

Универзитет уметности у Београду

Факултет ликовних уметности

Вајарски одсек



Докторски уметнички пројекат

ВОЛУМЕН ИНТЕРАКЦИЈЕ

Фигуративно обликовање као вид мапирања
социјалних односа – инсталација у простору

Кандидат

Дуња Трутин

Број индекса: 4694/15

Ментор

Др ум. Радош Антонијевић, редовни професор

Београд, 2022

Space itself (which is the absence of objects) could be said to be the real ground of sculpture – its real value lying in the spaces it activates, allowing viewers to participate in the process of being in it, with it, and through it, perhaps to feel their own lives more intensely.

Anthony Gormley¹

¹ Antony Gormley, "Body, Space, Time", y *The Body and the Arts*, edited by Saunders, Corinne, Ulrika Maude and Jane Macnaughton, 209-236 (Palgrave Macmillan, 2009), 220.

Резиме

Докторско уметничко истраживање *Волумен интеракције; фигуративно обликовање као вид мапирања социјалних односа – инсталација у простору* бави се интерпретацијом друштвених група кроз простор инсталације, рада који у ширем смислу припада релационој сфери. Циљ пројекта је развијање симболичког потенцијала дводимензионалног и тродимензионалног простора у мапирању друштвених структура. Писани део докторског уметничког пројекта подељен је на пет целина. У првом поглављу, *Друштвене структуре као предмет интердисциплинарног истраживања*, понуђен је преглед неколико новијих научних теорија и приступа који се баве перцепцијом друштвених односа из угла естетике, когнитивне психологије, семиотике и етнографије. Пре свега, обрађени су концепти *менталне представе* (са освртом на *дебату о представама*), *релационе схеме*, *симболичког интеракционизма* и *релационе естетике*. Назначене су импликације ових теорија за савремену уметничку праксу, кроз идеју просторног кодирања и употребу различитих поступака, од квантитативних (као што је социометријски поступак) до квалитативних студија случаја.

У другом одељку испитује се однос физичког и симболичког простора кроз прекретне примере из савремене уметничке праксе. Преглед почиње од радова уметника који својим телом дефинишу присуство, да би се затим пажња усмерила на уметничке поступке који опредељују ментални простор – лични или дељени (интерсубјективни).

Треће и четврто поглавље представљају детаљну анализу практичног дела пројекта и омогућавају увид у поступке израде инсталација *Волумен интеракције* и *Саговорници*, као и новијих радова из серије *Простори разговора*. Описан је изглед поставки у различитим просторима, а у наставку поглавља следи дискусија о деловању рада у интеракцији са публиком. Пети одељак чине закључна запажања, са поновним освртом на теоријске оквире истраживања и издвајањем неколико могућих смерова за даљи рад.

Кључне речи: Социјални односи, ментална представа, релациона схема, дијаграм, семиотизација простора, релациона естетика, инсталација

Abstract

Doctoral artistic project *The Interaction Volume; mapping social relations through figurative modelling – installation in space* deals with the interpretation of social groups through physical space, primarily through installation. The works presented can be considered to be part of the relational sphere, in a broader sense. The goal of the project is to develop the symbolic potential of two-dimensional and three-dimensional space in the mapping of social structures.

The written part of the doctoral art project is divided into five units. In the first chapter, *Social structures as a subject of interdisciplinary research*, an overview of several scientific theories from the fields of aesthetics, cognitive psychology, semiotics and ethnography is offered. The main concepts being discussed are the idea of *mental imagery* (with reference to the *imagery debate*), *relational schemata*, *symbolic interactionism*, and *relational aesthetics*. The implications of these theories for contemporary artistic practice are indicated through the idea of spatial coding and the use of various procedures, from quantitative (such as the sociometric procedure) to qualitative case studies.

In the second section, the relationship between physical and symbolic space is examined through relevant examples from contemporary artistic practice. The review begins with the works of artists who used the body as means of defining presence. Subsequently, the focus shifts to art that aims to embody mental space – whether personal or shared (intersubjective) space.

The third and fourth chapters present a detailed analysis of the practical part of the project and allow an insight into the creation process of two installations – *Interaction Volume* and *The Collocutors*, as well as two recent works from the *Conversation Spaces* series. The installation views from various exhibition spaces are described and analysed, while the rest of the chapter brings a discussion on the effects of the work in interaction with the audience. The concluding remarks are being covered in the fifth section, along with a review of the theoretical framework of the research and the selection of several possible directions for further work.

Keywords: Social relations, mental image, relational schema, diagram, semiotization of space, relational aesthetics, installation

Садржај

Резиме	5
Abstract	7
1. Друштвене структуре као предмет интердисциплинарног истраживања и симболички простор	11
1.1. Интердисциплинарност у проучавању друштвених односа – квалитативне и квантитативне анализе	15
1.2. Савремене естетичке теорије	20
1.3. Социјално-когнитивне теорије	26
1.4. Давање облика менталним представама – просторно кодирање	30
1.5. Семиотички аспекти обликовања простора	33
2. Физички и симболички простор	36
2.1. Субјекат и простор; присуство као облик	37
2.2. Ментални простор; присуство без облика	43
2.3. Друштвене структуре у простору	48
2.4. Простор дијаграма	58
2.5. Уметнички пројекат – полазишта и методолошки оквир	73
3. Волумен интеракције – од дијаграма до студије случаја	76
3.1. Анализа окружења	77
3.2. Просторна шема и амбијент	82
3.3. Студије случаја: од разговора до разговора	84
3.4. Видео инсталација Саговорници	83
3.5. Умањења и ротације	94
4. Топологија групе	101
4.1. Поставка у Галерији ФЛУ	102
4.2. Друге поставке и Подскупови	106
4.3. Након изложбе – нови дијаграми	108
5. Закључак: читање дела у интердисциплинарном контексту	109
6. Списак репродукција	115
7. Индекс имена	118
7. Литература	120
8. Биографија	126
9. Изјаве	128

1. Друштвене структуре као предмет интердисциплинарног истраживања

Друштво у целини, као и све његове подгрупе, мале или велике, формалне или неформалне, можемо обухватити једним заједничким појмом – друштвени системи. Немачки социолог Никлас Луман детаљно анализира овај концепт кроз призму *теорије система*. Да би дефинисао друштвени систем, он га одваја од окружења и наглашава његову једноставност у односу на сложеност онога што се налази ван система. Самим тим, према Луману, унутар друштвеног система (као и психичког система), долази до редукције. Комуникација, која представља предуслов за постојање друштвеног система, сама по себи представља вид издвајања, односно селекције². Полазећи од чињенице да је човек у сваком тренутку, чак и у самоћи, део одређених друштвених структура и да, свесно или не, гради своју личност и доживљај себе у односу на њих, уметничко истраживање које је овде представљено тежи да осветли одређене просторне и психолошке аспекте друштвених интеракција кроз уметнички језик. Друштвене интеракције су у овом раду посматране као скуп оних активности које учествују у изградњи комплексних мрежа односа између људи. Читаоцу ће, у првом поглављу, бити понуђен осврт на сазнања из области когнитивне и социјалне психологије, социологије, теорије уметности и естетике. Погледи на друштвене системе и принципе њиховог мапирања које нуде поменуте дисциплине чине теоријски контекст за низ уметничких појава (о којима ће бити речи у наставку) и управо из тог контекста произилазе циљеви докторског пројекта *Волумен интеракције*.

Размишљање о друштвеним структурама чији смо део саставни је елемент свакодневног живота. Мање или више аналитично, у зависности од афинитета или навика, свако од нас ће преиспитивати свој друштвени круг и себе у односу на њега. Спонтано посматрање претходи научном сазнању и уметничкој интерпретацији. Без било каквог знања о научним резултатима у области психологије или социологије, просечан

² Niklas Luman, *Društveni sistemi: osnovi opšte teorije*, prevela Lidija Topić (Srbija: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2001), 182.

појединац формираће ставове у односу на групе којима припада; успоставиће категорије, појмове, схеме које ће обликовати и све наредне мисаоне процесе. Спонтано промишљање не мора да буде потпуно лишено бројчаних података, иако се њихова прецизност може довести у питање – није необично да члан једног колектива буде свестан броја чланова и података о међусобним разговорима, трајањима сусрета, да се служи прецизним визуелним информацијама (фотографијама) или да на друге начине анализира свој друштвени простор. Узмимо као пример виртуелну комуникацију путем друштвених мрежа – интерфејси најпопуларнијих апликација наглашено истичу број особа са којима је корисник у контакту (број *пратилаца* или *пријатеља*), а алгоритам рангира контакте појединца према учесталости комуникације или другим факторима. Статистика која се корисницима нуди у онлајн комуникацији представља облик квантификације друштвених односа у свакодневном животу.

Очекивана последица оваквог начина описивања друштвених система јесте скретање пажње јавности на нумерички аспект комуникације и стављање њеног квалитета (као аспекта који је теже измерити) у други план. У овом раду, међутим, акценат није на одбацивању квантитативних анализа као једностраних, нити на критиковању отуђености или површности савремене комуникације. Ове појаве, иако присутне, постале су опште место у свакодневном дискурсу и често заклањају друга, универзалнија и комплекснија питања међуљудских односа, као што су механизми оријентације у односу на физички и ментални простор (конструисање мисаоних модела, схема) и променљивост друштвених структура, односно потреба да се та променљивост разуме, представи и предвиди. У овом раду предност је дата отварању нових начина сагледавања друштва и формирању визуелно-језичких алата за преиспитивање малих, неформалних (могло би се рећи – обичних, универзалних) друштвених система.

Да бисмо читаоцу приближили ово гледиште, започнимо једну анализу најмање јединице друштва – дијаде (односа између два појединца). То може бити пар колега са студија или два дугогодишња пријатеља. Међу бројним интеракцијама које се одвијају између њих, могуће је фокусирати се на једну или неколико сродних ситуација – на пример, заједничке посете изложбама. Међутим, да бисмо размислили о општим карактеристикама тог односа, морамо да покушамо да сагледамо шири спектар, а тада почиње аналитичко размишљање, систематизација. Уметник може, на пример, поставити себи питања као што су: Колико се често виђам са пријатељем А? Колико имам пријатеља са којима сам близак као са А? Са колико колега са факултета имам

комуникацију чешће од једном месечно? Колико имам блиских пријатеља ван круга уметника? Свако од ових питања евоцира информације о одређеним ситуацијама, одређеним круговима људи и бројевима који их дефинишу. Чак и без свесног преиспитивања, побуђује се одређена ментална представа (слика), или низ слика, везаних за одређеног пријатеља или друштво, а на основу њих се може формирати и читав модел, односно схема. Природа те схеме представља питање за себе, о којем ће бити речи у наредном поглављу. Намеће се претпоставка да је за уопштавање (као што је оно које се догоди када помислимо на појам *моји школски другови* или *колеге из канцеларије*), неопходно да на одређени начин поистоветимо чланове групе, да доведемо појединце у исту равн (макар на тренутак). Да спроведемо редукцију као што је она коју описује Луман. На који начин се спроводи овај поступак? Може ли се имати објективна слика о једном друштвеном систему ако занемаримо појединачне сусрете, разговоре и сећања? Или је то, можда, једини начин да слика буде објективна?

Вратимо се један корак пре него што се упустимо у анализу круга блиских пријатеља. Одакле долази потреба за објективним погледом? Појединац се може интересовати за преиспитивање друштвеног окружења из више разлога – из жеље за побољшањем квалитета живота, за бољим разумевањем себе кроз сопствени друштвени идентитет или се, пак, ова потреба јавља као спонтани одговор на животну ситуацију (слављеник који прави списак гостију за прославу рођендана или студент који упознаје људе у новом граду).

Појам социјалног идентитета у тесној је вези са потребом за припадањем³. Потреба да буде део друштвене групе одликује сваког појединца, а осећање припадности се може одвојено посматрати у односу на начин на који се група концептуализује. У литератури се помињу два основна вида концептуализације – група може да се сагледа као друштвена категорија (националност, религија, група алумнија једног факултета, категорија савремених уметника) или као мрежа (породица, група пријатеља, колеге из фирме)⁴. Осећај припадности зависи од много фактора – од тога колико се одређена

³ Поједини аутори дефинишу социјални идентитет као део *сеп-концепта* који се изводи из знања о припадању одређеној друштвеној групи, заједно са емотивним значајем који се приписује чланству у групи John C Turner, "Towards a cognitive redefinition of the social group", у *Social identity and intergroup relations*, Vol. 7. edited by Henri Tajfel, 15-40, Cambridge University Press, 2010.

⁴ Matt Easterbrook и Vivian L. Vignoles, "What does it mean to belong? Interpersonal bonds and intragroup similarities as predictors of felt belonging in different types of groups", *European Journal of Social Psychology* 43, no. 6 (2013): 455-456.

група перципира као хомогена, колико су везе чланова интимне, да ли је присутна међузависност и слично⁵.

Налази истраживача у погледу социјалног идентитета и припадности подсећају нас на то колико су друштвени односи комплексни. Управо та чињеница наводи стручњаке на сталну потрагу за новим моделима, за шемама које омогућавају да се друштвени односи разумеју и прикажу у свој својој сложености, а да притом не зависе од ограничавајуће линеарности вербалног израза. Ова потреба присутна је како у науци, тако и у уметности. Бројни аутори прибегавају визуелизацији – некад као полазној тачки за даљу анализу, а некад са намером да илуструју своја сазнања. Управо стварање одређеног визуелног кода може представљати користан мост између сазнања из различитих дисциплина – науке, уметности, филозофије; самим поступком претварања менталне представе о друштвеним односима у видљиву, опипљиву форму отвара се могућност ширења свести, кориговања предрасуда, разумевања туђих углова посматрања и документовања промена у друштвеним структурама нашег времена.

⁵ Исто, 459-460.

1.1. Интердисциплинарност у проучавању друштвених односа – квалитативне и квантитативне анализе

Уметник – истраживач који испитује природу комуникације и друштвених група у сопственом окружењу налази се пред разним могућностима. У зависности од угла посматрања, односно истраживачке методе коју примењује, проблем ће бити сасвим другачије осветљен. Различити аналитички поступци који су развијени у науци могу бити примењиви и у случају уметничког рада, али је пут уметничког истраживања ретко егзактан и доследно везан за једну методологију. У том смислу, докторски уметнички пројекат *Волумен интеракције* не тежи да продуби јаз између квантитативних и квалитативних пракси. Уметничко истраживање има за циљ да сагледа сложеност међуљудских односа и интерпретира их, задржавајући истовремено истинитост појединачног искуства. Самим тим, природно је да се истраживач ослони на комбинацију квалитативних методологија које су развијене у друштвеним наукама. Избор оваквих поступака не искључује тежњу ка прецизности, свеобухватности или тачности, али подразумева развијање комплексне мреже сазнања која дозвољава визуелизацију, по природи опипљиву и конкретну, а не ограничава апстрактно тумачење.

Стручњаци из области социологије и социјалне психологије, приликом покушаја да креирају егзактни модел друштвене структуре, очекивано наилазе на препреке; не постоји установљен поступак који би обухватио све карактеристике једне групе, а да не изостави или стави у други план факторе који утичу на ове карактеристике. Пример за истраживачку методу која тежи објективним резултатима и графичкој визуелизацији, јесте социометријски поступак који се примењује од тридесетих година 20. века, када га је установио амерички психијатар румунског порекла Јакоб Леви Морено⁶, иноватор у пољу психоанализе који је отворио пут психодрами, социодрами и групној терапији⁷. Пракса показује да овај поступак може бити користан и дати врло интересантне, прегледне информације о унутрашњим збивањима у групи људи, али је готово немогуће

⁶ Jakob L. Moreno, *Osnovi sociometrije*, Preveli Jelena i Branko Jelić (Beograd: Savremena škola, 1962).

⁷ О иновативним методама позоришне импровизације у психоанализи може се прочитати у René Marineau, *Jacob Levy Moreno, 1889-1974: Father of Psychodrama, Sociometry, and Group Psychotherapy* (United Kingdom, Tavistock/Routledge 1989)

креирати такав инструмент (упитник или дигитални уређај) који би истраживачу пружио сазнања о свему што на та збивања утиче. Узмимо за пример студију која испитује међусобне односе здравствених радника у одељењу за интензивну негу једне болнице, уз помоћ носивих уређаја који детектују ситуације интеракције⁸. Резултати дају објективан увид у дужину и учесталост разговора и јасно показују да су медицинске сестре језгро мреже односа, централни актери који повезују остале раднике. Међутим, резултати нам не откривају какав је садржај разговора, колико се међусобно разликују искуства чланова ове групе, нити каква је њихова перцепција односа. Ово не значи да је покушај квантификовања података о односима узалудан, већ илуструје разлог који је навео многе научнике да развију квалитативне методологије како би сагледали друге аспекте друштвених односа.

Аналитичари квалитативних поступака као што је психолог Џејн Ричи⁹, истичу да је квалитативни приступ драгоцен у друштвеним наукама, јер нуди значајне могућности за контекстуално истраживање – истраживачки правац који је фокусиран на описивање природе појава, нудећи висок ниво опажених детаља¹⁰. Какве све информације о друштвеним интеракцијама можемо добити овим путем? Како наводи Ричијева, можемо се упознати са спектром феномена, његовим елементима, појединим карактеристикама, дефинисати типологије, повезати значења са људским искуствима и слично. У случају истраживања неког неформалног круга пријатеља, на пример, квалитативни поступак може да нам понуди сазнања о томе како појединци дефинишу пријатељство, која понашања и ситуације везују за тај круг, која значења приписују феномену пријатељства.

Допринос квалитативних истраживања није ограничен само на контекстуална истраживања, већ може дати резултате и у експланаторним, евалуативним и генеративним истраживањима, према подели коју предлаже Ричијева¹¹. Последњу

⁸ Eiji Kawamoto, Asami Ito-Masui, Ryo Esumi, Mami Ito, Noriko Mizutani, Tomoyo Hayashi, Hiroshi Imai и Motomu Shimaoka. "Social network analysis of intensive care unit health care professionals measured by wearable sociometric badges: Longitudinal observational study", *Journal of medical Internet research* 22, no. 12 (2020).

⁹ Џејн Ричи, оснивач Одељења за квалитативна истраживања у оквиру Националног центра за социјална истраживања у Лондону

¹⁰ Jane Ritchie и Rachel Ormston. "The Applications of Qualitative Methods to Social Research", у *Qualitative Research Practice: A Guide for Social Science Students and Researchers*, edited by Carol McNaughton Nicholls, Jane Lewis, Jane Ritchie and Rachel Ormston, (United Kingdom, SAGE Publications, 2013): 26-27.

¹¹ Према Ричијевој и Ормстоновој, контекстуална истраживања описују облик или природу нечега што постоји; експланаторна испитују разлоге или међусобне везе између појава, евалуативна утврђују ефективност, генеративна доприносе развоју теорија, стратегија или акција. Исто, 27.

категорију имаћемо у виду када будемо разматрали могућност формирања модела једног друштва у уметничком истраживању – при чему је модел схваћен у ширем смислу и може да обухвати просторну инсталацију. Све ово указује на чињеницу да квалитативна истраживања омогућавају одређену флексибилност у испитивању микро структура које граде веће друштвене целине, дозвољавајући погледу истраживача да се задржи на личним и специфичним елементима, што је готово немогуће када се врши нумеричка анализа. Квалитативна истраживања друштвених односа примењују се у различитим научним областима и правцима истраживања, од којих је за овај рад важно поменути неколико.

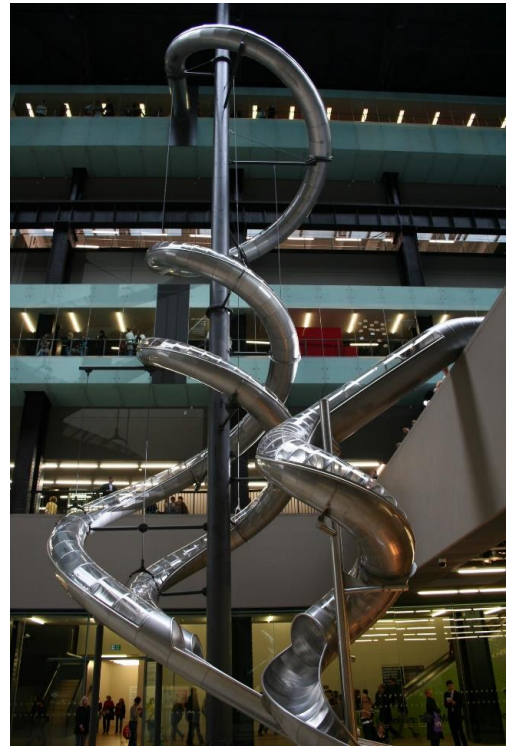
Присталице феноменолошке мисли, почев од Едмунда Хусерла као њеног утемељитеља, тежиле су разумевању феномена кроз призму свести, дајући управо примат субјективном искуству. Оваква промена фокуса омогућила је јављање нових покрета у социологији, као што је симболички интеракционизам, наговештен кроз учење утицајног филозофа и психолога Џорџа Херберта Мида, а први пут именован у раду његовог наследника, америчког социолога Херберта Блумера, 1937. године. Концепт симболичког интеракционизма, касније развијан од стране бројних аутора, заснован је на схватању да људи поступају према стварима на основу значења која су им доделили, као и да се значења временом граде на основу међуљудских интеракција, а затим и мењају кроз процесе интерпретације¹².

У великој мери заснивајући своје тумачење уметности на феноменолошкој традицији и Хусерловој идеји о емпатији и искуству „другог“, француски теоретичар уметности и стручњак у области когнитивне науке Фабрис Мете¹³ даје пример инсталације **Карстен Холер** у музеју Тејт модерн у Лондону (*Сл. 1*). Рад који носи назив *Test site* доводи публику у ситуацију сличну експерименталној: налик на лабораторијске мишеве, они пролазе кроз провидне тунеле, односно спуштају се низ тобогане, док истовремено

¹² Celine-Marie Pascale, *Cartographies of Knowledge: Exploring Qualitative Epistemologies* (India, SAGE Publications, 2011), 88.

¹³ Фабрис Мете, истраживач у области филозофије и когнитивних наука, предавач на Aix Марсеј универзитету

постају предмет посматрања осталих посетилаца. На тај начин, искуство инсталације је двоструко, како објашњава Мете – „из прве руке“ и „поглед трећег“. Особа која посматра са стране у прилици је да сагледа целу инсталацију као „искуствени систем“). Аутор чланка потврђује значај „погледа трећег“ у разумевању уметничких инсталација и иде корак даље, откривајући да доживљај из прве руке није пресудан; у многим радовима, довољно је претходно искуство из свакодневног живота (као што је сећање на осећај спуштања тобоганом) да посматрачу омогући вишеслојно разумевање дела¹⁴.



I

Симболички интеракционизам и *поступак анализе конверзације* (представљен првобитно у раду Харвија Сакса) две су методологије које се преплићу у раду социолога Дирдри Боден, ауторке која посматра језик као акцију и тумачи значење говора кроз друштвене интеракције. У изучавању значења, она указује на могућност укрштања два социолошка поступка „тамо где мисао постаје акција кроз говор“¹⁵. Међу осталим приступима који се надовезују на интеракционизам, појавиће се интеракционистичка етнографија¹⁶, док се на пресеку антропогеографије и социологије рађа нерепрезентационална (non-representational) теорија чувеног географа Најцела Трифта, фокусирана на процесе социјалних деловања и кретања више него на представљање структура. Теорије које припадају овом правцу мишљења заснивају се на идеји да свет чини релациони материјал, односно, да се друштво може посматрати као преплитање

¹⁴ Fabrice Metais, "Experiencing the other: intersubjectivity, alterity and artistic installation", у *Installation Art as Experience of Self, in Space and Time*, edited by Christine Vial Kayser, Sylvie Coëllier (United States, Vernon Art and Science Incorporated, 2021): 65-69.

¹⁵ Deirdre Boden, "People are talking: conversation analysis and symbolic interaction", у *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, edited by Howard S. Becker and Michal M. McCall, (United Kingdom, University of Chicago Press, 2009), 244.

¹⁶ Renata Relja, "Sociološka i filozofska temeljenja etnografskog istraživanja", *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu* 2-3, 2009, 126.

материјалних тела која се никада не могу сагледати као потпуно независни идентитети¹⁷. Привидну блискост нерепрезентационалних теорија са симболичким интеракционизмом довешће у питање етнограф и културни географ Филип Ванини као критичар ове идеје, инсистирајући на бољем повезивању ове две идеје да би се пронашао идеалан истраживачки поступак за проучавање друштва¹⁸.

Сви поменути *микро-социолошки* приступи имају одређене заједничке одлике; пре свега, супротстављање идејама структурализма и идеализма. Амерички социолог Џон Р. Хол ће ову групу социолошких приступа назвати „перспективом социјалне интеракције“, именујући једним, кровним термином симболички интеракционизам, феноменологију, херменеутику, интерпретативну социологију и етнометодологију¹⁹. Упркос значајном преклапању, савремени социолошки и етнографски приступи ипак задржавају неке непомирљиве разлике. С друге стране, уметничко истраживање по својој природи не дугује апсолутну лојалност ни једној од ових школа, већ представља поље унутар којег се могу испитати различите примене ових поступака. Уметност непрестано тежи да укаже на оне аспекте друштвене реалности који измичу социолошким, антрополошким, социо-когнитивним и другим научним посматрањима, нудећи нове поступке апстраховања, нове углове посматрања, као и алтернативне начине саопштавања резултата који могу, захваљујући визуелним компонентама и већем асоцијативном потенцијалу, директније да реагују са природом посматрача. Како наводи Грегори Минисале, теоретичар савремене уметности и аутор књиге *Психологија савремене уметности*, „уметност узима аспекте познатог, раставља их и поново саставља у другачију синтаксу“²⁰. Управо на пресеку савремене уметничке праксе са дисциплинама као што су социјална и когнитивна психологија, социјална антропологија, филозофија, семиотика, па чак и информатика, долазимо до новог поља за дискусију о друштвеним односима у интердисциплинарној сфери сазнања.

¹⁷ Ben Anderson и Paul Harrison, "The promise of non-representational theories", у *Taking-place: Non-representational theories and geography*, (Routledge, 2016): 13.

¹⁸ Phillip Vannini, "Nonrepresentational theory and symbolic interactionism: Shared perspectives and missed articulations", *Symbolic Interaction* 32, no. 3 (2009): 286.

¹⁹ John R Hall, "Social Interaction, Culture, and Historical Studies", у *Symbolic interaction and cultural studies*, edited by Howard S. Becker, Michal M. McCall, 16-45 (United Kingdom, University of Chicago Press, 2009): 17.

²⁰ Gregory Minissale, *The Psychology of Contemporary Art* (United States: Cambridge University Press, 2013): 54.

