од песка реализовано је калуповањем, техником механичког репродуковања: метални калупи се пуне песком, који је сабијен под притиском, затим се отвара калуп, при чему пешчани позитив задржава његову форму (сл.25). Песку који је настао распадањем стена, нагомиланом, акумулираном материјалу који је хаотичан, на овај начин дајем одређеност. Процес се зауставља у одређеној фази изградње да би се оставио утисак макете која је још увек у изради. Форме су саграђене од меког песка, без

употребе везива (несталност материјала). Иако изграђен од ефемерног материјала, рад визуелно делује веома чврсто и јасно. Објекти се формирају само уз помоћ воде и физичког притиска.

Користећи нестабилност материјала, стварам догађаје у простору који се смењују, при чему је доминантан утисак градње и разградње. Из хаотичног нереда материјала песка, ствара се рад. Убрзаним сушењем песка обликоване форме након неког временског периода почињу да пропадају.



Сл. 25 Постављање изложбе "Soft memory" Галерија Дома омладине у Београду, 2009.



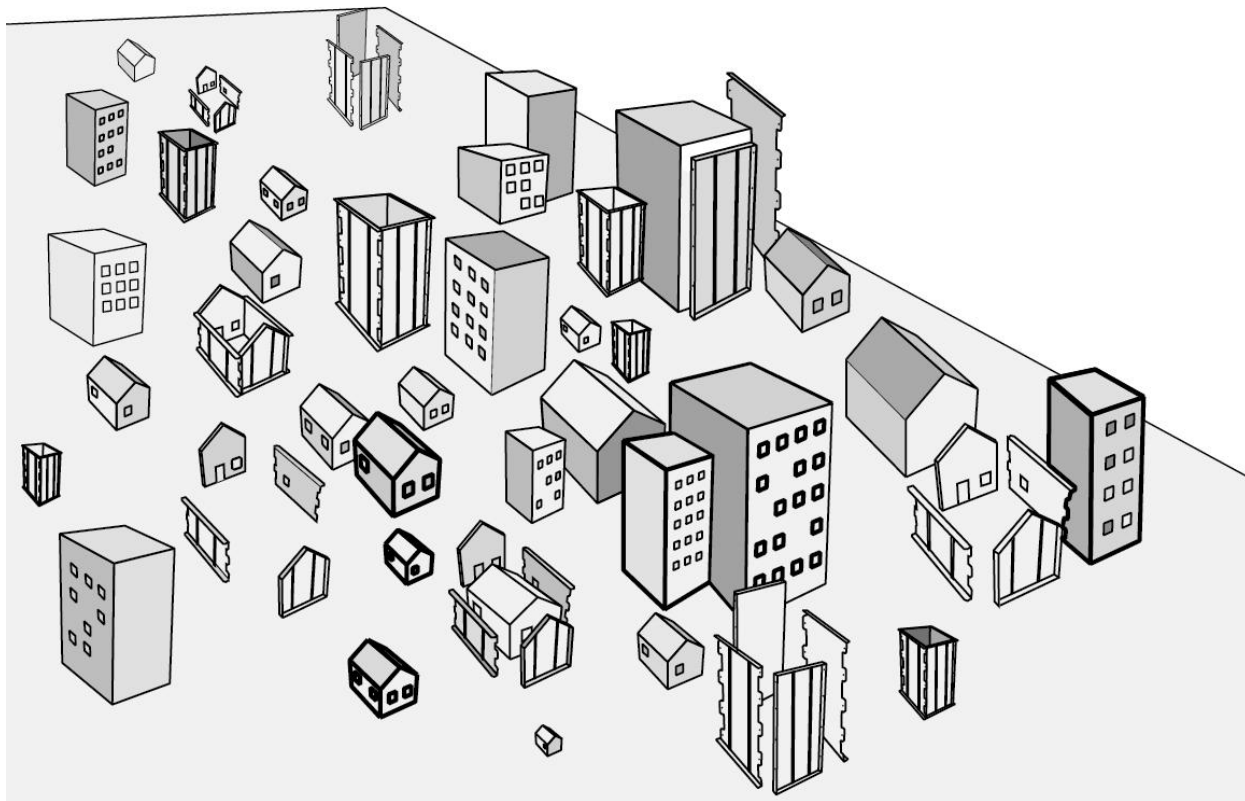
Сл. 26 Видео секвенце "Soft memory" Галерија Дома омладине у Београду, 2009.



## 2. Материјалности и трајање у радовима

### 2.1 Радна меморија

Основу за истраживање чине идеје уметничких пракси током читавог двадесетог века. Полазећи од авангарде, конструктивистичке макете и модели постају креативни пројекти који се користе за прелазак из идејне форме у реалну. Поред тога, овај поступак је средство за проналажење прототипа, који служи као основа за идејна решења радова у настајању, радова које је могуће мењати. Резултат овог истраживања је скулптура-макета, која се поставља у јавни простор на одабраној локацији (сл.28).



Сл. 27 Драган Рајшић, цртеж пројекта "Радна меморија"

Приликом израде макете, у докторском уметничком пројекту "Радна меморија", поред индивидуалних, типских грађевина које сам истраживао у раду "Soft memory", проширио сам истраживање на круг грађевина које чине индивидуалну околину. Додавањем објеката проширујем макету насеља у сложеније структуре. Могућност истраживања грађевине као егзистенцијалног простора, њена веза са јавним простором у који се поставља, бива допуњена личним доживљајем и осећањем посматрача. Истраживањем граница интерпретације умножених типских грађевина, поставља се питање да ли само познате грађевине треба да буду предмет интересовања. Ово питање, уз помоћ меморије, усмерава истраживање ка потрази за просторним егзистенцијалним координатама личне оријентације на основу објеката. Преиспитује доживљај реалног простора на основу умањених величина грађевина у макети. Поред визуелних промена на раду урадио сам промене укључивањем посматрача у изради макете. Постављањем рада изван простора галерије у простор улице, у насељу Сопот, на Космајском тргу испред бр.7, 2016 године, омогућавам непосреднији контакт са заинтересованим посетиоцем.

Питања која се односе на присутност реконструисаних објеката умањених димензија нуде велике могућности за истраживање проширеног скулпторског концепта, при чему је макета незаменљив облик просторног изражавања скулпторских, архитектонских и урбанистичких идеја. Интересовање за макету у овом пројекту усмерено је и према естетици која подразумева уграђено време трајања и прати процес стварања и разграђивања, као својеврстан догађај у простору.

На питање постављено Класу Олденбургу (Claes Oldenburg) "Шта кажете о сталним оштећењима која трпе ваша дела?, он одговара: Моја дела су намерно крхке грађе. Другим речима, она као да кажу: Ово је драгоцен ствар, и ако не схватите да је крхка,

ускоро ћете је изгубити. И тако ће бити изгубљена, а њена урођена ломљивост убрзава дејство времена - она ће нестати пре него већина других ствари".<sup>5</sup>

Ово је случај када уметник свесно укључује у свој рад привременост трајања и неминовни ток пропадања материјала од кога је дело направљено, употребом материјала који, заправо, форми дају улогу антиформе. Услед немогућности да се рад пренеси, због своје трошности, он губи робни статус. Производ би требало да буде преносив и тиме се отвара питање даљег статуса рада, који поред осталог има и кратко и ограничено време трајања. Које продати или можда поклонити? Искључено је и излагање у музеју, чување у депоу, јер се сваки покушај продужетка века трајања рада коси са његовим контекстом "ограниченог временског трајања".

---

<sup>5</sup> Из написа Џона Копленса (John Coplans) *"Уметник говори: Клас Олденбург"* Art in America, март-април 1969. Друго репринт издање Ликовне свеске 1-2, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, Београд 1996. стр.104-125. превод Бојана Бекљанов, Бранислава Милијић, Даница Павловић, Олга Ступаревић, Симха Кабиљо-Шутић и Љубомир Глигоријевић.

## 2.2 Привремени скулпторски рад

Привременост уметничког дела може да се посматра и из угла временског и материјалног трајања било ког дела. Колико год било, чак и институционално, заштићено, свако дело има своје програмирано време трајања. Са тумачењем рока трајања и временске контроле уметничког дела, који измичу посматрачу, срећемо се у раду теоретичара Бориса Гројса у његовом есеју "О новом" (On the New).

"Па, ипак, вештачка дуговечност уметничког рада може да буде само релативна - у једном тренутку сваки уметнички рад умире, буде разбијен, распадне се, буде деконструисан-не теоретски, већ у материјалном смислу."<sup>6</sup>

Објашњавајући материјалну страну рада, Гројс тврди да је она скривена од посматрача тиме што се налази у колекцијама музеја. Видљива је само спољашност форме док су њена унутрашња материјална страна и време трајања дела скривени. Препуштена је конзерваторима који се брину за очување материје, а публици није дозвољен контакт са радом, па тиме и његовом материјалном суштином. Поставља се питање релативности временског трајања уметничког дела, као и начина на који му је омогућена вештачка дуговечност и истовремено угрожена аутентичност. Материјалност уметничког рада која је заштићена у музеју, заправо је манипулација материјалном суштином уметничког дела, стварно и симулирано тиме постаје немогуће разликовати. Посматрач у музеју нема физички контакт са делом, мора да пристане на забране, неприступачност изложеног дела, и да доноси закључке искључиво на основу спољашности.

