

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

**ТРАНСФОРМАЦИЈА МОЗАИКА ИЗ ДВОДИМЕНЗИОНАЛНЕ
У СКУЛПТУРАЛНУ ФОРМУ И ЊЕГОВА ТРАНЗИЦИЈА У
САВРЕМЕНИ ИЗРАЗ**

Изложба скулптура у мозаику

Кандидат:

мр Миљана Радојичић

Ментор:

др ум. Радомир Кнежевић

редовни професор ФЛУ

Београд, 2019

*Мом тати Петру који је увек
веровао да у уметности лежи спас*

САДРЖАЈ

АПСТРАКТ.....	5
ABSTRACT.....	6
Увод.....	7
1. Особености мозаика.....	9
1.1 Кратак историјски преглед развоја мозаика.....	10
1.2 Антички период.....	12
1.3 Византијски период.....	14
1.4 Мозаици новијег периода.....	15
1.5 Археолошки значај мозаика.....	19
2. МОГУЋНОСТИ ТРАНСФОРМАЦИЈЕ МОЗАИЧКЕ ПОВРШИНЕ.....	20
2.1 Тесера.....	21
2.2 Пиксел.....	22
2.3 Елементи апстрактног у сликама византијског периода и њихов утицај на начин формирања визуелног садржаја.....	25
2.4 Драперија.....	26
2.5 Драперија у византијском приказу.....	26
2.6 Простор и површина.....	27
3. ФОРМИРАЊЕ НАРАТИВА.....	28
3.1 Теоријска утемељења из области социологије, моде и одевања и психологије.....	29
3.2 Социолошки аспекти моде.....	30
3.3 Психолошки аспекти одевања.....	32
3.4 Хаљина као облик.....	33
3.5 Костим/ хаљина /емоција.....	33
3.6 Социјални аспект и улога хаљине у односима између полова.....	36
3.7 Проблем отуђења.....	39
4. ИСТРАЖИВАЊЕ ПРОСТОРА И ПОЈМА ВРЕМЕНА - ПОЧЕЦИ.....	43
4.1 Време.....	43
4.2 Напуштање геометризване слике.....	45
4.3 Употреба текстила на скулптурама.....	46
4.4 Боја.....	46
4.5 Ташне - изложба.....	49
4.6 Корсети.....	53

5. ПРОЦЕС РАДА И ТЕХНИЧКО - ТЕХНОЛОШКИ МЕТОД	58
5.1 Директна метода	59
5.2 Индиректна метода	60
6. ВЕЗИВА, ЛЕПКОВИ	62
6.1 Лепила.....	62
6.2 Бетон	62
6.3 Цементни лепак	62
6.4 Керабонд.....	64
6.5 Силикон	64
6.6 Полиестер.....	65
6.7 Епоксидне смоле.....	66
6.8 Тесере.....	66
7. СКУЛПТУРЕ - ХАЉИНЕ.....	68
7.1 Приказ изложбе Dress code	68
8. РАДОСТ	71
9. ТУГА.....	77
10. СТРАХ.....	83
10.1 Бес.....	87
11. ЗАКЉУЧАК.....	92
Извори и литература	97
Вебографија.....	100
Списак репродукција	102
Биографија	104
Изјава о ауторству	107
Изјава о истоветности штапане и електронске верзије докторског уметничког пројекта.....	108
Изјава о коришћењу	109

АПСТРАКТ

Докторски уметнички пројекат под називом „Трансформација мозаика из дводимензионалне у скулптуралну форму и његова транзиција у савремени израз“ - *Изложба скулптура у мозаику*, истражује уметничке и материјално-технолошке границе у техници мозаика. Истраживање које сам спровела у оквиру докторског пројекта, имало је у фокусу промену традиционалног мишљења о мозаику као декоративној техници, представљеној у дводимензионалној површи. Овом транспоновању дводимензионалне равни у скулптуру, претходило је темељито и врло обимно истраживање на пољу технологије мозаика и вајарства које је резултирало низом иновативних решења. Практични рад је текао паралелно са истраживањем на теоријском плану, које је постало основ за утемељење почетне идеје.

Фокус свог истраживања сместила сам у дефинисање утицаја емоција на уметнички израз човековог постојања у френетичном темпу савременог живота. Човек је централна фигура у чијем се кретању кроз изазове његовог постојања, његово уметничко и емотивно биће суочава са изазовима многих перфидних облика манипулације, од политичких, маркетиншких и социјалних, па све до емотивних, којима човек одолева на путу изражавања и остваривања своје животне мисије. Симбол ове борбе смештен је у објекат који је универзалан, цивилизацијски производ, који је и фетиш, и средство комуникације и изражавања емоционалних стања. Хаљина је симболички објекат који у себи прелама утицаје моде, социјалног окружења, психолошких потреба и емотивних стања, као и функционалне и естетске захтеве који су цивилизацијска тековина. У конкретном случају, употребљена је за ово истраживање и због своје ликовности и потенцијала за уметничко изражавање у форми и површини, у две и три димензије.

Теоријско истраживање је свој уметнички, ликовни израз доживело у изложби **DRESS CODE**, којом су четири базичне емоције транспоноване у објекте изведене техником мозаика у тродимензионалној форми.

Кључне речи: мозаик, тесера, скулптура у мозаику, модни објекат, мода, хаљина, примарне емоције, отуђење, фемиизам, површина, облик, фетиш.

ABSTRACT

The doctoral art project titled *"Transformation of mosaic from a two-dimensional to a sculptural form and its transition into a modern expression-exhibition of sculptures in a mosaic technique"* explores the artistic and material-technological boundaries of mosaic technique. Research I conducted within this doctoral project has focussed on changing the traditional thinking of mosaic as a decorative technique that presents in a two-dimensional surface. The transposition of the two-dimensional plane into the sculpture was preceded by thorough and very extensive research in the field of mosaic and sculpting technology that resulted in a number of innovative solutions. The practical part was carried out in parallel with the research on the theoretical level, which became the basis for establishing the initial idea.

I have focused my research on defining how emotions influence man's artistic expression as he exists in the frenetic pace of modern life. Man is the central figure whose movement through the challenges of his existence, and where his artistic and emotional being faces the challenges of many deceitful forms of manipulation, from political, marketing and social, to emotional, which he resists by way of expressing and realizing his life mission. The symbol of this struggle is placed in an object that is a universal product of civilization, a fetish, and a means of communicating and expressing emotional states. Dress is a symbolic object that, in itself, has the influence of fashion, social environment, psychological needs and emotional states, as well as functional and aesthetic demands that are civilization. In the concrete case, dress has been used for this research because of its artistic and potential for artistic expression, in shape and surface, in two and three dimensions.

The theoretical part of this research has its artistic expression in the **DRESS CODE** exhibition, by which four basic emotions are transposed into objects made using mosaic techniques in three-dimensional form.

Keywords: mosaic, tesserae, mosaic sculpture, fashion object, fashion, dress, basic emotions, alienation, feminism, surface, shape, fetish.

УВОД

Изражавање емоција кроз уметничко дело у камену је изазован задатак, који је додатно још сложенији због одабране форме савременог костима, и саме технике израде у тродимензионалном мозаику. У еволутивном току извођења, полазна идеја се транспоновала кроз савладавање захтева форме и технолошког процеса, усклађујући и мењајући планирани облик испољавања, како би у коначном представљању постигла баланс свих постављених циљева. Ови захтеви сложили су се у мозаичкој структури, и у њеном дословном, као и у пренесеном значењу.

Термин „мозаик“ је у својој хиљадугодишњој историји добио многобројна проширена значења у областима изван сфере уметности - у политици, науци, спорту, култури, биологији, генетици.... па је од синонима *l' arte di pietra* - уметности у камену, развио смисао сложеног система заснованог на уклапању и смисленом функционисању мноштва делова, и често сукобљених фактора утицаја.

Мозаичка структура увек асоцира на процес, који ће бити заокружен успешним спајањем многобројних независних делова, чије садејство држи на окупу унутарња сила кохезије, док је тај сложени процес у целом свом току праћен константним ризиком. Ликовна уметничка целина која је представљена овим докторским пројектом, није само производ слагања каменчића у смислену ликовну целину, већ је резултат процеса у којем су истраживања граница простирања и садејства технике, форме и идеје, довела до иновативног погледа на могућности ове древне технике и у изазовима модерне форме.

Писани рад се састоји од неколико целина:

1. **Кратак преглед развоја мозаика**, представљен појединим карактеристикама технике мозаика, значајним за развој моје поетике.
2. **Теоријске поставке процеса** транзиције и почетна идејна полазишта која су утицала на мој ликовни израз у области мозаика. Посебан осврт посвећујем психолошкој детерминацији свесних и сублиминалних процеса који су резултирали појавом скулптура у мозаику.
3. **Социолошко-културне праксе** из области моде, социологије и психологије које су утицале на идеју о трансформацији дводимензионалне површине у облик. Поред основне идеје о промени појавности мозаика, теоријски и практични примери на које сам наилазила у оквиру истраживања уклопили су се и мозаичким путем у наратив који се ослања на тему жене и њеног доживљаја стварности.

4. **Техничко-технолошки процес истраживања** за мене је представљао најинтересантнији део докторског пројекта који ме је инспирисао да испитујем природу везива и лепила неуобичајених у класичној изведби, као и примену текстила и осталих нетипичних материјала уз мозаик. Овде ћу се осврнути на достигнућа на том плану, као и поступке које сам примењивала током измене површи у тродимензионалну форму. Уз појашњење особина разних лепила, описаћу и објекте на којима сам их примењивала, њихове карактеристике и ефикасност приликом постизања одређених замисли.
5. **Опис и анализа докторске изложбе**, наратив, процес настанка, употреба архетипа и симбола на чијим основама је заснована свака скулптура. Анализа је поткрепљена паралелом са уметничким делима која кореспондирају са мојим радовима.
6. **У закључку** сам сумирала резултате истраживачког поступка и приложила критички осврт на поступак рада и задовољства постигнутим у процесу реализације почетне идеје.

1. ОСОБЕНОСТИ МОЗАИКА

Појмови трајности и дуговечности асоцијативно се везују за мозаик. Асоцијација има корен у својству материјала који се користи као средство за изражавање. Најмања форма тог употребљеног материјала је **тесера** - геометризовани комадић камена, трансформисани део природног материјала који се, иако измењен, и даље везује за камен и његову постојаност.

Техника слагања каменчића у ликовни приказ пратила је човека и његов цивилизацијски развој од самих почетака. Уклапајући се у архитектуралну целину као део декорације, преузимајући функцију текстила (теписи), бивајући некад део скулптуралне форме, некад целовита скулптура, најшире је препознат као засебна област уметности, блиска сликарству, која је свој израз највише нашла у декорацији.

Алати и материјали који се користе у изради мозаика скоро да се нису мењали од настанка ове технике. Изузимајући индустријске мозаике, он у својој изради захтева време за израду које се није променило до данас. На месту где је постављен, мозаик опстаје вековима као сведок људске потребе за лепим.

Претходно наведене карактеристике мозаика су ме навеле да га изаберам као средство изражавања у свом уметничком опусу. У великој мери близак мом темпераменту и начину доживљавања света, инспирисао ме је и дао могућност да га сагледам као савремену форму која ме је довела до питања да ли је могуће променити традиционално виђење, значење и начин представљања мозаика који је у овом случају добио трећу димензију? С обзиром да је то пре свега декоративна техника која се везује за дводимензионалност, зид и простор, **може ли му се интервенцијом дати другачије значење у ликовној пракси?** Да бих боље појаснила почетке креативног процеса, даћу кратак преглед историје мозаика са тачкам - одредницама које су ме навеле да размишљам о мозаику ван његовог уобичајеног контекста. Иако је већина представљених примера дводимензионални приказ-слика, детаљи на њима, или пак читаве сцене, су били окидачи у процесу разумевања мозаика као целине сложене из мноштва коцкица- тродимензионалне форме. Разлагањем слике на тесере, започет је процес промишљања о трећој димензији мозаичке слике. Мозаик се не може у потпуности подвести само под слику, јер је она условљена тродимензионалношћу каменчића. Иако се приказује и доживљава као дводимензионални приказ и потпада под област сликарства (зидног сликарства), тродимензионалност мозаика је неодвојив део његове целине који има свој удео у естетском доживљају мозаичке слике.

Заинтересованост за анализу тесере и њену форму подстакнута је чињеницом да су мозаици често оштећени, тако да се види његова унутрашњост, начин ређања, лепило и сл., који су утицали на то да се позабавим структуром мозаика више него сликом.

Следећи примери из историје развоја мозаика су оставили на мене снажан утисак који ће се касније сложити у личну поетику. Како се продубљивало моје знање и искуство у овој области, сваки од наведених примера у неком тренутку је доминирао над осталим. Кроз праксу сам испитивала ликовне проблеме наведених мозаика, налазећи истовремено инспирацију за стварање сопственог стила.

1.1 Кратак историјски преглед развоја мозаика

Једна од главних особина мозаика лежи у чињеници да он представља сублимацију разних грана уметности. У њему се могу наћи сликарство, графика архитектура, дизајн, текстил, вајарство...

Адаптирајући све ове елементе на сопствени језик, он је постао нека врста ликовне банке с меморијом свих тих података: геометријских и апстрактних, фигуралних симбола и мотива, који су заувек остали неисцрпан извор не само новој мозаичкој уметности него подстицај уметности уопште.¹

У очеку је био саставни део архитектуралне целине са двоструком функцијом: као зидно ојачање и декорација. То су *глинени полихромни чуњићи који су се стављали у свеж малтер, стварајући једноставне геометријске (оптичке) узорке, цик-цак линије и сл.*² Најстарије примере оваквог начина облагања зидова налазе се у Месопотамији (Калдеја) у граду Уруку. Необичан облик *чуњића*, њихова боја, начин слагања у строго геометризоване шаре, као и место где се сам град Урук налази, изазивају снажан доживљај амбијенталне целине прочишћеног израза готово до апстракције. Иако ове шаре имају своју пре свега практичну сврху (облагање зида и заштита од временских неприлика), начин и време трајања слагања којег смо као гледаоци свесни, превазилази практични елемент и открива високо развијен смисао за естетски доживљај првих цивилизација.

Поред фасцинације самим обликом чуњића искоришћених као предимензионирана тесера, украсне шаре на чуњићима воде порекло од уметности ткања, што мозаике из Урука доводи у везу са текстилом, материјалом који сам одабрала да употребим на својим скулптурама.³

1 Гарчевић, Милун, Мозаик: повијест и изведба, Академија ликовних умјетности Свеучилишта у Загребу, Загреб, 2009, стр 8

2 Исто, стр 11

3 <http://cargocollective.com/klink/History-Cone-Mosaic-Mesopotamia>

Испод фотографија из Урука, постављен је пример из савременог доба, зграда библиотеке у Нембру, Италија, у којој се на сличан начин третира керамичка плоча. Поред своје естетске улоге, она служи и као нека врста венецијанске ролетне. Свака плоча је покретна, чинећи у унутрашњости библиотеке непрекидну игру светлости и сенке, истовремено имајући функцију заштите од светла и топлоте.

Упоређујући ова два примера, тесеру (градивни елемент мозаика) сам почела да сагледавам као облик који не мора обавезно да буде коцкица (уобичајена асоцијативна заблуда), већ постоји у различитим облицима, при том не губећи своју основну функцију. Овај (не тако усамљен) пример ми је омогућио шире поље разумевања тесере и њене улоге у мозаику услед које сам дошла на идеју да њену природу треба издвојити из целине, и дати јој индивидуалност. Истовремено сам се заинтересовала и за површину између тесера насталу током слагања мозаика. У том микро-простору коцкица изгледа као форма која самостално егзистира. Неколико тесера и простор између њих довољан је да ме наведу на идеју о стварању већих форми на којима ће бити разматран односи између елемената, инспирисани претходно описаном ситуацијом.



Слика 1: Фрагмент мозаика, Урук



Слика 2 Део архитектуралне целине, Урук



Слика 3 и 4: Градска библиотека у Нембру, Италија

1.2 Антички период

Мозаици античког периода су оставили немерљив значај у историји уметности. Огроман број мозаика из овог периода побудили су ме у правцу истраживања лепоте природних боја и облика камена, као и на и његове карактеристике као зидне слике. Настављајући свој живот у оквиру архитектуралне целине, у подручју Медитерана остали су предивни прикази како митолошке тематике, тако и из свакодневног живота. Са друге стране, прилично збуњује чињеница да су ти исти прикази, неки од њих – ремек дела сликарског стваралаштва, имали своју функционалну улогу у свакодневном животу. Двојака природа античких мозаика помогла ми је да се ослободим предрасуде о идеји мозаика-зидне слике, као његовог јединог појавног облика. У оквиру овог поглавља изнећу неколико примера из овог периода који ме и данас узбуђују и инспиришу.

Мозаици од облутака су углавном имали својство подне декорације са мотивима често инспирисаних хеленистичким вазама, графичког линеарног стила утемељеног на контрасту: тамна позадина – светле фигуре. Централни мотив је уоквирен низом

бордура флоралног и линеарног типа. Мозаици рађени на описани начин визуелно се приближавају теписима и текстилу.⁴ Својом текстуром створеном слагањем камечића приближне величине, подсећају на структуру тканине, још једне особености која ме је навела да ову технику опет посматрам у контексту трансформисаног комада текстила.

Као један од најлепших примера мозаика од облутака навела бих *Лов на јелена и Лов на јелена*, Пела, 4.в.п.н.е, приписане Гносису, уметнику чије име је остало забележено на мозаицима. У оквиру *емблеме* (централног, фигуралног мотива) уведени су вишебојни ситни облаци. Фигуре су благо сенчене стварајући утисак треће димензије и оивичене контурном линијом од теракотне или оловне плочице.⁵

Мозаик од облутака је имао свој вишевековни развој у оквиру кога је постао савршена припрема за највећу техничку промену у историји мозаика, а то је увођење *тесере*- обликоване коцкице која је визуелно постојала као мега форма у зидарству (*opus quadratum*). Ова промена се десила у слично време са новим хеленистичким раздобљем које ће дати не само нови, равнији изглед површине, већ и чешћу употребу сенке у покушају што вернијег описа призора.⁶

Тесера- градивни елемент мозаика, је означила почетак нове фазе у развоју мозаика. Тиме што је камен добио своју геометризовану форму и смањену димензију, отворен је пут ка вернијем приказивању слике-предлошка у коме се све чешће и успешније описује волумен и трећа димензија. Из овог периода, издвојила бих, као мени значајне, мозаике из Ене, Сицилија, Битка код Исуса, Александар Македонски, 1.в.п.н.е, Кућа фауна (*Casa del Fauno*), Помпеја као и „асаротос оикос“-илузионистичке подне представе отпадака са трпезе, изум приписан мајстору Сосу.

Остаци мозаика из Ене (Сицилија) се сматрају као једни од најочуванијих мозаика уопште. Покривени вековима земљом, сачувало се око 300 квм подних приказа са сценама разнородне тематике. Огромне димензије мозаичке површине гледају се из птичје перспективе и мењају доживљај мозаика као зидног приказа на који је човек већ навикнут још од средњовековног периода.

Портрет Александра Македонског из „Битке код Исуса“ је највероватније заслужан што сам уопште одлучила да се бавим мозаиком. Сцена битке је препуна динамике и

4 Гарчевић, Милун, Мозаик: повијест и изведба, Академија ликовних умјетности Свеучилишта у Загребу, Загреб, 2009, стр 7

5 Исто: стр 16 Гносис је име аутора који је радио на мозаику. Не зна се тачно да ли је у питању сликар по чијем нацрту је мозаик рађен, или мозаичар

6 Исто: стр 18

живости, изразито експресивних фигура, портрет Александра Великог веродостојно описује психолошко стање тренутка у коме се војсковођа налази. Зачуђеност и одушевљење је изазвано чињеницом да је све урађено у камену дубоко ме је уверило у могућности мозаика као технике која може да се носи са готово свим сликарским изазовима.

Као неко коме је хумор важна одредница и покретач у стваралачком чину, тражим га у уметничким делима која посматрам. *Асаротос оикос*⁷ је приказ чији разлог постојања укорењен у хумору (можда јесте у уметнику лично, али не верујем да је тако доживљен од стране богатих наручилаца), већ у призору нечијег богатства представљеног отпатцима са трпезе. На углавном белој основи видимо реалистично „насликане“ (са тачно изведеним сенкама у перспективи) остатке рибљих костију, пилећих ногица, воћа, поврћа и мишева као јединих живих створова. Бизарност сцене, њених актера и места на коме се налази (чист под је у западној цивилизацији синоним за ред и чистоћу која се посебно истиче у богатим кућама), наводи на смех, те се самим тим губи и доживљај мозаика као технике предодређене само за озбиљне, богате наруџбине.

Још једна од инспиративних одредница су скулптуре Јужно-америчког поднебља. **Маске од тиркиза.** То су углавном су симболични прикази разних богова. Комбинација тесера, делова шкољки и осталих материјала лепљена је директном методом на дрвене скулптуралне форме. Једна од маске која је на мене оставила посебно снажан утисак и инспирисала да размишљам у правцу тродимензионалности мозаика је *Маска Тејкатлипока* (Masc of Teucatlipoca/ the Skull of the Mirror/). Коцкице тиркиза и црног лигнита поређане су по правој лобањи, чија вилица је и поред површине покривене мозаиком остала покретна. Снажан колористички контраст (црна-тиркиз), изражајне предимензионисане очи, траке од јеленске коже и прави зуби, асоцирају на мистичност и онострано.⁸ И овде је присутна комбинација камена и текстила (коже), однос меке-тврде површине који ме посебно занима. Занимање за ову врсту релације између различитих материјала прећи ће у каснијим радовима у доживљај који је изнедрио визуелну представу мозаика као савитљиве, обле форме.

1.3 Византијски период

У античко време мозаик је био саставни део живота цивилизованог света. Већ у том периоду био је присутан не само као подна облога, већ и као део зидне декорације, док је почетком средњег века прешао (у облику тесера) скоро искључиво на зид. Са

⁷ Исто, стр 22

⁸ mosaicartsource.wordpress.com

озваничењем хришћанства као доминантне религије и начина мишљења, постаје синоним византијског црквеног наслеђа, техника која се својим особеностима потпуно уклопила у никад довољно испричану причу о добру и злу. У огромним површинама састављених од милиона златних коцкица препознавала се посвећеност, стпрљење и мучеништво које је хришћанство пропагирало као врлине. Скоро хиљаду година владаће „царска“ техника, потврђујући моћ наручиоца и позивајући плебс на покорност. Овакви призори нису могли оставити другачији ефекат на гледаоца до неизмерно поштовање и задивљеност. Међутим, квалитет мозаика византијског периода се не огледа само у огромним површинама количина злата и колористичком богатству венецијанске пасте, већ и специфичним стилем који се, настављајући наслеђе античког периода, развио на основама античког доживљаја и познавања анатомије човека, али са благим одступањима од реалних пропорција у циљу “продуховљења” призора познатих људима том времена. Византијска уметност није направила груб раскид са “старим цивилизацијама” као што се то десило на западу Европе, већ је створила фину естетску надградњу чији ће врхунац у уметности мозаика наћи своје место у Цркви Св. Софије у Константинопољу.

У каснијем излагању, више ћу се посветити разлозима због којих је византијски стил повезан са мојим радом. Сада бих навела само дела која су утицала на мене, а то су: Мозаици Равене, Црква Св. Марка, Венеција, Св. Софија, Константинопољ, катедрале, цркве и палате са територије Сицилије- Монреале, Палатина, Марторана, норманска Катедрала у Ђефалуу.

1.4 Мозаици новијег периода

После векова запостављености, **А. Гауди** (Antonio Gaudi) враћа мозаик у свом пуном сјају на уметничку сцену. Јединствени стил у архитектури у којем је грађевину видео као уметничко дело, нашла је у традиционалној техници *trencadis*⁹ један од главних естетских елемената који су послужили у стварању непоновљивих здања. Живописни торњеви, амблеми, скулптуре, делови фасада направљени од остатака керамике, колористичким богатством дочаравају природне облике чију фракталну структуру Гауди уводи уместо традиционалних архитектонских елемената (нпр. коси подупирачи уместо потпорних лукова). Превођењем природних облика у архитектонске омогућио је већи продор светлости у унутрашњост грађевина, истовремено ослобађајући грађевине од

⁹ *trencadis* - техника спајања већих комада ломљених керамичких плочица, широко примењивана на тлу Шпаније. Сматрала се релативно јефтиним начином покривања фасада. Принципе ове технике Гауди је применио да би створио уметнички доживљај – Klickowski, H., Complete works of Gaudi, Paco Asensio,, Madrid, 2002.

тешких традиционалних лукова и потпорних стубова. Тим чином је отворен простор за студиозно експериментисање са стаклом у виду витража и мозаика. Делови употребне керамике полепљених по странама димњака и сл., демистификују монументалност и ригидне законе грађевинске статике.