1.2. Савремене естетичке теорије

Једна од најутицајнијих естетичких теорија на прелазу из двадесетог у двадесет први век, француског кустоса и теоретичара уметности Николе Буриоа, настала је као одговор на нове појаве у раду појединих уметника деведесетих година чије је примарно интересовање везано за друштвене интеракције. У есејима обједињеним под насловом *Релациона естетика*²¹ аутор разматра уметност као „стање сусретања“ и указује на то да је гради „поље међуљудских интеракција и њихов друштвени контекст“. За разлику од концептуалне уметности, релациона уметност не одустаје од предмета, односно форме, како наводи Бурио. Везана за традицију материјализма, она се бави структуром, иако та структура не мора бити опипљива, физичка – структура се у њеном случају односи на линије и кретања, односно на „трајне сусрете“. Бурио сматра да форма у служби уметничког дела постаје стварна и постојана тек „када започне игра међуљудских интеракција“, као и да се она „рађа из односа са светом“²².

У релационој уметности учешће публике не своди се на пуку интерактивност²³ уметничког дела, већ односи између људи постају управо њена основна супстанца. Идеја учешћа се, према Буриоу, разликује од минималистичке уметности, која такође подразумева активност посматрача, али у њеном случају ова активност има друго порекло – феноменолошку идеју искуства. Насупрот феноменолошком наслеђу, релациона уметност, иако се у естетском аспекту често ослања на минимализам, заснива се на *интерсубјективности* и као продукт доноси нову врсту простора као отвореног поља интеракције (Бурио ово поље дефинише као *релациони простор-време*).

Дански уметник Јенс Ханинг преко озвучења на градском тргу емитује вицеве, али речи које их говоре нису доступне свима. Инсталација *Turkish jokes* постављена у Копенхагену 1994. године обраћа се емигрантима – шале су изречене на турском језику и на тај начин доступне само одабраној публици која, како каже Бурио, бива уједињена

²¹ Nikola Burio, *Relaciona estetika; Postprodukcija; Altermodernost*. Prevele Mirjana Stojadinović i Marijana Ivanović, Том 12. (Београд: FMK Факултет за медије и комуникације, 2020)

²² Burio, *Relaciona estetika; Postprodukcija; Altermodernost*.

²³ Критика површне интерактивности у тексту Алана Капрова из 1966. године – уметник упозорава на опасност олаког придавања превеликог значаја сваком неприпремљеном присуству публике, која ће на рад који од њих агресивно захтева учешће реаговати са отпором, индиферентно и крајње предвидиво; Allan Kaprow, "Notes on the Elimination of the Audience", у *Participation*, edited by Claire Bishop, 102-104 (United Kingdom, Whitechapel, 2006)

колективним смехом. Међу осталим примерима уметничких радова који се заснивају на интеракцији, Бурио се најчешће осврће на радове тајландског уметника **Риркрита Тираваније** и америчког уметника **Феликса Гонзалеса-Тореса**. Тираванија је препознатљив по уметничким акцијама које подстичу стварање ситуација комуникације, готово потпуно обичних, као што је заједничко кување супе и разговор уз јело на 45. Бијеналу у Венецији 1993. године. Као и код Тореса, који нуди посматрачима да се послуже бомбонама које чине његов рад, уметнички поступак има призивок социјалне акције, на шта скреће пажњу и аутор Релационе естетике²⁴.



2

Други примери релационе праксе, према Буриоу, сведени су на директну употребу комуникације као садржаја – *мејл арт* покрет претвара интеракцију у суштину дела, а путање односа бивају учтане, јасно маркиране географским позицијама, односно адресама. У домену асамблажа, **Даниел Споери** оставља последице те размене сасвим видљивим – празни тањира, шољице кафе, опушци замрзнути су у времену и, тако фиксирани, претворени у зидне објекте (Сл. 2). **Стивен Вилатс** прави својеврсне дијаграме свакодневних ситуација²⁵, а **Карстен Холер** ставља публику у одређено стање или расположење креирајући за њих ситуације, као што је спуштање тобоганом које је описао Фабрис Мете у поменутом феноменолошком осврту на уметност инсталације²⁶

²⁴ Burio, *Relaciona estetika; Postprodukcija; Altermodernost*.

²⁵ На вебсајту уметника може се приступити архиви његових дијаграмских панела. Пример је серија фотографских принтова *Тајне живота у граду* из 2008. године; Stephen Willats, "The secret to life in the city, 2008", Stephen Willats; a State of Agreement, <http://stephenwillats.com/work/secret-life-city/> (pristupljeno 14. 1. 2024)

²⁶ Metais, "Experiencing the other: intersubjectivity, alterity and artistic installation", 65-69.

(публика са ових простора има прилику да директно искуси рад из исте серије при посети Музеју савремене уметности у Загребу, у оквиру сталне поставке). Наведене уметнике Никола Бурио користи да илуструје концепт релационе естетике, не гарантујући да је ова листа потпуна или најрепрезентативнија.

Издвојили смо уметнике чији радови су релевантни како за Буриоов концепт, тако и за идеје опредмећивања и анализе комуникације које чине окосницу уметничког пројекта *Волумен интеракције*. Сходно томе, о појединим ауторима из ове групе биће више речи у наставку. Са увидом основе релационе естетике, могли бисмо да се осврнемо на неколико старијих примера уметничких акција које су засноване на међусобним односима, а које нису нашле своје место у Буриоовом раду. У *Ритму 0* из 1974. године, **Марина Абрамовић** је ставила



3

своје тело у службу својеврсног социјалног експеримента, омогућивши посетиоцима да са њом уђу у интеракцију користећи понуђене предмете – између осталог, ружу, перо, грожђе, хлеб, жилет, пиштољ са једним метком (*Сл. 3*). Вишесатни перформанс развио је код публике читав спектар реакција и емоција: груписања и сукобе, драматичне преокрете и интеракције које су укључивале и насиље, али и спречавање насиља, док је живот уметнице зависио од међусобне динамике случајно окупљених појединаца. **Вито Акончи** је седамдесетих година извео неколико радова заснованих на комуникацији са

публиком. У раду *Зона трансфера* обраћао се посетиоцима који улазе у његов ограђени кутак као да су одабране личности из његовог најближег окружења. Теоретичарка и историчарка уметности Маја Станковић у свом прегледу партиципативних уметничких пракси (појам се донекле преклапа са релационом сфером) подсећа на пример *Социјалне скулптуре Јозефа Бојса*, пројекта који је реализован на изложби Документа 1972. године. Тада је уметник са посетиоцима

непосредно, кроз разговор, пропагирао нову идеју о директној демократији као идеалу друштвеног уређења²⁷.

На чему се заснива специфичан избор аутора који прави Бурио? Зашто је овај избор тако уско фокусиран на појаве деведесетих година, без освртања на примере концептуалне уметности и минимализма које смо овде навели? Бурио уздиже ову, несумњиво све присутнију, тенденцију савремене уметности, на ниво покрета, везујући је за неколико фигура са сцене последње деценије 20. века и величајући релационе праксе као један вид друштвено ангазоване мисије која замењује историјске догме и идеологије. Дајући овим појавама узвишен статус борбе за конкретна решења друштвених проблема, без утопијских илузија, он ставља на дискусију донекле споран аргумент да дело које настаје у оквиру релационе сфере демократизује учешће посматрача²⁸, тезу коју ће касније многи критичари довести у питање²⁹. Можемо се запитати да ли је дејство уметничких подухвата који припадају релационој сфери заиста директније него у радовима који нису интерактивни. Да ли уметник делује на ширу публику? Могу ли ови ефекти бити трајни? Да ли су новонастале релације стварне или перформативне?

Бурио овакве праксе види као борбу уметника против елитизма и ауторитарности уметности, отварање поља за нове друштвене односе, изједначавање стваралаца и гледалаца. Неки од критичара његових ставова замерају Буриоу због оваквог романтизовања комуникације као решења друштвених питања³⁰, као и због преувеличавања политичког дејства уметности у погледу демократизације

²⁷ Maja Stanković, *Fluidni kontekst: kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti* (Srbija: Fakultet za medije i komunikacije, 2015): 206.

²⁸ Burio, *Relaciona estetika; Postprodukcija; Altermodernost*, 26.

²⁹ Stewart Martin, "Critique of relational aesthetics", *Third text* 21, no. 4 (2007)

Claire Bishop, "Antagonism and relational aesthetics", 2004.

Hal Foster, *Arty Party* (United Kingdom: n.p., 2003)

³⁰ Foster, *Arty Party*, 7.

комуникације³¹. У критици *Релационе естетике* коју представља британска историчарка уметности Клер Бишоп у есеју *Антагонизам и релациона естетика*, наведени су примери радова **Томаса Хиршхорна** и **Сантјага Сијере** као уметника који својим делима, у потпуности зависним од међуљудске интеракције, подривају Буриоове утопијске идеје. Према мишљењу ауторке, ток акција као што је *68 људи плаћених да блокирају улаз у музеј* из 1966. године (рад Сантјага Сијере), разоткрива која су ограничења уметности у формирању нових односа. Актери у једном таквом догађају најчешће прате задате пропозиције и због тога се поље рада не може посматрати исто као што се посматрају догађаји у свакодневном животу. Ситуације којима сведочимо или у којима учествујемо као посетиоци, наводе нас да преиспитамо могућност или немогућност односа, њихову природу и квалитет, моћ уметничког израза или његова ограничења. Бишопова нам указује да дела Хиршхорна и Сијере, управо због своје издвојености од свакодневног живота, имају снажније политичко дејство, без баналности спонтаних заједница које се појављују код „релационих“ уметника као што је Тираванија³². Ауторка подвлачи ову разлику да би указала на Буриоову субјективност и некритички лаудативан став о одабраних неколико уметника, али и да би на тај начин оспорила неке од идеја релационе естетике. Њена критика за пристрасност у избору уметника је, по свему судећи, оправдана, али уколико сагледамо релациону естетику у ширем смислу – као покрет који укључује сва уметничка дела заснована на пољу међуљудских интеракција – постаје оправдано да и уметнике као што су Хиршхорн и Сиера сврстамо у ову препознатљиву тенденцију. Уместо да рад ових уметника разумемо као негацију концепта релационе естетике, као што предлаже Бишопова, можемо га посматрати као допуну, односно проширење њене дефиниције.

Фабрис Мете шири поље дискусије за једно ново тумачење релационе сфере, надовезујући се на идеје Николе Буриоа и продубљујући разумевање искуства интеракције у сусрету са уметничким делом. У тексту *Релациона естетика и искуство другог*, Мете раздваја два вида искуства: први облик је активно учешће у односима (такозвано партиципативно схватање смисла), док други подразумева гледање са стране и само делимично разумевање менталних процеса учесника. Партиципација и „перспектива трећег лица“ могу се доживљавати и истовремено, али се никада не могу

³¹ Bishop, "Antagonism and relational aesthetics", 69-79.

Toni Ross, "Aesthetic autonomy and interdisciplinarity: a response to Nicolas Bourriaud's 'relational aesthetics'", *Journal of Visual Art Practice* 5, no. 3 (2006): 168.

³² Bishop, "Antagonism and relational aesthetics", 67.

поистоветити. У самом релационом простору дешавају се међусобни утицаји – две индивидуе или више њих делују једне на друге тако што се њихове „сензорно-моторне динамике преплићу једне са другима, стварајући простор за аутономан ниво интеракције, налик на врсту плеса“³³.

На који начин се перспективе учесника и посматрача преплићу у овој кореографији сазнања? Да ли њихов плес имплицира естетску форму? Релациона естетика подразумева да окупљања и други облици комуникације у новијој теорији уметности почињу да се тумаче као естетски предмет. У уметничком пројекту *Волумен интеракције* осврћемо се на односе као низ шема или образаца, а обрасци, осим тога што су носиоци информација, једним делом јесу и естетске форме.

³³ Métais, "Relational Aesthetics and Experience of Otherness", 7.

1.3. Социјално-когнитивне теорије

Велики број теорија које се развијају у областима когнитивне психологије и информатичких наука указују на постојање схема, мисаоних структура, односно образаца које формира сваки појединац. Схеме, према најопштијим дефиницијама, чине организоване информације и непрестано се коригују, шире и мењају са доласком нових перцептивних и когнитивних садржаја³⁴. У односу са простором уметничког дела, несумњиво се активирају телесне схеме, схеме о себи (селф-схеме) и релационе схеме. Овде ћемо представити њихове најважније аспекте, како бисмо ближе разумели како релациона сфера делује кроз когнитивне процесе.

О појму *телесне схеме* полемише се кроз литературу већ готово читав век. За почетак, важно је раздвојити појам слике о телу (*body image*) и телесне схеме. И један и други концепт подразумевају сложене, сензомоторне представе о сопственом телу, али се код већине аутора дефиниције ових концепта разликују по нивоу свести – док је слика о телу везана за непосредно, свесно опажање свог тела, телесна схема је несвесна или, прецизније „предсвесна“³⁵. Амерички филозоф Шон Галагер наводи да је схема „активни, оперативни перформанс, а не копија, слика или општи модел ... делова тела“. То значи да телесна схема, увек променљива и динамична, одређује начин на који тело реагује на окружење. Ипак, за формирање телесне схеме потребне су одређене менталне представе, односно информације које постоје у уму независно од директног опажања (није потребно да гледамо у своју руку или у одраз лица у огледалу да бисмо били свесни да имамо руку или лице). Појам менталне представе јавио се у психологији крајем деветнаестог века, али је поново добио на значају тек седамдесетих година прошлог века. Пример за менталну представу је слика (звук или други чулни садржај) који настаје визуализацијом неког предмета или особе на основу речи, сећања или маште. Менталном сликом назваћемо и лик која се јавља у свести субјекта када чује глас особе коју познаје³⁶. Постојање менталних представа и њихова универзална распрострањеност

³⁴ John R Anderson, *Cognitive Psychology and Its Implications* (United States: Worth Publishers, 2005), 134-145.

³⁵ Shaun Gallagher, "Body image and body schema: A conceptual clarification." *The Journal of mind and behavior* (1986).

³⁶ Bence Nanay, "Mental Imagery". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/mental-imagery/> (приступљено 14. 1. 2024)

оспоравани су од стране појединих научника, што је седамдесетих година довело до расламсавања дуготрајне полемике у научној заједници, такозване *debate o представама*³⁷. Дебата је издвојила две струје, предвођене истраживачима из области когнитивне науке, Стивеном Кослином и Зеноном Пилишином.

Истраживања која се надовезују на Кослинов рад и говоре у прилог менталним представама створила су плодно тле за развој *утеловљених теорија (embodiment theories)* у когнитивној психологији. Овај нови покрет скренуо је пажњу на улогу тела у активности ума, односно на утицај сензорних и моторних функција на когнитивне. Маргарет Вилсон, америчка теоретичарка визуелне когниције, разлаже и анализира најважније поставке утеловљене когниције, при чему посвећује посебну пажњу природи такозване *офлајн когниције* (индиректне, раздвојене од директног утицаја окружења) и истиче да је она заснована на телесном фактору³⁸. Као и код симболичког интеракционизма у социологији, мисао и акција се у новијим теоријама посматрају као тесно испреплетани аспекти живота – сваки когнитивни процес има и своју телесну основу, а свака интеракција са окружењем (простором, другим људима), има физичку и просторну компоненту³⁹. Различите утеловљене теорије фокусирале су се на социјалну когницију, односно на аспекте интеракције са друштвеним окружењем. Истакнути канадски социолог Ервин Гофман до детаља је развио истраживање просторне динамике комуникације, уочавајући обрасце кретања при разговору лицем у лице – покрете који указују на „лојалност и нелојалност“, „прикривање/заклањање активности“ и слично⁴⁰.

Стручњак за когнитивне системе и теоретичар утеловљене когниције, Џесика Линдблом, спроводи емпиријско истраживање телесне природе социјалне интеракције и долази до закључка да су телесне акције увек у релацији са друштвеним окружењем, као и да имају

³⁷ За више информација о дебати између заступника пропозиционе и аналогне теорије, супротстављених теорија о менталним представама, погледати преглед који нуди Тина Јахини; Tina Iachini, "Mental imagery and embodied cognition: A multimodal approach", *Journal of Mental Imagery* 35, no. 3-4 (2011): 1-66.

³⁸ Margaret Wilson, "Six views of embodied cognition", *Psychonomic bulletin & review* 9 (2002): 632-633.

³⁹ Према истраживањима, ово се односи чак и на садржаје који се преносе кроз језик. Један од примера за то је метафорични говор који се заснива на простору – готово у свим језицима присутне су уобичајене метафоре: емотивна блискост се дефинише речима за просторну блискост или удаљеност (близак/далек), карактер се описује изразима који су првобитно намењени да опишу ниво температуре (топао/хладан) и слично; Raymond W. Gibbs, Jr, *Embodiment and Cognitive Science* (United States: Cambridge University Press, 2005): 117.

Гестови у говору се такође у литератури помињу као доказ за телесну основу језика, а самим тим и когниције, пре свега гестови који имају репрезентативну улогу (описују менталне представе, симулирају одређено кретање или акцију, чак и метафоричну); Autumn B. Hostetter и Martha W. Alibali, "Visible embodiment: Gestures as simulated action." *Psychonomic bulletin & review* 15 (2008): 495-514.

⁴⁰ Erving Goffman, *Behavior in Public Places* (United Kingdom: Free Press, 2008).

одређено значење за онога ко их изводи (при чему тело постаје уређај за репрезентацију и изражавање мисли). Ова и друга запажања доводе је до даљих закључака о телесним схемама, од којих је за овај рад важно поменути следеће:

1. Когниција и социјална интеракција су често исти процес
2. Људи могу са лакоћом да са интерне репрезентације пређу на екстерну, кроз телесне акције
3. Заједничка акција подразумева ширење телесне схеме са себе на друге⁴¹

Један од важних увида до којих долази когнитивна наука у погледу комуникације је такозвана *метафора плеса* (the dance metaphor), чији преглед даје Линдбломова у свом раду. Суштина ове идеје је да учесници у социјалној интеракцији непрестано успостављају и одржавају осећај заједничког ритма и покрета, односно прилагођавају кретања, глас, фацијалну експресију и друге форме израза својим саговорницима. Сви ти процеси везани су за ширење телесне схеме на окружење, појави коју помиње иста ауторка⁴².

Појава ширења схеме и прилагођавања окружењу присутна је, несумњиво, и у контакту са уметничким делом. У том контексту, важно је осврнути се на појам *релационе схеме* о којем је говорио и Бурио у *Релационој естетици*, наглашавајући да уметничка дела из релационе сфере утичу на ову врсту схема код публике (испитују их или формирају нове схеме)⁴³. Релационе схеме је међу првима дефинисао Болдвин, надовезујући се на сличне појмове из литературе, као што је интерперсонална схема, схема односа и слично. Према Болдвину, релациона схема је когнитивна структура која одражава правилности и обрасце међуљудске повезаности. У питању је сложена структура, сачињена од више елемената, као што су уврежени сценарији понашања и установљене улоге за одређене ситуације, перцепција себе и перцепција другог⁴⁴.

Испитујући појам „релационог сопства“ (*relational self*) и надовезујући се на Болдвинов концепт релационе схеме, психолози Сузан Андерсен и Серена Чен развијају нови модел личности заснован на природи међуљудских односа. Ауторке ове интерперсоналне когнитивне теорије фокусирају се на односе са блиским појединцима (*significant others*) и истичу да сећања о интеракцијама са другима стварају сложене скупове релационих

⁴¹ Jessica Lindblom, *Embodied Social Cognition* (Germany: Springer International Publishing, 2015): 253.

⁴² Исто, 177-182.

⁴³ Burio, *Relaciona estetika; Postprodukcija; Altermodernost*.

⁴⁴ Mark W. Baldwin, "Relational schemas and the processing of social information", *Psychological bulletin* 112, no. 3, (1992): 461-484.

сопства који заједно граде личност. Сваки од ових релационих идентитета активира се у зависности од контекста и излази у први план у процесу *трансфера*, односно преношења (појава у психологији када се емоције које се односе на блиску особу усмеравају на неког другог из окружења). Ови налази указују на формативни значај претходних искустава из друштвеног живота⁴⁵. Ако се вратимо на тренутак на перформанс Вита Акончија који алудира на исти психолошки механизам, можемо нешто јасније да замислимо менталне процесе кроз које је уметник пролазио током трајања овог „експеримента“. Улазак сваког посетиоца ствара нови контекст, па је током перформанса морала доћи до изражаја променљивост самог концепта себе, како код аутора, тако и код публике. Може ли стварање друштвене ситуације засноване на уметниковом односу са, на пример, рођеном мајком, имати шири значај за посетиоце који не познају уметника? Одговор можемо наслутити из треће пропозиције коју наводе ауторке поменуте теорије: представа једног односа (као што је она коју даје уметник током перформанса) увек даје идиографску слику о блиској особи, али, истовремено, открива и општеприхваћене, друштвене конструкте⁴⁶. Другим речима, од специфичног се приближавамо универзалном, и обрнуто. Сваки сусрет са уметничким делом изазива преиспитивање унапред формираних позиција, а самим тим и свести о себи. Телесне схеме примењују се на објекте које видимо на изложби док приписујемо антропоморфне особине неживим облицима или док замишљамо да се крећемо кроз простор приказан у делу (при чему стварамо менталну слику). Сам формат скулптуре или инсталације активираће перцептивну свест посматрача на одређени начин и подстаћи ће нове системе представа, на шта указују и сазнања социјалне психологије и семиотике на која ћемо се осврнути у следећем одељку.

⁴⁵ Susan M. Andersen и Serena Chen, "The relational self: an interpersonal social-cognitive theory", *Psychological review* 109, no. 4 (2002): 620.

⁴⁶ Исто, 632.

1.4. Давање облика менталним представама – просторно кодирање

Као што је већ поменуто, дебата о представама поларизовала је научнике који проучавају овај појам у односу на питање – да ли ментална представа има просторну форму или је сасвим апстрактна. Из идеје о просторној природи менталних представа произилазе различите праксе визуелизације у науци и другим областима. Свака мапа или дијаграм која настаје да би описала одређену појаву може се схватити као нека врста пречице од менталне представе до физичког простора, и обрнуто. На неки начин, то можемо рећи и за визуелно уметничко дело које повезује менталне просторе аутора и публике.

Потреба да се конкретне појаве апстрахују и преведу у апстрактне концепте који, тако сагледани, наговештавају нова значења, нашла се у сржи савремене уметничке праксе. На то указује и Минисале дајући пример редимејда – објекта којем уметник даје нови контекст, а самим тим позива посматрача да ову „лексичку јединицу“ сагледа у новој структури⁴⁷. Оно што посматрач види, додирује или чује (перцептивни сигнали) претвара се у *перцептивне симболе*, а свако уметничко дело у нови *систем перцептивних симбола*. Перцептивни симболи се дефинишу као когнитивне јединице које чине основ за разумевање апстрактних концепата⁴⁸. На примеру скулптуре **Габријела Ороска, Четири бицикла (Сл. 4)**, састављеној из некада употребљивих предмета који су изгубили функцију, Минисале подсећа на пример из бицикла као предмета који активира систем перцептивних симбола, наведен у чланку психолога Лоренса Барсалуа и указује на то да код једног апсурдног објекта овај систем није довољан. Посматрач који види препознатљиву форму бицикла доживеће асоцијацију на искуство вожње. Међутим, неупотребљивост овог предмета, сложеног у асамблаж, наводи га на промену концепта – успостављање нових релација. Тада се активира систем релационог знања⁴⁹. Може се претпоставити да сличан ефекат наступа и при сусрету *Слика 4* посматрача са Споеријевим столовима покривеним тањирима и пикслама, па

⁴⁷ Gregory Minissale, *The Psychology of Contemporary Art* (United States: Cambridge University Press, 2013): 56.

⁴⁸ Lawrence W. Barsalou, "Simulation, situated conceptualization, and prediction." *Philosophical transactions of The Royal Society B: biological sciences* 364, no. 1521 (2009): 1281.

⁴⁹ Minissale, *The Psychology of Contemporary Art*, 52.



4

чак и у посматрању перформанса Марине Абрамовић (*Ритам 0, Уметник је присутан*) где само присуство уметника захтева да буде поново дефинисано. Идеја свакодневног предмета или идеја човека, уметника, саговорника, присутног бића – претаче се у нешто ново, мање познато, нешто у односу на шта публика нема унапред формиран став.

Просторне инсталације и амбијенти имају нарочит потенцијал у активирању релационог знања и перцептивних симбола, с обзиром на непосредни, телесни однос који посматрач успоставља са њима; Лоренца Мондада, стручњак у области лингвистике, истиче да објекти не могу да се свде само на функционалне алате, већ се мора истражити улога њиховог материјалног присуства – текстуре, мириса, звука... Као такви, они представљају мултимодални извор за различите врсте интеракције⁵⁰. У случају социолошке студије засноване на анализи разговора, објекат о којем се говори представља тему разговора, заједничку тачку фокуса или окидач за акцију. У случају уметничког рада, функцију тог објекта може преузети и скулптура – она у том случају представља сложени, мултимодални садржај који делује на друштвене интеракције (на пример, разговор између посетилаца на изложби). Каква је функција људске фигуре (у оквиру уметничког дела) унутар овог система интеракције? Лице и људско тело су

⁵⁰ Lorenza Mondada, "Contemporary issues in conversation analysis, Embodiment and materiality, multimodality and multisensoriality in social interaction", *Journal of Pragmatics* 145 (2019): 50.

препознатљиве форме и активирају код посматрача одређена искуства, сећања и менталне процесе. Ако се вратимо принципима етнометодологије које примењује Мондада, увидећемо да је сваки објекат могуће укључити у интеракцију на много начина, при чему је сензорни аспект (поред апстрактних и језичких обележја) врло важан – „не само као индивидуално искуство, већ и због интеракционе и интесубјективне ... организације“⁵¹. Материјалност и просторност су саставни део менталних слика и репрезентације, па од њих зависе и поступци апстраховања. Питање које се намеће у овом истраживању јесте: како се од директне сличности (присутне у менталној представи или фигуративној скулптури), долази до апстрактне идеје? Одговор ћемо потражити у области просторне семиотике.

⁵¹ Mondada, "Contemporary issues in conversation analysis, Embodiment and materiality, multimodality and multisensoriality in social interaction", 59.

1.5. Семиотички аспекти обликовања простора

Семиотика испитује различите облике визуелно-просторног кодирања слика⁵², процеса који се дешава у свакодневном животу и саставни је део когниције. Овај процес, као што можемо да претпоставимо, зависи од менталних схема – управо се унутрашњим регулисањем ових схема уређује начин перципирања простора, што заједно са спољашњим структурирањем омогућава семиотизацију простора⁵³. Раличити видови кодирања ослањају се на различите психолошке механизме и понекад су повезани са социјалним понашањем⁵⁴. Уметничко дело које делује у релационом пољу и служи се људским присуством (стварним или представљеним) може, самим тим, бити посматрано кроз процесе семиотизације.

