

UNIVERZITET UMETNOSTI  
U BEOGRADU



Fakultet primenjenih umetnosti  
Doktorske umetničke studije  
Studijski program: Primenjene umetnosti i dizajn

Doktorski umetnički projekat

## **Varijabilnost skulpture u proširenom polju**

Autor: Marko Stanković 11/2013.  
Mentor: Marko Lađušić, redovni profesor

Beograd, februar, 2018.

## Sadržaj

Apstrakt / I

Abstract / II

1 Uvod / 1

2 Istorijsko-teorijska razmatranja / 2

2.1 Konstantin Brankuši - umetnik i smisao oblika / 2

2.2 Konstruktivizam - skulptura kao prostor / 7

2.3 Minimalizam - preusmeravanja skulptorske prakse / 11

2.3.1 Donald Džad - umetnik i objekat / 13

2.3.2 Robert Moris – umetnik tranzicije / 16

2.4 Hans Hake – umetnost promene / 22

2.5 Jozef Bojs – duhovni i simbolički potencijal materijala / 25

2.5.1 Ideja i materijal / 25

2.5.2 *Unschlitt*/Loj / 25

2.5.3 Ratio, intuitio i kreativnost / 27

2.5.4 Umetnik kao alhemičar / 28

2.5.5 Umetnik kao šaman / 30

2.5.6 Plastička teorija / 32

2.5.7 Proces kao rezultat / 32

2.6 Rozalind Kraus i prošireno polje / 34

3 Radni slučajevi / 37

3.1 Tela / 37

3.2 Učionica / 40

3.3 Odstupanja 1 / 43

3.4 Ponašanja obrnutog procesa / 47

3.5 Nevidljive koordinate / 50

3.6 Odstupanja 2 / 53

4 Zaključak / 57

4.1 Zaključna razmatranja / 57

4.2 Doprinos umetničkog projekta / 59

5 Literatura / 60

6 Biografija autora / 62

## Apstrakt

Doktorski umetnički projekat „Varijabilnost skulpture u proširenom polju“ denotira niz napora od strane teoretičara koji se odnose na definisanje statusa skulpture i polja u okviru kojih skulptura funkcioniše. Istraživanje će nam pomoći da razumemo kako savremeno razumevanje skulpture može biti kontekstualizovano kao deo moderne skulpture ali i postmodernih tendencija.

Predmet rada podrazumeva istraživanje načina na koji se skulptura menjala tokom 20. i početkom 21. veka, kako u kontekstu forme i materijala, tako i u kontekstu prostornog pozicioniranja. Pored analize apstrahovane skulpture Konstantina Brankušija (Constantin Brancusi), zatim ruskog konstruktivizma posebna pažnja biće usmerena ka umetnosti minimalizma i postminimalizma. To je trenutak kada se skulptura drastično menja pod uticajem nove tehnološke paradigme. Upotreba novih materijala (fabrikati, polufabrikati, organski materijali ...) odupiru se do tada dominantnim kritičkim okvirima. U teorijskom okviru ključni su tekstovi teoretičara Džeka Burnama (Jack Burnham) i Rozalind Kraus (Rosalind Krauss). Burnama i Kraus povezuje zajednički interes unutar umetničkog diskursa 70-ih godina koji se može okarakterisati kao pomeranje interesovanja od skulpture kao specifičnog umetničkog objekta ka sistemu i proširenom polju. U istraživanju je sistem prepoznat kao poseban status umetničkog objekta koji omogućava njegovu varijabilnost u formi i materijalu u odnosu na okolinu i spoljne uticaje (prostor i vreme). Nove umetničke forme na koje oba autora ukazuju preispituju granice skulpture koja više nije definisana specifičnim materijalnim limitima već onim konceptualnim i tehnološkim.

Projekat podrazumeva kreiranje i analizu novih skulptorskih celina kao nastavak problematike varijabilnosti umetničkog objekta sa ciljem otkrivanja i uspostavljanja novih ili revidiranih odnosa između prostora i predmeta, njihovih implikacija, a onda i otvaranja novih oblika komunikacije sa ljudima i društvenim zajednicama. Skulptorska istraživanja biće koncentrisana na ispitivanje promenljivog karaktera različitih materijala (parafin, plastika, tekstil) i njegovog ponašanja u procesima transformacije prilikom moduliranja, umnožavanja i izloženosti uticajima spoljašnje sredine.

Ključne reči: skulptura, objekat, instalacija, sistem, prošireno polje, forma, materijali, percepcija, varijabilnost, proces, multiplikacija

## Abstract

The Doctoral artistic project entitled "Variability of sculpture in the expanded field" denotes a series of efforts by theorists referring to define the status of sculpture and field within sculpture operates. The research will help us understand how the contemporary understanding of sculpture can be contextualized as part of a modern sculpture as well as post-modern tendencies.

The subject of the work involves research how sculpture was changed during the 20th and early 21st century, both in terms of form and materials, as well as in the context of spatial positioning. In addition to the analysis of abstract sculpture by Constantin Brancusi, followed by Russian Constructivism, special attention is focused on the art of minimalism and postminimalism. This was the moment when the sculpture drastically altered by the new technological paradigm. The use of new materials (factory, semi-finished products, organic materials ...) and the new environments in which the sculpture appears resist until then dominant critical frameworks. In the theoretical framework key texts are by theorists Jack Burnham and Rosalind Krauss. Burnham and Krauss connect the common interest within the art discourse of the 70s, which can be characterized as a shift of interest from the sculpture as a specific art object to a system and an expanded field. In research the system has been recognized as a distinct status of the art object that allows the variation in form and material in relation to the environment and external influences (space and time). New art forms that both authors suggest review the boundaries of sculpture that is no longer defined by specific material limits, but rather by conceptual and technological.

The project involves the creation and analysis of new sculptural entities as a continuation of the problematics of the variability of the art object with the aim of discovering and establishing new or revised relationship between space and object, their implications, and then the creation of new forms of communication with people and communities. Sculptural research will be concentrated on examining changing nature of various materials (paraffin, plastics, textiles, plastics), and his behavior in processes of transformation during modulating, duplication and exposure to environmental influences.

Key words: sculpture, object, installation, system, expanded field, form, materials, perception, variability, process, multiplication

## 1 Uvod

Predmet doktorskog umetničkog projekta „Varijabilnost skulpture u proširenom polju“ je istrživanje kompleksnog umetničkog medija skulpture, u vremenu koje podrazumeva preispitivanje njenih odlika – monumentalnosti i nestabilnosti – dok bi varijabilnost predmetnosti bila izdvojena kao njena dominantna karakteristika, što bi se moglo označiti kao zahtevan i ključan izazov za istraživača.

Rad je sačinjen od dva osnovna segmenta: Prvog teorijskog dela, gde će predmet istraživanja biti proučavan kroz istorijski i teorijski kontekst sa početnom tačkom u skulpturi sa početka 20. veka, i drugog, gde ću se baviti analizom mojih dosadašnjih radova sa istom teorijskom osnovom u odnosu na predmet rada i dati obrazloženje skulptorskih eksperimenata i istraživanja.

Deluje važno napomenuti da umetnički pokreti, zatim pojedinačni umetnici i teoretičari prepoznati kao ključni za ovo istraživanje nemaju za cilj pokrivanje opšte istorije skulpture već su odabrani u skladu sa kreiranjem okvira potrebnog za razumevanje mojih umetničkih radova. Rad će nam pomoći da razumemo kako moje skulpture, realizovane u okviru ovog doktorskog umetničkog projekta, mogu biti shvaćene i kontekstualizovane kao nastavak selektovanih umetničkih praksi i teorijskih postavki.

## 2 Istorijsko-teorijska razmatranja

### 2.1 Konstantin Brankuši – umetnik i smisao oblika

Savremena skulptura sagledana u istorijskom kontekstu može se razumeti jedino kao posledica radikalnih promena do kojih je došlo tokom 20. veka. Istorija skulpture duga više hiljada godina sa pojavom modernističkih umetničkih pristupa doživljava diskontinuitet prethodno postepenog linearnog razvoja.

Kako bismo razumeli skulpturu 20. i 21. veka i teorije koje će biti predstavljene u daljem radu, očekivano, moramo se vratiti na pocetak 20. veka i naglasiti ulogu umetnika i umetničkih pokreta koji su bili začetnici nove „moderne“ skulptorske misli. Koliko je važno naglasiti u tom kontekstu umetnika poput Konstantina Brankušija (Constantin Brancusi), toliko je bitno distancirati se od Ogista Rodena (Auguste Rodin) i njegovih sledbenika-ucenika.

Roden je bio veliki umetnik i skulptura je krajem 19. i početkom 20. veka bila pod njegovim velikim uticajem. Roden je, takođe, i savršen primer vajara naslednika nekih tradicionalnih skulptorskih ideja koje se nisu drastično menjale hiljadama godina. On skulpturi jeste vratio integritet koji je imala u vreme Mikelandela, čemu je između ostalog i težio, i biće nam značajan kada se budemo bavili definicijama „proširenog polja“, ali Rodena ne možemo svrstati među prave predstavnike moderne umetnosti.

Rodenovo delo je kristalisalo kontinuitet skulptorske misli koje su začeli njegovi prethodnici Fidija i Praksitel, nastavili Donatelo, Mikelandelo, a zatim i vajari baroka. Njihove skulptorske tendencije zasnivale su se na oponašanju prirode, odnosno modelovanju što tačnijeg ekvivalenta obiku koji već postoji u prirodi. To su najčešće bile ljudske figure, portreti i grupne scene. Početkom 20. veka to je i dalje bila dominantna skulptorska praksa, međutim, dolazi do pojave umetnika čiji rad ne možemo povezati sa estetikom starih majstora zato što je oni apsolutno odbacuju tragajući za novim principima reprezentacije. Treba naglasiti da ti umetnici svoju estetiku grade po uzoru na slikare prvenstveno Pola Sezana (Paul Cezanne), ali i na primitivnu umetnost Afrike, Polinizije itd.

Herbert Rid (Herbert Read) u svojoj knjizi Istorija moderne skulpture navodi da je kod Sezana prepoznata umetnost mere i spokojstva bazirana na jasnoći oblika i arhitektonskom principu komponovanja, a insistiranje na unutrašnjoj strukturi predmeta podrazumeva odbacivanje bilo kakvog očiglednog naturalističkog objašnjavanja. Sa druge strane, jednostavnost i monumentalnost primitivne umetnosti povratili su veru u „magijsko“ i inspirisali umetnike da ponovo rade sa osećajem i instiktom težeći otkrivanju novih oblika koji mogu da izraze „ono neopipljivo“.<sup>1</sup>

„Sezan je bio „začetnik nove umetnosti“; usredsređenjem na „motiv“, svojim strpljivim „ostvarivanjem“ unutrašnje strukture predmeta, on je otkrivao načine predstavljanja koji su njegovoj perceptivnoj slici davali materijalnu čvrstinu. ... Insistirajući na jasnoći oblika i arhitektonskom principu kompozicije, Sezan je postavio osnove novog klasicizma, umetnosti mere i spokojstva. ... Roden nije

---

<sup>1</sup> Herbert Read, *Istorija moderne skulpture*, (Beograd: Jugoslavija, 1996), str. 10, 50.

bio tvorac u onom smislu u kom je to bio Sezan, i, mada paradoksalno zvuči, dostignuća slikara Sezana imaće mnogo većeg značaja za budućnost skulpture nego dostignuća skulptora Rodena. Za Rodenom su pošli Majol i Burdel, koji su takođe bili veliki skulptori, ali, za Sezanom su pošli Pikaso, Gonzales, Brankuši, Arhipenko, Lipčic i Lorens, a oni će biti pokretači nove umetnosti u skulpturi. ... skulptura koju nazivamo „modernom“ jer je osobena tvorevina ovog našeg vremena i vrlo malo duguje umetnosti koja joj je prethodila“<sup>2</sup>

Rid smatra da objašnjenje porasta interesovanja umetnika za primitivnu umetnost leži u težnji ka specifičnom osećanju vere i primitivnom stanju duha:

„(...) to osećanje „vere“, koje je ona davala ovim obesepokojenim umetnicima, vere ne u doktrinalnom smislu, već prosto vere u prirodu, u život. U toku ovog stoleća i umetnici i pesnici i filozofi (Niče, Ibzen, Marks) svuda u Evropi postali su svesni tragičnog otuđivanja koje je prouzrokovano porastom industrijalizacije. ... ta vera je postojala implicirana u oblicima. Sama skulptura (arhitektura i svi ovi primitivni artefakti) zračila je poverenje u prirodu, blagost spokoj postojanja. Zato se postavilo pitanje da se još jednom pokuša raditi s osećanjem i instinktom, da se otkriju oblici koji mogu da izraze „ono neopipljivo“. Od toga trenutka istorijska sudbina modernog pokreta bila je fiksirana.“<sup>3</sup>

Amerika se početkom veka pokazala spremnijom da prihvati novu umetnost koja je dolazila, te je u Njujorku 1913. godine održana prva „*Armory show*“ izložba moderne umetnosti. Među prominentnim umetnicima poput Marsela Dišana (Marcel Duchamp) i Matisa (Henri Matisse) američkoj javnosti prvi put se predstavlja rumunsko-francuski vajar Konstantin Brankuši. Njegovih pet skulptura u gipsu među kojima su bile *Usnula muza* (1910.), *Gospođica Pogany* (1913.) i *Novorođenče* (1913.) rezultat su umetnikovog traganja za univerzalnom harmonijom i arhetipom oblika. Već u ovim ranim radovima prepoznat je radikalni rez prema tradicionalnom skulptorskom nasleđu, prvenstveno u tendenciji odbacivanja deskriptivnih elemenata u skulpturi, premda je ona i dalje kao referencu imala figuru. Vremenom Brankušijeve forme postaju sve pročišćenije i svode se na osnovne geometrijske oblike. Iako smatran vajarem apsolutnih formi, ponekad pogrešno etiketiran i kao apstraktni umetnik, Brankuši je često dovođen i u vezu sa misticizmom, plemenskom i primitivnom umetnošću.

Umetnik i teoretičar Sidni Gajst (Sidney Geist) smatra da je pored očiglednog uticaja rumunske folklorne umetnosti u ranijoj fazi (Poljubac) taj uticaj vidljiv i kasnije prvenstveno u odabiru materijala, ali i u stilu modelovanja. Pored kamena koji je ostao prisutan, on prepoznaje isti uticaj u načinu na koji Brankuši koristi drvo u skulpturi, najčešće u izradi „postamenta“.<sup>4</sup> Sa druge strane, Gajst takođe akcentuje doprinos Afričke umetnosti, sa kojom se Brankuši susreo u Americi, razvoju tog jedinstvenog skulptorskog rečnika.

---

<sup>2</sup> Herbert Read, *Istorija moderne skulpture*, (Beograd: Jugoslavija, 1996), str.10.

<sup>3</sup> Herbert Read, *Istorija moderne skulpture*, (Beograd: Jugoslavija, 1996), str. 49,50.

<sup>4</sup> Sidney Geist, „*Primitivism*“ in *20th Century Art*, (Njujork: MOMA, 2002), str.345.

„Iz svoje narodne umetnosti on (Brankuši) nasledio je sklonost i ljubav prema drvetu kao mediju, sa druge strane, plemenske umetnosti su mu svojom formom i spiritualnošću otkrile čitav univerzum umetničkih mogućnosti.“<sup>5</sup>

Takođe, važno je naglasiti težnju Brankušija da postament inkorporira u samu skulpturu. On modelovanju „postamenta“ pridaje podjednako pažnje koliko i „skulpturi“. Do te mere da je teško i govoriti o postamentu u njegovom slučaju kada je postignuto jedinstvo skulpture i postamenta. Jedinstvo organskih, živih formi i geometrijskih struktura.

Eliminacija postamenta, odnosno njegovo inkorporiranje u skulpturalnu celinu je za nas posebno važna. Brankuši skulpturi daje prostorni integritet koji nije imala ranije a to je ideja koja će nastaviti da se razvija kroz umetnost konstruktivizma, minimalizma, post-minimalizma i kasnije. Dakle, za Brankušija skulptura prestaje da bude prostorno-izložbeni eksponat ili spomenička forma i postaje nezavisni entitet, autonomno delo u prostoru.

U svojoj studiji *Brancusi: A Study of Sculpture*, Sidni Gajst razmatra odnose značenja, materijala i tehnika koje je Brankuši implementirao u svojim skulpturama. On zaključuje da je Brankušijev genije upravo u njegovoj sposobnosti da dođe do suštine kroz oblik i zbog toga je smatran vodećim modernim skulptorom.

„Brankušijeva umetnička veličina leži u njegovoj težnji da skulptura sadrži smisao u obliku – to dovodi do oblika smisla.“<sup>6</sup>

Događaj koji je privukao veliku pažnju javnosti, a odnosio se na Brankušija, dogodio se 1926. godine. Tada je američka carina donela odluku da se njegova skulptura *Ptica u prostoru* (1923.) ocarini kao komad metala umesto da bude oslobođeno naplate kao umetničko delo. Pored toga što carinski radnici nisu mogli da prihvate predmet takvog mehaničkog izgleda kao skulpturu, upitno je bilo i da li je u pitanju original pošto je okarakterisana kao deo serijske proizvodnje. Dok bi, verovatno, većina umetnika prihvatila ovu odluku, Brankuši je odlučio da status i originalnost svog dela dokaže na sudu. Tokom suđenja predstavljen je dokument, na osnovu koga je doneta odluka o naplati, gde je ranije uspostavljena definicija skulpture kao umetničkog dela:

„Skulptura kao umetnost je grana slobodne likovne umetnosti koja rezbarenjem ili klesanjem kamena ili nekog drugog čvrstog materijala ili vajanjem u glini ili nekom drugom mekanom materijalu za naknadno reprodukovanje klesanjem ili livenjem, imitira prirodne objekte u njihovoj istinskoj proporciji dužine, širine i debljine, ili samo dužine i širine.“<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Sidney Geist, *„Primitivism“ in 20th Century Art*, (Njujork: MOMA, 2002), str. 362.

<sup>6</sup> Sidney Geist, *Brancusi: A Study of Sculpture* (Njujork: Hacker Art Books, 1983), str. 145.

<sup>7</sup> Moma document objavljen 1934. *Proof of enclosed matrix*



U sudskom slučaju koji je završen u Brankušijevu korist zaključeno je da umetnost ne može biti definisana dimenzijama, pa ni materijalom. Ono što je trebalo videti kao težište umetnosti bila je autorova sposobnost da prikaže sintezu energije ptice i leta. Ovakav ishod je prihvacen kao pobeda moderne umetnosti, a sam Brankuši zaključio je sopstvenom definicijom:

„Ono što je stvarno nije spoljašnji oblik, već suština stvari. Polazeći od ove istine, nemoguće je za bilo koga da izrazi bilo šta suštinski stvarno imitirajući površinu spoljašnosti.“<sup>8</sup>

Iako suštinski za umetnost ovaj sudski proces nije previše značajan, na njegovom primeru se ogledaju specifične karakteristike i doprinosi Brankušijeve skulpture. Prvenstveno, ovaj slučaj nam govori o različitim sredinama kakve su tada bile Amerika i Evropa. Događaj se odvijao u Njujorku koji je tada već bio na putu da postane prestonica moderne umetnosti. U Evropi tog vremena, ovakav proces bio bi nezamisliv. Drugo, njegova umetnost je bila toliko „nova“ i „moderna“ da je van institucija umetnosti status svojih radova autor morao dokazati na sudu. Sa druge strane, Brankušijeve skulpture su formalno bile toliko pročišćene i njegov lični rukopis bio je gotovo nevidljiv, da bi sa lakoćom bilo izvodljivo njihovo multiplikovanje bez prisustva umetnika.



*Konstantin Brankuši, Ptica u prostoru, 1919.*

*Bronza, kamen. 151 cm (visina)*

Takav odnos materijala pogodnih za multiplikovanje i jednostavne geometrizovane forme, pridodavši mu Brankušijevu osobinu da svoja dela zaista lije u više primeraka, možemo prepoznati kao prvi korak u onome što su kasnije nastavili Laslo Moholji Nađ (Laszlo Moholy-Nagy), umetnici minimalizma, Ričard Sera (Richard Serra) kao i mnogi drugi. Otuda je Dan Flavin (Dan Flavin) je jedan od svojih prvih neonskih radova *Diagonal of may 25, 1963* (to Constantin Brancusi) zvanično posvetio Brankušiju u naslovu, dok je Karl Andre (Carl Andre) za svoj rad *War and Rumors of War* (2002.) izjavio: „Sve što pokušavam je da spustim Brankušijev Beskrajni stub na zemlju umesto ka nebu.“<sup>9</sup> Koliko je formalni aspekt njegovog rada uticao na tu grupu umetnika, toliko je važan i uticaj metafizičkog aspekta u Brankušijevoj skulpturi. Traganje za „suštinom stvari“, je bilo značajno za umetnosti post-minimalizma kao i za konceptualnu umetnost. Dakle, kao i tokom ovog sudskog procesa, Brankušijev je kao važan deo percepcije umetnosti uveo kategoriju „razmišljanja“.

Jedan od najvećih poznavalaca Brankušijeve umetnosti Pontus Hultin (Pontus Hulten) smatra da je on „(...) uveo tri presudne novine u skulpturu 20. veka: ambijentalnu skulpturu, minimalističku skulpturu, i serijsku skulpturu.“<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Katalog, *Brancusi in New York 1913-2013*, Paul Kasmin Gallery, Njujork, 2013.

<sup>10</sup> Katalog, *Brancusi in New York 1913-2013*, Paul Kasmin Gallery, Njujork, 2013.

