

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

Мапирање просторних промена – изложба слика, инсталација и цртежа

Кандидат: Сава Кнежевић

Ментор: др ум. Радош Антонијевић, редовни професор

Београд, децембар 2025.

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

Ментор:

др ум. Радош Антонијевић, редовни професор Факултета ликовних уметности,
Универзитета уметности у Београду

Чланови комисије:

др ум. Бранко Раковић, редовни професор Факултета ликовних уметности,
Универзитета уметности у Београду

др ум. Владимир Милановић, ванредни професор Факултета ликовних уметности,
Универзитета уметности у Београду

др ум. Наташа Кокић, доцент Факултета ликовних уметности,
Универзитета уметности у Београду

др ум. Милорад Младеновић, редовни професор Архитектонског факултета,
Универзитета у Београду

Садржај

Апстракт	5
Abstract	6
Увод.....	7
1.1 Детектовање процеса у урбаном простору.....	9
1.2 Урбани пејзаж	10
1.3 Конструисање пејзажа.....	11
1.4 Мапирање културних матрица	12
1.5 Позиција аутора у преношењу значења.....	13
2.1 Потребе мапирања	16
2.2 Разлика појмова простор и територија као одреница пејзажа.....	18
2.2.1 Простор.....	18
2.2.2 Територија	19
2.3 Место / Неместо.....	22
2.4 Утопија / Антиутопија.....	25
2.5 Филмови који означавају место као простор сукоба утопије и антиутопије из перспективе актера (јунака).....	27
2.6 Употреба фрагмента као дела наративне структуре у ликовном делу	30
2.7 Радови који се баве проблемом идентификације места.....	35
2.8 Absent / Presence.....	37
3.1 Друштвено и јавно	45
3.2. Простор као персонификација владара: Историјат простора Топчидерске долине	48

3.2.1 Студија случаја: Истраживање просторних особености територије	48
3.2.2 Студија случаја: Почечи коњичког спорта у Србији	49
3.3 Перципирање проблема контекста.....	50
3.4 Увод у уметничко истраживање.....	52
3.5 Деденд (Dead-end).....	54
3.6 Компаративни однос радње у Станковићевом роману Газда Младен и сегмента изложбе Деденд као меморије једног простора.....	56
3.7 Сликарска композициона група	61
3.8 Просторна инсталација	66
Закључак.....	69
ЛИТЕРАТУРА	71
ФИЛМОГРАФИЈА	73
БИОГРАФИЈА	74

Апстракт

Овај докторско уметнички пројекат представља истраживање ликовних метода и техника у мапирању наратива који су фокусирани за место парка код Хиподрома Београд и лично позиционирање уметника у односу на идентитет и идеолошку усредсређеност на то место. Радам се истражује у ком смислу уметнички поступак коришћен у овом раду може да репрезентује општи или јавни интерес. Истраживање има за циљ да кроз ликовно истраживачки рад успостави релације између идеолошког и идентитетског наратива на неколико нивоа, од друштвено-историјског до личног. Место на ком је вршено истраживање, комплекс парка код Београдског хиподрома као дела Топчидерске долине, и његови историјски наративи који су долину око Топчидерске реке учинили битном за Београд и дефинисали је као пограничну област Београда и Србије, предмети су овог уметничког истраживања. Резултат уметничког пројекта, из тих истраживачких позиција, подразумева систематичну презентацију ликовних техника и метода у мапирању конкретног простора и његових модификација кроз различите временске периоде и друштвене парадигме.

Овај докторско уметнички пројекат нема намеру да тенденциозно романтизује теме и артефакте из прошлости. Циљ је да их на аналитичан начин постави у релацију са затеченим контекстом, који је сам по себи резултат ширих промена друштвених парадигми, а на које утичу и глобални процеси и трендови. Позиционирајући предмете из тако разумевањег ширег контекста са појмом темпоралности, стичу се услови за анализу и пост-обраду различитих пракси визуелних уметности. Анализом теме настоји се да се представе и пронађу универзални елементи људског искуства који би разјаснили дубину уочених проблема, а да би се тако избегла општа решења и дошло до аутентичних ликовних резултата. У овом поступку, територија у најширем смислу детектује своје време а њено мапирање чини да уметнички радови буду укоренењени у савремености.

Кључне речи: *територија, огледно подручје, мапирање, идентитет, меморија*

Abstract

This work represents an art research of visual methods and techniques in mapping narratives that are focused on the place of the park around the Hippodrome Belgrade, and personal positioning in relation to identity and ideological focus. This research explores in what sense this artistic process can represent a general or public interest. The research aims to establish relations between the ideological and the identity on several levels, from the socio-historical to the personal, through visual research work. The subject on which the research was conducted is the park complex near the Hippodrome Belgrade (as part of the Topčider Valley) and the historical narratives that made the valley around the Topčider river important for Belgrade and defined it as a border area of Belgrade and Serbia. The result of the doctoral artistic project would be a systematic presentation of visual techniques and methods in mapping a specific space, and its modifications through different time periods and social paradigms.

This doctoral art project does not intend to tendentiously romanticize themes and artifacts from the past by talking about the artistic practices that process them. The goal is to analytically place them in relation to a specific context, which is itself the result of broader changes in social paradigms, and which are influenced by global processes and trends. By positioning objects from the wider environment with the concept of temporality and duration, analyzing it through post-processing of various practices from the visual arts. By analyzing the topic, an attempt is made to present and find universal elements of human experience that would clarify the depth of the problem, in order to avoid reaching general solutions.

Territory in the broadest sense reflects time.

Keywords: *territory, research area, mapping, identity, memory*

Увод

Тема рада је анализа одређеног контекста кроз мапирање територије. У ту сврху се територија посматра као предмет анализе и записа различитих стварности. Уз уметнички рад који има функцију да доведе у питање одређене видљиве знакове, писани рад се додатно бави и вертикалним (историјским) ишчитавањем наратива који су у директној или непосредној вези са том територијом. Изложба индиректно упућује критике и неолибералној идеологији за коју се сматра да својом орјентацијом ка материјалној користи (профиту), доживљава пејзаж као територију које је погодно тле (ресурс) за спекулативне инвестиције. Територија посматрана као појава (учествује у развоју човечанства) произилази из термина антропоцен, потенцирајући узрочно-последичан однос човека и животне средине. Има улогу у производњи свих неопходних ствари за напредак друштва. Стога ми не можемо причати о територији мимо помињања епохе којој припада јер се ради о сталној трансформацији¹. У појединим периодима напретка и развоја друштва, може се поставити питање да ли је то било на тај начин синхронизовано са свим параметрима развоја.

На нивоу основне конструкције, полазна тачка истраживања је преиспитивање личне историје тако што су, без пристрасности, анализирани аспекти личног мишљења и искуства. Ослањајући се на теорију искуства, Маурицио Ферарис² је управо анализирао тенденције које пасивно делују унутар мишљења и искуства. Испоставља се да је већи део нашег искуства, ма колико истанчано оно могло да постане, снажно ослоњено на већ јасан терен на којем појмовне шеме организују знање. Управо та премиса је узета као доминантна за обраду теме у којој се одређене историографске вредности и информације сагледавају као предмет визуелне анализе и артикулације. У том смислу, циљ овог докторског уметничког пројекта није да се у први план истакне лично сећање већ да се

¹ „Велика опсесија деветнаестог века била је, као што знамо: историја - теме развоја и стагнације, теме криза и цикличног кружења, акумулације прошлости... ... савремена епоха ће бити епоха простора. Јер ми се налазимо у добу симултаности, ми смо у добу размештања, добу близине и даљине, суседности и дисперзије.“

Фуко Мишел, Foucault Michel (1986) 'Of Other Spaces.' Diacritics, Spring, 1986

² Маурицио Ферарис (Maurizio Ferraris), италијански филозоф припада струји правца „нови реализам“. У својој књизи Где си? Онтологија мобилног телефона указује на то како се мења се поимање појма. Мења се начин на који перципирамо садржаје око нас. И све то захваљујући новим видовима комуникације.

створи посредна веза између сећања и дискурса који функцију одређеног урбаног пејзажа и градског механизма види као предмет изучавања. Та веза је у уметничким радовима често подређена благој пародији. Наиме, постојећи објекти би требало да у очима „обичних“ грађана буду асоцијације функционалности, те као такви, утичу на специфичан систем посматрања и репрезентације стварности. Зато је овај докторско уметнички пројекат оглед о опсесивном исписивању одређених чињеница, што би представљало историјски интерес да се нешто усади као општа истина.

Писани рад у погледу одабира примера и цитата се не задржава само на сфери визуелне уметност, већ се ослања на жанровска и поетска дела из других уметничких дисциплина. У свом садржају се ослања на појам интертекстуалност, што означава текст као фрагмент слободан и доступан за односе са свим текстовима. Та испреплетаности указује на то да се истина може приказати из различитих углова без обзира на медиј, жанр, израз. Тај поступак може означавати рушење конвенција реда унутар подела, тако да се у приступу некој теми потенцира свеобухватност. Дерида³ (Jacques Derrida) је писао да се суштина постојања најбоље може видети у бинарним опозицијама на којима се темељи свет, друштво, култура, уметност. Тиме је отворио многобројна поља разлика којима смо чак и свакодневно окружени. Према њему сваки текст, а нарочито књижевни, је мрежа кодова која се непрестано проширује у односу на поље дискурса. Суштина овог становишта је да свет какав познајемо организује језик, он је основа свега.

Визуелни део докторско уметничког пројекта **Мапирање просторних промена – изложба слика, инсталација и цртежа, галерија Академија, Факултет ликовних уметности**, Београд децембар 2025. године.

³ Жак Дерида, француски филозоф који је се везује за деконструкцију метафизике. У овом случају се односи на метафизику присутности.

1.1 Детектовање процеса у урбаном простору

У приступу овом докторско уметничком пројекту феноменолошки метод намеће као примарни јер на адекватан начин кореспондира са предметом истраживања. Феноменологија представља филозофски метод посматрања бележења и интерпретирања проживљеног искуства. Оно о чему желимо више да се обавестимо представља први искорак где се у сакупљају искуства, затим се приступа анализи значења фокусирајући се на идентификацију важне теме у тек трећем кораку крз интерпретацију теме кроз искуство се ангажијемо у намерном процесу креирања суштине.

Реч феноменологија настаје од речи *пхаиноменон* (пхаиномаи, појављивати се) и *логос* (ум), и феноменолози тој етимологији дају велики значај. Све што се појављује, јавља се у одређеним доживљајима, не постоје недоживљене појаве. Циљ феноменологије се у складу са тим описује као истраживање доживљеног, које служи у приказивању суштине, односно ума који је у темељу доживљаја. Таква врло уопштена дефиниција која у ствари не говори о томе, на који начин се то истраживање спроводи, али јасно указује да у подручју доживљаја можемо поље за феноменолошка истраживања.

По Кантовом схватању феноменологије није показивање позадине неке појаве, већ показивање ствари саме по себи. Те директно дате ствари нису предмети основних научних и протоколарних исказа (логички емпиризам), нити стања ствари „атомских исказа“ (рани Витгенштајн), већ се до њих долази мимо логичких форми и симбола. Оне као појава преходе индуктивном и дедуктивном научном присуству, семантици, семиологији или било каквимграматичким формама. Сама појава је ствар за себе а не људска спознаја.

Феноменолошки свет је смисао који се преклапа са пресецима личних искустава, а потом пресецима искустава са искуствима других, повезивањем искустава једни у друге. Према томе он је неодвојив од субјективности и интерсубјективности, што чини јединство

наставком личних прошлих искустава која се настављају са садашњим искуствима, такође искуства јединке у искуству целог друштва.⁴

Феноменолошки став у свом приступу позива на спремност на деловање, а истовремено се суздржава од активности. Та динамика кретања које најприје застаје, па се враћа назад, називамо феноменолошким. Динамика тих супротности интензивира нашу перцепцију, и та напетост која проистиче из тих супротности производи контекст у коме се различити утисци организују око централне теме. Суштина је седиментација у циљу проналажења дубље истине. (Феноменолошки приступ психотерапији, Берт Хелингер)

Према Хелингеру постоје два смера која воде ка спознаји. Први је заснован на ономе што је непознато покушавајући открити његову тајну, и то је пут науке и знамо колико је његов допринос битан у нашим животима. А други захтева да застанемо у нашем покушају да схватимо и уместо тога дозволимо пажњи да постане довољно велика док се не сагледа целина уместо сегмената који је сачињавају. У том тренутку наш поглед је спреман да прими целину која нам се у том тренутку открива. Прихватимо ли то унутрашње кретање, рецимо док перцепирамо пејзаж, суочени са проблемом задатка, можемо приметити да је видно поље и пуно и празно. Хелингер мисли да такво богатство можемо поднети само ако избегнемо сагледавање појединачних сегмената.

1.2 Урбани пејзаж

Урбани пејзаж не можемо да конзумирамо у целини, тако да га морамо доживљавати кроз сегменте део по део, у зависности од размере града. У њему увек тражимо неку интригу, и оно што ће потенцијално у нама изазвати неку реакцију, и произвело као последицу тему за уметничку уакцију. Тај доживљени простор кроз уметничке обраде теме, ће произвести одређене количине документације као успомену на тај тренутак. Даље то све поставља у једну раван знања о том месту. Суштина те реакције

⁴ Феноменологија перцепције, Морис Мерло Понти (Maurice Merleau-Ponty), Библиотека Логос, Веселин Маслеша, Сарајево, 1978

указује на значај одређеног места, наглашавајући потенцијал који га може позиционирати у неком новом светлу у односу на целину.

Граду често приступамо као физичком месту, а уместо тога можемо му приступити са различитих позиција, и из позиција различитих осмишљених активности...

Један од најпозитивнијих повезивања непосредног посматрача и града, и размевања релације између њих је описан у студији *Мишел де Сертоа* (Michel De Certeau) под називом *Ходање кроз град*, где он истиче да је шетња једини могући и исправан начин савладавања простора. Такву активност он назива *просторном вежбом*⁵.

1.3 Конструисање пејзажа

Забележени крајолици постоје у сећању, али пре тога крајолик је доживљен лично. Пејзаж не представља само морфологију и однос ритмова унутар посматране целине, већ представља и однос медија који га документује са свим својим одликама. Тај пејзаж, иако је ограничен одликама тог медија, (видео снимак има трајање, фотографија колор шему по којој је израђена, ликовни рад аутентичан рукопис уметника...), то све додатно доприноси аутономији самог места.

⁵ Редитељ Вернер Херцог (Werner Herzog) је у једном приликом метафорично изјавио: “Сви моји филмови прављени су пешке”. У својој првој књизи, *О ходању по леду*, бележи зимско путовање од Минхена до Париза ког се подухватио крајем 1974. године. Херогова менторка, критичарка Лоте Ајзнер, разболела се у Француској и он је убедио себе да ће, ако оде да је посети на најспорији, најтежи и најмање примерен начин, она поживети све док он тамо не стигне. И тако је и било.

