

Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности
Докторске уметничке студије



Докторски уметнички пројекат

ТИХА АПОКАЛИПСА
Изложба скулптура

Аутор:
Ren Youyu

Ментор:
др ум. Радош Антонијевић, редовни професор

Београд, 2024.

За Луну, Леу и Ники

Подаци о ментору и члановима комисије за одбрану докторског уметничког пројекта.

Ментор:

др ум. Радош Антонијевић, редовни професор ФЛУ Београд

Чланови комисије:

1. др ум. Оливера Парлић Карајанковић, редовни професор ФЛУ Београд
2. др ум. Милица Ћебић, ванредни професор ФЛУ Београд
3. др ум. Давор Дукић, доцент ФЛУ Београд
4. др ум. Невена Поповић, доцент Факултета уметности у Приштини са привременим седиштем у Звечану

Датум одбране:

Садржај

Абстракт	8
Abstract	9
Увод	10
1. Истраживање интереса	12
2. Утицаји и развој идеје докторског уметничког пројекта	18
3. „Тиха апокалипса”	22
4. Промишљање кроз материјал	28
4.1 „Корени”	31
4.2 „Споменик I” и „Споменик II”	34
4.3 „Цвеће цвета једно за другим”	38
4.4 „Бајка”	41
5. Учествовање и интервенција	43
5.1 „Hi!”	45
5.2 „No entry”	48
5.3 „Дишем њеним темпом”	50
5.4 „Желим друго дете”	51
6. Дигитални медији	54
6.1 „Одмори се”	56
6.2 „Далека планина”	57
6.3 „Надам се да се свет добро опходи према теби”	58
7. Целина у простору	60
Закључак	61
Литература	63
Онлине извори	64
Списак фотографија	64
Захвалност	65
Биографија	66

Абстракт

„Тиха апокалипса“ је уметнички пројекат који настоји да расплете замршене везе између животне средине, друштва и наслеђа предака. У оквиру своје теме, истражујем како спајање сваке од ових компонената доприноси манифестацији коју називам „Тиха апокалипса.“ Термин комбинује контрастне идеје тишине, која имплицира суптилну или пригушену промену, са апокалипсом, која традиционално конотира драматичан и катастрофалан догађај. Користећи скулптуре као примарне методе, пројекат залази у област материјалног мишљења како би артикулисао наратив који одзвања тихим расплетом нашег света. Овај пројекат такође помера границе размишљања о скулптури у класичном смислу, као тродимензионалном објекту у простору, већ проширује овај појам. Централна скулптура, по којој цео пројекат носи назив, преноси мултидимензионалне емоције у тихом, монументалном ставу, спајајући све факторе пројекта у визуелно искуство. Она користи природан материјал - дрво и готове предмете - испражњену плишану играчку. Неке скулптуре преиспитују унутрашње особине материјала, постижући трансформацију од носиоца до субјекта, као што су скулптуре „Споменик I и II“, које руше традиционални наратив кроз фигуралну представу базирану на камену, те оне саме постају објекат који се слави. Ова инспирација и концепт потичу из кинеске традиционалне културе и природне филозофије „јединства човека и природе“. Поред тога, осим природних материјала, овај пројекат користи комбиноване медије, дигиталну скулптуру и интервенцијску фотографију. На пример, вештачке биљке имитирају процес природног раста и пропадања, одражавајући искуство живота усмереног ка смрти, дигитално моделирање и 3D штампање се користе за постизање јединствених резултата, док се интеракција са животињама и биљкама у природи бележи помоћу фотографије. Пројекат има за циљ да успостави опипљиву везу између учесника и еколошке кризе, са идејом да емоционалним ангажовањем подстакне осећај хитности и одговорности и стимулише дубље разумевање међусобне повезаности између људских акција, друштвених структура и благостања планете.

Кључне речи: скулптура, наслеђе предака, друштвени односи, природно окружење, природни материјали, дигитални медији, интервенција.

Abstract

“Silent Apocalypse” is an art project that seeks to unravel the intricate connections between the environment, society, and ancestral heritage. Within its theme, I explore how the merging of each of these components contributes to the manifestation I call “Silent Apocalypse.” The term combines contrasting ideas of silence, which implies subtle or muted change, with apocalypse, which traditionally connotes a dramatic and catastrophic event. Using sculptures as the primary method, the project delves into the realm of material thinking to articulate a narrative that resonates with the silent unfolding of our world. This project also pushes the boundaries of thinking about sculpture in the classical sense, as a three-dimensional object in space, but expands this notion. The central sculpture, after which the entire project is named, conveys multidimensional emotions in a quiet, monumental stance, merging all project factors into a visual experience. It uses natural material - wood and ready-made objects - an emptied plush toy. Some sculptures reconsider the intrinsic properties of the material, achieving a transformation from carrier to subject, such as the sculptures “Monument I and II,” which break the traditional narrative through figurative representation based on stone, thus becoming the object being celebrated. This inspiration and concept stem from Chinese traditional culture and the natural philosophy of “the unity of man and nature.” Additionally, apart from natural materials, this project uses combined media, digital sculpture, and intervention photography. For example, artificial plants imitate the process of natural growth and decay, reflecting the life experience oriented towards death; digital modeling and 3D printing are used to achieve unique results, while the interaction with animals and plants in nature is recorded using photography. The project aims to establish a tangible connection between participants and the ecological crisis, with the idea of emotionally engaging to inspire a sense of urgency and responsibility and to stimulate a deeper understanding of the interconnectedness between human actions, social structures, and the planet’s well-being.

Keywords: sculpture, ancestral heritage, social relations, natural environment, natural materials, digital media, intervention.

Увод

„Тиха апокалипса — изложба скулптура” је докторски уметнички пројекат који преиспитује везе између животне средине, друштва и наслеђа предака. Он обједињује серију уметничких дела користећи различите материјале као што су камен, дрво, теракота, вештачке-пластичне биљке и техника попут прављења и штампања 3Д модела, интервенисања у простору, клесања и слично. Материјали су пажљиво бирани и прожети су симболичким значењем и метафорама како би адекватно истражили могућности изражавања ове теме кроз савремене скулптуре.

Истраживање теме „апокалипсе” кроз скулптуру, као главни облик уметничког изражавања, је веома значајно. Скулптура као уметничка форма често зависи од материјала. Ова серија радова настоји да превазиђе уобичајена очекивања изабраних материјала, ослобађајући их од улоге пуких носилаца и додељујући им јединствене улоге, па чак и улогу главног субјекта. Скулптура је често служила као комеморативни објекат у виду портрета и споменика, али ова изложба тежи да иновира и пробије границе када се ради о овој комеморативној улози скулптуре. Креативни процес почиње од размишљања о причама и значењу које стоји иза материјала, развијајући се у промишљање о сложеним односима између природе и људске цивилизације акцентујући симболичност материјала, чинећи их душом и носиоцем идеје већег броја дела у овом пројекту.

Како би се боље разумео контекст стварања, избор материјала, техника и тема прво поглавље наводи неколико претходних карактеристичних радова као полазну тачку истраживања. Екологија, хуманистика и друштво су увек били у фокусу мојих студија и многи радови показују трагове ширења тих мисли. Постепено продубљивање размишљања и диверзификација креативних метода омогућили су да у овој серији радова проширим своје разумевање скулптуре, прелазећи на отвореније перспективе и елементе који пружају више могућности за изражавање.

У наредна четири поглавља детаљно се разматрају сва дела појединачно. Она су богата слојевитим значењима, а подељена су у три групе и то према важности материјала у значењу дела, према акцији предузетој да би дело настало и према техници, односно према употреби дигиталних технологија у њиховом стварању. Свака појединачна скулптура акцентује различите аспекте теме док неке од њих обједињују више нивоа размишљања па су дела класификована према креативним методама и медијима који су горе наведени, а у сваком поглављу се конкретно анализирају и дубоко истражују сложени, суптилни односи између животне средине, друштва и наслеђа предака.

Реч „апокалипса” потиче из хришћанства, али је данас широко заступљена како у популарној култури тако и у свакодневном животу. Значење овог појма у мом раду нема религијски концепт већ представља личну визију догађаја, појава, акција и недостатка истих који би довели до краја цивилизације коју данас познајемо са фокусом на еколошке проблеме. Апокалипса се обично замишља као неки катастрофални догађај или њихов скуп, али додавањем епитета „тиха” испред акцентује се чињеница да се овде пресипутије низ појава и пракси, делова

наше свакодневнице, који постепено доводе до ње. Рад по коме цео пројекат и носи назив је детаљно обрађен, а представља дрвену скулптуру медведа обојену у црно која у наручју држи празног плишаног медведа, директно алудирајући на родитељство, односно будуће генерације, као и на однос природног и вештачког, односно природе и човека.

Већ је споменута важност употребе скулптуре и материјала у овом пројекту, али појам скулптуре је овде проширен. Она није више само тродимензионални објекат у простору већ је представљена и у дводимензионалној форми попут фотографије и штампе дигиталних модела на платну о којима је више било речи у поглављу које се дотиче употребе савремених технологија у уметничкој пракси. Слично томе, уз помоћ фотографије забележен је рад у простору „No entry” који је настао избором самооформељених објеката, оборених дебела у шуми, и интервенцијом на истим. Оваква врста акције употребљена је и на самим скулптурама када је чин гажења скулптуре од теракоте остао трајно забележен у форми саме скулптуре, дајући јој продубљено значење. Све ово, уз разноликост димензија, материјала и техника, чини ову изложбу уникатном.

Свет данас је комплексан и управо захваљујући томе што уметници перципирају и уочавају овај свет, уметничка дела постају изразни медиј. Генерацијама уназад, уметници нису престајали да размишљају и изражавају се о односу човека и животне средине. Све већи број уметника посвећује свој рад истраживању утицаја људских активности на Земљу, кроз пројекте који обухватају дугорочна истраживања и еколошки активизам, у нади да ће уметност указати на пут ка еколошки одрживијој будућности. (Kyung and Cerasi 124)

Слично томе, циљ пројекта „Тиха апокалипса” је да створи искуство које ће пленили публику на висцералном и интелектуалном нивоу и навести је на размишљање. Преплићући елементе животне средине, друштва и култа предака, „Тиха апокалипса” настоји да подстакне дубље разумевање међузависности ових области и инспирише осећај одговорности за свет који нам је завештан и наслеђе које остављамо за собом.

1. Истраживање интереса

Током основних и мастер студија највише сам се бавио скулптуром, претежно сам користио дрво. Скулптуре у дрвету су моја лична страст и правац истраживања. Под вођством ментора, наставио сам да продубљујем истраживање и у теорији и у пракси, дубоко истражујући своје знање о дрвету, естетске аспирације у дрвеној скулптури, као и духовно-културне суштине које сам схватио кроз креацију дрвених скулптура, са циљем да пронађем нове могућности у савременој креацији дрвених скулптура.

Моја лична пракса у скулптури од дрвета започела је кроз креирање вукова у делу „Ситуација”. Током процеса потпуно сам уживао у резању и обликовању дрвета електричном тестером. Од упознавања са дрветом до истраживања праксе, развио сам дубоку заинтересованост за овај материјал и моје разумевање је постајало све исцрпније. Постепено сам урањао у емоције које доноси креација скулптура од дрвета. Сировина за радове била је пауловнија, меко дрво са високим садржајем влаге, које се тешко суши. Свака скулптура је издубљена из целог комада дебла, без спајања, што поставља строге захтеве на величину материјала. У почетним фазама рада, припремио сам мале моделе од глине величине десетак центиметара, са очигледним карактеристикама облика вука и танким удовима. Приликом израде дрвених скулптура, модели од глине су служили само као референца, на крају сам их потпуно напустио, преувеличавајући форме и додајући волумен скулптурама. Пауловнија је специфичан материјал, тако да није погодна за израду детаља, већ више за велике, динамичне форме. Након што су сви комади били завршени посветио сам се коначној обради. Третирањем великих површина истакао сам текстуру дрвета која је посебно била наглашена у зарезима које је оставила моторна тестера.

Појединачне скулптуре су израђене из целог комада дрвета, док је композиција лучна, стварајући напетост и супротстављену динамику у простору. Дело углавном користи језик израза, са наглашеним фигуративним стилем. Скулптуре и композиција приказују грубу дивљину вука, одбацујући његове витке физиолошке карактеристике и користећи масивне форме за изражавање пуноће, посебно у приказу репа. Преувеличани просторни динамички елементи и текстура остављена електричном тестером стварају унутрашњи осећај дивљине (слика 1).



слика 1. „Ситуација”, дрво пауловнија, димензије варирају, Рен Јоју, 2017.

У композицији се лако примећује један вук који носи овчију кожу. Оваква поставка је намерна и усмерава пажњу посматрача. Ова драматична сцена је лични израз. Заснована је на пажњи према егзистенцијалном стању појединца у друштву, као и на површном разумевању друштвених односа. Ово дело је изложено у јавном простору, настојећи да покрене дијалог између публике и дела, као и да изазове емоције у посматрачима. У процесу креације, уметнички израз вука је стално поједностављиван, све док није сажет у чврсту форму, а фигуративни мотив је преосмишљен. Овчија кожа, као симбол нечега лажног, доводи вука у ситуацију да се суочи са сопственим последицама, одражавајући стварно време и друштвене улоге. У овој напетом атмосфери, сваки вук има различит изглед, наглашавајући индивидуалност у заједничким карактеристикама и истичући снагу и напетост целине.

Пошто је повратна информација публике била усмерена на физичку форму скулптуре, занемаривши концепт који дело преноси, следећи рад, под називом „Анонимус“, такође урађен у дрвету, користи репетицију како би исказао основну идеју друштвене асимилације појединца у колективу користећи директнију врсту језика за изражавање (слика 2). Композиција код овог рада је ригидна и то додатно наглашава поруку коју дело носи. Ово дело је висине шездесетак центиметара, што га чини знатно мањим по димезијама од претходних скулптура вукова, али сам и за његову израду користио електричну тестеру као главни алат, што захтева висок степен вештине. Оваквим приступом сам се фокусирао на целокупну форму, а не на детаље, задржавајући волуминозност великих површина. Овај приступ је повезан са темом дела - индивидуалност у колективу је изгубљена, све постаје једнолично. Интерес за ову тему се задржао и на докторским студијама што је резултирало настанком рада „Цвеће цвета једно за другим“.



слика 2. „Анонимус“, дрво пауловнија и боја, висина 60 цм, Рен Јоују, 2018.