## 2.2 Konstruktivizam – skulptura kao prostor

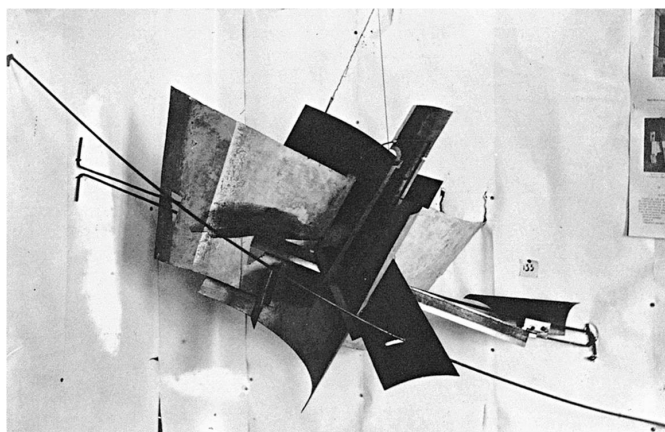
Paralelno sa delovanjem Konstantina Brankušija i ekspanzijom uticaja njegove estetike u Americi, u Rusiji i Evropi dolazi do pojave nove umetnosti koja je počivala na podjednako modernim ali dijametralno suprotnim idejama. Na krilima Oktobarske revolucije, vođeni idejom radikalne promene i odbacivanja tradicionalnog nasleđa, grupa ruskih umetnika razvila je novu estetsku matricu konstruktivizam.

Konstruktivisti su bili inspirisani idejama kubizma, supermatizma i futurizma ali su suštinski imali potpuno drugačiji pristup kreiranju umetničkog objekta. Oni su pokušali da primene inženjerske tehnike na građenje skulpture. Tradicionalni princip skulptorske kompozicije, koji je bio i dalje prisutan kod kubista i futurista, i zasnivao se na skladnom raspoređivanju masa oko centralne ose, konstruktivisti apsolutno odbacuju i zamenjuju ga „konstrukcijom“. Smatrali su da su kubistički objekti isuviše deskriptivni i dekorativni, dok su futurističke skulpture okarakterisali kao nedorečene u nameri da se naruši do tada podrazumenana statičnost i monumentalnost.

U kontekstu materijala fokus konstruktivista je bio na tehničkim analizama i upotrebi savremenih materijala u nadi da će ta umetnička istraživanja rezultirati idejama koje bi mogle biti korišćene u masovnoj proizvodnji i time doprineti društvenom napretku. Ovo je prepoznato kao početak tranzicije umetnika od ateljea ka fabrici.

Ruski umetnik Vladimir Tatlin, koji je smatran ocem konstruktivizma, je 1915. godine realizovao seriju „*kontra reljefa*“ po uzoru na Pikasove kompozicije od lima, kartona i žice. Međutim, ovi kontra reljefi su se razvili u pravcu koji se dijametralno suprotstavljao zaključcima svih drugih umetnika koji su bili pod Pikasovim uticajem, pa čak i samih futurista. Tatlinovi reljefi su bili prve potpuno apstraktne konstrukcije.<sup>11</sup>

Teoretičarka Rozalind Kraus (Rosalind Krauss) u svojoj studiji *Passages in Modern Sculpture* objašnjava radikalnost Tatlinove inventivnosti kroz komparaciju njegovih kontra reljefa i skulpture futurističkog umetnika Umberta Bočonija (Umberto Boccioni) *Razvoj boce u prostoru*. Ona definiše Bočonijevu *Bocu* kao deo „nad stvarnosti“. Bočoni je dekonstruisao kubističke postulate kreiranja oblika i rekonstruisao ih je u skulpturi koju je moguće percipirati isključivo logički. Pri tome on je *Bocu* odvojio od realnog prostora i čvrsto ga postavio u nešto što bi mogli okarakterisati kao konceptualni prostor. Iluziju pokreta koju Bočoni žarko želi da predstavi u svojoj skulpturi moguće je analitički razumeti, ali ne i videti ili osetiti. Ta komunikacija mentalnog prostora posmatračevog shvatanja i analitički predstavljene boce odvojen je od stvarnog-realnog prostora.



Vladimir Tatlin, Kontra reljef, 1915.  
Gvožđe, aluminijum. 80 x 150 x 75 cm



Umberto Bočoni, Razvoj boce u prostoru, 1912.  
Bronza. 38.1 x 60.3 x 32.7 cm

„Oblast u kojoj je *Boca* smeštena prevazilazi siromaštvo parcijalnog vida. To je oblast kroz koju su mnogi pogledi sintetički međusobno povezani i to je, u ovom smislu, operativni model za aspekt iskustva posmatrača za koji Bočoni pretpostavlja da je esencijalan za bilo kakvo razumevanje prostora i objekata sadržanih u njemu.“<sup>12</sup>

Radikalni kvalitet Tatlinovih *kontra-reljefa* proističe iz njihovog odbacivanja ovog transcendentnog prostora na dva načina, prvo u anti-iluzionizmu njihove predmetnosti, a drugo u stavu koji je manifestovan u odabiru materijala od kojih su sačinjeni. Svaki Tatlinov *kontra-reljef* je smišljeno postavljen u odnosu na spoj dva zida koje on koristi i kao fizički oslonac svog rada. Ovaj arhitektonski segment (ugao-ćošak) deo je realnog prostora u kome se skulptura nalazi i u kontrastu je sa postamentom potrebnim za izlaganje Bočonijsve *Boce*. Ako je funkcija postamenta kod Bočonija da skulpturu izdvoji od realnog prostora i naglasi da ona nema nikakve veze sa stolicama, stolovima i prozorima, u Tatlinovom slučaju kontra-reljefi predstavljaju nastavak realnog prostora i u potpunosti su zavisni od njega.<sup>13</sup>

„Tatlinovi reljefi predstavljaju ono što on sam definiše kao „kulturu materijala“, što znači da oblikovanje bilo kog dela rada zadovoljava stvarne, strukturne zahteve postavljene u tom prostoru.“<sup>14</sup>

Tatlin je materijale birao i koristio kao sirovine i raspoređivao ih u stvarnom prostoru bez ikakve reprezentacije. U njegovim kontra-reljefima nema namere predstavljanja ničeg više od onoga što ti materijali zapravo jesu. Svaki materijal, sa svojim posebnim plastičkim i likovnim osobinama drveta, žice, gvožđa itd. složili bi se u umetničko delo, kao „stvarni materijali u stvarnom prostoru“.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Rosalind E Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, (Njujork: The Viking Press, 1977), str. 53.

<sup>13</sup> Rosalind E Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, (Njujork: The Viking Press, 1977), str. 53-55.

<sup>14</sup> Rosalind E Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, (Njujork: The Viking Press, 1977), str. 56.

<sup>15</sup> Herbert Read, *Istorija moderne skulpture*, (Beograd: Jugoslavija, 1996), str. 90.

Ukoliko čelični lim dobija veću čvrstoću kada je preklopljen ili valjen, onda ova činjenica podrazumeva zakrivljene elemente u radu. Tamo gde je potrebna velika sila zatezanja kako bi se elementi spustili slobodno u prostor Tatlin koristi žicu. Ovo insistiranje na strukturnim svojstvima materijala veoma je daleko od načina razmišljanja koje je Bočonija navelo da svoja skulpturalna istraživanja zaključi odlivanjem *Boce* u bronzi.

Međutim, umetnik Naum Gabo kao istaknuti predstavnik konstruktivista kreira objekte koji su u suprotnosti sa Tatlinovom idejom „stvarnih materijala u stvarnom prostoru“. Gabo je težio skulpturalnom idealizmu, karakterističnom za Bočonievu *Bocu*, i verovao je u autonomiju umetnickog dela. Takođe, smatrao je da je funkcija umetnosti dosta indirektnija od Tatlinove produktivističke težnje. Shodno tome, njegove skulpture možemo razumeti kao deo „nad-stvarnosti“ ili „konceptualnog prostora“, a ne kao deo činjenične realnosti. U prilog tome govori i činjenica da su njegovi objekti neretko nastajali kao skice ili predlozi za arhitektonske objekte. Gabova skulpturalna istraživanja podrazumevala su konstruisanje objekta iz preseka jednostavnih, uglavnom transparentnih, površina. Zbog vizuelne jasnoće kojom je Gabo otkrio strukturu svog rada, njegovi objekti, kao i njegove estetske teorije okarakterisane su kao konstruktivističke, iako je taj termin uglavnom korišćen u vezi sa Tatlinovom umetnošću i njegovim sledbenicima.



*Naum Gabo, Stub, 1923.  
(rekonstruisan 1937.)*

*Pleksiglas, drvo, metal, staklo.  
104.5 x 75 cm*

Nakon prelaska iz Rusije u Evropu 1922. godine Naum Gabo realizuje seriju skulptura upotrebljavajući potpuno nov materijal transparentnu plastiku pleksiglas (Stub, 1923., Kružni Reljef, 1925.). Vrhunac Gabovog napora da dođe do „rešenja koje bi objedinilo skulpturalne i arhitektonske elemente u jednu celinu“<sup>16</sup> predstavlja rad *Stub* koji je nastao kao maketa za spomenik koji nikad nije izgrađen. Ovim radom predstavljen je i novi skulptorski rečnik. Upotrebom transparentnog pleksiglasa postalo je vidljivo preplitanje trodimenzionalnih formi kroz i unutar samog jezgra skulpture. Dakle, tendencija Gabovog rada je usmerena na saznavnu percepciju konceptualno konstruisanog oblika, čineći ga time bliskim Bočonijevim idejama. Transparentnost materijala nam sadržaj skulpture čini dostupnim momentalno i time je element „vremena“ potreban za percepciju rada sveden na minimum. Gabo negira vreme potrebno za spoznaju trodimenzionalnih oblika sagledavanjem objekta iz svih uglova i kompletnu strukturu čini dostupnom i iz samo jedne pozicije.

Za nas posebno važna karakteristika konstruktivističke skulpture, koja je prisutna i kod Tatljina i kod Gaba. To je napor konstruktivističke skulpture da negira zapreminu kao izraz prostora. Ono što je skulpturu definisalo kroz istoriju bio je njen oblik koji je podrazumevao zatvorenu opnu ili površinu, a samim tim i masu. Takodje ta opna definisala je i granice gde prestaje skulptura, a gde počinje realan prostor. Tatlin je svoju skulpturu otvorio prema prostoru i njene elemente slobodno rasporedio čime je sama prostorija postala sastavni deo rada. Jezgro skulpture je kod njega bio prostor između dva zida, a njihov spoj (ugao-čošak) predstavljao je osu komponovanja potpuno izmeštenu van strukturalnog dela rada.

Sa druge strane, kod Nauma Gaba jezgro u skulpturi formalno postoji u vidu vertikalne ose, ali ne i volumen. Transparentnost materijala i njihovo vektorsko komponovanje omogućava negaciju „opne“ skulpture koja bi definisala masu tj. volumen. Ono što ranije nije bio slučaj sa skulpturom, Gabo je omogućio vizuelni i fizički prodor po dubini forme.

---

<sup>16</sup> Gabo citiran u: *Simon Wilson, Tate Gallery: An Illustrated Companion* (London: Tate Gallery, 1991) prerađeno izdanje. str. 146.

## 2.3 Minimalizam

„Ideja postaje mašina koja pravi umetnost“<sup>17</sup> – Sol Levit (1965)

Napori koji su u skulpturi sledili tendencije Konstantina Brankušija ka „jednostavnosti“ forme i eliminaciji deskriptivnog, sa jedne strane, i ruskih konstruktivista koji su skulpturu potpuno oslobodili tereta reprezentacije, otvorili su njena istraživanja prema prostoru (u svakom smislu). Proces produkcije, je zahvaljujući toj orijentaciji, bio prilagodjen novim tehnološko-industrijskim mogućnostima, a sve to je kulminiralo 60ih godina u umetnosti minimalizma.

Uticaj Brankušijeve umetnosti na minimaliste bio je očigledan, između ostalog, kroz otvoreno referisanje umetnika poput Karla Andrea i Dena Flevina na njega i njegova dela. Ali, uticaj konstruktivizma na minimalizam je dosta složeniji. Ukoliko se osvrnemo još jednom na Tatlinove kontra-reljefe možemo zapaziti analogiju sa minimalističkom praksom u nekoliko principa. Prvenstveno to je u odabiru materijala, koji je u oba slučaja bio sveden na industrijske proizvode i naglašeno isticanje svojstava samih materijala. Zatim, tu je i specifično ophođenje prema prostoru i težnja da umetnički objekat bude prepoznat kao nastavak konkretnog prostora. U oba slučaja umetničko delo je bilo produkt interakcije između objekta, prostora-ambijenta i posmatrača. U svom eseju *Art into Life*, Hal Foster (Hal Foster) potvrđuje ovu vezu minimalizma sa ranim konstruktivizmom:

„Tatlin je bio prvobitna referenca za minimalizam upravo zato što je on visoko cenio upotrebu industrijskih materijala, naglasio proizvodnju i specifično postavljanje u prostoru – sve to u interesu refleksivne percepcije svojstva materijala.“<sup>18</sup>

Minimalistička umetnost pojavila se i kao vid reakcije na tada aktuelnu umetnost apstraktnog ekspresionizma i akcionog slikarstva. Umetnici među kojima su bili Frenk Stela (Frank Stella), Donald Džad (Donald Judd), Karl Andre (Carl Andre), Robert Moris (Robert Morris), Den Flevin (Dan Flavin), Sol Levit (Sol LeWitt) i Toni Smit (Tony Smith) smatrali su akciono slikarstvo kao suviše pretenciozno, lično i nematerijalno. Ovi novi umetnici odbacuju koncept umetnika kao medijuma i ideju da bi umetnost trebala da odrazi ličnu ekspresiju svog kreatora. Umesto toga, usvojili su stanovište da umetničko delo ne bi trebalo da se odnosi ni na šta drugo sem na samo sebe. Njihov cilj je bio kreiranje radova koji bi bili potpuno objektivni, bezizražajni i nereferentni.

To isticanje konceptualnog umesto emotivnog sadržaja postignuto je novim vizuelnim rečnikom koji se oslanjao na geometriju, matematičku logiku i mogućnosti fabrički proizvedenih materijala. Shodno tome, minimalna umetnost se u najvećoj meri ostvarila kroz skulpturu. Pored formalnog, konceptualni aspekt minimalne umetnosti je trebalo da doprinese redefinisaju pojma skulpture i uvede pojam objekta.

---

<sup>17</sup> Levit citiran u : Joseph Kosuth, *Art After Philosophy*, reizdanje: Studio International (October, 1969)

<sup>18</sup> Hal Foster, *Some Uses and Abuses of Russian Constructivism*, *Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932* (Njujork: Rizzoli, 1990), str. 248.

Objasnujući šta je to Donald Džad kao istaknuti minimalista video u jednostavnim geometrijskim objektima, teoretičarka Rozalind Kraus navodi:

„... On je u njima video mogućnost potpunog preusmeravanja skulptorske prakse. Ta reorganizacija imala je duboke efekte na veličinu, postavljanje, materijale skulpture i na postupke njenog stvaranja. Najvažnije, trebalo je promeniti naše poimanje o tome šta znači skulptura.“<sup>19</sup>

*Donald Džad, Bez naziva (Untitled),  
1969.*

*Bakar, deset modula.  
22.9 x 101.6 x 78.7 cm svaki*





### 2.3.1 Donald Džad - umetnik i objekat

„Sve što skulptura ima, moj rad nema“ – Donald Džad (1967)<sup>20</sup>

Donald Džad je bio jedan od umetnika koji su se i u praktičnom i teorijskom smislu bavili definisanjem objekta kao novog statusa skulpture. U svom tekstu iz 1965. godine *Specific Objects* Džad obrazlaže osnovne principe svoje umetničke prakse, a samim tim i minimalističke, i u velikoj meri estetiku ove nove umetnosti zasniva na stavovima šta ta umetnost „nije“. Između ostalog, on svoja dela objašnjava kao trodimenzionalne oblike koji ne pripadaju ni polju skulpture, ni polju slike.

„Veliki motiv novih radova leži u odbacivanju ovih formulacija (skulptura i slika). Upotreba trodimenzionalnosti je očigledna alternativa. Ona je potpuno otvorena. Mnogi razlozi za ovu upotrebu su negacije, prema slici i skulpturi, zato što su to uobičajeni modeli, a negativni stavovi su najbliži uobičajenom. (...) Nezainteresovanost za sliku i skulpturu je nezainteresovanost za rad iste stvari ponovo, ali ne na način kako su to radili oni koji su razvili poslednje napredne verzije. Novi rad uvek uključuje odbacivanje starog, ali ova odbacivanja su zaista relevantna samo za novu umetnost. Ona su deo nje.“<sup>21</sup>

Džad je insistirao na ignorisanju tradicionalističkih principa pravljenja umetničkog dela, što je podrazumevalo majstorske veštine. Umesto toga kod njega preovladava sistem ili ideja. Džad je želeo da njegovi objekti sugerišu industrijsku proizvodnu liniju. Zapravo, Džadovi radovi i jesu bili proizvedeni u fabrici kako bi dobili savršenu obradu materijala bez potrebe za naknadnom doradom. Stoga je forma kutije bila Džadov najčešći izbor jer je smatrao da je to neutralan oblik koji funkcioniše bez ikakvog simboličkog značenja.

Tokom 60ih godina Džad realizuje seriju objekata *Untitled* i na njihovom primeru možemo analizirati neke važne karakteristike Džadove, ali i minimalističke umetničke prakse.

*Untitled* (1969) je zidna skulptura koja se sastoji iz deset identičnih bakarnih kutija aritmetički poređanih jedna iznad druge, pri čemu je razmak između svakog elementa identičan dimenziji kutija. Ovakva strategija postavljanja rezultirala je strogom simetrijom objekta, ali kako sam Džad navodi ta simetrija nije bila cilj, već rezultat odbijanja tradicionalnih kompozicijskih šema.

„Ja sam zainteresovan za oskudnost, ali ne mislim da to ima veze sa simetrijom. ... nemam nikakvu ideju o simetriji. Moji objekti su simetrični jer sam želeo da se oslobodim bilo kojih kompozicionih efekata, a očigledan način da se to postigne je kroz simetriju.“<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Džad citiran u : Jozef Kosut, „*Art After Philosophy*“, reizdanje: Studio International (October, 1969)

<sup>21</sup> Donald Judd, „*Specific Objects*“ (1965), u Donald Judd, *Complete Writings: 1959-1975*, (Nova Scotia: The press of the Nova Scotia College of Arts and Design, 2005), str. 181.

<sup>22</sup> Donald Judd, Frank Stella: „*Questions to Stella and Judd*“, Interview by Bruce Glaser, Edited by Lucy R. Lippard, Art News, (Sep. 1966.)

Za razliku od nekih prethodnih Džadovih objekata koji su bili oblikovani monolitno, ovo specifično aritmetičko ređanje pojedinačnih elemenata jedan za drugim predstavlja novu kompozicijsku strategiju koju on definiše kao „red“. To je bila strategija kojom su se minimalisti u potpunosti udaljili od tradicionalističkog „relacionog“ načina komponovanja karakterističnog za umetnost prošlosti. Relaciono komponovanje podrazumevalo je način raspoređivanja elemenata u odnosima, jedan u odnosu na drugi ili u odnosu na model reprezentacije, a sve u cilju postizanja balansa. Džad je u repetitiji video jednostavanu logiku ponavljanja jedne stvari za drugom i to je definisao, ne kao „komponovanje“, već kao „red“.

„Red nije racionalistički i osnovan, već jednostavno red, kao onaj u kontinuitetu, jedna stvar za drugom.“<sup>23</sup>

Mašinska preciznost realizacije rada *Untitled* (1969) doprinosi utisku odsustva umetnika iz procesa proizvodnje, koji je bio jedan od primarnih ciljeva minimalista, ali još važnije ona doprinosi jasnoći komunikacije objekta sa ambijentom-prostorom. Komunikacije u kojoj ne postoji granica koja razdvaja gde prestaje skulptura i gde počinje realan prostor. Razmaci između bakarnih elemenata su tačan ekvivalent tih elemenata ali u negativu. Dakle, objekat prodire u prostor identično koliko i prostor prodire u strukturu objekta i time je ambijent uključen kao podjednako važan za percepciju i razumevanje skulpturalne celine. Značajnu ulogu u tom skulpturalno-ambijentalnom jedinstvu ima i reflektivna površina poliranog bakra. Refleksija je zapravo odraz aktuelnog prostora na površini skulpturte i to je reciprocitet strukturalnog dela objekta, ambijenta, pa i posmatrača koji Džad želi da naglasi. Pišući o tom uzajamnom odnosu Rozalind Kraus je naglasila:

„Ambicija minimalizma je bila da premesti izvor značenja skulptura ka spoljašnjosti, više ne modelirajući njenu strukturu prema ličnom psihološkom prostoru, već prema javnoj, konvencionalnoj prirodi nečega što bi se moglo nazvati – kulturnim prostorom. U tom cilju minimalisti razvijaju mnoštvo kompozicionih strategija. Jedna od njih bila je upotreba konvencionalnog sistema ređanja koje je određivalo kompoziciju“<sup>24</sup>

Dimenzija rada je bila zavisna od dimenzije prostora- visine plafona. Rad je morao biti fizički aktuelan, dakle fizički je trebalo da parira prostoru i posmatraču.

---

<sup>23</sup> Donald Judd, „*Specific Objects*“ (1965), u Donald Judd, *Complete Writings: 1959-1975*, (Nova Scotia: The press of the Nova Scotia College of Arts and Design, 2005), str. 181.

<sup>24</sup> Rosalind E Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, (Njujork: The Viking Press, 1977), str. 270.

Umetnici minimalizma su nas uveli u novo doba razumevanja i prihvatanja umetnosti. Džadovi formalistički ali i teorijski naponi nisu važni samo zbog uvođenja novog umetničkog rečnika u pogledu forme, materijala i odnosa prema prostoru. Oni su doprineli novim estetskim razmatranjima prirode umetnosti i umetničkog dela. Džad je svoje objekte predstavio samo kao „objekte u prostoru“ i ništa više od toga, a status umetničkog dela je smatrao kao podrazumevan jer je on (umetnik) to tako odredio. Ovakva postavka prepoznata je od strane Jozefa Kosuta (Joseph Kosuth) u tekstu *Art After Philosophy* (1968) kao veoma bitan fenomen u istinskom preispitivanju i redefinisavanju umetničkog dela. Kosut smatra da upotreba jednostavnih i potpuno ne-referentnih formi kod Džada ilustruje ideju da je objekat umetnost jedino kada se smesti u kontekst umetnosti, a ako prihvatimo tu činjenicu njegove objekte možemo prihvatiti kao potpuno nove predloge u umetnosti. Raniji, modernistički, naponi okarakterisani su kao morfološke varijacije već zatečenog stanja u skulpturi. Tačnije, ti umetnici su istim (nasleđenim; tradicionalističkim) jezikom govorili neke nove stvari.