1.4 Мапирање културних матрица

Наслов мог докторско уметничког пројекта ”Мапирање просторних промена” се по својој природи односи на читање културних кодова једног простора. Том анализом се уочавају хијерархијски односи унутар тог система кодова, у ком можемо рећи да се примећују природни, али и наметнути културни ауторитети. Оваква анализа се теоријски надовезује на предавање Стјуарта Хала ”Културне студије и њихово теоријско наслеђе”⁶. Њихов предмет јесте освртање на прошлост, и тако упућени на прошлост да бисмо извукли из смернице за промишљање садашњости. Иако су периоду на који он реферише, проблеми на које се реферисало били универзални (расне неједнакости, феминизам), у суштини се указује на проблем експлоатације који је данас у фокусу. Када се све дубље анализира класне разлике представљају незаобилазно језгро унутар сваког друштвеног проблема. Да би марксистичку теорију прилагодио анализи сфере културе, Хол развија теорију друштвеног тоталитета која подразумева њену релативну аутономију. Велики допринос његовој критици марксизма има Грамши. Тај утицај Грамшија⁷, па и његовог ученика Алтисера⁸, навело је Хола да проблематизујући марксистичку теорију, ради подеснијег функционисања у новом времену, што је допринело разумевању свести о склоностима културе, важности историјске посебности, о продуктивној метафори хегемоније, о томе како је класне односе могуће промишљати само употребљујући померен појам целине и делова. Значи уколико се бавите културом, вероватно сте увидели да ћете се бавити стално неком врстом премештања у циљу успостављања природнијих односа унутар тог система. У култури увек постоји нешто треба пре свега идентификовати, нешто што је запостављено, и што ће морати да се доведе у везу са осталим структурама. Тек онда се поставља питање, шта ће од свега тога на крају остати као фокус у неком времену које следи, да ли ти сами догађаји или тумачења као њихови отисци, свакако то све оспокојава да ће сећање бити сачувано. Дешава се да таква врста рада културне и критичке праксе ствара утицај на различите институционалне ставове, да

⁶ Предавање је одржано на Универзитету Илиноис 1990. године, у оквиру скупа ”Cultural studies now and in the future“. Касније је објављено, Халл, С., (2006), Које треба „идентитет“?. у: Политика теорије (зборник расправа из културалних студија), ур.: Деан Дуда, Диспут, Загреб

⁷ Антонио Грамши, Хегемонија, интелектуалци и држава. (ед). *Студије културе*. Београд, 2008

⁸ Луј Алтисер, Идеологија и државни идеолошки апарат, Београд, 2009

ли директно или посредно (преко јавног мњења политичких иницијатива, других организација), самим тим она постаје кровна институција за такву врсту деловања.

1.5 Позиција аутора у преношењу значења

Роланд Барт у свом есеју „Смрт аутора“ напомиње да аутор дела није прави носилац значења, и да подноси комплетну одговорност за садржај, да „генијалност“ аутора није нешто што се може наћи у делу⁹. Аутор има пре улогу посредника, указујући на то да је значење увек производ контекста и индивидуалног тумачења субјекта који ишчитава неко дело. Такорећи, та чињеница га ставља у комплексан систем референци, које ишчитава на основу културних, старосних, полних, и других одредница које га дефинишу. Дејвид Брн (David Byrne) наводи: „Никада ми није била намера да постанем активиста везано за ове теме – и нисам. Доживљавам себе више као посматрача, неког коме је улога да саопштава свој лични угао сагледавања теме“¹⁰. Та диалогска основа на којој је Дејвид Брн заснива своју улогу, препричавајући нам део по део неког дела града, улице, објекта, је оно што би требало да нас његовим пренесеним пробуди из улоге пасивног посматрача.

⁹ Born by pure gesture of inscription (...) His work has no origin than language itself, language which ceaselessly calls into question all origins

¹⁰ Дејвид Брн музичар, уметник, књижевник, у свом путопису „Дневник бициклисте“ бележи своје обсервације о градовима и процесу глобализације како Америчког континента тако и широм света. Пре свега покушавајући да дефинише значење ритма неког града, обилазећи референтне историјске и културне споменике



Виторио де Сика, *Крадљивци бицикала*, 1948. година

Бранко Вучићевић усвојој анализи документаристичког приступа, пре свега указује на проблем коришћења филма, у овом случају према позиционирању уметника гледаоца према стварности. Он проблем реализма види као потенцијалан уметнички проблем.

*Налазимо се у опасности да пре свега укажемо на крајности: или на пресликавање као једну од њих, или на, често произвољно ређање визуално - аудитивних шара и вијугица као њену најудаљенију супротност.*¹¹

Он тај приступ доста повезује са техничким новинама (звук, боја, широки екран) тако да та стилизација доводи до преласка са стилизација израза до онога што се назива “копијом стварности“. Што код њега уводи неку сумњу у еволуцију тог типа јер она на крају води у нешто најближе снимљеном позоришту. Једно модерно филмско дело, далеко од тога да се својом очигледношћу намеће, заклања и премешта свој прави смисао и садржај испод површине. У том смислу симболи и матафоре у филму добијају своју пресудну функцију поред радње у тумачењу филмског дела. Промер за то је излазак из

¹¹ Бранко Вучићевић, То је најлепши филм који сам икад гледао, Филмски центар Србије, 2020

оскудно осветљеног подвожњака, након кога није уследило проналажење једног украденог бицикла, предказаће истоветно окончање свих идућих сличних покушаја у потрази за изгубљеним бициклом¹². Бицикл је овде веома битан предмет, не само због тога јер је у то време бицикл најчешћи вид превоза у граду, већ зато што је учење вожње бицикла битан тренутак зближавања у односима оца и сина, јер је углавном отац тај који преузме улогу учитеља, који први даје инструкције како лакше одржати баланс. Акција потраге за изгубљеним бициклом је заправо тема целог филма. Радња се дешава у кратком временском интервалу. Метафора украденог бицикла која ће поново активирати као трауму сваког ко је доживео тако нешто. Нарочито у овом случају је живописно то описано, јер се ради о времену после Другог светског рата, и Италији која је била једна од земаља које су морале да потпишу капитулацију већ 1943. године. Надовезивање стварности, свесно или несвесно, аутор у своју идеју уноси елементе који се у њу природно уклапају, нимало не штрче јер су и ван филма могли бити део комплекса стварности односно идеје коју филм описује. Али у овом случају они употпуњују структуру, те се третирају су убачени као елементи који доприносе слојевитости филма на неком асоцијативном нивоу. Филм не губи свој значај ослањајући се на реалне животне асоцијације, већ се поживљено искуство надовезује на филм. Коначно Вучићевић закључује да је суштина да филм се домисли до краја, полазећи од онога што у филму заиста постоји.

¹² *Крадљивци бицикала*, аутор Виторио де Сика (Vittorio de Sica), италијански филм који припада правцу неореализма, 1948. година

2.1 Потребе мапирања

Када се ради о техникама приступа у анализи антиутопије и дистопије, углавном је дедукција постојећег стања анализа пропуста механизма и система који је формиран за да се обезбеди функционисање, док код утопија је углавном пројекција одређене идеалне слике и око које може појави нека тензија. Према томе мапирање¹³ је углавном везано проблематизацију неке ситуације, мада ретко када се појам мапирање везује за утопију. За данашње потребе мапирање као појам подразумева коришћење потребних алата, да би се установило неко стање које треба да нам створи слику о потребним наративима који су везани за одређену ситуацију.

Мапирање је техника која је коришћена у приказивању дела територије површине земље у одређеној размери са реалним стањем. Мапирање (картографија) се јавило као потреба за бољом навигацијом у простору групације која је имала војне или истраживачке претензије. Подразумевало је функцију која је везивала само сегмент људи са специфичним занимањем којима је посао био истраживачке природе, односно везан за неке експедиције. Заправо још од 17. века је изрека „ставити нешто на мапу“ значила је представити неку појединост широј публици.

Кад се ради о техникама мапирања, оне углавном имају за фокус да се ослоне на неке упадљиве особености терена који описују. На пример геолошке мапе илуструју одређене структурне особености територије односно деривате земље (различите типове камења, руднике, минерале, нафтне бушотине, бунаре...) карактеристичне за ту локацију. Раније се за експедиције техника мапирања била руком директно на материјал, док је данас постојеће стање углавном бележено дигитално посрством сателита. Дигитално снимци се као информације интегришу у Ци-Пи-еС (global positioning system), одакле се могу даље користити као информације за идентификацију и класификацију процеса на

¹³ Мапирање или Картографија је именица која има два етимолошка порекла. је наука која се тим бави (грчки *Χάρτης* – карта и *graphein* – писати) или (латински *mapa* – тканина)

земљи. Постоје верзирана бележења попут инфрацрвених и гама зрака који су специјализовани, за одређене додатне анализе елемената структуре земље и оних делова који се налазе испод површине.

Када се мапирају урбане средине оно представља бележење свих активности које су везане за тај простор. Није довољно да се само сагледају физичке карактеристике, већ и све социјалне активности које се на њему догађају. Ђанбатиста Ноли је половином 18 века направио мапу града Рима за јавну употребу, на којој је класификовао јавне и приватне просторе (користећи бинаран систем црне и беле боје).

Данас мапе служе не само за као практична ствар за боље сналажење у простору, већ и да се дефинише етичка дескрипција неког простора. У том случају можемо слободно поставити питања попут (ко је направио мапу; и за које сврхе; ко је то финансирао; за кога је намењена...). Може се рећи да се посредством масовне културе медија, мапе данас користе више за потребе креирања неке менталне слике које се везују неку територију, пре него за практичну употребу.

Филозофи *Жил Делез* и *Феликс Гатари* су можда најбоље представили новоформирајући приступ мапама: „*Мапа је отворена и повезива у свим својим димензијама; она је одвојива, реверзибилна, подложна сталним модификацијама. Може се поцепати, обрнути, прилагодити било којој врсти монтаже, прерадити од стране појединца, групе или друштвене формације. Може се нацртати на зиду, замислити као уметничко дело, конструисати као политичка акција или као медитација.*“¹⁴ *Илустрјујући мапу као знаковну мрежу асоцијација, са јасним описом, која се може пре свега прочитати, а потом схватити њена суштина и даља употреба.*

Према томе можемо рећи да се цео живот човека своди на референтан систем знакова који праве менталне мапе као део континуираног процеса сазнања.

¹⁴ Fall, J. (2005). ‘Michel Foucault and Francophone geography’, in *EspacesTemps.net*, <http://espacestemps.net/document1540.html>

Данас у доба наглашене субјективности, можемо рећи да се мапе користе посредно као пракса приказивања и даљих кодова које су везани за одређену појаву. У таквим мапама неретко постоји у великој мери и рефлексивност сопства.

2.2 Разлика појмова простор и територија као одреница пејзажа

2.2.1 Простор

*Простор без намене*¹⁵, Перек у својој књизи поставља питање да ли постоји простор у ком се не одвија никаква делатност, вероватно се пита какво би то ништавило било.... Да ли је тај осећај субјективан или је могуће то објаснити пројектанту.

Насупрот појму места које се везује за догађај појам простора је доста апстрактнији. Појам простора може да буде постављен између два граничника (нпр. стуба или аутомобила), трајања (нпр. дати простор у периоду трајања од годину дана). Дакле постоји одређена ситематизација у класификовању неког простора, јер он постаје симболички и ментални конструкт, према томе он може да буде вишеслојна категорија који су често испреплетани, медијски, виртуелни, рекламни, правни, државни, ваздушни, социолошки, демографски ...

Расправе о природи, суштини и начину постојања простора датирају из антике. Наиме као што је *Тимај*¹⁶ или Сократ у његовим размишљањима о ономе што су Грци звали Кхора (превод појма простор), Аристотел у физици у дефиницији термина Топос (место) или у каснијем геометријском поимању места. Према Исаку Њутну простор је апсолутан у смислу да је постојао трајно и независно од тога да ли је у простору постоји било каква материја. Лајбниц тек касније тврди да је простор скуп објеката датих

¹⁵ Жорж Перек, "Врсте простора", Меандр, 2005

¹⁶ Платон О метафизичком дијалогу који говори о стварању света

њиховим растојањем. У 18. веку филозоф и теолог Беркли покушао је да побије видљивост просторне дубине (Есеј према новој теорији визије). Касније Кант тврди да концепти простора и времена нису емпиријски, изведени из искуства спољашњег света, већ да су они елементи датог системског оквира, који људи поседују и користе да структурирају сва искуства. У Критици чистог разума Кант се осврнуо на искуство простора, као субјективној чистој априорној форми интуиције.

2.2.2 Територија

Територија је ограничени материјални део земљине површине са њеним природним и антропогеним особинама и ресурсима, карактерише се површином, географски положајем и другим географским појмовима. Територија је област која чини целину у погледу рељефа климе и других физичко географских елемената. Могу бити издвојене по неким карактеристичним обележјима, природни (Подунавље), историјски (Персија), економски (силицијумска долина), етнички (Квебек).

У роману *Срце таме*¹⁷ (Heart of Darkness), Џозеф Конрад пише о колонијалном односу према територији. Прича почиње на делу реке Темзе где се осећала морска плима. Марлоу¹⁸ (јунак романа) се пита шта су Римљани помислили када су први пут дошли овде пре деветнаест векова.

Данас након свега напуштена од колонизатора, покрадена од банди побуњеничких, њени делови функционални инфраструктуре су полако нестајали обрасли у џунглу.