Као што је поменуто, коришћењем људске фигуре као мотива покреће се процес препознавања – у семиотичкој литератури то се назива применом *кода препознавања*⁵⁵. У оквиру овог типа кодова издвајају се *соматски кодови* – системи кодова којима се користе уметници у радовима заснованим на мотиву тела (или дела тела). Затим, током препознавања активирају се *објектно-функционални*, па и *социјално-симболички* кодови који помажу у јасном разумевању интеракција између људи и предмета. Иако се може говорити и о социјално-симболичком кодирању као механизму који се примењује на веће друштвене категорије⁵⁶, нас у овом раду интересује примењивост истих метода кодирања на плану најмањих друштвених структура и улога скулпторске форме у том процесу. Када се сусретнемо са препознатљивом формом људске фигуре, долази до

⁵² Појам *кода* је у честој употреби у лингвистици и семиотици. У зависности од аутора, код је дефинисан као систем (конвенција или значења), структура, језик, или, уопштеније – систем правила која повезују знаке са значењима (Evangelos Kourdis, "The notion of code in semiotics and semiotically informed translation studies. A preliminary study", *Readings in humanities* (2018): 311-325.). Чертов се служи овим појмом да би описао систем унапред утврђених информација (прото-информација) које регулишу начин на који се примају и преносе нови садржаји (Leonid Tchertov, *Signs, Codes, Spaces and Arts: Papers on General and Spatial Semiotics* (United Kingdom, Cambridge Scholars Publishing, 2019, 46-47)

⁵³ Семиотизација простора подразумева његово структурисање, односно утврђивање значајних тачака и њихових међусобних веза (Tchertov, *Signs, Codes, Spaces and Arts: Papers on General and Spatial Semiotics*, 179-181)

⁵⁴ Исто, 181.

⁵⁵ Исто, 418.

⁵⁶ Tchertov, *Signs, Codes, Spaces and Arts: Papers on General and Spatial Semiotics*, 194-196.

менталне симулације људског присуства. Тада посматрач има могућност да оно што види мапира на сопствено тело, служећи се изоморфизмом⁵⁷.

Један од облика кодирања које посматрач друштвених система може применити је визуелно приказивање. Често се облици визуализације категоришу према прецизности или нивоу детаља, па ћемо наилазити на оштре поделе између уметничког језика и научних, аналитичких представа (дијаграма). Савремени, интердисциплинарни правци истраживања смањују јаз између ових крајности. Социометријски дијаграми о којима је било речи у одељку 1.1. представљају само једну од форми дијаграмског кодирања. Дијаграм може бити и део свакодневног, неформалног посматрања. У литератури појам дијаграма у ширем смислу обухвата и неке облике менталних представа (такозвани унутрашњи дијаграми⁵⁸). Значајну новину у разумевању дијаграма доноси Чарлс Сандерс Перс, оснивач прагматизма и модерне симболичке логике, тридесетих година 20. века. За њега је свака мисао представљала систем знака, а дијаграм је формална, шематска слика која приказује ову мисао, односно, редукована схема релација која омогућава да преиспитамо и уверимо се у тачност идеје. Визуелни дијаграми само су једна од могућих форми репрезентација, иако сваки дијаграм почиње од перцептивне чињенице. Надовезујући се на Персову идеју дијаграма, Жил Делез такође представља мисао као систем знака, развијајући концепт дијаграма који је заснован на идеји Мишела Фукоа⁵⁹. Дијаграмски прикази су доживели експанзију у новијој научној пракси, са успоном мултимодалних приступа у когнитивној науци, филозофији и другим дисциплинама⁶⁰.

Идеја мапирања концептуалних односа путем дијаграма или сложених (комбинованих) менталних система присутна је и у психологији уметности. Минисале разуме искуство сусрета са уметничким делом као процес визуелизације и разумевања комплексних мапа односа које имају своје полазиште у телесном, односно у материјалу – као што

⁵⁷ Margaret Wilson, "Six views of embodied cognition", *Psychonomic bulletin & review* 9 (2002): 634.

⁵⁸ Shin, Sun-Joo, Oliver Lemon, and John Mumma, "Diagrams", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <<https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/diagrams/>> (приступљено 14. 1. 2024)

⁵⁹ За Делеза, процес означавања и креирања дијаграма није вољни, свесни, а ни методични поступак, већ спонтана синтеза промена, при чему се са новом дијаграмском структуром обистињује нова, претпостављена реалност (Kamini Vellodi, "Diagrammatic thought: Two forms of constructivism in CS Peirce and Gilles Deleuze", *Parrhesia* 19 (2014): 87). Делез је свој концепт дијаграма извео из учења Мишела Фукоа и идеје Паноптикона. Дијаграм моћи, појам који Фуко уводи, описује апстраховани скуп релација у друштвеном пољу – механизам који може бити актуелизован или потпуно виртуелан (Guillaume Collett, "Assembling Resistance: From Foucault's Dispositif to Deleuze and Guattari's Diagram of Escape", *Deleuze and Guattari Studies* 14, no. 3 (2020): 398)

⁶⁰ Shin, Sun-Joo, Oliver Lemon, and John Mumma, "Diagrams".

разумевање времена има своју основу у геометрији аналогног сата, па тако круг са казаљкама постаје врста дијаграма. Овакав дијаграм помаже да релације које чине уметничко дело сагледамо са „извесном систематичношћу“⁶¹. Коришћење дијаграма за представљање различитих сложених појава, како у науци, тако и у другим облицима сазнања, претпоставља употребу просторних односа да би се представиле друге врсте односа. Иако ова форма израза има своја ограничења, уметнички израз нуди широке могућности за комбиновање приступа и испитивање самих граница медија, поступака и система кодирања.

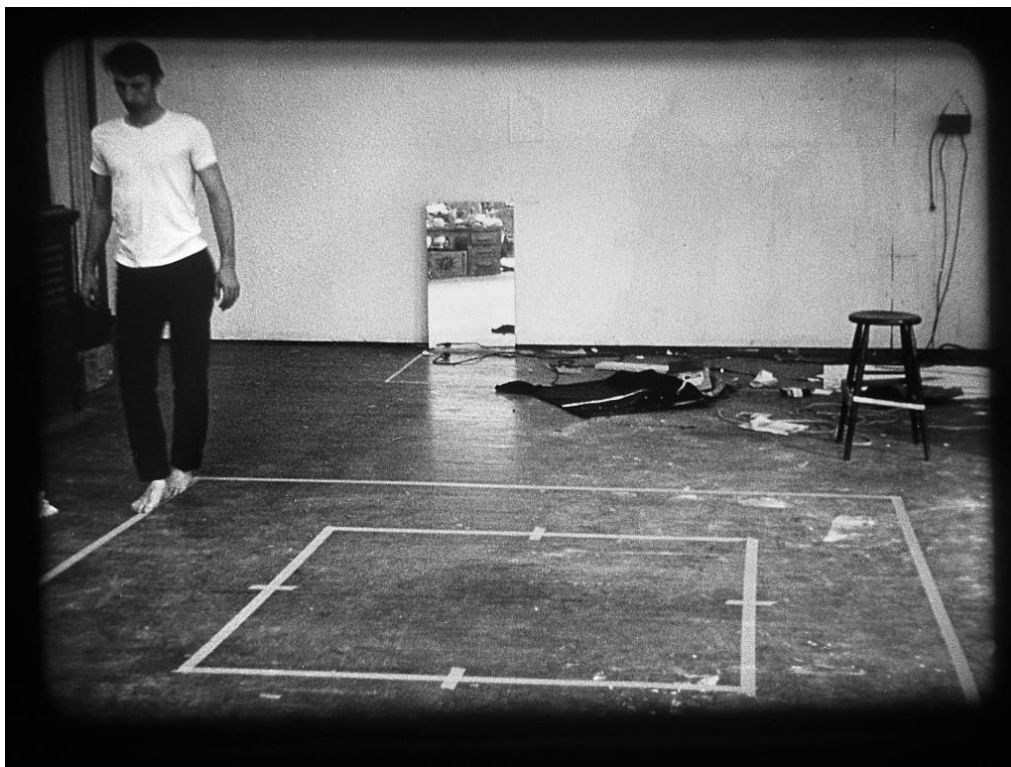
⁶¹ Minissale, *The Psychology of Contemporary Art*, 280-285.

2. Физички и симболички простор

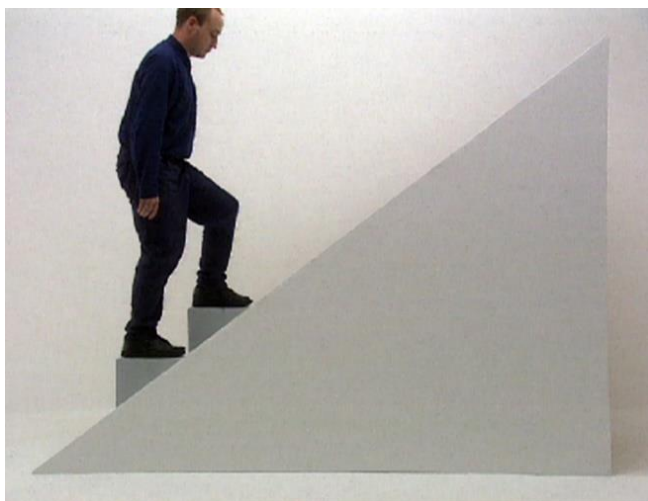
Посматрање простора као аспекта комуникације кроз призму различитих дисциплина помаже нам да разумемо како друштвени односи зависе од физичког, менталног и симболичког простора. У наставку ћемо анализирати, ослањајући се на поменуте теорије, примере уметничке и интердисциплинарне праксе који се баве проучавањем, представљањем, превођењем, кодирањем или мапирањем односа, са намером да омогућимо лакши увид у спектар стваралачких методологија. Кроз примере ћемо се кретати поступно, анализирајући у првом делу поглавља методологију оних уметника који се баве доживљајем индивидуалног присуства, а затим ћемо преиспитати поступке уметника који истражују однос ове индивидуе са друштвеним окружењем. На крају поглавља, након увода у контекст истраживачких подухвата који се баве овом темом, биће представљени циљеви и методолошки оквир докторског уметничког пројекта *Волумен интеракције*.

2.1 Субјекат и простор; присуство као облик

Друштвени односи не могу постојати без појединачних субјеката. Када визуелно представљамо односе, можемо се бавити идентитетима субјеката у мањој или већој мери – можемо их подробно студирати или уопштено назначити. Чак и када се уметничко дело не бави директно комуникација као темом, оно на неки начин говори о односу субјекта и окружења (или нас, као посматраче, ставља у улогу субјекта). Како обликовати субјект, односно индивидуу? Значајан број примера у концептуалној уметности шездесетих и седамдесетих година прошлог века заснован је на идеји дефинисања граница субјекта, разумевања себе као појаве. Узмимо за пример перформативне акције **Бруса Наумана** из његовог раног периода, забележене на шеснаестомилиметарском филму – *Ходање на пренаглашени начин по ободу квадрата* (Сл. 5), *Скакутање у углу*, *Зидне/подне позиције* и други видео радови. У свакоме од њих предмет је сам уметник и његове телесне акције, свакодневне и једноставне. Користећи једини алат који му је био доступан у том тренутку, Брус Науман је поставио своје тело (и његов однос са окружењем) у центар, отварајући тиме пут за низ радикалних промена у схватању уметничког дела.



5



6

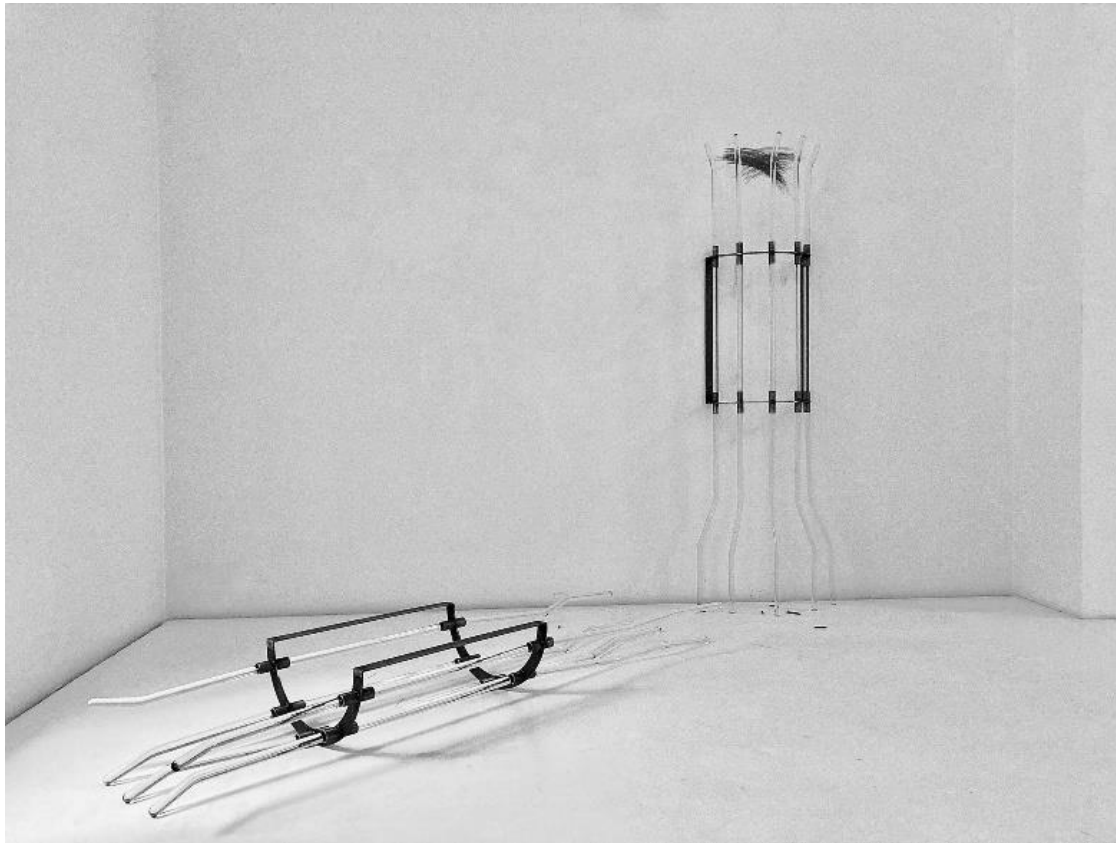


7

Наследили су га други аутори у наредним деценијама, као што су **Џон Вуд** и **Пол Харисон**, уметнички дуо који је извео низ експеримената са сопственим телом у простору, често у узајамном деловању са једноставним објектима као што су столови, плоче, минималистички дизајниране кутије и слично. Забележен у облику кратког видео рада, један од њих приказује човека који се пење уз косу раван док на ногама има троугласте облике које се уклапају са подлогом и при сваком кораку стварају степеник (Сл. 6). У *Стоју на рукама* тело је обухваћено геометријском формом квадрата, уписано у



8



9

њега; уз интервенцију са стране и ротирањем горње, а затим доње половине квадрата, оно заузима положај стајања на глави и рукама (Сл. 7). Свака од акција из великог опуса ове двојице уметника била је нека врста игре са геометријом и физичким законима, али је у центру овог окружења увек живо тело – субјекат, односно комуникација између два тела.

Документовање присуства и физичких граница до којих досеже тело представља окосницу радова многих уметника, као што можемо видети на примеру цртежа **Хедер Хансен** који настају у перформативном поступку бележења екстензије удова и геометрије покрета. Њени препознатљиви радови настају на тлу, покретима руке уметнице по великом формату, док трагови угља описују растојања и облике одређене самим њеним телом (Сл. 8). Ова пракса представља, на неки начин, директно надовезивање на идеју акционог сликарства Џексона Полока. Као што свака линија сведочи о досезању руке у односу на фиксирану позицију рамена или карлице, тако и линије цртежа у перформансима бугарске уметнице **Борјане Петкове** сведоче о ограничењу покрета спољашњим факторима. Петкова је извела низ перформативних акција у којима је спутала своје тело чврстим конструкцијама, кавезима и стварала линеарне записе – цртеже – затворена у простор инсталације (Сл. 9). На тај начин, цртеж постаје траг индивидуалног присуства и односа тела са окружењем.



10

Ентони Гормли, британски уметник, затвара своје тело у другу врсту оклопа – калуп од којег ће затим настати скулптура налик на кофер за инструмент. Обриси његовог тела постају врста знака која се понавља кроз различите инсталације, при чему свака фигура, на сличан начин уопштене форме, постаје јединица постојања, а њена површина, као место сусрета субјекта са спољашњим светом, представља границу која никада није коначна. У радовима као што су *Three Part Lead Bodycase* (Сл. 10) и *Standing ground* (Сл. 11), тело је дато у пренаглашеној постојаности, сведено, оловне тежине; док су у серијама *Quantum Void* (Сл. 12) и *Scaffolds* (Сл. 13) његови обриси неухватљиви и измичу јасном дефинисању. Сам уметник је дефинисао семиотичку функцију „телесних скулптура“ у предавању *Тело, простор и време*, истичући да су први радови из те серије, као што је *Калуп*, настали из реалног догађаја, дакле отиска – самим тим, они се могу назвати индексима, а не симболима или иконама (Гормли се овде ослања на чувену Персову поделу знака на три категорије). У складу са идејом индексичког записа,



11

Гормли је сковао термин *корпограф* којим означава радове из ове серије⁶². Међутим, овај искључиви став уметника може се довести у питање, ако преиспитамо потенцијална читања „телесних скулптура“ – оне свакако могу да се разумеју и као представе, односно симболи, у зависности од контекста. Несумњиво је да је полазна идеја заснована на запису присуства, при чему запремина постаје кључни параметар сваког *корпографа*.

Као што видимо у појединим Гормлијевим радовима, простор присуства се не ограничава увек на



12

⁶² Mitchell, WJT, " What Sculpture Wants: Placing Antony Gormley ", Antony Gormley.
<https://www.antonygormley.com/resources/texts/what-sculpture-wants-placing-antony-gormley> (pristupljeno 14.1.2024)

13



запремину тела. Слично томе, инсталације као што је *The Occupants* уметнице **Ане Реваковиц** (Сл. 14) подсећају на снагу постојања и потребу тела да присвоји одређени животни простор, што је у овом раду сликовито представљено великим балонима који преграђују и испуњавају унутрашњост стана, односно пребивалишта. У Гормлијевом предавању *Тело, простор и време*, уметник поставља питање: „како активирати реални простор и трансформисати га у имагинарни простор?“⁶³ Можемо се, исто тако, запитати и како облицима створити један симболички простор, односно како опредметити ментални простор. Где би биле границе менталног простора, ако је он представљен физичким објектима? Где престаје „ја“, а почињу „други“? Да ли ментални простор може бити посматран независно од телесне запремине?

14



⁶³ Antony Gormley, "Body, Space, Time", у *The Body and the Arts*, edited by Saunders, Corinne, Ulrika Maude and Jane Macnaughton, (Palgrave Macmillan, 2009): 220.

2.2. Ментални простор; присуство без облика

Један од начина на које се кроз медиј инсталације ментални простор може ослободити ограничења физичке запремине је коришћење звука. У једном од радова **Бруса Наумана** из 1968. године, алузија на присуство постигнута је без форме тела. Инсталација се састоји из празне собе на чијој средини се емитује глас који понавља *Изађи из мог ума, изађи из ове собе*. Минималним средствима, уметник претвара зидове собе у границе постојања; у овом случају, то није материјално присуство, већ бестелесно – ментално. У перформансу *Зона трансфера Вита Акончија* о којем је било речи у првом поглављу, соба се такође изједначава са менталним простором појединца⁶⁴. Током трајања перформанса, Акончи је примао посетиоце у такозвану *комору за изолацију* и обраћао им се као да су једно од седморо људи са којима је интимно повезан у животу. Улазак посетилаца у мали простор заједно са уметником представља симболично улажење у његов најужи друштвени круг. У другом перформансу из исте целине, *Seedbed*, Акончи је поистоветио улазак у физички простор са уласком у неку врсту пројектоване интима са уметником на знатно радикалнији начин. Пењање на рампу испод које лежи уметник, мастурбирајући и обраћајући се наглас људима који корачају изнад, подразумевало је за посетиоца препуштање његовим сексуалним фантазијама, односно прихватање улоге објекта у менталном простору уметника. *Seedbed* се, као и Науманова инсталација, ослања на дејство звука. Италијански редитељ Микеланђело Антониони је говорио о односу звука и слике у филмском стваралаштву и указао на појаву да посматрач креира менталну представу на основу звука, и обрнуто⁶⁵. Управо ови примери потврђују мултимодалност менталних представа као њихову главну карактеристику⁶⁶. Према Бенсеу Ненеју, посматрач се у сусрету са уметничким делом служи менталним представама које имају мултимодални карактер⁶⁷. Науманов и Акончијев рад подсећају нас на чињеницу да је истраживање различитих модалитета субјекта неопходно да бисмо

⁶⁴ Према Андерсену и Гласману, социјално-когнитивни феномен трансфера подразумева активирање менталних представа блиских људи у сусретима. (Susan M. Andersen and Noah S. Glassman, "Responding to significant others when they are not there: Effects on interpersonal inference, motivation, and affect" у *Handbook of motivation and cognition, Vol. 3. The interpersonal context*, edited by Richard M. Sorrentino and Torry E. Higgins, (The Guilford Press, 1996).

⁶⁵ Bence Nanay, "Mental Imagery". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/mental-imagery/> (pristupljeno 14. 1. 2024)

⁶⁶ Доказе за мултимодалну природу менталних представа предочио је Бенсе Ненеј - Bence Nanay, "Multimodal mental imagery", *Cortex* 105 (2018).

⁶⁷ Bence Nanay, "Mental Imagery"



15

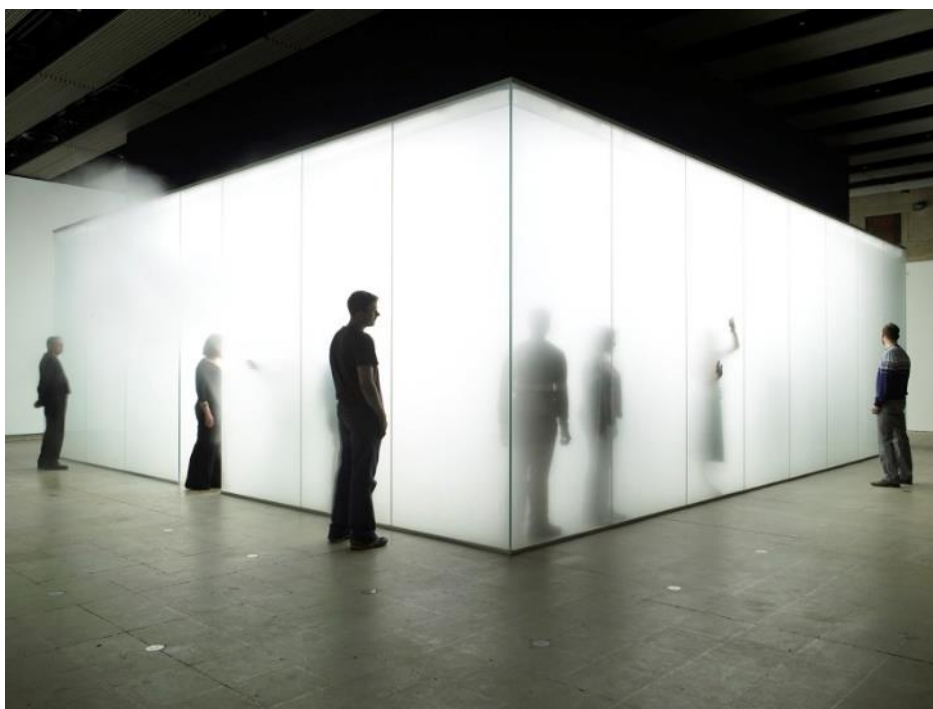
разумели појединца као чиниоца који интерагује са окружењем, а то је управо предуслов за разумевање друштвених односа.

Мултимодалном перцепцијом се поигравају и други концептуални уметници – **Лоренс Вајнер** у својим готово песничким синтагмама исписаним на зидовима или **Владан Радовановић** у *воковизуелима*. Савремена уметност отвара поље уметничког дела за спољашњи свет, што утиче и на однос дела и менталног простора – па тако стварање менталних слика више није само процес којим посматрач допуњава дело (замишљајући шта се налази лево и десно од рама слике), већ постаје сама суштина дела. Прецизније речено, уметнички рад постаје ситуација интеракције између посматрача/учесника и спољашњих збивања. Ова идеја се најбоље може разумети ако погледамо уметничке

пројекте засноване на превођењу унутрашњег света у тродимензионални облик, односно на идеји увођења посматрача у ментални простор аутора, као што су окружења која ствара **Луиз Буржоа** у свом раду – узмимо за пример *Црвену собу* (Сл. 15 и 16). Ослањајући се често на



16



17



18

психоаналитички приступ анализе подсвести, Буржоа ставља посматрача у амбијент испуњен симболима, сећањима, фрагментима тела, траговима фобија, траума, жеља. Сви ови елементи, често колористички уједначени или подвучени понављањем, граде једно „ја“, окружење једне свести. Посетилац, увучен у вртлог асоцијација, улази у активан однос размене менталних стања, а његов сопствени унутрашњи простор такође постаје део дела.

-

Инсталација може бити конципирана и тако да изолије посматрача, стављајући га у прочишћено окружење, самим тим, дајући му време да освести сопствени ментални простор, односно себе као појаву, активирајући телесне схеме и проприоцептивне

доживљаје. На такав начин функционише *Слепо светло* Ентонија Гормлија из 2007. године (Сл.17) и поједини радови **Олафура Елијасона**, као што је *Твој атмосферски атлас боја* (Сл. 18). Уласком у непровидну измаглицу, простор без референтних тачака, тело је сведено на идеју, а „ја“ постаје једино што је познато. Овакве ситуације често стварају осећај тескобе, али истовремено откривају много о природи нашег поимања себе у односу на друге – тачније, немогућности оријентације у сопственом уму када „други“ не постоје.

Интересантан облик лишавања индивидуе њене телесности присутан је и у другим уметничким дисциплинама. Осврнимо се на драму **Семјуела Бекета** *Не ја* у којој је сва пажња гледаоца усмерена на једну тачку на сцени – уста која говоре, наизглед не припадајући ниједном телу (Сл. 19). Изолована у простору, она су само канал комуникације, носилац говора (самим тим, и разговора). Ужурбани низ недовршених изјава, делова реченица који се надовезују и само повремено бивају акцентовани малом паузом, стварају један облак значења који не можемо приписати одређеном лику или особи. Уста су само *уста*, јединка – један човек, један смртник, једна жртва патње (у мору других). У есеју о овој драми, Заифман нас подсећа да је у Бекетовом стваралаштву идеја о бестелесним ликовима настала знатно раније – у *Крају партије* двоје старих људи бораве у кантама за ђубре, не излазећи из њих; у *Срећним данима*, Вини је заробљена у пешчаној дини и обраћа нам се својим видљивим делом тела (прво главом и трупом, а затим само главом)⁶⁸.