Гауди је веома водио рачуна о амбијенту који окружује грађевине, и смени светлосних ефеката током дана. На фасадама грађевина искористио је колористичко богатство керамичких и стаклених плочица које кореспондирају са светлосним варијацијама медитеранског подручја. На тај начин добио је колористичке ефекте који стварају доживљај преламајуће светлости на грађевини (Casa Batllo је наупечатљивији пример јер је фасада нијансирана тако да изгледа као да она сама исијава светлост. Посебно је интересантан кров зграде који имитира преламање светлости на крљуштима змаја, чувара куће).¹⁰

Разлог за ову врсту приступа лежи у студиозном проучавању природе и ослањању на њене принципе који су се у архитектури показали ефикасним. На тај начин он је избегао круте и визуелно оптерећујуће архитектонске форме којима је створио јединствен приступ наизглед потпуно супротан грађевинским принципима. Гаудијева интервенција смањила је одбојност према строгој праволинијској грађевини као једином цивилизованом облику човековог уточишта.

Будући да је био добро упознат са уметничким занатима који су на подручју Каталоније били на високом нивоу развијености, искористио је знање уметника и занатлија у циљу што вернијег приказа сопствене визије „органске архитектуре“. Специфичан доживљај простора развио је, по његовим речима, док је посматрао цртеже свог оца који се бавио прављењем котлова. Са таквим односом према простору био је у стању да оствари своје замисли у тродимензионалној форми, за разлику од уобичајених површинских цртежа у традиционалној архитектури.¹¹

Утицај који је дело А. Гаудија извршило у мом случају је неизмеран. Захваљујући њему, од почетка уметничког деловања на пољу мозаика, нисам доживљавала ову технику као искључиво дводимензионалну, већ као поље у коме постоји велики простор за истраживање форме.

Ђино Северини (Gino Severini), кубо-футурист, се сматра оцем савременог мозаика. Да би обновио и у исто време осавременио технику, враћа се Остији и њеном препознатљивом монохромном стилу. У време оживљавања римских симбола, Северини

¹⁰ Свака керамичка плочица на крову је специфично обојена и третирана као тесера којом се гради површина боје у мозаику.

¹¹ <http://home.wlu.edu/~mortonc/Spain/2015/Gaudi.html>

инспирисан њеном нанаметљивом једноставношћу ствара Foro Italico (тада Foro Mussolini). Његово поимање уметности и занатске вештине отелотворено је у креатору-мозаичару који је способан да изведе сваки детаљ у процесу стварања мозаика. Такав став је постао камен темељац у развоју овог медија у периоду после 2. св. рата. Он прихвата ову „уметност за вечност“, али препорођену и постављену на здраве основе. Слобода изражајности и тежња монументалности допринели су развоју мозаика и његовом ширењу. Помињем Северинија, јер је, поред његовог огромног значаја у савременом мозаику, својим радовима подсетио на убедљиву једноставност геометризованих мотива и снагу чистог, помало заборављеног ритма који се поиграва са апстракцијом.

Још један од примера мозаичких творевина који су на мене оставили трага је монументални квадар „Четири годишња доба“ **Марка Шагала** (Marc Chagall), постављен у Чејс Тауеру (Chase Tower), Чикаго, Илиноис. Четири годишња доба живописним колоритом осликавају метафоричне сезонске промене у духовном и физичком животу човека. Постављене у простор, у строго геометризованој форми, 270 квм тесера ни једног момента не нарушава поетичност Шагалове сликарске визије. Ово дело је померило границу мог схватања савременог мозаика и одиграло важну улогу у даљем уметничком развоју. У његовом облику сам видела тесеру као мега-форму и, истовремено, сву поетичност сликарског приказа. Мозаик је у овом случају представљен у форми блиској савременом гледаоцу. Овај пример представља спој сликарског и вајарског поступка који стоје у потпуној хармонији.

Данас, он је техника која покушава да се прилагоди данашњем времену. Највише присутан у декорацији, постао је део дигитално сложених, савршено уклопљених нијанси стаклених плочица чија је производња индустријализована. И поред тога што му је на овај начин одузета лепота ручне израде (чиме је изгубио главну особеност), опстао је сегмент који подразумева ексклузивност.

На савременој уметничкој сцени велики број уметника и даље налази свој израз у прихватању и поштовању традиционалних естетских норми и начину израде мозаика, али не треба заборавити не малу групу иноватора посвећених истраживању другачијег значења мозаика која укључује естетске и технолошке иновације у оквиру ове области. Дела ових уметника су ме инспирисала да видим мозаик као грану уметности која се у потпуности уклапа у савремене токове.



Слика 5: А. Гауди, *Парк Гуель*, Барселона

1.5 Археолошки значај мозаика

Остаци мозаичких целина до сада пронађених и откривених јавности нису само естетске рефлексије уметничких домета одређених епоха, већ су непроцењив документ у опису историјских догађаја или пак, можда много важније, свакодневног живота, који није био довољно битан тадашњим историчарима да би о томе оставили значајнији траг. На мозаичким представама разних периода могу се видети призори тог живота у свој својој једноставности и лепоти. Мозаик је присутан од самих почетака цивилизације, развијајући се упоредо са сликарством и скулптуром, те га треба посматрати као једну од значајних одредница у праћењу развоја човека, његове свести и друштва које је стварао и у коме је живео. Тек понекад врата прошлости се одшкрину и упознају нас са прецима чије наслеђе и данас постоји. У том смислу, мозаик (услед своје трајности) има непроцењиву вредност као документ и сведок ранијих епоха.

Са те тачке гледишта, мозаик се не треба посматрати само као декоративни елемент или део архитектонске целине, већ он постаје документ археолошке вредности не мање значајан од сликарства и скулптуре.

Иако је услед својих „примењених“ особина стављан на лествицу ниже од наведених уметности, мозаик је неодвојиви компонент античког периода: многобројне подне и зидне структуре сведоци су, како свакодневног живота, тако и најважнијих догађаја који су обликовали историјски цивилизацијски ток.

Археолошка вредност мозаика употпуњава моју потребу за духовним повезивањем са прошлошћу. На мозаичким сликама видим свакодневни живот обичног човека. На њима тражим мисао уметника која га је водила приликом изведбе мозаика и тражим одговоре у детаљима. Питам се на који начин је сам уметник доживљавао мозаик, да ли само као врсту посла или је у њему налазио и креативно испуњење. Радећи мозаик, осећам јаку повезаност са давним временима јер се поступак изведбе није променио од тог периода. На својеврстан начин мозаичар преноси вековно искуство у садашње време и тиме потврђује специфичност уметности мозаика.

2. МОГУЋНОСТИ ТРАНСФОРМАЦИЈЕ МОЗАИЧКЕ ПОВРШИНЕ

Једна од основних тачака која раздваја овај уметнички пројекат од осталих у области мозаика је трансформација мозаичке површине из плохе у облик. Мозаик сам увек доживљавала као медиј који може да понуди много више од његове традиционалне појавности. У сваком од ликовних елемената који га сачињавају увидела сам потенцијал да га претворим у облик другачији од уобичајеног схватања. За мене, он је медиј који има могућност да не само да равноправно прати савремену ликовну сцену, већ и да поставља нове уметничке стандарде. Да бих то постигла, морала сам да прођем кроз традиционалне начине извођења мозаика, као и његових правила, који су ме инспирисали да замислим мозаик у времену којем живим и на који начин би он кореспондирао са савременим гледаоцем.

Као што је већ поменуто, предмет мог интересовања је унутрашња структура мозаика, као и тесера чији карактеристични облик желим да истакнем. Посматрам је и као циглу, базични елемент од кога настаје било која грађевина. Тесера има исту улогу у стварању мозаика и сличним поступком као и цигла, гради нову форму. Коцкице/ цигле се ређају наизменично, да би се ојачала форма.

У текућем времену смо окружени дигиталним сликама. Дигитална слика настаје као производ садејства између пиксела и дизајнера. Пиксел има форму квадрата-геометријске фигуре у равни састављене од четири једнаке странице.¹² Пиксел је најмањи елемент дигиталне слике.¹³

Између цигле, тесере и пиксела пронашла сам везу из које сам оформила идеју о мозаику у три димензије. Заједничка карактеристика наведених елемената лежи у томе што формирају облик по принципу слагања и што су исте величине.

Цигла је, као и тесера, тродимензионална форма. Ако бисмо којим случајем правили поделу ликовних елемената по областима, ове две форме бисмо пре подвели као припадајуће вајарству - уметности волумена, него сликарству, области која, условљена дводимензионалношћу платна описује волумен, односно прави илузију треће димензије. Пиксел је по свом облику *геометријска фигура - фигура чије све тачке припадају једној равни, или, то је дводимензионални облик нацртан у равни.*¹⁴ У овој врсти поделе, по свом облику и начину приказивања треће димензије би припао области сликарства.

¹² <https://sr.wikipedia.org/сс/Квадрат>

¹³ www.opsteobrazovanje.rs

¹⁴ www.opsteobrazovanje.in.rs

Тесера у себи носи одреднице и сликарства и вајарства. Она представља обојену коцкицу, дакле боју у геометризваном облику. Оно што мене занима је смена њених улога у формирању мозаичке површине која излази ван оквира традиционалног мозаика (у том случају тесера је само боја у процесу стварања сликарске површине).

Пиксел и тесера су основни елементи у изградњи слике створене поступком ређања и груписања. Пиксел као дигиталне, а тесера као мозаичке површине. Оба елемента су сличног облика, чинећи визуелне приказе по сличним принципима и оба поседују богату колористичку палету. Улога тесере је да створи илузију треће димензије, али, она сама је тродимензионална. Пиксел игра исту улогу у процесу креирања илузије простора, волумена, при чему пиксел увек остаје површински, дводимензионалан. Он учествује у слици са још једним додатком - у компјутерским програмима који се баве анимацијом ствара покрет. Везу између ових елемената сам пронашла у могућностима њихових прелазака из једног облика у други-тесера ствара скулптуру а пиксел покрет, док им је полазишна тачка у слици - дводимензионалној површи.

2.1 Тесера

Тесера је део камена - обрађени камен. То је каменчић исечен у правилној форми, најчешће коцкастог облика. Микелађело је веровао да сваки камен носи у себи скулптуру, а да је вајарство само одстрањивање делова који тој скулптури не припадају.

У случају традиционалног мозаика, тесера има улогу боје. Мозаик је кроз историју покушавао да досегне домете сликарства, те је у том циљу, верује се, и измишљена тесера којом се лакше постиже префињеност сликарских прелазка.¹⁵ Боја је ограничена на коцкицу чија форма има ванвременски карактер. Са другог становишта тесера представља умањену циглу-основни елемент у градитељству. Издвојена из целине ближа је апстрактном виђењу одређене боје, јер је представљена у облику - коцкици која потенцијално може остати засебна, а у исто време, у групи са осталим тесерама, гради слику која може бити апстрактна, или реалистична, у зависности од идеје. Тесера је као његов основни елемент истовремено и симбол мозаика, знак препознавања овог медија.

¹⁵ Гарчевић, Милун, Мозаик: повијест и изведба, Академија ликовних умјетности Свеучилишта у Загребу, Загреб, 2009, стр 21

2.2 Пиксел

Цео данашњи визуелни свет се заснива на пикселима (енг. pixel- picture element- елемент слике)¹⁶ који су основа дигиталне слике. Током стварања слике пролази се много фаза које током процеса рада остају у базама података сачуване као апстрактни призори. У микро-свету пиксел и простор који га окружује имају сопствену динамику видљиву само у случају драматичног увећања слике.

Савремено доба се одликује дигитализованим базама података које се складиште у свом неизмењеном облику. Да би се створио нови дигитални садржај, из ускладиштених датотека извлаче се елементи у неизмењеном садржају, који се путем лејера комбинује у нови садржај. Карактеристика и богатство нових медија лежи у чињеници да се релативно лако могу спајати садржаји који су у ранијим временима, у недостатку знања и технологије били или у потпуности онемогућени, или је то спајање захтевало велико ангажовање (људство, инструменти, студији, простор...) са делимично успешним резултатима.

Најбољи пример у коме се комбинују разни садржаја може се видети на филму чији је основни елемент фотографија. Низањем и убрзавањем фотографија добија се покретна слика-филм. У почетку је филм био без звука, а да би се објаснила радња уведен је нови медиј-текст који се повремено појављивао на биоскопском платну. Касније, као што је већ познато, у филм се уклапа звук и додаје му се боја. Овде већ имамо присутну комбинацију више различитих медија који функционишу у сврху једног циља: стварања нове врсте садржаја.

Пример филма ме је инспирисао да мозаик, који већ у себи садржи принцип “сакупљања” и слагања елемената видим као медиј у који је могуће успешно увести садржај који не припада нужно само мозаику. Из тог разлога сам за почетак почела да истражујем мозаик кроз скулптуру, која ми је, услед великих могућности вајаних облика, омогућила да анализирам тесеру у различито постављеним и обрађеним површинама.

У данашње време, сва технолошка достигнућа која стварају виртуелни садржај се налазе у рачунарским програмима. Сведоци смо скоро потпуно дигитализованих филмова, који у својој реализацији користе искључиво компјутер и дигиталне садржаје. Њиховим уклапањем, премештањем, узимањем одређених елемената неког садржаја и његовог примене на нови садржај, видимо успешну “сарадњу” међу медијима. Знање, искуство и карактеристике једног медија у виртуелном свету се примењује и уклапа у

¹⁶ <https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Пиксел>

друге медије, обогаћујући на тај начин свеукупно схватање уметности и уметничких дела. Данас смо корисници онлајн презентација традиционалних слика које се појављују у виртуелним музејима (Климт). Ликови на сликама оживљавају у покрету, у новом простору који користи традиционални садржај и приближава га гледаоцу новог доба. Скулптуре се виртуелно померају у променљивом простору, комуницирајући са гледаоцем тако што он постаје део имагинарног простора у који се сам укључио притиском на одређено дугме. Статичност прелази у динамичне виртуелне представе, далеко ближе начину представљања и разумевања савременом гледаоцу него што би то можда биле у оригиналу.

У аналогiji ових датости, тесера сам поистоветила са пикселом. Као и пиксел, она нема значајну вредност као издвојен елемент, али у садејству са осталим тесерама/пикселима, они чине темеље на којима се заснива цео дигитални/мозаички процес. Дигитална слика на исти начин гради слику као и мозаик - слагањем и ређањем коцкица. Истоветним начином градње слике, тесера (као и мозаик) поприма карактер савремености и актуелности. Исторемено, пиксел, његова улога и визуелни приказ у дигиталним садржајима ми непрестано омогућавају да, поистовећујући га са тесером, мозаик истражујем на начин који је близак савременом човеку.

Иако сам присталица традиционалних медија јер инкорпоришу у себи људски дух и делање као јединствен елемент кога ни један виртуелни приказ не може да пренесе, нисам могла да останем неосетљива на доба у коме живим. Жеља да учиним мозаик пре свега физички доступним гледаоцу, пронашла је донекле инспирацију у новим медијима. Како сам сведок виртуелних трансформација визуелних садржаја, питање димензионалности мозаика је морало бити анализирано. Оно што мене узбуђује у дигиталним медијима је могућност виртуелног “сагледавања” структуре неког медијског садржаја која до сада није била могућа. Данас, било који корисник интерфејса може на интернету да пронађе скривене слојеве неке чувене слике, да открије фазе и процес рада појединих уметничких дела. Упознати смо са изворним изгледом бојених грчких скулптура. Са разоткривањем тајни које су промениле начин схватања уметности уопште (како сада прихватити Глиптотеку у Минхену и доказано присуство боја на скулптурама чија белина је била основ за стварање нео класицизма и осталих праваца који су у белини античких скулптура видели уметнички идеал, образац којем треба стремити како у техничком смислу, тако и у естетском), истовремено су постали инспирација у потрази за новим, другачијим приказом неког традиционалног медија.

Тако се барем десило у мом случају. Гледајући на екрану компјутера покретне 3D садржаје, замислила сам пиксел као тродимензионалан. Како сам већ навела, пиксел и тесеру видим као сличне форме, неминовно је дошло до размишљања о мозаику као техници која не мора обавезно да припада зидној површини. Тесера је за мене елемент чији облик је постао предмет уметничке анализе и креативне игре која је изнедрила мозаик-скулптуру. Она је сада могла да се сагледа са више страна, исто као и токови који одређују њихов ритам и правац. Приближавајући тесеру гледаоцу, потврдила сам и нагласила њену тродимензионалност тако што сам јој дала нову улогу у стварању слике. Постављајући је у тродимензионалну форму (скулптуру), изменила сам њену првобитну и једину функцију - геометризовану обојену површину у служби формирања визуелног приказа. Боја метафорично добија свој волумен (у облику обрађеног каменчића) док скулптура задржава форму у поједностављеном облику јер ће сликарским поступком илузија простора бити употпуњена. Мозаик тиме повезује два супротстављена гледишта претворивши се у јединствену целину способну да самостално егзистира и створи нову врсту визуелног доживљаја. Геометријски облик-квадрат на најефикаснији начин ствара дигиталну слику са минималним губитком простора између пиксела. Слагањем пиксела ствара се довољно густа мрежа колористичких тачкица које праве дигиталну слику без видљивих прелаза. Са тесером се дешава слична ствар - сложене коцкице се групишу у слику, а размак између њих се губи условљен раздаљином између мозаика и гледаоца. Једина разлика између поступака лежи у удаљености слике од гледаоца - дигитална слика може бити физички близу посматрача који, услед високо развијене технологије, растојање између пиксела практично не види. Мозаик се обично гледа са велике даљине, тако да се услед несавршености ока ствара јединствена слика. Оба медија користе сличне принципе оптичких илузија да би дошле до истог циља- приказа који опонаша сликарски поступак.

У чему лежи основа за ову врсту повезаности између наведених начина размишљања? Одговор налазим у апстрактном доживљају слике. Као што је византијски уметник морао да примени апстрактан приступ у фигуративном опису да би створио доживљај духовног искуства, тако је и творац пиксела морао да осмисли форму која на најједноставнији начин може створити визуелни приказ. Док се корисник интерфејса користи знањем и искуством целокупног цивилизацијског развитка (условљених доступношћу интернет садржаја), и из тог искуства употребљава и трансформише податке потребне за стварање сопствене слике, мозаичар антике и византије је сведок призора које касније оваплоћује у мозаичку слику. И један и други уметник током осмишљавања визуелног приказа

апстрахују податке јер, услед природе обе технике не би могли другачије да створе слику. На неки начин, апстрактно мишљење је инкорпорисано у основе обе технике.

2.3 Елементи апстрактног у сликама византијског периода и њихов утицај на начин формирања визуелног садржаја

Византијски стил мозаика и његова естетика су на мене извршили велики утицај . Како се константно бавим мозаиком сакралне тематике, неминован је и његов уплив на ауторски рад.

У визуелном дочаравању апстрактног света хришћанског учења, проналазим почетке апстрактног сликарства. Преко апстракције сам пронашла пут ка разумевању иконичних приказа и разлога због којих су у њима примењени одређени сликарски поступци. У циљу приближавања посматрача разумевању божанске природе и уосећавања са православним учењем, тј. вером, византијски мајстор унапред смишљеним сликарским поступцима вешто примењује принципе који ће створити визуелно пријемчиву слику са елементима фантазије. Приказ је у домену апстрактне визуелизације јер представљени наратив има тек минорно утемељење у реалности. Да би се ова идеја приближила посматрачу, у сликарским представама византијских мајстора примењени су различити облици стилизације и редукције форме. За разлику од сликарског правца - апстракције, у овом случају циљ није деградација препознатљиве форме да би се створио виши ниво објективне уметности, већ се поједностављењем елемената слике посматрачу приближава доживљај истинске вере.

У ту сврху се користи „апстрактни“ приступ одећи и геометризацијском обликовању њеног осветљења, стилизацији пејзажа, употреби односне пројекције која приказује простор ритмичним слагањем објеката... У циљу експресивнијег доживљаја саме композиције неки од ликовних елемената су редуковани, негде су стилизовани да би се истакла фигура која потенцира духовно искуство. Овде је могуће говорити о апстрактном приступу јер се *намерно мења форма како би се обезбедила функција иконе*¹⁷. Горе поменуте карактеристике византијског стила навеле су ме да форму посматрам у измештену контексту, што ме је инспирисало да у ауторском раду одем корак даље у визуелизацији објеката. Посебно сам много научила о бојама и колористичким комбинацијама јер су византијски мајстори видели и доживљавали боју на начин који је веома удаљен од данашњег поимања. Истовремено сам, при сталном сусрету са

¹⁷ Кордис, Јоргос, Карактер и смисао апстрактних тежњи византијског сликарства, Графостил, Крагујевац, 2013, стр 20-21

стилизованом формама, почела да стилизујем објекте које правим. Виђење перспективе које се сукобљава са данашњом логиком довело ме је у зону имагинације која ми је отворила нове просторе у стваралачком чину.

2.4 Драперија

Мозаик корене налази у текстилу. Како му је првобитна намена била везана за украшавање подних површина, инспирацију за мотиве су преузете од шара на теписима. Фасцинација начином обраде драперија је на несвесном нивоу подстакла моју заинтересованост за текстил и одећу која је стилизацијом довела до њене апстраховане форме.

Поступак у коме је драперија делимично геометризована и укомбинована са меканим колористичким прелазима, највероватније је допринела томе да драперију доживим као чврст конструктивни елемент који се може делимично „омекшати“ колористичким богатством венецијанске пасте. У каснијем развоју формираће се у идеју о стварању мозаичких скулптура- модних објеката.

2.5 Драперија у византијском приказу

Посебан елемент који је мени послужио као инспирација је начин третирања драперије у византијском сликарству. У византијском сликарству, она је *линеарна, али и умерено суптилна, без потчињавања експресивној нужности колико једној пројекцији украшавања.*¹⁸

Линеарност не нарушава пластичност, јер *заталасаност линије чини сама по себи стваралачку (ритмичку) динамичност.*¹⁹ У циљу стварања ритма који ће повезати елементе композиције, губи се потреба за *декоративном функцијом испресавијане набораности драперија.*²⁰ Управо у овој “мекој геометризацији” драперија, нашла сам инспирацију да поједине драперијске наборе на скулптурама третирам по истом принципу. Оне стварају експресиван ритам који се може посматрати као издвојено ликовно дешавање, приближававајући се апстрактном, док са друге стране, довољно јасно и читљиво описују драперију на скулптури. Византијска драперија има базично упориште у природном облику, али се касније развија у форму одвојену од њега и

18 Кордис, Јоргос, Карактер и смисао апстрактних тежњи византијског сликарства, Графостил, Крагујевац, 2013, стр 22 Гиолес, 2003. Стр 96

19 Исто, стр 22

20 Исто, стр23

*унапређује у самостални ликовни догађај. Она има свој унутрашњи живот, свој израз и присуство у односу на посматрача.*²¹

Наведени елементи византијске слике су утицали на мој начин доживљаја мозаика. Иако византијски стил сликарства има строга правила у формирању иконичне слике, у микро-простору креативне слободе византијски мајстор је нашао место за генијална сликарска решења која су у мени покренула имагинативни процес и жељу за истраживањем нове мозаичке форме. У току процеса рада на иконама, директно сам суочена са постављеним сликарским проблемом и понуђеним решењем које се само на први поглед чини једноставним и логичним. Анализа тих решења и њихово превођење у мозаичку форму инспирише појаву многобројних виђења мозаика и његов појавни облик.

2.6 Простор и површина

У истраживачком поступку трудим се да мозаику повратим присутност из периода антике. Позициониран унутар, углавном огромних грађевина, сувише далеко од посматрача, од остаје у сећању као удаљена слика која изазива дивљење. И ту обично престаје даље занимање за мозаик. Својим радом покушавам да га приближим гледаоцу, тако што се може опипати, обухватити, може се изблиза видети структура, материјал и начин како је направљен. На тај начин гледаоцу је омогућено да види мозаик ван уобичајене идеје о њему као компликованој, масивној сликарској творевини, намењеној искључиво зидној површини. Са друге стране, равна површина добија форму, тако да се тесери враћа тродимензионалност путем стварања главне форме-облика. У игри алтернације значења боје, камена, волумена и простора, дошло се до идеје стварања објеката који би били осликани материјалом који се чита као један од симбола вајарства.

Скулптура тако постаје слика-објекат која поседује могућности различитог читања. Да ли ће се доживети као сликани објекат или опредмећена боја зависи од афинитета гледаоца. Циљ овог поступка је да се истакне техничко и наративно богатство мозаика који је нашао заједнички језик са обе области.

21 Исто, стр23

3. ФОРМИРАЊЕ НАРАТИВА

Ликовни проблеми са којима сам се суочила су пратили наратив и истраживање које се тичало разумевања и подробније анализе у оквиру задате теме. Како се она тиче емоција и њиховог доживљаја, током истраживања дошла сам до научних потврда која доказују непостојаност и богатство осећања, те се створила логичка повезаност између наратива и ликовности која би се могла подвести под једну именицу-трансформација.