Kod Džada, tvrdi Kosut, promenjen je jezik i „objekat“ je uveden u svet umetnosti kao potpuno nov predlog, bez pretenzija da nastavi zatečene skulptorske premise. Upravo u tome Kosut vidi značaj Donalda Džada jer smatra da se „veličina umetnika ogleda u tome koliko su preispitali prirodu umetnosti, odnosno koliko su doprineli implementacijom koncepcija koje nisu zatečene (nasleđene)“.<sup>25</sup>

Svoja inspirativna razmišljanja o Džadovoj umetnosti Kosut zaključuje sledećim rečima:

„Umetnička dela su analitički predlozi. To jest, ako se posmatraju unutar njihovog konteksta – kao umetnost – ona ne pružaju nikakve informacije o bilo kojoj činjenici. Umetničko delo je tautologija u tome što je prezentacija umetnikove namere, odnosno, on govori da to specifično umetničko delo jeste umetnost, što znači, to je definicija umetnosti. Dakle, to da je ono umetnost je istinski a priori (to je ono što Džad misli kada kaže „ako ga neko nazove umetnost, to jeste umetnost“).<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Joseph Kosuth, „*Art After Philosophy*“, reizdanje: *Studio International* (October, 1969)

<sup>26</sup> Joseph Kosuth, „*Art After Philosophy*“, reizdanje: *Studio International* (October, 1969)

### 2.3.2 Robert Moris – umetnik tranzicije

"Jednostavnost oblika ne odražava nužno i jednostavnost iskustva." – Robert Moris (1966)<sup>27</sup>

Robert Moris je jedna od ključnih figura Američke umetničke scene u drugoj polovini XX veka. Podjednako veliki uticaj je ostvario bavljenjem skulpturom, umetničkom instalacijom, konceptualnom umetnošću, ali i teorijskim radom. Smatran je vodećim teoretičarem minimalizma, a njegovi tekstovi takođe predstavljaju osnovu za razvoj postminimalizma, procesualne umetnosti i Anti form pokreta.

Predmet ove analize je odnos između pisanih tekstova Roberta Morisa i njegovih skulptura. Iako su tekstovi Roberta Morisa često kao referencu imali upravo njegove skulpture, u ovom poglavlju promišljanje i ponovno uspostavljanje ovog odnosa ima za cilj da prikaže specifičan rad ovog autora kao tranziciju od minimalizma ka nečemu što je kasnije okarakterisano kao post-minimalizam.

Moris se na umetničkoj sceni pojavio 60-ih godina sa grupom minimalista i njegov rad su, između ostalog, karakterisale sve osnovne odlike minimalističkih objekata: jednostavne geometrizovane forme, eliminacija reprezentativnog izraza, upotreba gotovih fabrikovanih materijala itd. Međutim, za razliku od Donalda Džada, čiji je fokus bio na odnosu konkretnog statičnog objekta i prostora, kod Morisa je ta poželjna usmerena ka posmatraču i njegovoj varijabilnoj percepciji. Tačnije, njegova namera je bila da preispita kontradiktornost sazajnog i vizuelnog; neslaganje između onoga što o objektu znamo i onoga što vidimo.

U to vreme, početkom šezdesetih, Robert Moris izlaže svoje najpoznatije minimalističke skulpture, a najistaknutiji rad među njima bile su *L grede* (1965).



Robert Moris, *Bez naziva (L grede)*, 1965.

*Prva verzija je napravljena od iverice, a kasnije verzije od fiberglasa. 250 x 250 x 70cm*

Na žalost, bilo koja fotografija Morisovih *L grede* na neki način promašuje poentu ako želimo da shvatimo objekat kako u umetničkom tako i u materijalnom smislu. Moris je želeo da predstavi uslovljenost percepcije i eksponata i činjenicu da ti uslovi uvek utiču na naše razumevanje objekata.

„Skulptura uvek postoji u određenom prostoru i vremenu ali i u stalnom odnosu sa posmatračem“.<sup>28</sup> Ova specifičnost, Moris je smatrao, nije dovoljno istražena, čak i u mnogim avangardnim eksperimentima modernizma.

Postavljanjem tri *L grede* u galerijski prostor, Moris je pokazao da postoji podela između naše percepcije objekta i stvarnog objekta. Dok posmatrači vide grede različite u obliku i veličini, a to je rezultat perspektive, osvetljenosti i drugih uticaja, u stvarnosti one su istog oblika i jednake veličine. U direktnoj suprotnosti sa modernistističkim fokusom na unutrašnji sadržaj objekta, koji je, kako objekat može biti shvaćen kao nešto smostalano (samo-sadržajano), Moris odlučuje da umesto toga istraži spoljašnji sadržaj; teatralnost objekta – način na koji objekat funkcioniše prema okruženju. U svom nizu eseja o skulpturi napisanih tokom šezdesetih, u tekstu „*Notes on Sculpture*“ 1966.godine, Moris piše:

„Funkcija prostora, svetlosti i posmatračevog ugla gledanja (...) jer je posmatrač taj koji neprestano menja oblik sa promenom svog položaja u odnosu na delo. (...) Tu su dva različita pojma : poznata konstanta i iskustvena varijabila (*known constant* i *experienced variable*).“<sup>29</sup>

Pojmovi *experienced variable* i *known constant*, koje uvodi u ovom tekstu, ključni su u Morisovoj teoretizaciji i istraživanju okolnosti pod kojima se susrećemo sa umetničkim delom. Bez obzira koliko jako se trudili, ne možemo pomiriti ono što vidimo i ono što znamo. Njegovi objekti nam se čine kao „*experienced variable*“-ono što vidimo i doživljavamo, ali u našim mislima mi ih identifikujemo kao „*known constant*“-ono što o obliku znamo.

Forma i dimenzije *L grede* su određene upravo u skladu sa ova dva faktora. Jednostavni geometrijski oblici, koji podrazumevaju paralelne površine i linije, olakšavaju shvatanje šta taj objekat jeste – *known constant*. Dakle, bez obzira na kretanje i vizuru nama je u svakom momentu jasno kako izgledaju delovi objekta, pa čak i oni koje u tom trenutku ne vidimo, što bi bilo u kontrastu sa tradicionalističkim skulpturama gde nam komplikovanost forme otežava takvu pretpostavku. Sa druge strane, dimenzije objekta određene su prema „*experienced variable*“. Moris dimenzije određuje kroz analogiju sa ljudskim telom i kreira objekte kao prostorne elemente koji provociraju fizičko angažovanje posmatrača u sagledavanju celine. Takođe, formatom većim od tela posmatrača bila je omogućena varijabilna priroda vizuelnog iskustva, koja bi u slučaju objekata manjeg formata bila neznatna.

---

<sup>28</sup> Robert Morris, „*Notes on Sculpture, Part II*“, *Artforum* (October, 1966), str. 233.

<sup>29</sup> Robert Morris, „*Notes on Sculpture, Part II*“, *Artforum* (October, 1966), str. 234.

Značaj *L grede* ogleda se u tranziciji značenja skulpture od strukturalnog dela objekta ka posmatraču i njegovoj percepciji. Moris smatra da bi posmatrač trebalo da bude „svesniji nego ranije da on sam uspostavlja odnose dok shvata objekat kroz varijabilne pozicije i varijabilne uslove“.<sup>30</sup> U vezi sa tim Rozalind Kraus zaključuje:

„Moris izgleda da govori, „činjenica“ sličnosti objekata pripada logici koja postoji pre iskustva; jer u trenutku iskustva, ili tokom iskustva, *L grede* pobeđuju logiku i postaju „drugačije“. Njihova „istost“ pripada jedino idealnoj strukturi – unutrašnjem biću koje ne možemo videti. Njihova različitost pripada njihovoj spoljašnjosti – u smislu u kom se nalaze i pojavljuju u javnom svetu našeg iskustva. Ova „različitost“ je njihov skulpturalni smisao; i taj smisao je zavistan od povezivanja ovih oblika sa prostorom iskustva.“<sup>31</sup>

Morisove *L grede* su prikazane na izložbi „Primarne strukture : Novija američka i britanska skulptura (1966.)“. Ova izložba koja je održana u Jevrejskom muzeju u Njujorku, efikasno je lansirala minimalizam u diskurs savremene umetnosti na međunarodnoj sceni. Kritičke i umetničko-istorijske diskusije, koje su pratile ovu izložbu, rezultirale su značajnim debatama o nerazdvojivom značaju minimalističke skulpture, ulozi umetnika u njenoj proizvodnji, kao i o ulozi posmatrača u stvaranju njenog značenja.

“Hladna objektivnost minimalizma, i formalističke apstrakcije dominirala je savremenom umetnošću na američkom kontinentu sredinom sedme decenije dvadesetog veka, zasenivši stilove koji su se usmerili na subjektivnost i ljudski lik. Čak se i pop-art činio neemocionalan i mašinski orjentisan. Što su šezdesete više odmicala, to se i umetnost sve više temeljila na direktnoj emocionalnosti, iskazivanju ljudskog života, referencijalnim i realističnim sadržajima. Usred vijetnamskog sukoba i društvene revolucije predvođene pokretom za građanska prava koja je osporavala postojeći status quo, umetnici su formalističku apstrakciju i minimalizam počeli da posmatraju kao eskapističku popustljivost. S minimalizmom umetnost je izgubila dodir s društvom, povlačeći se u svoj sopstveni hermetični svet, smatrala je nova generacija.

Sredinom tih 60ih umetnici više nisu mogli da ostanu distancirani od svojih ličnih stavova i žestoko osporavanih društvenih i političkih problema svog vremena. Krajem decenije umetnici su počeli da vraćaju ljudsku komponentu u umetnost i mnogi su se bavili problemima koji su razdirali naciju. Reakcije su bile različite, jer su umetnici koristili naizgled sasvim različite medije da bi se pozabavili brojnim aktuelnim pitanjima.

---

<sup>30</sup> Robert Morris, „Notes on Sculpture, Part II“, *Artforum* (October, 1966), str. 234.

<sup>31</sup> Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, (Njujork: The Viking Press, 1977), str. 267.

Mnogi autori su stvarali umetnost koja je bila privremena ili konceptualna pa su na neki način dematerijalizovali umetnički predmet. Kako je pluralizam sedamdesetih godina XX veka došao posle minimalizma i na mnoge načine bio odgovor na njegovu hermetičnu estetiku, često je nazivan postminimalizmom.<sup>32</sup>

Neki od prvih postminimalističkih skulptora zadržali su geometriju minimalizma, ali teško da su stvarali izolovane, autonomne umetničke objekte. Naprotiv, njihove geometrijske forme bile su pune snažnih emocionalno postavljenih pitanja.

Donald Džad, Karl Andre i Den Flevin kao jedni od vodećih skulptora minimalizma, i posle šezdesetih su ostali dosledni idejama i izrazu minimalista, dok se Robert Morris na neki način menja. Aprila 1968. godine Morris objavljuje jedan od svojih najuticajnijih eseja „Anti form“ u časopisu *Artforum*. Ovaj esej predstavlja prvu deklaraciju procesualne umetnosti.

U eseju gde objašnjava promenu umetničkih strategija u odnosu na minimalizam Morris zaključuje:

„U minimalističkim objektima proces nije vidljiv. Materijali često jesu. Kada jesu, njihova razumljivost je uglavnom očigledna. Kruti industrijski materijali se spajaju pod pravim uglom sa velikom lakoćom. Ali to je apriori potvrda dobre izrade koju diktiraju materijali. Dobra izrada objekta prethodi bilo kakvom razmatranju smisla. Sami materijali su ograničeni na one koji efikasno mogu formirati oblik nekog objekta.

Nekako u to vreme, počeli su u skulpturi da se pojavljuju materijali koji više nisu bili kruti industrijski proizvedeni materijali. Oldenburg je bio jedan od prvih koji je upotrebio takve, meke materijale. Direktno ispitivanje novih materijala, kao što su tekstil, plastične mase, sekundarno upotrebljeni materijali itd. je u toku. Ovo uključuje i preispitivanje upotrebe alata u odnosu na materijal. U nekim slučajevima ova ispitivanja idu od izrade predmeta, do izrade samog materijala. Ponekad je napravljena i direktna manipulacija datog materijala bez upotrebe bilo kakvog alata. U ovim slučajevima razmatranje gravitacije je podjednako važno kao i razmatranje prostora. Fokus na materiju i gravitaciju kao sredstvo rezultira formom koja nije projektovana unapred. Razmatranja uređivanja su nužno spontana neprecizna i nenaglašena. Nasumično nagomilavanje, rastresito slaganje, vešanje (kačenje) zaobilazi formu i ukazuje na materijal. Slučajnost je prihvaćena a neodređenost podrazumevana jer će promena mesta rezultirati u drugom konfiguracijom. Raskidanje sa unapred zamišljenim trajnim formama i organizacijom stvari je pozitivna tvrdnja. To je deo gde samo delo odbija da nastavi sa estetizacijom forme u okviru koje se susreće sa unapred predviđenim krajem.“<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Grupa autora, *Jansonova istorija umetnosti – zapadna tradicija*, (Beograd, Mono i Manjana, 2008.), str. 1059.

<sup>33</sup> Robert Morris, „*Anti form*“, *Artforum* (Apr. 1968), str. 35.

Napuštanjem minimalističkih postulata Moris se oslanja na Polokovu (Jackson Pollock) upotrebu gravitacije i slučajnosti kao primere kako se može dozvoliti materijalu da sam odredi formu.<sup>34</sup> Rezanjem, prosipanjem ili slaganjem svakodnevnih materijala poput filca i tkanina, on uvodi neodređenost i prolaznost u umetnički proces i tako ističe efemernu prirodu umetničkog dela koje se u krajnjoj liniji menja svaki put kada se instalira u nov prostor. To zamenjuje ono što je Moris prethodno postavljao kao fiksne, stabilno strukturisane minimalističke objekte. Ovakva upotreba lako promenljivih materijala i težnja da se kao finalno delo predstavi postupak njihovog formiranja prepoznat je od strane teoretičara kao početak „procesualne umetnosti“ i „antiform umetnosti“.<sup>35</sup>

Od 1967. Moris pravi seriju radova koristeći industrijski filc. U početku Morisova upotreba ovog gipkog, veoma upijajućeg materijala je bila oportunistička, bio je privučen njegovom jeftinoćom i dostupnošću, ali filc postaje medij koji preferira skoro deceniju. Organizovanje filca u njegovim radovima kreće od uređenog do potpuno nasumičnog. Uređeni princip odnosi se na radove u kojima je filc po nekoj, uglavnom jednostavnoj, šemi precizno podeljen i fiksiran za zid, dok se nasumični odnosi na neodređene skupove. Ono što im je zajedničko je odnos prema realnosti materijala, prostora i gravitaciji.

01  
Robert Moris, Bez naziva  
(Roze filc), 1970.  
Filc, Varijabilne dimenzije



02  
Robert Moris, Bez naziva, 1978.  
Filc. Varijabilne dimenzije



03  
Robert Moris, Bez naziva  
(Zaplet), 1967.  
Filc. Varijabilne dimenzije  
(okvirno 300 x 270 x 150 cm)



<sup>34</sup> Grupa autora, *Robert Morris, The Mind/Body Problem*, (Njujork: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994), str. 213.

<sup>35</sup> Grupa autora, *Robert Morris, The Mind/Body Problem*, (Njujork: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994), str. 213.



Američki teoretičar Džek Burnam (Jack Burnham) u svom tekstu *Systems Aesthetics* iz 1968. sagledava nove Morisove radove kroz odnos sa aktuelnom industrijsko-tehnološkom paradigmom. Po njemu Morisova sofisticirana upotreba industrije nije više ona minimalistička oslonjena samo na mašinsku fabrikaciju finalnog objekta. Morisovo delo koje se oslanja na varijabilne procese formiranja materijala i njihovo predstavljanje Burnam prepoznaje kao „sistem“ koji nadmašuje granice minimalističkih objekata i postaje otvoren – razložen. O „procesu“ koji je preuzeo primat nad formom u Morisovom radu Burnam piše:

„Takvi slobodni skupovi materijala obuhvataju interese koji podsećaju na cikluse industrijskih procesa. Ovde tradicionalni prioritet krajnjeg rezultata nad tehnikom prestaje da važi. U kontekstu sistema oba mogu deliti podjednak značaj, ostajući suštinski delovi estetike.“<sup>36</sup>

Još jedan način da pročitamo Morisove skulpture je da mekoću i savitljiva svojstva filca poistovetimo sa ponašanjem ljudskog tela. Umetnik je smatrao da „filc ima anatomske asocijacije koje se odnose na ljudsko telo, da je kao koža“<sup>37</sup>. U tom smislu, ova dela se ne bave samo idejom umetničke nepredvidivosti, već takođe otvoreno evociraju prirodu i iskustvo tela. Na ovaj način Moris prevazilazi minimalističko suptilno sjedinjavanje posmatračevog kretanja sa doživljajem umetničkog dela, da bi ukazao na materijalnu postojanost, ili prolaznost, samog tela posmatrača. Zbog svoje promenljive prirode njegove skulpture nam se čine različitim na svakoj izložbi. U zavisnosti od profila filca, rad može sugerisati na izgled odeće nošene uz telo; takođe može ukazivati na patos, povezan sa opuštenim, gravitacijom ograničenim odredištem svih tela.

“Umetnost Roberta Morisa je u osnovi teatralna. (...) njegov teatar je teatar negacije: negacija avangardnog koncepta originalnosti, negacija logike i razloga, negacija želje da dodeli jednolična kulturalna značenja za različite pojave; negacija opšteg mišljenja koji ne veruje nepoznatom i nekonvencionalnom.” jedan je od zaključaka do koga dolazi Moris Berger.<sup>38</sup>

Pionirska uloga Roberta Morisa u umetnosti minimalizma, postminimalističkim pokretima kao što su procesualna umetnost i *land-art*, čini ga jednim od najznačajnijih figura američke umetnosti. Oslanjanje na ideje koje je Moris definisao možemo prepoznati u radu minimalista Donalda Džada, Karla Andrea, Dena Flevina, ali takodje prepoznajemo i uticaj na umetnike koji se vezuju za period posle minimalizma, kao što su Eva Hese, Ričard Sera, Robert Smitson, Brus Nauman pa čak i Jozef Bojs, Zoran Todorović i mnogi drugi.

Robert Moris deluje kao permanentni kritičar svog vremena. Ali njegove kritike koliko negiraju, toliko se i nadovezuju na ideje koje su im prethodile. Njegovi pisani tekstovi praćeni skulpturama i obrnuto, su u velikoj meri uticali na ideje koje su oblikovale umetnički diskurs u Americi 60-ih i 70-ih godina dvadesetog veka. Konstantnim promenama i nadgradnjom svoje teoretske i umetničke prakse, Moris predstavlja jedinstvenu paradigmu svog vremena.

---

<sup>36</sup> Jack Burnham, „*Systems Aesthetics*“, *Artforum* (Sep. 1968), str. 32.

<sup>37</sup> Grupa autora, *Robert Morris, The Mind/Body Problem*, (Njujork: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994), str. 213.

<sup>38</sup> Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism and the 1960s*, (Njujork: Harper and Row, 1989), str. 3.

## 2.4 Hans Hake – umetnost promene

„Skulptura koja fizički reaguje na svoje okruženje više se ne smatra objektom. Raspon spoljnih faktora koji utiču na nju, kao i sopstveni opseg akcije, nadmašuje prostor koji materijalno okupira. Time se spaja sa okruženjem u odnosu koji je bolje razumljiv kao „sistem“ međuzavisnih procesa. Ti procesi evoluiraju bez empatije posmatrača. On postaje svedok. Sistem nije imaginaran, već stvaran.“<sup>39</sup>

Nemački umetnik Hans Hake (Hans Haacke) se na umetničkoj sceni pojavio 60ih godina među evropskim umetnicima koji su se suprotstavili modernističkom konceptu autonomije umetničkog dela. Bio je jedan od retkih, zajedno sa Robertom Morrisom, koji je doprineo emancipaciji novih umetničkih strategija kako kroz umetničke radove, tako i kroz teoretska pisanja. Slično kao minimalisti i postminimalisti u Americi, sa kojima će se vrlo brzo povezati, Hake se bavio istraživanjima procesa i struktura u umetničkom delu. Međutim, ono što je važno za nas je da akcentujemo na koji način je Hake nadmašio perceptivne koncepcije zastupljene u umetnosti kako njegovih prethodnika, tako i savremenika. Dok je kod minimalista percepcija bila zasnovana na vizuelnom odnosu posmatrača i objekta, ili kod Morrisa na varijabilnom procesu preplitanja sazajnog i vizuelnog, kod Hakea su naglašeni psihološki, fizički i biološki procesi koji funkcionišu potpuno nezavisno od vizuelnog učešća posmatrača.