19



⁶⁸ Hersh Zeifman, "Being and Non-Being: Samuel Beckett's Not I" *Modern Drama* 19, no. 1 (1976): 35.

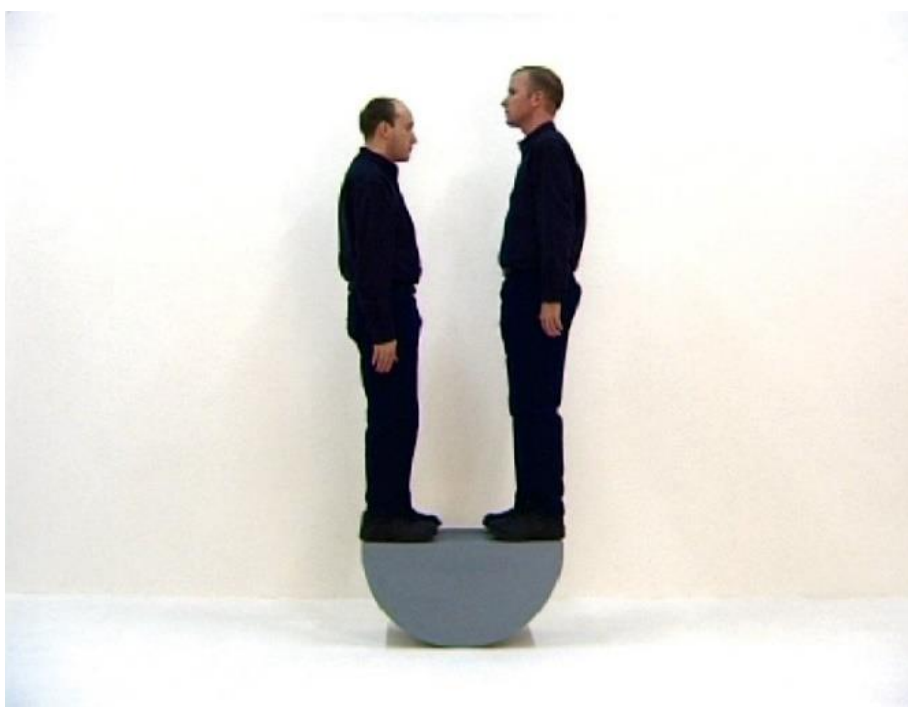
Савременој уметности су познати различити примери представљања појединца само на основу кључних тачака – висине, запремине, лица, главе и стопала као ознака за горњу и доњу тачку тела. Код **Даре Бирнбаум** у раду *Attack Piece* из 1975. године појављују се два телевизора у висини две главе, означавајући тако присуство две особе и њихов међусобни сусрет, односно сукоб. Код **Џозефа Сантаромане** у раду *Живо је* из 1997. године горњи део тела маркира једна фотографија главе, а доњи телевизор са видео приказом стопала, дајући нам тако непотпун, али сасвим читљив опис индивидуе. Наведени радови представљају спектар различитих поступака у дефинисању појединца, од којих су неки карикатурални, а други експресивни; неки представљају сложеност унутрашњег живота, док су други засновани на површној перцепцији особе. У наставку ћемо сагледати неколико примера у којима је индивидуално присуство стављено у функцију комуникације – повезивањем две или више фигура у ширем смислу, грађењем пара или групе која такође чини менталну схему појединца.

2.3. Друштвене структуре у простору

Како се тумаче присуство и ментални простор унутар уметничког дела када се оно бави читавим системом фигура, односно групом? На разумевање дела сада утиче међусобни однос индивидуа, или облика које их означавају. Два тела у простору улазе у међусобни однос чак и када су сасвим статична, или када је њихово присуство само наговештено. Наредни примери из савремене уметности илуструју неколико видова комуникације између фигура у различитим медијима.

Дијадички односи

У фокусу просторних експеримената **Пола Харисона и Цона Вуда** налази се понашање тела у релацији са другим телом, односно дијадичка комуникација у најосновнијем смислу. У појединим радовима уметници су испитивали дејство објекта на тело у ограниченем простору собе, налик на лабораторијску ситуацију. Ако се поново осврнемо на *Стој на рукама*, запазићемо да се рад може читати вишеструко: кроз перцепцију човека који се налази у конструкцији, док трпи дејство спољашњих сила и не види ништа изван белог квадрата, или кроз интеракцију два актера који комуницирају путем објекта. Њихова комуникација је још директнија у *Полукругу*, акцији у којој се налазе на малој платформи заобљеној са доње стране, одржавајући равнотежу (*Сл. 20*).



20



21

Ситуација осликава два појединца који директно зависе један од другог, док нестабилност платформе изазива неку врсту комичне напетости. Између њих мора постојати прећутни договор како би однос функционисао. Суочени директним погледима, они граде реципрочан однос две јединке – дијадичку комуникацију као основну јединицу интеракције.

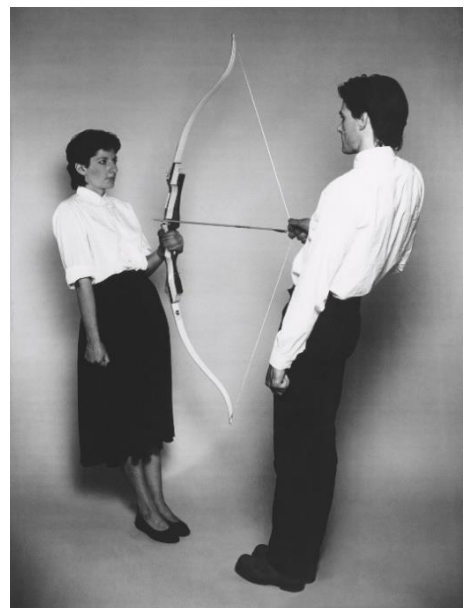
Хумором се служи и **Герхард Рихтер** када изводи *Две скулптуре за собу Палерма* (Сл. 21), инсталацију састављену од две бисте на постаментима чија висина сугерише стојећу фигуру. И кроз овај рад је отелотворен константан однос два уметника, а њихове фигуре су апстраховане управо у складу са начином на који се евоцира сећање или ментална представа о појединцу – са различитим нивоима одређености (тело је занемарено, а забележена је само његова висина; глава је моделована без детаља; лице је изузетно реалистично, изведено одливањем са живог модела).

Пар уметника повезаних интензивном интеракцијом у простору, на много радикалнији начин, јесу **Марина Абрамовић и Улај** у перформансу *Imponderabilia* који је први пут изведен у Болоњи 1977. године (Сл. 22). Публика је у музеј улазила провлачећи се између нагих тела двоје уметника, принуђена да крочи у простор интиме, а самим тим и да прекине, или покуша да прекине, нит комуникације погледом између две повезане индивидуе. *Слика 22*



22

У другом раду истог пара уметника, *Енергија мировања*, вектор комуникације представљен је метафорично, затегнутим луком и стрелом (Сл. 23). Као у *Полукругу Харисона и Вуда*, али на драматичнији начин, сигурност појединца зависи од равнотеже коју успоставља са својим паром. Овај нестабилан однос може се доживети као метафора за несталност међуљудских односа, као тест емпатије или као суочавање публике са једним затвореним системом, дијадом, у чији унутрашњи свет не могу продрети, али се могу поистоветити са њим и препознати елементе сопственог друштвеног живота. Ова идеја представљала је и окосницу рада *Дијадички однос*, инсталације од полиуретанског сунђера која је реализована као један од раних радова у оквиру овог докторског уметничког истраживања (Сл. 24). Инсталацију изведену 2015. године чине две фигуре, односно један пар моделован у природној величини, без плинте, тако да се посматрач може кретати међу њима у заједничком простору. Ипак, оне остају одвојене монохромном површином



23



24

лаког, рупичастог материјала која их одржава „полу-присутним“ у простору – раван њихове комуникације је одвојена од равни реалног света, а индивидуе су представљене у свом уобичајеном ставу, без експресије тренутка.

У *Дијадичком односу* заједничке визуелне карактеристике две фигуре довољне су да наговесте комуникацију, док у радовима појединих уметника то чине фрагменти тела. Узмимо за пример рад *Руке које помажу* Луиз Буржоа, групу скулптура коју је уметница реализовала 1993. године у оквиру меморијала Џејн Адамс. Парови руку од црног гранита које се пружају једне према другима, милују и придржавају међусобно, служе као симбол бриге о другима и блискости (Сл. 25). Композиција од шест камених форми може бити посматрана као споменик једној историјској хероини, али и као посвета људској солидарности и заједништву. Додир је овде у фокусу управо као вид комуникације, схваћен директно или у свом симболичном дејству. Избор уметнице да изолује руке као део тела који манифестује нежност говори о једном од начина да се



комуникација представи минималним средствима. Ако се на тренутак vratimo **Бекетовој** драми *He ja*, сетићемо се да је комуникација отелотворена кроз једна уста, потпуно изолована на сцени. Парадоксално, изостављање саговорника, тела говорника или наратива самог говора, представљена комуникација добија на драматичности и омогућава сагледавање универзалних аспеката односа.

Односи унутар групе

Скулптура је кроз историју чешће сведочила о индивидуалним личностима или идолима, него о групама личности и њиховој интеракцији. Ипак, појава групе у скулптури не подразумева увек представљање односа, као што ни издвојена фигура није увек лишена комуникације. Питање комуникације међу фигурама, као што видимо, није једноставно. Познати су примери рељефа на античким саркофазима или пластике на фасадама романичких катедрала са нанизаним фигурама чији заједнички простор не указује ни на какву интеракцију – само на истовремено постојање. Погледајмо пример војника од теракоте, армије вајаних фигура која чини меморијални комплекс посвећен кинеском цару Ћин Ши Хуангу у близини града Сијана (*Сл. 26*).

Војници који су постројени без назнаке покрета, али представљени детаљно и врло разноврсно, чине скуп појединаца, али и целину – моћну војску. Идејни творац комплекса, млади цар, морао је имати за циљ да бројношћу фигура (којих има око 7 хиљада) нагласи ово јединство, при чему индивидуалне карактеристике само доприносе уверљивости масе. Саркофаг са приказом брачног пара пронађен у гробници у близини Рима, који представља једно од врхунских остварења етрурске културе, такође говори о



26

присуству, односно некој врсти вечног постојања, у овом случају, мале породичне заједнице (Сл. 27). Гестови који их наизглед повезују, назнака загрљаја, покрети рукама, носе тек далеку асоцијацију на стварну комуникацију. Фигуративна скулптура кроз историју уметности у много наврата приказује своју комуникативну моћ. Чак и када је појединачна, фигура може да наговести однос са нечим невидљивим.



27

28



Сетимо се неколико примера недвосмислене комуникације унутар фигуративне групе, као што су *Лаокон и синови*, чувена скулптура из хеленистичког периода античке Грчке (Сл. 28) и дело барокног аутора **Лоренца Бернинија**, *Аполон и Дафне* (Сл. 29). Оба дела карактерише „барокна“ драма сажета у један тренутак борбе, односно бега. Јунаци су суочени са својим кобним судбинама и чине крајње напоре да се спасу. Покрети тела наглашавају интеракцију, јер међусобни однос фигура захтева сложену мрежу покрета – извијања, стезања, измицања, одгуривања. У оба случаја, уметник пажљиво структурира мрежу да би пред посматрачем отворио поље комуникације.

Поменути примери подсећају нас да су групне фигуративне сцене у историји скулптуре најчешће везане за историјску, митолошку или религијску тематику – садржаје који су служили као повод за изражавање личне драме и међуљудских односа у њиховој сложености. Преношење наратива је један од основних циљева, било да се приказује у целини или кроз истакнуте догађаје. Са намером очувања сећања на историјски догађај настала је и чувена група



29

Грађани Калеа **Огиста Родена** (Сл. 30), пример раних модерних тенденција у скулптури. Свака од шест фигура изразом лица и телесним ставом говори о тешкој судбини појединца, али и њихова групна динамика представља сплет видљив посматрачу од кога су издвојени ниским постаментом, на заједничкој плинти. Идеја приближавања вајане групе тлу по којем се крећу пролазници у случају *Грађана Калеа* представља свесну, иновативну одлуку којом уметник отвара пут емпатичном односу публике према огромној жртви коју су поднела шесторица хероја. Парадоксално, бројност фигура и њихова позиција, елементи који подривају до тада успостављене принципе монументалности, постају управо средство којим се монументалност постиже – наглашавањем моралне величине обичног човека.



30

У новијој политици градских управа широм Европе у погледу скулптуре у јавном простору долази до инфлације интерактивности као функције дела. Чест неспоразум у погледу комуникације са посматрачем односи се управо на деловање облика (фигуративне скулптуре) на соматске кодове и друге семиотичке системе посматрача. У чланку о интерперсоналним аспектима скулптуре, ауторке **Венди Баушер** и **Ценифер Лианг** развијају нове инструменте за анализу фацијалне експресије, погледа, става



фигура⁶⁹. Иако у самом раду заснивају анализу на одабиру уметничких примера од којих би се многи могли окарактерисати као шунд⁷⁰, примена система који предлаже може бити од користи у разумевању односа посматрача и скулптуре.

Најинтригантнији примери савремене скулпторске, фигуративне праксе постављају пред истраживача сложен задатак. Како протумачити природу односа и идентитет фигура у групи када њихову форму и начин поставке аутор конципира као загонетку? Рад шпанског вајара **Хуана Муњоса**, *Много пута (Many Times)* из 1999. године (Сл. 31), представља фигуре које имају призвук гротескне театралности. Носећи своја лица налик на маске, идентичне и са израженом гримасом, удружене у групе, фигуре телима наговештавају разговор, али га недостатак правих погледа

32



⁶⁹ Wendy L. Bowcher и Jennifer Yameng Liang. "Sculpting the interpersonal: towards a social semiotic framework for analysing interpersonal meaning in statues", *Visual Communication* (2022)

⁷⁰ Више о злоупотребама концепта интерактивности у скулптури у јавном простору и нарушавању лица европских градова делима која се могу свести на површне туристичке атракције може се прочитати у текстовима објављеним у Културном додатку дневног листа Политика поводом једне иницијативе за скулптуру у јавном простору: Дуња Трутин, „Споменик београдском читачу“. *Политика*, 24.1.2015, Културни додатак; Здравко Јоксимовић, „Београдски читач и остале акције са узалудним кречењем“, *Политика*, 24.1.2015, Културни додатак

О истом феномену говори и историчар уметности Пејтон Скипвит: Peyton Skipwith, "Why are so many public statues so disappointing?", *Apollo the international art magazine*, <https://www.apollo-magazine.com/public-statues-sculpture-realism-philip-jackson/> (приступљено 14. 1. 2024)

Чланак историчара уметности и критичара Љубе Глигоријевића такође указује на опасности приближавања скулптуре посматрачу укидањем плинте: Љубомир Глигоријевић, „Споменик против Пекића“, *Српски књижевни лист: месечник за књижевност, уметност и културу*. Бр. 15/120 (2016): 28.

истовремено негира (деталј инсталације на **слици 32**). С друге стране, величина мања од природне и изостављање стопала чине да фигуре никада у потпуности не могу бити повезане са физичким, па тако ни менталним простором посматрача. На сличан начин збуњују својим присуством и *Гомиле*, скулпторалне групе по којима је препознатљиво стваралаштво **Магдалене Абакановиц**, пољске уметнице⁷¹. Неминовно евоцирајући сећање на војнике од теракоте, оне су статично размештене у низове и формације (**Сл. 33**). Иако су без лица, њихово појединачно присуство има тежину. Онемогућене да ступе у директну комуникацију једне са другима, фигуре су део групе и међусобно неодвојиве. Парадокс невидљиве интеракције подсећа нас да су односи сложене структуре – психолошке чињенице, али и, како је Бурио навео у Релационој естетици, естетски предмети⁷².



33

⁷¹ Karol Sienkiewicz, "The Crowds – Magdalena Abakanowicz", Culture.pl, <https://culture.pl/en/work/the-crowds-magdalena-abakanowicz> (pristupljeno 14.1.2024)

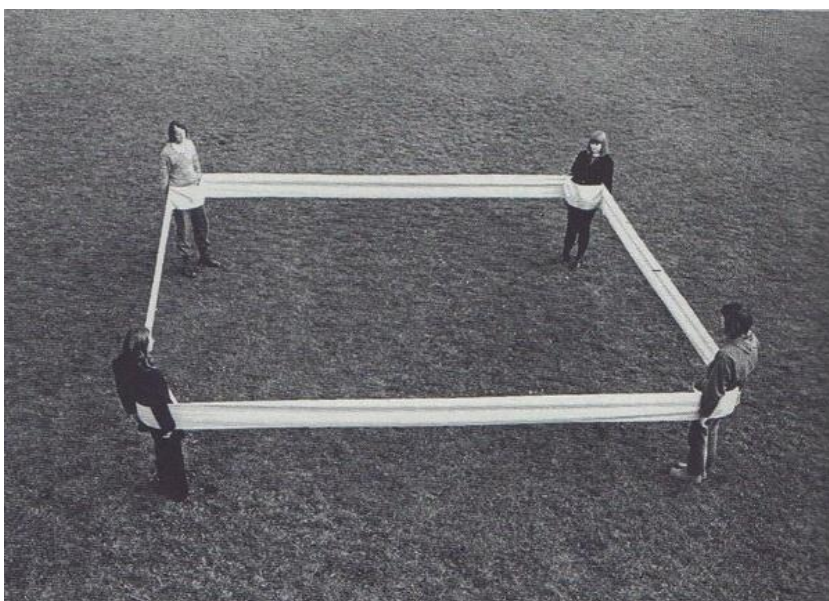
⁷² Burio, *Relaciona estetika; Postprodukcija; Altermodernost*.

2.4. Простор дијаграма

Откривајући простор невидљивих интеракција у домену скулптуре долазимо до нових поступака које савремени уметници примењују у намери да мреже односа учине читљивим. У питању су различите врсте мапа, дијаграма, просторних шема и других метода које су позајмљене из науке и компјутерских технологија. Ови поступци, иако разноврсни, најчешће су везани за поље инсталације и могу се, захваљујући концептуалној компоненти, тумачити кроз призму релационе естетике, етнометодологије, интеракционизма, семиотике и других теорија о којима је у претходном поглављу било речи.

Од тачке до тачке – прототип шеме

Један од раних „активационих објеката“⁷³ концептуалног уметника **Франца Ерхарда Валтера**, *Четири телесне форме* (Сл. 34), јасно одређује позиције четири особе у простору, стварајући геометријску структуру. Овај облик можемо тумачити као минималистичну форму, интерактивни објекат, али и као поједностављену слику комуникације – шему односа која се најбоље сагледава са висине. Двадесетак година касније, телевизијска драма *Квад Семјуела Бекета* евоцира сличну просторну



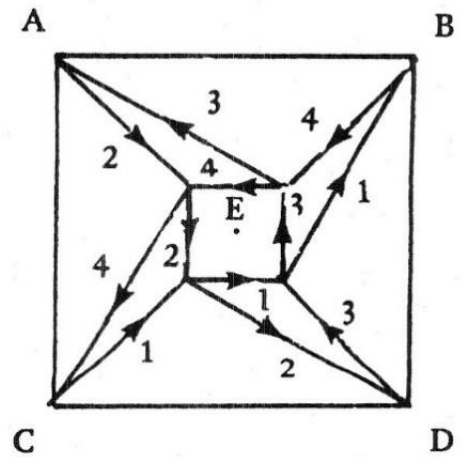
34

⁷³ Haus der Kunst, "Franz Erhard Walther. Shifting perspectives", <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/franz-erhard-walther> (pristupljeno 14. 1. 2024)



35

структуру (Сл. 35). Кретање четири фигуре на сцени диктирано је прецизном кореографијом (представљеном на шеми са слике 36) и праћено музичким ритмом. Глумци као тачке на дијаграму, као актери односа који се формира и мења пред нама, означени су различитим бојама. Линије кретања нису исцртане или отелотворене, али су у великој мери правилне и предвидиве, што омогућава подједнаку читљивост. Сетимо се *метафоре плеса* која је



36



37

поменута у првом поглављу – Бекетов комад илуструје управо такву међусобну зависност кретања саговорника, без сувишног наратива. Дословно третирање простора као означитеља односа и стварање опипљивог дијаграма кроз перформанс и инсталацију присутно је и код других уметника. Навешћемо **Студио Орта**⁷⁴ и перформансе у којима су учесници спојени меким тунелима од тканине (*Сл. 37*), објектима који одржавају раздаљину фиксном, на сличан начин као код Валтера.



38

У перформансу *Док нас смрт не растави* **Сање Латиновић** из 2021. године⁷⁵ тела се крећу у паровима, при чему је сваки пар повезан несавитљивом шипком која диригује њихову раздаљину (*Сл. 38*). Резултат перформанса чине документарне фотографије из птичје перспективе у којима беле шипке постају линије дијаграма, а објекти остају на увид публици, као артефакт акције. Перформанс *Линк* бугарске уметнице **Борјане**

⁷⁴ Уметнички колектив Студио Орта, основан 2005. године, представља сарадњу британске уметнице Луси Орте и аргентинског уметника Џорџа Орте.

⁷⁵ На вебсајту уметнице може се погледати детаљнија документација перформанса и текст кустоскиње Сање Којић Младенов о овом раду: Sanja Kojić Mladenov, "Until Death Do Us Part", Sanja Latinović, <https://www.sanjalatinovic.com/portfolio/until-death-do-us-part/> (pristupljeno 14. 1. 2024)



39

Петкове (Сл. 39) повезује крутом везом две руке које цртају, два појединца чији гестови постају међусобно зависни, чак и спутани услед физичке повезаности.

Ка сложеним структурама кроз различите медије

Линије дијаграма између фигура могу настати случајно и сведочити о комуникацији или о кретању. Такав је пример инсталације *Унутар Аустралије*, разуђене групе од 53 фигуре које је **Ентони Гормли** поставио 2003. године на западном крају језера Балар у Аустралији (Сл. 40). У огромном пространству равнице уз обалу језера, трагови ногу посетилаца исписују неправилне линије сасвим спонтано. Овај запис видљив је са узвишења као цртеж – траг стварног људског присуства који чини дело потпуним.

Италијански књижевник **Италио Калвино**⁷⁶ у једној од прича из дела *Невидљиви градови*, романа који нуди неке од најузбудљивијих имагинарних простора у књижевности 20. века, представио је физички простор као метафору комуникације. Становници града Херсилије протежу дуж свих путања односа (родбинских, пријатељских, трговинских) танке нити. Они стварају шему односа према прецизним правилима, где свака боја има своје значење. Дијаграм у овој причи не настаје накнадно, споља, већ се гради заједно са животом града, а његовим настајањем, парадоксално, насебина бива уништена. У одређеном тренутку, цео град Херсилија се сели, јер живот више није могућ у сплету коначна – такозваној *паучини односа*. Пре подизања новог града, становници гледају ову

⁷⁶Italo Kalvino, *Nevidljivi gradovi* (Beograd: Plato izdavaštvo, 2020)

40



мапу са узвишења, као што посматрач гледа Гормлијеву инсталацију или телевизијски гледалац Бекетову драму.

Анализа односа кроз простор насеобине спроводи се и у научним истраживањима, а међу најинтересантнијим је концепт просторне синтаксе британског професора архитектуре и урбанистичке морфологије Била Хилијера, који је развијао са колегиницом са Универзитетског колеца у Лондону, професорком Џулијен Хансон. Хилијер и Хансон⁷⁷ проучавају обрасце комуникације урбанистичко-логичким методама (квантитативно) и креирају дијаграме на основу позитивног и негативног простора (зграда и празног простора између њих), односно на основу оса кретања/комуникације, што им омогућава да проучавају симетрију и распоређеност, између осталог. Аутори наводе да „када је просторни систем представљен, тада се може и анализирати као систем синтаксичких односа“. Шеме које Хилијер и Хансон креирају лако могу подсетити читаоце Калвина на нити града Херсилије⁷⁸. Корисно је овде се осврнути, у најкраћим цртама, на поступке апстраховања, као и промене угла посматрања које спроводе савремени уметници са циљем стварања прегледне слике односа: **Џон Балдесари** круговима прекрива главе на исечцима са фотографија (Сл. 41),

⁷⁷ Bill Hillier и Julienne Hanson, *The Social Logic of Space*, n.p. (Cambridge University Press, 1989).

⁷⁸ Проблем невидљивости глобалних метропола услед превелике густине живота и садржаја помиње Елана Гомел: Elana Gomel, *Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature*. (United Kingdom: Taylor & Francis, 2014): 175.

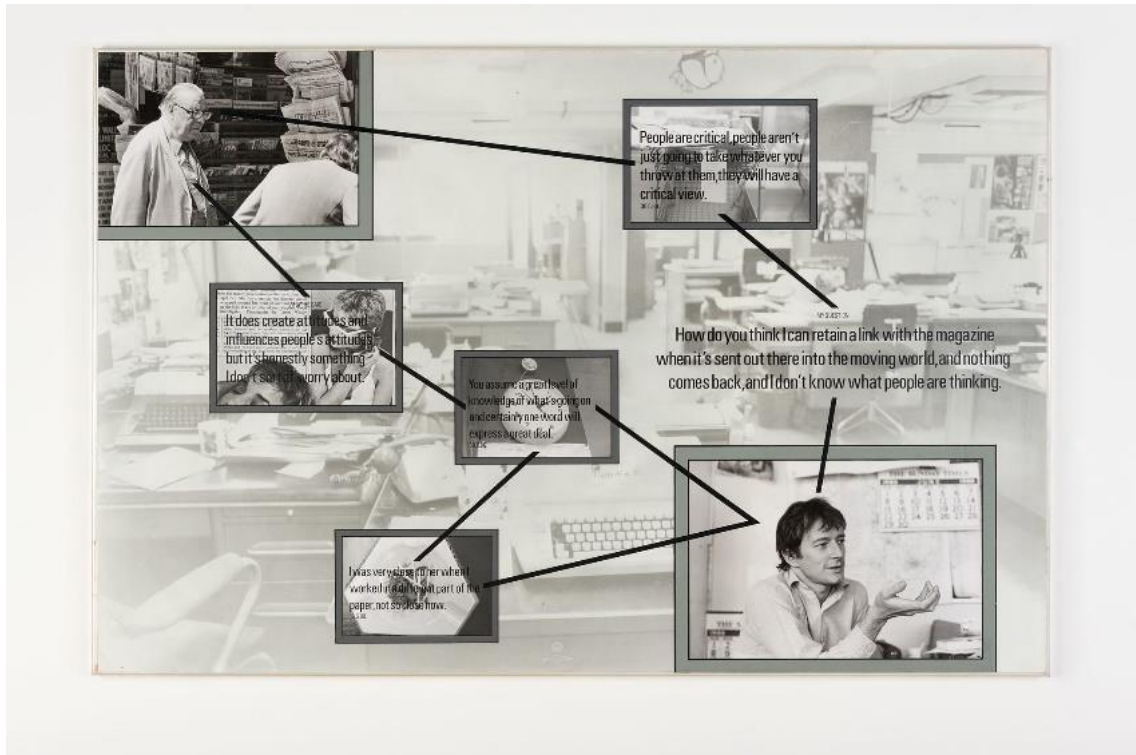


41

поистовећујући појединце са тачкама или јединицама постојања, на дослован начин који одговара специфичном хумору уметника. **Марија Ђалић**, уметница из Београда, такође користи овај поступак када интерпретира пронађене фотографије и отвара посматрачу увид у стварне и имагинарне породичне односе (Сл. 42).