У изради овог дела користио сам производну линију, стално понављајући претходно урађено. Овај процес ме је увео у стереотипни, наизглед бесмислен рад, који је ипак добио своју сврху. Осећао сам досаду, незаинтересованост, борбу па чак и страх, као део дугог и депресивног процеса стварања. У овом раду сам се фокусирао на искуство присутности, третирајући процес стварања као чин производње, где сам постао занатлија који понавља своје дело. Овај приступ ми је омогућио да спознам нову идеју репродукције у скулптури од дрвета. Репродукција скулптура се односи на могућност вишеструког одливања модела помоћу калупа. Репродукција дрвених скулптура се обично врши у фабрикама помоћу струга, а 3Д штампачи могу

директно резбарити податке модела, прецизно производећи велике количине, што је уобичајено у масовној производњи занатских производа, док сам ја овај процес понављао лично, тиме сваком, наизглед истом комаду, дајући униктаност која није очигледна на први поглед. Ово понављање видим као нормалност уметничког стварања, симулирајући стање масе у друштву.

Дело преноси осећај уобичајености, људи у свакодневном животу живе по општеприхваћеним стандардима, губећи своју индивидуалност у друштву и постајући оно што други виде у њима. У репродуктивном начину стварања, у досади и депресији се поново рађа нова страст, коју видим као напредак.

Интерест за друштвени аспект колектива ме је навео да проширим своје истраживање и ван радиуса скулптура. „Радни сто” је дело које улази у друштво и директно комуницира са друштвеним групама (слика 3). Користећи упадљив жути радни сто као медиј, људи из различитих друштвених група седају и читају заједно, а сцена је постављена на њиховим радним местима. Овај чин, иако изгледа апсурдно, користи заједничко читање као средство комуникације, али не мора нужно довести до ефективне размене. Кампус и друштво, књижевни морални кодекси и друштвена правила циркулације су у сукобу. Овај рад отвара нови слој разумевања друштва, покушавајући да истражи намере скривене испод слојева преваре. Он је забележен у виду фотографије, користећи физички медиј за интеракцију, слично као што Ервин Вурм (Erwin Wurm) предлаже у својим једноминутним скулптурама, али полази од скулптуралног начина размишљања. На овој докторској изложби биће представљена дубља истраживања и решења у овом правцу.



слика 3. „Радни сто”, детаљ, 2 од 6 фотографија, Рен Јоју, 2019.

Директна интеракција са друштвом се наставила и преобразила у потпуну имерзију уметничког рада и себе као уметника у колектив. У западном делу Кине, у провинцији Гансу (Gansu province), постоји село под називом Ши Ђиези (Shi Jiezi Village), које је јединствено по томе што је цело село један велики уметнички музеј. Сеоски старешина је био савремени уметник, који је сада преминуо. Он је био посвећен увођењу савремене уметности у село. Ту су организоване многе уметничке активности, привлачећи познате уметнике и уметничке школе за резиденцијално стваралаштво. Наша класа је 2016. године имала један резиденцијални план, где су студенти били смештени код сељака, истовремено радећи на својим делима, укупно 15 дана.

Ово село се налази на висоравни од жуте земље, а због обилне сунчеве светлости јабуке које ту расту су посебно слатке. На подножју брда тече један поток, који је извор за наводњавање сељацима. Од врха до подножја планине води десет кривудавих стаза, што је и разлог за име села, које звучи као реч десет (shí) на кинеском. Пошто је терен сачињен од жуте земље, са кишама и ерозијом земљишта, долази до губитка тла. Због тога се на путевима које сељаци свакодневно користе могу видети разне рупе, које су различите дубине и неке могу бити опасне. У овом раду је створен план за поправку тих рупа коришћењем локалних материјала. Изабрао сам речне облутке са обала потока на подножју брда. Цео процес укључио је лично искуство, сваки дан ходајући путем којим сељаци пролазе, носећи две корпе пуне камења. Радно оптерећење је било прилагођено у складу са тежином и личном снагом. На крају су ове рупе, настале природним утицајима, попуњене (слика 4).



слика 4. „Fill up”, Рен Јоују, 2016.

Овај рад представља људску интервенцију и суочавање са утицајима природе, користећи локалне материјале и прилагођавајући се природним условима. У том процесу, уз поштовање природе, обновљене су и упућене добре жеље, поново проживљавајући тему хармоничног суживота човека и природе.

Током мастер студија фокус се вратио на израду скулптура од дрвета, чија је израда овог пута укључивала употребу различитих алата и материјала. Овај сет креација чини нелинеарну причу, дела су изолована, али и повезана. Радови нису појединачно именовани већ сви заједно носе назив „Нема ничега да изазове прашину“, алудирајући на однос раста и пропадања водећи се природним законима (слика 5). Пажљивом организацијом, радови граде метафору која разматра друштвене и еколошке теме. Поред дрвета, коришћени су и други готови материјали као што су меци, огледала, златни листићи, дрвени масажери и дрвена врата стара сто педесет година. Већина скулптура је постављена директно на под, док су неке окачене на зид. Различите технике су коришћене у креацији, укључујући неке нове методе које раније нисам испробао. Иако је стил обраде сваког дела различит, у овом амбијенту сва дела су повезана и формирају визуелну целину која позива посматраче да уђу у рад, уместо да га гледају споља, чиме се повећава интерактивност.



слика 5. „Нема ничега да изазове прашину“, група радова, дрво и комбиновани материјал, димензије варирају, Рен Јоују, 2021.

Током стварања скулптура материјал бива константно трансформисан, али након завршетка дела, улога значења материјала је минимална и углавном служи као носилац. Уметничко стварање мора узети у обзир емоције, осећања и природне особине материјала. Дрво је благ материјал и дар природе. Годови у дрвету носе са собом године, а дрво које користимо расте годинама, па чак и деценијама, пре него што буде посечено из разних разлога, природна смрт или економски разлози, и треба га ценити, а не трошити узалуд. У креацији је коришћено више врста дрвета као што су пауловнија, топола и бор, без ограничења и без намере да се бира квалитет дрвета, већ у складу са потребама дела. Неки делови су пронађени, док су неки узети од напуштених радова колега. Ниво влаге у дрвету није превише разматран и настојао сам да задржим неке оригиналне делове дрвета, као што су кора и део дебла, тако да испаравање влаге не буде брзо и пукотине не утичу значајно на ефекат дела. У каснијим фазама стварања, експериментисано је са комбинованом употребом материјала. На пример, у длану руке окачене на зиду уграђено је огледало, што разбија мирни визуелни ефекат, обогаћује детаље и додаје на занимљивост, акцентујући главну тему (слика 6). У кактусу постављеном на поду уграђене су чауре од метака, чиме је дело постало целовито и истакнуто (слика 7). Биљка са метком апсурдно открива природни инстинкт за одбраном. Еколошка равнотежа је вечна тема - човек и природа су животна заједница која захтева поштовање биодиверзитета и остваривање хармоничног суживота.



слика 6. „Нема ничега да изазове прашину“, детаљ, дрво и огледало



слика 7. „Нема ничега да изазове прашину“, детаљ, дрво, чауре од метака, боја

Овом групом скулптура изражавам своје разумевање и осећање према дрвету. Материјал од немог постаје комуникативан, а радови у серији представљају етеричан дијалог између објеката, показујући сопствену комуникацију са природом и животом, прожету дубоким реалним значајем. Раст након пропадања, инвазија раста, скривена борба, све ово формира органски систем живота у расту.

2. Утицаји и развој идеје докторског уметничког пројекта

Наслов доктората „Тиха апокалипса” наставља да истражује тему коју сам истраживао последњих десет година: деликатне односе између екологије, човечанства и друштва. Екологија је веома широк појам и овај докторски уметнички пројекат не може, нити настоји, да покрије све њене аспекте. Кроз хипотезе и преувеличавање заједничке судбине човечанства он се фокусира на три главна аспекта: животну средину, наслеђе предака и друштво. Ова три фактора су међусобно узрочно-последично повезана и неће се разматрати одвојено у наредним дискусијама. Увлачећи субјективно конструисану метафору кризе судњег дана овај пројекат се ослања на претходно поменути три аспекта како би подигао свест јавности.

На веб-сајту Светске метеоролошке организације (<https://wmo.int/>) можемо видети три главна фактора животне средине на која се фокусирају: време, клима и вода. Ова три елемента су од кључне важности за праћење квалитета глобалне екологије. Најновији извештај о глобалној клими потврђује да је 2023. година била најтоплија година икада забележена, са рекордним температурама у океанима, порастом нивоа мора, топљењем антарктичког леда и повлачењем глечера. Ово је довело до пожара, поплава и суша широм света. Према прогнозама СМО-а за период од 2024. до 2028. године, постоји 80% шансе да ће у наредних пет година годишња глобална просечна температура бити привремено већа за 1,5°C у односу на преиндустријски ниво. Према извештајима релевантних институција, нарочито последњих година, услови преживљавања човечанства су све више угрожени, а пандемија COVID-19 је додатно тестирала и открила крхкост људске врсте. Тема кризе људског опстанка постала је све важнија за јавну расправу.

Уметници и кустоси такође активно одговарају и посвећују се темама које се тичу судбине човечанства и еколошких проблема. Пројекат “Tackling the climate emergency” уметничке галерије Тејт (Tate galleries) је један од примера одрживе уметности са ниским угљеничним отиском. Интересантно је да је, поред специфичних изложби, сама галерија Тејт створена је као одрживи еколошки систем, уграђујући еколошке концепте као што су 100% обновљива електрична енергија, смањење пословних путовања запослених, сакупљање кишнице за тоалете, рециклажа и поновна употреба отпада, коришћење обновљивих материјала за израду паковања уметничких дела, каталога изложби, сувенира у продавницама и чак прављење сопственог меда. На њиховом званичном сајту (<https://www.tate.org.uk/>) цитирана је следећа реченица Корнелије Паркер (Cornelia Parker) која одражава савремену еколошку уметничку идеологију галерије Тејт: „Уметност је увек о преиспитивању начина на који гледамо свет. Може говорити елегантније од пропаганде јер може унети емоцију у чињенице. А понекад може деловати као стелт бомбардер: може се неприметно приближити и погодити у мету.“

Међу релевантним изложбама које се баве еколошким питањима издвајају се “A Clearing in the Forest”, из 2022. г. галерије Тејт. У Лондонској галерији Хејворд (Hayward Gallery) је одржана изложба “Dear Earth: Art and Hope in a Time of Crisis”, која је представила бројне уметничке праксе у еколошкој уметности. “Actions for the Earth: Art, Care & Ecology” је путујућа изложба у Сједињеним Америчким Државама (2022-2026), на којој је 18 уметника из различитих делова света учествовало и

истраживало праксе исцељења, инспирисане древним веровањима, у комбинацији са савременом дигиталном технологијом, ради дубљег разумевања одрживог развоја природе. Уметнички музеј у Токију у Јапану је на јесен 2023. године одржао изложбу „Our Ecology” поводом двадесете годишњице оснивања музеја, представљајући више од 100 дела 34 уметника из целог света у четири поглавља, показујући како савремена уметност учествује и одговара на еколошку кризу. Тема 59. Бијенала у Венецији 2022. године, која је била одложена због пандемије, била је “Milk of dreams”, коју је курирала Цецилија Алемани (Cecilia Alemani). Једна од три главне теме изложбе је истраживала везу између људског тела и планете. Алемани је истакла: „Како се мења дефиниција човека? Шта чини живот и шта разликује биљку и животињу, човека и не-човека? Које су наше одговорности према планети, другим људима и другим облицима живота? Како би изгледао живот без нас?” Са овим питањима уметници су представили своје размишљање и заједничко истраживање будућности човечанства и планете, подсећајући све да, суочени са светским немирима, морамо остати истрајни. Иако изложба није била о пандемији, она је продубила намеру и размишљање иза овог међународног догађаја

Неки уметници су посветили цео свој живот истраживању и стварању еколошке уметности, као што је британски уметник Енди Голдсворти (Andy Goldsworthy), типичан представник покрета земљане уметности (Earth art movement) који сарађује са природом. Користећи природне материјале и своје руке, ствара визуелно упечатљива дела од цвећа, лишћа, камења, леда и других материјала (слика 8). Ова дела настају у природи и на крају се враћају природи, славећи лепоту и стварност природе кроз раст и пропадање живота. Истовремено, његови радови користе природне материјале у потрази за повезаношћу са земаљским простором, па чак и временом, осећајући дах природног живота. Као да жели да врлину направи из нужде, Голдсворти инсистира да га не занима нестабилна територија, већ настоји да сарађује с природом и успостави разговор са претходним генерацијама које су обрађивале земљу (Taylor para. 5).



слика 8. “Rowan Leaves and Hole”, Andy Goldsworthy, 2023.

Објективни услови живота, као основни носиоци људске цивилизације, настављају се хиљадама година. Наслеђе предака се преноси из генерације у генерацију, обухватајући и материјалну културу и духовну цивилизацију. Потребно је уложити велике напоре да се ово наслеђе сачува у потпуности. Осим древних споменика и антиквитета, напредак и развој највише утиче на цивилизацију и духовне вредности нашег друштва. Митови, религијска уверења, традиционални културни обичаји и моралне вредности обликују колективни идентитет појединца или нације, имајући дубок утицај на наставак људске цивилизације. Ако појединац или колектив изгуби идентитет и осећај културне припадности, њихово понашање ће сигурно бити погођено. Многи уметници у својим радовима траже самоидентитет и колективну свест о идентитету, истражујући утицај и значај наслеђа предака на будуће генерације. Гански уметник Ел Анатсуи (El Anatsui) често истражује теме колонијализма, потрошачке културе, историје његове домовине Африке и глобализације кроз велике скулптуре направљене од рециклираних материјала као што су поклопци боца и метал, повезане бакарном жицом. Његови радови имају културни и историјски значај, у форми традиционалних текстила, одражавајући везу са наслеђем предака и изражавајући емоцију очувања и поштовања овог наслеђа (слике 9 и 10).



слике 9 и 10. "Ghana Freedom", алуминијум и бакарна жица, El Anatsui, 2019,

У истраживању докторске тезе, главни фокус је на слабљењу вредности древне кинеске традиционалне филозофије живота и хармоније са природом, као и на губитку духовног наслеђа предака, што је довело до значајних промена у савременом размишљању и начину живота. "Јединство човека и природе" ("Tian ren he yi") је културни ген дубоко укоренен у кинеској цивилизацији, наглашавајући хармоничан однос са природом, стварање еколошке равнотеже и поштовање природе и свих живих бића. Током фазе урбанизације у Кини, ради изградње великих грађевина, цена је често плаћена жртвовањем земље, а ради потраге за профитом и брзином, одузета је блискост човека и природе коју је промовисала древна традиционална култура. Кинески уметник Јун Феи Ђи (Yun Fei Ji) је пером и тушем приказао еколошку штету коју је проузроковао пројекат бране Три клисуре и патње локалног становништва. Локални становници су били приморани да се иселе, станишта биљака и животиња су уништена, а брана је потопила археолошке реликвије и породично наслеђе, што је довело до неповратних и трајних последица, укључујући честа клизишта, загађење воде и умирање риба.