U jednom od intervjua Hake je objasnio razlike između svog i minimalističkog pristupa kreiranju objekata:

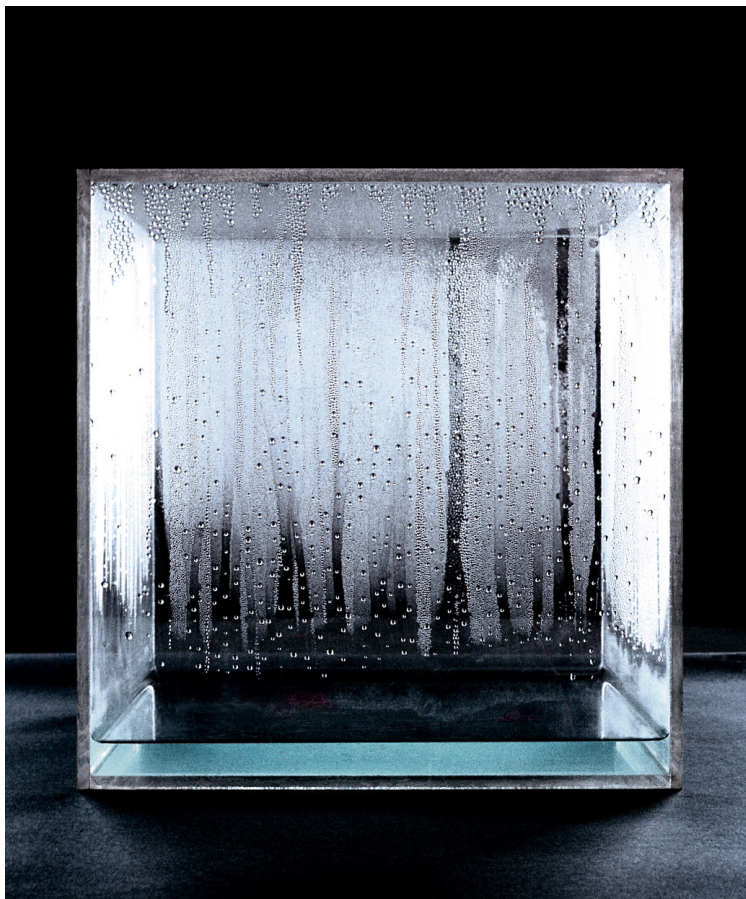
„Najvažniji zahtev (...) je taj što ja dopuštam procesu da razvije svoj put (...) nemam kao cilj nikakav određeni izgled, tako da vizuelne uslove ne primenjujem (...) Veoma važna razlika između radova minimalističkih skulptora i mojih je u tome što su oni težili inertnošću, dok je moj fokus na promeni.“<sup>40</sup>

Hake je 1963. godine realizovao rad Kocka za kondenzaciju koja je prvi put izložena 1965. godine na izložbi „Nul“ u Amsterdamu. Hermetički zatvorena kocka bila je sačinjena od precizno sastavljenih ploča transparentnog pleksiglasa i ispunjena određenom količinom vode. Proces na koji je Hake računao da će se razviti u ovakvoj postavci bila je kondenzacija koja se skupljala na unutrašnjim zidovima Kocke, a pojavljuje se kao rezultat isparenja, odnosno razlike u temperaturi unutrašnjeg prostora rada i njegovog okruženja. Sistem koji je ovde uspostavljen podrazumeva konstantnu interakciju umetničkog objekta sa okruženjem-ambijentom.

---

<sup>39</sup> Hans Hake citiran u: Jack Burnham, „Systems Aesthetics“, *Artforum* (Sep. 1968), str. 35.

<sup>40</sup> Hans Hake citiran u: Benjamin H.D. Buchloh, „Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason“, *Art in America*, (Feb. 1988), str. 105.



Hans Hake  
Kocka za kondenzaciju.  
1963-5.

Pleksiglas, voda.  
305 x 305 x 305 mm

Upravo zbog ove komunikacije životne sredine i artificijelnog sveta kulture Miško Šuvaković u svojoj knjizi „Pojmovnik suvremene umjetnosti“ definiše *Kocku* Hansa Hakea pod pojmom „ekološke umjetnosti“ nazivajući je „ambijentalnom filozofijom sistema“, a u tekstu obrazlaže:

„(Hake) radi s cikličnim i razvojnim prirodnim procesima, uspostavljajući povratne sprege (feedback) između prirodnog procesa i veštačkog ambijenta.“<sup>41</sup>

Osobenost Hakeovog rada možemo prepoznati i kroz komparaciju sa „srodnim“ skulpturama od filca Roberta Morisa. Morisove skulpture su koliko god delovale lako promenljive (varijabilni materijali prepušteni silini gravitacije), uvek bile izlagane kao statički objekti. Njihov „potencijal za promenom“ je Morisu bio dovoljan da naglasi varijabilnost i nestabilnost objekta, obzirom da će do promene svakako doći usled prvog premeštanja rada. U njegovom slučaju, posmatrač je bio vizuelni svedok procesa koji se dogodio, i koji će se dogoditi. Vizuelno učestvovanje posmatrača bilo je neophodno kako bi se razumeli procesi na kojima je Morisov fokus.

Sa druge strane, u slučaju Hakeove *Kocke*, umetnički objekat je kao perpetuum mobile koji podrazumeva ciklični prirodni proces a posmatrač je svedok tih procesa koji se odvijaju nevezano za njegovo vizuelno učestvovanje. Međutim, njegovo fizičko prisustvo utiče na samo funkcionisanje objekta time što povećava temperaturu prostojije; što je više posetilaca to će temperatura biti viša, a efekti će se odraziti na količinu kondenzacije. Shodno tome, ono što je prethodno kod Morisa bio „potencijal za promenom“, kod Hakea postaje „promena“ i konstantna je. Takođe, sila gravitacije je kao još jedan faktor uključena u ovaj kompleksni ciklični proces a ogleda se u vertikalnom slivanju kondenzovanih kapi niz unutrašnje zidove *Kocke*. Dakle, Hake kroz fizičku uslovljenost objekta sa ambijentom i posmatračem nagašava važnost „trenutka“ i „fizičkog prisustva“.

<sup>41</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), str. 157, 158.

Na pamfletu koji je objavio kao lični manifest 1965. godine prilikom izložbe u Kelnu, Hake određuje svoje umetničke ambicije koje potvrđuju prethodno navedene osobine:

„(...) Napraviti nešto što doživljava, reaguje na okolinu, menja se, nestabilno je, (...) napraviti nešto neodređeno, što svaki put izgleda drugačije (i) u obliku koji ne može biti precizno predvidiv, (...) napraviti nešto što reaguje na svetlo i temperaturne promene kao i na silu gravitacije (...) napraviti nešto što živi u konkretnom vremenu i utiče na „posmatrača“ da doživi vreme, (...) artikulirati nešto prirodno.“<sup>42</sup>

Istoričar umetnosti i teoretičar Mark Jarzombek smatra da Hakeova *Kocka* svojim delovanjem obuhvata šire polje od već pomenutog odnosa posmatrač-delo-ambijent. U tekstu „*Haackes Condensation Cube: The Machine in the Box and the Travails of Architecture*“ on prepoznaje kompleksne kulturološke i sociološke sisteme uključene u ovu igru uzajamne uslovljenosti.

Jarzombek u tekstu objašnjava zakonitosti prirodnog procesa u slučaju *Kocke* gde navodi podatak da je kondenzacija unutar hermetički zatvorenog klirita moguća jedino pri minimalnim oscilacijama temperature oko 18°C. Uostalom, ta temperatura je ustanovljena kao standard za muzejsko izlaganje, kao i obaveza muzeja da je održava konstantnom. Ironija na koju Jarzombek skreće pažnju odnosi se na posetioce koji zapravo svojim prisustvom potencijalno ugrožavaju umetničko delo. Pored spoljnih uticaja, na temperaturu muzeja utiče i broj posetilaca koji svojim prisustvom podižu temperaturu kao i procenat vlage u prostoru. Porast temperature unutar muzeja rezultirao bi prestankom kondenzacije unutar *Kocke*, i time bi, kako Jarzombek smatra, „*Kocka* za kondenzaciju postala samo kocka, a ne više umetničko delo.“<sup>43</sup>

Odvijanje prirodnog procesa u samoj kocki podrazumeva veštačko održavanje temperature, a to je već obaveza muzejskih struktura. Dakle, sfera koju *Kocka* obuhvata takvim funkcionisanjem nadmašuje relacije posmatrač-delo-ambijent, i u te odnose uključuje i muzej kao arhitektonski sistem, muzej kao instituciju, sve strukture uključene u rad muzeja itd. Mikro klima *Kocke* u zavisnosti je od mikro klime samog muzeja i u ovom kontekstu ona je ironična feedback kontrola muzejskog sistema, ona postaje „ekološki kao i kulturološki alarm“<sup>44</sup>. U svom tekstu Jarzombek zaključuje:

„*Kocka za kondenzaciju* funkcioniše tako što objašnjava udaljavanje prirode od same sebe kao nešto što je istovremeno potpuno prirodno i potpuno artificijelno. Ona poštuje i krši zakonitosti prirode ispitujući put od prirodnog ka društvenom i nazad.“<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Hans Hake citiran u: Benjamin H.D. Buchloh, „*Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason*“, *Art in America*, (Feb. 1988) str.104.

<sup>43</sup> Mark Jarzombek „*Haackes Condensation Cube: The Machine in the Box and the Travails of Architecture*“, *thresholds* 30 (leto 2005) str. 99-103.

<sup>44</sup> Mark Jarzombek „*Haackes Condensation Cube: The Machine in the Box and the Travails of Architecture*“, *thresholds* 30 (leto 2005) str. 99-103.

<sup>45</sup> Mark Jarzombek „*Haackes Condensation Cube: The Machine in the Box and the Travails of Architecture*“, *thresholds* 30 (leto 2005) str. 99-103.

## 2.5 Jozef Bojs – duhovni i simbolički potencijal materijala

### 2.5.1 Ideja i materijal

„Platon je u jednoj od svojih teorija o formi okarakterisao materiju, ili fizički materijal kao „nužno zlo“ u prikazu ideje. Postojanje materijala u umetničkom delu ne bi smelo biti precenjeno kako ne bi „skrenuli pažnju sa umetničkog dela, koje je predstavljeno jedino/potpuno u kreativnom obliku i umetnikovoj ideji.“ Do 20. veka materijal i njegovo značenje bili su smatrani najinfernijim aspektom umetničkog dela. Ono što je bilo esencijalno bila je ideja, *conchetto*.“<sup>46</sup>

Tek u drugoj polovini 20. veka istorija umetnosti počinje da uspostavlja ikonologiju materijala. Ovo novo proučavanje pokušava da obuhvati širok krug medijuma i supstanci korišćenih u savremenoj umetnosti.

Među umetnicima koji proširuju obim svoje umetnosti inkorporirajući u nju netipične materijale iz svakodnevnog života koji podrazumevaju najrazličitije procese formiranja, svakako se ističe nemački umetnik Jozef Bojs (Joseph Beuys). Međutim, izbor materijala u njegovom slučaju nikada nije bio nasumičan, a uloga materijala nikada nije bila neutralna.

Cilj ovog poglavlja je predstavljanje i analiziranje slojevitog Bojsovog duhovnog i simboličkog shvatanja koje stoji iza upotrebe specifičnog materijala, u ovom slučaju loja u radu *Unschlitt*. Naročita pažnja biće posvećena tumačenju uloge te supstance kao nosioca značenja u umetničkim strategijama karakterističnim za Bojsa kao što su šamanizam i alhemija. Predstavljanje tih specifičnih shvatanja u kontekstu materijala važno je, takođe, radi jasnijeg razumevanja skulptura koje će biti analizirane kasnije u radu i koje se otvoreno referišu na Jozefa Bojsa.

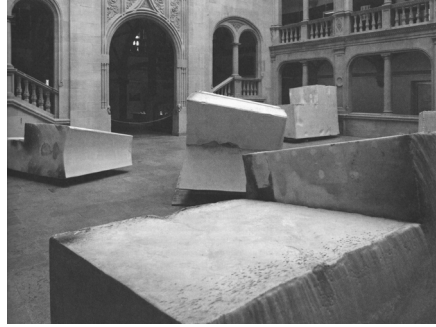
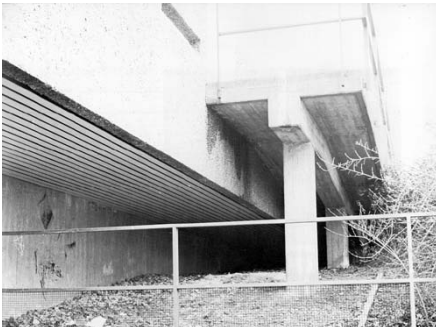
### 2.5.2 Unschlitt/Loj

U Munsteru 1977. godine na izložbi pod nazivom „Skulptura“ (*Skulptur Projekte Münster*) publici je predstavljeno monumentalno i veoma neobično delo sačinjeno od dvadeset tona teških blokova loja. Skulptura je delo umetnika Jozefa Bojsa naslovljena *Unschlitt* (Loj).

U prvi mah Bojs je odbio poziv organizatora da u projektu učestvuje, pošto se od njega zahtevalo da realizuje skulpturu za otvoreni prostor, što je bilo potpuno netipično za njegovu dotadašnju umetnički praksu. Svoju odluku opravdavao je tvrdnjom da bi „kreiranje skulpture za otvoreni prostor rezultiralo estetskim otpadom“, ali kroz elegantnu promenu koncepcije odlučio je da kreira „skulpturu otvorenog prostora za zatvoreni prostor“<sup>47</sup>. Prva Bojsova namera je bila da u pčelinjem vosku napravi odlivak „apsurdnog, besmislenog urbanog prostora“ ispod pešačkog mosta u Munsteru. Zbog tehničkih i finansijskih poteškoća pčelinji vosak je otpao kao rešenje, a na njegovo mesto dolazi loj koji je ulivan u kalup identičan negativu prostora ispod pešačkog mosta.

<sup>46</sup> Nancy Spector, *All in the present must be transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys*, (Njujork: Guggenheim Museum Publications. 2006), str. 131.

<sup>47</sup> Nancy Spector, *All in the present must be transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys*, (Njujork: Guggenheim Museum Publications. 2006), str. 125.



Proces produkcije rada, 1977.

Termičke karakteristike loja odrazile su se na rad na veoma nepredvidiv način. Što je deblja forma bila to je proces hlađenja duže trajao. Nekoliko nedelja nakon ulivanja u kalup temperatura loja je i dalje blizu tačke topljenja. Proces hlađenja je trajao preko četiri meseca, a na samom otvaranju izložbe stajao je natpis : „Jozef Bojs je napravio skulpturu koja se ne hladi“<sup>48</sup>.

„Bojs koristi materijal kao nosioca simbolike. Njegov primarni cilj nije forma koja može biti izvedena u određenom materijalu, već radije hemijska i fizička priroda materijala koja reprezentuje njegovu suštinu.“<sup>49</sup>

Semantika materijala je često nepristupačna kroz samo vizuelnu percepciju i u cilju dešifrovanja moramo poznavati umetnikov specifični vokabular. Shodno tome, da bismo razumeli upotrebu loja u delu *Unschlitt*, moramo biti upoznati sa Bojsovim specifičnim interesovanjima, asocijacijama, kao i sa biohemijom samog materijala.

„U suptilnoj mogućnosti diferencijacije plastičkih kvaliteta, kao i u čulno osetljivim zakonitostima određenih materijala, Bojs otkriva loj kao energiju oslobođenog, dinamičkog potencijala, koja sagoreva u telu i otuda je organska, potencijala koji se, u relativnom smislu bez obzira na rezultat, može kretati od haotički neuobičajenog do jednostavne pravilne forme. Zahvaljujući upadljivoj konzisenciji loja, supstancijalne promene se mogu opet opaziti unatrag sve do onoga neoformljenog. Simbol polarosti koji Bojsa zanima očigledan je u odnosu „haotično-intuitivno“ i „formalno-misaono“. Masivni, statički kvalitet fenomena loja, koji je zahvaljujući svojoj homogenoj strukturi u stanju da deluje tako što čuva toplotu, izoluje i očuvava, jasno se povezuje sa bojsovskom predstavom amorfno.

<sup>48</sup> Nancy Spector, *All in the present must be transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys*, (Njujork: Guggenheim Museum Publications. 2006), str. 128.

<sup>49</sup> Nancy Spector, *All in the present must be transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys*, (Njujork: Guggenheim Museum Publications. 2006), str.131.

Tek koncentrisanim uklapanjem njegovih sopstvenih stvarnih vrednosti u ekstremno jednostavnu formalnu prezentaciju ovaj materijal, po sebi bez oblika i bez sadržaja, trivijalan, postaje supstanca puna značenja. Bojs ne teži lakom shvatljivom efektu neuobičajene primene, a isto tako malo može nam pomoći neka formalna interpretacija oblika, zasnovana samo na vizuelnom, bez poznavanja specifičnog sadržinskog okruženja. Odlučujući je pretpostavljeni značenjski sadržaj koji se dodeljuje materijalu prenetom u psihičko područje odgovarajuće njegovom svojstvu.<sup>50</sup>

Bojs je loj uveo u svet umetnosti, a sa njim je postavio pitanje potencijala tog materijala. Koji je to simbolički ili duhovni potencijal i koje su to vrednosti koje prepoznamo u supstancijalnoj diferencijaciji tog materijala? Bojsova odluka da baš taj materijal, loj, upotrebi u konkretnom slučaju u radu *Unschlitt* ima za cilj da upravo postavi ta pitanja, a verovatno i da ponudi mogući odgovor.

### 2.5.3 *Ratio, intuitio* i kreativnost

„Odnos *ratio* i *intuitio* dobija ključno mesto u razumevanju Bojsovog rada. Pojmom „*ratio*“ Bojs obuhvata logičko diskurzivno mišljenje, koji pojedinačnim, svesno izvršenim koracima u mišljenju dolazi do racionalnog saznanja i na kraju procesa mišljenja nalazi svoje granice. Za njega, otuda, mišljenje jeste formalna „kristalasto kruta“ delatnost ograničenog delovanja, koja zbog svoje uslovljenosti uključuje jednu gotovo matematički dokazivu meru racionalnosti. Tome nasuprot, „*intuitio*“, za Bojsa, jeste protezanje ove ograničene forme mišljenja, prevladavanje mišljenja u kvantitetima mišljenem u kvalitetima.

Razgraničavanje ovih dveju sfera i formulacija „*Intuitio* je viša forma *ratio*“ konkretizuje se i u polarizaciji kristalastog principa (*Ratio*) i organskog principa (*Intuitio*), koji određuju Bojsov rad. Time postaje jasno da njegovo samorazumevanje i njegov zahtev za protezanjem egzistencijalnih sfera u nadvreme i nadprostor ide iznad klasičnog pojma nauke. Čitav njegov koncept zavisi od toga što intuitivna forma mišljenja i njena snaga prožimanja omogućuju stvaranje zahtevane prospektivne realnosti. Iz tog razloga, njegov rad se može analizirati samo pod ovim pretpostavkama, jer Bojs polazi od toga da „ono što je shodno razumu uopšte nije u stanju da doživljava slike“. To znači da njegov rad možemo shvatati samo u kontekstu njegovog vlastitog sistema mišljenja.<sup>51</sup>

Pojam *intuitio* kao proširena i viša forma mišljenja, za Bojsa, nudi protivtežu kristalastom principu pojma nauke: njegov organski princip intuitivnog mišljenja uključuje racionalno mišljenje, dakle ne razrešuje *ratio*, već ga proširuje do dimenzije senzitivnog i njegovog uvezivanja u spiritualnu sferu.

---

<sup>50</sup> Adriani, Konnerz, Thomas, *Joseph Beuys, Život i delo*, (Bogovođa; Daniel Print, 2001), str. 44,45.

<sup>51</sup> Adriani, Konnerz, Thomas, *Joseph Beuys, Život i delo*, (Bogovođa; Daniel Print, 2001), str. 63.

„Intuiciji i raciju Bojs pridodaje pojam kreativnost, koja nastanjuje kako logičko, tako i intuitivno mišljenje. Kreativnost pri tom nije neki statički kvalitet, već potencijal koji se na svim nivoima bića mora razvijati. U spoju sa intuicijom, za Bojsa, kreativnost sadrži visoki kvalitet i centralno vrednosno mesto, jer ovde leži izvor autonomnog čoveka, koji se razvija iz samoga sebe.<sup>52</sup>

Diverzitet *ratio* i *intuitio* možemo prepoznati i u diverzitetu dva agregatna stanja loja, čvrstom i tečnom. Ali takođe u prelasku loja od tečnog ka čvrstom i obrnuto dešava se međustanje, potencijal za dalje razvijanje i oblikovanje – kreativnost.

Kako Bojs kreativnost prepoznaje u konfliktu racionalnog i intuitivnog, tako u konkretnom slučaju u radu *Unschlitt* konflikt uviđamo u više nivoa. Kod mosta postoji konflikt između prostora/površine koje koristimo i negativnog, apsurdnog prostora koji je potpuno neiskorišćen gde su oba rezultat racionalnog razmišljanja. Kod loja je očigledan konflikt između tečnog i čvrstog stanja i upravo je taj momenat Bojsu bitan. Njega ne zanima finalni oblik koji će loj dobiti, već proces formiranja kao najveći životodajni potencijal materijala. Ulivanjem loja, koji sa sobom nosi duboke simboličke vrednosti, u negativni prostor mosta Bojs nam ukazuje na kreativni, samim tim i duhovni potencijal unutar svake „pukotine“ racionalnog.

#### 2.5.4 Umetnik kao alhemičar

„Ništa nije stvoreno kao ultima materija – u svojem konačnom stanju. Sve je isprva stvoreno u svojoj prima materija, svojoj izvornoj supstanci; posle toga dolazi Vulkan i alhemijским činom razvija je u njenu konačnu supstanciju ... jer alhemija znači: privesti svome kraju nešto što još nije bilo dovršeno.“ (Paracelzus)

„Bojsova umetnost ima nešto alhemijско, poetsko u sebi. Energija je tema koju često sledi. Njegovi monoliti loja čine se kao ambari spiritualne energije. Konstantno i na svim mestima dešavaju se preobražaji: doslovni, misaoni ili metaforički. Loj je sposoban za očigledni preobražaj, jedna ne sasvim pouzdana supstanca, koja je u stanju da postane tečna, čvrsta i ponovo tečna.“<sup>53</sup>

Rad *Unschlitt* apostrofira termoplastički karakter loja. Materijal nam je prikazan u nekoliko agregatnih stanja: kada je ugrejan, on je tečan i haotičan; u međufazi tokom hlađenja, on je mek i balansiran; kada je potpuno ohlađen, on je kristalast i intelektualan.

---

<sup>52</sup> Adriani, Konnerz, Thomas, *Joseph Beuys, Život i delo*, (Bogovođa; Daniel Print, 2001), str. 63.

<sup>53</sup> Adriani, Konnerz, Thomas, *Joseph Beuys, Život i delo*, (Bogovođa; Daniel Print, 2001), str. 126, 127.



„Kao doktrina holističke nauke, alhemija postavlja kosmičku konekciju između ponašanja supstance i procesa prirodnih nauka. Prema ovoj postavci, supstance nemaju samo fizičke karakteristike, već takođe i principe. Od tri drevne supstance sumpora, žive i soli, metafizički sistem razvija emotivne, duhovne i intelektualne paralele. Promenu agregatnih stanja kod loja, tečan, mek, tvrd, Bojs postize prvenstveno topljenjem, procesom koji je u alhemiji neophodan da bi destilovali supstancu. U alhemiji, topljenje predstavlja najčistiji proces promene. Metafizički i društveni smisao promene oblika uz pomoć temperature takođe prepoznajemo u radu *Unschlitt*.“<sup>54</sup>

Bojsovo shvatanje umetnosti kao duhovne alhemije, kao procesa transmutacije materijala, prostora i ljudskih bića pokazuje se u samoj strukturi njegovog rada *Unschlitt*.