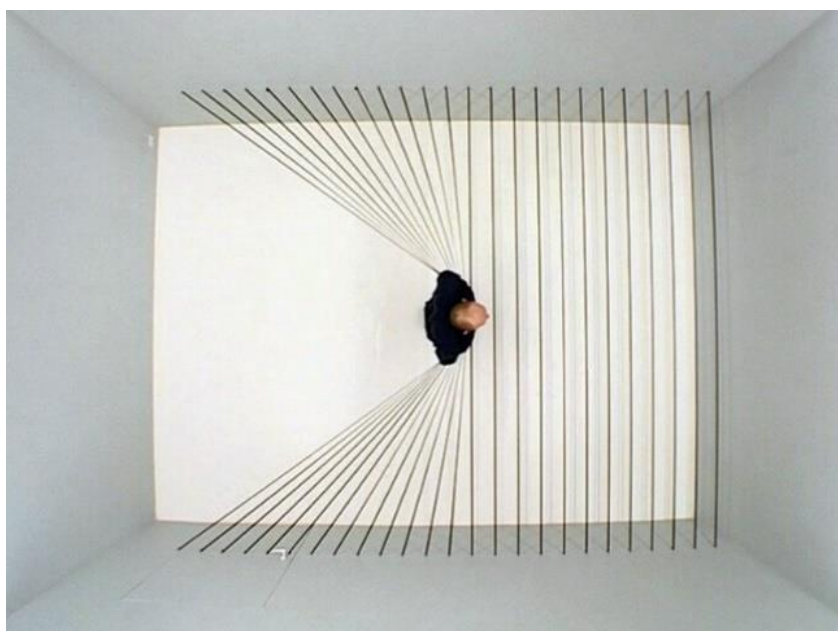


42



43

Стивен Вилатс у својим дијаграмима описује различите друштвене ситуације, као у случају рада *Петнаест са осам стопа: а овде нас има двоје* (Сл. 43). Посматрање одозго имплицира шему, чак и ако се ради о апсурдном приказу, као у раду *Еластик Харисона и Вуда* (Сл. 44). Растегљиве нити праве једну врсту дијаграма, односно деле простор на два одвојена поља, директно зависна од позиције човека. Представљање појединаца кроз апстраховане облике појављује се као метод и у примењеној психологији, потврђујући интуитивни карактер оваквих поступака. Једна техника представљања породичних



44

односа (иако не нарочито распрострањена) коју је шездесетих година увео Дејвид Квебек, норвешки породични терапеут, такозвано *вајање породице*, заснована је на ређању дрвених фигура, налик на шаховске, у простору, и додељивању позиције члановима породице, чиме се ствара модел односа као вид дијагностичке и терапијске методе.

Сличан поступак примењује и уметница **Луиз Буржоа** када ваја чланове породице и људе који јој недостају. Као што је навела у интервјуу са Сузи Блох 1976. године, кроз процес рада служи се фигурама као „присуствима“⁷⁹, а не као скулптурама у класичном смислу.

Промена угла посматрања

Као што смо видели из наведених примера, предуслов за аналитичко посматрање често је физичка дистанца, односно „шири кадар“. Размотрићемо радове неколико уметника који уводе нове методе посматрања и надзора, развијајући визуелни језик који често користи вокабулар из геометрије, теорије скупова, географије, архитектуре или праксе видео-надзора.

Брус Науман омогућава појединцу да сагледа сам себе из перспективе „трећег“ у *Коридору који се снима уживо*, инсталацији са два телевизора и камером у уском монтажном ходнику. Горњи телевизор приказује снимак посетиоца који улази, са леђа, тако да се његова фигура смањује у кадру како прилази телевизору. На доњем екрану види се снимак истог коридора, празног, чиме се ствара збуњујућа ситуација – „узнемирујуће, самосвесно искуство удвајања и измештања“⁸⁰. Инсталација ауторке **Џулије Шер** о којој говори Бурио у Релационој естетици, *Џулијин надзор*, ставља кретање посетилаца у фокус, поступком који припада домену активизма, више него радикалној концептуалној пракси, у поређењу са Наумановим радом који му претходи. Наизглед објективну слику, добијену сложеним фотографским поступцима, исцрпним документовањем сваког сегмента простране сцене (са дистанциране позиције, уз накнадно уклапање информација и обраду), нуди **Андреас Гурски** у радовима као што је *Токијска берза* (*Сл. 45*). Импресивни призори размене или рада стотина људи у

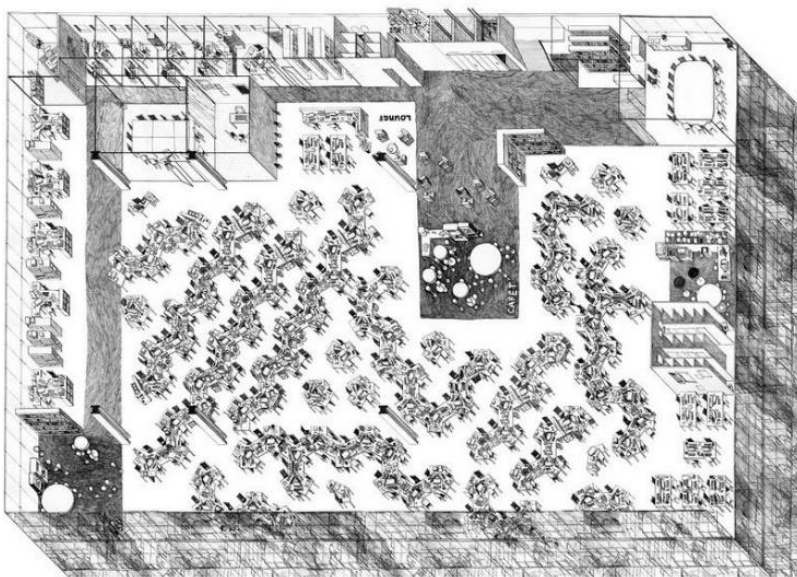
⁷⁹ Susi Bloch, "An Interview with Louise Bourgeois", *Art Journal* 35, no. 4, (1976): 373.

⁸⁰ Ted Mann, "Bruce Nauman; Live-Taped Video Corridor", Guggenheim.
<https://www.guggenheim.org/artwork/3153> (pristupljeno 14.1.2024)



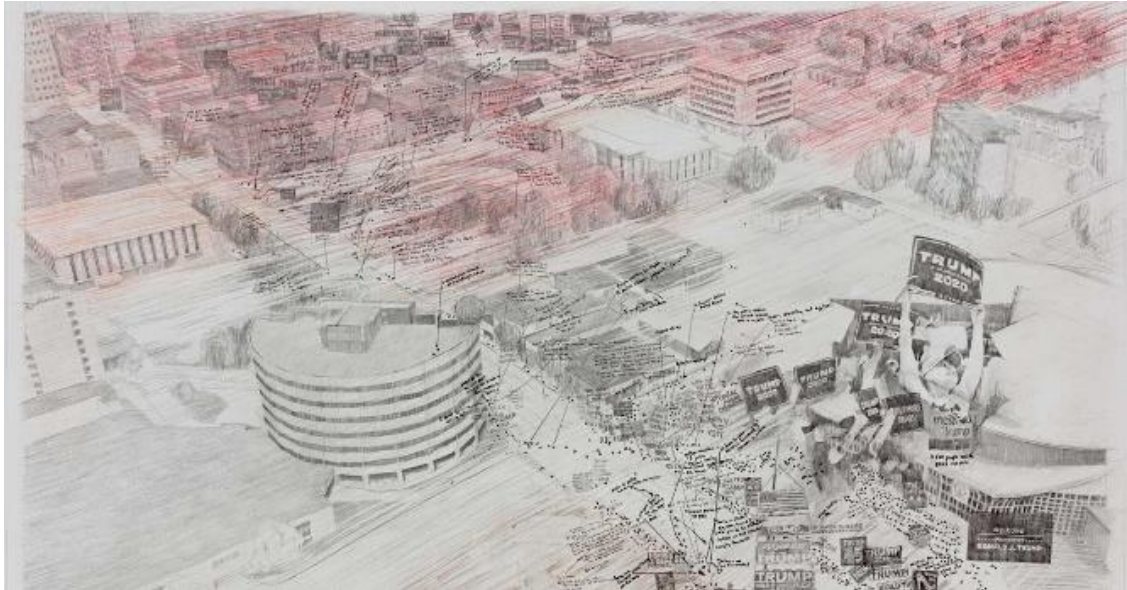
45

огромним фабричким халама, налик на кошнице, изазивали су полемику у јавности на тему верности приказа, односно аутентичности реалности коју Гурски врло сугестивно преноси. Теза коју износи Бенсе Ненеј је да слике Гурског, обилате детаљима више него што може да садржи једно перцептивно поље или једна ментална представа, делују на два нивоа – посматрањем изблиза и из даљине⁸¹.



46

⁸¹ Bence Nanay, "The macro and the micro: Andreas Gursky's aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, no. 1 (2012): 99.



47

У цртачкој пракси појединих савремених аутора појављује се тенденција за претварањем комплексних градских збивања у форму мапе. Такав је рад француске илустраторке **Еве ле Роа** која се у цртежима се ослања на аксонометријску пројекцију као метод приказа (Сл. 46), трудећи се да „истражи град као облик, поштујући његову друштвену, људску и политичку сложеност“, како уметница наводи у интервјуу за мазазин ТЛ⁸². Мапе **Ларисе Фаслер**, канадске уметнице која живи и ради у Берлину, бележе, како урбанистичку сложеност града, тако и његов узбуркани живот пун друштвених дешавања (Сл. 47). О свему уметница сведочи кроз сопствено присуство и кретање свог тела, мерећи раздаљине корацима, а значај догађаја снагом личних утисака, о чему



48

⁸² Marie Honnay, "Eva Le Roi: Another Way to Draw the City", TL Magazine. <https://tlmagazine.com/eva-le-roi/> (pristupljeno 14. 1. 2024)



говори у разговору са Дајаном Шерлок, независном кустоскињом (објављеном у каталогу изложбе *Worlds Inside*⁸³).

Поглед одозго и превођење физичког простора у дијаграм можемо да запазимо и у филмској уметности. У филму француског редитеља **Алена Ренеа** *Прошле године у Мариенбаду*, снимљеном према сценарију Алена Роб-Гријеа, јавља се мотив врта у којем су фигуре сведене на пионе, а њихове позиције асоцирају на позиције у шеми или дијаграму. Дијаграмски изглед архитектуре врта сагледане са узвишења уочила је и књижевница и филмска критичарка Марагарит Валентајн у есеју о овом филмском остварењу, скрећући пажњу читаоцу на преклапање времена и неодређеност, чак и бесконачност, утисак који је подвучен недостајањем сенки или сенкама које се међусобно не уклапају. Протагонисти немају имена, већ су означени словима абецеде⁸⁴. У Догвилу, иконичком остварењу **Ларса фон Трира**, ликови су видљиви у свој својој комплексности, али одлуком редитеља простор бива сведен на дијаграм – архитектура села је укинута и сведена на тлоцрт (*Сл. 48 и 49*). Овај иновативан поступак доприноси читљивости целе структуре и даје посматрачу увид у више зона истовремено, чак и без посматрања из птичје перспективе.

⁸³ Diana Sherlock, "Larissa Fassler, Worlds inside, Paris: Galerie Jerome Poggi, 2016", http://www.larissafassler.com/larissafassler_worlds_inside.pdf (preuzeto 14. 1. 2024)

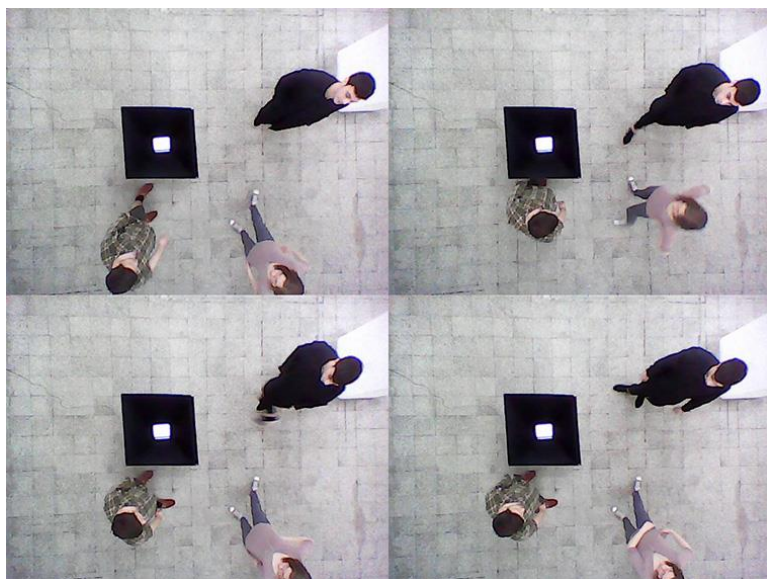
⁸⁴ Marguerite Valentine, "Time, space and memory in Last Year in Marienbad", *The International Journal of Psychoanalysis* 93 (2012): 1048.

Пре истраживања

Неколико радова из личног опуса, насталих 2014. и 2015. године, чине уметничко истраживање које је претходило *Волумену интеракције*, па их је овде корисно поменути пре анализе самог докторског пројекта. У питању су радови засновани на поменутих методама посматрања са дистанце, дијаграмског приказивања и разлагања на апстраховане сегменте. *Магацин, Централни простор, 4 x 6 м*, интерактивна инсталација која је реализована у Централном простору Културног центра Магацин за време једне од изложби из циклуса *Интервенције 2015.* године, приказана је на **сликама 50 и 51**. Облик инсталације сугерише тунел који сужава простор, односно умањује слику, тако



50



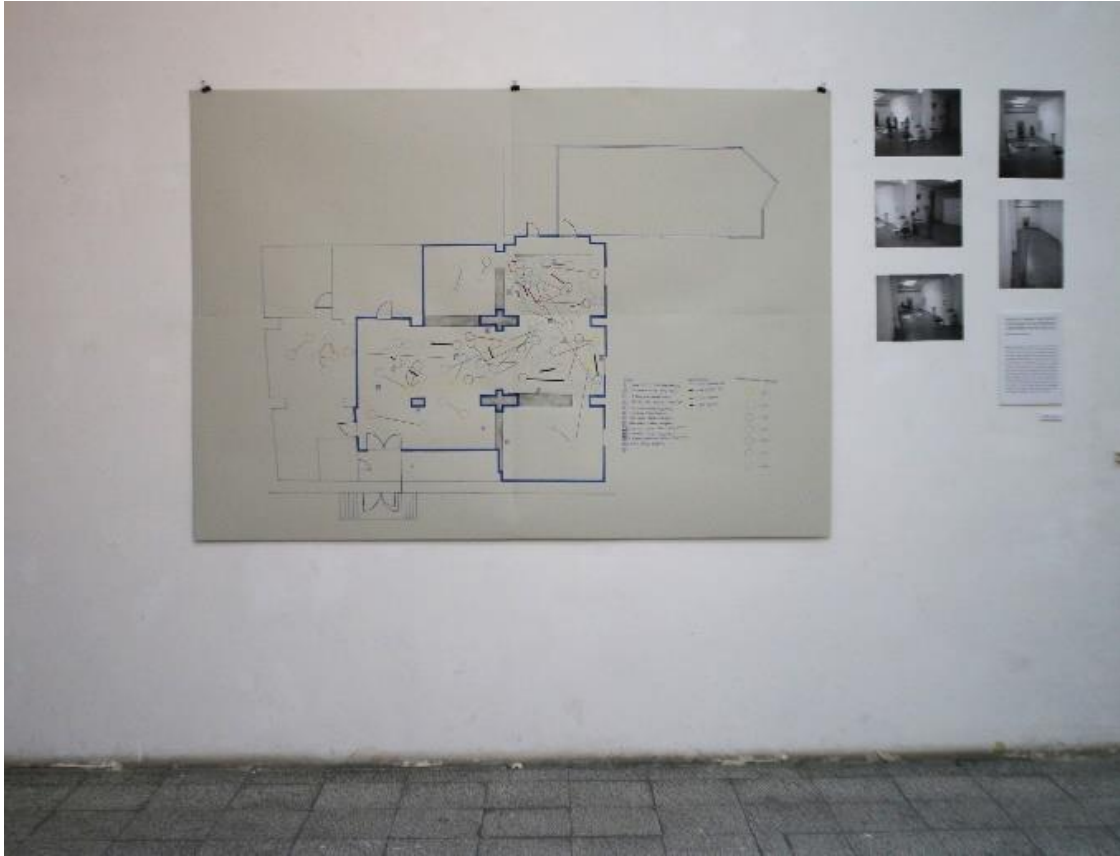
51



52

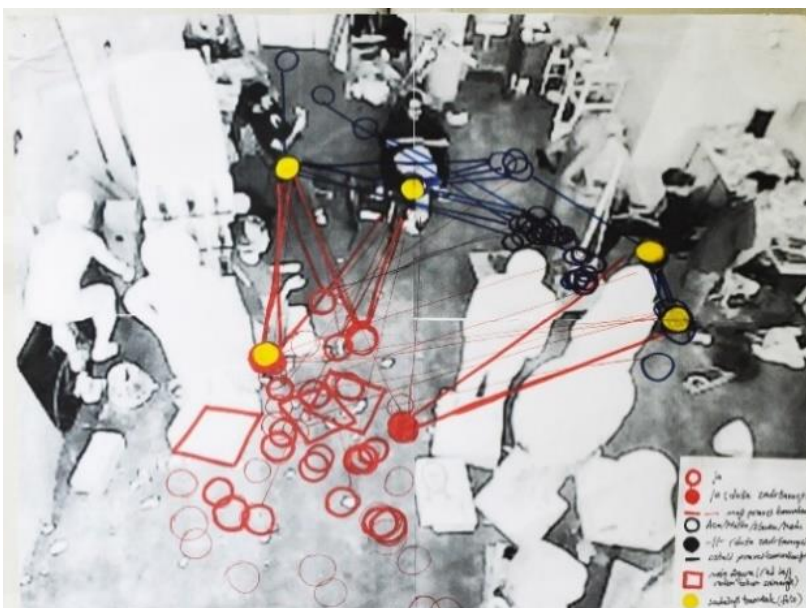
да посматрач који је нагнут над отвором може да види умањен снимак себе у реалном времену.

Други радови из истог периода користили су фотографије са мањим бројем детаља, исечке из видеа, геометријске облике (крugове) и столице као разноврсне симболе за људско присуство и идентитет, а њихове групације су чиниле структуре налик на дијаграм. Тако је у инсталацији са **слике 52** измишљена социјална ситуација представљена симболички, употребним предметима (столицама) и служи као арбитарна шема односа, док у *Дијаграму комуникације током радионице Интервенције 2 (Сл. 53)* свака ознака сведочи о реалном сусрету или разговору, његовом трајању и природи. Овакви дијаграми су и у наредном периоду праћени видео или фотодокументацијом истих ситуација. Сличним поступком настаје и серија *Фотодијаграма*



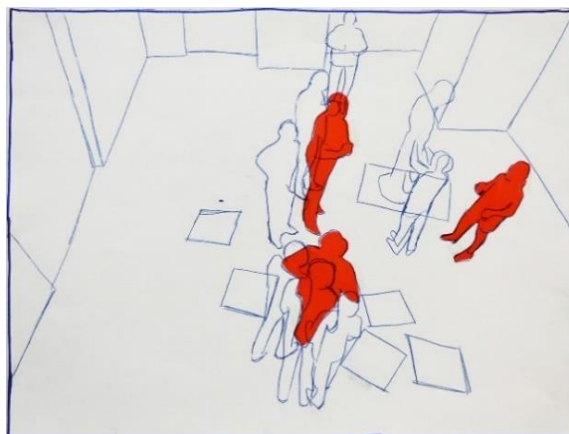
53

(Сл. 54. и 55), цртежа рађених на основу исечака из видеа снимљених камером за видео надзор у радном простору (класи) на Факултету ликовних уметности, поступком преношења, копирања, акцентовања архитектуре и учесника, као и визуелном интерпретацијом њихове интеракције (кроз линије и бојене површине).



54

55



Инсталација *Субјективни дијаграм* (Сл. 56) произашла је из поменутог процеса документовања збивања у класи, као сублимација свих односа, једна врста уопштене слике о односима шест особа које су током године биле у активној комуникацији.

Поменути радови чине први корак у истраживању физичке и симболичке природе простора интеракције и настајали су паралелно са *Просторима разговора*, радовима који испитују дијадичке ситуације кроз скулпторску форму. Ове две линије истраживања нису супротстављене, већ се међусобно допуњују. Оне одговарају разлици између непосредног учешћа и „погледа трећег“. Управо су то видови искуства које наводи Фабрис Мете када описује како можемо доживети релациону уметност. Он наводи да ова два искуства могу да се стичу истовремено, али се не могу поистоветити.

56



2.5. Уметнички пројекат – полазишта и методолошки оквир

Предмет и циљ рада

Уметнички пројекат *Волумен интеракције* бави се испитивањем симболичког потенцијала дводимензионалног и тродимензионалног простора у представљању и тумачењу социјалних релација. Основни циљ уметничког истраживања је анализа деловања фигуративних представа друштвених група у односу на простор и посматрача. У испитивању начина на који елементи просторне и видео инсталације интерагују међусобно и са публиком, фокус је на разумевању дела у односу на актуелне теоријске концепте који дефинишу друштвене односе – концепт релационих схема успостављен у социо-когнитивној психологији и концепт релационе естетике који је познат теорији уметности.

Поетичке претпоставке

Полазна претпоставка у овом истраживању јесте да је грађењем фигуративне, скулпторалне композиције засноване на менталним представама о друштвеним односима могуће остварити симболичко дејство самог простора тако да он буде универзално читљив. Универзалност значења у вези је са пољем интерсубјективног искуства, то јест, искуства које се дели између посматрача, субјеката и аутора.

Упоредо са првом и основном поетичком хипотезом, претпоставља се да ће серија радова који настају паралелно са скулпторалном инсталацијом, односно дводимензионални дијаграми релација и апстраховани, црно-бели *Простори разговора* употпунити и разјаснити перцепцију социјалних структура, нудећи посматрачу готово истовремено сагледавање феномена из различитих углова, односно са различитим нивоима уопштавања.

Истраживачке методе и поступци у изради

У истраживању се примењује комбиновани поступак који укључује прилагођене квалитативне методе као што су *непосредно посматрање*, *посматрање са учешћем* и *студија случаја*⁸⁵, а могао би се окарактерисати као *идиографски*⁸⁶. Када говоримо о *идиографској анализи*, можемо је раздвојити на два сегмента, при чему се *први поступак* односи на *студију форме*, односно скулпторско обликовање меког материјала резањем (полиуретанске пене, односно техничког сунђера) које се спроводи не само као начин представљања резултата посматрања, већ и упоредо са њим. На неки начин, процес обликовања представља посебну форму *бележења* информација и доживљаја, а наставља се кроз процес распоређивања, односно креирања просторног размештаја фигура. Последња фаза изводи се кроз више етапа, односно више просторних поставки истог рада.

Други поступак идиографске анализе односи се на истраживање одређеног друштвеног круга, са његовим специфичностима – у форми својеврсне студије случаја, *животне приче*. Животне приче се могу дефинисати као истраживачка грађа која се може различито користити – као извор, као тема, као наративна истина или као одраз културе⁸⁷. Оно што је заједничко свим проучавањима животних прича јесте селективност, која може бити условљена сећањем⁸⁸. Уметничко истраживање о којем је овде реч служи се посебним случајем (животном причом једне групе или више мањих група) на начин који је упоредив са етнографским анализама, иако слободнији и мање методолошки доследан.

Кроз поједине радове и серије радова у оквиру истраживања примењен је и метод графичког представљања односа у форми дијаграма (у ширем смислу), превођењем података у визуелне симболе – обележене позиције и линије комуникације. О тачним

⁸⁵ Према Карли Вилиг, студија случаја није истраживачка метода сама по себи; овај појам се односи на проучавање појединачних појава коришћењем различитих метода - Carla Willig, *Introducing Qualitative Research in Psychology* (United Kingdom: Open University Press, 2013): 299.

У случају овог истраживања, примењује се прилагођена студија случаја која задржава неке карактеристике научне студије (идиографски приступ, укрштање информација из различитих извора, посматрање током одређеног временског периода), али занемарује друге (детална анализа контекста случаја, генерисање теорије).

⁸⁶ APA Dictionary, "Idiographic", American Psychological Association, <https://dictionary.apa.org/idiographic> (pristupljeno 14. 1. 2024)

⁸⁷ Ken Plummer, "The Call of Life Stories in Ethnographic Research", у *Handbook of Ethnography*, edited by Amanda Coffey, John Lofland, Lyn Lofland, Paul Atkinson, Sara Delamont, (United Kingdom, SAGE Publications, 2007): 395-406.

⁸⁸ Исто, 401.

поступцима, нивоима прецизности и функцијама оваквих шема биће више речи у трећем поглављу. У појединим радовима из ове групе такође се примењује метод студије случаја, са фокусом на конкретним дијадичким ситуацијама, односно на обрасцима кретања у невербалној комуникацији. У оквиру овог, посебно прилагођеног метода превођења разговора у просторну форму, примењују се поступци видео документовања, апстраховања видео записа у форму визуелних знака и просторног распоређивања добијених знака.

У литератури је описана појава да квалитативно истраживање претходи квантитативном – на пример, у ситуацијама када се проучава комплексна тема за коју је потребно развити нову терминологију, указати на могуће везе између феномена, генерисати хипотезе за будућа истраживања⁸⁹. Уметничка истраживања имају потенцијал да на сличан начин допринесу отварању нових поља за дискусију, управо захваљујући природи стваралаштва које не дозвољава уклапање у круте методолошке оквире. Важно је напоменути да су, сходно томе, сви поменути поступци који се у овом истраживању користе, иако донекле засновани на установљеним принципима из области квалитативне методологије у друштвеним наукама, модификовани и прилагођени тако да одговарају контексту визуелног, уметничког пројекта и омогућавају читљивост уметничкој јавности.

⁸⁹ Jane Ritchie и Rachel Ormston. "The Applications of Qualitative Methods to Social Research", у *Qualitative Research Practice: A Guide for Social Science Students and Researchers*, edited by Carol McNaughton Nicholls, Jane Lewis, Jane Ritchie and Rachel Ormston, (United Kingdom, SAGE Publications, 2013): 27.