Осим што осећа симпатије према жртвама бране Три клисуре, Ђи пројекат доживљава као увреду за веровања која су водила кинески народ хиљадама година. Сматрало се да је природа извор мудрости, „мајка свих ствари”. Балансирањем јина и јанга, обезбеђивала је вечно обнављање. (Weintraub para 5) Његова дела у форми традиционалног кинеског пејзажа бележе губитак наслеђа предака и савремене недаће, приказујући неумитну судбину кроз метафоре и сарказам на дугачком свитку од 35,6 x 457,2 центиметара (слика 11). Како је сам Ђи закључио: „Мој свитак Три клисуре је медитација о рушевини. То је наше наслеђе.“ (para 5).



слика 11. *“The Three Gorges Dam Migration”*, детаљ, штампа на дрвету, ручно штампана традиционалним кинеским акварел мастилом од 500 ручно резбарених блокова од дрвета крушке, на дуд папиру и свили, 35,6 x 304,8 цм, Yun Fei Ji, 2009.

Ако је велика еколошка средина простор, а наслеђе предака време, онда је последњи објекат истраживања човек. Људи чине друштво, а друштво је сложен појам. Међутим, људске друштвене активности могу бити директни фактор који доводи до постепеног слабљења Земље.

Друштвени односи међу појединцима су прилично сложени и директно утичу на стабилност друштва. На пример, проблеми у комуникацији између људи могу довести до неразумевања и нарушених односа, док недостатак поверења међу људима може нарушити хармонију и створити напетост. Марина Абрамовић се сматра мајком перформанс уметности. Њени радови, који се одликују снажним енергетским перформансима, истражују границе међуљудских односа. Између 1976. и 1988. године, радила је са својим партнером и сарадником Улајем у серији екстремних интеракција: они су једно на друго викали, удисали и издисали у уста једно другом више од сат времена и Улај је држао лук затегнут са стрелом усмереном ка срцу Абрамовић. (Kyung, Cerasi 96) Комплексност међуљудских односа прожима њене перформансе, укључујући крхкост, поверење, сукобе и конфликте. Кроз драматичне и дубоке перформансе, она интерпретира друштвене односе, позивајући гледаоце да се суоче са људским интеракцијама и границама, те да дубоко истраже и размишљају о суптилној динамичкој равнотежи између појединаца у друштву.

Овај пројекат ће на крају бити представљен као изложба скулптура, а ова серија радова представља дубоко размишљање и истраживање горе наведених главних аспеката. У наредним поглављима ће бити детаљно објашњено како сваки рад разматра ова три елемента. Истовремено, сваки рад може имати више слојева значења, формирајући укупан ефекат изложбе из различитих перспектива и дубина разумевања. Моћ уметности да инспирише јавност далеко превазилази очекивања, а увођењем посматрача у свет који уметник замишља, подстиче се њихова машта и изазива емпатија.

3. „Тиха апокалипса”

апокалипса ж грч.

1. *откровење, откриће, објава; пророчанство, визија.*

2. а. (Апокалипса) *Откровење св. Јована Богослова, последња књига Новог завета, у којој се прориче крај света и долазак Антихриста.*

б. *разг. последњи дани човечанства, смак, пропаст света.*

(Вујанић, и др. 39)

Термин апокалипса се често користи у западном свету за описивање коначне судбине света, обично изазаване великим катастрофама као што су природне непогоде, нуклеарни рат, ширење вируса и других великих догађаја који имају разорне последице по људску цивилизацију. У кинеској култури, немамо прецизну реч за ово, али имамо сличне теме, као што су космички циклуси, народна митологија и легенде о есхатолошким веровањима, као и таоистички и будистички концепти о уништењу и поновном рађању. Исто тако, овај термин је дубока и понављајућа тема у књижевности, уметности и филмовима, где се описују призори смака света, истражујући људско преживљавање и изазове са којима се суочава људска цивилизација, користећи их као упозорење и размишљање о односу између екологије и цивилизације. На пример, Дантеова „Божанствена комедија” укључује призоре пакла и последњег суда. Албрехт Дирерова серија дрвореза „Апокалипса” (1498) живописно приказује виђења светог Јована (слика 12), као и Микеланђелове фреске у Сикстинској капели „Последњи суд” (1536-1541), које приказују последњи суд и смак света.



слика 12. детаљ *The Four Horsemen*, from *“The Apocalypse”*, дрворез, Albrecht Dürer, 1498.

У популарној култури, филм „Не гледај горе“ (“Don’t Look Up”) се издваја као упечатљив коментар на неверицу у вези са крајем света. Наратив филма, који се фокусира на метеор који се приближава Земљи, служи као прикривена метафора за еколошку катастрофу и климатске промене. Филм наглашава како друштво често игнорише или умањује значај непосредних претњи, бирајући уместо тога да се фокусира на тривијалне дистракције. Ова неверица и порицање одражавају стварне реакције на еколошке кризе, истичући хитност и важност препознавања и решавања ових проблема пре него што буде прекасно.

Читава изложба носи назив по овом термину - апокалипса, али поред дословног значења и опште познатог значења, коришћен је више као метафора. Испред термина „апокалипса“ додат је придев „тиха“. „Тихо“ обично означава нешто што није лако приметити, што се неприметно дешава, док “апокалипса” носи тежину и грандиозност. Када се ови термини користе заједно стварају велики контраст. Ова изложба нема за циљ да прикаже призоре смака света, већ да кроз метафоричке скулптуре представи сплет тихих догађаја који до њега могу довести. Могуће претње које би могле довести до краја света су субјективно постављене, а пре свега су посматране са аспекта наслеђа предака, друштвеног и природног окружења. Сваки од ових фактора није потпуно изолован, већ су међусобно повезани, узрокујући једни друге. Од назива изложбе до скулптура, изазвана је свакодневна перцепција и визуелно искуство посматрача, подстичући их на размишљање и формирање резонанце са представљеним.

У оквиру изложбе представљена је и скулптура која носи назив „Тиха апокалипса“. По њој је читав пројекат добио назив из разлога што она на различитим нивоима боље преноси емоције које обухватају сва три аспекта о којима је било речи - о природном окружењу или друштвеним и културним аспектима. Дело је високо 190 центиметара, ограничено димензијама самог дрвета, састављено од неколико комада дебла спојених лепком. Представља стојећег медведа који држи плишану играчку медведа без пуњења. Боја медведа је црна, што ствара велики контраст са бојом играчке, привлачећи пажњу на мале детаље. Из свих углова, облик медведа је троугласт, што га чини стабилнијим и истиче тежину скулптуре и наративну емоцију сличну споменику. Простор између руку и ногу је испуњен, чинећи целу фигуру чврстом и непропусном.

Главни материјал је дрво. Дрво и приказ животиња често су најусклађенији. Природни материјали су неодвојиви од станишта животиња, стварајући природну атмосферу. У резбарењу користим електричну моторну тестеру за слободно резбарење дрвета, технику с којом сам упознат и коју редовно користим, бирајући несвесно остављене трагове и текстуре у оквиру великих контура. Не тежим прецизним детаљима, већ настојим да прикажем облик овог гиганта у простору, користећи јединствену црну боју да умањим детаље, истичући тему дела и пренесене емоције кроз контрасте: велики и мали, црни и бели, тврди и мекани, груби и фини. Ово дело је највећа дрвена скулптура коју сам икада покушао да направим. Од набавке материјала и транспорта, до резбарења, цео процес је био борба с великим димензијама, што је било напорно, али сам уживао у сваком тренутку. Када погледам коначни резултат, помислим: да, ово је оно што би вајар требало да ради.

Јак контраст између црне, грубе структуре дрвета са јасним контурама и меканог, крем текстила деформисаног, односно празног, плишаног медведа акцентује раскорак настао између нас и природе (слика 13). Плишане животиње су честе играчке за децу, чија једноставна и слатка форма прати раст и развој детета, у раној фази учења и препознавања, служећи као средство за приближавање и љубав према природи. Плишани медвед искоришћен за потребе ове скулптуре припадао је мојој супрузи и пратио ју је кроз њено одрастање. Избор плишаних играчака одговара лику дрвеног медведа, стварајући емоционалну везу између мајке и детета. Празна шкољка плишаног медведа изражава тугу, што одговара метафори коју дело жели да пренесе гледаоцима.

Разлог за избор медведа као симбола је претежно због његове величине и значаја, као и омиљеност избора медведа међу дечјим играчкама. Оно што медведа чини посебним је то што може да стоји, чиме се у дизајну дела снага концентрише и фокусира, лакше се постиже монументална форма у поређењу са другим животињама које стоје на четири ноге. Стојећи положај такође изгледа као начин комуникације са људима на равноправном нивоу, као да нешто саопштава (слика 14). У овом делу, што је медвед већи, то је утицај снажнији, чинећи уништавање станишта животиња од стране људи још реалнијим.



слика 13. детаљ „Тихе апокалипсе”, - плишани медвед



слика 14. „Тиха апокалипса“, дрво и текстил, 190 x 65 x 46 цм, Рен Јоју, 2024.

Скулптура изгледа као да је прекривена лаким и динамичним резовима, али током израде није могуће радити потпуно произвољно, јер је овај пут дрво било прилично тврдо и на неким местима је требало дуго сећи да би се дошло до потребне површине. Након што се у потпуности изгради велика структура, могу се обрађивати детаљи, који су такође важни. Иако је постојао мали глинени модел као референца, због ограничења величине дрвета, на неким местима је било потребно прилагодити се стварној ситуацији и није било могуће у потпуности постићи ефекат малог модела. Мали модел је био мало живописнији, јер је глина лакша за обраду и може приказати много богатих динамичних текстура (слика 15). Сечење електричном моторном тестером може обликовати богате „детаље”, али овде детаљи нису рађени до танчина, већ су спона између великих површина и жељених облика медведа, чувајући неочекиване текстурне ефекте. За разлику од камена, дрво је састављено од преплетених влакана која често могу представљати проблем при резбарењу, попут деформације и пукотина услед промена влажности, али његова привлачност лежи у томе што, чак и након што је дрво умрло, у сукобу машине и ових влакана, која су и даље делимично повезана, може се сматрати да на неки начин наставља свој раст. Укупни ефекат скулптуре има доста недостатака у односу на предвиђено, посебно у припреми материјала, где је доста времена и труда утрошено на лепљење делова. Спојеве је требало поравнати и чекати да се осуше, обрађајући пажњу на влагу у срцу дрвета. Недостатак одговарајуће опреме за поравнавање значи да није било могуће постићи тако прецизне спојеве као у производњи намештаја, већ су пукотине морале да буду попуњене и касније прекривене фарбом.



слика 15. детаљ „Тихе апокалипсе” - рез

Претходно искуство бојења дрвених скулптура је прилично ограничено обзиром да су претходни радови углавном приказивали природну боју дрвета. Овога пута је скулптура била бојена у монохроматску црну, али није била у потпуности засићена, јер би недостатак варијација и живота ограничио динамичну текстуру коју оставља моторна тестера. Коришћена је акрилна боја. Када је било превише воде цела површина би изгледала бледо, а ако је боја била прегуста, давала би пластичан сјај, што није био жељени ефекат. Прва фаза бојења укључивала је наношење танког слоја основне боје, а затим наношење мало тежег слоја на потребна места, обраћајући пажњу на ритмичке промене у скулптури, како би се избегла прекомерна уједначеност. Завршни слој имао је за циљ да створи варијације нијанси како би одговарао текстури самог облика. Коришћена је четка и сува техника како би се створио ефекат сличан техници „цунфа“ (cun fa) у кинеском пејзажном сликарству. Четка је слободно примењивана на дрвену скулптуру, стварајући лагане потезе који обогаћују скулптуру из близине, али не нарушавају целокупан изглед скулптуре посматране из далека (слика 16). Првобитно је планирано да се искористи црни туш, али због немогућности да се пронађе висококвалитетан кинески туш у довољним количинама замењен је акрилном бојом. Посебна пажња је посвећена особинама акрила које би могле утицати на крајњи ефекат, посебно на одсјај под светлом у случају наношења дебелог слоја. Након бојења, коришћена је турпија за додавање акцената на уздигнутим тачкама одузимањем боје на одређеним местима, како би се створио осећај старине и слојева и тиме се спречило да боја изгледа површно.



слика 16. детаљ „Тихе апокалипсе“ - боја

Медвед, налик споменику, носи поруку да оно што смо замишљали као прелепо може бити само празна машта, док будућим генерацијама остављамо само разочарани свет. Дело у тихом ставу носи поруку, омогућавајући размишљање о наслеђу предака из природног и културног угла, остављајући пуно простора за машту гледаоца, који може замислити своју сопствену апокалипсу. Иако реч „апокалипса“ носи западњачку религијску конотацију, суштински је повезана са колективном судбином и добробити људске цивилизације.

4. Промишљање кроз материјал

Материјал је основа и носилац уметничког стваралаштва. Коришћењем различитих материјала и техника могу се створити различити типови слика и скулптура, као и комбиновањем материје и нових технологија. Од сликарства до тродимензионалне уметности, материјали обликују техничке процесе, утичу на естетски изглед и емотивни израз уметничких дела, те носе културно и историјско значење. Уметници, кроз промишљен избор и иновативну трансформацију материјала, изражавају своје уметничке захтеве и успостављају емоционалну везу са гледаоцима. Од давнина уметници никада нису престали да истражују материјале; сликари се често баве керамиком, вајарством и графиком и обрнуто, све су те форме уметности међусобно повезане. Појава Дишанове „Фонтане” радикално је променила уметничке трендове прихватањем готових производа као уметничких дела, чиме су изазвани традиционални појмови естетике, оригиналности и укуса. (Hodge 103)

Вреди напоменути две значајне савремене уметничке струје из касних 1960-их: италијанска Арте Повера (Arte Povera) и јапанска Моно-ха односно Школа ствари (Моно-ха). Моно-ха је била пионирски уметнички покрет који се појавио у Токију средином 1960-их. Уместо стварања традиционалних репрезентативних уметничких дела, уметници су истраживали материјале и њихова својства као реакцију на бездушан развој и индустријализацију у Јапану (Tate). Главни представници овог покрета су Ли Уфан (Lee Ufan) и Нобуо Секине (Nobuo Sekine). Најрепрезентативније и најутицајније дело је “Phase- Mother Earth”, које је Секине створио 1968. године и приказао на Првом савременом вајарском бијеналу у Кобеу. Дело приказује огроман хумак земље и исто тако велики рупу у земљи. Дубина рупе износи 2.7 метара, а пречник 2.2 метра (слика 17).