У закључку овог есеја Гројс наводи промене и иновације у излагању:

---

<sup>6</sup> Борис Гројс (Boris Groys) "О новом", (On the New) Прелом часопис за савремену уметност и теорију бр.5, Центар за савремену уметност-Београд 2003.(прев.Светлана Ракочевић) стр.121

"На чисто материјалном плану, контекст уметности се непрекидно мења на начин који не можемо у потпуности контролисати, промислити или предвидети, тако да се ова материјална промена увек појављује као неко изненађење."<sup>7</sup>

Увођењем контекста нестабилност и читање уметничких дела постаје подложно сталним променама. Организовањем изложби које су отворене у приказивању привременост, као и потреба за сталним преиспитивањем и враћањем, пажња посматрача премешта се са видљиве форме на унутрашњу материјалност и време трајања уметничког дела.

Уметнички пројекат "Радна меморија" је ефемеран рад привремено постављен у јавни простор, макета изграђена од песка, чији је циљ обликовање простора на начин који нарушава представу о непокретном и непроменљивом простору. Калуповање велике количине песка је сизифовски физички посао, начин да се направи материјална транспарентност рада и учини видљивим начин преласка једне форме у другу. Истраживање је усмерено и ка измештању скулптуре ван конвенционалних уметничких простора и преиспитивању њеног места у динамичном јавном простору.

У тражењу алтернативних праваца развоја скулптуре, битну улогу чини реализација у материјалу. Током процеса преласка материјала у форму настојао сам да укажем на однос са материјом овог рада и истакнем његово кратко временско трајање.

Употреба форме рада умањених димензија, производи и умањени простор. Димензије скулпторског рада уводе се и у његову поетску димензију, стварајући тиме и другачије поимање простора и времена. Привремена уметничка дела имају ограничено време контемплације и тиме траже пажњу сада, у овом тренутку. Равнотежа материје у овом раду односи се на песак који је настао природним процесом - распадањем стена. Ако се повуче паралела са временским променама коју има материја, онда се она поклапа и са концептом рада који такође има кретање које је материјално видљиво. Нестабилност

---

<sup>7</sup> Исто, стр.135

рада упућује на привременост рада у циљу демонстрирања коначности времена, непосредног приказивања привремености рада.

Ентони Каро (Anthony Caro) уводећи низ нових приступа у изради скулптура, наводи: "Скулптура се заглибила у монументалност, монолитност и осећај властите важности"<sup>8</sup>. Он инсистира на њеном ослобађању и довођењу у непосреднији однос према гледаоцу.

Ефемеран рад појављује се у кратком временском периоду, његово трајање је временски ограничено. Привременост рада условљена је са више позиција, неумитним протичањем времена као и избором материјала за израду рада. Један од нивоа значења је настао са намером да привременошћу рада укаже на лични а самим тим и колективни страх од пролазности. Бројчаник времена који се отргао контроли незаустављиво се окреће смањујући бројеве до момента када се на њему поравнају нуле.

Истраживачки поступак у изради скулптуре описао је Хенри Мур, под утицајем књиге Пола Ксела (Paul Gsell) у којој је забележио Роденове идеје о уметности, он наводи:

"Роден је рекао да, када не може да заврши неку скулптуру, он је баца на земљу да би посматрао супротан поступак-поступак разарања. То ме је натерало да схватим да стваралачки процес није проста математичка радња. Потребно је увек наново гледати и наново мислити. Верујем да је на мене више утицало ово Роденово схватање него целокупно његово дело."<sup>9</sup>

Хенри Мур у овом цитату наводи неопходност спремности за промену током рада, напор да се истраживачки процес спроведе, са циљем да се оствари помак у стваралачком раду.

---

<sup>8</sup> (II) Разговори Питера Фулера са Ентонијем Кароом објављени у: Piter Fuller, "*Writers and readers*", Publishing cooperative company, London, 1980. Друго репринт издање Ликовне свеске 8, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, Београд 1996. стр.137-166. превод Весна Стрика

<sup>9</sup> (II) Из разговора који је водио Розамонд Берније (Rosamond Bernier) са Х.Муром "L'Oeil" новембар 1967. Друго репринт издање Ликовне свеске 1-2, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, Београд 1996. стр.51-64. превод Бојана Бекљанов, Бранислава Милијић, Даница Павловић, Олга Ступаревић, Симха Кабиљо-Шутић и Љубомир Глигоријевић.

## 2.3 Грађење простора

У потрази за изгубљеним простором

"Разуме се, кад бисмо минијатуре тумачили у просторном релативизму великог и малог, изгубили бисмо смисао стварних вредности. Влат маховине може да буде јела, али јела никад неће бити маховина. Имагинација не дејствује у оба правца с истом убедљивошћу."<sup>10</sup>

Термин "радна меморија" узео сам за наслов овог пројекта због његовог значења полазне тачке у процесу памћења, поступка тренутног сакупљања информација које памтимо. У зависности од тога колико их понављамо, ми их памтимо и на тај начин похрањујемо у дугорочну меморију. Од њене обраде информација зависи наше дугорочно памћење. Излагање процеса израде скулптуре минијатурних узорака грађевина у пројекту "Радна меморија" упућује на индивидуална и колективна искуства. Њихово понављање техником "копирај и залепи" (copy&paste) и излагање празних форми калупа јесте поступак у коме се скупља и понавља време. На овај начин настају хетеротопије - сабирањем простора у простору, које формирају другачије поимање простора и времена.

Мишел Фуко у свом предавању "Друга места" чија је тема Хетеротопија, наводи да је немогуће заобићи укрштеност времена са простором. Упућујући на значај јавних простора и сталне промене које их прате, он наводи да Утопије са њиховом пројекцијом идеалног недостижног друштва немају реално место у простору, и тиме чине распореде у простору без стварног места, за разлику од Хетеротопија које су места реалних делова простора и времена скупљен у један засебан простор који одступа од уобичајеног просторног распореда. Унутар Хетеротопија размештања су међусобно неспојива, време се, у циљу

---

<sup>10</sup> Гастон Башлар (Gaston Bachelard) "*La poétique de l'espace*", Press Universitaires de France, Paris, 1958. издање на српском "Поетика простора" Уметничко друштво Градац књ.62, Чачак-Београд, 2005. стр. превод Фрида Филиповић, стр.157.

заштите од пропадања, акумулира на једном месту различитих раздобља, облика и стилова, као што су библиотеке и музеји.

"Хетеротопија има моћ да на једном стварном месту сучели више простора, више размештања која су међусобно неспојива."<sup>11</sup>

Позоришта, биоскопске сале, у којима се смењују неспојиви простори или се пројектују у одређени простор. Древни простори баште, врта са својим вишеслојним значењем, мали простор у којем су скупљени разни узорци света. Место без места испуњено својствима, које живи само за себе као скуп исечака различитих простора. Хетеротопије су реална места у којима се скупља време, простор мешања.

Пројектом "Радна меморија" ствара се двосмерност, да би се омогућио личан, макар и привремен упис у јавни простор. Потрага за просторима различитих значења нарушава представу о непокретном и непроменљивом.

---

<sup>11</sup> Мишел Фуко (Michel Foucault), *"Друга места"*, овај текст представља основу за предавање које је Мишел Фуко одржао 14. марта 1967. године у Тунису, у оквиру циклуса *Cercled'études architecturale*. Текст је први пут објављен неколико месеци после његове смрти, октобар 1984, у часопису *Architecture Movement Continué* без његове ауторизације а потом је уврштен и у критичко четвортотомно издање његових радова *"Dits et écrits"*, Paris, Gallimar.



### 3. Простор и време рада

#### 3.1 Могући простори излагања

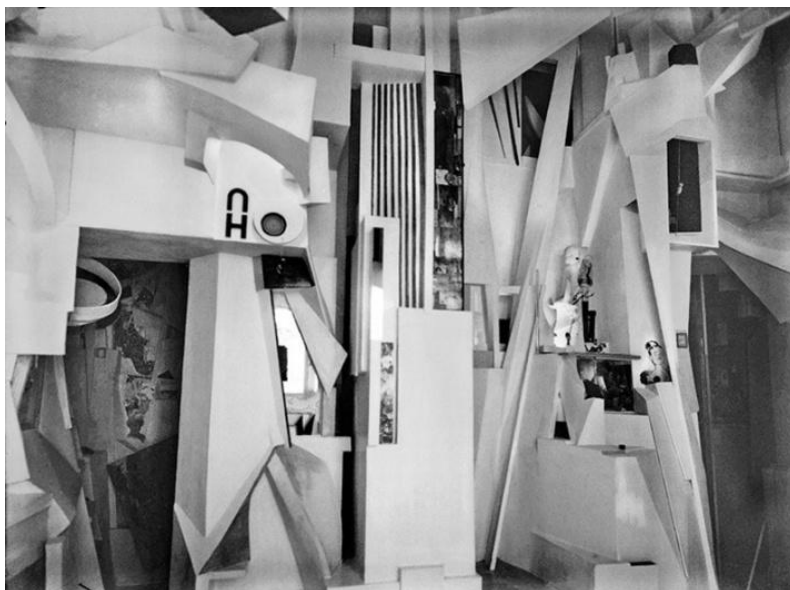
Три димензије простора или шест површина које одређују архитектонски простор или макету чине место извођења мог рада. У процесу истраживања могућих простора излагања по узору на рад "Кутија", израдио сам макету. Почетак рада на умањеном галеријском простору величине кутије (макете), помогао ми је у проналажењу димензија рада у односу на излагачки простор. Проширио сам свој рад пројектујући га на веће димензије, руководећи се знатно увећаним димензијама галерије. Да би неутрални простор галерије постао активан и битан чинилац рада, у изложбама "Радови у току" и "Soft memory", претварам галеријски простор у градилиште.