Po Kuspitu (Donald Kuspit), alhemijsko shvatanje umetnosti paralelno je Bojsovom shvatanju umetnosti. Oba ta shvatanja čine postavku o „religioznoj“ dubini umetnosti i podrazumevaju da je ona sredstvo direktne metamorfoze bića, metamorfoze pod uticajem praiskonskog susreta sa materijalom kao takvim. Alhemijsko je shvatanje koren čiji je plod Bojsovo shvatanje. Moglo bi se čak reći da je Bojsovo shvatanje instrument alhemijske ideje.<sup>55</sup>

Loj je očigledno empatijski materijal, povezan s onim što oko njega postoji. On predstavlja mešanja, „nečiste, neformalne“ odnose koji su sama srž postojanja. Bojs sam zapaža da ga „u umetnosti zanima transformacija supstance, pre nego tradicionalno estetsko razumevanje lepih pojava“.<sup>56</sup>

Materijali i procesi su najčistiji oblik umetničke ekspresije. Preko njih uviđamo čitav horizont asocijacija. Blokovi loja u radu *Unschlitt* predstavljaju upravo otelotvorenje alhemiskog procesa formiranja prima u ultima materiju.

Transformacija supstance počinje transformaciju ljudskih bića. Njegov rad *Unschlitt* pokreće gotovo alhemijski proces među ljudima. Taj proces je alhemijski lekovit: Bojs opisuje mast kao „korišćeni mineralizovani materijal s haotičnim karakterom“ i dosledan je tome da „haos može imati lekoviti karakter, povezan sa idejom o otvorenom kretanju koje kanalizira toplinu haotične energije u red i oblik“.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Nancy Spector, *All in the present must be transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys*, (Njujork: Guggenheim Museum Publications. 2006), str. 138.

<sup>55</sup> Ješa Denegri, *Dossier Beuys*, (Zagreb: DAF, 2003) str.130.

<sup>56</sup> Ješa Denegri, *Dossier Beuys*, (Zagreb: DAF, 2003) str.133.

<sup>57</sup> Ješa Denegri, *Dossier Beuys*, (Zagreb: DAF, 2003) str.133, 134.

## 2.5.5 Umetnik kao šaman

U radu Unschlitt prepoznavamo deo Bojsove umetničke strategije koju možemo nazvati „šamanizam“. Bojs se često služio prirodnim organskim materijalima u okviru kultolikih ceremonija kroz koje se trudio da naglasi važnost iracionalnog i mističnog u ljudskom biću. Ovom praksom Bojs se suprotstavlja „racionalnom“ u savremenom društvu. On doživljava svoju umetnost kao socijalnu misiju da izleči društvo. Za Bojsa, ekstremna racionalnost, efikasnost i tehnologija definišu savremeno društvo, ali iako su to naizgled dobri aspekti, on ih smatra veoma opasnim. Holokaust, na primer je jedino bio moguć zahvaljujuću nemačkom racionalizmu, efikasnosti i funkcionalnosti spojenim sa specifičnim ideološkim premisama. Bojs se suprotstavljao racionalnosti holokausta iracionalnošću koju je prepoznao u nekim „primitivnim društvima“. Iracionalnost, u ovom smislu, se odnosi na konkretne ljude, a ne apstraktno niti teoretski. „Šamanizam“ je bio deo te „primitivne“ prakse lečenja čoveka fizički moralno i pre svega duhovno.

Shodno tome, za projekat u Munsteru, Bojs određuje pešački most kao predstavnika racionalnosti, efikasnosti i primenjenosti savremenog društva i fokusira se na neiskorišćeni negativan prostor kao jedan od rezultata pomenutih sistema. Taj prostor Bojs vidi kao „arhitektonsku glupost“, bezfunkcionalan prazan prostor koji sakuplja prljavštinu ispod ulazne rampe u zgradu jednog nemačkog univerziteta. Šamanskim principom lečenja Bojs utiče na taj negativan prostor lojem, kojeg prepoznaje kao predstavnika intuitivnog, iracionalnog.

Šamanski princip lečenja i upotreba organskih materijala naglašava čovekovu vezu sa prirodom i sa konkretnim ljudskim zajednicama u okviru kojih se proces lečenja odvija. Ove prakse nemaju estetsku svrhu, a materijali koje Bojs koristi nemaju pretenziju da predstavljaju nešto drugo već su upravo to što jesu, neprijatni, sirovi prirodni materijali skloni promeni.

Svaki Bojsov objekat ekvivalentan je nekom aspektu života. Verovao je da je savremenom društvu hitno potrebna nova organizacija. Loj nudi upravo model reorganizacije i ponovnog formiranja. To je model koji je pokušavao da prenese na ponašanje društva. Bojs sa jedne strane uspostavlja dijagnozu, a sa druge strane nudi terapiju.

Iako Bojsa zanima kreativni potencijal između suprotnosti, on primećuje sličnost između loja i pešačkog mosta u konzumerističkom smislu. Prostor ispod mosta je nepristupačan, taman, smrdljiv, prljav ali nas to ne sprečava da ga koristimo tj. živimo sa njim; isto tako loj doživljavamo sa gađenjem, odbojno, takođe neprijatnog mirisa, a opet, loj je materija koju koristimo svakodnevno. Prema tome, kao što je duhovni potencijal ono što bi u loju trebalo prepoznati, isto tako bi trebalo prepoznati mesta gde bi taj potencijal mogao biti iskorišćen.

Kuspit smatra, da je Bojsov celi trud u tome da uzme prima materia koja smrdi na smrt i od nje učini životodajnu ultima materia ili da uzme duhovnu ultima materia, poput loja (*Unschlitt*), i oslobodi njenu lekovitu moć tako da postane univerzalno dostupna. Trud je jasno simbolički i utopijski i mogao bi biti neuspešan, ali neprocenjiva je njegova opsednutost procesom promene koji je urođen materijalu. Bojsova opsednutost samopreobražavajućim materijalima dopušta mu da utvrdi da je „jedina odlučna intervencija umetnika izbor materijala i njegova veličina“, jasno razumevajući da ta intervencija začinje šamanističku i/ili terapeutsku svrhu, „psihoanalitički čin u kome ljudi mogu učestvovati“. Bojsov cilj je duhovna promena.<sup>59</sup>

Bojs je istakao da je njegova namera: „ istaknuti ideju o promeni i o supstanciji. To je upravo ono što čini šaman kako bi izazvao promenu i razvoj: njegova je narav terapeutska.

Naravno, šaman može izvorno delovati samo u društvu koje je još nedirnuto budući da je u ranijoj fazi razvoja. Naše je društvo daleko od netaknutog, ali to je nužna faza. U svakoj se fazi istorije pokreće kriza... Onog časa kad je netaknutosti nestalo, počinje neka vrsta metamorfoze. Dakle, premda šamanizam označava neku tačku u prošlosti, on isto tako označava mogućnost istorijskog razvoja. Moglo bi se to opisati kao najdublji koren ideje o duhovnom životu... Kad ljudi kažu da je šamanistička praksa aktivistička i iracionalna, moglo bi se odgovoriti da je stajalište savremenih naučnika podjednako staromodno i aktivističko, jer bismo sada već trebali biti na drugom stupnju razvoja u našem odnosu prema materijalu.

Dakle, kad se pojavljujem kao neka vrsta Šamanističkog lika ili na to aludiram, činim to da bih istakao svoje verovanje u druge prioritete i u potrebu da se izađe sa sasvim drugačijim planom za rad sa supstancijama. Na primer, na mestima poput univerziteta, na kojima svi govore racionalno, nužno je da se pojavi neka vrsta čarobnjaka“.<sup>60</sup>

Po Kuspitu, Bojsovo shvatanje duhovnog potencijala materijala – ili materije – direktna je pobuna protiv robnog materijalizma koji je u to vreme proživljavao Nemačku. Namerni napor da koristi materijal poput loja, koji se ni u kom slučaju ne može smatrati robom, koji ima samo zanemarivu komercijalnu vrednost, a ipak se čini gotovo tipično nagonski. Kao da je Bojs tragao za nekom supstancom koja nikad neće biti od neke važnosti za građansko društvo.

Bojsov „skandalozan“ pristup materijalu povezuje ga direktno sa srcem nemačkog ekspresionizma. Zamisao da umetnost može preoblikovati život bila je skandalozna kada su je nemački ekspresionisti prvi put predložili jednako kao što je bila skandalozna i u bojsovo vreme. Povezivanje umetničke revolucije sa društvenom revolucijom činilo se, s građanskog gledišta, apsurdno tada kao što je apsurdno bilo prvi put. Za Bojsa, one su bile jedino što je vredno u umetnosti spojiti.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Ješa Denegri, *Dossier Beuys*, (Zagreb: DAF, 2003) str.134, 135.

<sup>60</sup> Ješa Denegri, *Dossier Beuys*, (Zagreb: DAF, 2003) str.135.

<sup>61</sup> Ješa Denegri, *Dossier Beuys*, (Zagreb: DAF, 2003) str.130, 131.

## 2.5.6 Plastička teorija

Rad *Unschlitt* nastaje u vreme kada je Bojs finalno uobličio svoju plastičku teoriju koju je godinama definisao. U toj teoriji Bojs apostrofira simboličku ulogu materijala i uspostavlja paralele sa socijalnom plastikom društva kao umetničkog dela. Bez upoznavanja sa tim simboličkim vezama, i paradigmatском ulogom materijala teško da možemo u potpunosti razumeti rad *Unschlitt* i zašto se odlučio za loj.

Bojs: „ U mojoj plastičkoj teoriji postoje dve različite pojmovne oznake: skulptura i plastika. Skulptura bi odgovarala nemačkoj reči *Bildhauerei*, a plastika bi odgovarala organsko tvorbi iznutra. Ili, ako uporedimo: komad kamena koji nalazim i na kojem je bilo gde, došlo do prirodnog procesa... Pretpostavimo da nađem kamen koji potiče od nekog glečnjaka, po kojem je glečer pročistio konkavan žljeb, što bi odgovaralo skulptorskom elementu. Ako, naprotiv, nađem neku kost, rekli bismo da je ona u osnovi obrazovana od fluidnih procesa koji su očvrtnuli.

Dakle, sve što se u čovečijoj fiziologiji kasnije stvrdnjava izvorno potiče od nekog fluidnog procesa, može se sasvim jasno pratiti unatrag: embriologija... i to postepeno postaje čvrsto, iz jednog tečnog, opšteg procesa kretanja i evolucionarnog osnovnog principa, što znači kretanja.

Zbog toga sam uzeo loj, jer je on lakši, pokretljiviji, dakle, još više teži onome tečnom. Sasvim posebno sada kada – što me sasvim posebno zanima – dolazim sa elementom toplote: dakle, više sa hladnoćom, ili više sa toplotom, tada on protiče, tečan je kao ulje, ili se stvrdnjava i onda je više ili manje čvrst. On, takođe, ima funkciju u ovoj teoriji, zbog toga što loj nisam uzeo tek tako samovoljno, jer sam hteo nešto da objasnim u ovoj stvari, kako on deluje u čitavoj teoriji. Takođe, kako tu teoriju, kao teoriju, činjenički svodim na totalizovani pojam umetnosti, koji znači sve. Totalizovani pojam umetnosti, to je, dabome, princip, ono što sam hteo da izrazim sa ovim materijalima, pojam koji se na kraju krajeva odnosi na sve, na sve što je uobličeno na svetu. A ne samo na umetničko uobličavanje već i na socijalno uobličavanje, ili na uobličavanje prava, ili na uobličavanje kapitala, ili na probleme poljoprivrede, takođe. Sva pitanja ljudi mogu biti samo pitanja uobličavanja i to je totalizovani pojam umetnosti. On se odnosi na biće, i na pitanje socijalne celine.“<sup>62</sup>

## 2.5.7 Proces kao rezultat

Teško je egzaktno podeliti Bojsovo shvatanje potencijala materijala na duhovno i simboličko. Te dve kategorije, kod njega, kao da su u neprekidnom procesu fluktacije i ukrštaju se. Za Bojsa materijal jeste nosioc simbolike u čijem ponašanju prepoznaje modele procesa duhovnog razvijanja i formiranja.

---

<sup>62</sup> Adriani, Konnerz, Thomas, *Joseph Beuys, Život i delo*, (Bogovođa; Daniel Print, 2001), str. 123,124.

Alhemijskim činom oslobađanja dugovnog potencijala i šamaskim principom lečenja, Bojs deluje pojedinačno, na jedinku ili na konkretnu situaciju. Njegovo shvatanje umetnosti kao duhovne alhemije, kao procesa transmutacije materijala ima za cilj transformaciju ljudskih bića, doslovno, misaono ili simbolički. Bojsove ideje zaokružene su u socijalnom kontekstu. On je želeo da svojim shvatanjima i delovanjem promeni čoveka, društvo i svet.

Svet koji Bojs sigurno jeste promenio je svet umetnosti, u kome je sa njegovom pojavom otvoren čitav horizont novih razumevanja umetničkog dela, umetničke prakse i prihvatanja materijala sa njegovim duhovnim i simboličkim kvalitetima.

Bojs nije želeo da njegovi objekti imaju „večni“ karakter u fizičkom smislu, ono što je, u vezi sa njima, trebalo da deluje permanentno to je ideja o promeni koju nosi materijal. S tim u vezi, interesantno je da monoliti loja, kao najaktuelniji segment rada *Unschlitt*, i danas, nakon skoro četrdeset godina od njihovog nastanka, stoje u galeriji Hamburger Bahnhof u Berlinu, i dalje u procesu promene, menjaju boju, miris, temperaturu i oblik. Pogrešno bi bilo reći u procesu „formiranja“, jer formiranje podrazumeva određenu formu kao cilj, dok je kod Bojsa proces obrnut. Njegovo delo polazi od jasno definisanog prostora i oblika da bi potom bilo prepušteno prirodnim i socijalno-kulturološkim delovanjima.

Jozef Bojs, Loj (Unschlitt), 1977.  
20 tona životinjskog sala



## 2.6 Rozalind Kraus i prošireno polje

Među teoretičarima okupljenim oko njujorškog časopisa Oktobar (*October*) u kontekstu savremene skulpture posebno se ističe teoretičarka i istoričarka umetnosti Rozalind Kraus koja kroz različite publikacije razmatra medij skulpture u odnosu na formalistički pristup kao i na konvencionalne istorijsko-umetničke tokove. U eseju „Skulptura u proširenom polju“ (*Sculpture in the Expanded Field*, 1979) Krausova analizira i kontekstualizuje savremene skulptorske strategije kroz odnos umetničkog objekta prema arhitekturi i pejzažu. Ona takođe definiše okvir „proširenog polja“ obuhvatajući pojedina stremljenja u skulpturi tokom druge polovine 20. veka koja prevazilaze tradicionalno razumevanje skulpture kako u kontekstu forme i materijala, tako i u kontekstu prostornog pozicioniranja.

Za Krausovu, logika skulpture je vekovima bila vezana za logiku spomenika, a zadatak komemorativne reprezentacije je bio njena osnovna karakteristika. Takođe, skulptura je bila vezana za neko konkretno mesto, odnosno bila je permanentno pozicionirana u odnosu na mesto. Tu logiku Krausova u tekstu objašnjava:

„Smeštena je na određenom mestu i govori simboličkim jezikom o značenju i upotrebi tog mesta.“<sup>63</sup>

Međutim, sa modernizmom skulptura napušta logiku spomenika i ulazi u polje koje možemo definisati kao negacija spomenika. U tekstu opisano kao „(Polje) apsolutnog gubljenja mesta. Što znači da ušavši u modernizam, jer je modernistički period skulptorske produkcije taj koji funkcioniše u odnosu na gubljenje prostorne određenosti, proizvodi se spomenik kao apstrakcija, spomenik kao čisti znak ili postolje, funkcionalno bez mesta i uveliko samo-referentan.“<sup>64</sup> Dakle, modernistička skulptura na neki način uspeva da apsorbuje postament čime postaje jednostavno predmet u prostoru podložan daljem manevrisanju. Ona pripada bilo kom prostoru i može biti izložena bilo gde. Ova karakteristika dekonstrukcije spomenika koja je počela sa modernističkim periodom decenijama je bila najveći poduhvat u sferi skulpture.

Kako je vremenom iscrpljen kreativni potencijal modernističkih stremljenja ka dekonstrukciji spomenika, a sa njima i važna karakteristika klasifikacije umetničkog objekta, termin „skulptura“ je postao podložan nasumičnim interpretacijama. Kao odgovor na proizvoljne modifikacije koje su kreirale takvu arbitrarnost da je bilo gotovo ne moguće odrediti bilo kakvu karakteristiku koja bi omogućila definiciju skulpture, Krausova nudi novu definiciju upravo kroz negacije i pod kategorijom „prošireno polje“ obuhvata nove relacije odnose skulpture i prostora, definišući ih prvenstveno kao relaciju (ne)pejzaža i (ne) arhitekture.

---

<sup>63</sup> Rosalind Krauss, „*Sculpture in the Expanded Field*“, *October*, Vol. 8, (1979), str.33.

<sup>64</sup> Rosalind Krauss, „*Sculpture in the Expanded Field*“, *October*, Vol. 8, (1979), str.34.

„Ta skulptura je ušla na kategorički prostor ničije zemlje: ona (skulptura) je ono što je na ili ispred zgrade, što nije zgrada, ili ono što je u pejzažu što nije pejzaž.“<sup>65</sup>

Definisanjem skulpture kao (ne)pejzaža i (ne)arhitekture Krausova skulpturu određuje, ne kao glavnu kategoriju u oblasti prostornih plastičnih umetnosti već kao podkategoriju unutar „proširenog polja“. Nadogradnjom termina (ne)pejzaža i (ne)arhitekture dodavajući im i pozitivne vrednosti pejzaža i arhitekture ona kreira podelu i razvoj savremene skulpture u prostoru na prošireni spektar: markiranih-označenih mesta u pejzažu (*marked sites*), aksiomatskih struktura izvedenih iz arhitekture, koje omogućavaju intervencije (*axiomatic structures*) i konstrukcije na licu mesta (*site-constructions*).

Može nam delovati da postoji neslaganje između definicije skulpture koju nam daje Rozalind Kraus u okviru proširenog polja i minimalističke i postminimalističke skulpture na čijim primerima ona bazira svoje stavove. Njena definicija skulpture kao (ne)arhitekture i (ne)pejzaža, na prvi pogled može delovati kao neadekvatan težnjama tih umetnika da svoje radove upravo predstave kao deo konkretnog prostora. Međutim, u skulpturi minimalizma i postminimalizma Krausova prepoznaje kvalitete koji prevazilaze jednostavnu modernističku samoreferentnost. Ona naglašava osobinu takve skulpture da se na poseban način odnosi prema prostoru. *L grede* Roberta Morisa jesu izložene u galeriji i mi ih možemo percipirati jedino u kontekstu tog prostora koji one skulpturalno definišu, međutim one će se isto tako odnositi prema nekom drugom zadatom ambijentu. Dakle one jesu u arhitekturi, ali nisu arhitektura. Sa druge strane Morisove *Kocke ogledala* postavljene u pejzažu postaju deo pejzaža, ali opet, nisu pejzaž. One nam omogućavaju novo sagledavanje tog konkretnog pejzaža kao i bilo kog drugog u kom bi eventualno bile postavljene. Ovakve umetničke strategije plasiraju skulpturu u prošireno polje koje Rozalind Kraus kategoriše kao postmodernizam.

„(Skulptura) je ušla u situaciju logičkih uslova koji ne mogu više biti opisani kao modernistički. Da bismo nazvali ovu istorijsku rupturu i strukturnu transformaciju kulturnog polja koje je definiše, moramo se preusmeriti ka drugom terminu. Onaj koji je već u upotrebi u drugim kritičkim okvirima je postmodernizam. Izgleda da nema razloga da ga ne upotrebimo.“<sup>66</sup>

Krausova preispituje status skulpture koja više nije medij određen stabilnim materijalom i pozicijom, već konceptualno i u zadatim okvirima koje ona definiše, a u vezi sa tim u tekstu navodi:

„Stoga, polje nudi prošireni ali ograničeni skup povezanih pozicija koje određeni umetnik može zauzeti i istraživati, ali i za organizaciju rada koji nije određen uslovima specifičnog medija. (...) Očigledno je da logika prostora postmoderne prakse nije više organizovan oko definicije konkretnog medija na osnovu materijala ili, u tom smislu, percepcije materijala. (...) Iz toga sledi, da se u okviru bilo koje od pozicija generisanih zadatim logičkim prostorom, različiti mediji mogu koristiti.“<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Rozalind Kraus, „*Sculpture in the Expanded Field*“, *October*, Vol. 8, (1979), str.36.

<sup>66</sup> Rozalind Kraus, „*Sculpture in the Expanded Field*“, *October*, Vol. 8, (1979), str.41.

<sup>67</sup> Rozalind Kraus, „*Sculpture in the Expanded Field*“, *October*, Vol. 8, (1979), str.42.

Novi termini su tada zakoračili u skulptorski vokabular – instalacija, urbano okruženje, performans, intervencija u prostoru – istovremeno su proširili nivoe tradicionalne skulpture, pa je stoga započet proces preispitivanja pojma skulpture. To je uključivalo determinaciju skulpture kao izolovanog objekta, zatim grupe objekata u prostoru, do prožimanja i uključivanja ambijenta kao strukturalni deo rada, a procesualne intervencije, privremene instalacija i učešće publike prihvaćeni su kao novi oblici skulptorskog izraza.

Do danas, teorija koju nam Rozalind Kraus predstavlja jedna je od osnovnih referenci kada je u pitanju razmišljanje o skulpturi kao umetničkoj kategoriji. Esej „*Skulptura u proširenom polju*“ nesumnjivo je jedan od najuspešnijih pokušaja kontekstualizacije novih oblika umetničkih praksi u prostoru. Međutim, pokušaj Krausove da postavi stabilnu definiciju skulpture nije zaključen. Ona jasno definiše šta skulptura proširenog polja nije, ali ta negacija ostavlja prostor za dalje interpretacije šta ta skulptura jeste.