У природи емоција, и поред свих разноликости у субјективном доживљају, уочава се склоност ка једнодимензионалном сагледавању истих. Оне се као производ садејства природом датог темперамента и утицаја окружења доживљавају кроз увек исту призму која често није у дослуху са реалношћу. Као што је описано у Аботовој сатиричној романи *Равна земља (Flatland)*²², о односу између једно-, дво- и тродимензионалног света и њиховог живља у коме квадрат никако није могао да појми трећу димензију док сам није видео Сферин свет, тако и човек није у стању да појми да одређени доживљај може да се различито тумачи од његовог виђења. Иако је поменуто дело написаноу 19.в., оно пророчки описује данашње време које своди човека на дводимензионалну креатуру способну само за плитке, површне доживљаје. Аботов Квадрат је срећан у свом свету, не схватајући да може да постане нешто више од две димензије. Раван, површински свет не дозвољава му да сагледа дубину догађаја који га окружују, тако он није у стању да појми још неку димензију, у нашем случају трећу, од које смо саздани. У истој тој димензији човек би требало природно да сагледава свет. Међутим, технологија којом смо окружени инсистира на визуелном каналу како би се занемарила остала чула осета. Свет постаје след покретних, дводимензионалних приказа у коме се само нешто гледа (а не осећа). Услед претеране окружености покретним сликама, ми се уместо активног учесника претварамо у посматрача сопственог живота.²³

У аналогiji ових датости, нашла сам се инспирисана да изменим уобичајену идеју не само доживљаја одређене емоције, већ и доживљаја мозаика који је послужио као начин изражавања у овом случају. Услед интензитета доживљених емоција, оне су у процесу имагинације прерастале из апстрактне колористичке слике у форму која је добила волумен и облик. Као и Квадрат који, видевши свет Сфере, покушава да увери

22 Abott,E, Flatland: A romance of many dimensions

www.gutenberg.org > 58,842 free ebooks > 7 by Edwin Abbott Abbott

23 С.Сонтаг претпоставља „модеран концепт јавности у коме су чланови друштва дефинисани првенствено као посматрачи и потрошачи“- Цвитан-Чернелић, Мирна, Bartlett,Бурђа, Влаисављевић, Анте Тончи, Мода: повијест, социологија и теорија моде, Школска књига, Загреб, 2002, стр 138

остале сународнике-квдрате у постојање других светова (Сфера), тако је и емоција израстала из површи у висину да би на крају добила форму.

3.1 Теоријска утемељења из области социологије, моде и одевања и психологије

Занимање за моду и одевање вуче корен услед чињенице да сам основни изражајну форму пронашла у модном објекту. Процес се десио случајно и проистекао је из анализе који би објекат могао да обједини и успешно изрази разнолика стремљења које сам желела да уградим у скулптуру. Модни објекат у овом случају са лакоћом носи наратив који се тиче жене и њеног друштвеног положаја данас, њених емотивних стања, као и везаности за моду и одевање. Мода као област примењене уметности у себи обједињује естетски и друштвени елемент. Модни објекат је само наизглед производ тренутка, док је у реалности убедљиво средство комуникације у међуљудским односима. У њему се преплићу психолошка стања носиоца, његове скривене и нескривене поруке околини, а засебно анализиран, то је предмет који у себи садржи све ликовне елементе погодне за естетску анализу, па самим тим и креативну игру.

Авангардни приступ дизајнера који померају границе модног дизајна, инспирисао ме је и у исто време охрабрио да мозаик замислим у форми скулптуре која тематски припада модним објектима. Да бих боље разумела моду и њене разнородне утицаје на друштво и човека, направила сам истраживање на ту тему чије ћу резултате и анализу представити у наредном поглављу. Значај овог истраживања имао је за последицу да се чврсто задржим у подручју женског наратива, јер се паралелно са њим поставило и питање положаја жене и њеног односа према томе у савременом друштву који ме изузетно занима.

Иако је мода и одевање на социо - психолошком плану подједнако важно за оба пола, морам признати да ме је, поред претходно наведених теоријских питања, подручје женске моде више привукло услед мноштва испиративних дизајнерских решења која надилазе уобичајене визуелне клишее. У модном објекту и његовом значењу нашло се доста преклапања са личном поетиком и начином промишљања о уметничком делу. У овом случају, анализиран је предмет из области примењене уметности који, услед ликовне анализе, губи своју примењену природу и постаје скулптура.

У наставку текста навешћу разлоге услед којих се тема мог уметничког интересовања окреће око модног објекта. Ту спадају теорије из области социологије,

психологије и родних односа. Естетика модног објекта је сталан извор инспирације у мом раду. Склоност ка текстилним шарама, шароликост идејних решења и хумор као чест пратилац истих, даје ми могућност да стално изнова третирам модни објекат као предмет подобан за визуелна решења која припадају домену ликовности. Доза надреалности која се често појављује на предмету практичне функције ме фасцинира. Тренутак у коме се преклапа његова двострука улога (практично и ликовно) је основно жариште и стваралачки потенцијал у мом раду.

Инспирисана сам одсуством перспективе мотива на текстилу и визуелном игром која се дешава између шара и набора на самом материјалу. Илузија перспективе коју ствара шара у понављајућем ритму, светлости и колористичких прелаза, када се издвоји из целине и посматра као детаљ, ствара доживљај у коме мозаик може у најдубљем смислу да искаже свој пуни колористички потенцијал. Разлажући површину на тесере, ствара се један апстрактни свет у коме доминира боја и све њене карактеристике. Комбинација више ликовних области испуњава потребу да се искажем путем облика и боје а модни објекат је за мене постао поље истраживања у коме је могуће успешно уклопити боју, облик и тесеру, јер се област мозаика у великој мери бави анализом драперије, тј. одевних предмета. У овом случају, одевни предмет је “обогаћен” обликом, односно трећом димензијом.

3.2 Социолошки аспекти моде

Значај одеће и одевања је свој утилитарни и естетски карактер почео да (услед значаја који му је додељен као моћном медију) проширује у артикулацији индивидуалног и колективног идентитета.²⁴ С обзиром на чињеницу да одећа представља неку врсту човекове „друге коже“, она поседује не само примарну улогу у физичкој заштити већ представља неизоставан чинилац у друштвеном животу појединца. У природи одевања лежи њен двојак карактер: она представља границу која појединца истовремено штити од друштва, али му и помаже да се постави га на одређено место у друштву.²⁵

Добијајући у претходном веку све шире поље утицаја, мода и одевање данас се анализирају у контексту социолошких, политичких, уметничких, естетских и психолошких дискурса који се баве питањем на који начин се појединац носи са изазовима глобализације. У времену убрзаног смењивања друштвених дешавања, одевање мења своју традиционалну сврху и тиме завређује неопходност другачије интерпретације. Значење одеће и модног знака дубоко залази у област анализе идентитета како

24 https://www.academia.edu/38137178/Odjeća_kao_simbol_identiteta, стр 167

25 Исто, стр 167

појединца, тако и нација. Идеја о себству, културолошким особинама као припадника одређеног народа или заједнице, питање родне припадности, данас се расплињава у мору непотребних информација које релативизују сваки покушај да се сачува аутентичност. У том аспекту одевни предмет је постао главно оружје којим се диктирају нови трендови, тј. артифицијелни идентитети.

Умрежавање и масовно повезивање целог света донело је са собом могућност медијске манипулације над великим делом планете. Модни трендови и исфабрикован изглед представљен на телевизији, друштвеним мрежама и сл., добили су у последње време несхватљиво пријемчив утицај на популацију којој је отежано формирање критичког односа према датим садржајима јер је све доступно и на продају. Промени чак и свој физички изглед данас не представља никакав проблем. Не само одећа, већ и њени пратећи елементи (шминка, асесоар..) су технолошки на тако високом нивоу израде да омогућавају скоро потпуну визуелну трансформацију. Изгубивши скоро све основе на којима почива правилан развој идентитета (породица, нација, културолошко наслеђе), за последицу смо добили појаву шизоидних и хистеричних особа којима је лако манипулисати. Криза субјекта чији идентитет се шири и распарчава под утицајем модних трендова и препорученог „*look-a*“, доводи до релативизације свих вредности. У таквој атмосфери друштво више није место у коме је могуће створити здравог, мислећег појединца. Џејмсон (Jameson) проблем личног идентитета, и шизоидног искуства види као последицу живота под влашћу капитализма.²⁶

Енрике Карпинтеро (Enrique Carpintero) слабљење колективног идентитета разматра кроз *фетишистички, нарцисистички однос према потрошњи као основном извору самопоштовања*.²⁷

Одећа добија комуникативну функцију која путем модног брэнда позиционира појединца у виду самопрезентације властитог тела у процесу социјализације.²⁸ На тај начин могуће је представити се фалсификованим идентитетом који је последица куповне моћи дотичног појединца, а не његових унутрашњих вредности. Одећа постаје систем знакова којим се настоји добити улога и значај у друштвеном систему који се ослања на тренутни тренд. Иако данас постоји развијена трговачка мрежа за куповину дословно свих модних брэндова, ствара се илузија да појединац има могућност избора којим се потенцира његова посебност у односу на друге. Међутим, оног момента када он пожели да уђе у круг било које друштвене групе, суочиће се са строгим хијерархијским системом.

26 https://www.academia.edu/38137178/Odjeća_kao_simbol_identiteta, стр 132

27 Исто, стр 132

28 Исто, стр 132

Неписана правила захтевају поседовање и показивање одређених модних марки као улазницу и потврду припадности. Путем одеће и специфичног стила облачења, појединац се одређује и шаље поруку остатку заједнице ко је и који је његов животни став.

3.3 Психолошки аспекти одевања

Значај одевања у друштвеним обрасцима не би био могућ да одећа није повезана са човеком на дубоком психолошком нивоу. Разлози који се могу узети у анализу појашњења зашто је то тако су разнолики и крећу се идеје да се одећа доживљава као „друга кожа“ која је замена беби у процесу психолошког одвајања од мајке.²⁹ Беба замишља да има заједничку кожу са мајком, а одећа представља замену за имагинарну мајчину кожу која ће дете и дословно штитити од физичког додира. Према Лучионијевој (Luccioni), из *повезаности модне и мајчине коже, проистиче и мушка фасцинација женском одећом*.³⁰

Јунг врши поделу између јавног (окренутог искључиво спољном свету) и приватног (оног што он заправо јесте) „Ја“. Јавно „Ја“ је назвао персоном³¹ која настоји да се прикаже у својој околини онако како појединац жели, а то најчешће постиже начином одевања и понашања.

У основи човековог бића лежи потреба за прихваћеношћу и допадањем која се остварује украшавањем. По неким теоретичарима украшавање тела указује на потребу да се човек на тај начин одваја од других живих бића (Yvonne Deslandres)³², док се негде помиње стид као разлог настанка одеће. Са овим теоријама се не бих у потпуности сложила, јер сматрам да је човеку примаран однос и његово место у заједници са којом живи, а не флора и фауна пред којима би требало да доказује своју различитост од њих.

Нисам сигурна да стид (ако се тиче наог тела), уопште постоји чак и као израз у примитивним племенима. За њих је нагост природна, док се одевни предмети (сукње од лишћа, огртаче од животињске коже..) више користе у циљу украшавања и магијско-ритуалних обреда, него скривања и покривања одређених делова тела. За њих је само *тело представљало медиј за исказивање културолошке симболике*³³, тако да разлог за одевање у овим културама сигурно не потиче од осећања стида.

29 Цвитан-Чернелић, Мирна, Bartlett, Ђурђа, Влаисављевић, Анте Тончи, *Мода: повијест, социологија и теорија моде*, Школска књига, Загреб, 2002, стр 25

30 Цвитан-Чернелић, Мирна, Bartlett, Ђурђа, Влаисављевић, Анте Тончи, *Мода: повијест, социологија и теорија моде*, Школска књига, Загреб, 2002, стр 25

31 Одјећа као simbol identiteta, www.skolest.com., str 2

32 Цвитан-Чернелић, Мирна, Bartlett, Ђурђа, Влаисављевић, Анте Тончи, *Мода: повијест, социологија и теорија моде*, Школска књига, Загреб, 2002, стр 43

33 Коцарева Ранисављев, Марина, *Мода и одевање*. Службени гласник, Београд, 2010, стр 263

3.4 Хаљина као облик

Одевни предмет (хаљина) се може схватити као визуелно променљива форма условљена својом наменом. Када је ван употребе, сложен, његова тродимензионалност готово да не постоји. Тананост текстила прави илузију изостанка волумена, јер се дебљина појединих текстила мери микронима.

Хаљина ван тела у мојој визији је само платнена површина уоквирена граничном линијом. Међутим, оног момента када се обуче, тело јој даје волумен па самим тим и нови карактер, она постаје жива скулптура. Визуелна промена хаљине, као и њено стално мењање улоге условљене употребом/неупотребом, подстакла ме је да спојим могућности три технике (вајарске, сликарске и мозаика) у једну целину. Тим чином сам искористила њихове карактеристике у форми која их обједињује у препознатљивом облику са нешто другачијим садржајем. Као што се смењују наборина хаљини приликом кретања правећи притом константну промену праваца, ритма и осветљења набора, тако сам замислила смену ових техника на објекту. Хаљине и аксесоар су у потпуности изгубиле практично својство, оне су постале позив за анализу и креативну игру у којој тесера постаје текстилна нит, основа за изградњу нове форме.

3.5 Костим/ хаљина /емоција

Костим има и све одлике једног уметничког дела (посматрано кроз призму ликовних елемената-проучавање облика, пропорција, валерских вредности, текстуре..). Његовој анализи може се приступити и са естетске стране³⁴, тако је избор хаљине као објекта погодног за уметничко истраживање био природан след. Руководећи се Џ. Лејвером (James Laver) да *ми одевамо свој дух, а не тело*³⁵, онда интерпретација једног модног објекта (у овом случају хаљине) добија широку лепезу тумачења његових карактеристика. У њему се огледа комплексност и психолошка вишезначност коју одевање носи са собом, а која је захвално подручје уметничког истраживања. Скулптура је преузела симболику одевног предмета користећи модни знаковни језик у ликовној интерпретацији емоције.

Физички облик емоције сам доживела кроз хаљину јер је експресија примарних емоција изражена телом, тј. физичким манифестацијама емотивног садржаја, путем покрета, држања, промена боје... Тело је физичка граница нечијег „Ја“, простор који дели интимни садржај од друштвеног „Ја“, а хаљина је објекат који стоји одмах уз контуре (кожу) тог садржаја, тачка на којој се преплићу две стране нашег бића.

34 Коцарева Ранисављев, Марина, *Мода и одевање*. Службени гласник, Београд, 2010 стр 7

35 Исто, стр 15

Уметник и дизајнер имају истоветно полазиште-конструкција и манипулација телом, са напоменом да слика нашег тела није његов природни облик, већ је његова перцепција обликована и условљена друштвом и културом.

У односу између тела, покрета и простора сам нашла могућност да један функционалан објекат визуелно преточим у уметничко дело које ће, у најмању руку, омогућити гледаоцу да га доживи на необичан начин. Инспирацију за облик хаљина сам проналазила код дизајнера који су модне објекте посматрали као скулптуру, разобличујући притом његову функционалност и примењени карактер. А. Меквин (Alexander McQueen), Жан Пол Готје (Jean Paul Gaultier), Џ. Галијано (J. Galliano), Јана Стербак (Jana Sterbak), Виктор и Ролф (Victor & Rolf)... су тек неки од уметника који су се поиграли визуелним детерминантама модних објеката, дајући им разне функције у друштвеном контексту, али су истовремено померили границе дизајна, оставивши за собом доказе да одећа може изаћи из строгих оквира примењеног садржаја и постати уметнички објекат пар екселанс.

Хаљина није занимљива само као објекат са огромним потенцијалом за визуелну трансформацију, она је истовремено и знак/одредница жене и њене полности у социјалном контексту који одређује и моју поетику. Значење облика хаљине, детаља, боје.. сам инкорпорисала у креативну замисао скулптура јер њима желим да нагласим начине којима се жена носи са друштвеним системом. У следећем поглављу навешћу уметнике и дизајнере који су видели одећу на начин ближи ликовном представљању, него њеној функцији. За њих модни објекат нема једнолинијску функцију у служби украса и заштите тела, он постаје повод за стварање дела које поручује, провоцира, ослобађа.. Оно је носилац новог времена и нове естетике. Цео процес се десио захваљујући сарадњи уметника и дизајнера који су, свако својим квалитетима, дали иновативне визије модних објеката и тако ослободили моду од ограничења употребног, а сликарству и вајарству отворили нове путеве једне естетике која третира модни објекат на начин који се у појединим случајевима граничи са апстракцијом.

Повезаност моде, уметности и потрошње постала је предмет анализе почетком века, када су уметници попут италијанских футуриста Ђ.Бала (G. Balla), Мена Реја (Man Ray), П. Поароа (P. Poiret), С. Далија (S. Dali), прерафаелита... почели да користе модни вокабулар и преиначују његово значење у уметничким делима. Увек се огледао у неком облику критике друштва које намеће своје стандарде највише путем моде и одевних предмета.

Прва уметничка сарадња уметника и модног дизајнера у двадесетом веку десила се између Мена Реја и Пјера Поареа када су за потребе часописа *La Revolution*

фотографисали Поареове креације које су изазвале шок својим слободним, лаганим кројевима у интерпретацији оријенталне моде. Ова сарадња сматра се почетком савременог схватања моде.

Користећи моду у смислу метафоричног преиначавања њеног вокабулара у контекст надреализма, треба поменути још увек инспиративну сарадњу између Елзе Скјапарели (E.Schiaparelli) и С. Далија која је изнедрила низ одевних предмета чија се примарна функција мења и изненађује измештањем у други одевни предмет. Најбољи пример за то је Скјапарелин Шешир са ципелом или *The Lobster dress* (Јастог хаљина), настала према Далијевом цртежу и која, по његовим речима, налази аналогију између црвене боје јастога, његове укусне нутрине и унутрашњости младе девојке која се стиди при помену њеног тела.³⁶

Надовезујући се на рану авангарду и *readymade*, одећа и њена симболика настављају са развојем свог деловања у савременом конципирању уметничког дела. Одело код неких уметника постаје основни медијум чијом се трансформацијом и рedefинисањем његове основне функције отвара нова врста комуникације између дела и посматрача.

Став ових уметника-критичара визуелно се уобличио у низу авангарних модних објеката. Третирајући модни предмет ван његове уобичајено-очекиване појавности, створио се низ решења која више припадају домену уметничког дела него дизајну. Модни објекти су постали живе, ходајуће скулптуре иницирајући на тај начин један правац у области моде која не налази упориште у функционалности објекта (као његове основне одлике) већ у његовом естетском елементу.

Новонастали квалитет који је модни објекат овим чином добио, помогао ми је да се ослободим стандардног доживљаја мозаика и његових ограничења, и навео ме да размишљам о њему као изазову представљеном у облику препознатљиве форме која техником мозаика опонаша текстил и његове карактеристике. Повучена колористичким и валерским богатством текстилних материјала употребљених у служби одевног предмета, дошла сам на идеју да искористим сликарске могућности мозаика и применим их на скулптуру - интерперетацију модног објекта.

36 <https://www.daliparis.com/en/salvador-dali/dali-and-fashion>

3.6 Социјални аспект и улога хаљине у односима између полова

С обзиром да се хаљина сматра главним предметом женске гардеробе, оличењем женствености у западној култури, фетишем, у овом одељку бих рекла пар речи на тему жене, њеног положаја у друштву и начина како јој је хаљина помогла да оствари бар делимичну моћ у „борби полова“. Иако се моје уметничко истраживање односи на анализу појединца у времену које инсистира на емотивној отупљености, одредивши хаљину као објекат преко кога сам настојала да изразим свој уметнички став, не бих могла да изоставим тематику која се тиче женског питања. Са друге стране, хаљина представља инспиративан извор ако се посматра као скулпторска форма која пружа широк дијапазон могућности за истраживање. Драперија, крој, боја носе сваки засебно велики потенцијал у изражавању, дали су ми могућност да слободно интерпретирам сваки од поменутих сегмената. Облик хаљине/скулптуре су инспирисане прегледима ревија haute - couture колекција, чија носивост и функционалност не подлежу комерцијалној сврси, као ни широкој публици. Оне су израз филозофског става креатора транспоноване у мимезис функционалног објекта.

Посматрајући жену у патријархалном уређењу, може се лако разумети разлог тако великог фокуса женске перцепције ка модним објектима. Они нису само предмети који изазивају естетски доживљај, већ бављење њима обухвата велики део пажње и времена посвећен друштвеном контексту. У женској природи је да се украшава и изгледа лепо. Да ли је та склоност биолошка или резултат друштвених договора, није у овом тренутку тема анализе. Чињеница остаје да је одевање важан сегмент социјалног одређења, па му самим тим припада и одређени значај. Тако је и хаљина која представља симбол женског пола значајно поље за истраживање како социолошке, тако и визуелне и симболичке представе о жени.

Како је самим рођењем према Фројду створена са „фалинком“, њена улога у патријархалном друштву не може бити прворазредна, него се цео њен живот и васпитање усмеравају ка улози подређеног који ће живети и радити у служби мушкарца. У ту сврху, једна од њених улога је да буде лепа и украшена. То је тренутак у коме се оваплоћује смисао постојања моде и њених закона. Она диктира не само облик модног предмета него обликује и само тело. Хаљина као персонификација жене постаје архетип који својим обликом и бојом већ на први поглед говори много о њеном носиоцу. Као мирис у животињском свету који је датотека о пролазнику, тако и хаљина говори о ставу, начину живота и карактеру њене власнице.

Према теоретичарки Кејт Линкер (Kate Linker) жена у патријархалном друштву *не говори, већ бива гледана, приказивана и претворена у објекат*³⁷. Пасивна а не активна, постављена у улогу објекта, *она је предмет сталног мушког присвајања у друштву, у којем приказ поседује моћ обликовања идентитета*³⁸. Жена је принуђена да се претвара и одабира наметнуте јој друштвене улоге (домаћица, заводница, жена „средњих година“, мајка, мушкарчева неговатељица...). Развивши способност „прерушавања“ у улоге у којима је она увек у потчињеном положају у односу на мушкарчеву супериорност, она налази начине да „немо“ бар донекле, истакне свој значај, тако да облачење и мода постају центри њеног интересовања. У том смислу хаљина као модни објекат добија на својој важности не само као визуелни приказ него и као симбол и друштвена одредница.

С обзиром да им је вековно одузета важност на интелектуалном пољу, жена се окренула овом модном објекту као начину изражавања свог става и идентитета. Она постаје њен гласник и њена снага. У добро скројеној хаљини, пажљиво изабране боје, жена добија тако прижељкивану јој моћ која ће довести мушкарца у стање обожавања како ње, тако и објекта којим је њено тело обавијено. Жена уз помоћ хаљине постаје објекат мушкарчеве пожуде који, услед жеље за поседовањем, краткотрајно заборавља своју доминантну улогу и препушта жени улогу онога који одлучује.

Тај моменат је круцијалан у партнерском односу за касније освајање слобода и постављање граница у којима жена може да се креће. У зависности од њених способности манипулације, она ће створити шире или уже поље кретања и утицаја на мушкарца са којим јој је, све до скоро, било одређено да живи.

Откривањем и сакривањем одређених делова тела, она утиче на најдубље слојеве мушкарчевог несвесног. Сваки детаљ хаљине у било ком периоду историје моде носи симболичку поруку. Источњачки кимоно откривао је део врата који су цивилизације Кине и Јапана сматрале изразито сексипилним. Направљен на начин да онемогућава жени слободно кретање, кимоно ствара визуелну слику крхке нежне жене која изазива заштитничка осећања. Она је „заробљена“ кројем, те подсећа на биће неспособно да се креће, увећавајући тако мачоистичку идеју о моћи мушкарца који ће је изабрати, победити је и касније се бринути о њој као још једном у низу освојених трофеја који би доказао његов друштвени статус.

Са друге стране планете, посматрамо исту слику о идеји женске „физичке неспособности“, само обрађену на другачији начин. Ако само мало истражимо историју

37 Ерић, Оливера, Представљање жена у дигиталним медијима у Србији крајем 20 и на почетку 21 века: питања феминистичких теорија интерпретације, докторска дисертација, Универзитет у Београду, Београд 2010, стр 1

38 Исто, стр 1

моде и њене трендове, видећемо да хаљина готово увек има понеки детаљ у кроју који жени на суптилан начин онемогућава слободно кретање и природан покрет (корсети, кринолине, венецијанске ципеле..). Само су цивилизације пре Христа подржавале облик и материјале овог модног предмета који је, поред своје естетске вредности поседовао и одређени степен практичности, тј. лагано обавијао женско тело које је истовремено истицало и сакривало сваки педаљ истог. Оваква форма хаљине означава став античког човека према телу уопште. Било женско или мушко, оно се слави у свој својој величанствености и лепоти. Зашто онда такво тело покривати крутим материјалима који онемогућавају визуелни доживљај, одн. уживање у њему? Оно што је у подсвести западног човека оставило примарни доживљај је средњовековни хришћански утицај једног потпуно накарадног доживљаја сопственог тела и наметање одвратности према природним процесима које га прате. Женско тело је било потребно покрити и разобличити. Оно ни на који начин није смело да изазове пожуду. Тек је ренесанса мало омекшала облик и дала нову димензију жени као објекту отвореног обожавања.