3. Волумен интеракције – од дијаграма до студије случаја

Радови о којима је било речи у претходном поглављу поставили су основ за ово истраживање, како у погледу дефинисања ауторских ставова, фокусирања на одређена истраживачка питања, тако и у развијању одређених визуелно-језичких алата који ће бити примењивани у уметничком раду и рефлексiji.

Докторски уметнички пројекат *Волумен интеракције* наставља две линије истраживања које ће бити анализирани у овом одељку, кроз појединачне радове у различитим медијима и концептуалне аспекте који их међусобно повезују. Најгрубљу поделу можемо направити према углу посматрања, на радове који се баве идиографским записима о доживљају појединаца и ситуација из улоге учесника, и оне који испитују могућност стварања шире слике – прегледног, шематског бележења интеракција из угла посматрача. Постоје, међутим, и други начини да се овакво истраживање рашчлани и сагледа. Читалац ће, уколико му је такав начин гледања ближи, запазити две основне форме које чине окосницу сваког рада – тродимензионалну, просторну, односно фигуративну констелацију (у њеним различитим облицима) и графичку, дводимензионалну, при чему поједини радови из серије *Ван формата* теже да премосте, односно укрсте, ова два приступа.

3.1. Анализа окружења

Моделовање једне групе људи – уске, аутору познате, међусобно повезане групе – почиње преиспитивањем природе односа, учесталости комуникације, трајности или квалитета пријатељства. Другим речима, рад у својој основи има промишљање о садржају сопственог друштвеног живота, онако како би се о томе могло мислити и свакодневно, без уметничке намере, из једноставне потребе за разумевањем себе. У коначни изглед инсталације ући ће доживљај друштвене групе као целине, што не искључује и бројне индивидуалне карактеристике појединаца (у оној мери у којој је потребно да буду видљиве да бисмо имали слику о целини), али тако да примарни поступак није портретски, већ симболички. Управо такав поступак примењен је раније у радовима *Дијадички однос* и *Субјективни дијаграм*, да би у овом уметничком истраживању добио своју нову, нешто јасније дефинисану примену.

Волумен интеракције представља скулпторску инсталацију коју чини петнаест појединачних људских фигура у природној величини, моделоване у полиуретанском сунђеру (*Сл. 57* и *58*). Ова група фигуративних облика делује као целина, уз различите





58

могућности за стварање нових распореда и просторних односа. У односу на радове о којима је било речи у претходном поглављу, *Волумен интеракције* подразумева другачију ситуацију – фигуре нису умањене, нити издигнуте на плинте, већ деле физички простор са посетиоцима у галерији, равноправним габаритом.

Зауставимо се, на тренутак, на појединачном људском обличју, мотиву који је доминантан у скулптури кроз читаву њену историју. На много начина се може говорити о појединцу, односно о карактеристикама једне особе, а овај портретски елемент није у потпуности одсутан ни у овој инсталацији. Поступак којим настаје једна фигура, односно један елемент инсталације, сличан је поступку којим би започела студија портрета – посматрањем лика особе која ће бити представљена, односно прављењем фотографског записа који ће бити коришћен у изради. Да би фигура била у одређеној мери препознатљива као личност, одабир позе и одеће настаје спонтано, односно увек одговара природи самог модела. У процесу моделовања (*Сл. 59* и *60*), тежи се преношењу реалистичних пропорција, убедљивих и логичних анатомских решења, “тачности” лика и телесног става која обезбеђује и психолошку аутентичност.



59



60

Облик је целовит, без издвајања сегмента или наглашавања појединих одлика, јер има за циљ да делује на посматрача својим органским присуством, односно да утиче на систем перцепције особа који је усађен у когнитивне механизме. Лишен је најфинијих детаља, јер је циљ поступка преношење идеје о особи, менталне представе, а не укупних визуелних података. Облик је грубо тесан, са онолико неодређеним обрисима, колико неодређено може бити и сећање – чак и на најближе пријатеље. И на крају, сведен је на монохромни, готово нематеријални предмет – тело од сунђера, чије присуство није примарно физичко, већ ментално. Корисно је подсетити се овде поменутог рада **Герхарда Рихтера** (Сл. 21) у којем је вариран ниво детаља у зависности од значаја одређене површине за представљање индивидуе – лик је изразито прецизно пренет са модела, док је потиљак поједностављен у форми. Одабир уједначене боје се и овде, као и код фигуративних инсталација **Хуана Муњоса**, може објаснити потребом уметника да представљене појединце задржи у одвојеној равни од самог посматрача, подвлачећи њихову међусобну релацију у односу на релацију са посматрачем.



61

Изједначавање појединаца, претварање портрета у анти-портрете или анонимне личности употребом колорита или других визуелних средстава присутно је у раду бројних савремених уметника који истражују концепт присуства и идентитета. Код **Хуана Муњоса** је то постигнуто како бојом, тако и репетитивном формом насмејане главе која се појављује на сваком телу; код **Гормлија** су тела уопштена и стилизована до потпуног изједначавања; у *48 портрета Герхарда Рихтера* изједначавање се спроводи одвајањем ликова познатих интелектуалаца од њиховог имена и дела (*Сл. 61*); **Оскар Муњос** замагљује детаље слике портретисаног кроз дифузне баријере које крију идентитет (*Сл. 62*).

Фигура у свом тродимензионалном облику добија и секундарно значење⁹⁰. Осим представљања одређене особе, она постаје, у зависности од тумачења које сугерише аутор или од асоцијација које се формирају код посматрача, *пријатељ, члан друштва, део заједнице*. Има ли препознатљивост личности значаја за посматрање фигура у целини? Можемо претпоставити да је сваки индивидуални доживљај другачији и да ће поједини посматрачи покушавати да одгонетну идентитет представљене особе, док ће се други задовољити информацијом о томе да је у питању одређена особа. Без обзира на разлике у рецепцији, у основи дела је идеја о личној повезаности, а она је сугерисана управо индивидуалношћу лика и става, као и свакодневним изгледом појединаца, тоном који укида могућност споменичке глорификације или идеализације.

⁹⁰ Tchertov, *Signs, Codes, Spaces and Arts: Papers on General and Spatial Semiotics*, 202.

Када говоримо о спонтаности и индивидуалним разликама у ставу, постоји још један важан аспект фигуративних група. Сетимо се **Бернинијеве** скулптуре *Аполон и Дафне* или, на супрот њој, *Гомила Магдалене Абакановиц*. Посматрајући ове дијаметрално различите примере, можемо да разумемо колико сложене фигуративне целине могу имати различит однос према времену – од представљања замрзнутог тренутка до универзалности и вечности. Где ће се група фигура наћи на овој скали зависи од начина обраде тела и размештаја у простору. У том смислу, задатак који је постављен пред инсталацију *Волумен интеракције* је специфичан – да формом која поседује траг тренутка (у потезу скалпела кроз сунђер, као и у ставу тела које је забележено фотографијом) пренесе релативно трајну појаву, свест о нечијем постојању. Тежња је била на томе да фигуре не стварају слику „замрзнуту у покрету“, већ да њихов став буде слика општег става индивидуе у сећању аутора.



3.2. Просторна шема и амбијент

Елементи инсталације *Волумен интеракције* су изведени, сваки засебно, у истом материјалу и заједно могу чинити групу од петнаест фигура, распоређених тако да стварају динамичну целину у односу на простор у којем су изложене. Да бисмо сагледали аспекте ове инсталације као целине, потребно је да преиспитамо њихове међусобне сличности и разлике, као и утицај просторног распореда на утисак о делу.

Једна од најважнијих карактеристика је међусобна повезаност елемената. Захваљујући униформној боји, текстури и начину обраде површине, фигуре се визуелно повезују у целину, без обзира на то да ли су у чистом простору „беле коцке“ или изделене зидовима, преградама, другим радовима. Очекивано је да се код посматрача активирају релациона знања која доводе до груписања елемената у менталном доживљају и омогућавају да се овим елементима манипулише⁹¹. У случају фигура, манипулација се може одвијати тако што посматрач одреди било коју фигуру за централну и анализира дистанце у односу на њу или тако што у форми мисаоног експеримента истражи друге поретке елемената. Као што члан колектива може да посматра колектив изнутра и споља, тако и елементи инсталације могу да буду сагледани на више начина, у складу са намером посматрача (на коју аутор може донекле утицати поставком). Чињеница је да је свака неформална група у некој мери преклопљена са другим групама чији је она подскуп (или обрнуто). Самим тим, њене границе нису коначне, нити јасне, а у уметничком језику се могу јавити исто као и у научном, када тежимо да скренемо пажњу посматрача на одређену појаву⁹². Управо ова невидљивост граница и хомогеност материјала чине да се група може читати, уколико посматрач то жели, као јединствена маса раздвојена празним простором, по узору на примере **Гормлијевих** и **Муњосових** радова у којима главну садржину рада представља међупростор фигура, упркос томе што у њега није уписан никакав наратив. У том, наизглед празном простору, лежи комуникативни потенцијал инсталације.

Изједначавање фигура у перцепцији посматрача подразумева уједно и њихово апстраховање, чиме остају по страни њихове индивидуалне карактеристике, облици тела, набори одеће, држање, висина, а излази у први план све оно што им је заједничко. Управо ова могућност двоструког или вишеструког посматрања од великог је значаја за

⁹¹ Minissale, *The Psychology of Contemporary Art*, 143.

⁹² Tchertov, *Signs, Codes, Spaces and Arts: Papers on General and Spatial Semiotics*, 203.

остварење циља уметничког пројекта. Величина простора захваћеног инсталацијом, укључујући и простор ван групе фигура из којег посматрач прилази раду, има врло важну улогу. Да је инсталација мања или доступна само из непосредне близине (на пример, да испуњава у потпуности неки мали, затворени излагачки простор), фокус посматрача би у сваком тренутку био на индивидуалним карактеристикама. Код предвиђене поставке кључно је да посматрачу буде омогућено посматрање са дистанце. Упркос дистанци, констелација сунђерастих фигура у простору свакако не може за посматрача да добије форму дијаграма, егзактне схеме са легендом и утврђеним системом кодирања. Међутим, она може служити као подсетник или полазна тачка за стварање једне арбитрарне схеме, односно за проучавање концепта схеме по себи. Истовремено, о схеми можемо говорити у психолошком смислу – менталне представе о појединцима, о групи и о себи јесу биле полазна тачка при реализацији рада, тако да је финални облик рада представља и једну скулпторалну интерпретацију мреже односа у складу са личним релационим схемама.

3.3. Студије случаја: од разговора до разговора

При посматрању друштвених група и превођењу мрежа односа у тродимензионални простор, у интересу нам је да разумемо универзалне одлике друштвених односа више него да их илуструјемо појединачним интеракцијама које тај однос граде. Са друге стране, специфични сусрети и разговори неопходни су да би општа слика била целовита. Паралелна линија истраживања бави се превођењем ових тренутака у знаке и креирањем нове синтаксе која омогућава да свакодневно искуство сагледамо у новом светлу. Претварајући дијадичке интеракције графичку форму према раније установљеном принципу који је примењен у радовима из серије *Простори разговора*, у овом истраживању настављен је (и донекле прилагођен) поступак прочишћавања сегмената – брисањем звука, графичким поједностављивањем и издвајањем фрагмената. Као и у досадашњим радовима, физички простор постаје симболички, и обрнуто. Три новије скулптуре из серије *Простори разговора* из 2019. и 2021. године изведене су у трајним материјалима.

Простор разговора 9 налази се у дворишту Центра за ликовно образовање Шуматовачка и чини део колекције *Work in progress* (Сл. 63). Слојеви са профилима саговорника припремљени су дигитално, векторски, на основу видео записа и изрезани у



63



64

алуминијуму и стаклу техником *water jet* која омогућава изузетну прецизност и даје мат завршну обраду површине реза. Тематски и концептуално, *Простор разговора 9* понавља идеју која је утврђена у претходним радовима из серије, али уводи нови приступ издвајању фрагмента – временски исечак је врло кратак, тако да су појединачни профили међусобно слични и физички спојени. На овај начин, скулптура указује на један микро сегмент разговора, из којег се не може ишчитати наратив, али нам нуди могућност да евоцирамо сећање, надоградимо га, па чак и изменимо контекст. Прозрачност је постигнута, уместо растојањем између плоча, наизменичним низањем стаклених плоча кроз чије ивице пробија светлост (ЛЕД светиљке уграђене су испод нивоа скулптуре у бетонски постамент) Ноћни изглед скулптуре видљив је на **слици 64**.

Друга два рада из исте серије такође садрже стакло као доминантан материјал, уз конструктивне елементе од медијапана. Нанизани слојеви тонираног стакла у случају радова *Језичка игра* и *Дијалог о кретању* по први пут, уместо документованог тренутка из прошлости, представљају један имагинарни разговор. У оквиру линије истраживања дијадичких интеракција они су изузетак, настали из потребе да се укаже на изворе идеја о уметничком делу као форми игре значења, односно идеја о скулптури као отелотвореном присуству.



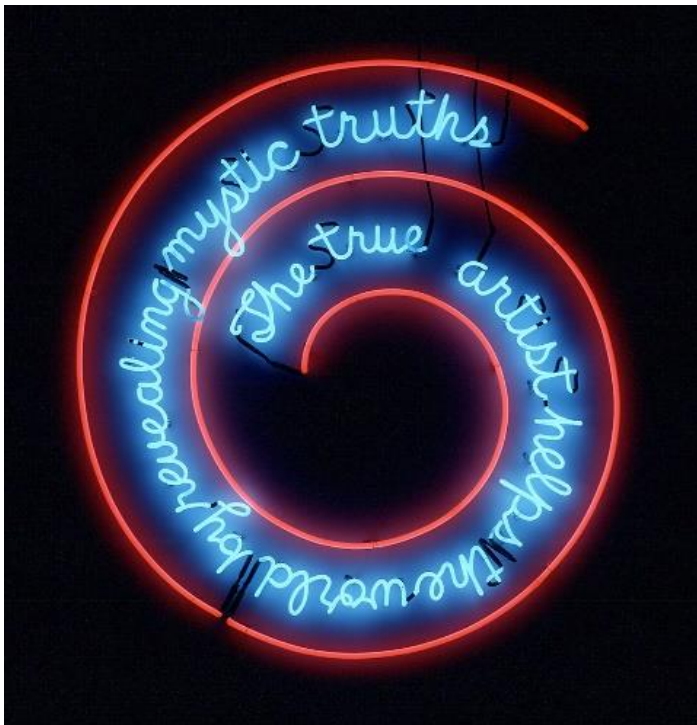
65

У случају *Језичке игре* (Сл. 65), у имагинарној конверзацији налазе се аустријски филозоф Лудвиг Витгенштајн и амерички уметник Брус Науман. Као зачетник аналитичке филозофије, Витгенштајн је покренуо нову школу мишљења, а самим тим и иницирао развој концептуалних уметничких методологија. Његов поступак *језичке игре* који се односи на испитивање значења речи, односно тврдњи, кроз њихову употребу у језику, применио је **Брус Науман** у многим радовима, стављајући пред посматрача одређени исказ (вербални или визуелни) и намећући га као нову „истину“ која се потврђује самим својим присуством. У перформативним, видео радовима о којима је било речи, та „истина“ је физичка и тиче се једног људског постојања; у скулптури је сугерисана на контроверзнији начин, кроз рад *Воштани отисак колена пет славних уметника*, објекта са утиснутим формама колена за које је уметник у каснијем интервјуу



66

изјавио да су, заправо, отисци његове сопствене ноге⁹³ (Сл. 66). Једна од најдиректнијих примена принципа језичке игре је у раду *Прави уметник помаже свету откривањем мистичних истина* изведеном од неонских цеви (Сл. 67), које су биле заштитни знак Науманове поетике. Текст који је спирално исписан светлећим словима врло сугестивно даје уметнику судбинску улогу, без обзира на то да ли се посматрач слаже са тврдњом или не. Ова изјава постаје смислена самим својим постојањем, односно стављањем у форму исказа – *језичке игре*. На неки начин, облик који описује имагинарну ситуацију разговора између Наумана и Витгенштајна сам по себи представља вид језичке игре –



67

⁹³ Bruce Nauman. *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews* (United Kingdom: Penguin Random House LLC, 2005): 106.



68

стављајући нас пред немогућу, а ипак логичну ситуацију; пред обресе два мислиоца чија је конверзација истовремено лажна и аутентична.

Код рада *Дијалог о кретању* (Сл. 68 и 69), на једној и другој страни празног међупростора налазе се обриси уметника чија дела комуницирају кроз вишедеценијско растојање – **Алберто Ђакомети** и **Ентони Гормли**. Стваралаштво италијанског скулптора, једног од највећих иноватора модерне европске скулптуре, има са звездом савремене британске сцене једну значајну заједничку одлику – статична, крута фигура у њиховим изразима постаје носилац симболичног кретања, узмичући пред спољашњим простором. Речи које је Жан Жене употребио да опише деловање Ђакометијевог дела – „Лепота Ђакометијевих скулптура чини ми се да почива у оном непрестаном, непрекинутом кретању од најдаљег одстојања до потпуне блискости: том кретању нема краја и управо зато се може рећи да су његове фигуре у покрету“⁹⁴ – подсећају на Гормлијев став о великом мајстору. У интервјуу са Франсис Морис, директорком галерије *Тejт Модерн*, Гормли је представио свој поглед на Ђакометијев рад: „...дошао је до тачке у којој се приближавао прецизној представи тела када је оно на удаљености – и које у том тренутку нестаје“⁹⁵.

⁹⁴ Жан Жене, *Атеље Алберта Ђакометија* (Београд: Службени гласник, 2009): 25.

⁹⁵ Frances Morris, "Antony Gormley on Alberto Giacometti", Tate, <https://www.tate.org.uk/art/artists/alberto-giacometti-1159/antony-gormley-on-alberto-giacometti> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Упркос разнородности у извору мотива скулптура из ове серије, где неке од дијадичких интеракција имају вредност приватног сећања, забележених тренутака, а други инсценирану конверзацију са симболичним садржајем, сви ови разговори бивају уведени у исти систем визуелног кодирања. Призори су сечени, кадрирани, уписани у геометријску форму рама, формирану тако да саговорници ограничавају један празан простор који, заправо, долази у фокус посматрача.



69

У досадашњим радовима из серије *Простори разговора*, циљ је био развијање система анализе, више него сама анализа; у центар пажње доведен је визуелни садржај самих друштвених ситуација. Слично томе, одељак из романа *Употреба говора* **Натали Сарот** открива нам нешто о сопственом мишљењу, стављајући нас у ситуацију да пратимо ток једног разговора, иако нисмо упознати са његовим садржајем⁹⁶. Кроз спору наративу, ауторка развија једну ситуацију комуникације – двоје саговорника, од којих један износи чињенице и изводи закључке из њих, да би уједно тоном свог говора затражио одговор. Други учесник у разговору наставља ову, како каже ауторка, баналну конверзацију, дајући одговор који указује на благо неразумевање... Настављајући кретање кроз

⁹⁶ Nathalie Sarraute, *The Use of Speech* (United Kingdom: J. Calder, 1983): 33-44.

свакодневну, ни на који начин посебну ситуацију, Саротова нас ускраћује за садржај речи саговорника, и управо та ускраћеност навешће нас, као читаоце, да освестимо невербалне знаке, интонацију, менталне процесе који се крију иза говора и многе друге сегменте комуникације који би иначе остали у сенци речи. Збуњујућа ситуација раздвајања речи од говорника, односно слике од гласа који јој припада, догађа се и у поменутом филму *Прошле године у Маријенбаду*. У сценама неформалних окупљања у заједничким просторијама дворца, ликови су повремено замрзнути у интеракцијама, док време, услед овог раслојавања реалности, постаје тешко читљиво, а сваки разговор постаје истовремено и део прошлости, и део садашњости.

3.4. Видео инсталација *Саговорници*

Издавање појединачних тренутака из разговора и систематско коришћење новонасталих графичких знака у различитим просторним радовима отворило је нова истраживачка питања и поставило нове захтеве. Као што су први радови из серије *Простора разговора* резултовали различитим облицима пренаглашеног архивирања или акумулације који су обједињени у радовима *Архивирани разговори*⁹⁷ из 2014. године (Сл. 70), и *Упоредни простори*⁹⁸ из 2016. године (Сл. 71), тако су и новији радови у оквиру ове серије имали свој исход у видео инсталацији *Саговорници* (Сл. 72). До новог рада доводи потреба да се успостављени систем знака примени у анализи једне групе пријатеља и изгледа појединачних ситуација разговора. У питању је најмања јединица



70

коју можемо назвати групом, а то је трочлано друштво колега, заједница људи који деле интересовања и редовно се срећу. Случај који је коришћен као полазна тачка за реализацију рада *Саговорници* јесте један њихов сусрет. Иако није случајан, већ плански организован за потребе рада, разговор није вођен или инсцениран.



71

⁹⁷ Архив разговора, инсталација која је реализована као део мастер уметничког пројекта *Дијадичка комуникација и истраживање простора*, одбрањеног 2015. године, визуелно је алудирала на наслагане или нагомилане кутије, кубусе од шпер-плоче, од којих је сваки засебни кубус представљао један „простор разговора“, а сиров видео материјал пројектован је на кубус од пуног материјала, као на **слици 70**.

⁹⁸ Видео инсталација *Упоредни простори* изведена је као пројекција на платну у простору Галерије Дома омладине Београда – на пројектованој слици било је могуће сагледати неколико преклопљених разговора, од којих сваки засебно гради исту врсту графичког знака као ону која је утврђена претходним радовима. Током три минута видеа, парови фигура се постепено умножавају, стварајући визуелну какофонију, а затим им се број поново смањује. Са сваким преклапањем два или више разговора, простор између фигура постаје светлији и постојанији у односу на црну подлогу (фрејм из видеа на **слици 71**



72

Одабран је као нека врста „пригодног узорка“ у уметничком контексту, као типичан пример комуникације у малом кругу пријатеља. Сусрет се састојао из више краћих разговора између свака два члана – три дијаде. Ситуације које су снимљене истовремено са три камере испред зеленог платна, претворене су, затим, у упрошћене и прочишћене графичке записе, поштујући исти принцип црно-белог, оштрог контраста, као и у претходним радовима из серије⁹⁹. Оно што је представљало нови поступак у анализи призора, било је издвајање сегмената на које ће бити усмерена пажња. Фрагмент који би саговорник издвојио усмеравањем погледа, у видео инсталацији је издвојен физичким сечењем кадра (Сл. 73). У питању су информације које за учесника у разговору могу имати посебан психолошки значај – делови лица око очију, уста, шаке и руке које гестикулирају.



73

Сцене о којима говоримо компоноване су на површини зида, чинећи осам канала видео инсталације. Њихов распоред прати до извесне мере првобитне распореде делова тела. Финална композиција, међутим калеидоскопски је

⁹⁹ Постпродукцију видео рада *Саговорници* реализовао је Никола Јовановић, визуелни уметник. За то, као и за подршку у снимању материјала, дугујем му посебну захвалност.

изломљена, при чему су неки елементи знатно увећани и наглашени у односу на друге, а размештај осветљених правоугаоника (у овом случају, телевизора) добија форму јата, смештеног на тамно сивој површини зида која их међусобно повезује (Сл. 74).

Невербални знаци који чине разговор са видео рада уобичајени су, свакодневни. Посматрач ће у њима препознати типичне начине обраћања, слушања, узвраћања одговором или смехом, преношења информација или утисака. Као код разговора који описује Натали Сарот, овде се свесно лишавамо размишљања о садржају разговора. Самим тим, видео нема ни почетак, ни крај – састављен је од кружно надовезаних исечака који трају између 30 секунди и два минута. Током трајања, они се комбинују на различите начине, али је њихов међусобни однос у основи константан и указује на једну уобичајену ситуацију. Када покушавамо да сагледамо друштвене интеракције из више углова, почињемо управо од оних тренутака који су репрезентативни. Овај обичан сусрет чини један такав догађај, разговор који личи на сваки други, али који никада не може бити поновљен у истом облику.



74

3.5. Умањења и ротације

Пре него што приступимо питању деловања инсталације у простору, потребно је да се осврнемо на још неколико радова који су настали у оквиру докторског пројекта, иако су изложени одвојено од поменутих радова. Ради се, пре свега, о серији радова *Ван формата*, чија је основна идеја била да омогући сагледавање истих садржаја из другог угла, дословно – ротирањем равни у односу на посматрача. Затим, размотрићемо неколико радова који се базирају на дијаграмском језику, због чега су овде сврстани у исту категорију.

Ван формата

Инсталације *Ван формата* 1, 2, 3 и 4 примењују готово истоветан принцип распоређивања равни у простору, везујући се за архитектонске елементе где год је то могуће (зидове, стубове, преграде). Према својој теми и мотивима, оне су сличне групама фигура од сунђера. Међутим, све фигуре у инсталацијама *Ван формата* су умањене и окренуте за 90 степени – чиме је значајно промењен начин посматрања (*Сл. 75, 76 и 77*). Димензија је одабрана тако да одрже равнотежу између два погледа – студије случаја и дијаграмског приказа групе. Уместо да делимо простор са фигурама стојећи са њима на истој подлози (као што је то случај код рада *Волумен интеракције*), овде делимо простор само у симболичном смислу – мале фигуре налазе се на поду који представља умањену реплику пода на којем стоји посматрач. Њихова интеракција,



75



76



77

дакле, није у имагинарном простору, већ у симболичком простору који означава одређено место, као што и свака фигура означава одређену особу.

Свака верзија рада састојала се из два или слоја – један, даљи од посматрача, на зиду, са тродимензионалним фигурама; други, смештен на површину ближу оку посматрача, директно надовезан по боји и висини – преведен у фотографију и увећан. Пројекције људских обрису (сагледаних одозго) на дводимензионалну раван први су корак ка претварању у дијаграм. Због тога ови радови, на неки начин, управо сведоче о том тренутку превођења, заустављајући процес тачно на половини, када је део мреже препознатљив, док је други део апстрахован и сведен. Мали изузетак представља *Ван формата 2*, инсталација која је имала три нивоа, као директан одговор на простор Уметничког павиљона Цвијета Зузорић. Између првог и другог зида, на путу погледа се нашао један обли стуб, па је слика пројектована на њему својом дисторзијом пратила кривину зида (Сл. 78 и 79).