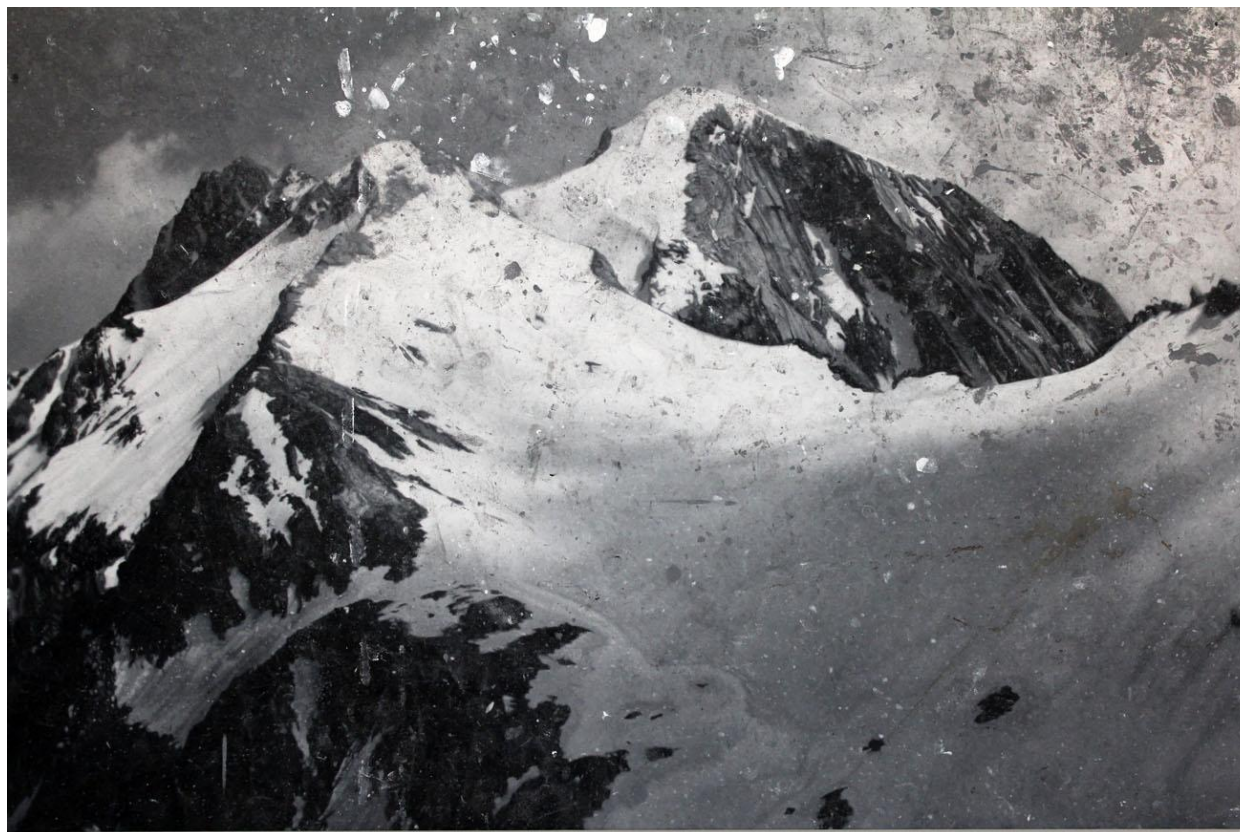
Територија историјски има присвојни карактер, јер је увек нека група имала приступ и претензије одређеној територији. Појам територијалности се дефинише као понашање људи (животиња) да бране простор од других јединки која им осигурава ресурсе за одрживост. Дакле таква појава се јавља као инстинкт, и представља механизам за управљање простором. У међународном праву се односи на принцип да суверенитет

¹⁷ Срце таме (Heart of Darkness), Џозеф Конрад (Joseph Conrad), Kontrast izdavaštvo, 2017

¹⁸ Чарлс Марлоу у роману се присећа своје дечачке фасцинације „празним просторима” на картама

државе почива на поседовању територије. Територија због тих својих особина увек указује на своју идеолошку позадину.

Рудолф Стингел својим сликама панорама природе не представља само материјализацију фотографије која је претходно забележена камером. Слике не привлаче пажњу само својим садржајем, већ имају потребу нам евоцирају успомене на албум који смо нашли у приватним фотоархивама наших родитеља, рођака, бака и дека.



Рудолф Стингел, *Untitled*, уље на платну, 2010. година

Сваки пејзаж на слици има намеру да активира простор личне меморије који нас подсећа на слике из детињства у време када су аналогне фотографије још биле актуелне. Тек 90-их наступа време дигиталних камера које иако су биле део новог тренда, нису

могле да се пореде са квалитетом снимка снимљеног на уобичајени 35-то милиметарски филм.

Да би нас вратио сећањем назад у време Стингел проналази фотографије пејзажа свог родног места *Мерано* у северној Италији, смештеног међу живописним планинамским венцем Тирола. Он уметничким поступком ремедијације приступа целом концепту, бележећи не само крајолик него дословно описујући техничке несавршености фотографије. Свако ко је држао филм у руци зна да тај ледени беспрекорно оштри снимак који карактерише дигитално време је јако тешко направити у аналогној техници, јер се увек нека прашина негде завуче било да је то филм или унутрашњи део сочива објектива, што свакако даје једну нову димензију целој техници развијања филма и израде фотографије. Стингел ту иде корак даље бележећи не само те знакове на фотографији, већ и знаке времена који су настали проблемом складиштења, као и оштећења која је он сам направио у процесу сликања. Тиме он јако лукав и метафоричан начин указује на проблем порозности сећања која је увек условљена утицајем протока времена. Стингел суочавајући се са контекстом крајолика који је везан за личну историју у серији слика названом *Untitled (Без назива)*, објашњава да не жели да реконструише прошлост, већ му приступа као аутопортрету приказујући органску релацију себе и контекста. У овој серији слика осећа се присуство пејзажа као ауторитета.

Кавабата у свом роману „Земља Снега“¹⁹ на поетски начин уодношава тај однос природе и човека. Главни јунак романа, паралелно са основном радњом када год је у некој егзистенцијалној потреби да пронађе своју суштину, остаје заглаван у планине. Било да се налази у екстеријеру или унутар куће, он сваки пут бива затечен призором, објашњавајући га као хипнотишуће искуство²⁰. Упркос кретању главног јунака, тај приказ му је све време у видокругу, као да је део њега. Суштински та слика коју он описује није само део Шимамурине меморије, већ постаје део његове свакодневне преокупације.

¹⁹ Земља Снега, Јасунари Кавабата (Yasunari Kawabata), ЛОМ, 2022

²⁰ роман обилује поетским описима слика природе: „На небо су се навлачили облаци. Планине обасјане сунцем, уздизале су се поред планина у сенци. Игра светлости и сенке мењала се из часа у час, стварајући ледени приказ. Сада су скијашки терени били у сенци. Шимакура је међу увелим хризантемама испод прозора видео мајунше леденице, налик на желатин. С крова је идаље капао отопљени снег. Те вечери није падао снег. Ледена олуја претворила се у кишу.“

Занимљиво је да Кавабата хипотетички поставља трајекторије кретања свих јунака у односу на доминантну димензију природе, не само физички, него и у виду менталних мапа. Релација пропорција планинских масива и човека, иако са дистанце, временом постаје све мања у намери да га боље објасни себи, свом менталном и телесном доживљају.

У даљој намери да се схвати овакав однос можемо рећи да сваки знак у простору може да се види као материјални доказ. Споменике не морамо да доживимо само као хибридне плански изведене форме, заправо они већ могу постојати. У овом случају се ради о ненамерним документима, који су резултат разних процеса у природи. Дакле из позитивистичке перспективе гледања, било које сведочанство не мора неопходно да буде намерно. *Ненамерни споменици*²¹ захтевају и другачији приступ сагледавања и анализе. Њихова позиција је неконвенционална јер је праћена збиром органских консеквентних садржаја, те нас усмерава на другачију темпоралност гледања. Без обзира да ли се ради о некој слици Бројгела старијег, или природном појавом попут природног добра Ђавоља Варош, сваки знак може да се уздигне до неког доказа који је у служби идентификације одрђеног контекста. Термин антропоцен се употребљава када желимо да означимо шири контекст геолошке епохе планете кроз улогу човека и друштва.

2.3 Место / Неместо

Неместо је у као и место реална мера нашег времена. Место има тај карактер да увек остаје неко сведочанство о њему и оно никада не може бити избрисано, док неместо никада не може бити довршено²².

²¹ UNINTENTIONAL MONUMENTS, OR THE MATERIALIZING OF AN OPEN PAST, Lisa Ragazzoni, History and Theory 61, no. 2, June 2022

²² Michael de Certeau, the Practice of Everyday life, Berkeley, University of California press, 1984

Место и неместо нису контрадикције. Оба појма могу да буду одвојени, а могу и да се додирују и међусобно преклапају. Сваки процес тражења места или простора је дефинисан мобилностима људи. Пратећи ову теорију можемо слободно рећи да град можемо схватити као динамичан однос места и неместа. Град најбољи пример њиховог међусобног надовезивања и повезаности, иако простор (нарочито урбани) у својој суштини представља место континуитета, у коме се стално одвијају неки догађаји.

Антрополог Марк Оже²³ насупрот појму места које има одлике идентитета и одређен је морфолошким, културним и историјским релацијама, указује да ово друго што је пројектовано да са циљем да не нуди такве одлике заправо неместо. Односно да постоје друштвени периоди који производе просторе који нису антрополошки²⁴, то је период у ком расте број раскошних или нељудски транзитних простора, складишта, кампова, свет седатиране индивидуалности, свет привремености и пролазности. Нешто што може да мења функцију јер и пре тога му није био приписан неки нарочит циљ, оно само треба да постоји. То није место за које се могу везивати неке нарочите претензије. Одроз временских превирања и неизвесности производи и ту неодређеност у пројекцији неких топонима који би носили пратеће карактеристике времена којем припадају.

Интересантно је то да таква места имају своју антрополошку потпору у неким особинама попут параноје, оне не мапирају логичну пројекцију циља већ један ритуалан однос бирократије, безбедности и неактивности у животу пролазника.

Питање је да ли таква места производе документацију, и са чим је она тачно у релацији (правном, или неком другом регулативом). Када се прича о просторним одредницама, често чујемо да се у неком ратном контексту или спортском, неки град добро држао против ривала, зна се за кога навија јужни Лондон за кога северни...

²³ Марк Оже, Неместа, Библиотека XX век, 2005.

²⁴ Антрополошки карактер архитектуре и просторног планирања је јако битан за историјски контекст архитектуре, битна је чињеница за програмирање саме целине од ренесансе па до данас. *Бијенале архитектуре у Венецији (Biennale Architettura)* је 2010. године за тему имало назив, *People meet in architecture*, што је апострофирало на социјалне односе као догађаје који су у релацији са самим простором.

Уметнички радови *Рејчел Вајтред*²⁵ су формално специфични због саме конструкције одливака који проблематизују простор. Многи њени радови представљају одливке предмета из свакодневног живота, односно простора који предмети не настајују а који она назива термином *негативни простор*. Она у материјалу производи чврсти одливак, физичког простора који је део просторне целине неког предмета. Рад *Кућа* за који је добила Тарнерову награду је велики бетонски одливак унутар целе викторијанске куће. Према њеном виђењу она не прави спољашње љуштуре, већ нас подстиче да посматрамо оно што се не перцепира као материјално у простору. Он том нематеријалном простору даје на значају као детаљима наше свакодневице који су вредни пажње. Ти негативни одливци који представљају исказ њеног става о очувању сећања, на нешто што нема функцију па самим тим и назив, јер се увек доводи у релацију са својим *позитивом*. Та терминологија и стеротипна функција неког предмета је нешто шта уметница проблематизује у свом раду. Меморија представља по речима уметнице, *оно што је стварно и чувано током времена, а онда изгубљено и поново нађено*.

У њеним радовма препознајемо врата, столице, степеништа архитектонске или кућне објекте које она врло добро ослобађа било какве баналности, и користи их као документ индивидуалне историје, која се даље надовезује на шири друштвени контекст.

Уметница представља објекте, где нема присуства људских фигура, али тај рад је ипак антрополошки, јер су објекти ипак у релацији са интимом индивидуе, као део свакодневне стварности.

²⁵ Рејчел Вајтред (Rachel Whiteread), прва уметница која је 1993. године добила Тарнерову награду, која се једном годишње додељује неком активном британском визуелном уметнику/уметници.



Rachel Whiteread, *Untitled (House)*, 1993. година

Истраживања наратива неког пејзажа захтева компарацију локалне као и глобалне друштвене матрице, политичког система и историјских наратива који доминирају тим простором. Анализирајући то уметник настоји да те информације обелодани и постави у неки баланс који је одговара његовом виђењу ситуације. Промена неког контекста увек указује на неку намеру, односно инцидент, у том патерну који формира ширу морфолошку (психолошку) матрицу. То је често праћено одређеном акцијом.

2.4 Утопија / Антиутопија

Појам *утопије* је у свом етимолошком корену речи садржи реч место, и значи непостојеће место.

Утопијски наратив представља поставке наизглед имагинарне, места у измишљеним друштвима, обично у будућности, која прелазе оквири познатог свијета и познате историја. Иако је утопија архетип људске имагинације, појам утопије дефинисан

1516. године. Њега је увела друштвено-политичка сатира Утопија²⁶, која приказује животе и друштвене прилике на измишљеном острву под истим називом.

Појмови утопија и дистопија се користе као супротност. Концепту утопије такође се може супротставити *антиутопија*, није синоним за дистопију.

Појам антиутопије можемо употребљавати да би описали недовољно јасну пројекцију будућности, без позитивног или негативног става према тој будућности, без њене довољно јасне карактеризације.

Утопија и антиутопија су у константном тензији, али се такође надопуњују. Оне су супротности, које не могу једна без друге, и у константној су противречности. Антиутопија је присутна свуда где утопија има шансе да постоји. Ако је утопија машта, слика позитивне уобразиље онда је антиутопија критика такве пројекције и саме потребе за таквом конструкцијом. Антиутопија у својој улози на мрачан начин заступа слике реалног друштва, које има за циљ да оповргне утопију, дајући себи за право да изнесе све своје негативне карактеристике. Оне представљају критику садашњости, такође обе су пројекција будућности. Антиутопија и утопија се увек у својим пројекцијама везују за доминантан дискурс садашњости. Као тема у уметности везују се пре свега за друштво и простор као њихову крајњу манифестацију, проблематизујући улогу појединца у том поретку. Антиутопије се везују за појединце тек онолико да им послуже за илустрацију њихове идеје. У свакој антиутопији која укључује модерно друштво је жеља за индивидуалним мишљењем застарела, и покреће тензију. Антиутопија ипак треба да садржи неки покушај друштвене реорганизације, за разлику од дистопије која оповргава било какву утопију. Антиутопија садржи одређени континуитет са друштвено историјским контекстом, који највише случајева се заврши разочарењем у тај цео покушај потенцијалне промене. У таквом поретку постоји јасна позиција недокучиве структуре система и индивидуе на другој страни, која је немоћна у било каквом сукобу са овако доминантним организмом. Антиутопија и утопија су производи друштва који се манифестују у неком потенцијаном простору, који је најчешће део јавне сфере, јер у том случају има политичке претензије. Оне су теме обраде уметника, филозофа, научника,

²⁶ Аутор енглески ренесансни хуманиста Томас Мор (Thomas Moore)

политичара. Различите идеологије се заснивају на својим другачијим виђењима утопије друштва. Платоново дело Држава које се сматра зачетником европског политичког утопизма, представљало је његову реакцију на тадашњи контекст политичких превирања. 404 п.н.е. су Спартанци срушили зидове Атине и добили рат. акон Сокатовог погубљења, више није имао поверења у систем и институције, што је било повод за овакав тип критике, која представља пројекцију идеалне републике у којој је права могућа. Дели друштво у три целине по својим типовима функција. Данас теоретичари²⁷ изражавају скепсу да уопште више простора за утопистичко мишљење у доба неолибералног конзумеризма. Свакако она ће заувек остати као непресушна тема коју ће уметници тенденциозно обрађивати.

Али питање је да ли можемо то да тврдимо. Утопије настају у преблематичним временима и долазе као последица осећаја неправде и незадовољства. Према томе утопија указује на извесну дозу ескапизма.

2.5 Филмови који означавају место као простор сукоба утопије и антиутопије из перспективе актера (јунака)

Некада је у тешки тренутцима најбоље не пратити систем већ се побунити против њега, јер је некад он свој највећи непријатељ (На доковима Њујорка²⁸, 1954). У филму бивши боксер (глумац, Марлон Брандо) саопштава: Могао сам да будем такмичар, могао сам да будем неко, а не пропалица. Наравно он је лик који у филму схвата да су му шансе у том систему појеле формативне године живота, и због тога осећа потребу да нешто промени и успротиви се, јер види да људи гину један по један чекајући да неко други учини први корак у том смеру промене. Филм осим егзистенцијалног нивоа, постоји још и љубавни однос (глумица, Ева Марије Саинт) у који улази главни глумац преко кога његов лик боље упознајемо јер га тај однос тера на дубљу релацију са самим собом.