Na Oktobarskom salonu 1994. godine Lidija Merenik uočava:

„Prisutna je vrsta medijumske ambivalencije (slika – crtež – prostor, ili ‘više od površine, manje od volumena’), odnos prema problemima mase i volumena je sasvim fleksibilan do granice negiranja. Jača integrisanje formi u prostor i, u tom smislu, tako shvaćena skulptura više nije sobom omeđeni definisani oblik, već ekspanzivna forma – konstrukcija koja se definiše i u odnosu na prostor koji koristi ili zauzima. Pojam instalacije u skulpturi dobija svoj puni smisao. Iako se uvode i kombinuju najrazličitiji materijali (često i oni tradicionalno nesulptorski), rad retko teži sopstvenoj dematerijalizaciji.“<sup>68</sup>

Rozalind Kraus svoj esej otvara zapažanjem koje, čini se, nikada nije prestalo da bude aktuelno:

„Tokom poslednjih deset godina došlo je do toga da prilično iznenađujuće stvari počinjemo nazivati skulpturama.“<sup>69</sup>

Danas, kada status skulpture u kontekstu savremene vizuelne umetnosti ima obeležja transformacije koja konstantno menja njene prethodno utemeljene odlike, ta su pitanja aktuelna možda više nego ikada ranije. Širina polja skulpture koje Krausova definiše ostaje otvoreno za nove interpretacije i implikacije.

---

<sup>68</sup> Lidija Merenik, „*Nemoguća priroda sculpture*“, 35. oktobarski salon, Kulturni centar Beograda, Beograd 1994.

<sup>69</sup> Rosalind Krauss, „*Sculpture in the Expanded Field*“, *October*, Vol. 8, (1979), str.30.



### 3 Radni slučajevi

#### 3.1 Tela

01.  
Telo 1. 2010.

Poliester, aluminijum,  
čelik, drvo, tekstil.  
100 x 4 5x 117 cm



02.  
Telo 2. 2010.

Poliester, aluminijum,  
čelik, drvo, tekstil.  
100 x 4 5x 117 cm

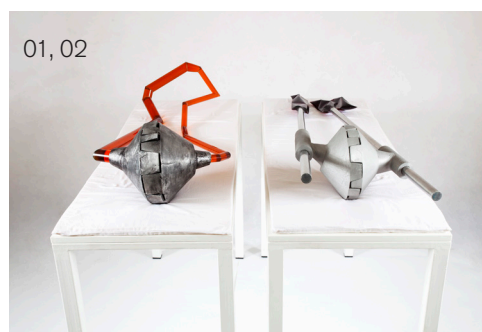


03.  
Telo 3. 2010.

Aluminijum, čelik, koža.  
150x45x200 cm

04.  
Telo 11. 2012.

Terakota, inoks čelik, guma.  
25 x 7 x 30 cm



05.  
Telo 12. 2012.

Terakota, inoks čelik, koža.  
20 x 35 x 9 cm



Kada govorim o svom umetničkom formiranju često ističem ulogu početne etape. Ta etapa je zapravo završna godina studiranja na Fakultetu primenjenih umetnosti i tada nastaju radovi sa kojima započinjem skulptorska istraživanja koja su i danas prisutna u mom radu. Istraživanja su u početku bila koncentrisana na eksperimentisanje sa različitim, često nekonvencionalnim materijalima u skulpturi, kao i na pokušaj uspostavljanja paralela između različitih sistema unutar umetničkog dela poput organskih i neorganskih.

Tokom 2010. godine nastaje serija skulptura *Tela*. U ovim radovima moj fokus je bio na formiranju jedinstvenog skulpturalnog sistema koji u svojoj strukturi objedinjuje sa jedne strane fabričke sisteme i mašinske sklopove, a sa druge čovekovo telo sa svojim unutrašnjim sistemom. Na prvi pogled ovi sistemi deluju kao potpuno suprotni i nepovezivi, ali u suštini njihovo funkcionisanje prepoznajem kao jako slično. I jedan i drugi sistem određeni su tako da njihovo funkcionisanje zavisi od neprekidnog rada. Prestanak rada makar jednog segmenta odražava se na funkcionisanje celokupnog sistema. Dakle, tu ne postoji višak, ne postoji ništa što je nepotrebno već svaki element-organ ima svoju ulogu u savršenom funkcionisanju. Napori da se odabrani elementi povežu u jedinstvenoj skulpturalnoj celini kao mikrosistemu, takođe se odnose i na odnos skulpture prema imaginarnom makrosistemu. Tako da pojedinačni objekti ne predstavljaju izdvojene jedinice koje su samoj sebi dovoljne, već jedinice kao sastavni deo nekog većeg mehanizma. Ovakva postavka ima za cilj da kreira okolnosti u kojima bi posmatrač mogao da se na jedinstven način poistoveti sa skulpturom i da njenu ulogu u sistemu promisli kao i svoju. U tom smislu pažnja bi bila na odnosu fizičkog-telesnog (aktuelnog) i nekog šireg sistema poput sociološkog, kulturološkog, spiritualnog itd.

Razmišljajući o tom neposrednom kontaktu posmatrač - delo, dimenzije skulptura prevazilaze „galerijski format“ i dobijaju proporcije realnog tela, što je bitno imajući u vidu da su to proporcije koje prepoznajemo kao bliske. Pored naglašenog fokusa na unutrašnji sadržaj dela, skulptura većeg formata svakako dobija i na teatralnosti.

U izlagačkoj praksi postament ima veoma bitnu ulogu. Ali on koliko naglašava i skreće pažnju na objekat koji se izlaže, toliko ga i izdvaja iz našeg „realnog“ okruženja. Kako bih izbegao stvaranje te distance između posmatrača i rada postament je eliminisan, a objekat postavljen kao deo realnog ambijenta. Umesto na postament centralni „mašinsko-organski“ element postavljen je u okolnosti u kojima se prisutnost tela očekuje. Dušek, krevet, operacioni sto, sprave za vežbanje, prevazilaze ulogu postamenta i postaju sastavni deo skulpture.

U seriji *Tela*, pored već naglašene težnje ka eksperimentisanju sa materijalima, takođe je prisutno i oslanjanje na asocijativne vrednosti materijala. Promenljiva priroda poliestera (od tečnog ka čvrstom), njegova transparentnost i efekat zaustavljene tečnosti evociraju na organske procese unutar naseg tela. Sa istim ciljem korišćena je i koža, pa čak i terakota ili drvo sa akcentom na njihovo organsko poreklo. Reformulaciju ovih materijala u odnosu na „prikazano“ smatram delom igre slobodne interpretacije. Sa druge strane, prisutni su i

materijali čija funkcija nije asocijativna već bukvalna. Aluminijski zupčanci tu su kao predstavnici mašinskih elemenata, dok upotreba tkanine jasno prati analogiju kreveta.

Mada, koliko god ove skulpture delovale slobodno u izrazu, na njihovom primeru još uvek je primetno zadovoljavanje nekih formalnih kriterijuma vezanih za tradicionalne skulptorske principe kao što su komponovanje, modelovanje, dinamika, postojani materijali, patina itd. S tim u vezi, pokušaj definisanja statusa ovih skulptura kao „sistema“ bio bi pogrešan jer su one i dalje „skulpture“ u tradicionalnom smislu, a model njihove reprezentacije je bliži terminu mehanizam nego sistem.

Umetnička stremljenja koja bi ipak trebalo naglasiti u vezi sa serijom *Tela* bila bi eksperimentisanje sa materijalima i fokusiranje na njihovo značenje, određivanje skulpture kao deo realnog okruženja i težnja ka kreiranju situacije u kojoj se posmatrač na specifičan način poistovećuje sa skulpturom. Te karakteristike možemo prepoznati kao interesantan uvod u analizu radova koji slede.

### 3.2 Učionica



Učionica. 2013.

Parafin i kombinovani materijali.

Varijabilne dimenzije  
(150 x 200 x 550 cm)

Rad *Učionica* nastao je 2013. godine povodom izložbe u Domu kulture Studentski grad (DKSG) u Beogradu. Slično kao i kod prethodno analiziranih skulptura *Tela* i ovde je prisutno koncentrisanje na uspostavljanju paralela između delovanja fabričkih sistema, u ovom slučaju silosa sa jedne strane, i razvijanja i funkcionisanja čoveka kao jedinke ili u grupi sa druge.

Rad se sastoji od devet parafinskih segmenata postavljenih na metalnim stolovima i naglašeno izdvojenog prostora na kome su izloženi kalupi upotrebljeni za njihovo izlivanje. Ovakva podela na dve celine slična je organizaciji prostora kao kod standardne učionice gde je profesorska katedra izdvojena u odnosu na đачke klupe. Svi stolovi su identičnih dimenzija približnih onim kao u realnoj učionici i zajedno su povezani u jedinstvenoj predstavi industrijskog pejzaža. Cilj je bio kreiranje ambijenta koji bi mogao biti percipiran ne samo kao reprezentacija učionice već i kao nova aktuelna situacija obzirom na dimenzije i materijale koji su u ovom slučaju odabrani.

Sa radom *Učionica* moja istraživanja počinju da budu fokusirana na ispitivanje promenljivog karaktera materijala i njegovog ponašanja u procesima transformacije prilikom ukalupljivanja, umnožavanja i izloženosti uslovima spoljašnje sredine. Zbog toga za „gradivo“ svoje *Učionice* biram parafin – derivat organskog porekla koji se dobija industrijskom preradom nafte, a čija osobenost leži u nepredvidljivoj pojavnosti sklonoj metamorfozama tokom vremena. Nestabilna priroda parafina je takva da on vrlo lako reaguje na spoljašnje-ambijentalne uticaje. U odnosu na temperaturu prostora, kao i na količinu svetlosti, obzirom na veoma nisku tačku topljenja, parafin će reagovati promenom boje, mirisa ali i forme. Sistemom jednostavnog ulivanja istopljenog parafina u kalupe kao rezultat dobijamo jedinstvene oblike kod kojih bi bilo kakva naknadna dorada materijala bila suvišna, obzirom da bi time možda bile poništene vrednosti koje materijal donosi. Materijalu je time dopušteno da u potpunosti iskaže svoju prirodu.

Sinteza naizgled suprotnih procesa, industrijskih i organskih, koja je prisutna tokom destilacije nafte, odnosno fizičkog nastanka parafina, odgovara pokušaju sinteze industrijskih i ljudskih sistema povezanih u strukturalnom delu rada. Oslanjajući se na ideje o simboličkim vrednostima materijala Josefa Bojsa, eksperimente sa skulpturalnim potencijalom parafina ne zaustavljam na nivou morfologije i poigravanja sa slučajnošću ishoda kao efektom promenljivosti. Umnožavanjem elemenata izlivenih od ove specifične materije koji se stvaraju iz nekoliko matičnih kalupa principom precizne fabričke proizvodnje po serijama, razvijam imaginarne industrijske pejzaže čiji predvidljiv ritam manifestacije destabilizuje neizvesno ponašanje ukalupljenog parafina.

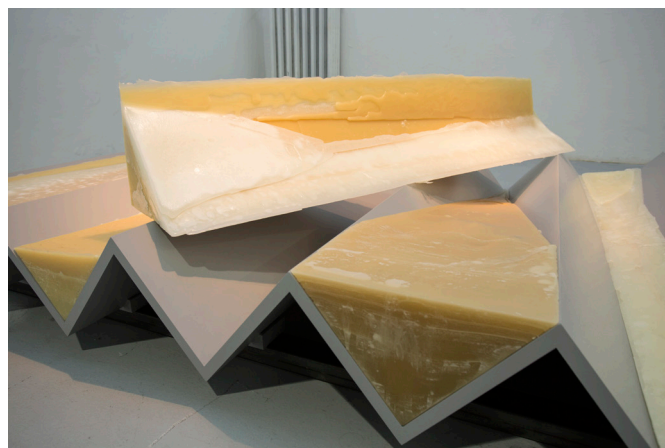
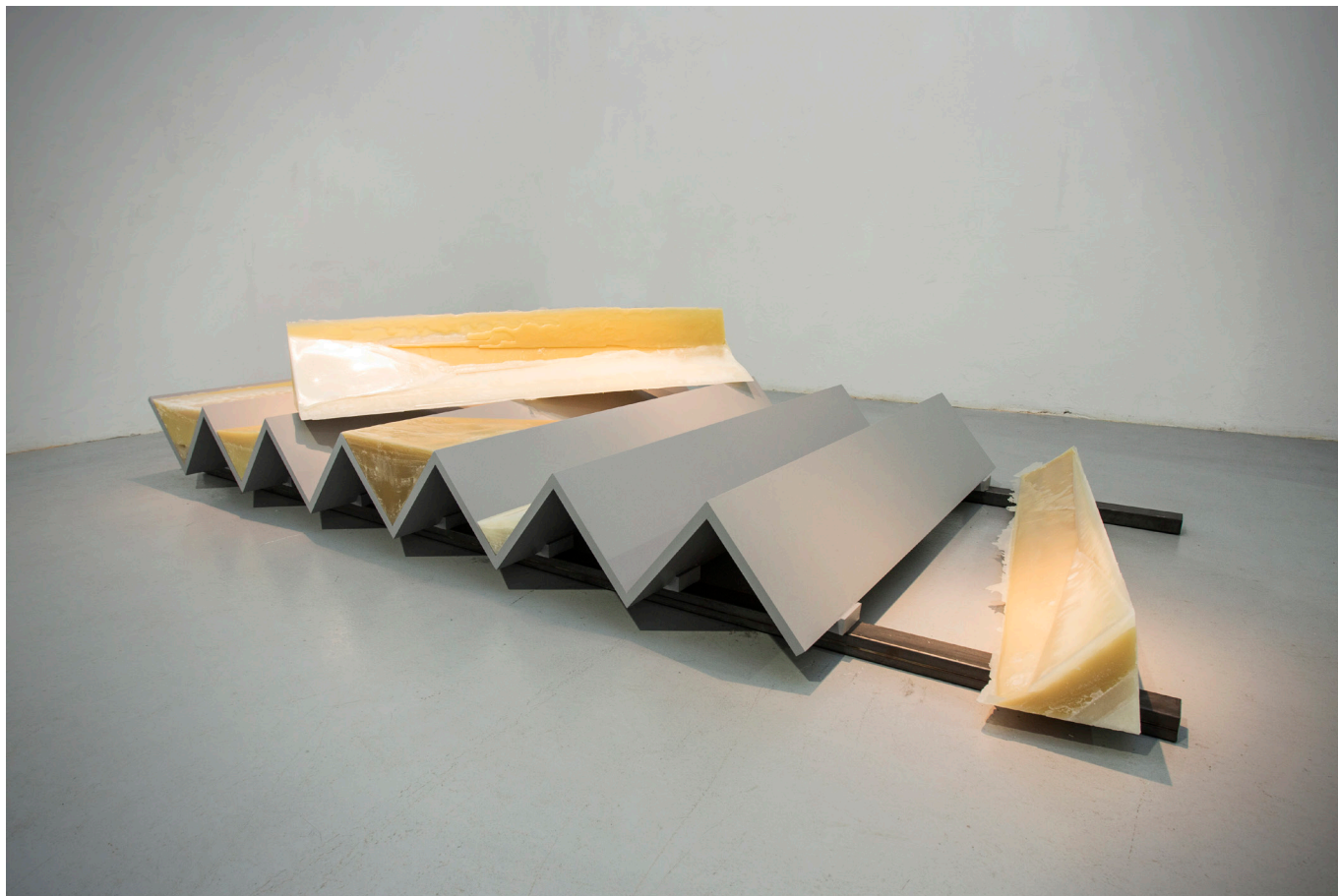
Vežu između silosa i učinoce pronalazim u ideji skladištenja. Ako osnovnu funkciju silosa kao fabričko-arhitektonskog objekta možemo odrediti kao skladištenje sirovina radi dalje distribucije, isto tako, osnovni zadatak učenika u učionici možemo definisati kao skladištenje znanja radi kasnije primene. Prema tome, još jedan način da razumemo ulogu silosa u ovom radu, a takođe u vezi sa idejom skladištenja, je kroz analogiju tela. Kao što bismo lako mogli okarakterisati prazne silose bez sirovine i funkcije arhitektonskim otpadom, isto tako učenici mogu biti shvaćeni kao telesni aparati koji funkcionišu zahvaljujući i u odnosu na sadržaj, s tim što u tom slučaju fizički sadržaj nije jedini, niti najvažniji. U tom kontekstu akcenat je na razvijanju unutrašnjeg sadržaja jedinice poput misaonog, sazajnog, duhovnog itd. Ali dok Bojs koristi parafin i loj kao materijal panteističke energije, on naglašava lirske i vitalističke asocijacije, u mom delu se ističe estetika modula i meditativna pozicija posmatrača. Delo *Učionica* ističe metafizički aspekt direktno se suprotstavljajući ideji da čovek može biti sveden na jednostavne mehaničke funkcije i pogodan za jednolično oblikovanje.

Pitanje koje se u ovom slučaju nameće je na koji način jednoličnost zadataka (gradiva, lekcija) može rezultirati varijabilnošću rezultata (učenika). U *Učionici* koja teži da prema striktnim standardima kolektivno formira sve delove koji u njoj nastaju, materijalu je data šansa da iskaže svoju partikularnost i tako naglasi važnost i neizbežnost individualnog u funkcionisanju sistema ili zajednice. Time je repeticija kao jedna od najmoćnijih alatki učenja i formiranja izložena konstantnom preispitivanju. Tačnije, konfrontirana joj je kreativnost kao nepredvidljiva kategorija koju je Bojs video u sukobu racionalnog i intuitivnog u ponašanju materijala.

Jedan od faktora koji zasigurno utiče na jedinstvenost svih nas bez obzira na uniformisanost razvojnog sistema je odnos između zadatog programa, okolnosti i ličnih karakteristika. Dakle, neminovnost da će svako od nas drugačije reagovati na aktuelne okolnosti ogleda se u uslovljenosti koja je prisutna i u odnosu između umetničkog objekta (*Učionice*) i ambijenta, odnosno načina na koji parafinski deo skulpture reaguje na ambijentalne uticaje.

Aktivan odnos *Učionice* i ambijenta nadmašuje prethodne napore iz serije *Tela* gde je skulptura samo imaginarno mogla biti shvaćena kao deo realnosti. Svojsvo skulpture da fizički reaguje na ambijentalne promene naglašava realnost prostora u kome se nalazi i otvara nove mogućnosti definisanja umetničkog dela koje se udaljava od „skulpture“ i naginje „objektu“ i „sistemu“.

### 3.3 Odstupanja 1



Odstupanja 1, 2014.

Parafin, medijapan, čelik.  
60 x 140 x 270 cm

Rad *Odstupanja 1* nastao je 2014. godine povodom samostalne izložbe u galeriji U10 u Beogradu pod nazivom „Varijanse“. Pod tim pojmom bilo je objedinjeno nekoliko radova koji u sebi nose antagonizam predvidljivog i slučajnog stvarajući fini disbalans između suprotstavljenih sila konstrukcije i varijabilnih prirodnih procesa. Skulpture Učionica, *Odstupanja 1* i *Odstupanja 2* realizovane su kroz materijale od kojih su nosioci sadržaja oni varijabilni i lako promenljivi poput parafina, tkanine i vatelina, ali takodje tu su i metal, poliester, medijapan kao i digitalni printovi. Tri rada većeg formata pozicionirani su bili kao tri segmenta, idejno i vizuelno objedinjenih u izložbenoj celini. Tome je doprineo i sam prostor galerije U10 koji je sačinjen od tri međusobno povezana odeljka. Skulpture se na specifičan način povezuju sa ambijentom a jedan od razloga je i njihovo spontano prostorno pozicioniranje, gde su one samo spuštene na pod galerije, bez postamenta niti bilo čega što ih od tog prostora distancira. Komunikacija skulptura i konkretnog prostora u kome su izložene ogledala se u reagovanju parafinskih struktura na ambijentalne uticaje, kao i u interaktivnosti i uslovljenosti sašivenih oblika silom gravitacije.

Matematički pojam varijansa, koji može biti interesantan uvod u razumevanje ovog rada, u vezi je sa teorijom verovatnoće i statistike i predstavlja matematičko očekivanje odstupanja slučajne promenljive od srednje vrednosti. Slikoviti primer je kocka za igru koja može imati jedan od 6 ishoda. Jednostavnim principom srednje vrednosti ishod bi nakon svakog bacanja kocke trebalo da bude 3,5. Obzirom da je tako nešto u praksi nemoguće varijansa nam pomaže pri što približnijem određivanju varijabilnog rezultata.

Odstupanje od uniformisanosti srednje vrednosti je upravo cilj kome težim u radu *Odstupanja 1*. Nastavljajući istraživanja promenljivog karaktera parafina i osobinu te specifične materije da rezultira formom koja često ne može biti unapred projektovana, nametnulo se pitanje kakav će biti rezultat ukoliko parafinu postavimo matematički precizan zadatak koji podrazumeva određenu repetitivnost rezultata. Početni korak u postavljanju takvog zadatka bio je fabrička proizvodnja precizne geometrijske strukture koja će potom biti korišćena kao kalup za odlivanje parafinskih modula. Logička očekivanja u ovom slučaju bila bi multiplikovanje identičnih odlivaka jednakih negativnom prostoru kalupa, ali nasuprot tome parafin u tu jednačinu donosi potpuno drugačije kvalitete. Konfrontiranjem egzaktnog kalupa sa jedne strane i parafin sa svim svojim varijabilnim specifičnostima sa druge, kao rezultat dobijamo module u kojima je proces potpuno vidljiv i među kojima zapravo nema identičnih. Svaki pojedinačni modul se promenio u procesu formiranja u skladu sa svojim, ali i zajedničkim osobinama. To je momenat kada samo delo odbacuje formu u okviru koje se susreće sa unapred predviđenim krajem.