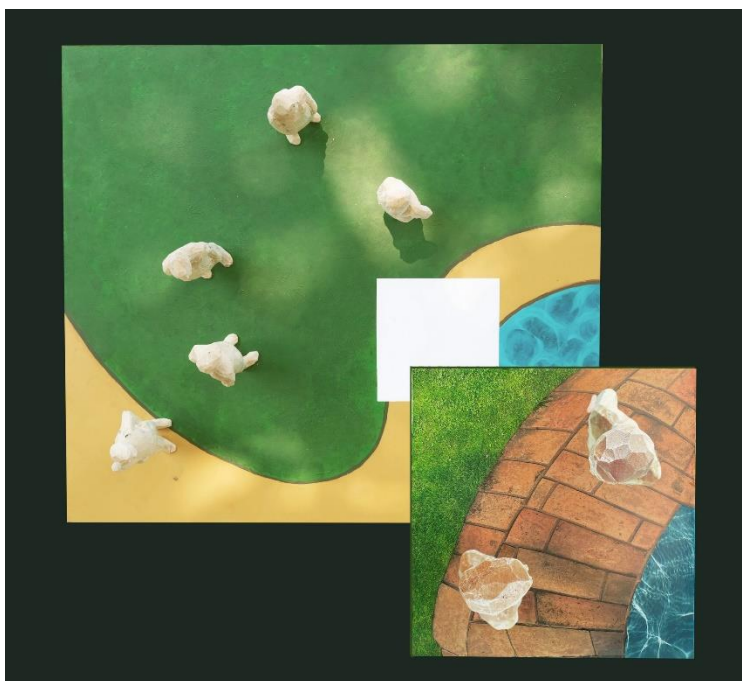
Све поменуте верзије инсталације биле су изведене од сличног материјала – лаког плочастог материјала као што је форекс, односно од папира са дигиталном штампом или акрилном бојом. Саме фигуре изведене су у стиропору, моделовањем скалпелом на исти начин као и фигуре већег формата.



78

79

Најновији рад из серије, *Ван формата 5*, изведен је у нешто другачијем материјалу – дрвету балзи, одабраном због своје лакоће. Ова инсталација реализована је у августу 2023. године у оквиру ликовне колоније Крупар Арт. У овом случају, квадратни исечак из зидног дела инсталације транспонован је у мали објекат исте основе, коцку са дигитално обрађеном, дијаграмском сликом. **Слика 80** приказује планирани изглед поставке који ће бити представљен у новом изложбеном простору.



80



Познати шум

81

На самосталној изложби *Познати шум* у Малој галерији Дома културе Студентски град, која је представљала увод у докторски пројекат, приказан је рад *Познати шум*, инсталација од 18 фигура од сивог стиропора, размештених на ниском постаменту у поретку који антиципира размештај фигура у *Волумену интеракције*. Основна разлика је формат, односно степен умањења – размера која омогућава сагледавање одозго, односно поглед дистанцираног посматрача, аналитички и објективан (Сл. 81). Одроз фигура могао се видети у узаном огледалу дуж зида, док је померањем око рада стварана илузија покрета, због благог закривљења површине огледала (Сл. 82).



82

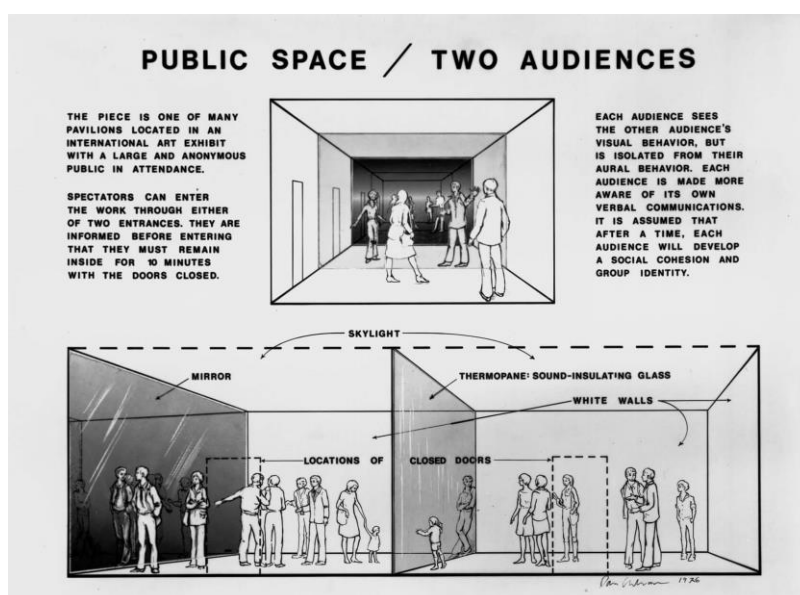


83



84

Вишеструку моћ огледала да створи парадоксалне ситуације у којима се мешају улоге посматрача и посматраног, субјекта и објекта, публике и дела, користе савремени уметници као што су **Микеланђело Пистолето**, **Хуан Муњос** и многи други (Сл. 83 и 84). Као сликовит пример за релациону природу инсталације можемо узети рад *Две публике* који је **Ден Грејам** представио на Бијеналу у Венецији 1976. године. Уласком у простор овог рада, „посматрамо себе; посматрамо друге; посматрамо друге док их неко посматра; и посматрамо себе док нас неко посматра ... стакло и огледало, наизменично транспарентни или рефлексивни, принудили су публику да узме активно учешће“¹⁰⁰ (Сл. 85).



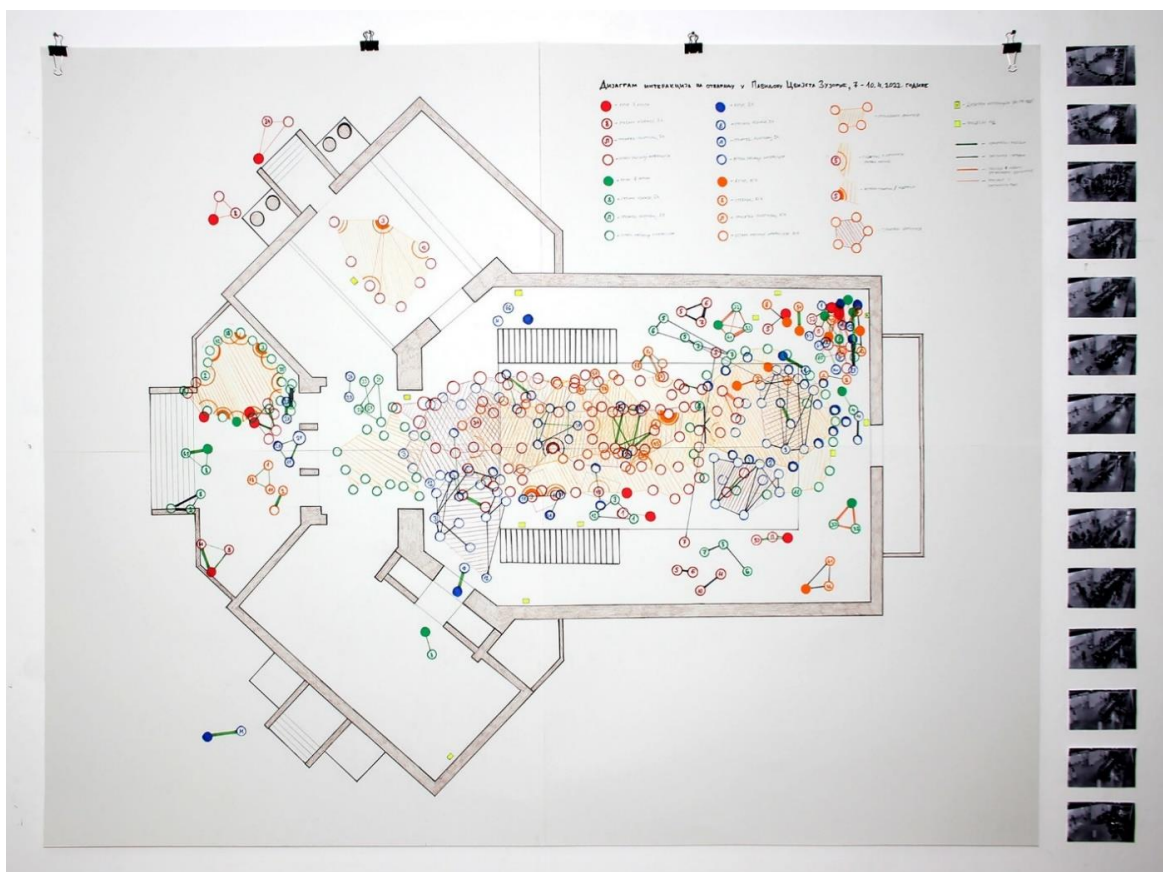
85

¹⁰⁰ Robert Enright and Meeka Walsh, "Dan Graham: Mirror Complexities". Bordercrossings Magazine, <https://bordercrossingsmag.com/article/dan-graham-mirror-complexities> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Дијаграм интеракција на Пролећној изложби

Поставке са умањеним фигурама од стиропора, постављеним на подлогу која понавља шару плочица из Магацина, паркета из Уметничког павиљона Цвијета Зузорић и слично, опонашале су изглед одређених група и простора за који су везане, налик на макете. Окретањем ове форме за 90 степени и постављањем на зид, вектори интеракције постају читљиви. Можемо ли, сходно томе, код оваквих радова говорити о дијаграмском приказивању? Само донекле, јер се ова слика не може читати као егзактна шема. Она не садржи информације о учесталости комуникације, о природи односа, о улогама појединаца. Не прати је легенда која би послужила као упутство за тумачење. Она представља подсетник на други могући начин гледања или указати посматрачу на чињеницу да је свако тело, ма колико индивидуално, из појединих углова обична тачка или флека, а да свако друштво може изгледати као скуп тачака.

У процесном цртежу под називом *Дијаграм интеракција на Пролећној изложби у Уметничком павиљону Цвијета Зузорић (Сл 86)* испитују се видови дијаграмског кодирања, надовезивањем на серије Фотодијаграма и *Дијаграм комуникације током радионице Интервенције 2*. Подстицај за реализацију оваквог рада представљала је



атипична концепција Пролећне изложбе Удружења ликовних уметника Србије 2022. године, која је предвиђала да отварање изложбе траје 72 сата и да процес постављања и заједничког живота десетина уметника у простору Павиљона буду део саме изложбе. Цртеж који је том приликом реализован заснован је на принципу дијаграмског бележења разговора, дискусија, заједничких оброка и заједничког рада опажених непосредно или из птичје перспективе, са галерије павиљона. Цртеж не нуди апсолутно објективан преглед догађаја, али прецизно сведочи о томе како појединац у реалном времену разуме друштвена кретања и догађаје око себе. Информације о појединцима су сведене на иницијале имена и презимена, као и на места где су боравили и радили у одабраним тренуцима. Остали подаци остају скривени, односно, временом се губе заједно са сећањем учесника. Неухватљивост реалне слике о догађајима постаје очигледна кроз процес рада. Шта је, на крају, трајно, осим физичке појавности рада? По свему судећи, то су општи принципи груписања, удруживања, распоређивања саговорника у простору – универзална природа односа. Уколико рад посматрамо као целину са просторним инсталацијама, он ће нам понудити увид у онај други крај скале, односно други начин посматрања исте појаве. Наизменично удаљавање и приближавање, као што Жан Жене помиње у сусрету са Ђакометијевом скулптуром, омогућава ширење свести и разгибавање друштвене перцепције.

4. Топологија групе

Докторски уметнички пројекат *Волумен интеракције* има у свом средишту истоимену скулпторалну инсталацију, групу фигура од сунђера која је детаљно анализирана у претходном поглављу. Заједно са видео инсталацијом *Саговорници*, она чини јединствену целину која је први пут представљена на самосталној изложби *Топологија групе* у Галерији ФЛУ, током фебруара 2023. године. Завршно поглавље посвећено је анализи деловања поменутих радова у односу са простором и публиком, што чини подједнако важан аспект пројекта. Због природе рада који кроз визуелно кодирање испитује међуљудске односе, суочавање физичког објекта са живим појединцима и преплитање симболичних интеракција са оним које се непосредно одвијају у галерији, представља неопходну завршну фазу рада и нуди вишеструке могућности накнадне рефлексije.

4.1. Поставка у Галерији ФЛУ

Улазак у простор изложбе *Топологија групе* за посматрача је омогућен кроз један од два улаза са улице, тако да је први сусрет са радом у левој просторији (Сл. 87) Амбијент недавно реновиране галерије, проширен и делимично одвојен на два дела, омогућава кретање кроз простор вијугавом линијом спонтане шетње, без обухватања целе поставке једним погледом. Природан ток посматрања почињао је од улаза, шетњом између неколико одвојених група фигура (Сл. 88 и 89), „подскупова“ интеракције, задржавањем код појединих ради анализе детаља, текстуре и материјала. Распоред фигура није сугерисао једну, већ неколико могућих траса, нудећи посетиоцу могућност посматра скупове фигура задржавајући дистанцу или да крочи међу њих и тиме и пресече фиктивне линије њихових односа. Затим се траса настављала кроз пролаз у другу просторију, где је посматрач нешто слободнији да се креће простору у којем се налазе само четири фигуре, док у видокруг улази зид са покретном сликом – поље видео инсталације *Саговорници*, уоквирено тамно сивом површином (Сл. 90).

Функција тамне боје зида код видео инсталације *Саговорници* била је пре свега у домену композиције – затамњивање зида омогућило је да се белина простора између силуета на





88

екранима нагласи као примарни елемент рада. Контраст који се појављује функционише као чувена оптичка варка Рубинова ваза – у благо затамњеном простору посматрач опажа обресе тела, али и беле форме као засебне, променљиве објекте и посматра њихово кретање док узмичу пред обрисима руку и лица.

Задржавањем пред видео инсталацијом, обично са дистанце, посматрач је добијао прилику да размотри појединачне ситуације разговора, али и да се наизменично креће између два, донекле супротна, начина посматрања. Окрећући се ка излазу, поново је суочен са фигурама од сунђера. Дуже задржавање у простору доприноси блискости посматрача са изложеним облицима, а самим тим и спонтаније кретање међу њима, налик кретању међу реалним људима. О уобичајеном току посматрања изложбе сведоче снимци посетилаца, као и ситуације у галерији непосредно запажене од стране аутора.



89

Посебно занимљиво поље за разматрање чине обрасци кретања и комуникације између посетилаца, односно посетилаца и аутора, који су донекле дириговани распоредима фигура. Током ових разговора, посетиоци су у више наврата исказивали своја запажања о „кореографији“ кретања кроз галерију – потреби да се у разговору са неким нађу ван круга сунђерастих фигура, на његовом ободу, а врло ретко у његовој средини (Сл. 91). По свему судећи, неписана правила кретања у групи живих саговорника пренела су се и у домен фигуративне инсталације, диктирајући распореде тела у простору, усмеравајући сваког појединца у складу са друштвеним правилима и сопственим навикама у понашању.

Лични увиди посматрача у проблем могућности или немогућности интеракције са фигурама (или интеракције фигура међусобно) били су обојени и претходним искуством о скулптури и инсталацији као уметничким медијима. У чланку објављеном на интернет порталу *Seecult*, историчарка уметности Биљана Томић наглашава улогу инсталације у обликовању комуникације, истичући да рад „изједначава понашања групе у приватним и јавним контекстима и омогућава симулацију паралелних реалитета“¹⁰¹. Други



¹⁰¹ Biljana Tomić, „Fragmenti susreta“, Seecult, <http://www.seecult.org/vest/fragmenti-susreta> (pristupljeno 14. 1. 2024)

посетиоци, међу њима и стручњаци у области уметности, фокусираће се у посматрању управо на фигуративни мотив и његово извођење, бројност и понављање фигуре у простору, чак и на немогућност илузије комуникације. Занимљиве су и поучне разлике између запажања посматрача који владају различитим предзнањем. Оне указују на то колики је удео претходног искуства у читању дела, односно да предзнање публике код оваквог рада може направити разлику између тумачења дела у контексту скулптуре или инсталације, између читања рада као интерактивног или потпуно затвореног, а самим тим и као рада који припада традицији релационе естетике или, пак, само тангентира аспекте ове праксе.



4.2. Друге поставке и Подскупови

Разноврсна дејства о којима смо говорили, елементи инсталације *Волумен интеракције* имали су и када су били изложени у другим констелацијама, у форми мањих група. Задржавајући увек минимални обим групе или пара (као у скулптури *Дијадички однос*), ове поставке у другим контекстима имале су своје специфичности. Једна од њих била је *Интерперсонални волумен 1*, поставка коју чине три фигуре, представљена у оквиру изложбе *Скулптура 2022* у Уметничком павиљону Цвијета Зузорић. *Интерперсонални волумен 2* изложен је у оквиру изложбе *Класа 3* у *Галерији Икс витамин*. Нешто сложенију композицију под називом *Подскуп* градило је пет фигура у *Галерији ФЛУ* у оквиру изложбе *Апертура 86* поводом годишњице оснивања Академије, док је *Подскуп 2*



92



93

приказан на Нишком салону 2023. године. Поменуте ситуације, осим креирања нових релација са посматрачима и простором, наговештавале су и нове могућности интеракције, будући да су биле део групних поставки (Сл. 92) *Волумен интеракције* и његови „подскупови“ конципирани су тако да постоје у једном паралелном простору, донекле издвојеном од оног који насељава публика, што дозвољава паралелна тумачења. Читава инсталација приказана је још једном у великом простору *Галерије Вилине Воде*, на изложби поводом 30 година од оснивања *Галерије Звоно*. Нова ситуација омогућила је централно позиционирање групе фигура на великој удаљености од зидова и других дела на изложби. Овакав вид поставке омогућава апстраховање фигура и лакше свођење сваке од њих на симбол, или пион у тренутку када посетилац прилази раду из даљине (Сл. 93).

4.3. Након изложбе – нови дијаграми

Посматрање новонасталих ситуација интеракције и начина на који се оне прилагођавају простору инсталације вршено је истовремено на више начина – спонтано, кроз непосредно посматрање и учешће, кроз фотографије и накнадну размену са посетиоцима изложбе, али и кроз посматрање видео записа камере за надзор током једног временског сегмента – последњег дана изложбе у *Галерији ФЛУ*. Снимци камере за надзор приказују низ сусрета – публике која први пут посматра дело, заинтересованих посматрача који разговарају са аутором и постављају питања, пријатеља и колега аутора који долазе у посету. Овај видео материјал, заједно са фотографијама поставке из сличних углова, чинио је основу за накнадну интерпретацију кретања и комуникације кроз форму дијаграма. Нова серија дигиталних радова насталих интерпретацијом реалних интеракција, надовезује се на раније реализоване *Фотодијаграме*. Сваки од ових дијаграма сублимира више тренутака и прати одређени разговор из изложбеног простора.

5. Закључак: читање дела у интердисциплинарном контексту

Инсталација *Волумен интеракције*, кроз прво излагање, као и кроз неколико верзија рада постављених у различитим просторима, представљена је публици од неколико стотина појединаца, различитих струка и интересовања, у периоду од јануара до децембра 2023. године. Као што смо показали у претходном поглављу, разговори са посетиоцима указују на разнородну перцепцију фигура и простора које оне заузимају – од утиска живости и уверљивости карактера, односно става фигура, преко доживљаја „нечујног дијалога“¹⁰², до свести о статичном постојању као симболу људског присуства. Можемо увидети да су свакодневна искуства друштвених интеракција имала утицај на читање рада, односно да посматрачи са различитим стиливима комуникације, припадници различитих друштвених заједница, о аспектима инсталације могу мислити другачије. О таквим разликама у тумачењима за сада можемо искључиво спекулисати, али би било од користи осврнути се на ово питање у неком наредном, интердисциплинарном истраживању. У овој фази рефлексije, можемо преиспитати читав уметнички пројекат у односу на теоријски контекст који је дат у првом поглављу, са фокусом на деловање рада у физичком и друштвеном простору.

На који начин посматрач ступа у интеракцију са инсталацијом? Свестан свог тела, он уласком у простор рада уочава друга тела, препознатљиве облике људи. Том приликом, активирају се когнитивни механизми који би били ангажовани у сусрету са сваком фигуративном скулптуром, лутком у излогу или са живим човеком. Посматрач освешћује своје телесне схеме, а можда постаје свестан и ритма у простору, што га наводи да се међу фигурама креће према правилима кореографије комуникације, „плеса“ који помиње Фабрис Мете,¹⁰³. Не заборавимо да се инсталација не перципира искључиво у самоћи, већ да су готово увек присутни други посетиоци који током разговора

¹⁰² Сава Ристовић наговештава да посматрач „бива увучен у дијалог“ уласком у простор инсталације. Sava Ristović, „Dunja Trutin: *Topologija grupe*, Galerija FLU“, Radio-televizija Srbije, <https://www.rts.rs/radio/radio-beograd-2/5125807/dunja-trutin-topologija-grupe-galerija-flu.html> (pristupljeno 14. 1. 2024)

¹⁰³ Métais, "Relational Aesthetics and Experience of Otherness", 6.



формирају скупове поред фигура или се придружују постојећим скуповима облика у простору. У таквим ситуацијама, саговорници се крећу уважавајући облик тела од полиуретанске пене на сличан начин као што би то учинили са живим човеком. Рачунајући на богата искуства у интеракцијама која сваки посетилац носи у себи, инсталација је постављена тако да омогућава посматрачу директан улазак у простор фигура, без илузије сцене или издигнутог постаментa, без директног представљања релација. На тај начин, активира се такозвани „поглед трећег“¹⁰⁴, иако позиција у којој се налази подсећа на позицију учешћа.

Од фазе моделовања до размештаја у простору, инсталација настаје као вид обликовања менталне представе. Током читавог процеса поставља се питање – шта скулпторски поступак открива о природи представа? Уметничко истраживање тешко може имати претензије ка решавању сложене научне полемике као што је дебата о представама. Поступак резања сунђерастог материјала не дозвољава тачност у преношењу когнитивних схема, иако омогућава извесну аутентичност. Међутим, читав ток рада, заједно са дискусијом која се око њега накнадно развија, може допринети освешћивању визуелне природе представа код свакога од нас. На крају, сама инсталација постаје део

¹⁰⁴ Métais, "Relational Aesthetics and Experience of Otherness", 3.

95



менталне представе – о том раду, о раду аутора уопште, о уметности инсталације у ширем смислу, као и о друштвеном скупу који је приказан (*Слике 94 и 95*).

Припадају ли радови представљени на изложби *Топологија групе* релационој сфери? Инсталације које чине ову целину нису интерактивне у најужем смислу речи. Размотримо, ипак, на који начин оне активирају когнитивне процесе посматрача и естетску перцепцију док се налазе у изложбеном простору. Захваљујући визуелном повезивању форми, посматрачи који улазе у међусобни разговор унутар инсталације бивају смештени у специфичан релациони контекст који позива да га освесте (можда још важније – да освесте своје присуство у њему). Свака од визуелних интерпретација о којима је било речи – кроз скулптуралну форму, покретну слику или дигитални дијаграм, на различит начин доприноси семиотизацији простора. Сусрет са формом човека подстаћи ће семиотизацију путем препознавања; у доживљају облика и текстуре скулптуре биће активиран објектно-функционални код; размишљање о групи људи и универзалним ставовима који се могу наћи у било којој другој групи ангажоваће социјално-симболички код. Повезивањем два нивоа посматрања – идиографског



(специфичног), и универзалног¹⁰⁵, приближавамо се новој форми дијаграма. У том смислу, докторски пројекат *Волумен интеракције* отвара пут ка нешто другачијој употреби ликовног језика у анализи друштвених појава и указује на неколико могућих праваца за даље истраживање које ћемо овде навести.

Један од смерова за наставак проучавања ове области односи се на прецизно испитивање образаца невербалног понашања, догађаја који могу бити документовани на сличан начин као што је реализована инсталација *Саговорници*. У новом кругу истраживања, било би корисно пратити видно поље саговорника¹⁰⁶, као и кретање фигура у простору



приликом интеракције. Наставак истраживања може се усмерити и ка анализи садржаја, наратива разговора. У том погледу, било би потребно ограничити посматрање на уско дефинисано поље, односно само на одређени тон и природу разговора – потврђивање, негирање, подучавање,

¹⁰⁵ Као што је наведено у поглављу 1.4, трећа пропозиција интерперсоналне социјално-когнитивне теорије Андерсенове и Ченове указује на то да представа једног односа садржи истовремено и идиографско и универзално. Susan M. Andersen и Serena Chen, "The relational self: an interpersonal social-cognitive theory", *Psychological review* 109, no. 4 (2002): 624.

¹⁰⁶ Према Л. Мондади, занемарен аспект проучавања комуникације представља управо видљивост знака које говорник шаље саговорнику. Mondada, "Contemporary issues in conversation analysis, Embodiment and materiality, multimodality and multisensoriality in social interaction", 50.



98

саветовање, шале, размену комплимената и слично. Неограничене су могућности уметничког језика у испитивању и представљању релационе сфере којој припадамо; због тога *Волумен интеракције* можемо посматрати као један од корака у осветљавању овог питања, односно као уметнички допринос премошћавању разлика између неколико школа мишљења, научних дисциплина и уметничких методологија, од којих свака нуди плодно тле за развој нове визуелне форме (*Слике 96, 97 и 98*).