²⁷ Утопистички дух — осећање да би будућност могла невазићи садашњост — ишчезао је. (...) Распрострањено је мишљење да је неко ко вјерује у утопије кренуо или пронаћи ручак или некога убити. амерички теоретичар Раселл Џејкоби (Russell Jacoby), део предговора књиге Крај утопије, записује

²⁸ Елиа Казан (Elia Kazan), На доковима Њујорка, 1954.

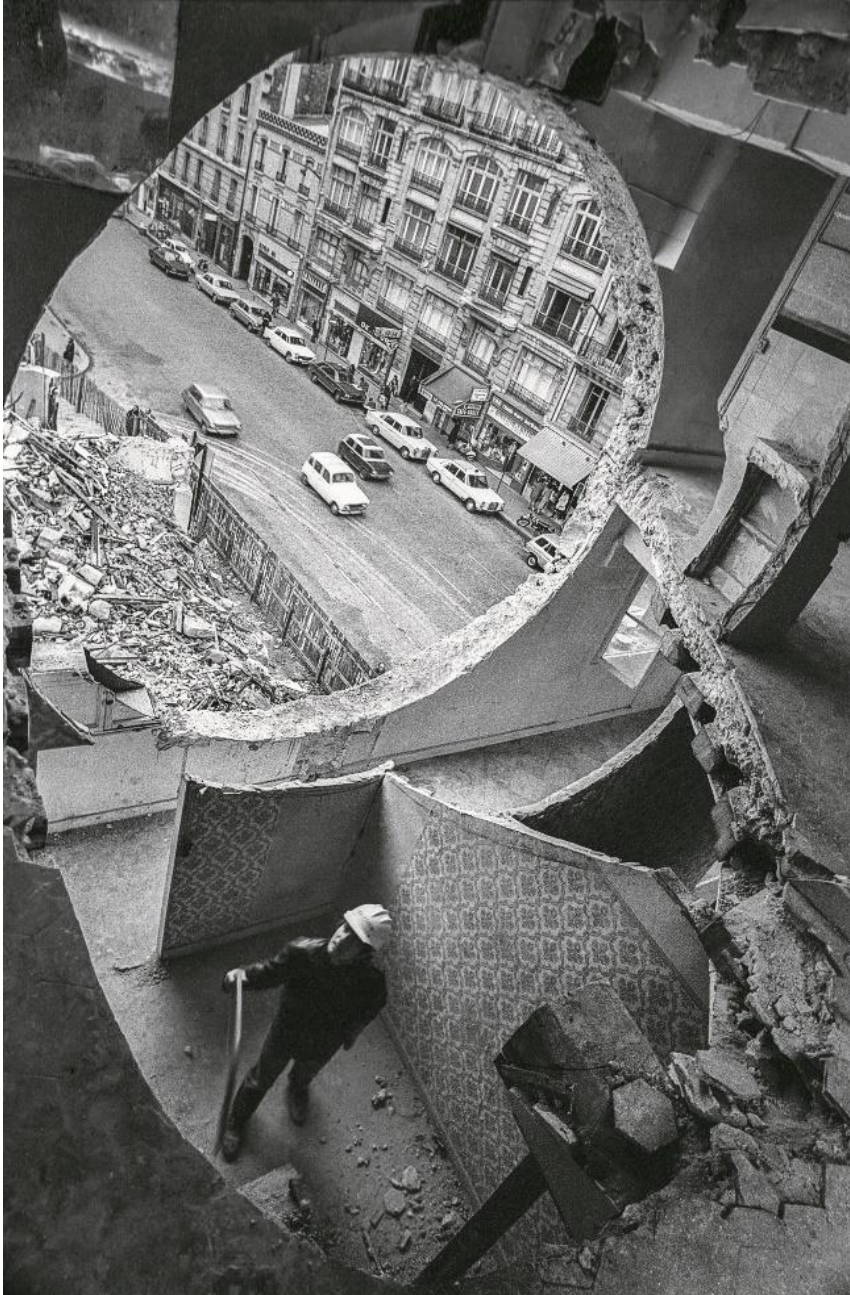
Истовремено је уведена и релација са католичким свештеником (глумац, Карл Малден) који магнетично вуче на своју страну етике, морала и покајања.

У филму Чајнатаун (*Chinatown*)²⁹, Заводница (глумица, Феј Данавеј) постаје жртва која носи трауму неког догађаја, херој (глумац, Џек Никлсон) постаје немоћан, систем штити насилнике, зло побеђује. Утисак целе радње филма би се могао свести у реченицу: заборави, нема напретка Чајнатаун је такво место. На гледаоцу је да схвати кроз њихове безуспешне покушаје где они заправо живе. Херој уочи коруптиван карактер система и покушава да се супростави, али схвата да корупција иде превише дубоко. Филм Чајнатаун нас учи да богати поседују све, пишу законе, купују полицију, контролишу наротив. Простор диктира друштвене матрице и кодове понашања, према томе филм портретише местона коме се радња дешава.

Гордон Мата Кларк, је био амерички уметник субверзивних пракси које су се углавном бавиле појмом простора. Серију сајт-специфик интервенција под називом (*Cut-ups*), је започео током седамдесетих година у Њујорку. Пошто је Њујорк тада био пред банкротом, градски пејзаж је изгледао у неким деловим апокалиптично са великим бројем разрушених и напуштених зграда. Његова пракса се огледала у томе да избере грађевину коју је град означио за рушење, и на њима је потом интервенисао користећи грађевинске методе. Просторне нивое унутар архитектуре је сецирао, у намери да представи нове невидљиве структуре, рушећи зидове и правећи отворе. На тај начин је брисао границу између спољашњости и унутрашњости, што представља типичан проблем који је често преокупација архитеката. Његов приступ је контраверзан јер процесу прављења простора приступа без изградње, пробијањем постојећих елемената структуре зграде. Потенцирајући активистички приступ раду, представио је елементе града као уметничког деловања, и својим интервенцијама је вршио критику друштва.

Такав ангажман унутар неког друштвеног контекста је била тема његовог специфичног интересовања. Својим радовима је утицао на савест друштвене заједнице и оних који њом руководе.

²⁹ Роман Полански (Roman Polanski), *Chinatown*, 1974.



Гордон Мата Кларк, *Conical Intersect*, 1975. година

2.6 Употреба фрагмента као дела наративне структуре у ликовном делу

Када се ради улози фрагмента у ликовном уметности, он је пре свега оријентисан на структуралан тип анализе неког дела. Реч *фрагмент* има латинско порекло и у свом значењу одломак, уломак. Раније је било искључиво везано за књижевни запис што је ипак указује да као позадину значења на наративну структуру. Тај одломак ипак има неку своју мерну јединицу у односу на целину о којој говори, што се може приметити у синонимима који указују на однос те размере (парампарче, крњетак, делић, трун). Фрагмент као појам је ушао у научну арену јако давно, јер је суштина анализе веома великог броја различитих дисциплина. Такође те дисциплине настоје да их кроз своје методолошке приступе тумаче са различитих аспеката. Рецимо да је тај узорак у ликовној уметности довољно да има неку естетску вредност. Кроз личну праксу, а и праћење рада различитих уметника наметнуо се појам фрагмента као незаобилазан у сагледавању савремених уметнички тенденција.

Калдер (Alexander Calder) своје елементе обојене површине поставља у целину која са ваздухом и простором простора праве смисао. Могућност да се сваки део његове инсталације помера, утиче и мења међупростор који итекако у тој кретњи међусобно повезаних делова одражава заједнички простор и целину за себе.

Крхкост тренутка покрета и односа где делови имајући извесну самосталност, дају могућност увек нов угао гледања, и подразумевају покрет као значајан део рада.

Калдер са намером истиче међупростор који обојеним деловима дају две димензије, једна као померајући простор који увек има нову референтност као и ваздух материјал који има посебно значење и грађу.



Александар Калдер, *Untitled*, 1976. година

Калдер у својим радовима колажима истражује случајности и спонтаности у уметничком процесу. У својим радовима он је креирао композиције користећи разне материјале из непосредног окружења. Он распоред испланира према различитим законитостима случајном, равнотеже, тежине, боје али такав приступ упућује на његово, инсистирање на спонтаном без контроле без унапред смишљеном плана. Архива фасцинација случајним и непредвидивим оснажује идеју непредвидивог, супротстављајући се рационалном и утврђеним правилима хармоније.

Овај пример неспутаног и неочекиваног у постојећем раду, подвлачи структуру развоја односа површине и процепца одстојања као прикупљање садржаја нашег сећања, које нам измиче и трансформише се.

Предео о којем је реч, није само предео као део пејзажа већ је истовремено метафора нашег сећања и простора у ком формулишемо место, гениус лоци³⁰. Однос између слике и предмета може се тумачити, и као апстрактни предео³¹ како су користили назив и уметници *Стојан Ђелић* и *Миодраг Б. Протић*. Структура слика које припадају 70-им годинама прошлог века, говори о референтним вредностима спољних утицаја реалних призора, и у извесној мери садржи пластичну транспозицију искуствених простора. У већој или мањој мери трансформације тражећи оно скривено у пејзажу, усаглашавају себе са светом око себе.



Стојан Ђелић, изложба у галерији САНУ, 2025. година

³⁰ У Старом Риму се веровало, да постоји дух заштитник места, који је био илустрован кроз скулптуру.

У савременом уметничком контексту он је везан за постанак, и пројекцију потенцијала неког простора.

³¹ Јеша Денегри, Шездесете: теме српске уметности (1960-1970), Светови, Нови Сад, 1995

Једноставност облика који геометријским уклапањем и нежном структуром скоро ахроматског односа боја, говоре о призору пејзажа као афирмативно доживљеног простора. Паралелно са предметом истраживања, као у сликама *Билија Чајдлиша* (Billy Childish) материја се лагано гради, у слојевима се натапа негује атмосфера илустрације и простора.

Ове слике иако густо набијене колоритом, и сугестијом непосредног и тренутног, тек ухваћеног момента у свођењу приче губе на рационалној тачности. Граде свој свет опуштено у слаповима потеза кроз разиграну конструкцију цртежа. Подвојеност онога што видимо, и онога што би то могло бити, и што уствари уметник потенцира је веза која афирмише пејзаж на нов начин.



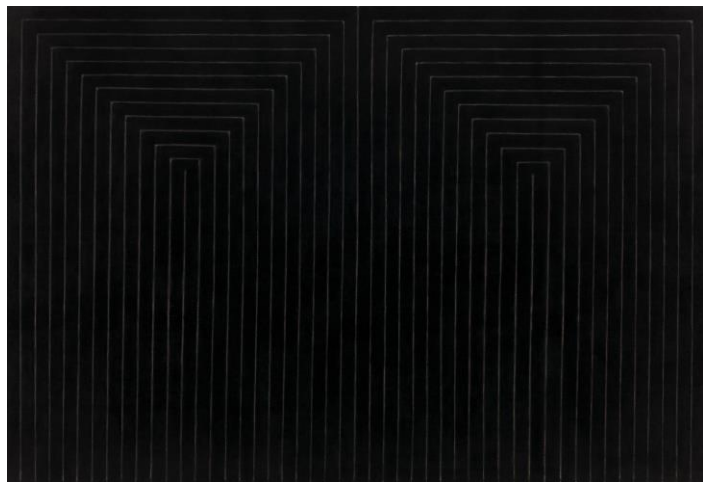
Били Чајдлиш, *Salish fishermen*, 2022. година

Френк Стела (Frank Stella) је својим радовима, током седамдесетих година тражио неку врсту проширивања простора слике, те су дводимензионални радови мењали димензије правоугаоника, а потом су лепезасте форме подлогу из квадрата преводио у разиграну ритмичну контуру. Радови од бојених лимова које је излагао 1971. године били

су потпуно апстрактни објекти. Арнасон³² наводи, да су управо ти радови, наставили да подривају поделе између сликарства и скулптуре. Што потврђују његови тродимензионални сликарски рељефи.

Његова колаборација са Карлом Андреом на серији *Црне слике*, који му је писао текст за каталог 1959. године је створила веома занимљиву дебату, у погледу перцепције Стелиног рада. Наиме Карл Андре је сматрао да та серија слика не носи неку симболику, док је Фрид заступао другачији став. Фрид³³ притом истиче да је Стела уметник који је проблематизовао простор слике свдећи га на најосновније елементе. Ту базичност у Стелином сликарству је називао *граматичко* истраживање. Објашњавајући тај принцип сликања говорио је како је Стела наносио боју тамо где је хтео пратећи гомотријски облик димензија платна, између тих наноса се види позадина препаратуре платна. Фрид је наравно истицао да је Стела модернистички сликар, док је Андре заступао тезу да он припада минимализму који као своју суштину има удаљавање од асоцијативности.

Стелини каснији радови не могу да се повежу са минимализмом, они чак садрже критичко становишта овог покрета.



Френк Стела, *Црне слике*, 1959. година

³² Харвард Х. Арнасон, Историји модерне уметности, Орион Арт, 2008

³³ Мајкл Фрид, Michael Fried, историчар уметности и критичар модернизма, који се више од пола века бавио анализом стваралаштва Френка Стеле, кога види као ванвременског у пантеону ликовне уметности

2.7 Радови који се баве проблемом идентификације места



Андреас Гурски, *Ле Мес (Les Mess)*, 2016. година

Фотографија Андреаса Гурског (Andreas Gurski) приказује фарму соларних панела, која је заменила функцију тог земљишта које се не обрађује него сада служи за производњу струје. Ова фотографија приказује о глобални тренд производње струје из обновљивих извора, које би у потпуности требало да замени производњу електричне енергије из фосилних извора. Гледајући ову фотографију конструише се пред нама неки другачији пејзаж, размера соларних панела у првом плану у потпуности мења доживљај обронака Алпа³⁴, где тек на хоризонту провирују врхови планине. Иначе би овај приказ представљао однос моћи природе, који би у разним уметничким искуствима био описан као хипнотишуће искуство, које да својим постојањем надахњује разна удружења геолога,

³⁴ Планинки венац у централној Европи

еколога, планинара, ловаца. Међутим гледајући сада ред панела један иза другог који се простире хектарима, види се да ће бити промењен не само тај макро доживљај, већ ће неминовно доћи до промена и локалног биодиверзитета. Кина као земља са највећом потребом предводи у овом тренду, тако да је само 2023. години било изграђено преко 100 хектара соларних фарми које су постављане на чврстом тлу, и преко понтонских плутајућих структура на води. Када се погледа колико би то милиона тона угља заменило што би проузроковало емисију угљендиоксида око 3 милиона тона, јасно је зашто се инсистира на оваквим изворима енергије. Ту долазимо до тренутка када се друштвеном потребом за неким пространством мења динамика пејзажа, додељујући му неку функцију. Планински пејзаж има карактер вечности, он нема прометност као градски амбијент, његова постојаност је увек давала спокој да је он недодирљив да је ту пре настанка човека, и да ће постојати вероватно и после потенцијаног краха цивилизације. Међутим ова функција не укључује директно људе (публику), већ има улогу да посредно обезбеди животне стандарде на које је данашњи човек навикао. На тај начин аутор са пејзажом доводи у везу шири друштвени контекст заједнице, као и правне регулативе и економски систем, који је у транзиционо одржава баланс са еколошким нормама и културом тог локалитета. Ова фотографија Андреаса Гурског је један од најзанимљивијих примера како неки предео који има особине *места* (има историјски карактер), *простора* (његову локацију и пасторални карактер можемо доживљавати симболички) и *територије* (има јасне географске одреднице) овом интервенцијом губи све те особине и постаје *неместо*. Наравно може се тврдити како јавност још није добро упозната са овим принципом добијања струје, па га још увек доживљавају у домену административног, нити је он још увек довољан да би се њиме друштву обезбедила енергетска стабилност.