Теоретичар Брајан О'Доерти (Brian O'Doherty) у својој књизи "Унутар беле коцке" (*Inside the White Cube*)<sup>12</sup> истражује улогу галеријског простора, начин његовог функционисања током двадесетог века и утицај на представљање уметничког рада и посматрача. Временска изолованост галерије ствара вакуум који је одваја од света и утиче на одређивање шта је уметничко дело. О'Доерти хронолошки прати промене у начину постављања уметничког рада, принцип простор-време који је поништен и комуникацију уметничког дела и посматрача у галеријском идеалном простору. Улога посматрача у простору беле коцке која се постепено мења, првенствено начином излагања, постављањем радова који укључују и контекст зида галерије укидањем рама, преломни је тренутак током шездесетих година двадесетог века. Са променама које доносе нове форме: инсталације, перформанси, хепенинзи, седамдесетих година галеријски простор проширује своју функцију, скрећући пажњу на однос према посматрачу и његов поглед унутар беле коцке у сусрету са уметничким делом.

---

<sup>12</sup> Брајан О'Доертиј (Brian O'Doherty) "*Inside the White Cube*" (The Ideology of the Gallery Space), Introduction by Thomas McEvelley, The Lapis Press, San Francisco 1986.

Померањем из задатих простора галерија и музеја ка даљем истраживању могућих простора за излагање, укључују се и приватни простори стана, куће. Уметници својим радом утичу на померање формалне и функционалне намене ових простора. Курт Швитерс (Kurt Schwitters) у свом пројекату "Merzbau"<sup>13</sup> (сл.29), у периоду од 1923. до 1933. године, у више просторија породичне куће у ХанOVERу интервенисао је градећи конструктивистичке форме. Зидови и просторије куће потпуно су испуњени конструкцијама, које су, иако обојене у белу неутралну боју, потпуно трансформисале амбијент простора. Претварајући инсталацијом приватни простор у тотални простор уметничког дела, он превазилази ограничење изолованог галеријског простора. Позивајући се на архитектуру као "најобухватније уметничко дело" чему Швитерс тежи у својим "мерц" радовима, он отвара путеве за нова истраживања простора, трагајући за непосредношћу у односу између својих радова и света.



Сл. 28 Курт Швитерс (Kurt Schwitters) "Merzbau", 1933.

---

<sup>13</sup> *Мерц* (нем. Merz) Назив који је Курт Швитерс почео да користи 1919. од тада па све до своје смрти 1948. мерц је била ознака свих његових уметничких остварења. Хуберт ван ден Берг, Валтер Фендерс (Hubert van den Berg, Walter Fähnders) *Лексикон авангарде* (Metzler Lexikon Avantgarde) Службени гласник, 2013. превод Споменка Крајчевић, стр.198

У просторна истраживања укључио бих измештање уметничког рада и ка јавном простору улице, тражећи непосреднију интеракцију са посетиоцем или случајним пролазником. Радовима "Дијалог" и "Радна меморија" заједничка тема истраживања је укључивање посматрача и излазак у урбани простор. Они преиспитују део нашег индивидуалног и колективног искуства, разматрајући везе скулптуре и простора, при чему простор постаје битан део уметничког дела, скулпторске интервенције у простору са ограниченим временским трајањем.

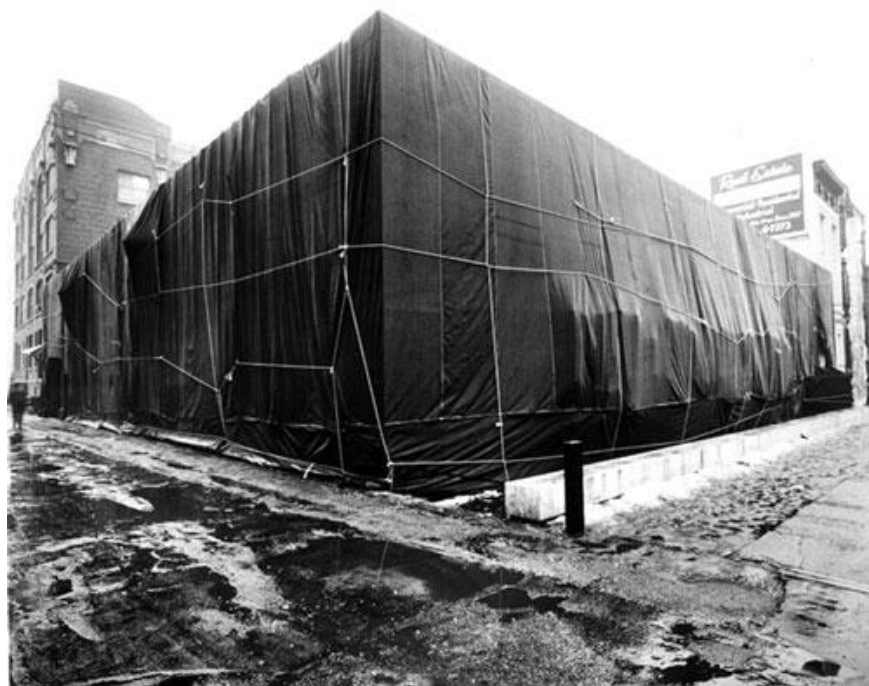


Сл. 29 Андре Блок (Andre Bloc) "Habitable n°2", 1964. Meudon, France

На интегрисању вајарских радова и простора, који је био усмерен само ка архитектури, радио је Андре Блок (Andre Bloc), инсистирајући на заједничким просторним трагањима приликом грађења објеката и насеља. Блокова истраживања тежила су ка оплемењивању простора увођењем скулптуре, као полазиште и захтев за слободном и инвентивном архитектуром. У свом раду Блок израђује макете од којих су неке реализоване и у увећаним, реалним димензијама. Његови радови имају скулпторски приступ изради грађевине, али у њу се и улази, пење се по различитим нивоима, посматра се околни пејзаж кроз отворе. Скулптура у блиској вези са архитектуром је "Станиште бр.2" (Habitable No.2, сл.30), чија је спољашњост повезана са унутрашњошћу отворима, завојима

и пролазима. Ове необичне скулптуре-грађевине саграђене су од традиционалног грађевинског материјала, цигала и бетона. Унутрашњи простор скулптуре је отворен, да би се истраживали начини на које светлост повезује унутрашњу и спољну форму. Сложеном употребом материјала и бројним и разноврсним медијима, Блок нас усмерава ка трагању за повезаним просторима грађевине скулптуре.

Кристо и Жан Клод (Christo i Jeanne-Claude), године 1969. пакују Музеј савремене уметности у Чикагу (сл.31), са 900 квадратних метара платна и 1100 метара конопаца. Зграда музеја је запакована исто као и унутрашњост музеја, подови и степеништа. Иако прекривен платном, облик зграде музеја се назирао испод паковања. Уклањајући из урбаног видеокруга стално присутан, препознатљив спољашњи изглед грађевине музеја, уметнички пар је дао другачији поглед на урбано окружење.



Сл. 30 Кристо и Жан Клод (Christo i Jeanne-Claude) Museum of Contemporary Art, Chicago, Wrapped, 1968/69.

Кроз читав двадесети век, радови уметника укидају раније стриктно постављена поља деловања између скулптуре и архитектуре. У задњим деценијама и преласком у нови век,

ограничења физичког простора су укинута. Сваки простор или угао света је отворен за интервенцију и смештање рада спремног да нас изненади. Више не постоји резервисано, идеализовано место за постављање уметничког рада. Контекст простора све директније се повезује са уметничким радом као пут да се превазиђе робни или било који други униформни циљ које уметничком раду намећу друштвене околности.

### 3.2 Простор куће

"Тако сви простори наших протеклих самоћа, простори у којима смо патили због самоће, уживали у самоћи, желели самоћу, губили самоћу, остају неизбрисиви у нама."<sup>14</sup>

Простор који има значење куће као визуелни тродимензионални облик, може се посматрати и кроз његов скулпторски потенцијал. Посебност куће као грађевине је у томе што је она део наше колективне меморије, егзистенцијални простор са којим се идентификујемо. Читање и доживљај интимних архива памћења је могуће кроз скулпторску поетику ових обичних малих простора. У пројектима "Soft memory" и "Радна меморија" уводим форму грађевине за становање као модел за израду скулптура. Нисам имао намеру да преузем улогу архитекте и пројектујем кућу као грађевину. Истражујем кућу као облик у скулптури који реферише на архитектуру, али са намером да употребим архетип куће као догађај и знак наше егзистенције. Тачније, користим грађевине које сматрам за полазне тачке наших живота.

Моје интересовање за простор куће започело је егзистенцијалном потребом (Сл.32). Ова се потреба јавила веома рано, градњу сам започео 1988. године, када сам имао само двадесет и једну годину. Градити кућу било је важно животно искуство, током кога сам почео да радим са материјалима и алатима. Организација радова, планирање, средства, набавка материјала, сарадња са мајсторима-сви ови послови били су препуштени личној иницијативи. Након четири године градње, уселио сам се у ту кућу, у којој и данас живим са породицом.

Присвајањем истог оквира, али са другим циљем, упустио сам се у истраживање поузданог центра—куће—кроз уметничке пројекте. Ова двосмерност у градњи и скулптури заправо је покушај преиспитивања којим сазнајем више о феномену грађења куће, а

---

<sup>14</sup> Гастон Башлар (Gaston Bachelard) "*La poétique de l'espace*", Press Universitaires de France, Paris, 1958. издање на српском "Поетика простора" Уметничко друштво Градац књ.62, Чачак-Београд, 2005. превод Фрида Филиповић, стр.32

самим тим и о себи. Истраживање је усмерено ка различитим нивоима егзистенције, од основног, личног, ка ширим животним просторима. Ова нова позиција аутора уметничког пројекта чија тема је архетип архитектуре, води ка теоретичарима и њиховим тумачењима куће.