Хаљина као величанствени и неутуђиви „женски“ предмет у свим цивилизацијама има идентичну сврху која има за циљ потврду и величање женске лепоте.

У промишљању на тему друштвених односа данас и доминирајућег отуђења у целој западној цивилизацији, још један разлог зашто сам се одлучила да објекту - скулптури припишем женска обележја лежи у томе што сматрам да су жене у компликованијој ситуацији у односу на мушкарце. У интервјуима које сам водила приликом истраживања, жене су, пре свега, биле заинтересованије да разговарају о проблемима са којима се суочавају. У односу на мушкарце који су се суочавали са истом тежином животних ситуација које су приморани да превазиђу, дошла сам до закључка да се жене нешто теже емотивно носе са изазовима. Балансирање између каријере и породице многе од њих је доводило у стање безизлазности и очаја, али сам са друге стране остајала задивљена начинима које су проналезиле да би оствариле жељени животни стил.

Суочавање са тековинама глобализације која је изнедрила нарцисистички карактер појединца усмереног на остваривање искључиво сопствене добити више погађа жену, јер се суочава са биолошким поривом за остваривањем потомства и жеље да се докаже на радном месту. Друштво (с обзиром да је постало бескомпромисно и неемпатично) јој оставља мало избора, тако да деца (ако одлучи да их има), најчешће плаћају цену вишка радних сати проведених ван куће. Таква жена, пре свега, постаје преморени родитељ коме недостаје стрпљења и љубави за сопствене потомке, партнер несигуран у себе услед константне медијске пропаганде која промовише младост и здравље (јер не може се

бити вечито млад и пожељан) и преплашени запослени коме нису гарантовани основни параметри сигурности којима су биле повлашћене претходне генерације (сталан посао, извесна плата, очекивана пензија). Под константним притиском животних околности, надвија се опасност од емотивне неиспуњености и тињајућег незадовољства које се најчешће одрази у некој врсти ауто-деструктивних потеза са погубним утицајем на породицу или блиско окружење.

Саосећајући са масом жена заглављених у разноликим проблемима које ипак налазе довољно хумора да прокоментаришу прилике у којима се налазе, хаљине-објекти су омаж храбрости и величине духа над сивилом времена чији смо сведоци.

3.7 Проблем отуђења

У садашње време, које предност даје знаку над оним што је означено, копији над оригиналом, представи над стварношћу, појавности над суштином ...истинито се сматра профаним, а само је илузија света. Тачније, свето се увећава у мери у којој истинито измиче, а илузија појачава, тако да највишем степену илузије одговара највиши степен светости.

Фојербах, из предговора за друго издање *Суштине хришћанства*³⁹

Глобализација представља феномен који се може посматрати са различитих научних становишта која се односе пре свега на поље економије, политикологије, социологије, психологије, историје, филозофије. Економска размена између народа условљена је међусобним утицајима који се дешавају услед упознавања нових култура и језика, пропраћена је увек реакцијама у уметности. Промене у друштву које се дешавају у последњем веку су постале тема све многобројнијих критика савремених уметничких праваца и теоретичара друштва, јер је по свему судећи, доминација материјализма над духовним има за последицу све већи број душевних болести и неуроza које резултују све трагичнијим дешавањима на друштвеној сцени. С обзиром на кратак временски период о коме је реч, још увек се не може са сигурношћу извести правилан суд и предвиђање каква будућност чека нове нараштаје. Као уметник, нисам могла да не одреагујем на дато чињенично стање. Представљено истраживање свој иницијални порив има у личној побуни против уређења које намеће отуђеност као стандард и начин живљења.

У циљу размене општих добара, дошло је до тријумфа тржишта конкуренције и развоја великих индустрија на којима су лежале основе државних економија. Ко

39 <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla.a4.pdf> стр 6

результат такве врсте деловања природан след је пораст комуникацијских система који је у последњим деценијама као продукт изнедрио истомислеће генерације које изворе сазнања углавном налазе на строго контролисаним интернет претраживачима.

Колико год да су очигледне предности глобалног умрежавања и отворене могућности које погодују интелектуалном развоју појединца, са друге стране, тај исти појединац је изложен сталном притиску медија које намећу одређену врсту понашања и мишљења. У друштвима која су прихватила модерне економске системе, изражена је потреба приказивања живота која се остварује путем гомилања призора представљених путем медија. Да би се избегао стваран, чулни додир човека са животом, *сада је удаљено у представу*.⁴⁰ У обједињавању појединачних призора ствара се јединствена илузија живота која се нуди обичном конзументу, покретачу економског развоја, као исцениран привид истине у чије измишљене слике треба апсолутно веровати и прихватати их као проживљени део личне историје. Тако пасивизиран, човек жељно ишчекује нове трендове, моду, правила понашања и мишљења, не би ли све наведене појаве сервиране путем дводимензионалних екрана што радосније прихватио као своју истину. Постајемо сужњи Спектакла, једином глобалном владару данашњице, као *једином циљу и резултату економије*.⁴¹ Спектакл у својој сладуњавој појави јасно дефинише *шта друштво може да обезбеди*, у исто време строго ограничавајући *могуће од допуштеног*.⁴²

У систему потпуне доминације, треба пре свега неопажено укинути слободу поједница, ограничити му економску моћ и укинути слободу мишљења и постојања. Да би се овакве појаве десиле, потребно је одвојити човека од аутентичности његовог бића а то се постиже отуђењем на разним нивоима, марковским отуђењем које почиње са отуђењем човека од производа свог рада, де боровском економском *зачараном кругу изолације* у коме технологије заснивају на стварању *усамљење масе* (аутомобили, интернет, друштвене мреже...). Појединцу су пружене све могућности да опстане као сам и да то стање чак ни не примети. Ту долазимо до егзистенцијалног апсурда јер је човек по природи друштвено биће, неспособно да функционише у изолованој средини.

Маркс је у својој теорији упозорио на опасности капитализма и последице владавине капитала које човека лишвају људскости у циљу стварања „идеалног“ потрошача-конзумента производа капитала. Одвојен од своје слободне природе и креативности, која је по Марксу основ људскости, човек трпи не само умртвљивање на физичком нивоу

40 gerusija.com/downloads/Drustvo_spektakla.pdf, стр 6

41 <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla.a4.pdf>, стр 6

42 Исто, стр 6

(дуготрајним седењем на послу, конзумирањем медијских садржаја, недостатком физичке активности...), већ се истовремено дешава и врста менталне дегенерације која се огледа у низу психичких поремећаја и болести као последицама трајне изложености стресним ситуацијама. Депресија, анксиозност, агресија.. постају потенцијални извори за стварање угрожавајућих ситуација по велики број становништва које још увек нема адекватан одговор за спречавање немилих догађаја.

Могли бисмо рећи да данас живимо у култури која је своје знање о природи човека применила на начин подмуклог ширења атмосфере константне, тихе претње као савршено погодне појаве за имплементирање разних садржаја у циљу манипулације јавним мњењем. Човек је на тај начин подвргнут константној стрепњи која га онемогућава да слободно дела, те зато функционише по испројектованој матрици „пожељног понашања“. Да ли је могуће путем уметности дотаћи се духовних сфера друге особе и отворити јој на тај начин бар део унутрашњег простора у коме поново постаје господар свог бића, када више нема одговорност ни кајања ни изговора? Смемо ли се усудити данас на такав корак - потпуно преузимање личне одговорности зарад слободе, ослобођени фантазмагоричних страхова заједнице, доживимо аутентичност себе и других? Бавећи се бригом о сопственој егзистенцији која је данас смишљено несигурна, појединац нема времена, енергије, а све више ни жеље да се бави питањима од друштвеног значаја у којима би био у стању да захтева промене у циљу хуманијих услова живота свих становника. Револуција постаје феномен који се дешавао некад у прошлости, избледело сећање на друштвене појаве прошлих времена. Храброст се своди на лични чин који се, ако у себи садржи неподобне критике на рачун политичких прилика, брзо заташкава у прегршти дневних информација. Са свешћу о непобедивости државног система, никоме више није до побуне јер се било какав отпор своди на романтичну представу о правди и бољитку који се никад неће остварити.

Све веће раслојавање друштва на различитим нивоима (расна, економска и родна неравноправност су само неке), не може а да не остави последице на унутрашњи живот појединца. Питања која мене лично занимају и покрећу као уметника, крећу се у правцу разумевања врсте и степена утицаја медијске пропаганде на идентитет припадника грађанског друштва у оквирима западно оријентисане културе. Налазећи да је ова групација највише под ударом промоције разноврсних трендова у начину живота, исхране, моде, уметности..., постављам себи питање у којој мери је могуће изазвати реакцију путем уметничког деловања на све мање сензитивну популацију са склоношћу да обликује свој став и мишљење према текућем информационом мејнстриму? Да ли ће уметност бити

једини медиј истине, јер ако она то није, преостаје јој само да обитава у сферама укуса, који се може прихватити или не. Ако је истинита, она мора бити прихваћена, без обзира на афинитет. Истина носи снагу коју, ако је уметност изгуби као своје основно својство, престаје да буде уметност и прелази у домене других области.

Иако сам свесна чињенице да ако желим да постигнем било какву реакцију уметничким деловањем, потребно је да дело провоцира на бруталан начин, не би ли изазвала било каква реакција данашњег гледаоца преопретећеног визуелним садржајима. Пошто нисам присталица естетике ружног, своју поезију базирам на изненађењу.

Просечан конзумент галеријских поставки на територији Србије, а и шире, нема баш често прилику сусретања са скулптуром у мозаику. Она представља редак начин уметничког изражавања који за успешну реализацију захтева извесну (не малу) количину вештине, импровизације, храбрости и стрпљења. Због свега тога, гледалац ће се суочити са унеобичајеном сликом мозаика која га може покренути ка путу уживљавања са уметничким делом. То је тренутак када он види мозаик као савремену технику која лагано прати данашњу ликовну сцену. То је такође и тренутак када је могуће пренети жељену емоцију на посматрача који је, заинтригиран другачијом појавношћу мозаика, пристао на невидљиву комуникацију уметник-дело-гледалац. Спајањем различитих медија у нови конгломерат, дело оваквог типа прихватљиво је у времену чија је главна одлика сажимање разнородних података у једну целину.

4. ИСТРАЖИВАЊЕ ПРОСТОРА И ПОЈМА ВРЕМЕНА - ПОЧЕЦИ

У почецима потраге за сопственим стилем, направила сам десет мозаика, просечне квадратуре од 3-5 квм појединачно, у којима је простор третиран на исти начин као и у византијској уметности. Иако не златан, он је био мање-више једноличан у колориту, без покушаја описа треће димензије. Главна идеја је била представа идеје унутрашњег мира. Употребљени су мотиви из ранохришћанске уметности, који су већ формиране асоцијативне слике колективне свести. Присутни су у свом неизмењеном облику, сложени по интуитивном виђењу Склада. Процес слагања тесера је сличан стварању Мандале⁴³. У овом случају, он је преиначен у доживљај хришћанства, односно духовне смирености коју сам желела визуелно да представим. Као и у раном хришћанству, када је ова религија у свом заметку још увек била неупрљана компромисима и манипулацијама, покушала сам да дочарам духовну вибрацију која би могла да се поистовети са искреним веровањем у нешто. Мој уметнички задатак је том приликом био покушај да дочарам стање духовне слободе које се постиже дуготрајном молитвом /медитацијом.

У ликовној анализи испитивала сам простор неоптерећен наративом. Интересовање се кретало у правцу питања како димензија тесере доприноси доживљају монументалности? Шта се постиже комбинацијом различитих величина тесера? У исто време сам се бавила питањем како се изабрани мотив понаша у односу на стилизовани простор? Да ли он у таквом простору добија или губи на важности у ликовном приказу?

Током стваралачког процеса који је, условљен техничким захтевима мозаика дуготрајан, суочила сам се и са појмом времена који се појављује као неодвојиви елемент у сагледавању простора.

4.1 Време

Понашање неживих форми у савременој култури и уметности све више стичу статус ствари са *свешћу о себи* па их тако човек прихвата и подржава и са њима комуницира.

43 **Мандала** (нагласак је на првом слогу, Санскрит, мандала - буквалан превод „круг“) је духовни и ритуални симбол у хиндуизму и будизму који представља универзум. ^[1] У уобичајеном коришћењу „мандала“ је постала генерички израз за било који дијаграм, графикон или геометријски образац који представља космос, метафизички или симболички. Основни облик већине мандала је квадрат са четири мања квадрата који садрже круг у централној тачки. Сваки квадрат је у облику слова Т. <https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Мандала>

У таквом статусу бајковитог поимања статичних форми, све се више увлачи *време* као фактор који се тумачи простором.⁴⁴

Ако разумемо простор на овај начин, онда слагање коцкица у истоветном ритму „продужава“ доживљај времена током посматрања дела, омогућавајући тиме остварење крајњег циља, а то је увод у медитативно стање свести.

Фројд сматра да је наше несвесно безвременско, односно да не зна за простор и време. Таква ванвременска стања се догађају уметнику за време стварања, а свима нама у искуствима сневања.

Ниче и Бергсон говоре о *психолошком времену* односно доживљају времена. Неком време пролази спорије, неком брже. Лето, природа, ноћ, усамљеност, медитирање успоравају доживљај времена.⁴⁵

Слагањем великих површина мозаика, желела сам да „увучем“ посматрача у доживљај „безвремености“ који сам искусила у процесу рада. Доживљај неодређеног простора који нема захтеве према гледаоцу у смислу потребе да дефинише простор ни да га временски одреди. Ритам и ток ређаних тесера је једноличан, предвидив, креће се путањом чија репетитивност омогућава ментални улазак у „зону заборав“.

Мозаици постављени по поду галерије, омогућавају гледаоцу да са мале удаљености осмотри величину коцкица и начин којим су оне ређане. Плоче великих димензија могу тек делимично да се сагледају, што значи да гледалац мора да обиђе целу композицију да би стекао пун доживљај. Док обилази мозаичку плочу, он мора да се суочи са бројношћу коцкица које сачињавају приказ, тако да га већ тај чин уводи у доживљај времена и простора. Тренутак када се уочи материјал (мермер и гранит) од кога је састављен мозаик, који претходно мора да буде обрађен да би се ту поставио појачава доживљај, јер гледалац постаје свестан дужине трајања слагања мозаика. Цео процес добијања коцкица из мермерне плоче се ради углавном ручно. Обиласком око плоче он стално открива нове мотиве, размишља о времену које је употребљено за стварање мозаика, усећавајући се са приказом.

Током истраживања коју величину тесере да применим, дошла сам до закључка да истоветна димензија коцкица мање „узнемирава“ поглед. Понављањем и једнакошћу поистовећују се са ритмом молитве као врстом вишег стања свести.

Мотиви коришћени као елементи у визуелном приказу су, као што је већ поменуто, узети из ранохришћанске терминологије у свом неизмењеном значењу. Њихова

⁴⁴ Богдановић, Коста, Поетика визуелног, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005, стр 43 -50
⁴⁵ www.skripta.info/wp-content/uploads/Bela-Hamvas-Istorija-i-apokalipsa.pdf, стр 92

једноставност у облику и колориту инспирисала ме је да их искористим као симболе снажног асоцијативног дејства. Линија је основни елемент присутан код ових мотива. Сенка готово да не постоји (појављује се као линија/знак која шематски упућује на волумен). Неоптерећен дескриптивним описом, он двојако делује унутар слике, као њен део и као самостални елемент.

Поред тога што је сваки представљени мозаик целовит приказ, они заједно чине хармоничну амбијенталну целину.

Основни материјал за израду плоча су мермер и гранит који су, услед прастарог начина обраде, изазвали код посетилаца специфичан осећај измештања у неку другу временску зону. Пред тридесетак квадратних метара прерађених у коцкице просечне величине 1,5/ 2цм, камен се показао као снажан елемент у стварању ликовне замисли. Он не оставља могућност да се доживи другачије него као монументалан. Камен задивљује гледаоца својом структуром и богатством боје. Иако исецкан на комадиће, сваки његов део је прича за себе чије се колористичко богатство и уникатност истиче на свакој тесери.

4.2 Напуштање геометризоване слике

После ове изложбе моје размишљање је почело да се креће у правцу поигравања са формом. Иако и даље дводимензионални, мозаици које сам радила су почели да мењају свој стандардни четвртасти или округли облик. Форма је почела да се помера по дијагонали или да поприма неправилан облик. Простор постаје активни ликовни елемент, и тиме, заједно са линијом и бојом, равноправан чинилац у градњи ликовне целине. Форма добија испупчења, улегнућа, престајући да се појављује у очекиваном облику. Прераста у петоугаоник који, као прва форма после троугла и квадрата има потенцијал да изнутра тежи ка спољном простору. Уместо да искористим његов пети угао као најистуренију тачку у опцрту која има способност пробоја у спољни простор, форма је управо на том месту „уштинута“, стварајући поље празнине које делује недовршено. У потреби да се на неки начин она визуелно надомести, ствара се стална динамика призора. Празнина се може схватити као потенцијал за настанак новог дешавања које је препуштено осматрачу да га замисли по сопственој машти и осећају.

Други мозаички приказ је био у форми ромба. Овај облик ствара илузију покрета услед положаја углова који улазе у простор више од углова квадрата који је основа ромба. Промена нагиба страница наговештава покрет у правцу линеарне форме коју сам искористила да бих истражила на који начин ће померање углова утицати на доживљај

мозаичке површине коју сам до тада доживљавала као статичну. Мозаичка површина која је у мојој свести до тада чврсто била повезана са дводимензионалношћу, почела је да се илузивно таласа и мења. То је био тренутак у коме се променила представа мозаика као дводимензионалне површи, и моменат када је и практично почео експеримент са трећом димензијом, односно обликом.

4.3 Употреба текстила на скулптурама

Једна од главних функција текстила блиско је повезана са одећом, објектом намењеном пре свега заштити од временских непогода. Уско је повезан са додиром, тј. односом између тела и материјала у функцији заштите.

Текстил и његова примена у оквиру скулптуре сам употребила као још један елемент везан за жену. Израда текстила и украшавање одевних предмета су традиционално везани за делатност жене. У племенским друштвима и нешто касније, процесу стварања текстила је придодавана магијска моћ и симболика.

Употреба текстила у скулптури је употребљена у његовом магијском, архетипском својству. Његова присутност у оквиру скулптуре је метафора женске коже и њене рањивости.

Као ликовни елемент у овом случају је искоришћен као компонента која ће нагласити контраст између мекоће текстила и тврдоће скулптуре. На тај начин, он губи улогу декоративног елемента обогаћујући скулптуру још једним квалитетом - тактилном разноврсношћу.

Примена текстила је у истраживачком смислу ми је отворила велики и занимљив простор за изражавање.

4.4 Боја

Представљене скулптуре у оквиру изложбе у колористичком смислу носе снажну симболику. Колорит се креће у опсегу три архетипске боје: бела црна и црвена. Из тог разлога биће укратко ће бити изложене основне карактеристике друштвени смисао и улога боје.

Светлост као феномен са којим се човек суочава од почетка постојања, нераскидиво је повезана са бојом. Без ње боја не би постојала. Она је крајња супротност таме у којој се боје не разазнају, практично, не постоје.⁴⁶ Њена појавност и доказ постојања оваплоћен

46 Итен, Јоханес, Уметност боје, Уметничка академија у Београду, Београд, 1973

је у природној атмосферској појави - дуги, којој је придодат божански карактер као небеске манифестације божанске поруке. Хаљина богиње Изиде прелива се у дугиним бојама, У грчкој митологији гласница богова Ирис носи појас дугиних боја као симбола обнављања савеза између људи и богова, у хришћанству појава дуге ће бити, као и у грчкој митологији, знак савеза између Неба и Земље, Бога и људи...

Наведени примери објашњавају значај и симболику боје у животу човека. Оне представљају *живот, јер би свет без боја био мртав*.⁴⁷ Дубока повезаност између човека и боја створила је снажну симболичку основу у представљању виших облика људске егзистенције везаних за сферу духовности.

Боја је за сликара основно средство изражавања. Путем колиристичких односа он је у стању да објасни унутрашњи садржај који га покреће у креативном процесу. Са друге стране, гледалац преко боје на несвесном нивоу прихвата понуђени садржај и уживљава се у њега, тј. има естетско искуство. Међутим боја без свог симболичког садржаја би остала н а нивоу *сентименталног изражаја* тј. чулног надражаја без значења.⁴⁸ Из тог разлога њена симболика има свој значај и функцију како у уметности, тако и у историји друштвених промена.

Једна боја никада не постоји сама: њено значење у потпуности „функционише“ у друштвеној, уметничкој и симболичкој перспективи само онолико колико је у вези са или у супротности с једном или више других боја.⁴⁹ Сличан став заступа и Доналд Брикман који сматра да човек доживљава предмете са свим својим квалитетима (боја, тон, тактилни доживљај..). Сваки од ових елемената у свести не постоје као самостални, одвојени од предмета, што би значило да се и боја не може посматрати као самосталан ентитет.⁵⁰

За разлику од њега Давид Кац сматра да се *боја у естетском пријему појављује, без материјалне структуре, неодређено локализована. Ради се о тенденцији дематеријализације боја када се она појављује дводимензионално, само фронтално према посматрачу, које он назива површинским бојама*.⁵¹

Током времена људи су на различите начине разумевали колористичке односе. Антички, рано хришћански и добар део средњовековног периода црну и белу су се схватале као засебне боје. Заједно са црвеном, представљале су цео симболички свет. Спектар није постојао до Њутновог открића.

47 Исто, стр11

48 Исто, стр17

49 Пастуро, Мишел, Црна, историја једне боје, Службени гласник, Београд, 2010

50 Петровић, Сретен, Боја и сваремено сликарство, Научна књига, Београд, Просвета, Ниш, стр 31

51 Исто, стр31

Недовољно познавање природе и њених законитости доводило је до мистичног схватања универзума, мишљења подложног бајколиком доживљају света. У рукама малобројних школованих људи, то је била прилика да се необразованом свету пласирају разноврсна празноверја везана за симболику боја, таме, светлости, појединих животиња. На тај начин створена је база за стварање симболике боја која је од средњег века до данас у огромној мери промењена, али у којој још увек постоје одједи некадашњих схватања.⁵²

Са секуларизацијом уметности боја је постала средство уметничке експресије којом је сликар могао личније да се изрази. Ослобођена религијске симболике она почиње да се све више посматра кроз *естетски квалитет*, тако да је сликар *ослобођен предрасуда естетског допадања, има могућности да на нов начин, боје, ради њих самих, сликовно-логички постави, да их доведе до израза њих самих ради.*⁵³

Према истом аутору (Фрилинг), *рођени уметник ради као природа, а не према природи, а боје и форма су једина средства сликања.*⁵⁴

У **уметности мозаика** боја је од пресудне важности јер се *свака обојена површина састоји из низа појединачних бојених тачака, од којих је свака морала бити претходно смишљена и проверена.*⁵⁵ Овакав приступ у грађењу слике изискује време, али у том времену уметник сваку коцкицу проучава као појединачну боју и варијације колористичких односа. То је посебно изражено код венецијанске пасте, материјала засићене колористичке вибрантности. Тако гледано, може се рећи да је мозаик област сликарства који се најаналитичкије бави бојом. Из тог разлога никако нисам желела да се одрекнем примене сликарског поступка на форму.

Уметничка целина раелизована у изложби **Dress code**, у великој мери се ослања на симболику боја. Оне су колористичка тријада старог света, једине признате боје које су имале симболичко значење у друштвеним релацијама. Црна, црвена и бела и данас су остале архетипске боје примарних емоција. Повезане са њима кроз симбол, оне су истовремено колористичке рефлексије телесних промена те су као такве биле незаобилазни елемент у визуелном приказу.