слика 17. “Phase - Mother Earth”, земља и цемент, Nobuo Sekine, 1968

Овај рад истиче субјективност материјала, доводећи до крајњих граница источњачке филозофије зен-будизма и таоизма, повезујући уметност и околину у перцепцијски простор који одражава промену односа између људи и предмета. У једном интервјуу, аутор је разликовао своје радове од Дишанових (Duchamp) употребом „ствари” које немају функционалност, за разлику од Дишанових готових предмета који су претходно коришћени као роба (Xu).

Слично томе, под утицајем политичких и друштвених превирања у Европи 1960-их, група италијанских уметника критиковала је индустријализацију и потрошачко друштво, окрећући се најједноставнијим и најјефтинијим материјалима попут старих предмета, одеће, новина, стакла, свећа и картона. Главни представници ове струје су Микеланђело Пистолето (Michelangelo Pistoletto), Јанис Кунелис (Jannis Kounellis) и Алигиеро Боети (Alighiero Boetti). Микеланђело Пистолето је познат по делу “Venus of The Rags” (1967–2013), које користи јаки контраст између антике и савремености, елеганције и свакодневице, изазивајући посматраче да преиспитају границе естетике и пронађу вредност и значење у свакодневним материјалима (слика 18).



слика 18. “Venus of The Rags”, мермер и текстил, Michelangelo Pistoletto, 1967, 1974

До данас, материјали у савременој уметности остају разноврсни и многослојни. Разноврсност материјала и приступа у савременој уметности доводи до нестабилности конвенција које су некада регулисале уметничке медије, што чини непотребним говор о медију као значајној сили у стварању савремене уметности (Irvin 129). Разноликост материјала у савременој уметности нам помаже да поново сагледамо свет. Моја намера да елиминишем активну улогу материјала одражава неопходан приступ балансирању односа између човека и природе, изражавајући природне особине материјала у контексту еколошких проблема и одржавајући хармонију уметничког дела и његове поруке. Увек сам веровао да материјали, дела и уметници морају бити у високој хармонији, попут древног кинеског идеала „јединства човека и природе”.

Кинеска цивилизација, са својом дугом историјом, укључује филозофске мисли конфуцијанизма, будизма и таоизма које су дубоко укорењене у традиционалној кинеској култури. Спиритуални концепт „јединства човека и природе” присутан је у све три школе, али се различито фокусирају. Потребно је споменути таоистички поглед на природу који наглашава поштовање према природи и животу. Главни оснивач таоизма је Лао Це (Laozi), а његов следбеник Џуанг Це (Zhuangzi), који је у својој књизи развио концепт „небо и ја живимо заједно, а све ствари и ја смо једно”, експлицитно истичући еколошку свест и филозофију мудрости „јединства човека и природе”. Овај поглед на свет је утицао на многе генерације, укључујући кинеску поезију, сликарство, музику, калиграфију и чак традиционалну медицину, одражавајући хармонију између људи и универзума (Liu 62).

Већински се фокусирам на истраживање уметничке везе између унутрашњих својстава материјала и њихових одговарајућих друштвених својстава. Преференца при избору материјала је углавном ка природним, као што су дрво, камен и глина, али укључује и отпадне материјале и готове производе. Посебна пажња је посвећена истраживању природних својстава дрвета, које омогућава материјалу да се врати свом изворном стању. Ово подсећа на серију радова уметника Ђузепе Пенонеа (Giuseppe Penone), где је кроз резбарење грана истраживао физичка својства и унутрашњу духовну димензију дрвета као природног материјала. Дубоко ме је импресионирао својим дрворезбарским делима у којима истражује дисање, раст и старење. Обликовањем оригиналног дрвета и “откривањем” грана у сржи стабла, уметник ствара бројна дела која обнављају суштину дрвета, настављајући истраживање природног света, као и поетских односа између човека и природе, уметничког процеса и природних процеса, спајајући уметност и природу у јединствену целину (слика 19).



слика 19. *“Repeating the Forest”*, Giuseppe Penone, 1968-2022.

Укратко, материјал у савременој вајарској креацији више није само носилац. Материјал може допринети изражајном садржају дела на начине независне од скулптуралне репрезентације: материјал може донети значајне културне и историјске асоцијације које доприносе значењима која исправно приписујемо делу у тумачењу. (Gjestal 183). Стога, материјали у скулпторским делима нису само медијум за пренос лепоте и визуелног искуства, већ и кључ за утицај на перцепцију, интеракцију и тумачење од стране публике.

4.1 „Корени”

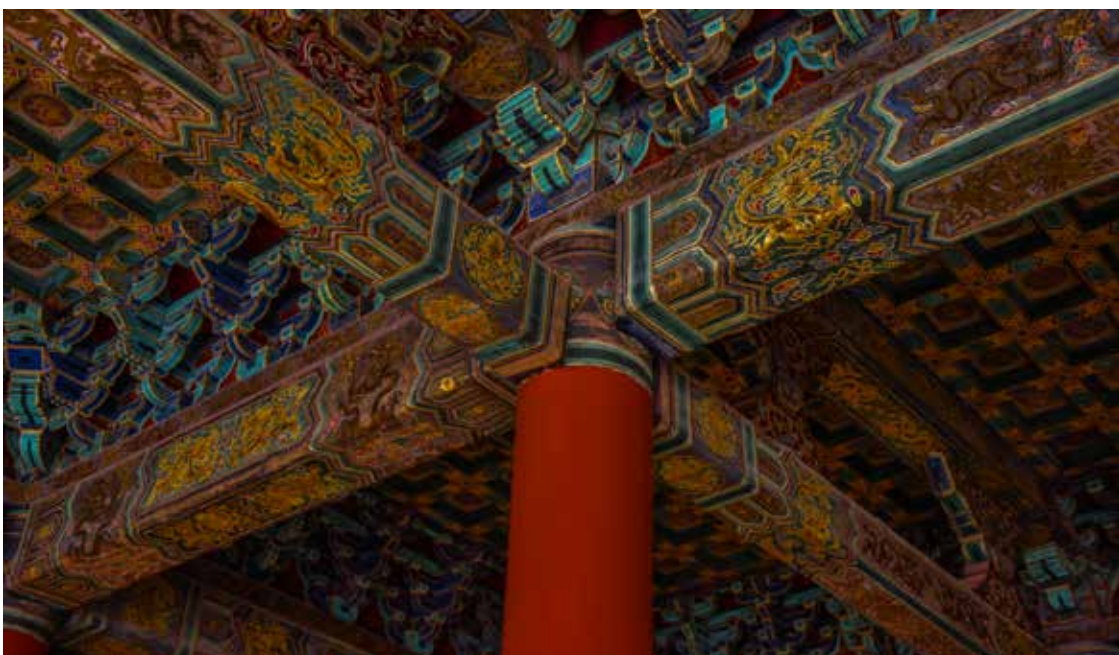
У мојим делима које користи дрво као материјал оно долази од дрвећа обореног услед природних непогода на обали реке Дунав које је затим исечено из безбедносних разлога. Транспорт великих комада дрвета био је изузетно захтеван и док сам стајао пред тим дрветом, осећао сам колико смо мали у односу на природу (слика 20). Током процеса резбарења, пажљиво сам уклањао земљу с корења, откривајући његов прави облик. Корење је најважнији део овог рада и по њему и носи назив „Корени”. Представљено је у свом изворном облику, с максималним поштовањем материјала и његовог карактера. У овом делу, тежња ка савршенству и украшавању је далеко мање важна од природне лепоте. Што више пажње посвећујем детаљима, то више показујем своје поштовање према природи. Сви знамо да је корење кључно за стабло, јер из тла упија неопходну влагу и хранљиве материје које одржавају целу биљку. Овај комад дрвета је други по реду, а због строгих захтева за обликом корена, било је потребно да он изгледа органски и да одаје утисак раста. Након што сам пронашао задовољавајући облик, одлучно сам одбацио претходни избор коме је недостајала виталност јер је стабло одавно већ било мртво. У овом делу, концепт корења симболизује и еколошку континуитет и духовну баштину човечанства. Корени су важан елемент који одржава и негује цивилизацију, повезујући нас са нашим прецима, културом и обичајима, пружајући осећај континуитета и припадности.



слика 20. дрвеће са обале Дунава коришћено за скулптуре

Корен је преокренут, а основа стабла је изрезбарена у усправан стуб. Дизајн стуба је инспирисан древном кинеском архитектуром, симболизујући везу између културе и природе. Древна кинеска архитектура је углавном користила дрвене конструкције. Један од најлепших примерака је „Храм неба”. Он се налази на јужном крају Пекинга, и служио је као место где су цареви династија Минг и Ћинг обожавали небеске богове и молили за добру жетву. Изграђен је осамнаесте године владавине цара Јонглеа (1420. године). Његова строга архитектонска поставка, јединствена структура и прекрасна декорација сматрају се најпрецизнијом и најлепшом сачуваном древном архитектуром у Кини“ (Shi 7). У комплексу „Храма неба”, најрепрезентативнија дрвена зграда је „Хала молитве” за добру жетву, чији архитектонски стил одражава поштовање и разумевање природе од стране древних људи и тежњу за хармонијом између неба и човека. Слично томе, изградња древне архитектуре је увек била тимски рад, а технике и естетски стилови су се преносили кроз генерације вештих мајстора, што такође има симболику корена.

Облик дрвеног стуба који је директно инспирисао стил рада „Корени” преузет је из „Забрањеног града” који је оставио дубок утисак на мене приликом посете. Овај стил је типичан за царске палате из периода династија Минг и Ћинг (слика 21). Дрвени стуб је у целости црвене боје, на врху је повезан са хоризонталном гредом и украшен је орнаментима. Обрасци на овим орнаментима се обично разликују у зависности од друштвеног статуса, као што су на пример змајеви често присутни у царским палатама. Стуб је изрезбарен и обрађен од пронађеног дебла, али због ограничене величине оригиналног материјала, било је потребно направити компромисе како би се постигао визуелни склад. Облик стуба је танак, а ако би орнаменти били осликани у стварним пропорцијама, стуб би изгледао веома здепасто, што би нарушило пропорционалну лепоту. После дугог разматрања одлучено је да се задрже само основне боје орнамента. Оне представљају типичан стил бојења кинеске традиционалне архитектуре. На месту где се стуб повезује са основом, примењена је поједностављена апстрактна декорација у виду шарених трака.



слика 21. декорисани дрвени стуб унутар „Забрањеног града”

Дизајн рада „Корени” спаја старе кинеске идеале и модерну уметност, истичући важност поштовања према традицији и природи у савременом контексту. Укратко, уметност и материјали су нераздвојни. Кроз пажљив избор и коришћење материјала, уметници могу изразити своје идеје, емоције и концепте, стварајући дела која говоре о времену, култури и људском стању (слика 22).



слика 22. „Корени”, дрво и боја, 229 x 110 x 104 цм, Рен Јоују, 2024.

4.2 „Споменик I” и „Споменик II”

Под великим утицајем кинеске традиционалне културе и њеног погледа на природу, суптилан однос између човека и природе одувек је био тема којом сам се бавио од почетка својих студија и уметничког рада. На основним и мастер студијама користио сам дрво као главни медијум путем ког сам размишљао о природи и међуљудским односима, настојећи да кроз природна својства материјала испричам њихову причу. Материјали су се, у мањој или већој мери, увек појављивали у свом природном облику у мојим радовима. Гравитационо поље је полазна тачка серије „Споменика”, са којом сам почео да експериментишем још на основним студијама. Као што је приказано на слици 23, задржано је читаво стабло, а на дну су изрезбарене ножице столице, тако да је цела скулптура интегрисана, где су дрво и столица визуелно и физички једна целина. Рад у целини, са својом величином, ствара осећај притиска, при чему видимо како танке ножице столице подржавају снажно стабло, представљајући нестабилну конструкцију. Овиме сам желео да пренесем осећај анксиозности због прекомерног искоришћавања природе које доводи до све озбиљније еколошке неравнотеже.



слика 23. „Нема ничега да изазове прашину”, детаљ, дрво, 235 x 35x 47 цм, Рен Јоују

Камено постоље или плинта у класичној скулптури углавном се представља као база, а понекад је украшено сложеним резбаријама, али је генерално мање важно у односу на саму скулптуру. У савременој уметности, уметници никада нису одустали од увећања значаја постоља и промишљања о њему, одвајајући га од скулптуре и представљајући га као самосталан носилац идеје. Италијански уметник Пјеро Манцони (Piero Manzoni), познат по својим авангардним концептима, изазивао је традиционалну уметност и био је једна од важних личности модерне уметности 20. века. Једно од његових најпознатијих дела је концептуална уметност која подразумева продају конзервираног „уметничког измета“ (у стварности, садржај није такав). Још једно дело које заслужује пажњу је “Socle du Monde”, серија радова у којима је направио метална постоља и позвао публику да стоји на њима, претварајући их у скулптуре. Најсмелије дело у овој серији је постоље које је Манцони обрнуо, представљајући екстремни концепт да је цела Земља његово уметничко дело (слика 24).



слика 24. “Socle du Monde”, Piero Manzoni, 1961.

У Лондону, на Трафалгар Скверу, постоје четири постоља за скулптуре. Због недостатка средстава, планирана статуа краља Вилијама IV на коњу никада није завршена и од 1841. године четврто постоље на северозападном углу трга остало је празно до 1998. године, када је Краљевско друштво покренуло уметнички пројекат који је укључивао ротирајућу изложбу уметничких дела на овом постољу. Због централног положаја трга, који је главно саобраћајно чвориште, ово место је постало популарно за велике догађаје и окупљања, што је повећало изложеност овој ротационој уметничкој поставци. На тај начин уметност је заиста ушла у свакодневни живот људи, а сама чињеница да никада не знате шта ће се појавити на постољу оставља утисак мистерије и ишчекивања. У оквиру овог пројекта, британска уметница Рејчел Вајтрид (Rachel Whiteread) направила је идентично постоље које је обрнула и поставила на четврто постоље, с тим да је разлика била у томе што је коришћен прозирна смола као материјал. Овај контраст између материјалног и нематеријалног је визуелни ефекат који Вајтрид истражује у свом раду, а она је позната по истраживању простора и форме, попут своје познате скулптуре куће која је направљена од бетона. У њеном раду, хладни материјали замрзавају време и претварају га у вечну успомену, појачавајући меморијалну улогу скулптуре.