2.8 Absent / Presence

Ова серија радова изабраних уметника проблематизује појам присуства и одсуства. Означавајући будућност као период за неку нову идентификацију и откривање.

На Сицилији, око 70 километара од града Палерма постоји споменик уметника Алберта Буриа³⁵, који је посвећен сећању на град Гибелину који је порушен у земљотресу 1968. године. Земљотрес је погодио Сицилију 14. и 15. јануара, је оставио такве последице да су се насеља после годинама обнављала, а то време остављајући породице без крова над главом. Људи су били приморани да се сналазе, тако да су индивидуално обнављали своје куће у којима су становали, док нису им саградјене куће на другој локацији.

Гибелина³⁶ је такође премештена на друго место 20-ак километара од оригиналне локације, представља намеру који превазилази концепт старог насеља, односно ново место је урађено по постмодернистичкој естетској матрици насеља са великим трговима, баштама и споменицима. Превасходно концепт отвореног музеја са различитим уметничким јавним просторним интервенцијама. Цео пројекат се звао *Сан у настајању (Dream in Progress)*, што би требало да симболично укаже на нови почетак, односно да ужасну природну катастрофу која је погодила цело острво треба превазићи, кроз постављање нових норми у креирању неке нове будућности.

³⁵ Алберто Бури (Alberto Burri) италијански визуелни уметник, занимљива је његова транзиција од ликовне апстракције до енформела, тај однос према материји се нарочито види и у овом раду

³⁶ Гибелина (Gibellina), Сицилија, Италија



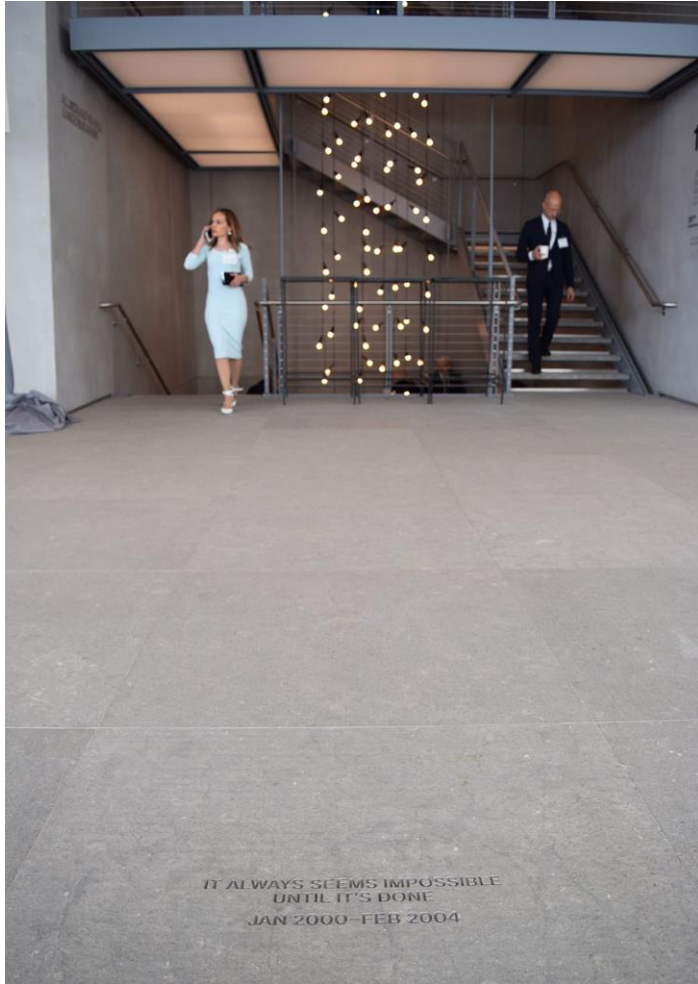
Алберто Бури, *Гибелина* (део пројекта „Сан у настајању“), 1984 – 2015 година

Алберто Бури је био позван од стране управе града да посети Гибелину, и гледајући рушевине старог града дошао је на специфичну идеју да се направи комеморативни споменик посвећен старом месту и жртвама земљотреса. Идеја је била да се цео град површине 29 хектара прекрије са слојем бетона висине 1,5 метар, и на тај начин све што је остало на том месту после земљотреса сачува и угради у тај бетон који ће га конзервирати у својој монолитној форми. Порушени град се сада може препознати само у као урбанистичко решење одливено у монолитним површинама бетона које представљају низове кућа и размаци између којих су идаље активни пролази само сада кроз овај споменик. Поново се долази до комбинације садржаја бетонског споменика и археолошких остатака града, које сада заједно граде јединствену материју. Ти делови су на неки начин невидљиви оком, али ми знамо да они постоје испод бетонске форме. Доживљај града у својој правој размери прави посетиоцима аутентично искуство, не реметећи реалан однос околине и старог града Гибелине. Решење је занимљива

интерпретација рестаурације морфологије једног места, постављајући новонасталу ситуацију самог насеља у функционални парадокс. Он је осмишљен, саграђен и коришћен од стране неке заједнице, генерална слика је остала иста, само сада ту више људи нема. Ова монолитна група може се рећи представља један радикалан приступ конзервацији, такав експерименталан и перформативан приступ може се наћи у савременој уметности.



Алберто Бури, *Гибелина* (део пројекта „Сан у настајању“), 1984 – 2015 година



Маурицио Кателан, „*Untitled, 2004*”, перформанс, 2004. година

Маурицио Кателан³⁷ је 2004. године као учесник на бијеналу у Витни музеју, сахранио један свој аутопортрет од воска, покушавајући да га угради накнадно као садржину у згради коју је пројектовао Ренцо Пијано. Сахрањена је на осмом спрату зграде пошто је претходно направљена „есхумација“ у згради коју је пројектовао Марсел Бруер на супротној страни Менхетна. Цела процесуалност нам показује да уметник себе као улогу и личност доживљава донекле сакрално, и да је нарцисоидност самог значења перформанса толико претерана да мора да се ради о некој врсти пародије. Пародија је по свему судећи критика тог односа институције и уметника. Кустос Витни музеја Криси

³⁷ Маурицио Кателан (Maurizio Cattelan) је италијански неоконцептуални уметник у свом раду на сатиричан начин преиспитује појмове попут друштва и друштвених групација унутар света уметности

Ајлс када прича о позадини идеје која стоји иза овог рада, истиче да није случајно да речи музеј и маузолеј имају исти етимолошки корен. Цео концепт је повезан са идејом трајања и посрнућа.

2010. године после филмског фестивала у Венецији, на основу исте претпоставке присуства и одсуства аутор Винсент Гало (Vincent Gallo) је одлучио да свој филм (*Promises Written in Water*³⁸) повуче из даље дистрибуције. Његов став је да ће филм бити показан једног дана, илуструје релативизујући однос са појмом времена. Провокативно га постављајућу у однос са филмском публиком, и потпирујући анксиозност могућег догађаја о приказивању у неком тренутку, или деконструкцији тих поменутих очекивања и коначном разочарењу. На тај начин филм није везан за конвенционалан начин приказивања и дистрибуције, већ се везује за појам места и времена који су хипотетички пројектовани као догађај у некој будућности.

Иако у сва три поменута случаја не можемо рећи да се ради о истој уметничкој пракси, већ значењу и трајању артефаката кроз одређени период времена. Поставља се питање да ли су они присутни иако их нису видљиви у свом материјалном облику... Да ли је ова намерна конзервација представља покушај одбране од спољашњих утицаја и преласка у другачији облик? Цео догађај у свом финалном кораку не одолева у креирању мета наратива који надилази искуство филма. Мада можемо слободно да тврдимо да се ради о циљаној деконструкцији одређеног система функционисања.

Још један пример мапирања који сам желео да наведем, иако не припада локалном контексту, а превасходно је занимљив јер се ради о Аустралији где је однос територије и насељености много другачији. *Далисон*³⁹ је пројекат Аустралијског уметника Иана Стрејнца који се у својој пракси бави истраживањем појма дома, кроз процес документовања односа куће и становања. Далисон је радио у колаборацији са музичким продуцентом Тревором Паверсом. Овај пројекат проблематизује програм измештања

³⁸ Иако је номинован за Златног лава на поменутом фестивалу где је имао две премијере, филм никад више није приказан. Упркос бројним покушајима људи и света филма, и визуелних уметности да га поново представе, приступајући целом случају кроз концепт рестаурације самог аутора и институције коју представљају, са циљем да се испуни потенцијал самог уметничког дела. Дијалог се финално дошло до истог закључка, да је филм присутан али не на том месту, већ кроз презервацију. Такође се могу прочитати чланци које су написани од стране критичара који су успели да виде филм у Венецији

³⁹ Далисон (Dalison), аутори Иан Стрејнц (Ian Strange) и Тревор Паверс (Trevor Powers), 2021
<https://www.youtube.com/watch?v=rbA247G93tY&t=11s>

социјалних насеља услед новог плана развоја те средине усвојеног од стране Аустралијске владе. У тренутку када је већ срушено неколико стотина кућа, а на старој локацији су преостале само још две куће, ова два уметника у договору са локалном заједницом реализују овај пројекат. Њихова идеја се заснива конструсању великог лед екрана, који је попут архитектоничног зида позициониран иза објекта. Екран јаким светлом обасјава објекат који је испред њега, издвајајући га из пејзажа чији је део. Снага тог паравана од лед светиљки даје целом амбијенту сценски карактер са еуфоричном атмосфером, претварајући све око себе у бинарни однос светла и сенке. То нам омогућава да јасно видимо силуету куће, претварајући је таквим светлосним односом у наговештај сећања које ће бити сачувано од заборава.



Далисон, 2021. година

Цео догађај је документован камером, дајући објекту са сценском амбијенталном инсталацијом перформативни карактер. Идеја саме уметничке интервенције апострофира појам темпоралности, означавајући јасан прелазак целе заједнице Далисон авеније из комшилука на први поглед пријатног и фотогеничног, у неко ново подручје другачије

намене. Овај ауторски пројекат на креативан начин помаже у чувању сећања на друштвене околности које су претходиле расељавању неколико стотина породица, остављајући их у потрази за новим местом за живот. Музика који прати видео је експериментална, звук има органски карактер, наговештавајући на крају видеа шта следи када он престане, а то је велика празнина.



Далисон, 2021. година

Кућа на слици је саграђена крајем 1950-их, а подигли су је исељеници и бивше Југославије Маријан и Јоланда Чукров, који су тамо дошли 1951. године. Вателуп (Wattleup) као предграђе Перта је тада било претежно намењено пољопривредној производњи, да би се 1996. суочио са планским индустријским развојем. Двадесет година након тога је детектована епидемија рака од стране организација које се баве очувањем здравља и животне средине, установљено је да су фабрике које су се бавиле рециклажом алуминијума и прављењем цемента испуштале у ваздух канцерогене материје. Наследници овог пара илуструјући везу својих родитеља са овим местом, наводе да последња жеља њихове мајке била да њена смрт буде везана за ту кућу коју је доживљавала као дом, у којој је становала последњих 60 година. Цео пројекат, кроз личну причу једног исељеничког пара, на један реалистичан начин уодношава њихове потребе и

жеље једног да нађу бољу верзију живота, у новом свету, на другој страни планете. Овај случај сликовито описује историју миграција широм планете, као и патерн насељавања празних простора.



Далисон, 2021. година

3.1 Друштвено и јавно

Јавни простори могу да буду улице, отворени простори и јавни објекти. То су места у јавном власништву или у јавној употреби, која су свима приступачна и бесплатно доступна за различите активности. без директног мотива за профитом. Јавни простори су отворени за све грађане, и представљају интегрални део неке шире планске целине. У историји су те целине инициране углавном од стране државе, па су и јавни простори као део њих биле под покровитељством општинске, градске или републичке управе. Свакако постоје и случајеви приватних донатора који су желели да лично допринесу друштвеној заједници, иницирајући на неком још неуређеном простору примерено решење сходно тадашњим потребама.

Постоје различите теорије урбаног дизајна⁴⁰ које се баве феноменом појма друштвености, пратећи развој потреба појединца кроз различите епохе модернизма посмодернизма и информатичког доба, у погледу промене функционалних и физичких карактеристика јавних простора.

Случај фонтане на тргу Славија- као ново друштвено усмерење

У новембру 2016. године надлежни функционери у Београду најавили су као један од својих пројеката реконструкције градских саобраћајница, обнова трга Славија. Навикли смо да је то један од битнијих послова којима се баве све власти, а Славија се показивала као један од најбитнијих топонима који је спаја општине Врачар, Савски Венац и Стари град. Реконструкција је значила постављање фонтане и

⁴⁰ Видети , Nan Ellin, Integral Urbanism. New York, 2006

W. H. Whyte, The social life of small urban spaces. Washington DC, 1980

Предраг Р. Јовановић, Утицај просторних карактеристика модернистичких блокова на формирање места окупљања локалне заједнице: Трећи рејон Новог Београда, докторска дисертација, Београд, 2022

измештање гроба Димитрија Туцовића⁴¹, према коме би он по шести пут био есхумиран и премштен на другу локацију, овог пута у *Алеју великана* на Новом гробљу. Његови остаци су пренети на Ново Гробље, а биста са Славије је померена на реконструисани плато тридесет метара од фонтане. Тај потез је указао на назнаку да се друштвене норме мењају, и да се логички патерни контекста који је био транзициони и стидљиво кокетирао са конзумеризмом, бар кад се ради о том званично државном нивоу, усмеравају на нешто што би било пуки комодитет, и неку нову потрошачку спиритуалност.

Фонтана због које је измештен гроб је габарита кружног тока. Она је пречника 32 метра, са млазом до 16 метара висине. Има посебне софтвере за смањивање и повећавање млаза, у складу са музиком или брзином ветра. Тај ритам је вероватно усклађен са саобраћајним механизмом, али са друге стране тривијализује историјске тренутке и искуства везано за тај топоним и размонтира (уништава паралише) све будуће реаности које имају везе са идентитетом овог поднебља. Уместо тога на тој локацији је реализована другоразредна идеја која може да буде боље искуство на промотивном памфлету, него у непосредном контакту гледајући са тротоара. Цео концепт планиран је да у својој појавности изазове напрасну, инстиктивну реакцију посматрача.