Сл. 31 Кућа Драгана Рајшића у Сопоту

Откривајући нам ново читање, Гастон Башлар (Gaston Bachelard) у свом делу "Поетика простора", обрађује кроз феноменолошку анализу поетску суштину простора куће, места интеграције за мисли, сећања и снова човека.

"Прошлост, садашњост и будућност дају кући различите динамизме који се често мешају, сударајући се понекад или изазивајући се међусобно. Кућа у животу човека одстрањује неизвесност, она у изобиљу пружа своје савете континуитета. Без ње човек би био разбијено, расуто биће".<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Исто, стр.30

Башлар даље наводи да простор куће коме се враћамо током читавог живота, чува компримирано време, чинећи тиме кућу, поред места за становање, и грађевином снова. Основно својство куће је њен унутрашњи простор, затвореност која нас чува и штити. Башлар користи поетику као средство за анализу простора куће, указујући на њен значај у чувању наше интимности. Место у коме се формира наш први свет и коме се увек враћамо.

Систем простора који има егзистенцијалне корене, теоретичар архитектуре Кристијан Норберг-Шулц (Christian Norberg-Schulz) у делу "Егзистенција, простор и архитектура"<sup>16</sup> објашњава човековом потребом да се схвате односи у околини. На тај начин уноси смисао и ред у свет, оријентишући се према објекту и успостављајући везе са другим особама у циљу комуницирања. Место које чини лично средиште света, остаје, без обзира на промену места боравка. Схватајући простор као један од могућих начина оријентације, и даљим разумевањем просторних односа ми формирамо "...јединствен просторни концепт"<sup>17</sup>. Избором места настањивања утичемо на простор, дајући му одређени смисао. У том међусобном односу човека и простора, догађа се обострано прилагођавање, при чему се и сам простор изграђује.

"Још од незапамћених времена, човек је делао само у простору, опажао простор, постојао у простору и мислио о њему, али је увек и стварао простор, како би изразио структуру свог света, као своју реалну *imago mundi* (слику света)."<sup>18</sup>

Оријентација у простору везана је за средиште и место, првобитна лична тачка ослонца формира се из куће. Овом центру се додају простори које током живота поступно ширимо. Развијамо мрежу наших интересовања и циљева, тако настају заједничка јавна места у којима градимо наш "егзистенцијални простор". Кућа представља основу учења о субјективном постојању, почетну и крајњу тачку у кругу, ону којој се враћамо у нашим

---

<sup>16</sup> Кристијан Норберг-Шулц (Christian Norberg-Schulz) "Егзистенција, простор и архитектура" (Existence, Space & Architecture) Издање, Грађевинска књига, Београд, 2006. превод Милутин Ј. Максимовић

<sup>17</sup> Исто, стр.23

<sup>18</sup> Исто, стр.35



кретањима, стварајући мрежу конкретних "егзистенцијалних простора" на основу распореда у простору, коју учимо. Дефинисање куће као затвореног простора ипак нас наводи на разликовање спољњег и унутарњег простора. Градећи нашу оријентацију, подједнако је важно то што је она окренута нама али и спољњој, другој страни, ка свету који нас окружује.

Бројни су примери уметника који у својим уметничким радовима уписују лични простор у шири друштвени контекст егзистенцијалног простора, као што је градња ефемерних грађевина, инсталације, макете, јавне скулптуре у којима се укршта скулптура и архитектура. Некада стриктне границе медија померају се и нестају избегавајући затвореност у намери да се приближе посматрачу и тиме омогуће његово непосредније учешће.



Сл. 32 Марио Мерц (Mario Merz) "Unreal City, Nineteen Hundred Eighty-Nine" (Città irrealе, Millenovecentottantanove), 1989.

Уметник Марио Мерц (Mario Merz) градио је иглое (сл.33) по узору на ескимска номадска склоништа, упућујући нас на мобилност која је и особеност уметничког трагања. Градио их

је од различитих материјала, од природних до вештачких, покушавајући да их смести у садашњост. Припадао је групи италијанских уметника, покрету "Arte Povera" (сиромашна уметност) чији радови су прављени од свакодневних једноставних материјала. Њихова дела су уклањала разлику између свакодневног живота и високе уметности, трудећи се да минималним интервенцијама реализују уметничко дело.

Денис Опенхајм (Dennis Oppenheim) у својим скулптурама у јавном простору - Путовање куће (Journey Home) 2009, Аутобус кућа (Bus Home, сл.34), Споменик бекству (Monument to Escape) 2001, Ангажовање (Engagement) 1997. користи делове грађевина и конструкције које нас изненађују својом новом функцијом. Комбинујући различите грађевинске елементе куће чијом трансформацијом изазива нестабилност, смелим интервенцијама гради духовиту монументалну скулптуру.



Сл. 33 Денис Опенхајм (Dennis Oppenheim) "Bus Home", 2002.

Илија и Емилиа Кабаков (Ilya & Emilia Kabakov), користећи инсталацију сачињену од колажа, цртежа, текстова, макета, предмета смештених у пројектовани простор, носталгично истичу прошлост совјетске иконографије у намери да прикажу тоталитарно

друштво и његов колективни снажан утицај на грађане. Окружен пројектима ауторитарног друштва у којима се утапају масе, појединцу остају снови и личне утопије (сл.35).



Сл. 34 Илија и Емилиа Кабаков (Ilya & Emilia Kabakov) "Red Wagon", 1991.

### 3.3 Калуп

Калуп или тродимензионална матрица користи се када желимо да умножимо или мултипликујемо тродимензионалне садржаје. Дакле, ради се о објекту који садржи или меморише облик другог објекта. Објекат и његов калуп имају готово идентичну површину само је калуп негатив а објекат позитив. Однос позитива и негатива као и обликовни и значењски потенцијал који постоји у овом односу, често је предмет интересовања уметника, пре свега скулптора.

Британска уметница Рејчел Вајтрид (Rachel Whiteread) одлива испражњени унутрашњи простор куће, простор соба, степеништа, купатила, камина, библиотека као и простор око предмета попут столица, столова, када итд. У намери да сачува историју простора она одливањем материјализује простор унутар наведених објеката и заузима одређени простор куће. У облику одливка и површинским траговима, само се могу наслутити предмети који у приказивању уметности нису присутни. Ми их перципирамо као облике унутар којих се одвијао живот и у детаљима трагамо за остацима тог живота. Вајтридова својим радом покушава да сачува управо интимни простор који је некада био испуњен људима или су га људи користили, а то постиже једноставним одливањем унутрашње запремине објеката. Одливајући ове празне просторе ваздуха око и унутар структуре куће или предмета, уметница овом простору даје нову материјалност и доводи га у позицију објекта. Ова објектизација простора, изведена у различитим материјалима попут гипса, полиестера или пластике добија пуну пажњу и скулпторално дејство.

У источном делу Лондона 1990. године одлуком локалних власти уклањају се куће. Вајтридова одлучује да сачува једну од кућа планираних за рушење. Проширујући свој рад на целу кућу, закупљује једну од њих за свој уметнички рад. Одлива сав њен унутрашњи простор тако што користи зидове куће као калуп. Радећи са бетоном добија одливак унутрашњости куће, у намери да сачува њен унутрашњи интимни простор. Иако је читав

блок кућа порушен, њен је рад одолевао намери власти све до 1994. године, када је порушен и уклоњен (сл.36). Огромни напор уметнице одложио је и за извесни временски период продужио постојање малог интимног простора унутрашњости породичне куће.



Сл. 35 Рејчел Вајтрид (Rachel Whiteread) "Untitled" (House) 1993.

Ентони Гормли (Antony Gormley) у серији својих радова посвећених истраживању облика човековог тела на основу калупа узетог са људског тела, израђује гипсани одливак, позитив, који облаже металом. Тако настају својеврсне људске чауре које заувек чувају одређен положај тела, који често говори о емоционалном стању људског бића. Овај затворени калуп је капсула у којој се чувао одређени облик, али та капсула постаје и пластички ентитет по себи. Додао бих и да Гормли пажљивим избором места постављања

за своје скулптуре, успоставља одређену драматику уз визуелни говор положаја људског тела (сл.37).



Сл. 36 Ентони Громлеи (Antony Gormley), "Untitled" (for Francis) 1985.

У пројекту "Радна меморија" израђујем скулптуре од песка, чиме истражујем материјалност скулпторског рада и откривам његову пролазност, односно обликовну нестабилност, својеврсну ентропију облика.<sup>19</sup>

Овакав приступ подразумева другачије конципирање материјалне суштине рада. То је на неки начин у директној супротности са конвенционалним схватањем скулптуре као споменика чија је превасходна улога да буде место учитане меморије. Ствар се посебно усложњава са скулптуром у јавном простору, која на неки начин обележава одређени

---

<sup>19</sup>Ентропија је тежња система да спонтано пређе у стање веће неуређености, дакле ентропија је мерило неуређености система.

урбани простор, а то чини својом материјалном стабилношћу и привидном неминовношћу сопственог облика.

Калупи у изради скулптура имају улогу успутног прелазног средства приликом ливења скулптура у трајном материјалу, бетону, гипсу, полиестеру, различитим металима и њиховим легурама. Негативи форми, у великој већини случајева, у процесу израде скулптуре су невидљиви за посматрача и остају скривени у атељеима и радионицама или бивају уништени. У мојим радовима ствари су мало другачије. С једне стране, калупи су израђени од метала, чиме је обезбеђена њихова дуговечност и експлоатација. Осим тога, саставни су део коначног изгледа рада и преносе се у различите поставке рада на различитим локацијама.