52 Пастуро, Мишел, Црна, историја једне боје, Службени гласник, Београд, 2010, стр 20

53 Петровић, Сретен, Боја и сваремено сликарство, Научна књига, Београд, Просвета, Ниш, стр 31

54 Исто, стр 31

55 Итен, Јоханес, Уметност боје, Уметничка академија у Београду, Београд, 1973 стр 11

4.5 Ташне - изложба

Недуго после првих експеримената у форми и материјалима, настала је магистарска изложба под називом *Ташне 2008* у Галерији ФЛУ, у којој сам се највише бавила почецима примене мозаичког поступка на скулптуру. Условљена обликом ташне, позабавила сам се тесером као не само као градивним елементом мозаика, већ и њеним индивидуалним особинама. На релативно малој површини, мењањем њене величине и материјала, тесера се у крајњем резултату појавила као главна визуелна одредница објекта у промени перцепције једног функционалног, препознатљивог облика у уметнички артефакт. Структура мермерних и гранитних коцкица, као и њихов колорит, успешно су подсећали на природу изворног објекта, док је у исто време створен и отклон од истог, јер је објекат изгубио своју основну функцију. Иако на први поглед подсећа, аутентичност камена истиче новонасталу природу објекта.

Поигравање мозаичким токовима и различитим величином тесера ствара се ритам који има функцију геста у сликарству. У овом случају гест се не постиже једним потезом већ дуготрајним низањем коцкица. Гест је једна од основних одредница слике. У случају мозаика, ток преузима улогу геста. Он одређује линијску путању, ритам и карактер мозаичке површине.

Сваком мозаичару је познат значај мозаичког тока на дводимензионалној површини. Оно што је мене занимало је да ли ће ток / тесера изгубити на свом значају ако добије улогу на тродимензионалном објекту. У новој констелацији, с обзиром да тродимензионалност објекта, могло би се у први мах рећи да величина тесера и ток нису пресудне у грађењу скулптуре.

Испоставило се да није такав случај. Тесере морају да имају свој ток јер он одређује карактер мозаичке површине. У низу појединачно спојених комадића, ствара се естетска целина у којој је гледалац свестан да свака коцкица понаособ доприноси крајњем доживљају. У колористичким варијацијама, њена особеност се још више истиче. Насумично поређане, тесере постају средство за поплочавање површине, губећи тако свој идентитет и својство.

На првој скулптури сам интуитивно одредила токове, као што бих урадила на слици- мозаику. Ток прати облик као што шрафура на цртежу описује волумен. Величина тесера прати промене у волумену, мада основни ток остаје исти. Да бих испитала њена својства у трећој димензији, скулптура је направљена од једне врсте мермера. С обзиром да колорит није ометао крајњи доживљај (скулптура је изведена од једне врсте мермера),

сам објекат је скоро геометризованог облика, тесера и мозаички су у првом плану у естетском доживљају. Тек када је скулптура завршена, схватила сам у потпуности значај примене мозаичког тока на објекту.

Описани објекат је могао бити и само извајан на класичан начин и изведен у истој врсти мермера, као што је изведена и описана скулптура. Поставља се питање која је разлика и да ли уопште постоји потреба, па и оправданост примене технике мозаика на тродименционалну форму. Ако би се поредила скулптура и скулптура у мозаику, постоји сличност само на први поглед. Иако урађене од истог материјала, скулптуре су сасвим различитог карактера и упућују гледаоца на различите естетске елементе. Скулптура у камену, чак и када је мање величине, поседује монументалност и кохерентност камене форме. Њен градивни материјал је један од најстаријих и најотпорнијих материјала у природи-камен, чија се особеност истиче на свакој форми направљеној од њега. Потенцијална скулптура у мермеру гледаоца би упутила ка једном таквом доживљају-монументалности и једноставности површи.

У случају мозаичке скулптуре, камен би опет био основни подстицај на естетску игру, с том разликом што је гледалац привучен односом између токова и величином тесере. Мозаички ток преузима функцију линије која услед једноставности облика излази у први план. Она постаје геомертзована микро-форма чији скуп и међусобни односи стварају естетски доживљај. Иако је задржана чистота форме присутна на скулптури у камену, тесера у овом случају преузима водећу улогу у доживљају објекта, чије је присуство појачано чињеницом да се мозаик нашао на неочекиваном месту, у трећој димензији. Она ствара на површини јединствену врсту игре јер свака тесера привлачи светлост на себи својствен начин. Стварајући мноштво сенки у оквиру основне површине, нашла сам инспирацију да касније анализирам сенку на већим површинама.

Материјали употребљени у скулптурама су мекане структуре, насупрот тесери и камену, наглашавајући на тај начин њихове различите динамике. Мекане линије текстилних набора улазе у унутрашњост скулптуре, израћајући изван оквира њених чврстих граничних линија. Визуелна напетост створена спојем дијаметрално различитих материјала, покренула ме је да испитам могућности њиховог заједничког опстанка. Текстил прекрива део објекта, уводећи у целину мноштво набора који својом неодређеном, замршеном путањом умањују ригидну структуру камена/стакла. На исти начин се умањује и хладноћа камене скулптуре, јер нас текстил асоцира на топлоту материјала који облачимо сваки дан. Са друге стране, види се јасна разлика између правог материјала и мозаичког/сликарског описа материјала.

Текстил углавном заузима унутрашњост скулптура, подсећајући нас на „љупкост и мекоћу женске природе“, истовремено имитирајући реални објекат и његову основну функцију. Тематика изложбе се односила на варијације расположења и животних ситуација које се тичу жена и њихових размишљања у датим околностима. Свака ташна је својим обликом, колоритом, материјалом и називом упућивала на могућу гледаочеву интерпретацију. Употреба различитих везива-силикон, керабонд, епокси смола.. значајно је утицала на општи утисак скулптура. Циљ изложбе је приказ живота жене, њене интерпретација и доживљаја животних ситуација представљених у облику ултимативног женског аксесоара-ташне, са примесом хумора..

Реализовано је десет скулптура у мозаику галеријског формата. Највећи технички изазов се састојао у томе како покрити тесерама унутрашњост контра конусне форме калуца и касније их спојити тако да се спојеви касније не примећују. Решење се нашло у смањењу дебљине и величине тесера. Овај поступак се показао неопходним, без обзира на материјал од кога су коцкице састављене. Успешност апликовања била је пропорционална величини коцкица, мада је при изради сваког комада ретуш био неопходан.

Иако је процес рада био изузетно забаван, облик ташне ме је ограничавао у изразу, тако да сам поље будућег интересовања пребацила на други предмет обожавања женског света, а то је ципела. Форма ципеле је компликованија. Трудила сам се да величина скулптура остане у домену галеријског формата и реалне величине ципеле. Тиме се отворила могућност да на једном релативно малом и захвалном простору изразим афинитет ка неправилним формама. У техничком смислу, поред тога што је процес рада већ био познат и утврђен, неправилне форме су отежавале реализацију и повећавале неизвесност успешне завршнице, што је повећавало тензију и ужитак у стваралачком поступку.

Наратив претходно описане групе скулптура наставља анализу жене и њеног односа према реалном животу. Ципеле су симболи емоција и расположења као најчешћој теми (фокусу) женских размишљања. Хумористичко-оптимистичан приступ са елементима благе ироније и даље заузима доминантан правац. Описани приступ „тешким“ темама треба да служи демистификовању емотивног садржаја често претераног у уобразиљи. У освешћивању тог садржаја лежи и разрешење наизглед непремостивих проблема. Човек који емотивно одреагује на уметничко дело има мотив да промисли о њеном називу одн. представљеној емоцији и свом односу према истој.



Слика 6: Миљана Радојичић, *Disco ташна*, прва реализована скулптура у мозаику



Слика 7: *Ташна за куповину*, ципеле: *Да ли ме воли?*, скулптуре у мозаику

4.6 Корсети

Прва скулптура изведена у већем формату је корсет *Веверица* изведен на вајарском симпозијуму у Аранђеловцу 2013. Том приликом сва средства потребна за реализацију фигуре су ми била доступна, почев од врсте мермера до полиестерске масе која се користи у индустрији обраде мермера.

Веверица је женска алтернација нагог торзоа мушкарца - стрипера у дискурсу замене традиционалних родних улога. Назив дела инспиран је познатом играчком групом Чип и Дејл (Chip n Dale) који свој перформанс заснивају на стриптизу.⁵⁶

Скулптура има форму корсета, објекта-фетиша. Својим обликом алудира на изазовни покрет стриптизете. Форма је у предњем делу делимично отворена, провоцирајући гледаоца да се приближи и погледа унутрашњост обложену свилом. Коже врпце симулирају шнир класичног корсета. Кожа је постављена са намером и симболише другу врсту фетиша у сексуалним играма садо-мазохистичког садржаја. Фигура се поиграва симболиком објекта обожавања, женском слободом и двоструком природом женствености.

Као скулптура навела ме је да се бавим формом већих димензија и колористичким особеностима мермера које сам први пут применила као сликарско средство на скулптури. Употребљене су две врсте природног мермера плаве боје, азул макауба и азул баија, широког колористичког и валерског спектра. Ова скулптура је променила начин размишљања на тему примене сликарског поступка у опису форме која је природно, касније довела до стилизације фигуре. Жице корсета су осликане иако је визуелни доживљај другачији. Исти поступак сам применила приликом сенчења дела скулптуре на коме природно пада сенка.

После *Веверице*, реализована је још једна скулптура као варијација на тему корсета, под називом *Кобра*, сличног садржаја и тематике, описује женску дволичност у појави и мишљењу. У домену ликовности, дубље сам се упустила у анализу сликарског мозаичког поступка и његову примену на тродимензионалну форму, покушавајући да искористим колористичке одлике природног камена и њиме опишем деликатност чипке.

56 Chip n Dale су веверице, јунаци Дизнијевих цртаних филмова



Слика 8: Миљана Радојичић, *Кобра*, скулптура у мозаику



Слика 9: Миљана Радојичић, *Веврица*, скулптура у мозаику

Између описаних развојних периода, настала је изложба *Его коцке*, вредна помена у успостављању личне поетике. Изложба је одржана у Продајној галерији Београд, 2008. Представља десет кофера које описују одређене земље. На њима су мозаиком представљени међународни знаци препознавања изабраних држава, не обавезно припадајућих званичној симболици нација које су ме интересовале.

Форме су четвртасте. Поједине су извајане у потпуности, док је за реализацију осталих употребљен прави кофер који је задржао своју употребну функцију. Мозаик је у том случају апликован на постојећу форму. Бавила сам се испитивањем односа између медија мозаика и функционалних објеката. У процесу рада и даље сам била веома заинтересована за однос текстил-мозаик и динамику коју стварају као опонирајући елементи.



Слика 10 и 11: Миљана Радојичић: *Его коцке*, *Шпански кофер*, скулптура у мозаику



Слика 12 и 13: Миљана Радојичић: *I KNOW HOW.....FEEL...(SAD)*, мозаик, кофер

5. ПРОЦЕС РАДА И ТЕХНИЧКО - ТЕХНОЛОШКИ МЕТОД

Истраживање везано за технолошки процес примењен на технику мозаик има своју посебну вредност јер је донело резултате који нису у великој мери истражени на овим просторима. Иако савремена мозаичка сцена обилује иновацијама, код нас преовлађују традиционална решења. Примат се даје уобичајеном дводимензионалном приказу за чију изведбу се користе познати материјали и везива. Управо технолошки изазов је био један од главних покретача у истраживању.

Мозаик у својој основи садржи тесеру, облутак, стакло, предмет.. који треба на неки начин обликовати и залепити да би се добила визуелна целина. Изливање у бетону или цементном лепку лежи у основи технолошког процеса, јер би његовим изостанком реализација мозаика била немогућа.

У технолошком смислу, спроведено истраживање је обиловало низом задатака за које је требало наћи решење. Највећа искушења су се појавила приликом изливања епоксидне смоле и монтажном конструкцијом која је, између осталог, направљена да бих испитала границе мобилности фигуре - мозаика. У покушајима да се информишем о поменутих поступцима, нисам се сусрела са сличним реализацијама, тако да могу рећи да сам се нашла у иновативној области, што је реткост у данашњем тренутку. Решавање проблема те врсте протекло је у врсти игре са неизвесним крајем, у којој сам се највише ослањала на интуицију, што је имало за последицу решења која су проширила асоцијативна поља и подстакла ме на нове подухвате.

Из тог разлога навешћу везива и лепкове са којима сам експериментисала и са којима имам искуства. Нека од њих су традиционална, док су друга новијег датума. За поједина везива нисам имала никакву помоћну литературу, јер нисам успела да пронађем податке о примени одређених везива у изради мозаика (нпр. полиестер). Та чињеница је додатно доприносила неизвесности у процесу рада, што је појачавало узбуђење у ишчекивању крајњег резултата.

Прво питање које се поставило на новом путу је начин како направити мозаички објекат. Новонастала форма је комбинација сликарског и вајарског поступка. Са технологијом вајарства нисам имала (осим основног знања стеченог на факултету) скоро никаквог искуства. Моменат који ми је помогао да се упустим у истраживање новог медија је афинитет који гајим према вајарству, тако да је упознавање са технологијом било инспиративно у комбинацији решења која су обухватала обе области. Самим тим

сам применила традиционалан начин вајања и ливења скулптуре. На тај начин су на објекту примењене два традиционална техничко-технолошка поступка, чији спој је био део истраживања.

Највећа непознаница су била везива са којима сам почела да експериментишем, као и врста конструкције која може да носи терет камених/стаклених тесера. Морала сам да рачунам на специфичну тежину објекта, која до тренутка када је мозаик добио тродимензионални карактер није била пресудна за успешну изведбу .

Мозаик као скулптура није изум садашњег времена. У претколумбовској Америци мозаиком су се облагале лобање, маске, фигурице и други мањи предмети ситним тесерама, углавном тиркизне боје.⁵⁷

На територији Европе такозвани „покретни мозаици“ имају своје корене у хеленистичком периоду када су се израђивали амблеми, а касније, у хришћанству мозаичке иконе на дрвеној подлози. Иако дводимензионални, ови мозаици нису били везани за један простор којим су мозаици предвиђени за под или зид били одређени. У даљој анализи могли бисмо и ове мозаике да схватимо као тродимензионалне јер су саставни део објекта који поседује три јасно одређене, геометријске димензије.

Историјски претходници су користили пуно дрво као основу скулптуре, које је било прво извајано а завршна фаза се односила на облепљивање тесерама. У технологији израде мозаика постоје два главна начина полагања коцкица. То су такозване индиректна и директна метода.

5.1 Директна метода

Директна метода је старија од индиректне и односи се на процес полагања тесера директно у везиво, које је традиционално била жбука или, другачије назван, малтер. То је последњи у низу слојева од педесетак центиметара (код подних мозаика) и десетак центиметара (код зидних мозаика). У процесу израде мозаика овом методом, прави се количина малтера која може да прекрије површину довољну за попуњавање тесерама у току једног дана. Коцкице се убадају директно у малтер у коме је претходно направљен цртеж сепијом или угљеним прахом или је једноставно уцртан у свеж малтер. Током рада мозаик се повремено равна. Данас постоје везива специјално направљена за ову технику која имају велику везивну моћ, висок степен вискозитета и релативно брзо време сушења, што олакшава реализацију. Мана овог поступка је што не дозвољава

⁵⁷ Гарчевић, Милун, Мозаик: повијест и изведба, Академија ликовних умјетности Свеучилишта у Загребу, Загреб, 2009

уједначеност површине, а евентуалне измене и поправке захтевају избијање тесера из стврднуте масе, чишћење површине и поновно убацивање тесера што компликује додатно процес до крајњег резултата. Поједини уметници користе овај метод третирајући неравну површину као ликовни елемент.

5.2 Индиректна метода

Бржа и једноставнија метода од директне. Иако се сматра да је новијег датума, код неких античких мозаика је недвосмислено доказано да су израђени овим поступком.⁵⁸ Данас је то уобичајени начин прављења мозаика. Везиво је такође малтер, а разлика у односу на директну методу је у томе што се мозаичка слика слаже на дрвеној плочи или газу испод које је цртеж. Тесере се лепе водорастворивим лепком. По завршетку слагања тесера, мозаик се залива течним малтером, и после сушења поставља на зид. Када се заврши процес сушења малтера, газу се скида и мозаик се пере од лепка. Овакав начин извођења мозаика омогућава чистије токове, мању фугну и површину која је на крају процеса равна. Овај поступак дозвољава исправке током слагања мозаика јер је релативно лако одлепити и поново поставити коцкице са газе.

Поставило се питање да ли да скулптуру третирам облагањем коцкица на извајани објекат или да применим принцип индиректне методе и лепим коцкице у гипсаном калупу? Одлучила сам се за другу методу јер је више била у складу са идејом коју сам хтела да спроведем у дело, а то је налажење складног односа између скулптуре и мозаика. Лепљењем коцкица директно у калуп не нарушава се претходно извајана форма, тако да тесера задржава визуелни карактер у потпуности.

У почетку истраживачког процеса фокус интересовања је био усмерен на питање доживљаја мозаика као скулптуре. Објекат сам сагледавала као фигуру са природним сенкама условљеним волуменом.

Сликарски поступак се огледао само у употреби природне боје мермера, јер сам у тој фази хтела да истражим на који начин се мозаик као скулптура понаша у односу на светло. Објекат сам сагледавала као фигуру која има сенку условљену својом тродимензионалношћу, док су тесере имале сопствено осветљење независно од форме. Поједини делови скулптуре су глачани да би се постигао однос између сјајне и необрађене тесере.

⁵⁸ Гарчевић, Милун, Мозаик: повијест и изведба, Академија ликовних умјетности Свеучилишта у Загребу, Загреб, 2009

Први реализован објекат урађен у том маниру је *Диско ташна* која је била део магистарског рада. Материјал за обликовање тесера је мермер rosso portogalo. Форма има стилизовани облик Кели (Kelly) ташне.⁵⁹ Извајана је у глини и на њу је примењен поступак извођења гипсаних скулптура.

Током облагања тесерама, дошло је до благог раздвајања делова калупа. То се десило услед непостојаности гипсаног калупа који има тенденцију да се криви. У поновном спајању ивице нису легле у потпуности у нулту тачку, тако да је ретуш био неопходан. У овом делу поступка поставило се питање како да затворим форму а да она не буде уочљива, и који лепак ће омогућити довољно снажну везу и при том не скретати пажњу посматрача својом бојом на спој. У овом случају материјал за ретуш није гипс, већ тесера која би требало да буде материјал за поуну празног простора. Тесера није савитљив ни мекан материјал који се лако обликује, тако да је била потпуна непознаница како ће се она понашати у том својству, да ли ће нарушити форму или се стопити са њом, омогућавајући неометан визуелни доживљај. Још једно техничко питање које је требало разрешити је избор лепила погодног за завршну обраду форме. Одлучила сам се за брзовезујући епокси лепак, транспарентан и безбојан, који је дао позитиван резултат. Иако је временско ограничење стврдњавања лепка захтевало одређену вештину и брзину приликом постављања тесера у отворе, лепак је довољно чврсто везивао тесере које сам касније успевала да обрадим у циљу стварања чистих линија.

У следећем поглављу ћу се укратко позабавити традиционалним и нетрадиционалним везивима и лепковима који се користе у изради мозаика, и описом фаза у изради вајарског дела да бих појаснила поступак који сам применила приликом израде.

59 Johnson, Anna, Handbags, Workman, New York, 1996, стр 16

6. ВЕЗИВА, ЛЕПКОВИ

6.1 Лепила

Везиво или адхезив је супстанца која служи за лепљење (слепљивање) истих или различитих материјала, тј. за њихово спајање стварањем везног филма међу везним површинама. Деловање лепила темељи се на њиховом пријањању уз површину предмета (адхезија) и њиховој унутрашњој чврстоћи која потиче од њихових међуатомских или међумолекуларних сила (кохезија). Према свом пореклу разликују се природна и синтетичка лепила. Према начину лепљења деле се на једнокомпонентна и двокомпонентна лепила.

6.2 Бетон

Везиво које је и данас широко у употреби је бетон који се углавном прави од цемента, агрегата (углавном шљунак и песак), и воде. Везиво је чврсто и крто. Иако обезбеђује површину својом чврстоћом од ломљења, да би се постигао пун ефекат, неопходно је и ојачање у облику челичне арматуре која донекле повећава савитљивост.

Овај вид лепљења мозаика је стар и спада у традиционална мозаичка лепила. Иако ефикасан, има продужено време сушења, ставља се у дебелом слоју који отежава мозаик, па самим тим и маневрисање њим. Још једна мана овог везива је та што има смањену способност лепљења веома малих тесера. Додатком воде се може направити житкија маса која лепи ситније тесере, мада тако разређен бетон пролази кроз фугне испод цртежа, прекривајући спољну површину тесера која касније мора посебно да се чисти.

6.3 Цементни лепак

Цементни лепкови су производи новијег датума који у данашње време имају високо –квалитетне перформансе. Углавном се користи за лепљење керамичких плочица. У примени мозаика се у мом искуству показао одличним, иако у спецификацији производа није прецизирано да се може користити као везиво за мозаик. Било да је у питању лепак за екстеријер или ентеријер, врло добро везује и најмање коцкице. Иако је стављање арматуре и даље неопходно, стаклена мрежа се користи као замена за металну конструкцију у великом броју случајева.

Приликом употребе овог лепка није потребно правити дебљину већу од 3 цм, док бетон захтева најмање толику висину лепка. Лепљење тесера цементним лепком олакшава

конструкцију бар за пола у односу на бетон и поседује далеко већи вискозитет који држи тесере на месту. Као потенцијалну ману цементног лепка бих издвојила чињеницу да су ове врсте лепкова новијег датума и да се доста разликују у квалитету. Остаје непознаница колико ће бити издржљив у будућности.



Слика 14: Миљана Радојичић, *Центурион*, скулптура у мозаику

6.4 Керабонд

Керабонд је лепак на цементној бази намењен за лепљење мозаика и керамичких плочица. Састоји се од специјано направљене цементне смесе која се меша са течномешу под називом Изоластик. У састав Изоластика улази латекс који омогућава већу еластичност високог степена везивања. У односу на претходно описане, овај лепак своје најбоље особине показује у дебљини до два милиметра наноса. Практично се скоро укупна тежина мозаика своди на тежину тесера. Отворено време за рад је пола сата (доста краће у односу на претходно наведене лепкове). Једина потенцијална мана је што је производ релативан новитет на тржишту, чија трајност још увек није позната.

У оквиру уметничке праксе, бавила сам се идејом преиначавања мозаика и његове измењене појавности, тако да сам, да бих добила жељене ефекте, у ту сврху морала да изучавам и алтернативна везива која се могу применити код ове технике.

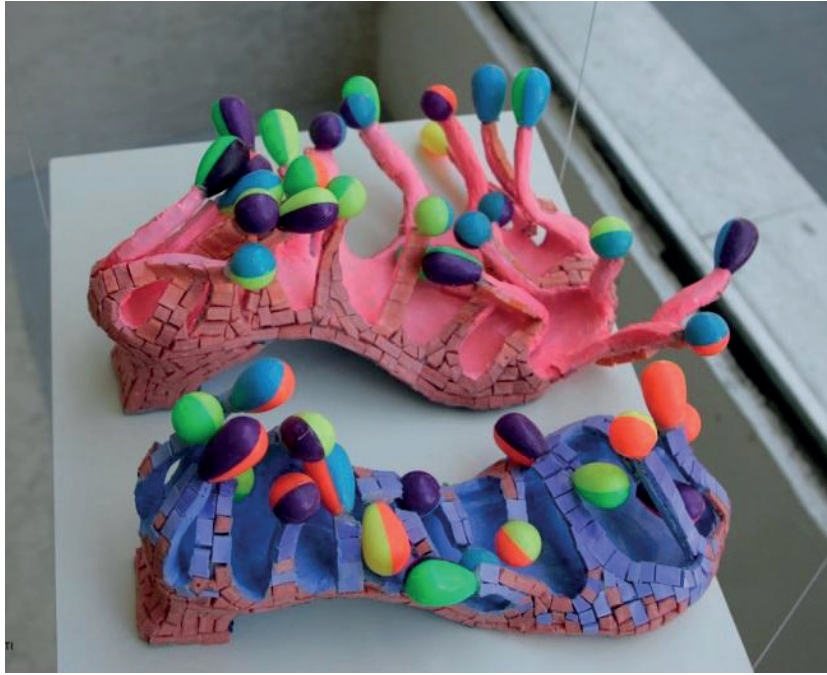
У новом сагледавању мозаика, било је потребно и технички изменити његову природу, с тим што су камен и стаклена паста остала основна средства за рад. У сврху те промене дошла сам до идеје да мозаик постане савитљив и мекан на додир. Да би се добила такав квалитет (са техничке стране), као везиво сам употребила силикон.

6.5 Силикон

Силиконски лепак се користи у водоводним пројектима или за поправку стакла. Примењује се при формирању флексибилне водонепропусне бране. Погодан је за лепљење метала стакла, дрвета, керамике, неких врста пластике.

Резултати рада са силиконом су били већи од очекиваних. Не само да је способност лепљења изванредна, већ је циљ да скулптура постане мекана у потпуности постигнут. Силикон је, после краћег упознавања са начином употребе, постао веома податан за рад. Неупоредиво лакши у односу на претходна три лепила, захвалан за експериментални рад у мозаику, пружа широке могућности за истраживање нових решења. Недостатак лежи у непостојаности силикона који се после одређеног времена (више година) деформише.