Upravo iz tog razloga jednostavna geometrijska forma trougaona u osnovi nametnula se kao svrsishodna u nameri da se zaobiđe nepotrebna estetizacija oblika, a da se ipak zadrži neki element početne uslovljenosti i naglasi proces. Ugao negativnog prostora od približno 70 stepeni određen je kao vid distanciranja od sveprisutnog ugla od 90 stepeni, koji bi sa sobom doneo niz asocijacija u vezi sa realnim životnim ambijentom. U tom slučaju ugao od 90 stepeni bi mogao biti shvaćen kao jednostavno preuzet iz realnog (svakodnevnog) prostora, dok je sa druge strane ugao od 70 stepeni apstraktno matematički dirigovan, ogoljen bilo kakvog vida reprezentacije. Takav ugao predstavlja jedino ono što on i jeste - jasno ali ne i jednostavno očekivanje.

Princip postepenog (slojevitog) ulivanja parafina u negativan prostor geometrijske strukture odabran je kao najadekvatniji početnoj ideji suprotstavljanja sila konstrukcije i prirodnih procesa. Obzirom da će se na odlivku svaki novi sloj vidno razlikovati od prethodnog, a na to utiču spontane hemijske i temperaturne razlike između slojeva, element vremena koji je time uveden u samu strukturu pojedinačnih odlivaka odgovara organskoj prirodi parafina kao i složenom procesu njegovog nastanka. Prema tome, postupak postepenog ulivanja suprotstavlja se nečemu što bi u suprotnom moglo biti instant livenje i prkosi ideji striktno multiplikacije kao jednim od izraženih karakteristika savremenosti.

Ovakvom strategijom sa radom Odstupanja 1 prekidam tradiciju uspostavljanja paralela između različitih sistema shvaćenih bukvalno, tj. previše očigledno, ili ilustrativno. Oslanjajući se na ideje Džeka Burnama sistem ovde ne shvatam kao fabrički, mašinski ili telesni što je bio slučaj sa prethodno analiziranom Učionicom ili serijom *Tela*, već kao sistem pravila u ponašanju određenog materijala, u ovom slučaju parafina. Nepredvidljivost parafina leži u njegovom procesu topljenja i stvrdnjavanja gde u odnosu na oblik, dimenzije, količinu ulja, temperaturu i još mnogo drugih faktora parafin reguluje skupljanjem, krivljenjem, pucanjem, promenom boje i mirisa. Ovakve karakteristike materijala su važne zato što se proces kroz koji je prošao parafin tokom nastanka rada ne završava sa odlivanjem pojedinačnih modula već oni ostaju u tom procesu promene čak i kasnije kroz konstantnu interakciju sa galerijskim ambijentom, ili bilo kojim drugim. Imajući to u vidu, rad Odsupanja 1 možemo sagledati kao samo jednu fazu u dugoj istoriji upotrebljenog parafina koja počinje sa organskim taloženjem (stvaranjem nafte), a odvija se i danas.

Mašinske strukture i kalupi kao predstavnici jednog tačno definisanog, utvrđenog sistema i odlivci parafina, derivata fosilnih ostataka bića koja su davno nastanjivala ovu planetu, nose u sebi misao o promenljivosti, kretanju materije i transformacijama koje se neprestano dešavaju. Nepromenljivi fizički zakoni koji održavaju čitav sistem u ravnoteži postaju praktično neupotrebljivi u situacijama u kojima materija funkcioniše po sopstvenim pravilima. Slučajnosti koje nastaju multipliciranjem, ritam ponavljanja formi sve je funkciji ispitivanja tih neumitnih procesa.

Različite varijante odlivaka, njihova nepredvidljivost i mnogobrojni mogući ishodi deo su istraživanja kako na formalnom nivou tako i kao deo procesa koji se neposredno odvija u realnom vremenu. Njih možemo posmatrati i kao paradigmatične primere proizvoljnosti savremenog sveta i fluktuacija značenja i vrednosti, pogotovu u proširenom polju umetnosti. Suptilne razlike i promene koje se dešavaju tokom vremena uspostavljaju nove relacije u odnosu na nepromenljivu formu koju skulptura kao medij poseduje. Na ovom mestu možemo uspostaviti paralelu sa prirodnim procesima mutacija i varijacija koje čine srž samog procesa evolucije. Bez tih malih promena teško da bi bilo napredka i progres.

Iako možda ne toliko očigledna i dalje postoji želja za poistovećivanjem posmatrača sa delom, odnosno sa ponašanjem parafina i ulogom modula. Odlivene forme u parafinu pružaju mogućnost da promenljivu i nepredvidljivu prirodu tog specifičnog materijala razumemo kao aluziju na organsku prirodu našeg tela. Kako su i posmatrač i moduli deo nekih prirodnih i društvenih sistema u čijim okvirima slobodno funkcionišu i formiraju se, radom Odstupanja 1 stavljam akcenat na, za mene, utopističku ideju odstupanja u uniformisanosti.

Uticanje toplinom koju je još Jozef Bojs koristio kao oslobađanje plastičnog potencijala materijala u svojim radovima sa salom, nametnulo se i u ovom slučaju kao svrsishodno rešenje za iskorišćavanje skulpturalnog potencijala PET plastike. Prihvatanju te metode doprinelo je i to što je uticanje na materijal toplotom bilo već zastupljeno u mojim prethodno realizovanim radovima sa parafinom. Ideja je bila istopiti što više flaša u jedinstvenom metalnom kalupu i prepustiti razloženom materijalu da se hlađenjem iznova formira. Stroga geometrijska forma kalupa ustanovljena je kao referenca na one fabričke procese tokom kojih je PET materijal u potpunosti određen dizajnom i standardizovan u procesima multiplikovanja. Međutim, u slučaju rada *Ponašanja obrnutog procesa*, agresivnom metodom ručnog topljenja, materijalu je data šansa da se formira u nekim novim okolnostima koje, za razliku od onih fabričkih, rezultiraju izrazitom varijabilnošću oblika. Ovakva strategija tretiranja materijala apostrofira ljudski, manuelni faktor koji utiče na rezultat formiranja. Iako se u ovom postupku prati logika fabričke proizvodnje i koriste se alati koji odgovaraju takvom tipu formiranja, očekivani standardizovani rezultati postaju praktično nemogući u procesima gde je čovek fizički uključen kao deo kreacije.

### 3.4 Ponašanja obrnutog procesa



Ponašanja obrnutog procesa, 2016.

PET plastika, drvo.  
50 x 80 x 180 cm

Rad *Ponašanja obrnutog procesa* je nastao 2016. godine u saradnji sa Apatinskom pivarom, gde je nekoliko umetnika dobilo zadatak da sa idejom reciklaže producira skulpture koristeći PET ambalažu.

Za razliku od ostalih skulptura koje su analizirane u ovom poglavlju, kod kojih je materijal najčešće odabran u skladu sa početnom idejom, u slučaju *Ponašanja obrnutog procesa* materijal nije odabran već zadat. Takva uslovljenost upotrebom PET ambalaže, tačnije PET flaša, sa sobom donosi jedan drugačiji umetnički pristup gde se umetnička ideja razvija kroz istraživanja mogućnosti materijala. Dakle, ideja je ta koja prati materijal. Shodno tome, cilj je bio doći do najefektnije metode kojom bi PET flaša mogla biti preoblikovana i reupotrebljena.

Istraživanjem industrijskih procesa nastanka PET flaše došao sam do interesantnih podataka o važnosti termičke obrade plastike tokom tog procesa. Naime, u jednoj od finalnih faza reciklažnog postupka prethodno usitnjene čestice plastike se izlažu otvorenom plamenu pri čemu se plastika razlaže na osnovne jedinice. Ta faza je važna i zato što tada dolazi do razdvajanja i selektovanja plastike različitih struktura poput PET, HDPE, LDPE, PVC itd. Daljom termalnom obradom od selektovane PET plastike se prave granulati, zatim se u sledećem koraku ponovo termalnom obradom izrađuje PET epruveta, a od nje se u finalnom postupku, opet termalnim putem, formira PET flaša. Ovih nekoliko faza koje prethode finalnom formiranju PET ambalaže ukazuju na toplotu kao osnovnu oblikovnu alatku tog specifičnog materijala. Dakle, u duhu materijala je da bude termički oblikovan.

Uticanje topline koju je još Jozef Bojs koristio kao oslobađanje plastičnog potencijala materijala u svojim radovima sa salom, nametnulo se i u ovom slučaju kao svrsishodno rešenje za iskorišćavanje skulpturalnog potencijala PET plastike. Prihvatanju te metode doprinelo je i to što je uticanje na materijal toplotom bilo već zastupljeno u mojim prethodno realizovanim radovima sa parafinom.

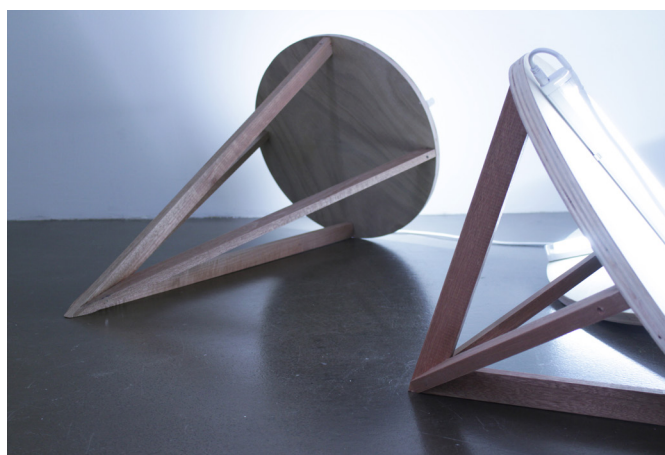
Ideja je bila istopiti što više flaša u jedinstvenom metalnom kalupu i prepustiti razloženom materijalu da se hlađenjem iznova formira. Stroga geometrijska forma kalupa ustanovljena je kao referenca na one fabričke procese tokom kojih je PET materijal u potpunosti određen dizajnom i standardizovan u procesima miltplikovanja. Međutim, u slučaju rada *Ponašanja obrnutog procesa*, agresivnom metodom ručnog topljenja, materijalu je data šansa da se formira u nekim novim okolnostima koje, za razliku od onih fabričkih, rezultiraju izrazitom varijabilnošću oblika. Ovakva strategija tretiranja materijala apostrofira ljudski, manuelni faktor koji utiče na rezultat formiranja. Iako se u ovom postupku prati logika fabričke proizvodnje i koriste se alati koji odgovaraju takvom tipu formiranja, očekivani standardizovani rezultati postaju praktično nemogući u procesima gde je čovek fizički uključen kao deo kreacije.

*Ponašanja obrnutog procesa* možemo posmatrati i kao rad koji ukazuje na mogućnosti reformulacije materijala i predmeta. Tretiranjem PET flaša kao oblikovnog materijala dolazi do defunkcionalizovanja predmeta podjednako promenom statusa (od upotrebnog predmeta ka umetničkom delu) kao i u kontekstu forme. PET Flaše kao već formirani upotrebnii predmeti sa svojom jasnom funkcijom, reupotrebljene u ovom radu, otrgnute su iz svog osnovnog industrijsko-potrošačkog konteksta i procesom preoblikovanja smeštene u potpuno novi kontekst umetnosti. Vidljivost flaša u strukturi rada čini ceo proces čitljivim, od zadanog materijala, preko topljenja, do finalnog dela i promene statusa.

Naziv rada *Ponašanja obrnutog procesa* ukazuje na postupak kojim se materijal vraća na svoj početak. Preoblikovane flaše, sada kao jedinstvena plastična struktura, izložene su na drvenoj paleti poput građevinskog materijala spremnog za dalje plasiranje. Kao i sa građevinskim materijalom, paleta sa sada umetničkim objektom plasira svoj proizvod radi kreiranja novih interpretacija i konstrukcija, ali u ovom slučaju konceptualnih.

Sa ovim radom otkrivaju se nova polja skulptorske akcije koja presreće standardizovane industrijske procese i preusmerava ih ka nekim alternativnim, umetničkim, ljudskim, fluidnim i ekološkim intervencijama.

### 3.5 Nevidljive koordinate



Nevidljive koordinate, 2015.

Fluo svetla, drvo.  
Varijabilne dimenzije

Rad *Nevidljive koordinate* nastao je 2015. godine tokom rezidencijalnog boravka Tropical Lab u Singapuru. Tema programa te godine bila je „ostrvo“ i u nizu organizovanih predavanja na tu temu, koja su prethodila produciranju umetničkih radova, posebnu pažnju privukla mi je tema „ostrva koja nestaju“. Taj termin vezuje se za ostrva koja su u veoma kratkom roku, u periodu od nekoliko godina, nestala sa lica zemlje ili su u procesu nestajanja. Ovaj problem je karakterističan za Malajski arhipelag, a posledica je nekontrolisane eksploatacije peska usled koje dolazi do menjanja prirodne fizionomije obale. Kako je tokom predavanja objašnjeno, promena strukture obale utiče i na promenu vodenih struja koje neretko uspevaju da nedostatak peska na jednom delu kompenzuju uklanjanjem peska sa nekog drugog dela arhipelaga. U tom prirodnom ciklusu koji nastaje najčešće kao reakcija na ljudsko delovanje, odnosno agresivnu promenu obale, dešava se da pesak koji je činio celokupno ostrvo bude deo te prirodne kompenzacije. Obzirom na jako veliki broj ostrva u tom kraju sveta, na globalnom planu ovaj fenomen predstavlja jedva primetan ekološki problem.

Pitanje koje se u ovom slučaju nametnulo bilo je: šta se dešava sa svim onim artificalnim vrednostima koje su nametnute „nestajućem ostrvu“ poput koordinata, kartografske definisanosti, kao i urbanističkih i komunikacionih struktura? Cilj je bio transponovati u skulpturu razmišljanja o tom nestabilnom uzajamnom odnosu ljudskog delovanja, prirodnih procesa i nametnutih artificalnih vrednosti poput sistema koji su ustanovljeni radi striktnih određenosti.

Materijali koje sam odabrao za realizovanje Nevidljivih koordinata sveli su se na fabrikate pogodne za pravljenje nekoliko drvenih konstrukcija, koje su potom iskorišćene kao osnova za apliciranje svetlosnog izvora. Konstrukcije su takvog nestabilnog oblika, sličnog obrnutoj kupi, da je njihovo definitivno prostorno pozicioniranje gotovo nemoguće. Svetlosni izvori, a samim tim i pojedinačne konstrukcije, međusobno su povezani električnim kablovima koji su naglašeni kao takođe važan deo strukture rada.

Oslanjanje na materijale koji su već gotovi industrijski proizvodi pruža mogućnost kreiranja objekata koji odgovaraju artificalnom aspektu u vezi sa ostrvima. Sve naizgled nepromenljive vrednosti poput onih kartografskih ili urbanističkih oslikane su u fizičkom objektu. Takođe, električni kablovi su deo objekta i predstavnici su opšteprisutne težnje čoveka ka komunikacionoj povezanosti ostrva. Sa druge strane aspekt prirodne nestabilnosti i promenljivosti ostrva u realnoj situaciji, ogleda se u uslovljenosti objekta silom gravitacije, kao i u potencijanoj interaktivnosti sa posmatračima, ali i sa prostorom.

Prostorno pozicioniranje rada je spontano i adaptibilno. U konkretnom slučaju prilikom izložbe u Singapuru objekat je jednostavno spušten na pod galerije čime je akcenat na predstavi imaginarnih ostrva kao dela naše realne situacije. Tome doprinose i svetlosni izvori koji su u konstantnoj interakciji sa ambijentom, oni fizički određuju prostor galerije kao deo rada reflektujući svetlost prema zidovima, podu, plafonu ili prema posmatraču. Svaka interakcija sa posmatračem, obzirom na lako pokretljivu osnovu objekta, uticaće na promenu pozicije skulpture a samim tim i svetlosnog izvora, slično kao i u realnoj situaciji sa ostrvima gde ljudska akcija potencijalno menja naizgled stabilne geografske strukture. Shodno tome, *Nevidljive koordinate* u sebi nose misao o promeni, nestabilnosti i uslovljenosti akcije i reakcije.

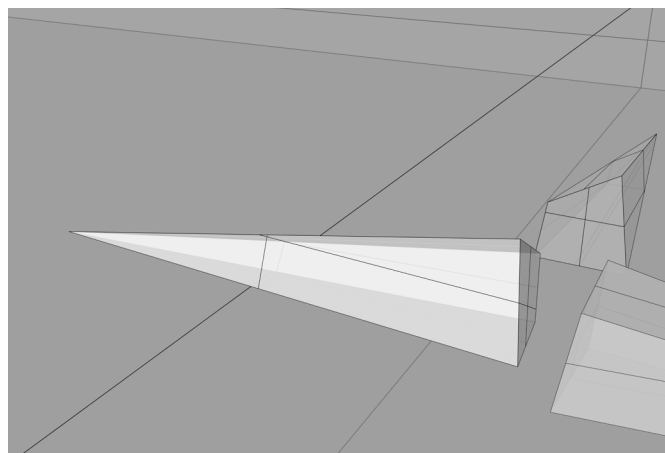
Način na koji se *Nevidljive koordinate* prožima sa prostorom određuje ovaj rad kao put od objekta ka instalaciji. Instalacija kao status skulpture došla je uz osobinu da se putem svetlosnih izvora artikuliše prostor oko objekta, odnosno možemo reći da rad prodire u ambijent i okupira ga, ali isto tako i sam ambijent prodire u strukturalni deo rada. Potvrda takve tvrdnje ogleda se u transparentnosti konstrukcije koja ukazuje na to da je ambijent prisutan u imaginarnoj zapremini objekta.

Rad *Nevidljive koordinate*, sa svojom nestabilnom osnovom u kombinaciji sa jakim svetlosnim izvorom, predstavlja za posmatrača teško sagledivu celinu. Takvo optičko ometanje samo doprinosi nemogućnosti perceptivnog definisanja fizičkog objekta. Difuznost predstave ima za cilj uspostavljanje analogije sa početnim problemom postavljenim u ovom radu koji se odnosi na realnu situaciju u kojoj su teško sagledivi odnosi artificijelnih i prirodnih sistema. Možda konkretnija paralela bila bi nemogućnost koordinata da definišu ostvo.

Još jedan način da pročitamo *Nevidljive koordinate* može biti kroz uslovljenost svetala i strujnog izvora, odnosno sistema kablova koji direktno dovode u vezu imaginarni model ostrva sa našim aktuelnim svetom koji je u tom slučaju izvor električne energije. Imajući u vidu tu fizičku povezanost imaginarnog i aktuelnog možemo uspostaviti paralelu sa realnim problemom ostrva koja nestaju, gde ekološki problem nastaje kao instant posledica ljudske akcije. Obzirom da je sama problematika i tema kojom se rad bavi na globalnom planu teško vidljiva rad takođe možemo razumeti kao ekološki alarm pri čemu je cela postavka u statusu iščekivanja kada će neko od svetala prestati da sija.



### 3.6 Odstupanja 2



Odstupanja 2. 2014.

Tekstil, vatin, digitalni print.  
Varijabilne dimenzije  
(jedan modul: 60 x 50 x 250 cm)

Jedan od radova koji se pored već analiziranih *Učionice* i *Odstupanja 1* takođe našao na izložbi „Varijanse“ bio je rad *Odstupanja 2*. Sa ovim radom istraživanja su proširena i fokusirana na skulpturalni potencijal u domenu digitalnog. Pored ispitivanja načina na koji forma reaguje kada se izvede u različitim materijalima ovim radom pokušavam da uspostavam paralele i razilaženja između virtuelnog i materijalnog manevrisanja formom.

Početni korak u uspostavljanju odnosa između virtuelnog i materijalnog bio je kreiranje digitalnog, 3D modela jasno definisane geometrijske forme. Taj oblik iskorišćen je kasnije kao model za šivenje što tačnijeg ekvivalenta digitalnog modela, gde je za omotač objekta odabran tekstil, a za ispunu vatelin.

Oba materijala, siva reflektujuća tkanina i vatelin, imaju široku upotrebu u industriji što zapravo njihovu funkciju određuje kao odgovaruću zadatku koji je u ovom radu postavljen. Industrijski aspekt materijala skreće pažnju na to da oni nisu odabrani nasumično već kao materijali kojima je takav postupak naizgled blizak. Fabrički proizvedena tkanina najčešće se koristi u proizvodnim procesima, bilo manuelnim bilo fabričkim, kao materijal pogodan da isprati striktnu šemu krojenja. Sa druge strane, vatelin je načešće korišćen kao materijal koji tkanini daje masu ili oblik. Razlog za odabir ovih materijala kao i procesa šivenja, leži u težnji da se kreira situacija u kojoj će doći do znatnih razilaženja između početnog digitalnog i materijalnog objekta iako su smernice i okviri u oba slučaja apsolutno istovetni. Takođe, očekivane su bile i varijacije u formi prilikom multiplikovanja sašivenih oblika, što u digitalno definisanom sistemu nije bio slučaj. Reflektujuća površina tkanine trebalo je da naglasi te površinske kao i formalne deformacije.

Forma 3D modela, koja bi se najpribližnije mogla opisati kao izrazito izdužena piramida, kreirana je kao teško izvodljivi zadatak za kasnije prevođenje u materijalni svet, pogotovo imajući u vidu odabrane materijale. Oblik koji se završava u jednoj tački odabran je kao suprotan realnim materijalnim zakonitostima i moguć je jedino u matematičkom, digitalnom obliku. Ako bismo uveličali do neke mere bilo koji oblik iz prirode koji se naizgled završava u jednoj tački videli bismo da je taj spoj dosta složenija forma. Modelovanje digitalnog oblika pratilo je početnu ideju da se te forme kasnije realizuju u pomenutim materijalima. Dakle, u ovom konkretnom slučaju forma je ta koja prati materijal, a materijal prati ideju.

Sa radom *Odstupanja 2* preispituje se način na koji matematički, digitalni, 3D modeli funkcionišu kada se prevedu u materijalni svet, ali takođe i mogućnosti njihovog manevrisanja poput procesa multiplikacije. U virtuelnom svetu u kome je objekat digitalno-numerički definisan, sistemom jednostavnog kopiranja (copy-paste) kao rezultat dobijamo multiplikovane identične modele. U tom slučaju rezultat bi matematički mogao biti predstavljen kao  $a+a+a+a$  itd. Nasuprot tome, modeli transponovani u tkaninu sistemom multiplikacije svaki put iznova dobijaju novu formu, novu strukturu koja u potpunosti zavisi od karakteristika materijala u kome su izvedene. Varijabilnost rezultata tokom procesa materijalnog multiplikovanja prevazilazi predvidljivost digitalnog i u tom slučaju bi mogao biti predstavljen kao  $a+m+b+g^{70}$  itd. Shodno tome, odstupanja koja se dobijaju su znatna kao i mogućnosti novih čitanja.