Почетна идеја полази од технолошког поступка ливења метала, у којем се користе металне шасије (рамови) и песак за ливење. У песак се додаје и везиво, глина и вода, да би калуп задржао облик модела. Формирање калупа на основу модела скулптуре обавља се у дводелним шасијама. Тако скулптура може да задржи преносиву компактну форму и задржи облик модела који се одлива. Коришћење шасија из два дела омогућује отварање калупа да би се извадио модел који је обликовао унутрашњи простор калупа. Песак се насипа и сабија око модела, а шасија заправо служи да би се пешчани калуп формирао у половине дводелне кутије. Након формирања калупа врши се топљење метала и наливање калупа.

Поступак који користим у пројекту "Soft memory" и "Радна меморија" има извесне сличности са описаним начином којим се у ливницама изводи "ливење на песак" (сл.38). Врста песка<sup>20</sup> који користим за израду макете је мешавина песка и глине-иловаче.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup>Стена је природни агрегат два или више минерала. Постоје три типа стена: магматске, седиментне и метаморфне. Седиментне стене настају распадањем других типова и таложењем органских и хемијских компоненти. Тако се ове стене, по начину постанка, деле на кластичне, органогене и хемијске. Кластичне седиментне стене постоје у природи у два стања - везаном (седимента стена) и неvezаном (седимент). Од седимента, таложењем и дијагенезом настају стене. Њихова подела извршена је према величини зрна на псефите, псамите, алеврите и пелите. Песак, као седимент, односно неvezани материјал, спада дакле у

Припрема песка за калупљење подразумева да он буде наквашен водом. Превелика или премала влажност песка није погодна за израду модела. Глина као везивно средство повезује песак и тиме се одржава облик који се формирао у калупу. Калупи су, као што сам напоменуо, рамови израђени од металног лима одговарајуће конструкције.



Сл. 37 Процес формирања калупа од песка за ливење

Специфичност мог рада је у томе да је шасија, заправо, матрица облика, а песак се формира у облику шасије која је специјално дизајнирана као негатив макете куће. Дакле песак не калупира неки трећи облик, скулптуру, већ сам добија улогу објекта прве категорије, *скулптуре*. Пошто се калуп напуни песком, демонтира се, да би се ослободила форма која је калупована, и поступак се понавља док се не добије довољан број кућица од песка. Макете од песка нису преносиве и морају се за сваку изложбу изнова израдити описаним поступком. Том пропозицијом, као и чињеницом да се песак круни и троши и

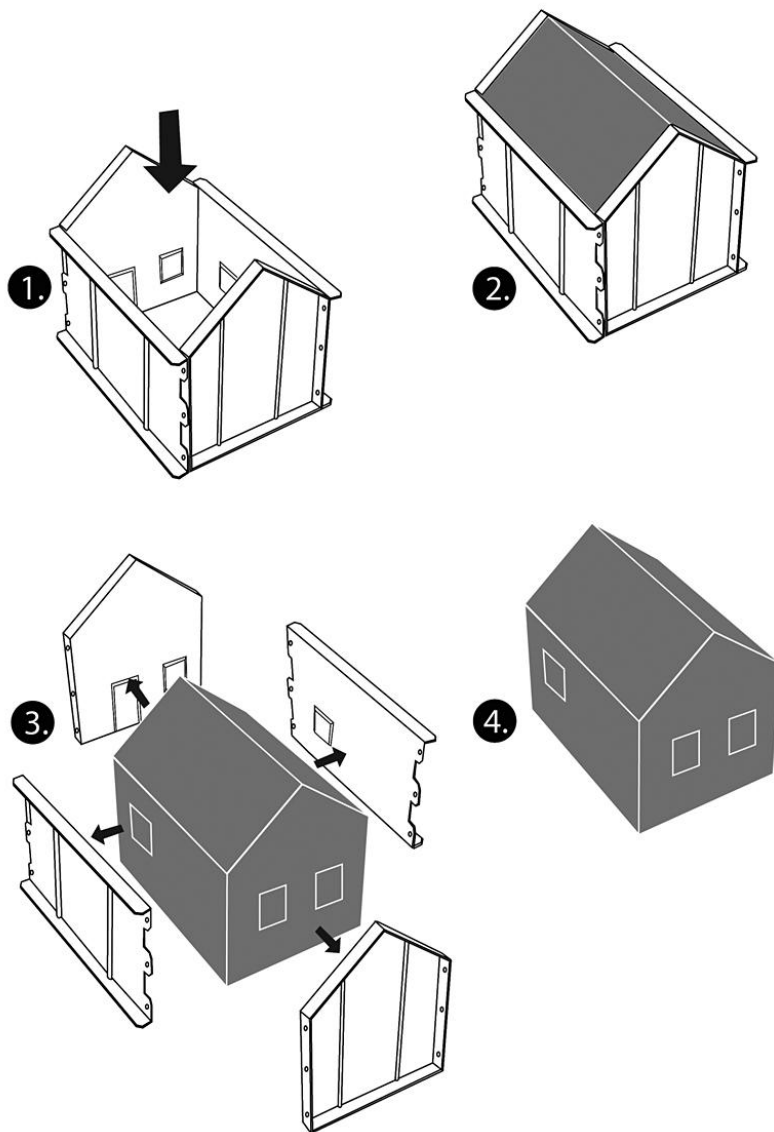
---

кластичне стене, тачније псамите (опсег величине зрна 2-0.05mm), а настаје распадањем магматских, метаморфних или старијих седиментних стена. ("Седиментологија", А. Грубић, Ј. Обрадовић, Н. Весић, Технолошко-металуршки факултет, Београд 1996.)

<sup>21</sup>Иловача је нечиста глина која садржи песак и калцијум-карбонат. Песковита иловача је нечиста глина са великим садржајем песка. ("Основе петрологије" Ђорђевић В., Ђорђевић П., Миловановић Д. Наука, Београд 1991.)



да се облици током трајања руинирају, читава скулптурална композиција добија природу уметничке инсталације, која је нестабилна у времену и простору.



Сл. 38 Цртеж процеса моделовања у раду "Soft memory" (1.калуп, 2.калуп напуњен песом, 3. отварање калупа, 4. модел од песка)

Калупи се излажу, као и форме од песка (сл.39). Излагањем ових празних форми ствара се контраст са изграђеним кућама од песка. Приказујући привременост облика у зависности од материјала, мењам стратегију доводећи рад у нове контексте. Компресовањем,

сабијањем, умножавањем, мења се схватање простора унутар и око рада, материјала рада и функције неких елемената у оквиру рада (матрица). Материјална трошност даје читавом поступку својеврсни ореол херојства и, упркос свему, супростављања неминовном.

### 3.4 Игра

"Моје скулптуре не треба поштовати. Потребно је да их волите и пожелите да се играте са њима...желим да вајам облике који могу људима да донесу радост."

Константин Бранкуси (Constantin Brancusi)<sup>22</sup>

Историјски гледано, проучавање игре почетком двадесетог века почиње са теоретичарем Јоханом Хојзингом (Johan Huizinga), који у својој у књизи "Homo ludens" дефинише игру као прихватање фиктивне слободе. Игра, издвојена из свакодневног живота, одвија се у својој самодовољности. Она је слободна активност, изузетна у односу на реални свет, која посредством имагинације подстиче међуљудске односе у заједници. Хојзинга у свом делу разматра различите нивое игре као друштвеног феномена, попут такмичарског, у спорту или политици. Он указује на њен шири значај, који превазилази пуку забаву коју обично повезујемо са игром. Наш живот почива на игри, иако се њена функција приписује најранијем добу у развоју појединца. Ипак, она нас прати кроз читав живот, као важна делатност у току процеса учења и истраживања. Уводећи термин "*homo ludens*", Хојзинга наводи:

"Па ипак чини ми се да *homo ludens*, човјек који се игра, одаје функцију исто тако битну као што је и рад, и да поред имена *homo faber* заслужује своје мјесто."<sup>23</sup>

Због особина које игра поседује, из ње се заправо ствара, она развија креативност и имагинацију, из ње заправо настаје култура.

---

<sup>22</sup> (I) Делови цитираних изјава Бранкусија, пренети из књиге Јонела Жиануа (Ionel Jianou), Brancusi, Arted, Paris, 1963. Друго репринт издање Ликовне свеске 3-4, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, Београд 1996. превод Татјана Пауновић, стр.18-32

<sup>23</sup> Јохан Хојзинг (Johan Huizinga) "*Homo ludens, О подријетлу културе у игри*", Напријед, Загреб 1992. превод Анте Стамац и Труда Стамац, стр.7

Роже Кајоа (Roger Caillois) у свом делу "Игре и људи, Маска и занос" проучава игру кроз детаљну студију и класификацију. Предмет мог истраживања је његово тумачење игре која се гради на слободи избора. Гради се на њеној одређеној издвојености, просторној и временској, од свакодневног живота. Унутар ње важе само правила игре за учеснике у овом издвојеном идеалном простору. Важно обележје игре је да желимо само да се играмо, и да нас привлачи неизвесност коју носи ток игре.

"Радост импровизације, измишљања, проналажења у бесконачности различитих решења."<sup>24</sup>

Изводи се чиста игра иза које не стоји никакав други интерес, осим игре. Одвијање игре се спроводи по утврђеном редоследу, да би испунила социјалну функцију у односу на учеснике и гледаоце. Њена условна заштићеност, изолованост, омогућује неутрални простор унутар кога је све могуће. Играч, без материјалне користи, обузет је игром која се одвија по утврђеним сопственим правилима.