Истраживањем силикона као лепила желела сам да неким објектима обезбедим карактер непостојаности да бих на тај начин изменила асоцијативну слику мозаика као дуговечног производа. На тај начин сам нагласила двојаку природу појединих емотивних стања које не трају у дужем временском интервалу, али се увек враћају са истом матрицом понашања.



Слика 15: Миљана Радојичић, *Успон и пад једне заљубљености*, скулптура у мозаику, венецијанска паста, силикон

6.6 Полиестер

Полиестер је врста полимера, широко употребљив у индустрији. Одликује се великим дијапазоном могућности у вајарству, што ме је инспирисало да га применим као везиво код мозаика. Иако непријатан и захтеван за рад, резултат истраживања се огледао у успешном споју мозаика и форме изливене у полиестеру. Наиме, идеја се састојала у томе да се скулптура сједини са делом мозаика, и на тај начин постигнем још једно визуелно „изненађење“.

Основни средство за рад у мозаику је камен који је један од основних елемената у природи. Тематика античких мозаика је била усмерена већином на приказе биљног и животињског света, тако да мозаик у нашој свести асоцијативно повезан са нечим природним, као и са природом уопште.

Користећи полиестер као оличење против - природног материјала у сваком погледу (почев од начина добијања ове супстанце, до степена отровности), он је антипод природи, као и нашој идеји о мозаику.

Употреба стакла на једном мозаику је истакла вештачку карактеристику полиестера, док је друга скулптура, рађена делом од мермерних тесера, допринела новом квалитету скулптуре. Спој ова два тако супротна материјала био занимљив и не тако одбојан као што је било очекивано.

Рад са полиестером може да послужи као компонент за градњу мозаичке форме али у суштини није погодан за рад. Поред угушћивача који обезбеђују густину до одређене мере, током процеса стезања има тенденцију да пређе у течно стање, тако да пролази преко површине тесера стварајући завршни слој без естетске вредности.

6.7 Епоксидне смоле

Својства епоксидних смола омогућавају највећу примену као лепила и средства за заштиту површине. Као средство за извођење скулптуре има, као и полиестер, широк спектар могућности, мада показује већу издржљивост при ломљењу од полиестера који је крт. Епокси смоле се производе у различитим степенима густине, тако да се мора додати угушћивач да би се показао успешним везивним средством када је мозаик у питању. Предност у односу на полиестер је што има отворено нешто веће време за рад (око пола сата). Мана је што, услед утицаја сунчевих зрака губи кристално чисту транспарентност и жути. Поступак изливања скулптуре у епокси смоли је врло сличан као и у полиестеру, тако да се у комбинацији са мозаичком површином појављују слични проблеми. Неотпроност смоле на високу температуру се може искористити као олакшавајућа околност приликом спајања. Загревањем се смола се увија, тако да постоји могућност уклапања делова калуца.

Истраживањем полиестера и епокси смоле као интергралног дела мозаичке скулптуре, својом специфичним визуелним карактеристикама, желела сам да упоредим светлосне ефекте између стакла и масе која има одсјај вештачког материјала. Супротставила сам племенитост стакла и камена материјалима који имају велику моћ визуелне трансформације, чију област тек треба да истражим. Ови “нови” материјали (у поређењу са старошћу камена и стакла) у одмереној комбинацији са мозаиком дају мозаику једну ноту савременог, у коме се донекле губе основна визуелна одређења мозаика, што у креативним варијацијама даје нов карактер, различит од традиционалног доживљаја. Употребљена са унапред осмишљеном намером, комбинација ових материјала има широк уметничко-истраживачки потенцијал.

6.8 Тесере

Поред лепка, основно средство за рад на мозаику су тзв. тесере или коцкице које могу бити различитог порекла, од керамике, мермерних или гранитних коцкица, до венецијанске пасте-стаклених коцкица богатог колорита и нијансираности. Тесере

су суштини боја чијим слагањем се добија сликовни приказ. Заједничка карактеристика наведених врста тесера је да су добијене у процесима који захтевају дуготрајан ручни рад. Поред машина које секу камен и стакло на траке, други део процеса добијања коцкица се ипак своди на ручно сечење, што говори о непроменљивости технолошког процеса мозаика. Клешта којима се обликује тесера се такође користе у неизмењеном облику од античких времена.

7. СКУЛПТУРЕ - ХАЉИНЕ

7.1 Приказ изложбе Dress code

Докторска изложба објеката у мозаику под називом **DRESS CODE**, одржана је у јулу 2017, у Галерији Факултета ликовних уметности у Београду. Изложба се састојала од четири скулптуре у облику хаљина које представљају метафорички опис стања четири примарне емоције.

Скулптуре су изведене у техници мозаик, са варијацијама у различитим везивним материјалима. У том смислу, уметничко истраживање се није односило само на визуелни приказ доживљаја емоције, већ је у исто време спровођен поступак на технолошком нивоу као захвалном истраживачком пољу.

Скулптуре су постављене на једнаке столове, у правилном реду који симулира ход манекена на модној ревији. Прва у реду је скулптура која представља Радост, иза ње се нижу по редоследу, Бес, Туга и Страх. Редослед није изабран по психолошкој матрици, већ интуитивно, сматрајући да динамика емоција не лежи у реду, него у њиховој сталној и неизменичној смени која прати животне околности и догађаје сваког појединца. Пажња је била фокусирана на емоције које су ближе по количини и начину емитовања енергије поставе једна иза друге, тако да имамо два пара емотивно сличних стања. У том смислу дошло је и до колористичких сличности у редоследу. Тако имамо прве две црвене хаљине, црну и на крају, белу. Свака боја је пажљиво одабрана и ослања се на симболику и значење у друштвеном контексту. Са истом посвећеношћу је биран материјал од кога су скулптуре направљене, као и везиво којим су лепљене јер се за сваки од ових елемената везује и његова употребна и значењска карактеристика. Препознатљивост материјала код гледаоца ствара један скуп унапред усвојених информација постављених у новом контексту. Поједини немају естетску вредност по себи, међутим, њихове карактеристике су наменски употребљене и делују у оквиру уметничког дела.

Постоји више разлога зашто је модна писта узета као образац за поставку. Пре свега, динамика писте се своди на брзу промену модела на ревији. Модни објекат који се појави на писти нестаје из видокруга после пар минута, често и краће, да би се поново појавио у групи на крају ревије. У тренутку када се манекенка појављује на сцени, она накратко постаје фокус наше пажње. Својом позицијом посматрач је приморан да гледа ревију из жабуље перспективе (он седи). Услед тога, посматрачу се лако инсинуира доживљај

нереалне величине модног објекта и манекенке која је природно висока. Доживљај је појачан високим потпетицама, незаобилазним елементом моде и њеног приказивања.

Ова чињеница детерминише изложбену поставку. Модна писта је метафора за емотивни живот. Емоције се смењују више пута дневно, у широком распону својих преклапања, интензитета, често праћене ирационалним доживљајима који се у свести приказују као истине, и у које у том тренутку снажно верујемо. Као и хаљине на модној писти, оне нас завањају својом величином, појавом и позицијом у нашем животу. Краткотрајне и снажне, емоције поседују тенденцију искривљавања реалности услед своје наглости и силовитости. Поред тога што поседују моћ да нам одреде животну путању, у свом појавном облику не дејствују у дужем временском периоду.

Као и на модној писти, оне се враћају у неком тренутку, али не више као аутентичне сензације, већ као сећање измешано са осталим емоцијама (хаљина), којима је временска дистанца променила значај и дала другачије тумачење.

У изложбеној поставци **Dress code**, бављење емоцијама је и даље лајт мотив наратива, са том разликом да сам овог пута анализирао основне, тзв. примарне емоције и њихове манифестације. До сада сам се углавном бавила емотивним стањима, тако да ми је било природно да у свом истраживању одем даље, до анализе примарних емоција, дубоко укорењених и са истоветним манифестацијама код свих људи. Схватила сам их и интерпретирала као уметничке објекте у оквиру колективног наслеђа целокупног човечанства. Одредивши основну тему, на неки начин сам саму себе ограничила у изразу, јер је од четири примарне емоције само једна позитивна, док су остале три “непријатне”. У циљу што изражајнијег описа сваке емоције понаособ, бавила сам се симболиком боја, архетипским значењима и облицима којим бих што боље дочарала своју замисао, све време не заборављајући на мозаик и његов утицај на форму, и дејство у оквиру форме. Колорит је у ту сврху намерно редукован да би се избегао потенцијално опасан, спонтани одлазак у декорацију.

Изложбена поставка се у ликовном смислу бави са два основна питања: како мозаик делује у стилизованој и наративној форми и да ли је он као скулптура задржао своју специфичност, тј. аутономност? Истовремено сам се бавила испитивањем односа величина између мозаичке површине и осталих материјала од којих је направљена скулптура. По први пут сам направила скулптуре које излазе из оквира галеријског формата. На њима је било довољно простора за креативно проигравање поменутих садржајама, као и за испитивање изражајне моћи тесере која преузима главну улогу у градњи фигуре.



Слика 16: Миљана Радојичић, Изложбена поставка, *Dress code*, 2017

8. РАДОСТ

Радост је једина од примарних емоција која је у основи позитивна. Поседује слично стремљење ка остварењу циља као и бес, са том разликом што је у овом случају исход позитиван. Уско је повезана са количином мотивисаности у достизању циља, исто као и са временом у коме се дати циљ остварује.⁶⁰ Испољење радости је у суштини ослобађање од тензије у моменту остварења циља.

Радост се може поистоветити са срећом, мада те две врсте осећања нису иста. Пре би се могло рећи да је срећа, за разлику од радости, по својим карактеристикама емотивно стање, односно *однос према егзистенцији (света) као целини*.⁶¹ Срећа је комплексно стање условљено многим спољним и унутрашњим чиниоцима, док се радост појављује као емоција, једноставна и недвосмислена у свом изразу. Радост је краткорочна и условљена односом према предмету⁶², док се стање среће (које не мора нужно да буде повезано са објектом) сматра дуготрајнијим искуством.⁶³

На жалост, данас се емоцијом Радости јефтино тргује. Она је постала једино признато осећање налепљено на уличним рекламама, пићима, парфемима, одећи. Срећа се мора достићи по сваку цену, јер, у снази Радости лежи заборав од свих осталих, мање пријатних емоција којих се нерадо сећамо. Њена аутентичност је префабрикована у симулиране представе трајних осмеха и блазираних разговора.

Са тог полазишта развила се идеја о стварању скулптуре-хаљине која наговештава облик тела у покрету који би у исто време била интерпретација неког широко препознатог симбола масовне културе. Сврха „имитације“ лежи у томе да визуелном сличношћу подсети на величанственост оригиналног дела, док је у реалности његова његова банализована интерпретација, као што је и појам радости/среће из потраге за духовном срећом преиначен у потеру за задовољством.

Нике са Самотраке (богиње Победе у митологији старих Грка) припада групи објеката-симбола који ме је инспирисао да му се посветим не само као симболу него и предмету ликовне анализе. Ова ванредно извајана фигура корача у победоносном покрету храбро одолевајући ударима ветра (мет.-неприликама), *сугестивно вуче брод у победу*.⁶⁴

60 Креч, Дејвид, Кречфилд, Ричард (Калифорнијски универзитет, Беркли 1958), Научна књига, Београд, 1976, стр. 242

61 <https://fedora.bg.ac.rs/fedora/get/o:9499/bdef:Content/download>, стр 96

62 Исто, стр 96

63 Грелан, Ханс, Филозофија осећања, Геопоетика, Београд, 2007 (65-68)

64 Богдановић, Коста, Свет скулптуре, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2004, стр 87

Унутрашњост форме је шупљина која жели да се ослободи линија ограничења. Она енергизује унутрашњост скулптуре, дајући јој доживљај експлозивности. Доживљај се продубљује услед транспарентности форме и њене обојености јарко црвеним цинобером снажног визуелног надражаја.

Посебно инспиративна је драперија у описаној скулптури. Захваљујући високом степену финоће вајарског поступка, сваки део драперије се може посматрати као одвојена целина. Са префињеним осећањем за динамику сваког набора, хаљина Нике са Самотраке нуди широк дијапазон сагледавања појединих делова у коме набори постају разливајуће аутономне целине по телу које губи своје својство и преузима улогу елемента у служби описа набора. Они се разједињавају мењајући ритам, правац, структуру, да би се касније поново спојили у свеопшти одраз лебдеће структуре, која сугерише машти да је огромна фигура од камена у сваком моменту спремна да полети.

Богатство драперијских прелаза и текстура подстиче идеју о драперији као самосталној форми, одвојеној од тела, која у игри различитих правца и материјализације набора улази у област апстракције.⁶⁵

Особености наведене скулптуре, допринеле су личној заинтересованости у покушају њене интерпретације. Суочила сам се са проблемом транспарентности у техници мозаика. Приљубљена уз тело, хаљина сугерише доживљај тананости материјала од кога је направљена. Не желећи да изгубим осећај лакоће целе фигуре чија разиграност драперије доприноси утиску, тражила сам начин како да, бар слично дешавање постигнем у техници која је асоцијативно везана за тежину и која може само да створи илузију транспарентности сликарским поступком, не да постане сама транспарентна (јер су употребљене тесере-смалти високе пигментисаности). Усклађујући форму са законитостима мозаика, направљене су измене у односу на оригинал. Драперијске површине су поједностављене да би се оставио простор за сликарски поступак у стварању илузије тродимензионалности. На површини третираној на такав начин, мозаик преузима улогу у префињеном опису набора, бојом и мозаичким током опонашајући вајарски гест. Променом тока, величине тесере и нијансе боје, вајана структура се обогаћује, добијајући материјализацију у виду малих стаклених површина које сменом светлости и боје стварају илузију покрета драперије.

Интерпретација скулптуре се састоји у специфичној боји, везиву у коме ће фигура бити одливена и увођењем мозаика на појединим деловима скулптуре.

65 Исто, стр 88

Транспарентност скулптуре омогућава погледу да прође у унутрашњост која асоцира на површност Радости пропагираног као пожељно стање појединца које треба да се уживи на вештачки начин. Тако је античкој скулптури намерно измењена уметничка вредност, претварајући је у производ садашњице ограниченог временског рока. Релативизирајући њену аутентичну узвишеност и лепоту, „пластична“ Нике постаје само подсетник на истинску победу и радост (као незаобилазни пратилац сваког успеха) у времену у коме се доживљаји своде на дводимензионалну површ.

Применом епокси смоле добијена је површина која је, у комбинацији са мозаиком, дала занимљив спој два веома различита и по особинама супротстављена материјала. Материјал је производ новијег датума, велике топлотне и хемијске постојаности, отпоран на воду и органска отапала и велике адхезивности за већину материјала. Поред метафоричног значења које сам приписала овом материјалу (његове техничке карактеристике се могу схватити као пожељне особине јединке у садашњем времену), занимао ме је естетски и технолошки спој са венецијанском пастом. На појединим деловима фигуре истраживала сам однос између веће површине пластичног порекла и тесере, тако што сам мале површине тесере третирао као појединачни набор, линију. То су сегменти усамљеног низа стаклених коцкица, делимично нијансираних, које стоје као острвца на широким површинама уједначено обојене епокси смоле. У овом случају интересовала ме је експресивна снага тесере која се не ослања на многобројност истоветно сечених коцкица, већ на снагу бојене стаклене коцкице. Специфичним сјајем стаклене површине, колико год заузимала простор, истакла се племенитост венецијанске пасте и изражајност њеног високо концентрисаног пигмента.

На местима где мозаик доминира над епокси површином циљ ми је био да мозаичку површину постепено уведем у простор пластичне масе и визуелно утопим један материјал у други. Најчешће сам то постизала постепеним умањивањем мозаичке површине док би дошла до угласте форме на местима у којима би се неприметно сменила два материјала. У крајњем резултату стиче се утисак хаљине направљене од два материјала који обострано истичу структуру оног другог.

Симболика црвене боје је искоришћена са намером јер је дубоко повезана са колективном свешћу. У односу на сликарски поступак коме је она главно средство експресије и стварања просторне илузије, боја у вајарству може да се употреби без потребе за нијансирањем волумена, јер трећа димензија већ постоји.

Током истраживања везаног за скулптуру “Радост“, позабавила сам се Клајновом потрагом за бесконачним која се огледа у монохроматским сликама и скулптурама обојених „Интернационално Клајн плавим“ пигментом у тежњи да минималистички изразе „чисту идеју“. ⁶⁶ Тако обојени, предмети за њега добијају култни карактер.

Ако следимо Клајнову идеју да само боја може да дочара четврту или било коју димензију за разлику од линије⁶⁷, и схватимо је као идентитет за себе, онда њену примену на репродукције античких скулптура (међу којима је и Самоотрачка Нике), можемо сагледати као непатворен, пун израз. У плавој Нике огледа се бесконачност неба ухваћеног у облику богиње Победи.

Клајнове поставке о боји као засебном ентитету може се применити на црвену боју. Позната као архетипска боја, као најстарија направљена боја, прати човека и његов развој од самих његових почетака. Човек је овладао и знао прво за ову боју, тако да данас, у бројним језицима можемо наћи исте речи за црвено и лепо, црвено и обојено.⁶⁸

Већ сама та чињеница може упутити на њену снажну симболику. То је прва боја коју је човек направио и са којом је почео да ствара друштвени поредак. То је боја детињства, љубави, страсти, задовољства, еротизма, моћи, чак и правде, али и боја побуне, политичке левице, слободе.. Прва асоцијација на њу је крв која даје живот. Истицањем крви из тела нестаје живот. Рађање и смрт су тачке одреднице живота, а црвена као боја стоји на линији између Почетка и Краја, уткана у његов сваки важнији сегмент. Аристотел је описује као боју части, јунаштва, дарожљивости и одважности. Црвена на одећи улива храброст ономе ко је носи. У комбинацији са другим бојама има различита значења, од мудрости и верности (са плавом) до шкртости, похлепе (са жутом).⁶⁹

Између црне и беле, црвена је део колористичке тријаде Старог и добрим делом Средњег века, чији значај ће бити пољуљан тек Њутновом хроматском скалом.

Цинобер којим је скулпура обојена, поред својих колористичких квалитета носи додатну симболику - као пигмент цинабарит је живин сулфат, један од најотровнијих минерала на Земљи.⁷⁰

Зашто је победа узета као метафора за радост? У личном емотивном систему, радост схватам као победу. Она је представа задовољства услед постигнутог циља, ослобађајућа спона приликом дељења заједничке радости у ужем или ширем окружењу.

66 Weitermeier, Hannah, Yves Klein, Taschen, Köln, 1995, стр 19

67 Исто

68 Пастуро, Мишел, Црвена, Историја једне боје, Службени гласник, Београд, 2017, стр22

69 Исто, стр 79

70 Исто, стр 34

<https://hr.wikipedia.org/wiki/Vermilion>

Човек у стању радости спонтано исправља позицију тела, подиже руке, чини различите покрете који тело отварају, стварајући на тај начин широко енергетско поље. Покрет радости се преноси на окружење, ширећи на тај начин оптимизам као избор за начин живота. Скулптура **Радост** је скуп разних виђења ове емоције. Иако врло јасна у свом изворном облику, у модерном свету њена вредност постаје замагљена представа одигране Среће чије испољавање постаје тешко читљиво једноставно зато што су њене лажне манифестације свуда присутне на медијском небу. Скулптура говори о њеној урушеној вредности. **Радост** је опомена на скупocenost истински срећних тренутака у животу којих нема много, а који се у трци за истом лако превиде.

У техничком смислу је најзахтевнија од свих приказаних скулптура јер сам се суочила са потпуно новим материјалом (епокси смола) чији је спој са мозаиком био непредвидив процес. Крајњи резултат је постигнут уз много рада и компликација при спајању великих површина које су биле изазов сам по себи, али, којих је било мање од очекиваних. У свом коначном изгледу, комбинацијом мозаика и материјала широке примене створио се занимљив спој два материјала чији настанак деле хиљаде година. Стара техника се сасвим добро уклопила у лепило које се широко употребљава тек последњих неколико деценија. Крајњи резултат истраживања је објекат који се може сврстати у област иновације. До сада се нисам сусрела са мозаиком третираним на овакав начин, што се може подвести под достигнуће у времену у коме је већ све измишљено.



Слика 17: *Радост*, фаза вајања



Слика 18: Миљана Радојичић, *Радост*



Слика 19: Ив Клајн, *Нике*, скулптура

9. ТУГА

Туга нас учи шта је Губитак и како да га превазиђемо. Остајући у болу за изгубљеним (одлазак вољене особе, смрт, финансијски или губитак на професионалном плану...), учимо како да превазиђемо недостатак којим је изгубљени објекат у нама стварао илузију целовитости. У неприхватању губитка, повређено биће се острвљује на изгубљени објекат, мрзи га, воли, жели освету услед немогућности повратка, поунутрује га не би ли му дало нови живот, да би на крају време спустило тензију и одвело нас или у здраву рационализацију или њену супротност оличену у патолошким стањима.

Током проласка кроз фазе прихватања новог стања, суочавамо се са реалним значајем губитка у нашем животу, да би се на крају сусрели са Опроштајем као ослободиоцем од Кривице којом смо били обременени услед борбе са амбивалентним осећањима према изгубљеном објекту. Из оваквих битки изаћи ћемо трајно промењени.

Може ли се у меандрима Туге открити лепота која прераста у узвишен естетски доживљај у облику уметничког дела (креативне манифестације новог Објекта)? Да ли стваралаштво надомешћује идеализовани облик Губитка, или је то облик помирења рањеног Ега са одузетим?

Често у Тузи срећемо чудну врсту уживања чији корени израстају из необјашњиве склоности либида за оживљавањем бола који, потврђујући моћ над изгубљеном Ствари, потврђује и уметника. Уместо ништавила (смрти), уметник ствара уметничко дело, лепоту која је у стању да замени све пролазне вредности.⁷¹

Још увек у потпуности неразјашњена теоретичарима и научницима, Туга својом природом константно изазива уметника стављајући његов таленат у службу превазилажења њених многобројних путева. Препознајући њен зов, направила сам скулптуру која представља трансформацију бола у облик. То је нови Знак у систему унутрашњег Ја који доказује да је Туга нашла свој смисао у стваралачком процесу.

Прва асоцијација на ову емоцију је осећај празнине. Губитак - Празнина уобличава се као мрачна, тајанствена шупљина којој се не назире крај. То је место у коме се форма трансформише и постаје *психолошко и ментално искуство*.⁷² Она ангажује посматрача у покушају да сагледа њен бескрај.

Њена једноставна форма ће бити нарушена отварањем и закривљењем. Засецањем горњег дела скулптура стоји на граници равнотеже, стварајући напетост која заокупља

71 Кристева, Јулиа, Црно сунце: депресја и меланхолија, Светови, Нови Сад, 1994

72 https://www.academia.edu/38137178/Odje%C4%87a_kao_simbol_identiteta, стр 159

посматрача. Новонастала шупљина у унутрашњости фигуре је метафора физичког бола. Простор унутар скулптуре може се разумети на два начина: као Ништавило, емотивна отупелост чија појава је природна одбрана тела у тренутку сучења са губитком. Са друге стране, она у процесу зацељивања постаје иницијално место стварања уметничког дела. Тако Празнина не припада више само царству бола, већ прераста у представу узвишене лепоте.

У интерпретацији усамљености и изолације нашла сам сличност са скулптуром **Удовица**, А. Капура (Anish Kapoor). Она тече у простору, *сугеришући удовичку хаљину* и њен самотан ход у празном ентеријеру.⁷³ У њеној компјутерски тачно изведеној фигури форма се сужава и шири, закривљује. У дубокој тами, гледалац се уживљава у замишљени садржај несагледивог простора. Својом величином и обликом потпуне геометријске читљивости чији крај/шупљина се не може видети. *Тамни вилајет* увлачи гледаоца у своју унутрашњост, будући му потиснут емотивни садржај.⁷⁴

Сличност форме ове две скулптуре потврдила ми је да моја интерпретација Туге није усамљена визија. Она припада колективном несвесном, те стога може бити разумљива гледаоцу.

Паралелу између **Удовице** и **Туге** налазим и у употреби текстила. Просторна инсталација А. Капура је направљена од ПВЦ материјала који ме обликом и материјалом асоцира на хаљину. Избором текстила Капур водоотпорним материјалом нагласио “непробојност” усамљености условљене губитком.

У мом случају, текстил је употребљен као индикатор креативног потенцијала. У простору који раздваја хаљину постављен је материјал (текстил) који се провлачи од струка ка горњем делу хаљине и простира се изван њених граничних линија. Текстил постављен у смеру нагоре сугерише нов садржај као стваралачки импулс изнедрен у унутрашњости првобитне форме и модификован у процесу сублимације. Стара форма се трансформише у материјализацији која у потпуности мења почетни изглед објекта.