Forma kao jedna od primarnih karakteristika skulpture u ovom radu podvrgnuta je konstantnom ispitivanju. Sa njom se eksperimentiše podjednako i na makro ali i na mikro nivou. Prelazak iz jednog sistema u drugi i forme koje nastaju tom prilikom odražavaju nepredvidljivost ali i polaznu osnovu za ispitivanja koja su u osnovi svakog umetničkog procesa.

Izlagačka postavka modula je često spontana, neprecizna i nenaglašena sa ciljem da zaobiđe striktno definisanu formu i ukaže na materijal i proces. Nasumično nagomilavanje sašivenih elemenata otvara mogućnosti daljeg manevrisanja (oduzimanja, dodavanja, pregrupisanja...) i uvodi neodređenost u samu postavku. Time *Odstupanja 2* dobijaju status „otvorenog sistema“. Za razliku od „skulpture“ čije su granice najčešće definisane u odnosu na specifičan medij u kome se ispoljava, „sistem“ je prepoznat kao poseban status umetničkog objekta koji omogućava njegovu varijabilnost u formi i materijalu u odnosu na okolinu i spoljne uticaje (prostor, vreme). Oslanjanje na ovakvu definiciju sistema otvara mogućnosti reinterpretacije iste kroz različite medije sa akcentom na digitalne tehnologije.

Još jedan način da razumemo ovaj rad može biti kroz kontekst „aure“, gde možemo reći da se rad *Odstupanja 2* kreće suprotnim procesom od onog koji je Valter Benjamin (Walter Benjamin) problematizovao u eseju „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije (1936.)“. U tom eseju Benjamin razmatra uticaj reproduktivnih medija na umetničku kreaciju i ukazuje na promenu statusa tradicionalnog umetničkog dela u vremenu kada su se pojavila tehnička sredstva koja su omogućila umnožavanje kulturnih proizvoda. Po Benjaminu, kroz tehničku reprodukciju umetničko delo gubi „auru“, odnosno jedinstvenost i neponovljivost koju poseduje tradicionalno umetničko delo. Umetnička slika poseduje auru dok fotografija ne, fotografija je tehnički reprodukovana slika druge slike, dok slikarsko delo uvek ostaje autentično i originalno.

Benjamin auru definiše i kao jedinstvenu pojavu neke daljine, ma koliko bila bliska. On ilustruje primer aure u specifičnim prirodnim pojavama (kao što je posmatranje nekog planinskog venca ili pejzaža, proplanka) kako bi nam približio pojam aure u umetnosti: analogija sugerise da što smo bliže umetničkom delu, to više cenimo distancu između nas i tog dela. Fizičko prisustvo i jedinstvenost slike ili skulpture generiše (ironično) osećaj udaljenosti, tj. aure.<sup>71</sup>

U teoriji medija Benjaminov tekst predstavlja polazište u ispitivanju promena koje nastaju i u doba digitalnih medija. Analogno fotografiji i filmu, danas se ispituju novi digitalni mediji kao nosioci reproduktivnih procesa.

---

<sup>71</sup> Valter Benjamin, *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije* (Beograd: Službeni glasnik, 2008) str. 105-106.

Imajući u vidu Benjaminovu konstrukciju možemo reći da je postupak u radu *Odstupanja 2* obrnut njegovom. Dakle, kod Benjamina postupak počinje sa originalom koji poseduje određenu jedinstvenost i neponovljivost – auru i deo je realnog fizičkog sveta, a završava se sa ogoljenom reprodukcijom bez aure koja je deo nekog virtuelnog ili digitalnog sistema. Nasuprot tome, u radu *Odstupanja 2* proces počinje sa digitalno definisanim modelom, koji bi u ovom slučaju mogao biti okarakterisan kao „original“ obzirom da je to početni oblik koji će potom biti izložen procesu fizičkog reprodukovanja u tkanini. Ovaj postupak rezultira kreiranjem potpuno nove scene podjednako aktuelne - realne kao planinski venci ili pejzaži o kojima Benjamin govori. Princip serijskog reprodukovanja ili multiplikacije, koje Benjamin vidi kao osnovne alate za gubljenje aure, takođe su predmet ispitivanja u ovom radu. Multiplikacijom elemenata naglašavaju se nestalne i spontane varijabilnosti materijala poput neponovljivosti prirodnih procesa kod Benjamina. S tim u vezi, dimenzije rada koje potencijalno mogu biti povećane dodavanjem novih sašivenih modela doprinose efektu prisutnosti umetničkog objekta i auratičnosti scene.

Tome u prilog govori i činjenica da su rad *Odstupanja 2* tokom izložbe u Galeriji U10 posmatrači često doživljavali kao poziv na kontakt, ili poziv da učestvuju u njegovom pozicioniranju, preoblikovanju itd. Takva interaktivnost došla je kao potvrda aure do koje je vodio put veoma sličan onom na koji je Benjamin upozoravao.

Istraživanja zastupljena u radu *Odstupanja 2* uspostavljaju paralele i razilaženja između fizičkog i digitalnog tj. sistema pravila koje određuje fizička realizacija i digitalnog sistema u okviru koga je objekat numerički definisan. Shodno tome, ustanovljeno je novo polje skulpturalnog potencijala koji komunicira sa promenama nastalim usled novog naleta reproduktivnih medija u domenu digitalnog i virtuelnog.

## 4 Zaključak

### 4.1 Zaključna razmatranja

Istorijski i teoretski segment rada „Varijabilnost skulpture u proširenom polju“ predstavljen je sa ciljem da ukaže na specifične umetničke tokove i umetničke prakse koje čine osnovu za razumevanje savremene skulpture i okvira u kome su realizovani moji radni slučajevi (skulpture).

Istraživanje načina na koji se skulptura menjala tokom 20. veka, kako u kontekstu forme i materijala tako i u kontekstu prostornog pozicioniranja, započeto je sa Konstantinom Brankušijem koji skulpturi daje prostorni integritet koji nije imala ranije. Za Brankušija skulptura prestaje da bude prostorno-izložbeni eksponat ili spomenička forma i postaje nezavisni entitet, autonomno delo u prostoru, a to je ideja koja će nastaviti da se razvija kroz umetnost konstruktivizma, minimalizma, postminimalizma, pa i kasnije kroz umetnost postmoderne.

U kontekstu materijala mapiran je put koji počinje sa netipičnom strategijom upotrebe bronce kod Brankušija, nastavlja se kroz implementiranje fabrikata i polufabrikata kod konstruktivista i minimalista, a završava se sa širokim spektrom varijabilnih, efemernih, kao i materijala i predmeta iz svakodnevnog života u umetnosti postminimalizma i postmoderne. Poseban fokus je na analizi upotrebe nekonvencionalnih materijala u umetnosti poput filca u skulpturama Roberta Morisa, zatim upotrebe vode i njenih isparenja kao strukturalni deo rada kod Hansa Hakea, kao na upotrebu životinjskog sala u radu Jozefa Bojsa. U svim navedenim slučajevima materijal direktno utiče na status umetničkog objekta koji više ne može biti jednostavno definisan pod sveobuhvatnim pojmom skulpture. Takve umetničke strategije rezultirale su pojavom novih pojmova poput objekta, sistema, instalacije u čijim okvirima se preispituju granice tradicionalno shvaćene skulpture.

Varijabilnost determinacije statusa mojih skulptura predstavljenih kao radni slučajevi leži u suptilnom prožimanju navedenih statusa skulpture, objekta, sistema i instalacija. Na tu fluktaciju statusa utiču podjednako materijali kao i odnos skulpture prema prostoru i ambijentu.

Imajući u vidu status objekta koji je kod minimalista definisan kroz negaciju tradicionalnih skulptorskih strategija, možemo reći da je taj status početni korak u definisanju statusa mojih skulptura. Kod Donalda Džada objekat je sve ono što tradicionalna skulptura nije, a pod tim se podrazumeva trodimenzionalni oblik koji, između ostalog, negira majstorske veštine autora i reprezentativni skulptorski izraz. Suprotno tim tradicionalnim strategijama umetnost objekta se okreće industrijskoj fabrikaciji. Shodno tome, sve skulpture predstavljene kao radni slučajevi odgovaraju neutralnosti objekta u smislu odsutnosti „umetnikovog dodira“, a tome u prilog govori i činjenica da je veliki deo produkcije tih radova bio prepušten profesionalnim radionicama. Moja prisutnost u oblikovanju radova svodi se na ideju i odluku, a status umetničkog dela se po svim parametrima udaljava od tradicionalno shvaćene skulpture.

Sa druge strane, u teorijskim razmatranjima Džeka Burnama uveden je *sistem* kao poseban status umetničkog objekta koji omogućava njegovu varijabilnost u formi i materijalu u odnosu na okolinu i spoljne uticaje (prostor i vreme). U tom kontekstu, obzirom na fizičku varijabilnost materijala upotrebljenih za većinu mojih skulptura (parafin, tekstil) one mogu biti razmatrane u kontekstu *sistema*. Sposobnost parafina da fizički reaguje na ambijentalne uticaje (*Učionica, Odstupanja 1*), zatim promenljivi potencijal forme sašivenih oblika (*Odstupanja 2*), pa i prostorna nestabilnost i interaktivni karakter (*Nevidljive koordinate*), sve su to karakteristike koje mogu odrediti umetnički objekat kao *sistem*. Tome doprinosi i zapažanje Hansa Hakea da „skulptura koja fizički reaguje na svoje okruženje više se ne smatra objektom. (...)Time se spaja sa okruženjem u odnosu koji je bolje razumljiv kao „sistem“ međuzavisnih procesa. Ti procesi evoluiraju bez empatije posmatrača. On postaje svedok. Sistem nije imaginaran, već stvaran.“<sup>72</sup> Imajući u vidu ovo razmišljanje, status radova sa parafinom (*Učionica, Odstupanja 1*) dobijaju pun značaj.

U kontekstu prostornog pozicioniranja prvenstveno se slede strategije Roberta Morisa koje teže nasumičnoj i spontanoj organizaciji kako bi se zaobišla nepotrebna estetizacija objekta, a zatim i ukazalo na fizičku varijabilnost i aktuelne procese reagovanja na ambijent. Imajući u vidu sposobnost većine mojih skulptura da aktuelni ambijent artikuliše i inkorporira u samo strukturu rada otvoreno je polje za određivanje tih radova kao instalacija.

Kako bismo razumeli odnose forme, materijala i značenja mojih skulptura (prvenstveno onih realizovanih u parafinu) bilo bi korisno napraviti paralele između možda najuticajnijih referenci, a to su postminimalistička antiformalna umetnost i umetnost Jozefa Bojsa. Antiformalna umetnost je po vizuelnim, procesualnim, prostornim i pogotovu materijalnim karakteristikama veoma bliska instalacijama nemačkog umetnika Jozefa Bojsa. Osnovna razlika između američke antiformalne umetnosti sa jedne strane i Bojsovih eksperimenata sa druge, zasniva se na ideološkom i spiritualnom stavu. Američki umetnici rade na pragmatičan način, direktno sa materijalima i energijama ne uspostavljajući simbolička i alegorijska značenja. Evropski umetnici (Bojs, Brankuš) oslanjaju se na velike mističke i religiozne sisteme, preobrazujući trošne materijale i primarne energetske procese u simboličke i alegorijske prikaze mističkih vizija i ideoloških uverenja. Eklektičnim pokušajem sinteze ovih suprotnih principa ja kreiram skulpturalne celine u kojima se ističe estetika modula i meditativna pozicija posmatrača dok je metafizički aspekt skulptura prepušten polju intimne percepcije.

Nestabilnost skulpture kao medija predstavlja centralno polje mojih umetničkih istraživanja. Shodno tome, „prošireno polje skulpture“ koje definiše teoretičarka Rozalind Kraus prepoznat je kao kontekst u kome ja počinjem da razmišljam o trodimenzionalnoj formi i to je okvir unutar koga oblikujem svoje radove.

Okvir proširenog polja obuhvata umetničke strategije sa kojima skulptura prestaje da sledi logiku spomenika i reprezentativnog izraza. Medij skulpture nije više definisan prostorno i materijalno, već konceptualno i u odnosu na prostor. Novi relacioni odnosi skulpture i prostora, definisani prvenstveno kao relacija (ne)

pejzaža i (ne)arhitekture prepoznati su kao odgovarajući umetničkim strategijama sleđenim u skulpturama analiziranim pod radnim slučajevima. Takođe, otvorenost proširenog polja skulpture koje Krausova definiše pruža mogućnosti implikacija nekih novih skulptorskih strategija, novih interpretacija kao i uključivanja nekih novih medija iz domena digitalnih tehnologija.

## 4.2 Doprinos umetničkog projekta

Umetnički projekat „Varijabilnost skulpture u proširenom polju“ definiše polja novih delovanja koje prepoznajemo kao nastavak skulptorske misli vezane za varijabilnost i delovanje skulpture u proširenom polju. Posebna pažnja je na istraživanju savremenih materijala čiji plastički potencijal odgovara predmetu rada. Pored mapiranja potencijalnih materijala koji se nude, kroz finalni rezultat umetničko-istraživačkog projekta preispitani su koncepti savremenosti kao što su repeticija, masovna proizvodnja, multiplikacija, generisanje modula i uspostavljanje nove interaktivne komunikacije sa posmatračem.

Prikupljeni, sistematizovani i analizirani podaci bi trebalo da doprinesu boljem razumevanju komplikovane skulptorske problematike i simboličke semantike materijala, a onda i međuzavisnosti koja postoji između forme, materijala i okruženja.

## 5 Literatura

### Citirana i korišćena literatura

- Adriani, Konnetz, Thomas. *Joseph Beuys, Život i delo*. Bogvađa: Daniel Print, 2001.
- Antonijević, Radoš M. *Korektivi oblika*, Beograd: Proartorg, 2014.
- Benjamin, Valter (1968). „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, Eseji, Beograd: Nolić, 1974.
- Berger, Maurice. *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960's*. Njujork: Harper & Row, 1989.
- Bogdanović, Kosta. *Svet skulpture – Pregled istorije svetske skulpture od paleolita do sedamdesetih godina XX veka*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 2014.
- Bogdanović, Kosta. *Poetika vizuelnog*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2005.
- Bogdanović, Kosta. *Poetika vizuelnog - Vizuelno kao spoznaja i kultura*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2007.
- Buchloh, Benjamin H.D. „Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason.” *Art in America*, (Feb. 1988): 96 - 159
- Burnham, Jack. *Beyond Modern Sculpture: Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. Njujork: George Braziller, 1968
- Burnham, Jack. „System Esthetics.” *Artforum* 7:1 (septembar 1968): 30-35
- Burnham, Jack. „Real Time Systems.” *Artforum* 8:1 (septembar 1969): 49-55
- Denegri, Ješa. *Dossier Beuys*. Zagreb: DAF, 2003.
- Čelant, Đermano. *Artmix (Tokovi umetnosti, arhitekture, filma, dizajna, mode i televizije)*, Beograd: HESPERIJAedu, 2011.
- Flood, Hopman, Gioni, Smith. *Unmonumental, The Object in the 21st Century*. London: Phaidon, 2007.
- Foster, Hal. „Some Uses and Abuses of Russian Constructivism”, *Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932*. Njujork: Rizzoli, 1990.
- Fried, Michael (1967). *Art and Objecthood : Essays and Reviews*. Čikago: University of Chicago Press, 1998.
- Geist, Sidney, „Primitivism” in *20th Century Art*. Njujork: MOMA, 2002.
- Geist, Sidney, *Brancusi: A Study of Sculpture*. Njujork: Hacker Art Books, 1983.
- Grupa autora, *Jansonova istorija umetnosti – zapadna tradicija*. Beograd, Mono i Manjana, 2008.
- Grupa autora, *Robert Morris, The Mind/Body Problem*. Njujork: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1994.
- Gzel, Pol. *Ogist Roden o umetnosti*. Beograd: Metaphisica, 2004.
- Jarzombek, Mark. „Haackes Condensation Cube: The Machine in the Box and the Travails of Achitecture.” *thresholds* 30 (leto 2005) 99-103.
- Judd, Donald. *Complete Writings: 1959-1975*. Nova Scotia: The press of the Nova Scotia College of Arts and Design, 2005.



- Karlo, Đulio. *Moderna umetnost 1770-1970-2000*, Beograd: Clio, 2006.
- Karshan, Donald. „A Manifesto – The Seventies: Post-Object Art.“ *Aesthetics: A critical Antholog.* ed. George Dickie and Richard J. Sclafani, 548-549. New York: St. Martin's Press, 1977.
- Kosuth, Joseph. „Art After Philosophy“, reizdanje: *Studio International* (October, 1969)
- Krauss, Rosalind. „Sculpture in the Expanded Field“ *October Vol.8* (Spring 1979): 30-44
- Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde an Other Modernist Myths*. London: The MIT Press, 1985.
- Krauss, Rosalind E. *Passages in Modern Sculpture*. Njujork: The Viking Press, 1977.
- Lippard, Lucy. *SixYears: The Dematerialization of the Art Oject from 1966 to 1972*. Njujork i London: Praeger Publishers, 1073.
- Merenik, Lidija. *Nemoguća priroda sculpture*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 35. oktobarski salon, 1994.
- Morris, Robert. „Anti Form.“ *Artforum* 6:8 (april 1968): 33-35.
- Morris, Robert. „Notes on Sculpture“, *Artforum* (april 1966): 222-235.
- „Questions to Stella and Judd“, Interview by Bruce Glaser, Edited by Lucy R. Lippard. *Art News*, (Sep. 1966.)
- Read, Herbert. *Istorija moderne skulpture*. Beograd: Izdavački zavod“Jugoslavija“, 1966.
- Spector, Nancy. *All in the present must be transformed: Matthew Barney and Joseph Beuys*. Njujork: Guggenheim Museum Publications, 2006.
- Vitamin 3-D: *New Perspectives in Sculpture and Installation*. London: Phaidon, 2009.
- Wilson, Simon. *Tate Gallery: An Illustrated Companion*. London: Tate Gallery, 1991.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti* . Zagreb: Horetzky, 2005.

## Katalozi i drugi dokumenti:

*Brancusi in New York 1913-2013, Paul Kasmin Gallery, Njujork, 2013.*

Moma document objavljen 1934. *Proof of enclosed matrix.*

## Internet stranice:

Intervju sa Jozefom Bojsom: <https://www.youtube.com/watch?v=WPUoGOFIN0w>

## 6 Biografija autora

Rođen 1985. godine u Beogradu. Diplomirao 2011. godine na odseku Primijenjeno vajarstvo, Fakulteta primenjenih umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu, kod profesora Miroljuba Stamenkovića. Doktorske umetničke studije upisuje 2013. godine na istom fakultetu i u tom periodu kao Erasmus stipendista provodi jedan semestar (2017.-2018.) na *Aristotle University of Thessaloniki, School, Faculty of Fine Arts* u Solunu. Stručno se usavršavao na „Nelt edukativnom programu“, program pod nazivom „Interdisciplinarna saradnja kao potencijal razvoja mladih profesionalaca na polju umetnosti, nauke i novih tehnologija“ u okviru galerije G12HUB u Beogradu 2014.-2015.godine, kao i na programu „TROPICAL LAB“ u okviru „LASSALE College of the Arts“ u Singapuru 2015. godine.

Više puta nagrađivan za svoj rad od kojih su najznačajnije: Prva nagrada na Konkursu za izradu idejnih rešenja pobjedničkih medalja „25. Univerzijada BEOGRAD 2009“, Nagrada ULUPUDS-a za visok umetnički domet na izložbi DIPLOMA 2010 FPU, Specijalno priznanje za rad *GET INVOLVED* na izložbi *Show Me Your Dream* dodeljen od *International design platform A.L.I.C.E.* u Ljubljani. Svoje radove je izlagao na tri samostalne izložbe: *UČIONICA*, SKC, Belgrade, 2015. *VARIJANSE*, U10 Art Space, Belgrade, 2015. *ZAPREMINE*, Great Gallery DKSG, Belgrade, 2013. Učestvovao je na velikom broju kolektivnih izložbi, umetničkih projekata i kolonija u zemlji i u inostranstvu, a neke od njegovih skulptura postavljene su u javnom prostoru. Angažovan je bio kao asistent na projektu *Terratorija* od 2012.-2015. godine, a kao saradnik na projektu *Black Box* angažovan je od 2015. godine u okviru MIKSER festivala u Beogradu. Prvenstveno se bavi skulpturom objekta i instalacijom pri čemu je njegov fokus često na upotrebi nekonvencionalnih materijala. Osnovna odlika njegovih radova je varijabilnost forme i materijala pri čemu se konstantno preispituje status skulpture kao medija.

## Izjava o autorstvu

Potpisani **Marko Stanković**

Broj indeksa: **11 / 2013**

**Izjavljujem,**

da je doktorski umetnički projekat pod naslovom:

***Varijabilnost skulpture u proširenom polju***

- rezultat sopstvenog istraživačkog / umetničkog istraživačkog rada,
- da predložena doktorska teza / doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bila/bio predložena / predložen za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih fakulteta,
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio/la autorska prava i koristio intelektualnu svojinu drugih lica.

U Beogradu,  
septembar, 2016. god.

Potpis doktoranda

**Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorske disertacije / doktorskog  
umetničkog projekta**

Ime i prezime autora: **Marko Stanković**

Broj indeksa: **11 / 2013**

Doktorski studijski program: **Primenjena umetnost i dizajn**

Naslov doktorske disertacije / doktorskog umetničkog projekta:

**Varijabilnost skulpture u proširenom polju**

Mentor: **Marko Lađušić**, red. prof, Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu

Potpisani **Marko Stanković**

izjavljujem da je štampana verzija moje doktorske disertacije / doktorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predao za objavljivanje na portalu **Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu**.

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

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

U Beogradu,  
septembar, 2016. god.

Potpis doktoranda

## Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti unese moju doktorsku disertaciju / doktorski umetnički projekat pod nazivom:

### **Varijabilnost skulpture u proširenom polju**

koji je moje autorsko delo.

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

U Beogradu,  
septembar, 2016. god.

Potpis doktoranda