Немачки филозоф Еуген Финк (Eugen Fink) у својој књизи "Игра као симбол света"<sup>25</sup> (Spiel als Weltsymbol), феноменолошкој студији посвећеној игри, у завршном поглављу истражује преплитање стварног и нестварног. Он игру види као поступак ослобађања од слободе на нестваран начин, превазилажењем ограничења којима се окружујемо. На тај начин бирамо привремено ослобађање од личне историје, сматрајући да је управо нестварност игре битна за наш однос према реалном поретку дешавања.

"У људској игри појављују се моменти света, али сломљени - сломљени расколом између стварности и нестварности које се укрштају у игри. Људска игра формира и пуни својим значењем, градећи симбол света."

---

<sup>24</sup> Роже Кајоа (Roger Caillois) *"Игре и људи, Маска и занос"* (Les jeux et les Hommes, Le masque et le vertige) Paris 1958., друго издање, Нолит, Београд 1979. превео Радоје Татић

<sup>25</sup> Еуген Финк (Eugen Fink) *"Игра као симбол света"* Часопис Дело, бр.12, Београд 1972. превод Бранислав Милошевић, стр.1392-1403

Неограниченост игре пружа нам могућност избора у превазилажењу сопствених ограничења. Финк тврди да нас игра привремено искључује и тиме нас ослобађа рада, нашег делања и неделања, дајући нам тиме нашу неодговорност коју радосно доживљавамо као нови почетак на "нестваран начин" и указујући да је игра један од најбитнијих егзистенцијалних феномена. Правећи непрестане изборе, заправо бирамо себе, у игри се ослобађамо овог низа узрочно последичних веза. Игра се као важно стваралачко време које је излаз из животних ограничења, потврђује и у уметничком делу. Градећи свој свет од стварног и нестварног, формирамо наш однос према њему. Простор и време у игри су реални, на себи својствен начин граде властити унутрашњи имагинарни простор и време, нудећи нам другачију перспективу погледа на свет и његов смисао, нашом отвореношћу ка свету који је уједно и "време-простор рођења и пропасти."

Незаобилазни феномен последњих деценија је развој интернета током дигиталне револуције, који прати и развој дигиталних игара. Улазак у виртуелни простор игре, поред рачунара омогућила је и интернет мрежа повезујући рачунаре свих играча. Важно је да у реалном времену сваки учесник буде укључен на интернет. Огроман број играча који учествују у online играма сведочи о популарности дигиталних игара. Овим се поставља питање социјалне улоге игре у којој је укинута непосредни контакт са саиграчем. Укидањем удаљености али и непосредног физичког контакта саиграча на интернету, коришћењем виртуелног простора рачунарске игре, комфор који се нуди играчу за рачунаром потискује традиционални начин одвијања игре у стварном простору обезбеђеном за њу. Уводи се виртуелни простор, који поред своје отворености ствара и одређену затвореност. Наведене промене су далекосежне и њихов резултат очекујемо у будућности.

Након изложеног прегледа аутора који су се бавили проучавањем феномена игре током двадесетог века и промена које су настале дигиталном револуцијом, враћам се на тему пројекта "Радна меморија" и једном од његових елемената, игри. Користим се поступком реконструкције игре у циљу преиспитивања личног виђења и улоге меморије као резултата индивидуалног и колективног искуства. Поступак који наводи посматрача да

види оно што је одсутно, будући да се ради о макети умањених димензија, усмерава ка преиспитивању скулпторског представљања и перцепције истог.

Градећи на одабраној локацији у јавном простору, кроз игру у којој омогућујем и посматрачу да се активно укључи у израду скулптуре у јавном простору, покрећем и једну врсту социјалног експеримента, уводећи посматрача у израду рада. Ова врста истраживања има посебну функцију којом би се забележило трагање за формом игре у креирању имагинарног простора, кроз деловање, у овом случају, не само посматрача. Феномен игре се уводи у концепт као модалитет отворености рада за трансформисање и непосреднији контакт са посматрачем.

Оваквим приступом превазилазе се институционалне забране које искључују посматрача, дајући му нову улогу активног учесника у раду. Дешавају се сталне промене које изазивају непредвидивост, дајући још једну димензију, могућност за игру. Уводим више релација: настајање и нестајање рада и учешће "посматрача". Покретљивост материјала од кога је израђен рад, пружа нам мноштво избора.

Следећи савет вајара Хенрија Мура, "Сваки материјал има своја индивидуална својства"<sup>26</sup>, користим песак, који задржава своје својство, нестабилност. Он омогућава велики број промена облика, од хаотичног до калупованог тродимензионалног дела, које има могућност да се поново трансформише. Промена се догађа и у положају посматрача у односу на рад, уводећи га у градилиште макете и дајући му тиме могућност да се укључи у "игру". Пошто је у контакту са публиком, материјалност радова је видљива, није скривена и подложна је променама. Нема отпора деструктивној снази времена, која утиче на материјалност рада; служим се истим обрасцем као и у игри: повратак на полазну тачку након завршеног постављања изложбе. Овакав приступ увек изнова пружа могућност новог почетка у изради макете (део овог пројекта), која је сваки пут неизвесна.

---

<sup>26</sup> Хенри Мур (Henry Moore) (Есеј објављен у "Unit One" у редакцији Херберта Рида издање Cassell&Co.Ltd, London 1934.) Ликовне свеске бр.3-4, Друго издање, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, Београд 1996, превод Олга Шафарик, стр.79

### 3.5 Документовање изложбе

„Данас се у све већој мјери у умјетничким просторима сусрећемо с умјетничком документацијом, а не само с умјетничким делима.“<sup>27</sup>

Снимајући камером целокупни процес настанка и трансформације радова "Soft memory" и "Радна меморија" у датом простору, између закључке које сам увео у рад "Радна меморија" на основу истраживања рада "Soft memory". Промене су документоване на основу видео записа кретања материјала и начина просторне организације.

Описаћу план снимања документарног видеа током изложбе "Soft memory":

#### I. Постављање изложбе

Камера са статива из одређеног угла снима галеријски простор, пратећи промене, процес постављања и уклањања изложбе који је скривен од посматрача, снимајући радњу која се изводи у одређеном временском периоду и одвија у правилним временским интервалима.

Празан галеријски простор постепено се попуњава материјалом и калупима. Уношењем одређене количине материјала (4m<sup>3</sup> песка) почињем са израдом макете, и рад се постепено развија у својој поставци. Након извесног времена прекидам постављање рада, остављајући утисак да су радови на поставци у току, заустављени. Формиран је одређен број макета кућа од песка; алати, калупи и песак остављени су у радном нeredу.

---

<sup>27</sup> Борис Гројс (Boris Groys) "Учинити ствари видљивима", Стратегије савремене умјетности, Музеј савремене умјетности Загреб, Библиотека Рефлексије, 2006. стр.8

## II. Изложба

Наступа дуга временска пауза, замрзнута сцена постављања рада током трајања изложбе. Поред прецизног плана постављања изложбе и његовог документовања, непланирано, место аутора заузима посетилац. Током трајања изложбе догађају се интервенције посетилаца на раду, које нисам планирао. Камера у том временском периоду није снимала рад, посматрачи који су сами променили своју улогу из пасивне у активну, интервенисањем на поставци рада током изложбе, нису снимљени. Укључивање посетилаца прихватио сам са одобравањем али нисам документовао, пропуштајући овај изузетни догађај. Као што сам навео у овом опису документарног снимања целокупног процеса постављања и уклањања изложбе, планом снимања изостављен је посетилац и његова промена у активног учесника. Овај непланирани догађај навео ме је на даље истраживање у које сам укључио посетиоца, отварајући питање ауторства рада у пројекту "Радна меморија".

## III. Уклањање изложбе

Након завршене изложбе започиње процес уклањања изложбе, фиксирана камера (из истог угла галерије који је коришћен за снимање постављања изложбе) бележи изношење материјала, алата, калупа из галеријског простора. Постепено, галеријски простор се празни, док се рад сасвим не уклони из простора галерије, који остаје потпуно празан.

Након тога, снимљени материјал монтиран је у кратки видео, како би се омогућила пројекција у смисленом временском оквиру, ценећи време посматрача пројекције. Пратећи процес постављања, излагања и демонтажа изложбе, настаје документ који чини нови рад, приказујући детаље које посматрач не види - као што је процес постављања и уклањања изложбе "Soft memory".

У пројекту "Радна меморија" уводим посматрача у истраживање пута материјалности, прелажењем из пасивне у активну улогу учесника у изради рада. Посматрач у овом случају замењује моју улогу аутора и заузима ауторско место. "Дати тексту Аутора значи



наметнути тексту границу, значи снабдети га коначним означеним, значи затворити то писање."<sup>28</sup> Теоретичар који је поставио питање ауторства у књижевним делима кога сматрам битним и применљивим у делима визуелне уметности је Ролан Барт (Ronald Barthes). У свом есеју "Смрт аутора" он изводи закључак: "...рођење читаоца мора се догодити уз цену смрти Аутора."