Списак репродукција

1. Карстен Холер, *Test site*, Tejt Modern, 2006
2. Даниел Споери, серија *Севиља* бр. 2, 1991
3. Марина Абрамовић, *Ритам 0*, 1974
4. Габријел Ороско, *4 бицикла (увек постоји један правац)*, 1994, Мома
5. Брус Науман, *Ходање на пренаглашени начин по ободу квадрата*
6. Џон Вуд и Пол Харисон, *Справа*, 1996
7. Џон Вуд и Пол Харисон, *Стој на рукама*, 1995
8. Хедер Хансен, перформанс на групној изложби у Орхи галерији, 2013
9. Борјана Петкова, *Guardian II*, 2021
10. Ентони Гормли, *Three Part Lead Bodycase*, 1981-84
11. Ентони Гормли, *Standing Ground*, 1986
12. Ентони Гормли, *Quantum Void VIII*, 2010
13. Ентони Гормли, *Scaffold*, 2015
14. Ана Реваковиц, *The Occurants*, 2002.
15. Луис Буржоа, *Црвена соба – родитељи*, 1994
16. Луис Буржоа, *Црвена соба – дете*, 1994
17. Ентони Гормли, *Слепо светло*, 2007
18. Олафур Елијасон, *Твој атмосферски атлас боја*, 2009
19. Семјуел Бекет, *Не ја*, 1972 (фотографија извођења из 1977)
20. Џон Вуд и Пол Харисон, *Полукруг*, 2001
21. Герхард Рихтер, *Две скулптуре за собу Палерма*, 1971
22. Марина Абрамовић и Улај, *Imponderabilia*, 1977
23. Марина Абрамовић и Улај, *Енергија мировања*, 1980
24. Дијадички однос, инсталација, полиуретански сунђер, 2015
25. Луис Буржоа, *Руке које помажу*, 1993
26. Ратници од теракоте, меморијални комплекс посвећен Ћин Ши Хуангу
27. *Саркофаг супружника*, 6. век п.н.е, Национални Етрурски музеј у Риму
28. *Лаокон и синови*
29. Лоренцо Бернини, *Аполон и Дафне*
30. Огист Роден, *Грађани Калеа*
31. Хуан Муњос, *Много пута*, 1999
32. Хуан Муњос, *Много пута*, детаљ
33. Магдалена Абакановиц, *Гомила*

34. Франц Ерхард Валтер, *Четири телесне форме*
- 35 Семјуел Бекет, *Квад*
36. Шема кретања фигура у телевизијској драми *Квад*
37. Студио ОРТА
38. Сања Латиновић, *Док нас смрт не растави*
39. Борјана Петкова, *Линк*
40. Ентони Гормли, *Унутар Аустралије*, 2003
41. Џон Балдесари, *Пресецање врце*, 1988
42. Марија Ђалић
43. Стивен Вилатс, *Петнаест са осам стопа: а овде нас има двоје*, 1980
44. Џон Вуд и Пол Харисон, *Еластик*
45. Андреас Гурски, *Токијска берза*
46. Ева ле Роа, *Аксометријски цртеж*
47. Лариса Фаслер, *Манчестер III*, 2019-2020
48. Ларс фон Трир, *Догвил*, кадар из филма
49. Ларс фон Трир, *Догвил*, кадар из филма
50. *Магацин, централни простор, 4 x 6 м*, видео инсталација, 2016
51. *Магацин, централни простор, 4 x 6 м*, видео инсталација, 2016
52. Дијаграм арбитрарне друштвене ситуације, 2014
53. *Дијаграм комуникације током радионице Интервенције 2*, 2014
54. Из серије *Радни простор* - фотодијаграми, 2015
55. Из серије *Радни простор* - фотодијаграми, 2015
56. *Субјективни дијаграм*, инсталација, стиропор, 2015
57. *Волумен интеракције*, инсталација, 2023, фото: Немања Мараш
58. *Волумен интеракције*, инсталација, 2023, фото: Немања Мараш
59. *Волумен интеракције*, фотографија из процеса рада, 2022, обработити фотку
60. *Волумен интеракције*, фотографија из процеса рада, 2022, обработити фотку
61. Герхард Рихтер, *48 портрета*, 1972
62. Оскар Муњос, *Завесе за туш*, 1985-1986
63. *Простор разговора 9*, стакло, алуминијум, 2019
64. *Простор разговора 9*, детаљ, ноћни изглед
65. *Језичка игра*, стакло, медијапан, 2021
66. Брус Науман, *Воштани одливак колена пет славних уметника*, 1966
67. Брус Науман, *Прави уметник помаже свету откривањем мистичних истина*, 1967
68. *Дијалог о кретању*, стакло, медијапан, 2021
39. *Дијалог о кретању*, детаљ, 2021
70. *Архивирани разговори*, 2014,

71. *Упоредни простори*, фрејм из видеа, 2016
72. *Саговорници*, видео инсталација, 2023
73. *Саговорници*, фрејм из видео канала 1
74. *Саговорници*, видео инсталација, 2023, фото: Немања Мараш
75. *Ван формата 1*, 2016
76. *Ван формата 3*, 2021
77. *Ван формата 3*, 2021
78. *Ван формата 2*
79. *Ван формата 2*
80. *Ван формата 5*, монтажа
81. *Познати шум*, 2019
82. *Познати шум*, 2019
83. Микеланђело Пистолето, *Човек који стоји*, 1962
84. Хуан Муњос, *Кинез који гледа у округло огледало*, 1999
85. Ден Грејам, Нацрт за инсталацију *Две публике*, 1976
86. *Дијаграм интеракција на Пролећној изложби у Уметничком Павиљону Цвијета Зузорић*
87. *Волумен интеракције*, фото Немања Мараш
88. *Волумен интеракције*, фото Немања Мараш
89. *Волумен интеракције*, фото Немања Мараш
90. *Топологија групе*, изглед поставке, детаљ, фото: Немања Мараш
91. Посетиоци у разговору на изложби *Топологија групе*, средити фотку
92. Детаљ са изложбе *Апертура 86*, у позадини радови проф. Мрђана Бајића и Јована Кратохвила, фото љубазношћу Мрђана Бајића
93. *Волумен интеракције*, изглед поставке у Галерији Вилине Воде, 2023
94. *Волумен интеракције*, фото: Немања Мараш
95. *Волумен интеракције*, фото: Немања Мараш
96. *Волумен интеракције*, фото: Немања Мараш
97. *Волумен интеракције*, фото: Немања Мараш
98. *Волумен интеракције*, фото: Немања Мараш

Индекс имена

Абакановиц, Магдалена (Magdalena Abakanowicz) 57, 81
Абрамовић, Марина 22, 29, 43
Адамс, Џејн (Jane Adams) 51
Акончи, Вито (Vito Acconci) 22, 29, 42, 43
Андерсен, Сузан (Susan M. Andersen) 28, 43, 112
Антониони, Микеланђело (Michelangelo Antonioni) 43
Балдесари, Џон (John Baldessari) 62
Барсалу, Лоренс (Lawrence W. Barsalou) 30
Баушер, Венди (Wendy L. Bowcher) 55
Бекет, Семјуел (Samuel Beckett) 46, 52, 58, 60, 62
Бернини, Лоренцо (Lorenzo Bernini) 54, 81
Бирнмбаум, Дара (Dara Birnbaum) 47
Бишоп, Клер (Claire Bishop) 24
Блох, Сузи (Susi Bloch) 65
Блумер, Херберт (Herbert Blumer) 17
Боден, Дирдри (Deirdre Boden) 18
Бојс, Јозеф (Joseph Beuys) 23
Болдвин, Марк (Mark W. Baldwin) 28
Буржоа, Луиз Louise Bourgeois 44, 45, 51, 65
Бурио, Никола (Nikola Burio) 20-24, 28, 57, 65
Вајнер, Лоренс (Lawrence Weiner) 44
Валентајн, Марагарит (Marguerite Valentine) 68
Валтер, Франц Ерхард (Franz Erhard Walther) 58, 60
Ванини, Филип (Phillip Vannini) 19
Вилатс, Стивен (Stephen Willats) 21, 64
Вилсон, Маргарет (Margaret Wilson) 27
Вуд, Џон (John Wood) 38, 48, 50, 64
Галагер, Шон (Shaun Gallagher) 26
Гонзалес-Торес, Феликс (Félix González-Torres) 21
Гормли, Ентони (Antony Gormley) 40, 41, 42, 46, 61, 62, 80, 82, 88
Гофман, Ервин (Erving Goffman) 27
Грејам, Ден (Den Graham) 98
Гурски, Андреас (Andreas Gursky) 65
Делез, Жил (Gilles Deleuze) 34,
Ђакомети, Алберто (Alberto Giacometti) 88, 100
Елијасон, Олафур (Ólafur Elíasson) 46
Жене, Жан (Jean Genet) 88, 100
Калвино, Итало (Italo Calvino) 61, 62
Квебек, Дејвид (David Kvebæk) 65
Кослин, Стивен (Stephen Kosslyn) 27
Латиновић, Сања 60
Лианг, Џенифер (Jennifer Yameng Liang) 55
Линдблом, Џесика (Jessica Lindblom) 27, 28
Луман, Никлас (Niklas Luhmann) 11, 13
Мете, Фабрис (Fabrice Metais) 17, 18, 21, 22, 24, 72, 109
Мид, Џорџ Херберт (George Herbert Mead) 17

Минисале, Грегори (Gregory Minissale) 19, 30, 34
Мондада, Лоренцо (Lorenza Mondada) 31, 32, 112
Морено, Јакоб Леви (Jacob Levy Moreno) 15
Морис, Франсис (Frances Morris) 88
Муњос, Оскар (Óscar Muñoz) 80
Муњос, Хуан (Juan Muñoz) 56, 79, 80, 82, 98
Науман, Брус (Bruce Nauman) 37, 43, 65, 86, 87
Ненеј, Бенсе (Bence Nanay) 43, 66
Ороско, Габријел (Gabriel Orozco) 30
Перс, Чарлс Сандерс (Charles Sanders Peirce) 34, 40
Петкова, Борјана 39, 61
Пилишин, Зенон (Zenon Pylyshyn) 27
Пистолето, Микеланђело (Michelangelo Pistoletto) 98
Радовановић, Владан 44
Реваковиц, Ана 42
Рене, Ален (Alain Resnais) 68
Рихтер, Герард (Gerhard Richter) 49, 79, 80
Ричи, Џејн (Jane Ritchie) 16
Роа, Ева ле (Eva le Roi) 67
Роден, Огист (Auguste Rodin) 55
Сакс, Харви (Harvey Sacks) 18
Сантаромана, Џозеф (Joseph Santarromana) 47
Сарот, Натали (Nathalie Sarraute) 89, 90, 93
Сијера, Сантјаго (Santiago Sierra) 24
Споери, Даниел (Daniel Spoerri) 21, 30
Станковић, Маја 23
Тираванија, Риркрит (Rirkrit Tiravanija) 21, 24
Томић, Биљана 104
Трир, Ларс фон (Lars von Trier) 68
Трифт, Најџел (Nigel Thrift) 18
Ћалић, Марија 63
Улај (Ulay) 49
Фаслер, Ларисе (Larissa Fassler) 67
Фуко, Мишел (Michel Foucault) 34
Ханинг, Јенс (Jens Haaning) 20
Хансен, Хедер (Heather Hansen) 39
Хансон, Џулијен (Julienne Hanson) 62
Харисон, Пол (Paul Harrison) 19, 38, 48, 50, 64
Хилијер, Бил (Bill Hillier) 62
Хиршхорн, Томас (Thomas Hirschhorn) 24
Хол, Џон Р. (John R Hall) 19
Холер, Карстен (Carsten Höller) 17, 21
Хусерл, Едмунд (Edmund Husserl) 17
Чен, Серена (Serena Chen) 28, 112
Чертов, Леонид (Leonid Tchertov) 33
Шер, Џулија (Julia Scher) 65
Шерлок, Дајаном (Diana Sherlock) 68

Литература

Библиографија

Andersen, Susan M. и Serena Chen. "The relational self: an interpersonal social-cognitive theory." *Psychological review* 109, no. 4 (2002): 619.

Andersen, Susan M. и Noah S. Glassman. "Responding to significant others when they are not there: Effects on interpersonal inference, motivation, and affect." у *Handbook of motivation and cognition, Vol. 3. The interpersonal context*, edited by Richard M. Sorrentino and Torry E. Higgins (Eds.), 262–321. The Guilford Press. (1996)

Anderson, Ben и Paul Harrison. "The promise of non-representational theories." У *Taking-place: Non-representational theories and geography*, pp. 1-34. Routledge, 2016.

Anderson, John R. *Cognitive Psychology and Its Implications*. United States: Worth Publishers, 2005.

Baldwin, Mark W. "Relational schemas and the processing of social information." *Psychological bulletin* 112, no. 3 (1992): 461.

Barsalou, Lawrence W. "Simulation, situated conceptualization, and prediction." *Philosophical transactions of The Royal Society B: biological sciences* 364, no. 1521 (2009): 1281-1289.

Bishop, Claire. "Antagonism and relational aesthetics." (2004).

Bloch, Susi. "An Interview with Louise Bourgeois." *Art Journal* 35, no. 4 (1976): 370-373.

Blumer, Herbert. *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. United Kingdom: University of California Press, 1986.

Boden, Deirdre. "People are talking: conversation analysis and symbolic interaction." У *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, edited by Howard S. Becker and Michal M. McCall, 244-274. United Kingdom: University of Chicago Press, 2009.

Burio, Nikola. 2020. *Relaciona estetika; Postprodukcija; Altermodernost*. Prevele Mirjana Stojadinović i Marijana Ivanović. Том 12. Beograd: FMK Fakultet za medije i komunikacije.

Bowcher, Wendy L., и Jennifer Yameng Liang. "Sculpting the interpersonal: towards a social semiotic framework for analysing interpersonal meaning in statues." *Visual Communication* (2022).

- Collett, Guillaume. "Assembling Resistance: From Foucault's Dispositif to Deleuze and Guattari's Diagram of Escape." *Deleuze and Guattari Studies* 14, no. 3 (2020): 375-401.
- Easterbrook, Matt, и Vivian L. Vignoles. "What does it mean to belong? Interpersonal bonds and intragroup similarities as predictors of felt belonging in different types of groups." *European Journal of Social Psychology* 43, no. 6 (2013): 455-462.
- Foster, Hal. *Arty Party*. United Kingdom: n.p., 2003.
- Gallagher, Shaun. "Body image and body schema: A conceptual clarification." *The Journal of mind and behavior* (1986): 541-554.
- Gibbs, Jr, Raymond W. *Embodiment and Cognitive Science*. United States: Cambridge University Press, 2005.
- Goffman, Erving. *Behavior in Public Places*. United Kingdom: Free Press, 2008.
- Gomel, Elana. *Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature*. United Kingdom: Taylor & Francis, 2014.
- Gormley, Antony, "Body, Space, Time". Y *The Body and the Arts*, edited by Saunders, Corinne, Ulrika Maude and Jane Macnaughton, 209-236. Palgrave Macmillan, 2009.
- Hall, John R. "Social Interaction, Culture, and Historical Studies". Y *Symbolic interaction and cultural studies*, edited by Howard S. Becker, Michal M. McCall, 16-45. United Kingdom: University of Chicago Press, 2009.
- Hillier, Bill. и Julienne Hanson. *The Social Logic of Space*. N.p. Cambridge University Press, 1989.
- Hostetter, Autumn B. и Martha W. Alibali. "Visible embodiment: Gestures as simulated action." *Psychonomic bulletin & review* 15 (2008): 495-514.
- Iachini, Tina. "Mental imagery and embodied cognition: A multimodal approach." *Journal of Mental Imagery* 35, no. 3-4 (2011): 1-66.
- Kalvino, Italo. 2020. *Nevidljivi gradovi*. Beograd: Plato izdavaštvo.
- Kaprow, Allan, "Notes on the Elimination of the Audience". Y *Participation*, edited by Claire Bishop, 102-104. United Kingdom: Whitechapel, 2006.
- Kawamoto, Eiji, Asami Ito-Masui, Ryo Esumi, Mami Ito, Noriko Mizutani, Tomoyo Hayashi, Hiroshi Imai и Motomu Shimaoka. "Social network analysis of intensive care unit health care professionals measured by wearable sociometric badges: Longitudinal observational study." *Journal of medical Internet research* 22, no. 12 (2020): e23184.
- Kourdis, Evangelos. "The notion of code in semiotics and semiotically informed translation studies. A preliminary study." *Readings in humanities* (2018): 311-325.

Lindblom, Jessica. *Embodied Social Cognition*. Germany: Springer International Publishing, 2015.

Luman, Niklas. *Društveni sistemi: osnovi opšte teorije*. Prevela Lidija Topić. Srbija: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2001.

Marineau, René. *Jacob Levy Moreno, 1889-1974: Father of Psychodrama, Sociometry, and Group Psychotherapy*. United Kingdom: Tavistock/Routledge, 1989.

Martin, Stewart. "Critique of relational aesthetics." *Third text* 21, no. 4 (2007): 369-386.

Matravers, Derek. "Visualizing and Visualizing Representations." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 76, no. 3 (2018): 275-284.

Métais, Fabrice. "Experiencing the other: intersubjectivity, alterity and artistic installation". Y *Installation Art as Experience of Self, in Space and Time*, edited by Christine Vial Kayser, Sylvie Coëllier. 59-77. United States: Vernon Art and Science Incorporated, 2021.

Métais, Fabrice. "Relational Aesthetics and Experience of Otherness." Y European Society for Aesthetics Conference 2019. 2019.

Minissale, Gregory. *The Psychology of Contemporary Art*. United States: Cambridge University Press, 2013.

Mondada, Lorenza. "Contemporary issues in conversation analysis: Embodiment and materiality, multimodality and multisensoriality in social interaction." *Journal of Pragmatics* 145 (2019): 47-62.

Moreno, Jakob L. *Osnovi sociometrije*. Preveli Jelena i Branko Jelić, Beograd: Savremena škola, 1962.

Nanay, Bence. "Multimodal mental imagery." *Cortex* 105 (2018): 125-134.

Nanay, Bence. "The macro and the micro: Andreas Gursky's aesthetics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, no. 1 (2012): 91-100.

Pascale, Celine-Marie. *Cartographies of Knowledge: Exploring Qualitative Epistemologies*. India: SAGE Publications, 2011.

Plummer, Ken. "The Call of Life Stories in Ethnographic Research". Y *Handbook of Ethnography*, edited by Amanda Coffey, John Lofland, Lyn Lofland, Paul Atkinson, Sara Delamont. 395-406. United Kingdom: SAGE Publications, 2007.

Mondada, Lorenza. "Practices for Showing, Looking, and Videorecording: The Interactional Establishment of a Common Focus of Attention". Y *Embodied Activities in Face-to-face and Mediated Settings: Social Encounters in Time and Space*, edited by Cornelia Gerhardt, Elisabeth Reber, 63-106. Germany: Springer International Publishing, 2018.

- Nauman, Bruce. *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*. United Kingdom: Penguin Random House LLC, 2005.
- Relja, Renata. "Sociološka i filozofska temeljenja etnografskog istraživanja." *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu* 2-3 (2009): 113-133.
- Ritchie, Jane и Rachel Ormston. "The Applications of Qualitative Methods to Social Research". У *Qualitative Research Practice: A Guide for Social Science Students and Researchers*, edited by Carol McNaughton Nicholls, Jane Lewis, Jane Ritchie and Rachel Ormston, 27-46. United Kingdom: SAGE Publications, 2013.
- Ross, Toni. "Aesthetic autonomy and interdisciplinarity: a response to Nicolas Bourriaud's 'relational aesthetics'." *Journal of Visual Art Practice* 5, no. 3 (2006): 167-181.
- Sarraute, Nathalie. *The Use of Speech*. United Kingdom: J. Calder, 1983.
- Stanković, Maja. *Fluidni kontekst: kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*. Srbija: Fakultet za medije i komunikacije, 2015.
- Tchertov, Leonid. *Signs, Codes, Spaces and Arts: Papers on General and Spatial Semiotics*. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- Turner, John C. "Towards a cognitive redefinition of the social group". У *Social identity and intergroup relations*, Vol. 7. edited by Henri Tajfel, 15-40. Cambridge University Press, 2010.
- Valentine, Marguerite. "Time, space and memory in Last Year in Marienbad." *The International Journal of Psychoanalysis* 93 (2012): 1045 - 1057.
- Vannini, Phillip. "Nonrepresentational theory and symbolic interactionism: Shared perspectives and missed articulations." *Symbolic Interaction* 32, no. 3 (2009): 282-286.
- Vellodi, Kamini. "Diagrammatic thought: Two forms of constructivism in CS Peirce and Gilles Deleuze." *Parrhesia* 19 (2014): 79-95.
- Willig, Carla. *Introducing Qualitative Research in Psychology*. United Kingdom: Open University Press, 2013.
- Wilson, Margaret. "Six views of embodied cognition." *Psychonomic bulletin & review* 9 (2002): 625-636.
- Zeifman, Hersh. "Being and Non-Being: Samuel Beckett's Not I." *Modern Drama* 19, no. 1 (1976): 35-46.
- Глигоријевић, Љубомир, „Споменик против Пекића“, *Српски књижевни лист: месечник за књижевност, уметност и културу*. Бр. 15/120 (2016): 28.
- Жене, Жан. *Атеље Алберта Бакометија*. Београд: Службени гласник, 2009.

Вебографија

APA Dictionary, "Idiographic", American Psychological Association, <https://dictionary.apa.org/idiographic> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Enright, Robert and Meeka Walsh, "Dan Graham: Mirror Complexities". *Bordercrossings Magazine*, <https://bordercrossingsmag.com/article/dan-graham-mirror-complexities> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Haus der Kunst. "Franz Erhard Walther. Shifting perspectives". <https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/franz-erhard-walther> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Honnay, Marie. "Eva Le Roi: Another Way to Draw the City". *TL Magazine*. <https://tlmagazine.com/eva-le-roi/> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Kojić Mladenov, Sanja. "Until Death Do Us Part". Sanja Latinović. <https://www.sanjalatinovic.com/portfolio/until-death-do-us-part/> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Lucarelli, Fosco. "Eva Le Roi's *Conditionnement*". *SOCKS* <https://socks-studio.com/2013/02/10/eva-le-rois-conditionnement/> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Mann, Ted. "Bruce Nauman; Live-Taped Video Corridor". Guggenheim. <https://www.guggenheim.org/artwork/3153> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Mitchell, WJT. "What Sculpture Wants: Placing Antony Gormley". Antony Gormley. <https://www.antonygormley.com/resources/texts/what-sculpture-wants-placing-antony-gormley> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Morris, Frances. "Antony Gormley on Alberto Giacometti". Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artists/alberto-giacometti-1159/antony-gormley-on-alberto-giacometti> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Nanay, Bence, "Mental Imagery". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/mental-imagery/> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Ristović, Sava. „Dunja Trutin: *Topologija grupe*, Galerija FLU“. Radio-televizija Srbije. <https://www.rts.rs/radio/radio-beograd-2/5125807/dunja-trutin-topologija-grupe-galerija-flu.html> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Sherlock, Diana. "Larissa Fassler: Worlds inside, Paris: Galerie Jerome Poggi", 2016, http://www.larissafassler.com/larissafassler_worlds_inside.pdf (preuzeto 14. 1. 2024)

Shin, Sun-Joo, Oliver Lemon, and John Mumma, "Diagrams". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/diagrams/> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Sienkiewicz, Karol. "The Crowds – Magdalena Abakanowicz". Culture.pl. <https://culture.pl/en/work/the-crowds-magdalena-abakanowicz> (pristupljeno 14.1.2024)

Skipwith, Peyton, "Why are so many public statues so disappointing?", Apollo the international art magazine, <https://www.apollo-magazine.com/public-statues-sculpture-realism-philip-jackson/> (pristupljeno 14. 1. 2024)

The Funambulist "Foucault / Episode 4: The Cartography of power", <https://thefunambulist.net/editorials/foucault-episode-4-the-cartography-of-power> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Tomić, Biljana, „Fragmenti susreta“. Seecult. <http://www.seecult.org/vest/fragmenti-susreta> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Willats, Stephen. "The secret to life in the city, 2008". Stephen Willats; a State of Agreement. <http://stephenwillats.com/work/secret-life-city/> (pristupljeno 14. 1. 2024)

Биографија

Дуња Трутин (1991) завршила је мастер студије вајарства 2015. године на Факултету ликовних уметности, у класи професора Мрђана Бајића и Радоша Антонијевића.

Од 2014. до 2019. године организовала радионице и изложбе студената и младих уметника у оквиру пројекта *Интервенције* у Културном центру Магацин. Радилa је у својству сарадника на теоријско-уметничким пројектима за студенте мастер студија у сарадњи са проф. др Јеленом Тодоровић – *Настајање и нестајање града, Град и границе* и *Микрокосмос града*, од 2015. до 2018. године. Аутор је и реализатор семинара за младе уметнике *Уметник у контексту* који је одржан 2020/2021. године у сарадњи са Факултетом ликовних уметности и Центром за ликовно образовање Шуматовачка.

У уметничкој пракси истражује различите поступке анализе друштвених односа кроз инсталацију, скулптуру и друге медије. За свој уметнички рад више пута је награђивана.

Едукацијом у области ликовне уметности бави се од 2016. године – као предавач у Васпитно образовном систему *Креативно перо* и Центру за ликовно образовање *Шуматовачка* радила је у периоду од 2016. до 2021. године, док је од 2021. године запослена као асистент на вајарском одсеку Факултета ликовних уметности.

Самосталне изложбе

Обликовање односа, Легат Милорада Бате Михаиловића, Панчево, 2015

Упоредни простори, Галерија Дома омладине Београда, 2016

Познати шум, Галерија Дома културе Студентски град, 2019

Топологија групе, Галерија ФЛУ, 2023

Групне изложбе (избор)

Изложба *Transformation of image*, фестивал Трансформ 2016, Музеј савремене уметности у Загребу, 2016

Између приватног и јавног, Галерија Куће легата, 2015

Grisia Youth festival, Ровињ, 2017

Belgrade-Munich, Галерија ФЛУ, 2013

Младост 2016, Галерија Србија у Нишу и Кућа легата у Београду, 2016

Летњи салон скулптуре, УП Цвијета Зузорић, 2019, 2020. и 2022. године

Интервенције 1-15, Културни центар Магацин, 2014-2019

Атлас честица, годишња изложба секције проширених медија, УП Цвијета Зузорић, 2020

Погледи, Галерија 73 у Београду и Српски културни центар у Пули, 2022. и 2023. године
ФЛУ апертура 86, Галерија ФЛУ, 2023

Нишки салон, Официрски дом у Нишу, 2023

Награде

Друга награда Ниш арт фондације за 2016. годину

Награда на фестивалу *Grisia Youth*, Ровињ, 2017

Награда на изложби Вајари и вајарке Србије, УП Цвијета Зузорић, 2019

Награда на изложби Вајари и вајарке Србије, УП Цвијета Зузорић, 2022

Трећа награда на *Пролећној изложби УЛУС-а* 2022. године

Награда *Стеван Тодоровић* на изложби *Погледи* 2023. године, Галерија 73

Радови у колекцијама

Скулптура *Дијадички однос* у колекцији Ниш арт фондације

Простор разговора 9, скулптура у јавном простору, колекција Центра за ликовно образовање Шуматовачка

Језичка игра, скулптура, RADIX колекција

Ван формата 5, инсталација, колекција *Крупар арт*

Координација и едукаторски рад у пројектима

Координатор циклуса радионица *Интервенције 1-15*, Културни центар Магацин, 2014-2019

Аутор и реализатор семинара *Уметник у контексту* 2020/2021. године

Координатор пројекта *Интер/акција* 2022. године

Координатор пројекта *Интер/акција* 2023. године

Предавач и координатор радионице *Електротехника – духови мртве индустрије*, Удружење грађана МЕДД у Нишу, 2022. године

Члан тима за организацију изложбе *Уметнички коефицијент*, УП Цвијета Зузорић, 2023

Рад у жирију

Члан жирија УЛУС-ове *Златне награде за проширене медије* 2022. године

Изјава о ауторству

Потписана _____ Дуња Трутин _____

број индекса

_____ 4694/15 _____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

ВОЛУМЕН ИНТЕРАКЦИЈЕ; фигуративно обликовање као вид мапирања социјалних односа – инсталација у простору

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

Потпис докторанда

У Београду, 1.4.2024

 _____

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

Име и презиме аутора Дуња Трутин

Број индекса 4694/15

Докторски студијски програм Вајарство

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ВОЛУМЕН ИНТЕРАКЦИЈЕ; фигуративно обликовање као вид мапирања социјалних односа – инсталација у простору

Ментор др ум. Радош Антонијевић, редовни професор

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Дуња Трутин

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 1.4.2024



Изјава о коришћењу

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

ВОЛУМЕН ИНТЕРАКЦИЈЕ; фигуративно обликовање као вид мапирања социјалних односа – инсталација у простору

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Мој докторски уметнички пројекат похрањен у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 1.4.2024



1. **Ауторство:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство - без прераде:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима:** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.