Форма хаљине је облика издужене купе која се сужава у струку и поново шири у пределу абдомена, стварајући тако још једну купасту форму. Горњи део изгледа као да левитира јер је тачка ослоња у положају критичне стабилности. Доживљај напетости у очекивању пада је појачан услед сазнања да је скулптура направљена од гранитних тесера које сугеришу тежину, а ослањају се на мали, танак простор на линији разграничења две купе.

73 Исто, стр 159

74 Исто, стр 159

Унутрашњост скулптуре је са истим циљем направљена на специфичан начин. Гранитне тесере у комбинацији са везивом (цементни лепак) и металном арматуром се замишљају као дебели зид који има улогу главног носиоца тежине скулптуре. Међутим, форма је лепљена веома танким слојем лепила. Скулптура изгледа као тешка и непомична, а у реалности је релативно лагана, склопива и мобилна. Тесере су танко сечене, асоцирајући само својом површином тежину камена.

Трећа, скривена особеност скулптуре лежи у њеној металној конструкцији: састављена је из више делова чији су спојеви споља замаскирани. Иако невидљива, расклопива конструкција има своју унутрашњу динамику у којој се огледају рефлексije на рад К. Олденбурга (К. Oldenburg) који је са посебном пажњом третирао унутрашњост скулптура *јер унутрашњост треба замишљати, не поводећи се само за површином.*⁷⁵

Скулптура из свог релативно широког почетног радијуса се сужава како иде у висину, да би се на врху трансформисала из једног материјала у други. Пут од доњег ка горњем делу хаљине евоцира сећање на временску дуготрајност описиване емоције и на етапе њене трансформације.

Ако бисмо је посматрали само као објекат, куполика форма добија на свом крају скоро дводимензионални карактер, мењајући не само волумен него и материјал из кога је настала. Из камена који је оличење крутости и тврдоће, прерашће у плиш који поиграва на ваздуху држећи се невидљивим концима за плафон, симболички везан за горњи свет у коме обитава духовност. На тај начин сугерисан је креативни потенцијал Туге.

Набори хаљине су стилизовани, груби у колористичком прелазу између црне, беле, сиве и боја инкарната. Они представљају сећања на догађаје које смо делили са изгубљеном особом, као и пројекције потенцијалних догађаја који су могли, али се нису десили. За свим тим уобразиљама ми жалимо, покушавајући да измишљањем или оживљавањем ситуација из прошлости пребродимо бол која је чиста и недвосмислена у својој појави и суштини.

Фигура је црне боје, традиционалне боје жалости. Иако се њена симболика може оспорити ако се узме у обзир културолошко наслеђе целе планете, задржала сам се на тумачењу црне у култури Запада, која је део културног наслеђа коме припадам. То је боја свих оних који су изгубили вољену особу, боја која их штити од других, објављујући осталима да су у тузи. Метафорично везана за таму, црна физички упија највише светлости, стварајући енегрију за покрет који ће бити весник промене душевног стања.

75 Ликовне свеске 1 -2 , Универзитет уметности у Београду, Београд, 1996, стр 105

Набори су представљени у белој и њој складним тоновима. Почев од блиставо белог мермера званог шећарац, палета се протеже преко јачих и слабијих сивкастих прелаза караре, до истоветног, сиво - плавог тока и тачкастих тонова разних сивкастих мермера. У већој површини то су уједначене, колористички монотоне представе док као умањене, издвојене коцкице, разноврсним варијацијама у распореду тачкица откривају своје тонско богатство.

Огољеност је још једна карактеристика Туге у тренутку када се појављује у чистом, недвосмисленом облику. Описана је опонашањем текстила скоро потпуне прозирности, којој се назире покрет. У истинском болу не може се трпети никакав физички контакт, па макар то био и додир лаганог материјала. Као метафорична алтернација тактилне осетљивости, прозирност је описана у материјалу изузетне тврдоће-граниту.

У друштвеном контексту, као једна од ретких предности датих женама, је слободније исказивање емоција у односу на мушкарце. Жене су природно склоније изражавању емоција које је неопходно с времена на време ослободити да би заједница функционисала у миру. Оне су биле те које су наглас оплакивале смрт, ослобађајући јауцима и тужбалицама не само личну тугу, већ изазивајући стање опште туге, омогућавајући на тај начин и мушкарцима (којима је, опет друштвеним договором, показивање емоција најблаже речено- непожељно) простор за јавно, неосуђено изражавање. Из тог разлога скулптура је у горњем делу представа голих женских груди. Прелом фигуре у струку метафорично дочарава положај тела током оплакивања. То је моменат записан у камену, материјалом који сугерише вечност и чињеницу да никад више ништа неће бити исто.

Туга мења свој облик, трансформише се и обогаћује. Увек присутна, представља неисцрпну инспирацију у стваралачком процесу. Током времена њена болна оштрица отупи, али се никад не зна када ће се појавити у пуној снази јер ова емоција, као што је већ речено, има особину „повратка у пуном сјају“. Са њом смо принуђени да живимо и, док нас боли у свој својој бруталности, покушавамо да нађемо рационална оправдања и варке релативизма не би ли је избегли. У времену у коме се једино радост признаје као жељено стање у нашем емотивном систему, цело друштво је усмерено ка циљу избегавања туге и њених манифестација, правећи на вештачки начин виртуелни свет инстант среће, онемогућавајући на тај начин природно повезивање међу људима. Задатак туге у друштвеном контексту је управо да хуманизује људске односе јер она повезује јединке у болу, дајући нам простор за утеху и емпатију према другима. У својој апсурдности она развија љубав и саосећање које нам је преко потребно данас.

На ликовном плану сам разматрала однос између камена и текстила у релацији трајног-трошног материјала, њихов визуелни спој, као и анализу шупљине сакривене текстилом. Интересовала ме је идеја о „склопивој мозаици“ и његовим могућностима чије истраживање је са овом скулптуром тек почело.



Слика 20: А. Капур, *Удовица*, 2004



Слика 21 и 22: Миљана Радојичић, *Туга*

10. СТРАХ

Али повремено, када нам дух обузме силан страх, видимо да душа као целина осећа, и то кроз све удове: Зној избија и бледило се шири преко целог тела, језик издаје и глас се гуши, очи ступљују и зуји нам у ушима и на крају нас издају и удови - чак можемо и да се срушимо од чистог страха.

*Тит Лукреције Кар*⁷⁶

Страх као доминантна емоција влада савременим друштвом. Бити безбедан и заштићен од свих могућих непредвиђених ситуација створио је културу страха која се константно намеће појединцу.⁷⁷ У окружењу у коме медији свакодневно представљају потенцијалне опасности као стално присутне константе (као и начине за избегавање истих), уобличава се понашање појединца и његов став о животу. То је култура директно уперена против слободе, индукована као вирус у структуру појединца, не остављајући простор за рационално сагледавање животних ситуација, ослабљујући тиме способност испољавања критичког мишљења појединца и потенцијалној побуни против система. *Страх је постао културно условљена лупа кроз коју посматрамо свет.*⁷⁸

Поред препознатљивих физиолошких манифестација, начин како се он прихвата и да ли се нека ситуација схвата као потенцијал за развој страха, у великој мери зависи од емотивног склопа појединца који је дубоко повезан са друштвеним контекстом. Претња се налази свуда око нас, иако никад у историји нисмо били безбеднији. Он је један од најзначајнијих елемената политичких система, странака и интересних група који више немају снажан ослонац у старим идеологијама.

У већини ситуација појава тог осећања не кореспондира са реалним околностима. Манифестација страха је у сагласју са унутрашњим системом вредности и начином како се одређена ситуација вреднује, да ли је пре свега протумачена као опасност, колико је озбиљна и на који начин се може превазићи. Иако се реакција на страх не може свесно контролисати, потенцијално се може навићи на ситуацију, и на тај начин смањити степен телесне реакције, али стрес остаје потиснут у телу. Доживљај „физичке смањености“ у директној је вези са потребом за заштитом од стране неке одрасле, „велике“ особе. Савремено друштво перфидним застрашивањем држи појединца у доживљају нереалне величине не

⁷⁶ Свенсен, Лаш Фр. Х., Филозофија страха, Геопоетика, Београд, 2008, стр 37

⁷⁷ Исто, стр 12

⁷⁸ Исто, стр 12

би ли га тако одржавала у сталном осећању немоћи и потребе за заштитом, где нам се државни систем намеће као једини довољно моћан субјект способан да отклони опасност.

Узимајући у обзир ове чињенице, **Страх** од све четири представљене емоције највише кореспондира са тренутном друштвеном климом.

Најмањег формата у односу на остале представљене скулптуре, наглашава положај појединца *упакованог* у неприродну, неадекватну димензију.

Друга одлика скулптуре се односи на њену плошност. Стилизована у форми, евоцира сећање на Ђакометијеву (Alberto Giacometti) *Жену која хода*. Фигура је поједностављена до равни, лагано назначених груди, увученог стомака. Асоцира на крхкост. Леђа су равна површ којом се грубо прекида заобљеност предње стране. Уместо очекиваних „леђа“ хаљине која се у модној индустрији појављују у многобројним маштовитим облицима (у виду усека, набора, фалти..) налази се медицинска газа утопљена у гипс. Једноставност површине премешта пажњу гледаоца ка предњој страни хаљине наводећи га да у видокруг укључи зид који преузима улогу позадине скулптуре. Игром светлости и сенке мења се њена реална димензија. Несталност сенке тако постаје *могући зачетак ка новом усмерењу, независно од повода и личења облика којем припада*.⁷⁹

Сенка као појам ближа тами него светлу, *постаје пожељно место где се неко или нешто може склонити од погледа других*.⁸⁰ Постављени текстил (медицинска газa)⁸¹ описује „динамику“ уплашене особе. Иако фигура одаје утисак замрзнутости, мекани текстил сугерише наговештај унутрашњег покрета. Тело изнутра трепери од адреналина док стоји „утопљено“ у крајолик, не би ли на тај начин остала неприметна, избегавајући на тај начин предстојећу опасност.

Иако форма поседује своју природну сенку, она је наглашена сликарским поступком. У овом случају не стоји у служби светлости као њен пратилац, већ постаје засебан *независни тумач неких експресивних стања* који доприноси отелотворењу осећања страха у препознатљиву слику.⁸² Енергетски потенцијал доживљене емоције интуитивно је произвео форму која кореспондира са простором, стварајући на тај начин амбијенталну целину.

Мермер венчац (мермер беле боје) и газa уклапају се у боју зида. Колористичка истоветност скулптуре и зида сугерише идеју о мимикрији као начину само-спашавања, односно измаштаног „нестајања“ у позадини.

79 Богдановић, Коста, Поетика визуелног, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005, стр 102

80 Исто, стр 104

81 Л. нап: Медицинска газa се употребљава као средство за облагање рана у медицини. Њена функција овде је искоришћена као асоцијација на позив у помоћ. Т

82 Исто, стр 103

Бела боја се наметнула као прва асоцијација на емоцију страха. У оквиру своје симболике она садржи супротстављена значења. Примарна асоцијација се везује за чедност, чистоту, божанску светлост, бесмртност, док се њена друга асоцијативна страна везује за душевну нестабилност, стерилност, одсуство емоција. Приликом јаких доживљаја страха појављује се у облику физичке манифестације тако што, услед повлачења крви из екстремитета, особа пребледи, док се у екстремним ситуацијама дешава да коса поседи. Мозаик у овом случају постаје амбијентална целина која се одваја од зида и гради просторни однос са њим. Између површине која је иначе саставни део мозаика (зид) и форме уведен је простор који игра активну улогу у повећавању дистанце између два објекта-зида и скулптуре. Игром светлости и сенке смењује се доживљај величине скулптуре и њеног утицаја на околни простор у току дана и ноћи-светла и таме.

У средњем делу хаљине, у пределу торзоа, примењен је кружни начин ређања тока познат из византијског периода.⁸³ Ритмом се ствара “знамење”. Исти поступак је примењен и на ову скулптуру у којој ток почиње да кружи од пупка, стварајући на тај начин засебну целину, док истовремено наглашава положај стомака у коме обитава страх.

Горњи део хаљине направљен је као високи оковратник. Оштро исечен по средини, алудира на доживљај гушења као снажне физичке сензације присутне током активирања емоције страха. У овом делу такође је присутна игра светлости и сенке. Оштро усечена, уска линија ствара прорез дубоке сенке која драматизује овај део тела, стављајући акценат на немогућност говора.

Услед лаке преносивости са појединца на групу, страх је неприметно уобличио време у коме живимо и наше поступке у животним ситуацијама. Све је мање хероја који су спремни да реагују на друштвене догађаје. У систему константне, тихе репресије на самој граници подношљивости, довољно иритантне да би се приметила и недовољно снажне да би изазвала реакцију, појединац више није способан да разлучи реалну опасност од потенцијалне. У страху од свега, он губи додир са собом, па самим тим и себи блиским, претвара се у Нарциса забринутог само за сопствену егзистенцију, неспособног да реагује на ширем плану и окружењу.

Скулптура је коментар на дате околности која, иако представљена као субјективна опсервација, подсећа гледаоца на то да је наша реална физичка димензија већа од оне на коју смо се услед наметнутих правила понашања навикли. Она подстиче на мисао о пристајању на не-слободу услед искривљеног доживљаја реалности који ограничава и

⁸³ Кордис, Јоргос, Карактер и смисао апстрактних тежњи византијског сликарства, Графостил, Крагујевац, 2013

деградира личност. То је позив на другачију, реалистичнију свест о страху као неоходној, здравој емоцији која је има заштитничку функцију, чије карактеристике су, на жалост, употребљене у служби контроле маса.

Реализацијом ове скулптуре желела сам да истражим дејство једне боје на скулптури, која би експресивност пронашла у ритму мозаичког тока. Ток прати форму тела истичући тиме положај тела по коме се емоција страха лако ишчитава. Сенке су истакнуте употребом других врста мермера да би се нагласио положај тела. Сенка комуницира и са простором иза ње, јер бели зид представља део скулптуралне целине. Наглашеном контуром издвајам скулптуру од белине зида. Контурне линије су благо заталасане, тако да из даљине стварају утисак подрхтавања тела. Оне истичу скупљеност удова.



Слика 23: Миљана Радојичић, *Страх*, скулптура, мермер, газа



Слика 24: А. Бакомети, *Жена која хода*

10.1 Бес

...Хор Коринћана: Куда срља Медеја крвљу орошена, од љубави луде пометена? О каквом злочину снује у бесу безумном? Од гнева лице грчи јој се и стеже. Охоло главу држи, и трзајем љутим и самом краљу прети. Избеглица она? Зар верује ико? Иначе румени образи горе, бледило онда поништи румен. Лик стално се мења, ниједна не потраје боја час амо час тамо, ноге је носе као тигрица је што оста без младих, па у бесном трку око Ганга претражује шуму. Ни гнев ни љубав не зна Медеја да кроти. А сад кад и гнев и љубав узрок покреће исти?..

*Сенека, Медеја*⁸⁴

Цитат из познате античке драме прецизно описује излив беса изазваног помешаним осећањима изневерености, неправде, љубоморе... Филозоф који се посветио анализи беса и његовој контроли, написао је дело које је једно од најупечатљивијих књижевних приказа ове емоције. Без обзира на пол, повод за појаву и манифестације ове емоције су исти, с тим што је овом приликом циљано наведен литерарни пример женског беса услед тематске повезаности са изложбом.

Гнев (бес) је емоционална реакција која може бити изазвана објективним догађајима, али и ирационална, неразумна, изазвана аутосугестијом. У основи ове емоције је осујећење циља које води до различитих облика фрустрација које се најчешће испољавају у виду срџбе, насилном понашању, негативизму и намери да се неко повреди.⁸⁵ Медеја је оличење женског беса и његове разарајуће моћи. Архетипски лик у демонстрацији крајње еманације зла проистекле услед повређености Ега, био је почетна инспирација у стваралачком процесу. Зарад освете, Медеја поред Креузеубија и своју децу, у Сенекиној верзији једно пред очима Јасона.⁸⁶ Безуман чин у коме једини мир биће ако, са мнош, све се сруши: нека са мнош затре се све!⁸⁷ објашњава једну од деструктивних карактеристика беса, а односи се на смањен ниво урачунљивости условљен физиолошким реакцијама које прате њену манифестацију.

У визуализацији ове емоције створила се слика хаљине која експлодира. Њени делови се распрскавају као шрапнели у разним правцима, са намером да повреде. Оштрих ивица, обликом подсећају на хладно оружје. Основни материјал за израду мозаичких површина је венецијанска паста-стакло, оштрих ивица, такође се води као

84 Сенека, Луције Анеј, Медеја, NNK international, Beograd, 20012, стр 4

85 <https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Гнев>

86 Креуза, Јасонова нова супруга

87 Сенека, Луције Анеј, Медеја, NNK international, Beograd, 20012, стр 23

потенцијално опасан материјал. Делови мозаика су постављени на жицу наварену на металну конструкцију која је толико флексибилна да се помера приликом најмање вибрације. Гледалац изазива ситне кретње конструкције док обилази око скулптуре. Под вибрира, преноси кретњу до скулптуре, мозаички делови стварају илузију константног покрета, који визуализује треперење жене у бесу. Својим оштрим угловима распарчани делови хаљине – скулптуре изазивају и плаше гледаоца. Доживљај је појачан услед висине на коју је скулптура постављена. Бодље извиру из предела плескуса и упадају равно у поглед претећим оштрицама. Металне жице постављене у свим правцима у садејству са обојеним парчићима претежно троугаоних облика стварају визуелни хаос који се окреће око стуба. Метални стуб је оса динамичког дејства различитих праваца и асоцијативна представа повређеног Ега.

Изглед фигуре налази далеку реминесценцију на мобиле А. Колдера (Alexander Calder).⁸⁸ Оријентација овог уметника према облицима лопте и круга у Свемиру, подстакла ме је да размишљам о бесу као емоцији која одзвања у тами универзума. У Колдеровом интересовању за односе између маса, облика и покрета пронашла сам аналогију са манифестацијом беса који сам раздвојила у парчиће. Сваки мозаички део понаособ представља разложени ток неповезаних речи изговорених у бесу. Оне се померају тек на изазвану вибрацију намерно ограничену дужином жице и начином како је причвршћена на осу/стуб. Наведени поступци направљени су у циљу стварања асоцијативног низа који повезујем са контролом ове емоције. Данашње време се суочава са проблемом контроле беса, који је поред растуће депресије, чини један од највећих друштвених проблема.

Крој хаљине (балска хаљина) и материјал од кога је направљена је крут, формалан и заправо представља неодобравајући став друштва према јавном испољавању емоција уопште, а посебно емоције беса. Тиме се ствара атмосфера извештачених облика понашања у друштвеним релацијама, а појединац живи под сталним притиском прикривања аутентичних порива. У немогућности да их испољи, принуђен је да нагомилани емотивни садржај преради изнутра. Проблем са бесом настаје услед немогућности једноставног контролисања ове емоције, јер је њена спољна манифестација изразито бурна и друштвено непожељна. Скулптура описује моменат унутрашње експлозије у „ строго конторлисаним“ друштвеним околностима. Иако изнутра особа доживљава емотивни и

⁸⁸ Ликовне свеске 3, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1973, стр156: „Мислим , наиме да је идеја о одвојеним телима која лебде у простору, различитих величина, густина, вероватно различитих боја и температуре, окружених и прожетих прстеновима у гасовитом стању, од којих нека мирују, док се друга крећу на посебан начин – заправо идеалан извор облика“.

физички колапс, споља остаје углађена површина скупоцене свилене маске која је често окарактерисана као непријатни излив каприца.

Телесна манифестација беса између осталих је промена боје лица. Код неких људи се дешава да јако поцрвене, док се код неких смењује бледило и црвенило. Пурпурна венецијанска паста у споју са љубичастом асоцира на реакцију изазвану налетом адреналина. Колористички прелив се креће од пурпурне ка тамно љубичастој. Њихова комбинација може створити утисак ужаса (*Гете: када оваква светлост попадне крајолик, осетимо наговештај свих ужаса пропасти овог света*).⁸⁹ што и одговара појавном облику беса. Лице тада изгледа као да се боје преливају једна у другу. Са том мишљу сам направила колористичке прелазе на мозаичким деловима.

Сваки део хаљине се уклапа у њен интегрални део. Кад се склопе, они чине хаљину. Одевни предмети који се користе приликом грандиозних свечаности поседују дозу пренаглашености која је у скулптури употребљена са намером. Појава беса, као што је већ поменуто, манифестује се упоредо са осећањем угрожености, ускраћености и неправде. Међутим, често се дешава да се ово осећање појави услед погрешне перцепције потенцијално угрожавајућих дешавања, и још чешће је његова манифестација непримерено преувеличана. Модел балске хаљине је метафора театралних излива беса чији смо сведоци у дневним околностима. Алуминијумска фолија обмотана око носећег стуба, причвршћена у унутрашњем делу сваког распрскавајућег комада алудира на експлозију у васиони која је поређење примерено изливу беса. Безбројне гужве фолије пресијавају се на светлости. Неподношљива за гледање, јевтиним одсјајем ствара физичку одбојност према скулптури, као што је излив беса неподношљив у окружењу.

Бес је реакција на препреку која нам се испречила на путу. У моменту када, после више покушаја, не постоји могућност превазилажења проблема, појавиће се у фазама, прво као љутња, потом као бес.

Описана емоција не мора нужно да се доживљава као негативна. У циљу превазилажења препреке, бес помаже у консолидацији телесних и креативних ресурса. Одсуство страха у овим ситуацијама је још једна карактеристика која ме је инспирисала укључим њено присуство у визуелном приказу. Иако се храброст у бесу појављује услед физиолошких промена унутар тела (пораст адреналина), инспирисана сам испољавањем „конструктивне храбрости“ чију манифестацију видимо у облику побуна угрожених слојева друштва које увек подржавам.

89 Итен, Јоханес, Уметност боје, Уметничка академија у Београду, Београд, 1973, стр 104

Процес који ме је највише занимао у ликовном смислу је разједињавање целовитости форме. Разлагање облика је широко примењиван поступак у сликарству и вајарству, али није толико присутан у мозаику који се најчешће појављује као целовита слика. Друго интересовање се односило на комбинацију алуминијумске фолије и мозаика, два, по својим карактеристикама потпуно супротстављена материјала.

Са техничке стране било је компликовано спојити мозаичке делове са металним. Крајњи резултат ме је инспирисао да почнем да размишљам о мозаику као апстрактној форми која ће се највероватније појавити у будућим остварењима. Описана скулптура се највише од свих претходних одвојила од формалног изгледа и приближила апстракцији, што отвара нова поља у истраживању граница медија мозаика.

Спој алу-фолије и мозаика је у мом искуству нов и занимљив ако се посматра као спој мозаика и метала. Иако се овај материјал чија је употреба највише присутна у домаћинству тешко може доживети као елемент у саставу уметничког дела, комбинацију мозаик-фолија видим као сукоб ванредне савитљивости и крутости другог материјала чија је употреба у том смислу оправдана (барем мени није познат ниједан метал са толиком флексибилношћу). Гледано из личне перспективе, у начину како фолија хвата светлост сам најприближније описала унутрашњи доживљај исијавања и „свемирске“ неправде у тренутку суочења са немоћи у превазилажењу узнемиравајуће ситуације.

Описана скулптура је значајна због будућих истраживања у правцу комбиновања метала и мозаика који ме већ дуго занима, али до сада је остварен само на нивоу скица. Скулптура **Бес** је прва реализација тог типа која ће ме највероватније одвести до нових решења.



Слика 25: Миљана Радојичић, *Бес*, скулптура



Слика 26: Александар Колдер, *Мобиле*

11. ЗАКЉУЧАК

„Мозаик може да ствара музику...нову музику...“

Арган⁹⁰

Овом реченицом бих могла да закључим истраживање које сам спровела током докторских студија. Исто тако, она би се могла навести као аргумент у расправи о идентитету савременог мозаика и заслуженом месту које (би требало) да заузима у савременој уметности. Пре бих рекла у уметности садашњег тренутка, јер се критички настројена академска сцена још увек двоуми по питању укључивања мозаика у „лепе уметности“, као медија који је превазишао границе своје „примењене“ природе. Оптерећење које мозаик носи са собом као скупочена техника примењивана најчешће у служби глорификације владарске силе у политичком дискурсу, учврстило је предрасуду о његовој декоративној природи као једином појавном облику.

Савремени мозаик по први пут даје идентитет мозаичару. Он постаје именовани аутор уметничког дела уместо дотадашњег- даровити занатлија, звање које му укида сваку могућност повезивања са тзв. лепим уметностима (сликарство, вајарство), већ ослобођеним стега традиције, наручиоца и мецена. Тим чином му је отворено (као што историја уметности потврђује у горе наведеним областима) широко поље истраживања, како у техничком домену, тако и у детерминисању нових естетских вредности у оквиру ове дисциплине. Као што је питање о смислу слике изнедрило модернизам и уметничке правце у окриљу истог који су својим деловањем подстакли интелект на френетичну креативност, тако и савремени мозаик пролази данас сличан развојни процес.