У „Споменику I”, првобитно сам намеравао да искористим исти принцип као у претходном раду, али одабрани камен није могао стајати као стабло, па је коначни рад био положен на земљу (слика 25). Ово је додатно продубило значење рада, наглашавајући да је природна форма увек главна и тежа. Овај рад такође одражава филозофију кинеске традиционалне културе у односу према животу, задржавајући својства камена наглашавајући га деликатно изрезбареном плинтом. У овом раду истражује се поновно разматрање значења самог постоља. Исклесано каменито постоље изгледа као главни део дела јер је на њега потрошено пуно времена и труда. Ово дело представља и скулптуру и постоље. Ова промена улога и парадокс поставља филозофско питање слично оном о кокошки и јајету. Камен обезбеђује основу за скулптуру, али је истовремено и сам постоље. Ова веза између дела и постоља ствара укупну хармонију. Скулптура је обликована према природном облику камена, што онемогућава да стоји усправно, па је финални производ положен на земљу. Дело користи један природни материјал да нагласи унутрашњу вредност и лепоту сировина, чувајући и увећавајући њихове природне карактеристике, што одражава филозофију живота традиционалне кинеске културе која поштује природу.



слика 25. „Споменик I”, камен, 90 x 50 x 55 цм, Рен Јоују, 2022.

Током израде „Споменика I”, појавила се нова идеја, која је довела до настанка „Споменика II”. Очигледно је да се ово може разумети само као наставак првог рада, као део серије и напредак. У фази избора камена провео сам много времена тражећи облик који подсећа на планину, а затим сам са минималним интервенцијама исклесао ивице у геометријски облик наглашавајући природан изглед камена на врху, као што је приказано на слици 26. Планине имају важно место у кинеској култури. Планина обично представља резервне ресурсе и подршку. Древни људи су имали обичај да граде своје домове испред планина, јер су сматрали да планина иза њих пружа заштиту. У исто време, присуство воде испред куће такође се сматрало заштитном баријером. Такође, планина може складиштити енергију и проток ваздуха. У фенг шују, планине, попут река, имају свој правац протока. (Brown 188) Рад преноси концепт „планина дарује камену“, камен долази из планине и увек памти свој извор, симболишући захвалност човечанства за бескрајно искоришћавање природе.

Значење споменика је у равнодушности модерног развоја према традиционалним вредностима, при чему ће наслеђе предака бити постепено заборављено и на материјалном и на духовном нивоу.



слика 26. „Споменик II”, 26x27x33 цм, камен, Рен Јоују, 2022.

4.3 „Цвеће цвета једно за другим“

У кинеској култури и књижевности, израз „цветање један за другим“ (次第花开) дословно значи да биљке у природи цветају једна за другом по одређеном редоследу и узрочно-последичној вези. Овај израз обично носи поетско и метафоричко значење, сугеришући постепено откривање лепоте или низ догађаја који доводе до позитивног исхода током времена, често призивајући осећај хармоније и лепоте природног тока времена. Он преноси осећај природног реда и лепоте ствари које се развијају у свом времену. У ширем контексту такође може навестити да ће добре ствари доћи у право време, охрабрујући људе да буду стрпљиви и цене природни развој ствари и лепоту живота.

Инспирација за овај рад долази из личних искустава. Када посећујем ресторане и тржне центре привлаче ме зелена и шарена стабла и цвеће које из близине изгледа савршено и без мана. Увек сам се питао како препознати праве од вештачких биљака, па бих пажљиво посматрао ивице листова и цветова да видим да ли имају осушене жуте или смеђе врхове, што је знак природног раста. То ме је навело на питање да ли су људи икада видели осушене вештачке биљке и дошао сам до закључка да је одговор не (слика 27). Понекад праве биљке изгледају савршено, са високо засићеним бојама цветова и листова, и при пажљивом посматрању, изгледају као вештачке биљке, што ме неумитно наводи на дивљење према чудесности природе.



слика 27. обојено и изгорело лишће налик увелом

Првобитни план за овај рад био је да користим најчешће вештачке биљке попут лијана, јер је производни процес једноставан и ефикасан, са идејом да их вертикално окачим, али ефекат није био задовољавајући, недостајало им је живота, биле су круте и непокретне. Потом сам одлучио да користим праве осушене гране као основу. Све су биле мртве и пале, врло суве и крхке, што је захтевало велику пажњу при инсталацији вештачких биљака. Листови вештачких биљака обично су од пластике која има јак мирис и ниску цену, док се квалитетнији цветови праве од тканине, а стабљике су од калупа са жичаном конструкцијом, што омогућава лако обликовање. У раду је коришћено много различитих биљака, не ограничавајући се на један елемент, тако да је свака појединачна грана на једној основној имала најразличитије

врсте биљака. Оваква поставка је субјективна, са уметничким третманом објекта рада. Ова разноликост врста биљака представља идеализован раст, али и значај очувања биодиверзитета.

Пластични листови и цветови су раздвојени и причвршћени стреластим изданцима на стабљикама за лако састављање и растављање. Свака биљка је растављена, паљена и осликана. Користећи високу температуру за обликовање, савијање, па чак и карбонизацију пластичних делова постигнута је имитација природног процеса сушења и падања лишћа током времена. Раздвајање сваког цвета и листа омогућава прецизно осликавање и контролу различитих тонова сваког дела, додајући детаље и разноликост боја. Пластичне гране и стабљике су одбачене, замењене правим гранама (слика 28). Мртва стабла рађају нове цветове и лишће, вештачки материјали добијају нови живот, пролазећи кроз природни циклус од рођења до старости, симболизујући обрнути раст, смрт и поновно рађање и преносећи чудесност и вредност природног живота.



слика 28. „Цвеће цвета једно за другим“, гране и вештачке биљке, димензије варирају, Рен Јоују, 2024.

Овај рад такође преноси потрошачке вредности на друштвеном нивоу. Цвеће има свој период цветања, а људи често теже брзом успеху, користећи различите методе да убрзају производни циклус. Економски развој неизбежно долази уз жртвовање природног окружења, што ствара зачарани круг. Вештачке биљке саме по себи имају унутрашњу противречност; декорација служи за уживање и побољшање друштвеног окружења, па зашто не користити право цвеће и траву? (слика 29) Ова изобличена производна метода води до кризе друштвеног поверења, где разне технике отежавају разликовање стварног од вештачког, па чак и у храни. Једно занимљиво искуство које сам доживео је са најосновнијом намирницом, јајима. У супермаркету, најскупља јаја имају жуманце које ни издалека нема засићеност боје као јаја домаћих кокошака. Након што сам случајно прочитао вест о појави вештачких јаја на кинеском тржишту, ова ситуација ми је изгледала иронично. Ако не знам да су јаја домаћа, могао бих помислити да су тако златна жуманца вештачки произведена.



слика 29. „Цвеће цвета једно за другим“, детаљ

Да бисмо довели до будућности у којој можемо превазићи обнову, изван бесконачног циклуса губитака и поправки где стално морамо да завијамо нове ране, потребна нам је обнова људских вредности (Cheetham 10).

4.4 „Бајка”

Приказ вука у бајкама је врло уобичајен, као и његова појава у прерушеном издању. Неретко је представљен са марамом на глави како би се учинио као мања претња него што заиста јесте, односно имитирао неког нејаког и безбедног попут лика баке у „Црвенкапи”, маме козе у „Вук и седам јарића” или би се претворио у жену као што је то случај у мање познатој бајци „Ирина и шумски дух”. Вук се уобичајено сматра изразито непријатељским животињом, а са марамом на глави и маском, двоструки идентитет постаје синоним за негативни лик у бајкама и служи као упозорење. Када се изолује из оригиналне приче он представља судар бајке и реалности, стварајући контраст између маште и стварности. Овакво издвајање приказа вука са марамом као изолован феномен пружа јединствен угао посматрања тема дотакнутих у мом докторском уметничком пројекту. Овај јединствени угао полази од чистог визуелног језика дечје књижевности, али истовремено у бескрајној лепој фантазији тумачи реалност, бежи од ње, чиме се визуелно продубљује и добија ново значење. Тумачење овог дела је отворено, јер је његова сложеност повезана са сва три аспекта истраживања- култом предака, друштвеним и еколошким проблемима.

Сам рад представља вучју главу постављену на металну арматуру која извирује из бетонског постоља. Израда дела је изведена електричном тестером, са намерним избегавањем приказивања детаља, фокусирајући се само на црвену мараму (слика 30). Важно је напоменути да је одабрано суво дрво малог пања, са дном које је већ почело да трули услед појаве црвоточина, што је значајно ограничило укупне димензије и готово није оставило простор за даље измене. Процес резбарења је био тежак због проблема са фиксирањем, захтевајући велику пажњу да би се одржао ритам и омогућила сигурност.



слика 30. „Бајка”, дрво и боја, детаљ

Дело користи комбинацију различитих материјала - дрво, метал и бетон (слика 31). Истражујући значења у својствима материјала, од бетона до металне шипке, појављује се архитектонска асоцијација, природно нас подсећајући на урбанизацију. Врх спојен са дрветом симболизује ерозију природе и њену коегзистенцију са цивилизацијом. Уметничка дела која обрађују идентитет ликова имају директну намеру, повезујући вука са темама и симболима из бајки, како би истражила и преиспитала њихов савремени значај. Конструира се нова бајка у контексту стварности, намењена одраслима, где се може осетити како се зло у друштву често појављује под топлом маском.



слика 31. „Бајка“, дрво, бетон и метал, 33 x 35 x 126 цм, Рен Јоју, 2024.

5. Учествовање и интервенција

Физичка интервенција, у ширем смислу, укључује и субјективну интервенцију у процесу стварања слика и скулптура уз помоћ материјала. Овде је реч о перформативној интервенцији. Чиста перформативна интервенција представља перформанс уметност која наглашава тело уметника као главни медијум, интеракцију са публиком и пренос концептуалне идеје. Како повезати перформанс и скулптуру је тема овог поглавља.

Аустријски уметник Ервин Вурм (Erwin Wurm) је створио серију под називом “једноминутне скулптуре”, у којој је позивао публику да ступи у интеракцију са свакодневним предметима у неуобичајеним позама. Ова серија радова разбија традиционалну идеју вечности скулптуре, претварајући готове предмете и људска тела у статичне скулптуре, бележећи их кроз видео записе (слика 32). Овим радовима Вурм замагљује границе између скулптуре, перформанса и фотографије.



слика 32. “Headquarter (*Fichte’s addresses to the German Nation*)”, мешани медији, изведено од стране публике, Erwin Wurm, Fichte, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany, 2015

Вурм је такође експериментисао са перформативним скулптурама, где је кроз субјективну интервенцију уметника на глини и свакодневним предметима мењао њихов облик. Ова интервенција је била несвесна и емотивно набијена, остављајући трагове као записе, а затим их репродуковао у трајним материјалима као што су бронза, алуминијум и смола, чувајући и излажући те радове. Тако је материјал дела истовремено служио као медијум и објекат интеракције, показујући могућност спајања статичних и динамичких елемената у скулптури и перформансу.

Гилберт (Gilbert) и Џорџ (George) су у потпуности постали живе скулптуре у перформансу под називом “певајуће скулптуре”, бојећи своја тела у бронзану боју и облачећи се у традиционалне одела, док су на постољу певали песму “Underneath the Arches”. (слика 33) Њихова дела су заснована на перформансу, али су уметници увек укључивали своје личне идентитете као медиј скулптуре, желећи да створе блиску везу и дијалог између уметности и публике. Они су рекли: “Ми смо само људски вајари.” (Dreishpoon para 3)



слика 33. “*The Singing Sculpture*” at the Art Gallery of New South Wales as part of Gilbert & George present project in 1973.

Ово поглавље покушава да замагли традиционалне форме представљања скулптуре, интегришући статичне и динамичке елементе који наизглед делују супротно и контрадикторно у процес стварања скулптуре. Коришћењем готових предмета за стварање на лицу места, додавањем намерних перформативних елемената у процесу израде, интеракцијом са живим бићима и преносећи тренутке привремене статике, ова дела постепено разбијају уобичајене концепте скулптуре и траже везу између простора и времена.

5.1 „Hi!”

Рад „Hi!” је био први покушај рада са теракотом. Керамика има дугу историју као и дрво, са топлим и пријатним осећајем. У овом делу, осим што сам покушао да што реалније прикажем објекат, додао сам и концептуални аспект, што је главни разлог зашто сам изабрао овај материјал. Дело приказује прецизно израђену, сјајну кожну ципелу, направљену од црне глине коришћењем технике формирања глинених плоча. Ова техника осигурава да дебљина слоја коже буде уједначена, а облик не превише гломазан. Након што је облик завршен и осушен, на површину је нанета црна глазура како би се што више имитирао сјајни изглед коже.

Коришћени су различити алати и методе за обликовање глине, а облици, узорци и текстуре настали током процеса значајно су утицали на визуелни ефекат дела. Коришћена теракота је влажна и мекана током обликовања, финија од обичне глине за вајање и може чак задржати отиске прстију који би се у процесу ливења вероватно изгубили. Ослањајући се на ово својство, при изради скулптуре ципеле, на предњем делу је остављен јасан отисак друге ципеле. Занимљиво је то што, иако изгледа да је процес једноставан, овај корак захтева поновни дизајн и промене, јер је поступак неповратан. Ако је предњи део већ формиран и затим уништен, тешко га је поправити, јер се мора чекати да глина достигне одређену чврстоћу пре него што се примени притисак. У супротном, цела предња страна би била деформисана, што би онемогућило формирање пуних и глатких линија. Приликом првог покушаја остављања отиска сам био неодлучан, плашећи се да ће ова „деструктивна” акција уништити детаље на којима сам дуго радио. Сада постоје две верзије овог дела. Прва верзија је направила релативно плитак отисак са ивицама које су се ломиле јер је глина већ изгубила много влаге (слика 34). Ипак, укупан визуелни ефекат је задовољавајући. Пошто сам први пут пробао црну теракоту - Нигра, размишљао сам о употреби температуре од 1240 степени да бих постигао аутентичну црну боју коже, али резултат није имао очекивану дубину црне боје. Због недостатка знања о глазури, нисам је користио, већ сам нанео црну кремну за ципеле. Површина није била нарочито сјајна, али је могла показати жељени ефекат.