Цео концепт истраживања у овом докторско уметничком пројекту се развијао током више месеци сведочећи разним променама у нашој околини. Серија радова преиспитује постојаност идентитета овог архитектонски и друштвено-историјски значајног простора. Да ли простори попут **Генералштаба, Геозавода, Хиподрома, Сава центра** остају исти простор након приватизације и реконструкције, чак и кад се архитектонска основа не измени драстично? Да ли идентитет простора опстаје након што

⁴¹ Један од првих идеолога социјализма на овим просторима, који је осим што је заступао идеје социјалне једнакости био учесник *Балканских ратова*. Човек који је због своје синдикалне борбе међународно препознат. Димитрије Туцовић је свој научно истраживачки пројекат на универзитету у Берлину прекинуо да би се придружио српској војсци у *Првом светском рату*, тако да је као резервни капетан погинуо у току *Колубарске битке*. На тридесетпетогодишњицу смрти 1949. је премештен на ово место, да би се 1951. тај трг Славија преименовао у трг Димитрија Туцовића, после му је враћен стари назив али је гроб остао на истом месту

се замене елементи ентеријера, материјали и површине који носе трагове времена и директне трагове проживљене историје?

Та промена се може свести на утицај глобализације на поједине примере културне заоставштине које траже свој потенцијал у новом времену. Њихов идентитет је из одређених разлога временом постаје недовољно релевантан у новом информацијском добу, тако да је подложен даљем редефинисању и изменама. Иако потрошачка култура и конзумеризам преваходно утичу у формирању одређеног садржаја, има неколико процеса реактуелизације који се издвајају као доминантни: хибридизација или потпуно нови идентитет.

Хибридизација је изнуђен али вероватно доминантан облик ревитализације културних добара данас у транзиционим друштвима, тј. на местима која су кључни део локалног културног идентитета јавља се потреба за конзервацијом одређеног стања уз циљ осавремењивања. Односно да се простор прилагоди новим друштвеним потребама које затевају нови контекст. Примери за то су *Сава Центар* и *Геозавод* који су задржали спољашњу форму али се ентеријер у великој мери осавременио за неку нову намену.

Потреба за потпуно новим идентитетом је део политичког или идеолошког планирања као део нове рационализације простора, у ком се у потпуности формира нова симболичка структура. Таква политика је забрињавајућа када се ради о Добровићевом⁴² здању *Ансамбл Генералштаб*, који се са таквом локацијом и здањем које носи својеврсну меморију овог поднебља, покушава прецратати са списка културних споменика и актуелизовати у другом смеру.

Можемо слободно изнети тврдњу да су се наведене одлике контекста, прелиле и када је реч о облицима савременог стваралаштва, где се број алтернативних простора сужава у корист потрошачке културе. Галерије, позоришта, бископи, у којима се приказују претежно некомерцијални садржаји који немају профитабилни карактер, не могу да опстану у клими која је намеће неке друге вредности. Велика је заблуда да култура може да опонира новцу и забави.

⁴² Никола Добровић, југословенски архитект и урбаниста из епохе модернизма

3.2. Простор као персонификација владара: Историјат простора Топчидерске долине

3.2.1 Студија случаја: Истраживање просторних особености територије

У овом делу докторско уметничког пројекта анализираћу све предуслове који су утицали на данашњу перцепцију територије Топчидерске долине. Она је била стална потреба различитих елита. У архивама је забележено, да је то поднебље коришћено као место са ког је Кнез Милош Обреновић скелом допремао своје стоку за продају до Аде Међице, па одатле их даље пребацивао за Аустро-Угарску⁴³. Након остваривања аутономног статуса Кнежевине Србије тај простор улази у фокус владарске династије Обреновић. Кнез Милош је у страху да га непредвиђене ескалације са Османлијском војском на Калемегдану могу коштати главе, поклонио конак који је саградио у Београду кнегињи Љубици, а он за своје потребе пројектује комплекс у долини реке Топчидерке. Комплекс се састојао од Конака, цркве светих апостола Петра и Павла и неколико пропратних објеката (чесме, обелиска)⁴⁴. Конак, као и цела долина реке Топчидерке, је требао да показује тенденцију владара да осавремени свој владарски простор, и покаже непоколебљивост у свом политичком усмерењу. Цео простор се користио како за производњу тако и за разоноду. На позив Кнеза су дошли европски стручњаци за хортикултуру, а цео пројекат је поверен управнику Атанасију Николићу⁴⁵. Изглед Топчидерског парка је био обликован у складу са општеприхваћеним стандардима

⁴³ претходила јој је Хабзбуршка Монархија до уједињења 1867. године

⁴⁴ Топчидер: двор кнеза Милоша Обреновића / Катарина Митровић - 2. изд. - Београд: Историјски музеј Србије, 2020

⁴⁵ професор математике, „земљомерија“ и „начертанија“ и први ректор Лицеја у Крагујевцу, који овде формира прву уређену парковску површину у Београду

европске вртне уметности 19. века, иако је могао да се послужи идејама са племићких паркова Војводине. Уместо тога узор за парк је нашао моделу енглеског типа врта, који представља место које укључује физички свет и субјективну сферу духа. Таква теорија је у то време негована на европским дворовима, један од највећих пропагатора овог схватања врта је теоретичар Кристијан Хиршфелд⁴⁶. Иако је доста времена прошло, и на тој локацији су се смењивали различити друштвени и политички модели, делови оригиналног врта могу идаље да се примете на одеређеним местима.

3.2.2 Студија случаја: Почеци коњичког спорта у Србији

Прве је коњичке трке у Србији организовао енглески конзул Лојд Џорџ Хоџес (George Lloyd Hodges) 1842. године у Београду. Трке су биле приређене по европском узору, у част султановог изасланика Сакиб-ефендије. Претпоставља се да су трке организоване на Калемегдану.

Касније је кнез Михаило основао дворску ергелу и за почетак набавио неколико пунокрвних кобила и пастува из Мађарске. Већ 1863. Кнез је решио да направи и прво тркалиште у Београду на месту данашњег Ташмајдана, који је у то време био периферија тадашњег Београда. Још у време владавине кнеза Милоша су се организовале трке али на слободним површинама по сеоским свечаностима, али без неке веће амбиције да се формира у неки значајнији грађански догађај. Тркалиште је било тамо до 1906. године, а касније се преселило на кратко у бару Венеција, да би се после преселило на Бањицу, на локацију данашњег стадиона ФК Рад. Данашњи хиподром је саграђен већ 1914. године, тадашњи министар народне привреде Јаша Продановић је доделио земљиште за организацију коњичких трка. Прве трке су одржане пред почетак Првог светског рата у том тренутку су активности прекинуте.

⁴⁶ С. С. L. Hirschfeld, *Theory of Garden Art*, ed. and trans. Linda B. Parshall (Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2001).

У данашњем времену када је коњички спорт добио другачију улогу, он нема више тај друштвени углед који је некад имао. Идеја одрживости намеће питања како вратити публику на тркалиште, и како најстарије јавно предузеће у земљи учинити да постигне позитиван финансијски биланс. Коњичка друштва, јахачки клубови, школе, клађење, психотерапија у виду холистичког исцељења... све су то наведени модели одбране и обнављања те релације заједнице и овог спорта.

3.3 Перципирање проблема контекста

Проблем креће у недоумицама шта треба прво учинити, али уметник интуитивно осети да мора нешто да се учини што се тиче ове теме. Такоређи тема бира уметника. Визуелни уметник призове да се баш том темом бави, уметник се пита да ли је то лиминалност, ритам или карактеристична материјалност те локације.⁴⁷ У процесу бележења се креће без нарочите артикулације у почетку. Од целог амбијента до касније јаснијег профилисања основних карактеристика те просторне шеме. Често се пита: а шта је овде требало бити? Има ли нешто што је предвиђено за то место, делује као да је већ требало нешто да се деси... Свакако од интуитивне потребе за материјализацијом идеје не треба одустајати, јер се тај моменат само одлаже.⁴⁸ Тој обради проблема се прилази фрагментарно, издајајући одређене секвенце, асоцијације повезане са темом. Ти се елементи у секундарној обради групишу као сећања, која заједно сачињавају цео систем менталних слика и део су једне мреже која се у слојевима преклапа и таложи. Поједначна

⁴⁷ Сећам се да сам једном као студент био фасциниран сценом ноћног амбијента на Новом Београду, које ми се учинило специфично обасјано јавном расветом урбаном пејзажу. Сутрадан сам ту дошао са дигиталним фотоапаратом да то забележим, али пошто је било у близини полицијске станице одмах су ме замолили да избришем обе фотографије које сам направио. Тај парадокс мојих намера и активности које су уследиле, су ме одвеле на тотално другу стану. Односно после сам цртао шему мог кретања и претпоставки одакле су могли доћи ти полицајци у цивилу, пошто им је требало два минута да се нађу испред мене, а сама зграда из које би потенцијално изашли је удаљена два минута хода. Као да су знали да ћу ја бити ту, и радити нешто што је њима представљало неадекватну активност. Волео бих да су били мало харизматичнији, у том случају била би сцена које бих се радије сећао.

⁴⁸ Филмски аутор Александар Радивојевић на промоцији свог новог филма „Кармадонна“ је истакао да је тај филм требало да се деси пре 15 година. Иако се његова критика односила на контекст и тежак положај савременог стваралаштва па и културе уопште, занимљиво је да његов однос према теми нимало не јењава упркос великом временском интервалу.

сећања су тешко одвојива од целине, односно, тешко их је изоловати од ситема капиларне мреже континуираних менталних (виртуелних) архива.

Улазећи у парк, јасно постоји стрелица одштампана на папиру који је пластифициран, усмерава куда мораш да уђеш. Овде је рампа подигнута, али је улаз само за кола. Ту су неке клупе на којима седе деца која су тек кренула у основу школу, али они су преокупирани нечим што причају са својим старатељима, без нарочите релације са околином. Недалеко одатле на истој таквој клупи су седела нека два човека у радним оделима, очигледно припити. Деловало је као да су у свом стану, као да их ништа не дотиче, ослобођени од било каквих критика околних пролазника. Било је тек 11 сати, замишљао сам какав ће им остатак дана бити обзиром да ја још нисам доручковао. Док сам размишљао о њима да, прилазећи долини у којој стаза видео сам отворену пољану. Она као центар збивања је била на неки начин имуна на цео контекст који је окруживао. Деловало је у том тренутку да је имуна на све што би могло да је снађе. Да је пројектована за битне догађаје. У том тренутку сам се сетио ситуације у којој живимо, и питао се да ли може овај приказ да нестане... Нелагода, али за нечим што ће тек да се деси, нека идеја деструкције која је толико пута била исплатива, да не може и овде да не упали. Оћедном сам морао да седнем, предосећај такве перспективе ми је донео изненадну мучнину, осећао сам се пијаније него она двојица насмејаних колега. Шта знам можда они и нису ни били пијани, можда су само безбрижни, јер су знали шта чинити ако овај план дође у реализацију. Надао сам се да су део неке енвајорменталистичке терористичке групе која зна шта чинити у случају ових настојања комерцијализације културног добра. Тог момента сам помислио како тај тренутак неће ишчезнути, те куле које су се појавиле у медијима као ново решење се калеме на неку представу о утопији смештајући га у конфорну атмосферу шире слике друштвеног контекста. И то је то, то је све! На трци један коњ опире се да уђе у строј за старт, па га 5 особа угурава. Тај догађај је далеко препричљивији него дизајн пословних солитера, а трка још није почела. Имао сам трему као да пред сам старт ја очекујем неки добитак. Мало су ме разуверили платични пехари који су чекали победнике, а који су стајали на ограђеном простору поред. Та материјализација их је учинила беспотребним на

*том месту, таква савремена критика не припада таквом месту, коњи су ужасно плашљиви а толико експресивни у свом покрету. Замислите да Хамлет у представи уместо мача има банану.*⁴⁹

Феноменолошки приступ, који усредсређеност на суштину заснива на интуитивним и непосредним доживљајима, у средишту је самог уметничког приступа овог докторско уметничког пројекта. Служећи се поступком документовања, пост-обrade и интерпретације, радови треба да активирају одређене кодове препознатљивости узимајући у обзир историјски, социјални и демографски контекст. Издвајањем слика, отпочиње процес, базиран на изоловању неког низа објеката путем кога је могуће тумачити различите урбанистичке манипулације, а тренутно су се спојиле у један објекат који је симулирао повезаност фрагмената инфопејзажа.

3.4 Увод у уметничко истраживање

Теме меморије, стварности, перцепције и идентитета су истражене у овој серији радова које реконструишу одређене просторне релације Београдског хиподрома, који ће по плану до 2048. године напустити садашњу локацију а на којој се налази од 1914. године. По својој природи радови имају улогу да сачувају одређене наративе од заборављања и после премештања Хиподрома са садашње локације. Рад се поред анализе контекста своје теме бави функцијама постојећих фрагмената Хиподрома који након премештања постају могуће непотребне вредности, у којој они губе своју садашњу намену. Док сликарски радови који се баве описом комплекса и дешавања на стадиону имају најпре улогу да покажу атмосферу целог простора, рад који говори о емотивној вези поменутих актера поставља другачију перспективу. У форми личног дневника серија забелешки покушава да покаже однос двоје младих људи који ступају у љубавни однос уоднашавајући тај интимни чин са богатом историјом коју носи тај простор. Цртачка серија радова, комбинујући различите секвенце из њиховог живота, описује такође и њихов однос који се

⁴⁹ Ауторски текст осмишљен и забележен током истраживачког поступка на локацији Хиподром 2024. године

компликује под притиском дешавања у њеној ужој породици. Посредством утицаја из личног окружења код девојке се јавља одређена психолошка тензија, која се прелива и на њихов однос ње и мушкарца. Тиме догађајима тај однос постаје загушен. Спотакнута незадовољством са којим јунакиња приче не уме да се избори, она има потребу да уништи однос са мушкарцем, при томе осуђујући све око себе. У том тренутку све што је имало своју романтичну перспективу почиње да ишчезава баш као и хиподром код *Цареве ћуприје*. Код ње наступа усамљеност која брише метафоричке и физичке знаке знаједничког наратива везаног за постор хиподрома. Тиме почињу обликују се простори и меморије.