Арган види мозаик као *„можда једину од свих облика примењених уметности који се може сматрати Уметношћу.“*⁹¹ У природној снази тесере лежи језгро стваралачког потенцијала архетипа са потенцијалом да се уметничком интервенцијом претвори у нови знак. Оно што је посебно привлачно је чињеница да је мозаик тек почео да се осавремењује, тако да се створила на неки начин парадоксална ситуација: прастара техника данас је једна од ретких иновативних подручја у којима се формира не само нова уметничко-филозофска мисао, већ се испитују и најновија достигнућа у области техничко-технолошких решења. За Ђило Дорфлеа(Gillo Dorfles)-а то је *супер-модеран*

90 <http://www.felicenittolo.it/images/aritmismo/nittolo%20ARITMISMO.pdf>

91 Исто

медијум за изражавање експресије⁹², пошто мозаик поседује визуелне карактеристике које обустимају пажњу јер су неприступачне на први поглед: одистински сагледати мозаик, а не само површно, значи обратити пажњу на сваки делић од кога је састављен, као и на односе између тих делића који заједно стварају једну слику. Закупљање пажње на тај начин захтева време и психичку инвестицију којим се посматрач уводи у доживљај сличан узбуђењу које се јавља пред вредним уметничким делом. Мозаик тада излази из опне декорације и примењености и постаје дело високе естетске вредности.

Ову тврдњу доказује низ значајних уметника у овој области: група СаСо3, Саманта Холмс (Samantha Holmes), Џо Браун (Jo Braun), Лука Мађо (Luca Maggio), Феличе Нитоло (Felice Nittolo), Ђулио Меноси (Julio Menosi), Вердијано Марци (Verdiano Marzi)... Сви они се баве преиспитивањем граница мозаика и његовом редефиницијом. У том смислу, мозаичка скулптура је само још један пут у низу многих који мозаик виде као истраживачку област.

Данашње време је време нових медија. У њих укључујемо визуелне или аудио приказе створене у или уз помоћ компјутера. У дигиталном свету могуће је направити музички спот, видео игрицу, филм дигиталну слику, 3д модел, музику... Скоро све чиме је данашњи човек окружен базира се на дигитализованим процесима и виртуелним приказима. Карактеристика нових медија састоји се у њиховој фракталној структури.⁹³ Слично фракталу, нови медији се састоје из низа засебних целина (елемената) који заједно учествују у стварању нове слике, облика, звука.. Ови медијски елементи истоветних димензија неприметно стварају целину, при том задржавајући своју независност. Било да је у питању пиксел који ће створити дигиталну фотографију, или ХТМЛ документ у кога се може убацити или избацити јпг слика и сл., из разних база похрањених података који се сви налазе на истом софтверу, настаје ново уметничко дело.⁹⁴

Стварање дигиталног садржаја састоји се у слагању и распоређивању елемената-радњи која чини суштину мозаика. Начин деловања и ређања ове врсте података подсећа на методу коме свака тесера стоји као јединка у служби целине, при том не губећи свој идентитет.

Условљени природом градивних елемената и принципа стварања дигиталног садржаја (дигитални прикази, фото шоп и остали програми намењени стварању дигиталне слике састоје се од низ слојева основних елемената узетих из различитих база података уклопљених на дискретан начин), нови медији се приближавају мозаику у начину перцепирања података и уклапања у визуелну целину. Пре можда од свих осталих

92 <http://www.mosaicartnow.com/tag/linda-kniffitz/>

93 Манович, Језик нових медија, Клио, Београд, 2015

94 Исто

традиционалних медија, мозаик се услед ових карактеристика и сличности уклапа у савремене токове.

Потенцијал који сам видела у мозаику у великој мери је инспирисан сличношћу између тесере и пиксела. Како данас живимо у ери дигитализације и нових медија чији се садржај заснива на дигиталној технологији, за мене је било природно да прихватим такву врсту садржаја, у почетку више на подсвесном него свесном нивоу. Приликом упознавања са графичким програмима, сусрела сам се са пикселом и његовим увећањем које ме је инспирисало да га упоредим са тесером. У њима се полази од основног, понављајућег облика-пиксела, чије мноштво ствара слику. Исто као и пиксел, тесера је градивни елемент слике. Њихова природа је непромењена под утицајем других, истих елемената који га окружују. У процесу стварања дигиталне слике или мозаика ови елементи могу само бити избачени или дуплирани, док се у сликарству боје на платну мешају једна са другом мењајући тако карактер основне боје. У њиховој целовитости огледа се и њихов потенцијал као изражајног средства.

Графички програми су имају широку лепезу алатки и начина формирања слике које су ме навеле да и сам мозаик сагледам у границама ширим од његове уобичајене слике и ограничења. Тесера је преузела примат над сликом и тако постала елемент из кога сам, формирала истраживање о њеној тродимензионалности, што је условило да мозаик доживим као објекат, не само као површину.

У датом окружењу сам оформила поетику у којој стварам нов облик од познатих ствари. Гледаоца настојим да упознам и да му приближим елементе који чине мозаик (тесеру и мозаички ток). Целокупном доживљају додала сам још две особености: тактилност и тродимензионалност. Он постаје један другачији садржај који интерпретира традиционалну технику на начин близак садашњем тренутку. У мом искуству, мозаик је постао једна врста колажа више традиционалних техника чија форма у препознатљивом облику женских одевних предмета и асесоара припада доминантном медијском садржају у окружењу. На тај начин гледалац лако препознаје облик из даљине који, чим се приближи, схвата да се не ради само о скулптури, већ о комбинацији разних техника.

Мозаик који већ у својој природи има својство колажирања и скупљања може без оптерећења да носи, или пак, да се уклопи у различите медије и тако створи нов, обогаћен садржај. На тој тачки скулптура престаје да буде само скулптура, већ постаје скулптура – мозаик - слика. У новој расподели свака појединачна коцкица добија на свом значају као што ћелијски скуп твори људски организам. Слично ћелији, из сићушног волумена настаје облик, одн. живот.

Свака представљена фигура носи са собом различит садржај и ликовни проблем. У ликовности мозаика највише сам испитивала природу тесере и њене трансформације у задатим ситуацијама и односима (релација старих - нових материјал, као и постављање елемената у различите улоге). Истовремено сам истраживала природу текстила и алуминијумске фолије, као материјале чију мекоћу и савитљивост сам супротставила нефлексибилности камена и стакла.

Разређујући густину скупова тесера (црвена хаљина) у оквиру форме, утврђивала сам однос између мозаика и пластичне масе, појам транспарентности коцкица и епокси масе која се увлачила у простор као медијум који саставља коцкице који истовремено функционише као самостална целина.

У црној и белој хаљини она гради форму, али и задржава своје колористичку улогу.

У другој црвеној хаљини, она је пак у служби деконструкције форме. Коцкица у овом случају постаје елемент који својом уситњеношћу продубљује експлозивни карактер растурене фигуре.

У технолошком смислу, спроведено истраживање је обиловало низом задатака за које је требало наћи решење. Највећа искушења су се појавила приликом изливања епокси смоле и монтажном конструкцијом која је, између осталог, направљена да бих испитала границе мобилности фигуре-мозаика. У покушајима да се информишем о поменутих поступцима, нисам се сусрела са сличним реализацијама, тако да могу рећи да сам се нашла у иновативној области, што је реткост у данашњем тренутку. Решавање проблема те врсте протекло је у врсти игре са неизвесним крајем, у којој сам се највише ослањала на интуицију што је имало за последицу решења која су проширила асоцијативна поља и подстакла ме на нове подухвате.

Представљена изложба је још један у низу резултата у истраживању мозаика као савременог израза. Способност трансформације, прилагодљивост различитим површинама, широк спектар употребних материјала, асоцијативност камена као основног ликовног елемента... твори ову технику моћним изражајним средством на пољу ликовности.

Дугогодишњим експериментисањем са формом и технологијом покушавам да изменим уврежену предрасуду о мозаику као искључиво декоративној техници у служби архитектуралне целине. Он то може да буде, и ту можемо наћи вредна решења, али не сме се превидети његова ликовна целовитост и експресивна природа којим се може оквалификовати као уметничко дело високе естетске вредности. Било би жалосно ограничити се само на област репродуковања чувених слика као што се прибојава Палма

Букарели.⁹⁵ Није природно видети мозаик на исти начин како су га видели народи чији је историјски утицај давно окончан. Ми живимо сада, заједно са техником чија савременост је можда далеко испред нашег времена, не примећујући њен креативни потенцијал. У том циљу сматрам ово истраживање малим доприносом који ће млађим генерацијама проширити видике при упознавању ове ванредно инспиративне области и охрабрити их на истраживачком путу.

95 <http://www.felicenittolo.it/images/aritmismo/nittolo%20ARITMISMO.pdf>

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Арнхајм, Рудолф, Уметност и визуелно опажање, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1987

Арнхајм, Рудолф, Визуелно мишљење, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1985
Ashbery, John, Shanon, Joe, Livingston, Jane, Hyman, Timothy, Kitaj: Paintings, Drawings, Pastels, Thames & Hudson Ltd, London, 1987

Беланчић, Милорад, Заборавити ликовност?, Златна греда бр. 2, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2001

Блажић, Рајко, Методологија рада у вајарским материјалима, АРТ принт, Нови Сад, 2008

Богдановић, Коста, Визибилност латентног динамизма у статичким формама, Центар за визуелну културу и истраживања „Круг“, Чачак, 2001

Богдановић, Коста, Поетика визуелног, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005

Богдановић, Коста, Свет скулптуре, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2004

Бодријар, Жан, Пакт о луцидности или интелигенција зла, Архипелаг, Београд, 2009

Бодријар, Жан, Насиље глобалног, Градина: Часопис за књижевност, уметност и културу, Ниш, 9/2005 (XL)

Бодријар, Жан, Мода или чаролија кода, Поља, год. 37,бр.394, Нови Сад, 1991

Гарчевић, Милун, Мозаик: повијест и изведба, Академија ликовних умјетности Свеучилишта у Загребу, Загреб, 2009

Грелан, Ханс, Филозофија осећања, Геопетика, Београд, 2007

Големан, Данијел, Емоционална интелигенција, Геопетика, Београд, 1997

Епштејн, Михаил, Sola amoge, Конрас, Београд, 2011

Епштејн, Михаил, Филозофија тела, Геопетика, Београд, 2009

Ерић, Оливера, Представљање жена у дигиталним медијима у Србији крајем 20 и на почетку 21 века: питања феминистичких теорија интерпретације, докторска дисертација, Универзитет у Београду, Београд, 2010

Итен, Јоханес, Уметност боје, Уметничка академија у Београду, Београд, 1973

Јунг, Карл Густав, Архетипови и колективно несвесно, Народна књига Мiба books, Подгорица, 2015

Јунг, Карл Густав, Динамика несвесног, Матица српска, Нови Сад, 1984

Јунг, Карл Густав, Човјек и његови симболи, Младинска књига Љубљана, 1973

Johnson, Anna, Handbags, Workman, New York, 1996

Коцарева Ранисављевић, Марина, Мода и одевање, Службени гласник, Београд, 2010

Кордис, Јоргос, Карактер и смисао апстрактних тежњи византијског сликарства, Графостил, Крагујевац, 2013

Креч, Дејвид, Кречфилд, Ричард (Калифорнијски универзитет, Беркли 1958.), Научна књига, Београд, 1976

Кристева, Јулиа, Моћи ужаса, Напријед, Загреб, 1989

Кристева, Јулиа, Црно сунце: депресја и меланхолија, Светови, Нови Сад, 1994

Lippard, Lusy, Pop Art, Thames & Hudson Ltd, London, 1966, 1967

Ликовне свеске 1-2, Уметничка академија у Београду, Београд, 1971

Ликовне свеске 3, Уметничка академија у Београду, Београд, 1973

Мановић, Лев, Језик нових медија, Клио, Београд, 2015

Мишевић, Раденко, Теорија форме, Академија ликовних уметности у Сарајеву, Сарајево, 1987

Оутли, Кит, Емоције – Кратка историја, Клио, Београд, 2005

Павловић, Зоран, Свет боје, Туристичка штампа, Београд, 1977

Пастуро, Мишел, Црна, историја једне боје, Службени гласник, Београд, 2010

Пастуро, Мишел, Црвена, историја једне боје, Службени гласник, Београд, 2017

Пастуро, Мишел, Плава, историја једне боје, Службени гласник, Београд, 2011

Пастуро, Мишел, Боје наших сећања, Карпос, Београд, 2017

Радовановић, Владан, Воковизуел, Нолит, Београд, 1972

Рид, Херберт, Вишесмисленост модерне скулптуре, Часопис Уметност 22, 1970

Сенека, Анеј Луције, Писма пријатељу, Матица српка, Нови Сад, 1987

Спиц, Елен Хендлер, Уметност и психа, Клио, Београд, 2011

Тодоровић, Александар Луј, Уметност и технологије комуникација, Клио, Београд, 2009

Трифунковић, Лазар, Сликарски правци 20. века, Просвета, Београд, 2000

Тркуља, Јовица, У сенци Апокалипсе, Златна греда бр. 2, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад, 2001

Цвитан-Чернелић, Мирна, Bartlett, Ђурђа, Влаисављевић, Анте Тончи, Мода: повијест, социологија и теорија моде, Школска књига, Загреб, 2002

Шкорц, Бојана, Креативност у интеракцији, Мостарт, Земун, 2012

Шуваковић, Мишко, Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметничке праксе после 1950., Орион Арт, Београд, 2011

Weitermeier, Hannah, Yves Klein, Taschen, Koln, 1995

ВЕБОГРАФИЈА

<https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Гнев>
<https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Пиксел>
www.opsteobrazovanje.in.rs
www.gutenberg.org › 58,842 free ebooks › 7 by Edwin Abbott Abbott
<https://www.daliparis.com/en/salvador-dali/dali-and-fashion>
<https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Мандала>
www.skripta.info/wp-content/uploads/Bela-Hamvas-Istorija-i-apokalipsa.pdf,
www.chicago-outdoor-sculptures.blogspot.com
<http://www.mosaicartnow.com/tag/linda-kniffitz/>
<https://hr.wikipedia.org/wiki/Vermilion>
https://www.academia.edu/38137178/Odje%C4%87a_kao_simbol_identiteta
<https://dzabaletan.com>
www.theartstory.org/yvesklein
<https://youtu.be/xq3lkx-UoXc>
<https://mornarius.wordpress.com/2013/11/07/dvodimenzionalnost-emocija/>
<http://www.felicenittolo.it/images/aritmismo/nittolo%20ARITMISMO.pdf>
<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla.a4.pdf>
<https://gallery-shots.blogspot.com/2017/08/miljana-radojicic-dress-code-galerija.html>
<https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiYvs6G1MDgAhUz8KYKHUAAD7gQMwg8KAewAQ&url=https%3A%2F%2Ftheartstack.com%2Fartist%2Fanish-kapoor%2Fwidow-2&psig=AQOVVaw0IdIFxkb4hJ26X1JhM5XKh&ust=1550420358041399&ictx=3&uact=3>
<http://cargocollective.com/klink/History-Cone-Mosaic-Mesopotamia>
<http://cargocollective.com/klink/Architects-Archea-Associati-Municipal-Library-in-Nembro-Italy>
https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjg7aO-1cDgAhWVxMQBHfRWAOWQMwg-KAAwAA&url=https%3A%2F%2Fwww.museoreinasofia.es%2Fen%2Fcollection%2Fartwork%2Fvictoire-samothrace-s-9-victory-samothrace-s-9&psig=AQOVVaw2UDrjZOoBcK6t4_wKdB0CX&ust=1550420743277309&ictx=3&uact=3
https://www.fondation-giacometti.fr/images/161073_01.jpg
<https://www.guggenheim.org/artwork/1423>

<https://artblart.com/tag/alexander-calder/>

https://www.google.com/search?q=gaudi+park+guell&rlz=1C1GGRV_srRS754RS754&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj9wrT62sDgAhXQwsQBHTcHBIQQ_AUIDigB&biw=1366&bih=657#imgrc=TyY2h9VWVTb4wM:

https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&ved=0ahUKEwjkuO2a3MDgAhUp8KYKHaqCDcIQMwhiKB0wHQ&url=https%3A%2F%2Fwww.casabatllo.es%2Fen%2Fantoni-gaudi%2Fpark-guell%2F&psig=AOvVaw0jhFHqh1W_C0bHWLkTP47S&ust=1550422547750401&ictx=3&uact=3

<http://home.wlu.edu/~mortonc/Spain/2015/Gaudi.html>

СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА

Слика 1: Фрагмент мозаик, Урук, преузето са линка <http://cargocollective.com/klink/History-Cone-Mosaic-Mesopotamia>

Слика 2: Део архитектуралне целине, Урук, преузето са линка <http://cargocollective.com/klink/History-Cone-Mosaic-Mesopotamia>

Слика 3: Градска библиотека у Нембру, Италија, преузето са линка <http://cargocollective.com/klink/Architects-Archea-Associati-Municipal-Library-in-Nembro-Italy>

Слика 4: Градска библиотека у Нембру, Италија, преузето са линка <http://cargocollective.com/klink/Architects-Archea-Associati-Municipal-Library-in-Nembro-Italy>

Слика 5: Парк Гуељ, Барселона, преузето са линка <http://home.wlu.edu/~mortonc/Spain/2015/Gaudi.html>

Слика 6: Миљана Радојичић, Disco ташна, скулптура у мозаику, 2008

Слика 7: Ташна за куповину, ципеле: Да ли ме воли?, скулптуре у мозаику, 2008

Слика 8: Миљана Радојичић, Кобра, скулптура у мозаику, 2013

Слика 9: Миљана Радојичић, Веверица, скулптура у мозаику, 2013

Слика 10: Миљана Радојичић, Его коцке, скулптура у мозаику, 2008

Слика 11: Миљана Радојичић, Шпански кофер, скулптура у мозаику, 2008

Слика 12: Миљана Радојичић, I KNOW HOW.....FEEL...(SAD), мозаик, кофер 2008

Слика 13: Миљана Радојичић, I KNOW HOW.....FEEL...(SAD), мозаик, кофер 2008

Слика 14: Миљана Радојичић, Центурион, скулптура у мозаику 2008

Слика 15: Миљана Радојичић, Успон и пад једне заљубљености, скулптура у мозаику, венецијанска паста, силикон 2008

Слика 16: Миљана Радојичић, Изложбена поставка, Dress code, 2017, преузето са линка <https://gallery-shots.blogspot.com/>

Слика 17: Радост, фаза вајања, 2017

Слика 18: Миљана Радојичић, Радост, скулптура у мозаику, 2017, преузето са линка <https://gallery-shots.blogspot.com/>

Слика 19: Ив Клајн, Нике, скулптура, Мадрид, 1962, преузето са линка https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjg7aO-1cDgAhWVxMQBhfRWAOWQMwg-KAAwAA&url=https%3A%2F%2Fwww.museoreinasofia.es%2Fen%2Fcollection%2Fartwork%2Fvictoire-samothrace-s-9-victory-samothrace-s-9&psig=AOvVaw2UDrjZOoBcK6t4_wKdB0CX&ust=1550420743277309&ictx=3&uact=3

Слика 20: А. Капур, Удовица, Њу Јорк, 2004, преузето са линка <https://www.google.com/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiYvs6G1MDgAhUz8KYKHUAAD7gQMwg8KAEwAQ&url=https%3A%2F%2Ftheartstack.com%2Fartist%2Fanish-karoor%2Fwidow-2&ps>

Слика 21: Миљана Радојичић, Туга, 2017, преузето са линка <https://gallery-shots.blogspot.com/>

Слика 22: Миљана Радојичић, Туга, 2017, преузето са линка <https://gallery-shots.blogspot.com/>

Слика 23: Миљана Радојичић, Страх, скулптура, мермер, газа, 2017, преузето са линка <https://gallery-shots.blogspot.com/>

Слика 24: А. Ђакомети, Жена која хода, Лондон, 1955, преузето са линка https://www.fondation-giacometti.fr/images/161073_01.jpg

Слика 25: Миљана Радојичић, Бес, скулптура, 2017, преузето са линка <https://gallery-shots.blogspot.com/>

Слика 26: Александар Колдер, Мобиле, Лоисиана, 1962, преузето са линка <https://artblart.com/tag/alexander-calder/>

БИОГРАФИЈА

Рођена 1973. у Београду. Дипломирала на Одсеку сликарства у класи проф. Воје Тодорића на Факултету ликовних уметности у Београду. Магистрирала на ФЛУ у Београду, Одсек зидно сликарство код проф. Ђуре Радловића. Има статус самосталног уметника. Живи и ради у Београду.

САМОСТАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ

- 2018. **Binomio d` Arte, Corte delle Stelle, Cefalu`**, Сицилија
- 2017. **Dress code** – докторски уметнички пројекат, Галерија ФЛУ, Београд
- 2013. **Неописива лакоћа поседовања – Флуизми**, Галерија ФЛУ, Београд
- 2013. **Фетиш**, Галерија НОВА, Београд
- 2012. **Да ли је Дороти напустила Оз?**, Галерија СУЛУЈ, Београд
- 2008. **Его коцке**, Продајна галерија, Београд
- 2008. **Ташне**, Галерија ФЛУ, Београд
- 2004. **Мозаици**, Центар за савремену умјетност Црне Горе, Подгорица
- 2003. **Мозаици**, Галерија УЛУС, Београд

ГРУПНЕ ИЗЛОЖБЕ – избор

- 2018. **NOAfest-Novı Sad Open Art**, Културни центар Нови Сад, Нови Сад
- 2018. **8.** Бијенале мозаика, Галерија СКЦ Нови Београд, Београд
- 2017. **49.** Мајска изложба УЛУПУДС –а, УК Пароброд, Београд
- 2012. **Micro urban**, Галерија Сингидунум, Београд
- 2010. **Погледи**, Галерија 73, Београд

СИМПОЗИЈУМИ, КОЛОНИЈЕ

- 2013. Трећи међународни симпозијум вајарства, Аранђеловац

ПРОЈЕКТИ изведени у атељеу проф. Ђуре Радловића

- 2017- 2018. Црква Св. Марка, Београд, мозаик – део композиције
- 2013 - 2017. Саборна црква Бања Лука, мозаик, део композиције

Ауторски радови у јавном простору

2014. Манастир Војнић, мозаик, Св. Стефан, Црна Гора

2009. **Мозаик**, стамбена зграда, ул. Владе Зечевића, Београд

2008. **Мозаик**, стамбена зграда, Баба Вишњина, Београд

Бавила се педагошким радом у сарадњи са др ум. Невеном Поповић. Изведено је неколико пројеката финансираних из државног буџета.

Комисија

за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта

**„Трансформација мозаика из дводимензионалне у скулптуралну форму
и његова транзиција у савремени израз“**

Изложба скулптура у мозаику

на Факултету ликовних уметности у Београду.

др ум.Радомир Кнежевић, ред. проф. ФЛУ - ментор

др ум. Мишко Павловић, ванредни проф. ФЛУ

др Никола Шуица, ред. проф. ФЛУ

др ум. Весна Кнежевић, ванредни проф. ФЛУ

мр Марко Лађушић, ред. проф. ФПУ у Београду

Изјава о ауторству

Потписана: Миљана Радојичић
Број индекса: 4488/13

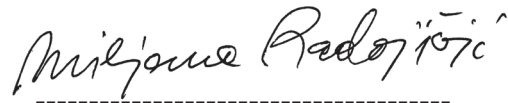
Изјављујем,

Да је докторски уметнички пројекат

**„Трансформација мозаика из дводимензионалне у скулптуралну форму
и његова транзиција у савремени израз“
Изложба скулптура у мозаику**

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

У Београду, март 2019



Потпис докторанда

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

Име и презиме аутора: Миљана Радојичић

Бр. Индекса: 4488/13

Докторски студијски програм: Докторске уметничке студије

Наслов докторског уметничког пројекта:

**„Трансформација мозаика из дводимензионалне у скулптуралну форму
и његова транзиција у савремени израз“
Изложба скулптура у мозаику**

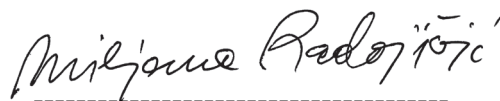
Ментор: др ум. Радомир Кнежевић, ред. проф. ФЛУ

Потписана Миљана Радојичић

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

Дозвољавам да се моји лични подаци наведени за добијање академског звања доктора уметности као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбранерада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности у Београду.

У Београду, март 2019



Потпис докторанда

Изјава о коришћењу

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

**„Трансформација мозаика из дводимензионалне у скулптуралну форму
и његова транзиција у савремени израз“**

Изложба скулптура у мозаику

који је моје ауторско дело.

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

У Београду, март 2019



Потпис докторанда