слика 34. „Hi!”, теракота, детаљ

Друга верзија донела је нове покушаје. Променио сам модел ципеле, чинећи процес занимљивим, а не досадним; почињање од почетка није био понављајући посао. Због тежње ка савршенству облика ципеле, овог пута сам направио дрвену унутрашњу подршку, сличну оној коју користе обућари. Ово је обезбедило значајну подршку, олакшавајући обликовање танког слоја глине. Након што је спољашњи део благо отврднуо, целина је скинута и спојена са ђоном. Треба рећи да на тржишту постоји безброј стилова ципела. Неке од врхунских дизајниране су са великом пажњом према детаљима, комбинујући ергономију и кожане материјале са разматрањем удобности, што је прави занат. За ликовну уметност, поновно прецизирање површинског облика је циљ визуелног приказа. Ова верзија је у техничком смислу напреднија, а површина је глађа и течнија након обраде сунђером. Процес отискивања није протекао тако глатко; неколико пута сам га мењао док нисам постигао прихватљив естетски изглед. Један од разлога може бити модел ципеле, чији нагиб леве и десне ноге није био довољно изражен, што је резултирало правим ивицама након отискивања, без видљивог закривљења. Такође, можда је врх ципеле био превише извијен и дебео, што је довело до великог контраста између притиснутог дела и оригиналне површине ципеле. Управо су ове поновљене измене и дизајн омогућили овај наизглед једноставан отисак. Након што је целина завршена, требало је да се осуши на ваздуху. Током процеса сушења, посебну пажњу треба посветити пукотинама услед танке глинене плоче. Потребно је прекрити делове тканином како би се смањио ризик од неравномерног сушења након чега се обавља печење на температури од 1220 степени.

Начин излагања дела је такође од велике важности. Иако постављање ципеле на под може створити драматичан ефекат и привући пажњу својом преварљивом природом, одабир висеће инсталације на зиду боље одражава тему и наглашава осећај хладноће. Начин вешања је пажљиво разматран. Најбоља опција је да дело буде близу зида, без видљивих знакова причвршћивања. Током израде глинене форме, на пети ципеле је остављена рупа пречника око 6 мм за причвршћивање на зид. Гвоздени клин је учвршћен топлим лепком, а одабран је клин уместо шрафа како би се избегло окретање целог дела приликом причвршћивања на зид. За бушење зида коришћен је стандардни метод са уградњом експанзионих шrafoва, без потребе за бригом око убацивања клина. Иако клин није тако стабилан као шраф, довољно је снажан да подржи тежину дела и спречи његово клизање. Најважније је да овај начин вешања обезбеђује чист и уредан изглед.

Чин гажења скулптуре је намерно изведен и није само случајна текстура настала приликом обликовања (слика 35). У презентацији дела можемо замислити да видимо заправо два пара ципела, једну физичку и једну која недостаје. Ношење оваквог типа кожних ципела у друштвеним ситуацијама обично представља вид формалности, поштовања и углађеног изгледа, указујући на извесну меру етике и друштвених норми и очекивања. Спољашњост представља човеков изглед, док унутрашњост одражава комплексне психолошке активности. Дело драматично приказује контраст између свечане и сјајне кожне ципеле и скривених психолошких намера, користећи социјално-психолошке комплексности да пренесе суптилне друштвене односе. Комплексност људских односа често доводи до кризе поверења и стварних емоција, што ствара завере и сукобе иза интересних ланаца, директно и индиректно утичући на друштвену стабилност, националну хармонију и еколошку равнотежу.



слика 35. "Hi!", теракота, 30 x 11 x 13 цм, Рен Јоују, 2023.

5.2 „No entry”

Инспирација за рад „No entry” је настала током шетње кроз шуму, када је изненада пут којим сам свакодневно шетао био блокиран палим деблом услед природних непогода (слика 36). Ова ситуација преноси осећај као да су на овој земљи људи уљези, приморани да стану, промене пут. Јавља се питање - да ли људи ометају живот дрвећа или дрвеће омета људе. Ово се десило на неколико стаза, а након детаљног разматрања композиције и структуре лепоте грана за касније фотографисање, одабрао сам једно место као локацију за снимање које може да прикаже дубину стазе, док густо дрвеће у позадини ствара атмосферу и појачава контраст. Оборене гране су тако биле распоређене у простору да су појачавале осећај дубине. На неколико грана насликао сам упадљиве жуте линије налик тракама за забрањен приступ одређеним местима, стварајући контраст са зеленим окружењем (слика 37).

У природи, људи су генерално у доминантној позицији, они су ометачи. Кроз квази-анимистички приступ остварена је обрнута интервенција, где је људско понашање изненада ометено, а природа је та која ступа у акцију. Шетачи који наиђу на ову сцену вероватно је сматрају ретком, неусклађеном и комичном. Након што је дело завршено, после неког времена поново сам ишао у шетњу и видео да су све гране које су блокирале пут очишћене, што је било очекивано. Поставља се питање, шта може зауставити брзи развој човечанства?



слика 36. Пример стабла обореног услед природних непогода у шуми где је настао рад „No entry”



слика 37. "No entry", фотографија, 45 x 60 цм, Рен Јоују, 2023.

5.3 „Дишем њеним темпом”

„Дишем њеним темпом” је дело настало као интервенцијска фотографија, у којој руком на леђима свиње осећам њен ритам дисања и покушавам да ускладим своје дисање с њеним током једне минуте. Пре него што сам пронашао животињу која ће ми помоћи да остварим овај рад, у глави сам већ замислио сцену: чучим испред лежеће свиње и стављам руку на њене ребра да осетим њено дисање. Међутим, коначни ефекат дела је мало другачији због услова на терену. Прво, ради безбедности, нисам одмах ушао у свињац, јер би то могло изазвати напад или провокацију, нарочито приликом приближавања животињи. Такође, није било сигурно да ће свиња лежати на земљи. Друго, додавање елемента оградe и коначно сечење композиције фотографије, као и урамљивање слике, ствара осећај притиска окова (слика 38). Тако се живописно преноси укупна емоција дела.

Употреба животиња у уметничкој пракси је стара колико и сама уметност. Оне се не користе само као визуелне представе, већ су их многи уметници користили као жива створења у својим радовима. Тако је на пример Јозеф Бојс (Joseph Beuys) користио како мртву животињу, односно мрвог зеца, у свом перформансу „Како објаснити слику мртвом зецу”, тако и живог којота у перформансу „Којот. Ја волим Америку и Америка воли мене”. Марина Абрамовић је имала телепатске радове са змијама, док је Јанис Кунелис (Jannis Kounellis) користио живе коње и папагаја. Животиња је: (1) објект, када уметник користи њено тело и понашање као средство изражавања; (2) субјект, када заједно са уметником остварује специфичне егзистенцијалне ситуације два различита створења и (3) симбол, када указује на историјска архитектпска значења, а не на себе као живо створење. (Шуваковић 800) Избор свиње као субјекта је због тога што су органи свиње и човека углавном исти када је у питању функција дисања, а свиња је такође типичан представник домаћих животиња. Иако дело на површини изгледа као израз саосећања и милосрђа, покушајем да се осећа исто кроз синхронизовано дисање, то је само један слој значења. Намера је да се кроз метафору свиње изрази разлика између апсолутне моћи људи и слабијих. Судбина ове свиње је лако замислива. Овде се не расправља о томе да ли је људима потребно конзумирање меса, већ се фокусира на лицемерје друштвених слојева и суштину капитализма, поређењем њиховне судбине са нашом.



слика 38. „Дишем њеним темпом”, фотографија, 72 x 27 цм, Рен Јоују, 2024.

5.4 „Желим друго дете”

Можемо лично осетити да је животна средина, од које жива бића зависе, изложена невиђеним изазовима. Климатске промене су непредвидиве, природне катастрофе су честе, али изгледа да су ове ствари попут зарасле ране која више не боли, па их људи полако заборављају све док се не догоде поново. Извештаји медија након догађаја бивају прекривени великом количином нових вести, док су стварни ефекти дуготрајни, деструктивни и неретко непоправљиви. Еколошки проблеми су дугогодишња тема интересовања и размишљања одређених уметника. Екоуметност произилази из забринутости уметника због утицаја људских интервенција у природним процесима. (Heartney 169)

У делу „Желим друго дете”, коришћена је морска вода и традиционална кинеска калиграфија, понављајући и трошећи боцу од 100 мл морске воде. Приметићемо да сваки пут када се пише вода се суши и нестаје, а после много понављања на папиру остају само нејасни трагови. Ово подсећа на постепено бледење наших сећања на природне катастрофе које нас дубоко погађају и сугерише да одбијамо предузети мере за еколошки опоравак. Инспирација за ово дело дошла је из вести о томе како Јапан испушта радиоактивну воду у море, упркос противљењу међународних организација. Ова вест ме је дубоко потресла, јер сам у том тренутку размишљао о другом детету. Дошао сам у ситуацију да не желим да доведем дете у овај оштећени свет. Дело се на крају појављује као бледа слика, носећи моје жеље, али након испаравања воде, остаје на беспомоћан начин у оковима, односно раму. Овај осећај је попут вапаја обичних људи против поступака властодржаца који уништавају животну средину ради профита, али на крају ти вапаји остају без одговора и резултата. Морску воду сам донео са обале Грчке, јер из личних разлога нисам могао да одем на место догађаја, а можда и зато што је подручје око нуклеарне електране недоступно обичним људима. Али воде свих мора су повезане и временом можда ниједан океан неће бити поштеђен. Стога, није важно да ли је морска вода заиста радиоактивна, користио сам овај материјал као немоћан глас, укључујући своје емоције наде за нови живот, изражавајући нашу савремену одговорност према будућим генерацијама.

У савременом уметничком изражавању, употреба реченица као медијума за директно приказивање често доноси снажну емоционалну резонанцу. Термин, фраза или текст, извађени из свог уобичајеног контекста и поново смештени на празну страну, на пример, на зид галерије, могу у потпуности променити своје значење. (Kotz 4) За разлику од начина на који људи користе ове реченице у комуникацији, било да их изговарају, пишу у књигама или објављују на друштвеним мрежама, уметнички приказ ових реченица делује као да неко узима мегафон да их објави, чиме се увећава само значење реченица и ојачава концептуална намера уметника. Уобичајени начини изражавања укључују: коришћење неонских светала за формирање сваког слова, велике натписе, пројектовање текстова на зграде, шивење слова косом на тканини или формирање речи било којим предметом и слично. Циљ овога је да најчешћи и најдиректнији начин изражавања језика постане визуелни приказ, како би се идеја изразила одређеним уметничким стилем

Писање морском водом на пиринчаном папиру је заиста нови експеримент (слика 39). Неки људи пишу водом на тлу, али углавном користе мастило за писање. Током експеримента откривено је нешто занимљиво: морска вода има већу густину, што значи да на папиру пружа већи отпор у поређењу с мастилом, а најважније је да папир апсорбује више морске воде. Писање пет кинеских знакова на летњој собној температури, без примене спољашње силе, захтевало је природно сушење у трајању од око 35 минута. После 10 и више пута поновљеног писања, ивице сваког знака почеле су да показују беле оквире, вероватно због соли из морске воде, што је било неочекивано пријатно изненађење (слика 40). Након око 20 поновљених писања, остао је 81 милилитар неискоришћене морске воде. Када је целокупна прикупљена морска вода била искоришћена, папир је већ јасно приказивао контуре кинеских знакова. Иако је укључивало поновљено писање, коначни ефекат био је набран бели папир, чисти предмет који задржава време писања и време чекања док се папир суши и знакови нестану. Овај папир је у суштини плитак рељеф који носи напетост времена.



слика 39. „Желим друго дете“, процес писања



слика 40. „Желим друго дете“, трагови воде након сушења

Ово дело је изведено у виду перформанса писања на папиру, а веза са скулптуром је у томе што је коначни доживљај за посматрача набрани и траговима испуњен бели папир, који представља објекат. Ово такође објашњава намеру дела (слика 41). У Кини постоји стара изрека: “Вода храни све, али се не бори.” Заиста се надам да ће трагови људског постојања на Земљи бити попут воде на овом папиру која тече, не нарушавајући и не преуређујући прекомерно, већ само постојећи- то је довољно.



слика 41. „Желим друго дете”, пиринчани папир, морска вода, стакло и дрво, 31 x 78 x 3 цм, Рен Јоју, 2024.

6. Дигитални медији

Дигитализација данас мења начине људске производње и живота, а ни уметници нису изузетак. Дигитална ера је суштински променила начине на које се уметност ствара, циркулише на тржишту и подржава, одражавајући транзицију света у још повезаније друштво. (Kyung and Cerasi 35). Познати су нам NFT уметност, AI генерисана уметност, неки уметници користе 3D технологију да би приказали своја дела у аугментованој реалности (AR), док неки користе одговарајућу опрему за директно стварање у виртуалној реалности (VR). Помоћу метода дигиталног вајања понекад можемо убрзати и олакшати процес стварања, на пример, кроз софтвер за моделирање дигиталне скулптуре, затим рендеровање и додавање ефеката, или коришћењем технологије 3D штампе за стварање физичких модела. Такође се могу користити високо прецизни скенери за снимање информација о тродиментионалним скулптурама или малим моделима као подацима за чување, што се може користити за рендеровање и испробавање различитих ефеката, бојења и слично, пружајући велику креативну слободу.

На основним студијама нисмо имали обавезан курс дигиталног вајања. Он је уведен након наше генерације па нисмо прошли систематску обуку. Ипак, курс је био релативно кратак, око месец дана и за то време није било могуће потпуно овладање овом вештином, већ је само уведена као хоби. Лично користим софтвере попут ZBrush-а, Blender-а и Substance Painter-а, све кроз самостално учење и вежбу и тренутно влада основним моделирањем, рендеровањем и једноставном анимацијом. На крају крајева, софтвери су само алати за уметника, у служби идеја, а не професија у коју би требало улагати много времена за вежбу.