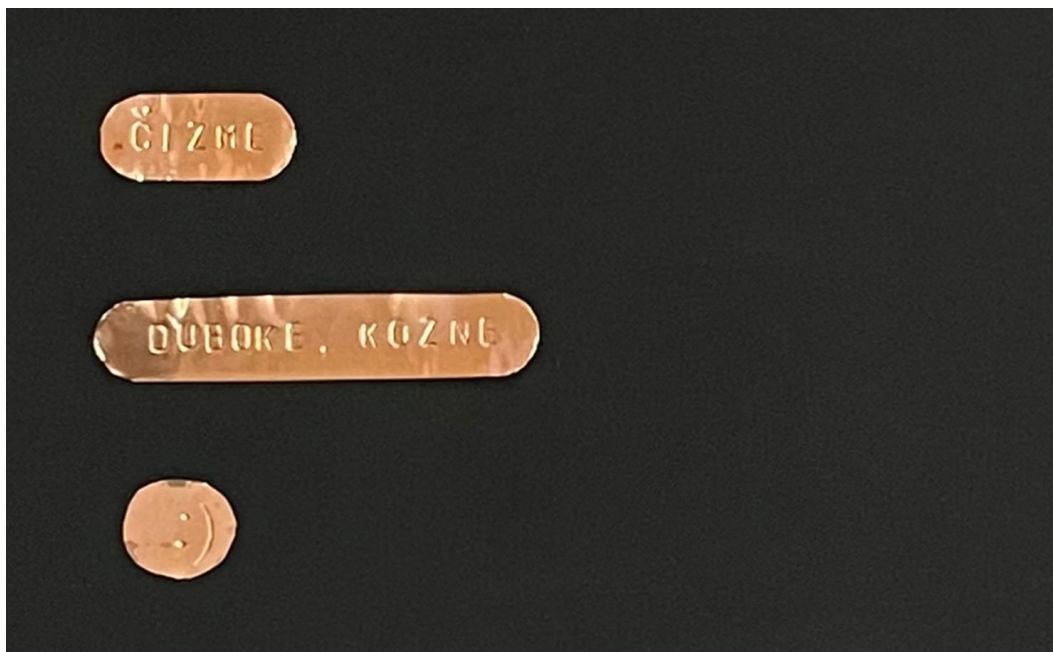
Читава прича има свој крај и једноставно постављену временску границу у коме једновремено простор Београдског Хиподрома престаје да постоји у таквом облику. 28. маја 2025. године, баш када се дешава крај приче, јавно је објављена вест на сајту студија *ЦГИ Kite* (CGI Kite), у којој се нуди нови изглед територије Београдског Хиподрома у дигиталном тродимензионалном рендеру. Зато се накнадно, у уметничком раду, поставља питање флуидности појма простора, и питање који све то параметри могу бити којима се пројектује изглед и атмосфера неког простора у некој перспективи, и који то дигитални софтвери могу бити, и на крају стварају очигледну илузију утопије и брендирања простора као пројектовану фантазију. Овим поступцима се потенцира теза да се у уметничком раду могу слободно комбиновати разноврсни наративи и меморијски слојеви са пројектовањем будућих јавних простора као утопије.

Иако уметнички рад може да започиње са реалним скептицизмом, али и снажном жељом за постојање друштвена солидарности и опште културне свести. Уметнички рад бележи све те друштвене утицаје који имају удела у креирању савесне слике пејзажа. Од краја 2024. године па све до времена закључивања овог докторског уметничког пројекта сведочимо поделама у Србији у којима учествује цело друштво. Догађаји и идеје које су претходиле стварању такве ситуације су ван домена теме овог рада, али дух времена је нешто од чега се не може побећи. Уосталом пошто се рад темељи на идеји сећања једног поднебља, битно је да уочимо и неку динамику која се намеће и у ширем контексту и политичком дискурсу.

3.5 Деденд (Dead-end)

Живот једне породице је сложен и жив динамичан ток. У њему се преплићу сложени процеси састављени од деликатних односа, и врло снажних и драматичних размена емоција. Ти односи нису равномерни и праволинијски, нису ни независни од спољних утицаја, и њихов је квалитет често врло упитан. Односи имају сложену структуру развоја и последице тих односа су веома битне у сазревању свих чланова породице.

Рад *Деденд* илуструје психолошку промену једне објективно презаштићене особе, у којој новонастале околности перманентно производе нелагоду. Цела ситуација идентификује рањивост младе особе у породичном односу. Она у жељи да се дистанцира схвата да мора да се избори за своје место унутар породице и друштва. Цела неизвесност води ка дубљој фрагментацији идентитета па се прелива и на партнерски однос. Овакав хаотичан след из неодлучности је примора на сазревање, које је на ивици аутодеструкције.



Деденд (Dead-end), детаљ, 2025. година

Dead end

Dešavalo se da se zakačim ocem zbog politike. Mada smo imali slično mišljenje, moguće da je bila jedna od tih medjugeneracijskih rasprava, a možda je samo bilo do toga da nijedan nije želeo da se povuče. Možda je tako pravedno, da se završi nerešeno. Činilo mi se da sam ga razumeo, da nešto u šta je verovao i borio se sada je stavljeno po strani. U svakom slučaju nema mesta za ogorčenje, svakako bi pomogli jedan drugom u trenutku kad je to potrebno.

Namera moja je bila afirmativna, da njoj koja je klonula duhom pomognem, zato sam joj predložio da ga pozove, i da mu uživo odgovori na sve pozive, poruke i poklone koje je ignorisala. Potrajalo je dok nije odgovorila.

- A kako ti je to palo napamet?

- Pa provozaј ga, dobila si vozačku, odvedi ga na mesto koje mu je drago.

Oklevala je, ali je posle prokomentarisala da je bolje da mu pošalje poruku. Sledećeg jutra je dobila odgovor, i zakazali su vidjanje u subotu. Do subote je sve manje pričala, i sve bila mušičavija. Otišla je na sastanak sa osmehom, kao da nije verovala šta je sebi dozvolila. Da čoveku koji je ostavio porodicu zbog kocke ponovo pokloni sekund poverenja. Na sastanku mu je rekla da ga više neće oslovljavati ocem, i da nema potrebe da joj on piše poruke. Ponekad, kada bi je neko pitao čime joj se bavi otac, sa podsmehom odgovarala, "kao i svaki drugi... *kockar*".

3.6 Компаративни однос радње у Станковићевом роману *Газда Младен* и сегмента изложбе Деденд као меморије једног простора

Бора Станковић⁵⁰ је у свом незавршеном роману *Газда Младен*, натуралистички илустровао специфичну комплементарност, у приступу животу, оца и сина. Газда Младен одраста у животним приликама које су последица извесних промашаја његовог оца. Како је очева мајка успела да стабилизује живот породице, наметнуте су неке нове хијерархијске норме и правила понашања унутар саме породице, у доба када је по стереотипном схватању нарочито на југу Србије мушкарац био глава породице. Оправдавајући нове односе моћи унутар породице, као пословну стратегију, ради веће сигурности и амбиције. Газда Младен, због коцкарског дуга свога оца, од ране младости пролази кроз лично преиспитивање учешћа у опстанак породичног посла и омогућује даљи просперитет. Његова посвећеност послу дефинише га као личност која је спремна на одрицања. Он настоји да уложи максимум својих могућности, а притом не тражи никакву сатисфакцију. Његова једина мотивација је у томе да још више допринесе опстанку заједнице.

Односи најближих често су оптерећени њиховим различитим карактерима, и могу се довести у узрочно последичне контексте. Страсти и жртве често иду заједно.

Установљене вредности породичних односа познате су и укорене су свесни део сваког појединца у друштву. Манипулације у оквирима породице често настају из потребе да се остваре простори и надоместе класне разлике, који не припадају појединцу, који је део одређеног миљеа, одређеног времена, у одређеној средини.

У Станковићевом роману, питање угрожености и опстанка које је последица незрелости и неодговорности члана породице, као што је лик оца, по правилу погађа све чланове, нарочито газда Младена у истоименом роману. Кроз незавршен роман *Газда Младен*, Станковић развија тезу о последицама које у склоности родитеља, у овој причи

⁵⁰ Борисав Станковић је свој незавршени роман прича о трговачкој породици из Враћа у којој газда куће Младенов отац напрасно умире, где по патријархалној матрици ту улогу преузима његов син. Цео процес пословања прати баба Стана, која уједно и особа од великог ауторитета унутар породице. Сагледавајући цео опус, овај роман се чини као пишећев најличнији текст.

оца, за последице код детета оставља трауму. Ускраћивања безбрижности, кроз особине карактера оца сину су задала трајни осећај несигурности и неиспуњености.

Поред емотивне трауме који осећа потомак, додатно се све компликује. Нужно се мењају и улоге у патријархалној породици, очева мајка постаје чувар и руководилац куће, а отац као непоуздан губи свој статус, и престаје да буде глава породице. Његово неодговорно понашање и незрелост, лутање у породичној заједници, прекида токове устаљених правила о моделима узора унутар породице, и њиховој посвећености потомству. Таква дескрипција нас уводи у причу о простору и личној историји. кроз портрет једне породичне приче.

Истраживање односа и породичних веза увек доноси нова открића о човеку и његовом бићу. Развојни пут подразумева различита понашања у односу на доба које пратимо од детињства до старости, али и трансформације које су везане за моделе различитог историјског времена и простора, који у себи садрже специфичне елементе устаљених правила. Потребне појединца се мењају у односу на његов развојни временски циклус, и не морају да се подудару са претходницима са којима је појединац у породичном сродству.

Кроз ефекте познатих образаца понашања, чији резултат често видимо кроз обликовање личности.

У поређењу приче газда Младена и оца који оставља траг, који тумачимо као емоционално одбацивање, не престаје да постоји архетип односа родитељ - дете без обзира на различите временске епохе. Што представља суштину природности тог односа, јер је непроменљиви код (рефлекс) брига за потомство и потреба заштите потомака.

Тај однос између родитеља и деце чини суштину посматраног модела, који се потом анализира, а онда доводи у релацију са реалним простором и ширим друштвеним контекстом на коме је он детектован. Истраживања релације родитељ-дете значајно доприноси на сагледавање историјата једног поднебља. Садржај који се препричава је везан за динамику тог односа који подразумева искреност, поверење, љубав. И утицај средине на тај однос.

Истраживањем паралела две приче, упућује се на сличне проблематике у различитим временским епохама. Обе приче припадају истом простору. Станковићев роман Газда Младен говори узрочно последичним везама, који поступцима оца, код сина проузрокују трауму. Док је друга у посматрању релације у ликовном раду, пролазак кроз поље гашења интересовања у простору блискости, и проналажење у одсуству комуникације гради праву релацију са обликом односа. Тај зид у овом времену отуђења и усамљености често представља једини логични облик комуникације. Удаљавање које започиње родитељ кроз потенцирање личних слобода које ремете егзистенцијални поредак бивају настављена кроз тихо одустајање од личног живота у оба случаја.

Контекстуализација заплета не ремети се ни другом породицом нити другим временским приликама и уређењу, а она је статична и припада свим временима. Градња револта тихог али одлучног, у примеру обе приче, потомству даје одреднице несхваћеног и одсутног. Паралеле које карактеришу обе приче јесу управо слике простора, промењеног у физичкој форми, можда чак и изгубљеног, који се тешко може надокнадити осим посредством меморијских слика архивираних у сећању.

Предмет истраживања представља узајамни однос преклапања временских слојева. Тешко је разграничити времена трајање и утицај прошлости у садашњем времену.

Урушавањем породичних односа и хијерархије ауторитета, који би по правилу требао представљати родитеља као узора, деконструише уобичајену форму апсолутних зацртаних правила о породичним улогама. У оба случаја се коцкање као врста страсти која ремети личност и њено основно етичко правило о приоритетима, постаје усуд који нарушава и прогони надања и обећања, радост и поверење.

Снага ликовне приче је управо у контакту са реалним перспективама простора.

Коришћењем материјала као што је бакарна плоча у смс преписци, који се овде користи као документ, указује на трајну повређеност међусобних односа. Свих 9 урамљених формата, фрагментарно се надовезују тако да илуструју структуру једне комуникације. Када се мало боље погледа примећује се да само једна страна иницира комуникацију, док је јасно да дете не одговара, јер се не осећа пријатно у новонасталој ситуацији.

Динамика односа назначеног пејзажа који лоцира простор догађаја, и девојке као носиоца догађаја има нагласак постојеће трауме које се поново активирају, и њена реакција је слично као у порукама изазива дозу непријатности.

Рад *Деденд* користи методу неоконцептуалне праксе у обради теме кроз три целине представља ситуацију у односу родитеља и детета, образлажући кроз текст, инсталацију и цртеж, и поредећи значење са појмом простора и временском димензијом, што чини суштину истраживања.

Свесно одабрани материјали по могућностима њихове релевантности, кроје нову целину кроз међусобно ритмичко надовезивање. Они заједно праве целину као увод, разрада и закључак, од којих овај последњи кроз цртеж и класичну форму добија још један статус сведочанства без дилеме.

Инсистирање на сведенијој и комуникативнијој конструкцији приче која објашњава релације и интерпретира само фрагменте меморије, који додирују тему, подвлачи се равнотежа између материјала и сукцесивног подржавања приче. Како новим материјалима тако и наставком разјашњавања контекста и токова података.

Ове приче без краја које уствари имају извешан крај већ на почетку често инспиришу својом без временом тежином и опсесивном привлачношћу борбе без победе. Истраживање губитака на коцкању приказују да су честа оптерећења разних породица и бескрајних несугласица најближих.

Ова тема тражи из тог разлога пуну посвећеност и много важнији статус у друштвено одговорном контексту.

Разлози за нереаговање су често врло упитна и бизарна, јер помереност друштва се заснива и на овој врсти страсти поред и других наравно.

Будућност у решавању проблема односа отуђења родитеља и деце насталих из ситуација прекомерног урањености у страсти коцке никако нису ни новост ни реткост.

Ми као индивидуе сведочимо о разним страстима и померањима граница у разним областима, али овај комплексан однос према коцкању приказује наш свет још увек стереотипни местом, које нема снагу да превазиђе људске пориве.

Ликовни рад чине три сегмента исте приче, који надопуњују један другог правећи целину, а та подељеност самог рада и даје на значају времену присутном у развоју исте ситуације. Делови су намерно сегментирани да би се асоцијативно спојили уплићући и посматрача у простор у ком су презентовани.

Увод у рад Деденд (сегмент унутар изложбе), истражује писану реч унутар саме композиције ликовног рада, и уводи се као незаобилазна чињеница за усаглашавање концепта рада и манифестације у приказаном материјалу.

Инсталација са са угравираним текстом преписке, представљају суштински отуђење и неразумевање, а у трећем делу целине цртеж је тај који једноставним линеарним посредује у реконструкцијских наведених вредности, и крајње позиције развоја ситуације.

Посматрано из угла ликовних пракси приступа изабраних да презентују сву конфузију односа породичних односа распоред и презентује текстуално као ликовно у перформативном смислу.

Потребе за приказивањем пејзажа Хиподрома као локације сама по себи, доприноси креирању геометријских симбола као провокације егзистенцијалног доживљаја.



Деденд (Dead-end), 2025. година

3.7 Сликарска композициона група

Ритмови градње у сликама су међусобно надограђени и настоје да прате ритам целине композиције и простора у ком су изложени, прилагођавајући сензитивне фрагменте садржају комуникације. Тачан распоред ликовних форми у просторима слика пројектују отуђење, колико год топли тонови и сочност потеза дају уводни потенцијал простору, толико недостатак људи изазива отуђење. Количина намештених садржаја ове целине, подстиче истраживања где би се могла десити радња везана за причу о простору и

у ком детаљи би препознали крајње одлуке које разрешавају епилог приче о опстанку пејзажа.

Кретање линијског и пастуозног, обојеног и аутоматског субверзивно делује на сликама и појачава контрасте и емотивна стања.



Сликарска композициона група Хиподром (сегмент), уље на платну, 2025. година

Насупрот сивој композицији приказа Хиподрома из ваздуха, као зоне недешавања и одсуства, други део полиптиха бива наглашен јарким звучним тоновима. Кретањем кроз саму конструкцију проналазимо тачке које односе политичке и струкуралне градске промене, које у овој ситуацији исхитрене неодговорности према наслеђу нас уводи савесне странпутице унутар градског динамичког односа. Распоред форми унутар слика пејзажа креирају заједничку целину. Оне теже заједничком садржају, оне бивају ипак довољно удаљене и као да се и неће додирнути, као путовање кроз два времена и простора.