Он полази од мита о аутору који у свом делу проговара кроз широки друштвени контекст, преузимајући улогу приповедача који се ослања на тачке ослонца других аутора. Поставља се питање грађе коју аутор користи у свом тексту, и колико је заправо ауторско оно што проговара из дела аутора? Крајња дестинација дела, је заправо читалац, без кога писани траг губи смисао; улога читаоца подразумева читање дела у различитим временским оквирима, које опет производи нова тумачења. И ту, заправо, у овом есеју долазимо до закључка о значају читаоца, који чини његову веома битну, крајњу, и истовремено покретачку тачку. Губитак аутора укида ограничења, пружа могућност интерпретације текста који може да одведе дело у ширину тумачења, додељујући му даљи неизван пут. Одредити коначно значење раду је - дати му аутора, а заправо је публика као крајња инстанца онај који има улогу закључног уписивања у тумачење рада.

У есеју "Маркс после Дишана, или уметникова два тела"<sup>29</sup>, Борис Гројс (Boris Groys) тумачи промене које доноси крај двадесетог века и улазак уметности у доба масовне уметничке продукције. Појавом нових техничких средстава и могућности које пружају уметницима, другачије се идентификује уметнички објекат. Укидање физичке везе између израде уметничког објекта и самог уметника у пост-дишановском периоду, у савременим радовима више је него очекивано. Експанзијом масовне културе и употребом нових дигиталних медија од стране широког круга корисника, нове технологије постају све

---

<sup>28</sup> Ролан Барт (Ronald Barthes) "Смрт аутора" (1971). Бекер Мирослав (ур.)Савремене књижевне теорије, Загреб, Свеучилишна наклада Либер, 1999. стр.176-180.

<sup>29</sup> Борис Гројс (Boris Groys)"Маркс после Дишана, или уметникова два тела"(Marx after Duchamp, or the Artist's Two Bodies), Часопис Трећи програм, Радио Београд, бр.146, II/2010. превод Владимир Матес, стр.205-212.

заступљеније и у радовима савремених уметника. Ослобађање од рада или нематеријална креативност појављује се ипак као нереална идеалистичка тежња уметника, чак и у могућностима које пружа интернет, иза чега ипак стоје корпорације које не разликују уметника од било ког другог учесника.

Гројс наводи и пример излагања тела које ради, паноптичко Фукоово указивање на дисциплинован и надгледани рад радничког тела. Уметничко тело као централно место у видеу, перформансу, фотографији, уметникова два тела као их је назвао Гројс наводећи као пример перформанс Марине Абрамовић "Уметник је присутан". У поновљеном перформансу улогу Улаја заузимају посетиоци који се смењују. "Делатно тело уметника може бити замењено било којим другим телом које је спремно или у стању да изведе исти чин самоизлагања." <sup>30</sup>

Докторски уметнички пројекат "Радна меморија" има ограничено време контемплације због своје привремености. Промене које документујем са различитим протагонистима значајне су, јер оне остају једини документ о постојању рада. Сам ток снимања може бити само једним делом планиран и не може бити контролисан током читавог снимања. Активности посетиоца у пројекту нису режиране, и бележењем њиховог учествовања, током монтаже снимљеног материјала градиће се структура видеа, на основу личних одлука аутора. Овај документ приказује информације о пројекту који се бави истраживањем односа простора и скулптуре. Кроз просторно временски оквир кретања материјала, читав процес постављања, излагања и демонтирања изложбе, циљаним уношењем ефемерних промена у простор које прате овај рад, демистификује се материјалност уметничког дела.

---

<sup>30</sup> Исто стр.211.

Процес израде рада за пројекат "Радна меморија" приказан у табели:

	активности	простор	материјал	радови	сарадници
1	Израда калупа	радионица	метал	сечење, варење	мајстор, аутор
2	Превоз калупа и материјала	од радионице до места излагања	песак и калупа	утовар, истовар	превозник, радници
3	Постављање рада и рушење рада	простор излагања	песак и калупи	градња макете	аутор и посматрач*
4	Уклањање рада	простор излагања	песак и калупи	утовар, истовар	радници, аутор
5	Монтажа снимљеног материјала	студио	дигитални снимци	монтажа	монтажер, аутор
6	Пројекција видеа	простор излагања	видео, пројектор	пројекција	аутор

\*Посматрач (замена улога са аутором)

#### **4. Закључак**

Овај пројекат се бави истраживањем односа простора и скулптуре. Кроз просторно временски оквир кретања материјала, читавог процеса постављања, излагања и демонтажа изложбе, циљаним уношењем ефемерних промена у простор које прате овај рад, демистификује се материјалност уметничког дела. Тиме моје привремене скулптуре прелазе из радне меморије у трајну меморију.

## Литература

**Борис Гројс** (Boris Groys) *О новом* (On the New) Прелом часопис за савремену уметност и теорију бр.5, Центар за савремену уметност-Београд, 2003.

**Гастон Башлар** (Gaston Bachelard) *Поетика простора* (*La poétique de l'espace*), Уметничко друштво Градац књ.62, Чачак-Београд, 2005.

**Ентони Каро** (Anthony Caro), (II) Разговори Питера Фулера са Ентонијем Кароом објављени у: Piter Fuller, "*Writers and readers*", Publishing cooperative company, London, 1980. Друго репринт издање Ликовне свеске 8, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, Београд 1996.

**Ђермано Челант** (Djermano Celant) *Artmix*, Hesperiaedu, Београд 2011.

**Хенри Мур** (Henry Moore), (II) Из разговора који је водио Розамонд Берније (Rosamond Bernier) са Х.Муром, "L'Oeil" новембар 1967. Друго репринт издање Ликовне свеске 1-2, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, Београд 1996.

**Мишел Фуко** (Michel Foucault) *Друга места*, овај текст представља основу за предавање које је Мишел Фуко одржао 14 марта 1967.године у Тунису, у оквиру циклуса *Cercled'études architecturale*.Текст је први пут објављен неколико месеци после његове смрти, октобар 1984, у часопису *Architecture Movement Continué* без његове ауторизације а потом је уврштен и у критичко четворотомно издање његових радова "*Dits et écrits*", Paris, Gallimar.

**Клас Олденбург** (Claes Oldenburg) Из написа Џона Копленса (John Coplans) *Уметник говори: Клас Олденбург* Art in America, март-април 1969. Друго репринт издање Ликовне свеске 1-2, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, Београд 1996.

**Брајан О'Доертиј** (Brian O'Doherty) *Inside the White Cube* (The Ideology of the Gallery Space), Introduction by Thomas McEvilley, The Lapis Press, San Francisco 1986.

- Кристијан Норберг-Шулц** (Christian Norberg-Schulz) *Егзистенција, простор и архитектура* (Existence, Space & Architecture) | Издање, Грађевинска књига, Београд, 2006.
- Седиментологија**, А. Грубић, Ј. Обрадовић, Н. Весић, Технолошко-металуршки факултет, Београд 1996.
- Основе петрологије**, Ђорђевић В., Ђорђевић П., Миловановић Д. Наука, Београд 1991.
- Константин Бранкуси** (Constantin Brâncuși), (I) Делови цитираних изјава Бранкусија, пренети из књиге Јонела Жиануа (Ionel Jianou), Brancusi, Arted, Paris, 1963. Друго репринт издање Ликовне свеске 3-4, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, Београд 1996.
- Јохан Хојзинга** (Johan Huizinga) *Ното луденс, О подријетлу културе у игри*, Напријед, Загреб 1992.
- Роже Кајоа** (Roger Caillois) *Игре и људи, Маска и занос* (Les jeux et les Hommes, Le masque et le vertige) Paris 1958., друго издање, Нолит, Београд 1979.
- Еуген Финк** (Eugen Fink) *Игра као симбол света*, Часопис Дело, бр.12, Београд 1972.
- Хенри Мур** (Henry Moore) (Есеј објављен у "Unit One" у редакцији Херберта Рида, издање Cassell&Co.Ltd, London 1934.) Ликовне свеске бр.3-4, Друго издање, Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, Београд 1996.
- Борис Гројс** (Boris Groys) *Учинити ствари видљивима*, Стратегије савремене уметности, Музеј савремене уметности Загреб, Библиотека Рефлексије, 2006.
- Ролан Барт** (Roland Barthes) *Смрт аутора* (1971). Бекер Мирослав (ур.) Савремене књижевне теорије, Загреб, Свеучилишна наклада Либер, 1999.
- Борис Гројс** (Boris Groys) *Маркс после Душана, или уметникова два тела* (Marx after Duchamp, or the Artist's Two Bodies), Часопис Трећи програм, Радио Београд, бр.146, II/2010.
- Хуберт ван ден Берг, Валтер Фендерс** (Hubert van den Berg, Walter Fähnders) *Лексикон авангарде* (Metzler Lexikon Avantgarde) Службени гласник, 2013. превод Споменка Крајчевић