Дигитално вајање има своје предности и ограничења обзиром да његова производња у рачунару користи тачке, линије и површине за креирање мреже и моделовање, познато као полигони или лица. У полигоналном моделовању, 3D објекти се моделују користећи мрежу полигона како би се рекреирала површина која се приближава. Обично се користе четворостране четвороугаоне или тростране троугласте форме. (Chandramouli 113). Овај начин рада је брз и интуитиван, омогућавајући основне операције на тачкама, линијама и површинама за стварање стандардних геометријских облика и украса који нису доступни традиционалном ручном вајању. Постоји много софтвера који симулирају технике ручног вајања користећи разне четке за постизање детаљног вајања и високо прецизних ефеката, што је веома корисно за уметнике са искуством у вајању. Уз помоћ 3D штампе, могу се увећавати или смањивати скулптуре и производити се у великим количинама. Ограничења дигиталног вајања су разлог зашто преферирам ручно вајање. Дигитална скулптура у софтверу не може пренети осећај физичке скулптуре. Ротација у прозору омета уобичајени начин посматрања у стварности, а обликовање има "мек" осећај, без снаге и експресивности. Ако је потребно приказати текстуру, површина изгледа вештачки. Машине никада не могу заменити ручни рад када се ради о дрвеним или каменим скулптурама, јер би то значајно умањило животност дела. Такође, време потребно за учење је изузетно дугачко, посебно за сложене процесе који захтевају комбинацију различитих 3D софтвера и софтвера за графички дизајн. Ако се не користе редовно, постоји ризик да вештине постану рђаве, а честе надоградње софтвера могу изменити радне процесе.

Основни процес дигиталног вајања обухвата основно моделирање, поновну топологију, расподелу UV мапа, детаљно вајање, мапирање детаља између високих и ниских модела, текстуре, подешавање светла и рендеровање. Ако се модел не рендерује већ се директно штампа, могу се изоставити UV мапе, текстуре и рендеровање и користити напредна опрема за штампање за стварање високопрецизних модела.

Дигитални модели се углавном користе у анимацији и филмским специјалним ефектима. Последњих година постају све популарнији у вајарским програмима на кинеским факултетима. Проблем који се може приметити у раду студената вајарства је естетска дезоријентација, односно опседнутост постизањем екстремног реализма, попут текстура коже, набора одеће, детаљних украса, што води губитку уметничке концизности и дистилације скулптуре. Визуелни и перформанс уметник, Сатервајт (Jacolby Satterwhite) је један од пионира 3Д моделовања у дигиталној технологији. (Kholeif 54) Овај уметник је познат по својим мултидимензионалним експериментима и пробојима у 3Д дигиталној уметности, са разноврсним стиловима у свом раду. Поред дигиталног моделовања, користи и технику зеленог екрана за перформансе, које интегрише у футуристичке сцене са интензивним бојама и сложеним елементима. Често користи модел свог тела као прототип за стварање и штампање реалистичних скулптура у природној величини, које потом комбинује са светлосним ефектима, концима и текстом како би створио необичне визуелне приказе. Осим тога, његов рад укључује и електронску музику, анимиране видео радове, виртуелну реалност и хибридне колаже који истражују теме попут сећања на мајку, квир културе и виртуелне стварности (слика 42).



слика 42. "Room for living", поглед на инсталацију, Jacolby Satterwhite, 2019.

У овом пројекту покушавам да користимо дигиталне софтвере за постизање жељених ефеката, чиме се значајно убрзава процес стварања, олакшава преглед и излазак у облику фотографија. Поред тога, користим опрему и специјалне технике у фабричким радионицама за бојење, што није могуће у обичним студијима са конвенционалним бојама.

6.1 „Одмори се”

Данас је живот свуда исти; сви мисле, делују, говоре и живе према истим општим правилима, која нису диктирана личним уверењем или осећајем одговорности за сопствени живот, већ неким другим, анонимнијим фактором. (Frieze 117) У ери интернета људи добијају информације на разне и ефикасне начине, као да је њихов лични свет повезан са светом маса. Иза наизглед једноставне размене информација крије се преобликовање и уништење личних вредности.

Венера је симбол љубави и лепоте у старогрчкој митологији. Милоска Венера (Aphrodite of Milos) у уметности представља врхунац телесне лепоте, монументалну свечаност и елеганцију, показујући духовну димензију класичног тела. Користећи ову класичну скулптуру за дигиталну адаптацију раздвојено је тело Венере од постамента. Венера је постављена у лежећи положај са главом која је наслоњена на постамент, попут јастука, стварајући слику скулптуре која се одмара (слика 43). Скулптуре су обично направљене да буду монументалне, никада да се не „сруше”. Овај чин постављања не представља само духовни носач уметничке културне историје, већ и гради људска уверења.

Субјективни акт обарања скулптуре уметнички је необичан и изазива традиционално визуелно искуство јавности. Циљ је двострук: прво, да се промисли о манипулацији спроведеној путем забавних садржаја, друштвених мрежа и модерне културе „идола” и инфлуенсера. Скулптура Венере, симбол љубави и лепоте, која је легла да се одмори говори о изгубљеним вредностима и изгубљеној личном естетици која постаје све важнија, али и о неопходности да се увиди право лице „идола”, односно да им се дозволи људскост . Променом улоге постамента, нечега што обично служи да уздигне скулптуру, преиспитује се морал и естетика коју људи подржавају претходно наведене друштвене појаве.



слика 43. „Одмори се”, штампа на платну, 38 x 20 цм, Рен Јоују, 2021.

6.2 „Далека планина“

Због недостатка времена, овај рад је морао да промени свој првобитни облик. Уместо да буде представљен у белом мермеру, који би нагласио скулптурални квалитет, сада може бити приказан само кроз 3Д модел. Коза пасе на падини, док је планина, уместо природног пејзажа, представљена као козја лобања. Лобања је направљена коришћењем реалистичног скенираног модела, који је затим увезен у софтвер ради уређивања. Избрисани су непотребни шупљи простори, како би се лобања трансформисала у чврсту базу (слика 44). Облик козе на врху је једноставан и сажет.

Елементи у делу директно преносе намеру коју желе да изразе. Козја лобања делује као напуштена историја, јасно представљајући наслеђе предака. Може бити осиромашено, тужно, док жива коза трага за храном, али резултат је очигледно негативан. Ова поставка преноси неколико нивоа значења. Наслеђе предака има дубок утицај на будуће генерације. У контексту природе, разматра се циклус живота и смрти и како суочавање са озбиљним еколошким катастрофама и прекомерном експлоатацијом природе може постати незаустављиво ако се не третира и не решава адекватно. На духовном нивоу, вековна суштина наслеђена у националној и традиционалној култури је драгоценост за потомке. Духовно осиромашење и губитак могу довести до распада принципа и мотивације за одржавање цивилизацијског поретка и станишта.

Ова скулптура преноси визуелну метафору, спајајући директну, инстинктивну тему опстанка и смрти, наслеђа и еколошких питања, стварајући дубоку рефлексiju наших акција.



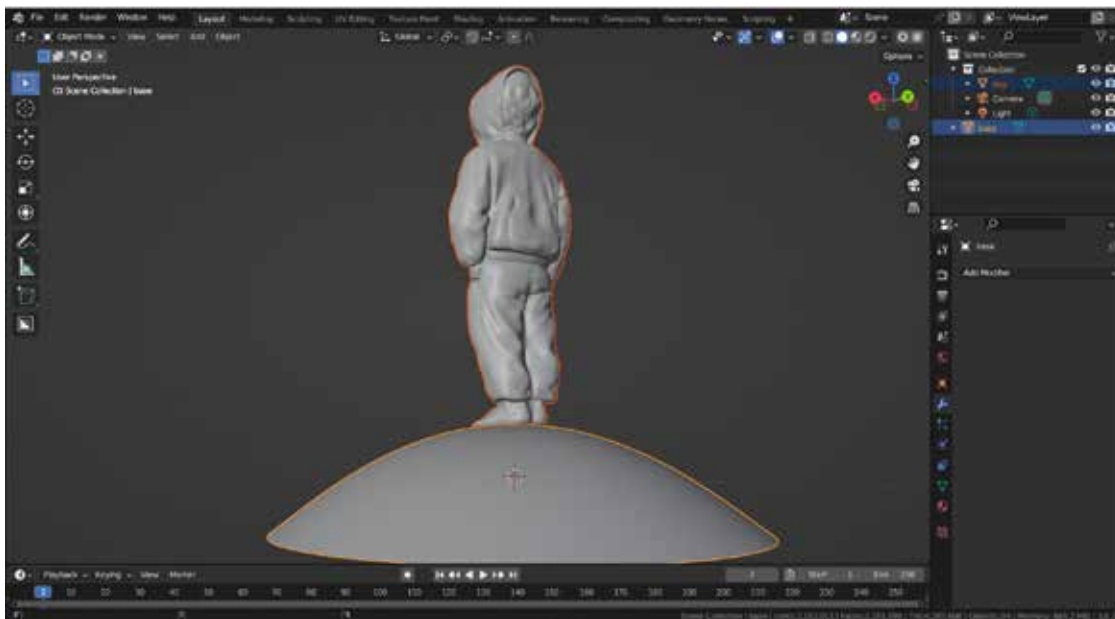
слика 44. „Далека планина“, штампа на платну, 38 x 20 цм, Рен Јоју, 2024.

6.3 „Надам се да се свет добро опходи према теби”

У протекле две године, мој идентитет се променио од студента до оца, што је довело до промена у емоцијама и размишљањима, нарочито изнутра, са снажном жељом да пружим љубав. Деца увек наслеђују наде претходних генерација, представљајући важну улогу у наставку људске цивилизације. У овом пројекту сам укључио елемент детета како бих истражио преплетање наслеђа предака са природним и друштвеним окружењем, као и утицај и размишљања о томе како се ове ствари преносе са једне генерације на следећу. Када се помене дете, неколико речи инстинктивно искочи у мојој глави: чистота, невиност, енергија, природа. Они су нови живот и можемо их замислити како босоноги трче и играју се у природном окружењу, срећно комуницирајући са животињама, без икаквог осећаја агресије, као што таоизам заговара враћање природи и слављење оригиналности.

Примитивни људи и деца перципирају свет интегрално, без поделе и раздвајања на изоловане јединице. Њихов однос са природним окружењем је јединствен. Због оваквог интегралног става, могу ближе приступити објектима без искривљавања њиховог оригиналног изгледа. Ово је осећање блискости коју модерни, одрасли људи, пуни “паметних мисли”, не могу имати. (Liu 116)

Због потребе да дело има мекане и течне линије у комбинацији са једноставним и глатким постољем, користио сам дигитално моделирање и 3D штампу. Сви делови су моделовани у отвореном софтверу Blender, а затим су у студију одштампани у смоли и обојени (слика 45). Цела скулптура је обрађена поступком електролучне позлате, чиме је на површини резина створен ефекат рефлектирајућег нерђајућег челика налик огледалу. Деца су огледало света; из њихове јединствене перспективе, неке ствари су неразумљиве и неприхватљиве. Одрасли су навикли на природно и друштвено окружење, али су током одрастања изгубили своје оштре ивице и били приморани да прихвате оно што јесте.



слика 45. рад у отвореном софтверу Blender

Ова скулптура приказује дечака као главни субјекат са полукружним постољем. Дечакова поза је са рукама у џеповима и са дуксерицом обученом наопако, тако да капуљача покрива цело лице. Инспирација је дошла од облачења деце, када понекад случајно обучете одећу наопако или дете само покуша да се обуче и обуче се наопако на симпатичан начин или покуша да се сакрије прекривањем сопствених очију (слика 46). Ово покушава да прикаже субјективну намеру детета да кроз овај чин избегне суочавање са стварним светом, из њихове перспективе. Овај рад преноси емоционални контраст, хумористичку динамику и осећај усамљености и туге, надајући се да ће публика из другачије перспективе схватити да све што радимо, било добро или лоше, представља наслеђе за будуће генерације.



слика 46. „Надам се да се свет добро опходи према теби“, photopolymer resin, 28 x 28 x 38 цм, Рен Јоују, 2024.

7. Целина у простору

Рад на овом пројекту је био испуњен изазовима попут временских ограничења, радног окружења и недостатка професионалних алата. Иако неки детаљи нису изведени као што су провобитно замишљени целокупни утисак који је у почетку био постављен као циљ је и надограђен.

Однос тродимезионалних и дводимензионалних објеката, као и мешање скулптура у традиционалном и модерном смицлу и појава веома различитих медија чине ову изложбу врло уникатном. Од шест радова који се налазе окачени на зиду појављују се две фотографије, два дигитална модела одштампана на платну, једна урамљена калиграфија и једна скулптура од теракоте. Осим тога, у ваздуху у близини зида се појављује рад „Цвеће цвета једно за другим” док се на поду налази масивна камена скулптура. Дрвена скулптура по којој цела изложба носи назив „Тиха апокалипса” доминира простором својом величином и колором, а блиско је прати, такође дрвена, скулптура „Корени”. У простору се налазе још две мање скулптуре изложене на постаментима - једна камена, а друга изведена коришћењем 3Д штампача, као и једна слободно-стојећа скулптура која користи више различитих материјала- дрво, метал и бетон. (слика 46) Веома је важно како радови међусобно функционишу у простору, јер то утиче на перцепцију целине и детаља. Њихов начин излагања, боја, материјал и величина пружају визуелну разноликост употпуњену пажљиво одабраним распоредом излагања који омогућава субјективно управљање ритмом посматрања. Међутим, све то треба прилагодити стварној архитектонској структури галерије. Укупан ефекат поставке у простору треба да има динамичну линију кретања, тако да посетиоци, од уласка у галерију, осете ритам у визуелном и путном водичу, што ће појачати њихову интеракцију са изложбом.

Закључак

На самом крају морамо да говоримо о улози уметности у друштву и свету уопште. Навешћу један једноставан и релевантан пример: Бојс је на једној документарној изложби засадио 7000 храстова, на тај начин директно и индиректно трансформишући друштво уметничким средствима. Неки кажу да је уметност бескорисна, али ја верујем да што је живот богатији, то је људима потребнија уметност. Уметност је као отров који разбија монотонију живота, а наравно, живот је противотров. Између ова два аспекта, уметник мора да пронађе равнотежу.

Интерпретација уметничких дела је вишеслојна, било да је у питању стручно или необучено око, чак и међу уметницима често постоје погрешна тумачења и неразумевања. Кроз ову завршну тезу настојим да обрадим и разјасним своја размишљања о креативном процесу, уређујући језик како бих објаснио свако дело појединачно, с надом да ћу водити публику да осети првобитну намеру моје креације - да повећам видљивост и привучем више публике ван уметничке заједнице. То је крајњи циљ ове изложбе и моје уметничке праксе.

Скулптура као тродимензионална уметност природно привлачи пажњу. Овај истраживачки пројекат превазилази претходна искуства у скулптури, проширујући разумевање и границе ове уметничке форме, доносећи нове, занимљиве могућности у креативне методе и размишљања. Током рада на појединачним делима сусрео сам се веома различитим материјалима и техникама које су разбиле монотонију и инспирисале настанак радова који првобитно нису били у плану. Рад у дрвету је нешто на шта сам „навикао“, па се и он показао као изазован и непредвидив. Паралелно са великим скулптурама сам радио и на дигиталним радовима који захтевају потпуно другачији приступ и начин размишљања, а поред свега тога сам активно укључио и рад са бојом којим сам се до сад ретко бавио. Ово богато искуство је видљиво и у самим радовима и на изложби као целини.

На изложби „Тиха апокалипса“, у великој већини радова појављују се супротстављени елементи у различитим облицима, који су у међусобној контрадикцији, али истовремено се допуњују. Дрвена скулптура медведа и плишани меда, камени постамент и сирови камен, дрвени стуб и корен дрвета, овчија лобања и јагње, отисак ципеле и ципела – сви ови парови граде тензију кроз супротстављеност и јединство, али на крају у целини стварају метафору и унутрашњу вредност. У дугогодишњем континуитету моје уметничке праксе, субјекти радова су углавном животиње, а посебно у овом пројекту, где се појављују црни медвед, глава вука, овца и свиња. То није питање личног укуса, већ симболика кроз коју се одражава људско биће. Иако нигде нема директне представе одраслог човека, он је увек присутан. Исто тако, избегавање директног приказивања људских ликова и фокусирање на предмете је најбољи начин да се изрази тема овог пројекта. Предмети су овде главни, а људи би све више требало да дају приоритет другим елементима екосистема како би могли да остваре и уживају у одрживој будућности. Ова серија радова у изложбеном простору приказује животиње, дрвеће и људску културу, стварајући тако моју визију „екологије“, чекајући да је публика „упозна“.

Када се вратимо на три главна аспекта која чине претњу апокалипсе из мог угла посматрања- ерозија култа предака, друштвени и еколошки проблеми- наслеђе је кључни део који повезује остала два аспекта, било да је реч о културном наслеђу или специфичним објектима који се преносе кроз генерације. Да би се публици пружио директан осећај, најбољи начин је да их укључимо. Како? Нека осете одговорност показујући им утицај на њихово потомство, јер брину о члановима своје породице. Ово је генетски код људске културе, а родитељство је такође динамично и одрживо. Изложба се тиме не осврће искључиво на пропадање учења и искустава које смо ми наследили, већ говори и о будућем наслеђивању.

У истраживању теме апокалипсе, ова серија скулптура из више углова показује моје личне мисли, истовремено чврсто и одмах привлачећи пажњу публике. Ствари које обично виде више нису оно што су биле; уместо тога, оне су намерно модификоване и уређене мојом руком. Ове скулптуре пружају визуелно задовољство и остављају простор за дубоко размишљање.

Литература

1. Brown, G. Tristan. *Laws of the Land*. Princeton University Press, 2023. Print
2. Chandramouli, Magesh. *3D Modeling and Animation: A Primer*. CRC Press, 2022. Print
3. Cheetham, A. Mark. *Landscape Into Eco Art: articulations of nature since the 60s*. The Pennsylvania State University Press, 2018. Print
4. Dreishpoon, Douglas. *Modern Sculpture Artists in Their Own Words*. University of California Press. 2022. e-book
5. Frieze Foundation. *Frieze - A to Z of Contemporary Art*. London : Phaidon Press Limited, 2016. Print
6. Gjestal, Kristin, et al. *Philosophy of Sculpture, Historical problems, contemporary approaches*. Routledge. 2021. Print
7. Heartney, Eleanor. *Art&Today*. Hong Kong : Phaidon Press Limited, 2008. Print
8. Hodge, Susie. *Why Your Five Year Old Could Not Have Done That*. Thames & Hudson, 2012. Print
9. Irvin, Sherri. *Immaterial: Rules in Contemporary Art*. Oxford University Press, 2022. Print
10. Kholeif, Omar. *The Artists Who Will Change The World*. London : Thames & Hudson, 2018. Print
11. Kotz, Liz. *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*. The MIT Press, 2007. Print
12. Kyung, An i Jessica Cerasi. *Who's afraid of contemporary art?*. London : Thames & Hudson, 2017. Print
13. Liu, ShaoJin. *Zhuangzi and Chinese Aesthetics*. Yue Lu Press, 2006. Print
14. Shi, Sijun. *Illustrated Details of Ancient Architecture Construction Techniques*. Liaoning Science and Technology Publishing House, 2010. Print
15. Taylor, C. Mark. *Refiguring the spiritual: Beuys, Barney, Turrell, Goldsworthy*. Columbia University Press, 2012. e-book
16. Вујанић, Милица, и др. *Речник српскога језика*. Нови Сад : Матица српска, 2018. Print
17. Weintraub, Linda. *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. University of California Press, 2012. Print
18. Шуваковић, Мишко. *Појмовник теорије уметности*. Београд : Orion Art, 2011. Print

Онлине извори

1. Alemanni, Cecilia. "Statement." *La Biennale di Venezia*, 2022, <https://www.labiennale.org/en/art/2022/statement-cecilia-alemani>.
приступљено 10.6.2024.
2. Xu, Jiahe "Dialogue | Nobuo Sekine: Using the power of art to make pedestrians feel happy" *The Paper Art Review*, 2019, https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_3457280 приступљено 14.7.2024.
3. Tate. "Mono-ha." Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/mono-ha>.
приступљено 15.8.2024.

Списак фотографија

- Слике 1-7, 9, 10, 13, 14, 17-23, 25-31, 34-41, 43-46 су из приватне архиве аутора Јоују Рен (Youyu Ren)
- Слика 8 "*Rowan Leaves and Hole*", Windfallen oak branches, Andy Goldsworthy, 2023
Copyright © 2024 Andy Goldsworthy
- слика 11 "*Three Gorges Dam Migration*", Woodcut scroll, Yun-Fei Ji, 2009–10
© 2024 Yun-Fei Ji
- Слика 12 The Four Horsemen, from "*The Apocalypse*", Albrecht Dürer, 1498.
F. W. H. Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts,
ca. 1400–1700. Amsterdam, 1954.
- слика 15 "*Phase—Mother Earth*", Nobuo Sekine, 1968
Installation view, 1st Kobe Suma Rikyū Park Contemporary Sculpture
Exhibition, October 1- November 10, 1968. Photo: Osamu Murai.
- Слика 16 "*Venus of The Rags*", Michelangelo Pistoletto, 1967, 1974 © Michaelangelo
Pistoletto
- слика 24 "*Socle du Monde*", Piero Manzoni, 1961. Courtesy: HEART, Herning Museum
of Contemporary Art; photograph: Ole Bagger
- слика 32 "*Headquarter (Fichte's addresses to the German Nation)*", Erwin Wurm, 2015
Fichte, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany
- слика 33 "*The Singing Sculpture*" at the Art Gallery of New South Wales as part of
Gilbert & George present project in 1973. Image courtesy AGNSW Australia
- слика 42 "*Room for living*", installation view, Jacolby Satterwhite, The Workshoop and
Museum, Philadelphia, 2019. photograph: Carlos Avendano

Захвалност

Живим у Србији већ четири године, овде сам се оженио и добио дете и она је постала мој други дом. Захвалност и осећања не могу се изразити речима. Иако ми породичне обавезе ограничавају време и енергију, ипак сам се одлучио за обиман и захтеван пројекат. Уз помоћ и подршку моје породице и пријатеља, јер сам ја “српски зет”, успео сам да га изведем. Посебно сам захвалан мојој драгој супрузи. Мајчинство је највећа одговорност и у овим веома напорним годинама она је увек остајала постојана и била уз мене, чинећи ме свесним колико сам срећан. Такође, она ми је помагала својим саветима и осигурала да пронађем праве речи на српском како бих пренео тачно оно што сам намеравао,

Захваљујем професорима на поверењу и подршци, нарочито мом ментору професору Радошу Антонијевићу на свим драгоценим стручним саветима. Хвала и свима који су били део мог живота; до овог тренутка сам стигао захваљујући приликама које су ми други пружили. Ова докторска истраживања су у потпуности финансирана од стране CSC (China Scholarship Council).

Увек сам веровао да су уметничка дела и уметници духовно повезани. Гледајући уметничко дело, можемо видети карактер уметника, било да је миран, великодушан, страствен, лукав или ласкав. Овај процес сједињења уметника и његовог дела захтева дуго време, баш као и живот, а уметност је део живота, али не важнија од њега. Тема мог докторског рада преноси посвећеност наше породице да живи еколошки одговорно. Када се ситуација стабилизује, верујем да ћемо у томе бити још успешнији. Завршетак доктората представља нови почетак уметничког стваралаштва. Надам се да моје првобитне намере неће бити промењене због свакодневних тривијалности и да ћу и даље волети себе, друге и природу.

Биографија

Јоују Рен (Youyu Ren) је рођен у Шансију у Кини, а завршио је основне и мастер студије на Академији ликовних уметности у Сиану. Тренутно је студент докторских студија на Факултету ликовних уметности у Београду уз национално спонзорство. Његов уметнички рад првенствено се састоји од скулптура, инсталација и фотографија, где преиспити-вањем материјала реализује концептуалне трансформације њихових својстава. Поред тога, његова уметничка филозофија дотиче теме идентитета, животне средине и социјалних питања. Његове скулптуре налазе се у колекцији Кинеског музеј скулптура у Датонгу, Академије ликовних уметности у сиану и у приватним колекцијама.

Образовање:

МАС Академија ликовних уметности у Сиану (Xi'an Academy of Fine Arts), Кина// вајарски одсек

Програми студентске размене:

2019 Факултет ликовних уметности, Београд, Србија

Награде и стипендије:

- 2022 Награда за скулптуру у материјалу – камен, Факултет ликовних уметности у Београду, Србија
- 2018 Newest Innovation Award, Сиан, Кина
- 2017 Zeng Zhushao Sculpture Art Fellowship, Award Nomination, China Sculpture Museum, Датонг, Кина
- 2017 Wang Ziyun Sculpture Art Fellowship - First Prize, Xi'an Academy of Fine Arts
- 2017 Graduation Show, Third Prize, XAFA, Сиан, Кина
- 2017 Graphite Sketching Exhibition, Third Prize, XAFA, Сиан, Кина
- 2021/2022/2023
National scholarship for PhD, China Scholarship Council
- 2018 Postgraduate First-Class Scholarship, Xi'an Academy of Fine Arts
- 2017 Academic Scholarship, Xi'an Academy of Fine Arts
- 2017 Top-Tier Scholarship, Xi'an Academy of Fine Arts
- 2014/2015/2016
First-Class Scholarship, Xi'an Academy of Fine Arts
- 2014/2016
National Scholarship, Ministry of Education of the People's Republic of China

Публикације:

China Art Design Yearbook, Huazhong University of Science & Technology Press, 2023
Contemporary Art Almanac China-Italy 2021, A60, 2022
SERINDIA, Lijiang Publishing Limited, 2018

Колекције:

Музеј скулптура Кина, Датонг Кина
Сиан академија ликовних уметности, Сиан, Кина
Приватне колекције

Изабране изложбе и симпозијуми:

- 2024 „Хармонија“, Кинески културни центар, Београд, Србија
- 2023 „8. Бијенале керамике у Западној Кини“, Wenjian International Art District, Ченгду, Кина
- 2023 „Coexistence and Boundaries, Global Healing Art Competition and Online Exhibition“, International Art Education & Therapy Development Academic Association
- 2023 „Плава изложба“, Музеј савремене уметности у Београду, Београд, Србија
- 2022 „Tribute to Velazquez 2nd Global Painting and Sculpture Competition“, New York Academy of Art 2022 Award, Sheng Xin Yu Art Institution, Ayuntamiento de Sevilla
- 2022 „26. вајарска колонија Беловодски пешчар“, Беле Воде, Србија
- 2022 „Изложба радова награђених студената ФЛУ“, Галерија ФЛУ, Београд, Србија
- 2022 „Камен у архитектури и уметности“, Галерија Јосип Бепо Бенковић, Херцег Нови, Црна Гора
- 2022 „4. интернационални симпозијум дрвета“, Kunst am Keschtnweg, Chiusa, Болзано, Италија
- 2022 „NBIS SERBIA metal sculpture workshop“, Смедеревска тврђава, Смедерево, Србија
- 2022 „Погледи 2022“, Галерија 73, Београд, Србија 2022 „Succession, Innovation, Spring Salon Sculptural Art Online Exhibition“, Sculpture Professional Committee of the Chinese Arts and Crafts Association
- 2021 „Zeng Zhushao Sculpture Art Fellowship“, China Sculpture Museum, Датонг, Кина
- 2021 „New Era, New Life, New Expression“, Shaanxi Art Gallery, Сиан, Кина
- 2019 „The Spirit and Vision of the College, The 4th annual exhibition of artwork by university students at the national level“, Dexing Art Center, Ђингдао, Кина
- 2019 „48. Изложба цртежа и скулптура малог формата студената факултета ликовних уметности у Београду“, Галерија ДОБ, Београд, Србија
- 2018 „The 2nd Wild Goose Pagoda Youth Design Expo and Hard Technology Innovation Exhibition“, Glorious Plaza, Сиан, Кина
- 2017 „Rural Code“, Shijiezi Village Public Art Workshop, China National Arts Fund, Shijiezi Gallery, Тјеншуи, Кина
- 2017 „College Student Excellent Artworks Exhibition“, Xi'an Academy of Fine Arts
- 2017 „Excellent Sculpture and Printmaking“, Qingdao Sculpture Museum, Ђингдао, Кина

Изјава о ауторству

Потписани-а: Јоју Рен (Youyu Ren)

број индекса 5452/21

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом
„Тиха апокалипса — изложба скулптура”

- 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
Јоју Рен (Youyu Ren)



У Београду, 2024.

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

Име и презиме аутора: Јојју Рен (Youyu Ren)

Број индекса: 5452/21

Докторски студијски програм:

Докторске студије уметности – ликовне уметности (вајарство)

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

„Тиха апокалипса — изложба скулптура”

Ментор: др ум. Радош Антонијевић, редовни професор

Коментор: /

Потписана (име и презиме аутора) Јојју Рен (Youyu Ren)

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предала 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
Јојју Рен (Youyu Ren)



У Београду, 2024.

Изјава о коришћењу

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

„Тиха апокалипса — изложба скулптура”

која / и је моје ауторско дело.

Дисертацију / докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену 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 одлучио/ла.

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
Јоују Рен (Youyu Ren)



У Београду, 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.