## Фотографије и илустрације

- Сл.1 Драган Рајшић, макета скулптуре "Кутија", картон, дим.20x10x12cm 2003. фото Драган Рајшић;
- Сл.2 Драган Рајшић, скулптура "Кутија", метал, дрво, дим.70x50x70 cm 2004. фото Драган Рајшић;
- Сл.3 Драган Рајшић, макета, картон, гипс, дим.15x15x30cm 2004. фото Драган Рајшић;
- Сл.4 Драган Рајшић, макета, картон, дрво, дим.40x25x60cm 2003. фото Бранко Јовановић
- Сл.5 Владимир Татлин, "Макета споменика III интернационали", 1920.  
<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/constructivism/>;
- Сл.5 Марсел Дишан (Marcel Duchamp) "La Boîte-en-Valise"(Box in a suitcase) 1935-1942.  
<http://collectie.boijmans.nl/en/object/85530>;
- Сл.7 Ен и Патрик Поирер (Anne et Patrick Poirier), "Domus Aurea" (детал), 1975-1978.  
фото Alain Le Nouail;
- Сл.8 Драган Рајшић, цртеж механизма конструкције "Конструкције у ходнику" (детал) 2004.;
- Сл.9 Драган Рајшић, "Конструкције у ходнику", метал, дим.180x80x30cm 2004. фото Драган Рајшић;
- Сл.10 Драган Рајшић, макета рада "Конструкције у ходнику"(детал), гипс, картон, 2004.  
фото Драган Рајшић;
- Сл.11 Рад "Конструкције у ходнику" (детал), 2004. фото Драган Рајшић;
- Сл.12 Драган Рајшић, цртеж "Радови у току" 2005.;
- Сл.13 Драган Рајшић, илустрација (детал) и макета "Радови у току", гипс, дрво, пластика, 2005. фото Драган Рајшић;
- Сл.14 Драган Рајшић, изложба "Радови у току" Галерија Дома омладине Београд, 2006.  
фото Драган Рајшић;
- Сл.15 Крис Бурден (*Chris Burden*) "Самсон" 1985.  
<http://www.todayandtomorrow.net/2009/06/03/samson/>;
- Сл.16 Гордон Мата-Кларк (Gordon Matta-Clark) "Conical Intersect" (детал) 1975.  
<http://blogs.nobles.edu/visual-arts-department/2016/01/22/gordon-matta-clark/>;
- Сл.17 Тадаши Кавамата (Tadashi Kawamata) Apartment project "Tetra House N-3 W-26" 1983. Photo. Shigeo Anzai;
- Сл.18 Драган Рајшић, рад "Дијалог" Београд, Трг Николе Пашића, 2008, фото Драган Рајшић;
- Сл.19 Драган Рајшић, макета рада "Дијалог", 2008. " , гипс, картон, фото Драган Рајшић;

- Сл.20** Драган Рајшић, цртеж озвучења рада "Дијалог", 2008;
- Сл.21** Драган Рајшић, цртежи и фотографије из процеса израде рада „Дијалог“ (Ритам простирања кругова по површини воде);
- Сл.22** Драган Рајшић, цртеж рада "Дијалог", 2008;
- Сл.23** Драган Рајшић, "Дијалог" (детаљ) 2008. фото Михаил Миклашевскиј;
- Сл.24** Ливење техником песка, Ливница Вајарског одсека ФЛУ Београд, 2010;
- Сл.25** Драган Рајшић, изложба "Soft memory" Галерија Дома омладине у Београду, 2009; фото Бранко Јовановић;
- Сл.26** Постављање изложбе "Soft memory" Галерија Дома омладине у Београду, 2009. фото Михаил Миклашевскиј;
- Сл.27** Видео "Soft memory" Галерија Дома омладине у Београду, 2009. камера Михаил Миклашевскиј;
- Сл.28** Драган Рајшић, цртеж пројекта "Радна меморија";
- Сл.29** Курт Швитерс (Kurt Schwitters) "Merzbau" (реконструкција), 1933. фото Wilhelm Redemann;
- Сл.30** Андре Блок (Andre Bloc) "Habitable n°2", 1964. Meudon, France. <https://www.pinterest.com/antoniosoaressal/arqandre-bloc-fraarchitecture-and-sculpture/>;
- Сл.31** Кристо и Жан Клод (Christo i Jeanne-Claude) "Museum of Contemporary Art", Chicago, Wrapped, 1968-69. <http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-museum-of-contemporary-art-and-wrapped-floor-and-stairway#.Vz-AA-RIEgs>;
- Сл.32** Кућа Драгана Рајшић у Сопоту, 2008. фото Драган Рајшић;
- Сл.33** Марио Мерц (Mario Merz) "Unreal City, Nineteen Hundred Eighty-Nine" (*Città irreale, Millenovecentottantanove*), 1989. Guggenheim Museum, New York;
- Сл.34** Денис Опенхајм (Dennis Oppenheim) "Bus Home", 35' H x 50' W x 100' L Steel, painted steel, acrylic, Lexan, corrugated steel, 2002. Pacific View Mall, Buenaventura, California фото Focus on the Masters;
- Сл.35** Илија и Емилиа Кабаков (Ilya & Emilia Kabakov) "Red Wagon" 1991. Kunsthalle in Düsseldorf, Germany. фото Kunstkrantik;
- Сл.36** Рејчел Вајтрид (Rachel Whiteread) "Untitled (House)" 1993. фото Sue Ormerod;
- Сл.37** Ентони Громлеи (Antony Gormley), "Untitled (for Francis)" 1985. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gormley-untitled-for-francis-t05004>;
- Сл.38** Процес формирања калупа од песка за ливење, фото Драган Рајшић;
- Сл.39** Драган Рајшић, цртеж процеса моделовања у раду "Soft memory".



## Биографија

[www.draganrajsic.org](http://www.draganrajsic.org)

[dragan.rajsic@gmail.com](mailto:dragan.rajsic@gmail.com)

**Драган Рајшић** рођен је 1967 године у Пули. Живи и ради у Београду – Сопот

- 2015 доцент на Факултету ликовних уметности у Београду.
- 2007 уписао Докторске студије на Факултету ликовних уметности у Београду.
- 2006 уписао Специјалистичке студије на Факултету ликовних уметности у Београду.
- 2005 завршио Факултет ликовних уметности у Београду.  
Члан Удружења уметника ДЕЗ ОРГ из Београда.

Самосталне изложбе:

- 2010. "Status Quo" Галерија Задужбине Илије М.Коларца, Београд;
- 2009. "Soft memory" Галерија Дома омладине, Београд;
- 2009. "Изложба цртежа и макета", Галерија Центра за културу Сопот;
- 2009. "Изложба цртежа", Галерија Студентског културног центра, Крагујевац;
- 2008. "Дијалог", привремено постављање скулптуре у јавном простору, Трг Н. Пашића, Београд;
- 2006. "Радови у току" Галерија Дома омладине, Београд;
- 1996. Црно, бело и сиво, Барутана, Калемегдан, Београд;
- 1994. Графике Галерија Ђуро Салај, Београд;
- 1992. Графике Галерија Дома културе Сопот;
- 1992. Графике Галерија Аранђеловац;
- 1989. Графике Галерија Дома културе Младеновац;

Групне изложбе:

- 2009. (out) Vox Уметност у јавном простору Штајерске у сарадњи са ФЛУ Београд;
- 2008. Изложба Откуп уметничких дела у области ликовних и примењених уметности, Град Београд Градска управа, Секретаријат за културу, Магацин, Београд;
- 2008. "Чист израз" 13. Бијенале уметности Панчево;
- 2008. "Поновна посета Београду", Хотел "Kasina", Београд;
- 2008. Јубиларна 70. годишња изложба студентских радова, Дигитални принтови изложени у Рајићевој улици ФЛУ, Београд;
- 2007. "Re-set" Галерија савремене уметности, Панчево;
- 2006. Групна изложба, ДЕЗ ОРГ, Галерија за савремену уметност, Смедерево;
- 2006. Mobil Studios, Ремонт, Београд;

- 2006. "Zoom To Fit", Групна изложба чланова ДЕЗ ОРГ, Галерија ОЗоне, Београд;
- 2005. "Device\_art", Галерија ОЗОНЕ, Београд,;
- 2004. "Нелагодност у простору", Галерија СКЦ, Београд;
- 2004. "How to send message", Радионица Милице Томић, Октобарски салон Београд;
- 2004. "Још увек без назива" Југословенски Биенале младих, Вршац;
- 2003. "Логично" БЕЛЕФ 03, Београд.

#### Награде:

- 2004. Награда за рад у металу, Завршна изложба на Вајарском одсеку, ФЛУ Београд.

#### Педагошки рад:

- 2015. доцент на предмету Скулптура у металу и вајарске технологије, ФЛУ Београд;
- 2007. 2010. Демонстратор на предмету Технологија вајарства, ФЛУ Београд.

#### Ауторске радионице:

- 2009-2016. Радионица вајања, Центар за културу Сопот, Програм под покровитељством Града Београда, Секретаријата за културу.

#### Откупи:

- 2015. Конкурс Републичког Министарства културе и информисања РС, скулптуре "Хоризонт", "Прозори" и "Мемору";
- 2014. Конкурс Републичког Министарства културе и информисања РС, скулптура "Круг";
- 2008. Конкурс Града Београда, Градска управа, Секретаријат за културу, рад "Utopia".

#### Радионице:

- 2016. 35. Интернационални симпозијум скулптуре у теракоти Terra, Кикинда;
- 2003. Летња школа Универзитета уметности у Београду, Суботица;
- 2002-2004. Радионица "How to send message" Милице Томић, Хелсинки-Београд.

## Изјава о ауторству

Потписани Драган Рајшић

број индекса 3698/07

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом

„Радна меморија“

Привремено скулпторско дело и јавни простор

- 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 ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, 1. јун 2016 године

Потпис докторанта



Драган Рајшић

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

Потписани Драган Рајшић

број индекса 3698/07

Докторски студијски програм Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних  
уметности

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

„Радна меморија“ Привремено скулпторско дело и јавни простор

Ментор доцент др Оливера Парлић Карајанковић

Потписани (име и презиме аутора) Драган Рајшић

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 станицама дигиталне библиотеке, у  
електронском каталогу и у публикацијма Универзитета уметности у Београду.

У Београду, 1. јун 2016 године

Потпис докторанта



Драган Рајшић

## Изјава о коришћењу

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

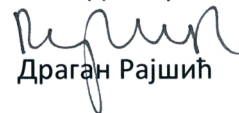
„Радна меморија“ Привремено скулпторско дело и јавни простор,

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 1. јун 2016 године

Потпис докторанта

  
Драган Рајшић