Иницијатива колористичких односа која је заступљена на сликама, простира се у таласима и бива задржана у својим основним позицијама значења. Недостатак речи нас у

одређеним ситуацијама наводи да позицију текста може преузети слика, о сведочењу важности места кроз своје материјалне карактеристике.

Површине третиране кроз сликарски притуп проблематизују однос сећања и приказаног простора.

Трајање и величина површина које засебно делују одређене су заједничким унутрашњим цртежом. Слагањем просторних обележених зона конструишу се перспективе гледања на исти простор, који има могућности трансформације.

Измештањем одређених делова слика, сагледава се извор људског поимања однос земље и неба .

Намерним свођењем описаних наративних садржаја сликама, успоставља се нова димензија вредности ове територије која постаје важан чинилац целокупног процеса. Боја не мора бити носиоц емотивних парадигми, већ и унос провокативних градивних елемената слике у карактер приказаног простора. Прочишћени површински слојеви у градњи слике преливају детаље простора, и тиме бришу замор од претенциозности реалног простора.

Дајући простору нову димензију конструкцијом цртежа који опредмећује на нов начин простор мења се ситуациони пејзаж. Креирањем новог стања познатог пејзажа уводи се димензија површине слике, као конфигурација садржаја простора и дубине простора, представљен ликовним техникама. Обликовањем чиниоца простора и њиховим приказима кроз различите фазе документују се мотивације и значења које простор емитује.



Сликарска композициона група Хиподром (сегмент), уље на платну, 2025. година

Концентрација коју условљава груписање више различитих слика у истој конструкцији, посредно поставља питања код посматрача инсистирајући вишеслојном сагледавању стварности .

Компарација различитих третмана истог простора сугерише променљивост идентитета, као и трансформације које су дефинитивно утицале на читање матрица пејзажа. Бирањем необавезних призора пејзажа, као запостављених целина, али кроз реалан постојећи простор града, сагледавамо вишезначне одреднице којих често и нисмо свесни.

Чињенице које се везују за простор, а којих често и нисмо свесни кроз реконструкцију сећања путем цртежа их интерпретирамо и постајемо свесни њиховог значаја.

Управо ова целина наглашава крхкост наших мисли и сећања.



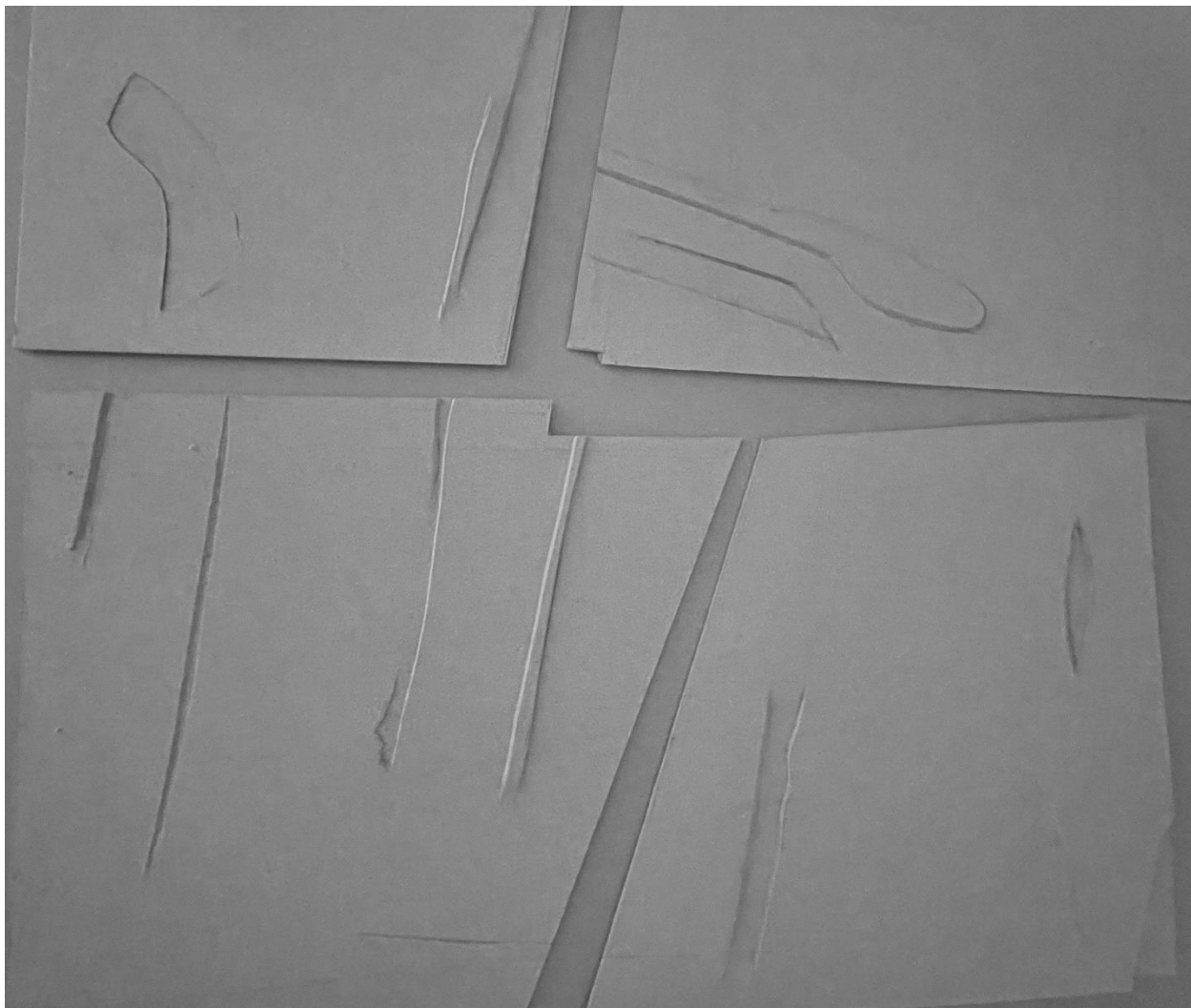
Сликарска композициона група Хиподром (сегмент), уље на платну, 2025. година

3.8 Просторна инсталација

Овај рад приказује *део тркачке стазе* као кључне тачке догађаја који диктира динамику целог места. Просторна инсталација представља стазу као топоним од највеће важности за функцију овог места. Размера инсталације је 1:1 у односу на природну величину приказаног места. Материјал који је коришћен је за ову инсталацију је папир, чијим избором се потенцира амбивалентност реплике према оригиналу, а на тај амбивалентан однос се надовезују аплицирани акценти од бакра. Такав избор самог материјала, представља метафоричан приказ односа теме истраживања у односу на појам меморије, и порозне природе идентитета.

Повезивање више сегмената мањих целина у монолитну композицију, која асоцијативно документује реалан простор, и као целина која шири појам простора изван његових граница. Ту суштину своди на знак који повезује функцију простора, и даље доводи у везу са односом територије и времена. Простори и њихова значења, су представљени као провокативне целине, које теже да прати у правилан ред са меморијом коју та целина просторна носи. Та целина је динамично позиционирана у простор галерије, дајући благи утисак сценског односа публике и места на ком се изводи радња. Ситне разлике површине рељефа, нису уочљиве одмах, јер је у првом плану однос излагачког простора и уметничког рада. Без непотребно наглашених детаља, у ефемерности ситних прореза тумачимо вредности остављеног простора, уравнотеженог сећања које приближава све неравнине и детаље у једно осећање простора сећања.

Усеци и простору између површина, једнако играју улогу као и саме одвојене целине, атмосфера се наставља у безграничном наше меморије која је посредована претходним искуством. Намерно свођење колорита на бинарни однос, дају раду тврд тон и целини неупадљиву изузетност.

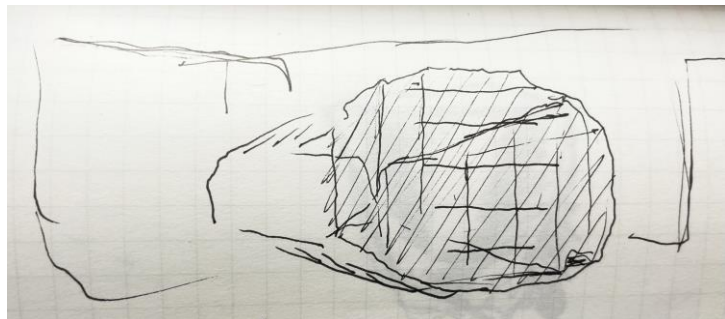


Стаза (деталј), просторна инсталација од папира и бабра, 2025. година

Мапирање трагова које се дефинише кроз однос усека и површина и повезује процес настанка ликовног дела, потенцира смисао и нашег сећања и његове крхкости. Решења која настају као резултат тога представљају процес истраживања на основу чињеница, у линији површини и колориту. Овде постоје и простори који се уодношавају један на други и то у самом сећању игра извесну улогу. Мапирање важности непосредног искуства и еманација атмосфере места, бива преливено новим значењем.

Истраживање простора кроз процесе сећања неминовно уводе нов значај простору. Изграђеним меморијским целинама искуственог и материјалног стања, позиционира се идејна структура појединца и постојећег стања. У радовима која визуелну структуру

постављају кроз геометријску форму, истражују се законитости физичких појава. Градећи ликовни рад као анализу простора, али и простора сећања, кроз садржаје се истражују размере идеалних и случајних пропорција са новим излагачким контекстом. Могуће случајности у процесу стварања, и увек нов поглед на постојећи пејзаж, је део праксе који дају предност трансформацији као основном принципу и постулату у уметничком процесу.



Скица поставке у Галерији Академија

Ауторска стилизација, која је минимално присутна, тек из разлога што се ради о другачијој материјализацији оригиналног стања и инсталације, може бити доживљена као јединствени код, који је образован у односу на тумачења разних других кодова који припадају истој равни знања.



Стаза (елементи инсталације), просторна инсталација од папира и бакра, 2025. година

Закључак

У овом докторско уметничком пројекту анализирано је и разрађено неколико основних теза:

- 1) да је пејзаж територија која има идеолошку и политичку репрезентацију;
- 2) мапирање и скалирање кроз уметничко документовање су методе кључних поступака за анализу комплексног патерна територије. Те методе омогућују да се перципирају садржајни и консеквентни наративи у односу на које се формира став и рад уметника;
- 3) На крају се намеће закључак да различите уметничке праксе институционалне критике обезбеђују проблематизацију односа идентитета, меморије и хегемоније унутар одређеног јавног или материјалног простора, анализирајући фазе и нивое трансформације пејзажа на коме су увек видљиве или забележене све прошле и садашње промене, било да се оне односе на физичку појавност, идентитет простора или могућа читања друштвених или идеолошких промена које га конституишу.

Идеја овог докторско уметничког пројекта је била да се путем анализе места као посебног простора који носи историју, и кроз специфичну и посебну уметничку конфигурацију знакова и значења, дође до референтних и аутентичних уметничких радова. Кроз значај истраживања у контексту урбаног простора сублимира се грађа која ће повезати личне и опште елементе у конструисању ликовног дела. При томе, контекстуализација личне, приватне и емотивне приче у садржај простора на више нивоа потврђује могућност везе људских живота и историје простора у којима бораве, чиме се учвршћује и веза људског и архитектонског, као природних и нераздвојивих чинилаца егзистенције.

Такође, кроз докторски уметнички пројекат „Мапирање просторних промена“, анализирају се могућности повезивања више уметничких дисциплина и више ликовних медија попут цртежа, слике, инсталације, па и уметничких пракси као што су књижевност, филм и архитектура. Уз то, вишедисциплинарност у раду обезбеђена је свесним

коришћењем ширих анализа историјских контекста, друштвених догађаја и деловања политичких структура у обликовању животног простора и конкретних места која се тичу живота људи у граду.

На крају, овај рад покушава да укаже на вредности одређених подручја града и њихових квалитета и потребе њихове заштите у области архитектонског културног наслеђа. На основу ликовних радова и њихове експликације може се закључити да су појединци и градови историјски, друштвено-политички и културно повезани, а да се у овим односима догађају сталне трансформације. Често, у овим односима се и бришу постојећи наративни или замењују новим. Уметнички радови могу слућити бележењу и заштити ових процеса трансформација.

Оно што један град чини сигурним местом и обећаним простором који даје могућност живота и опстанка обезбеђују културне праксе и продукција уметности. Оне имају функцију да помогну људима да одоле искушењима брисања сећања или његове насилне реконструкције која прекида могућности препознавања прошлости. У том смислу, овим кретањем кроз ликовни део докторског уметничког пројекта обликовао се уметнички материјал који је анализирао више различитих нивоа, слојева и конкретних чињеница које говоре о могућностима да теме сећања, мапирања и меморије места обезбеђују опстанак града и његових специфичних урбаних локација.

Овим докторским уметничким пројектом подвлачи се чињеница да су међусобно неодвојиви емотивни простори бића и сам урбани или архитектонски простор градова. Они заједно и увек обједињено постоје кроз прошлост, садашњост и будућност.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арден, Пол, Контекстуална уметност, Матица Српска, Нови Сад, 2007.
2. Алтисер, Луј, Идеологија и државни идеолошки апарат, Београд, 2009.
3. Арнасон, Харвард Х., Историји модерне уметности, Орион Арт, 2008.
4. Burne, David, Bicycle diaries, Penguin Books, 2010.
5. Бењамин, Валтер, „Умјетничко дјело у доба своје техничке репродуктивности“, Матица хрватска, 1968.
6. Вучићевић, Бранко, То је најлепши филм који сам икад гледао, Филмски центар Србије, 2020.
7. Грамши, Антонио, Хегемонија, интелектуалци и држава. (ед). *Студије културе*. Београд, 2008.
8. Гројс, Борис, „У току“, прев. Миодраг Марковић, Београд, 2020.
9. Дедић, Никола, Између дела и предмета, Факултет за медије и комуникације, 2017.
10. Дебор, Ги, „Друштво спектакла“, прев. Алекса Голијанин, Београд, 2003.
11. Денегри, Јеша, Шездесете: теме српске уметности (1960-1970), Светови, Нови Сад, 1995.
12. De Certau, Michael, the Practice of Everyday life, Berkeley, University of California press, 1984.
13. Ellin, Nan, Integral Urbanism. New York, 2006.
14. Jacoby, Russell, The End of Utopia, Basic Books, 2000.
15. Јовановић, Предраг Р., Утицај просторних карактеристика модернистичких блокова на формирање места окупљања локалне заједнице: Трећи рејон Новог Београда, докторска дисертација, Београд, 2022.
16. Кант, Имануел, Заснивање метафизике морала, Дерета, Београд, 2008.
17. Конрад, Џозеф, Срце таме, Kontrast izdavaštvo, 2017.
18. Кавабата, Јасунари, (Yasunari Kawabata), Земља Снега, ЛОМ, 2022.
19. Митровић, Катарина Топчидер: двор кнеза Милоша Обреновића - 2. изд. - Београд: Историјски музеј Србије, 2020.
20. Moynihan, Thomas, *Spinal Catastrophism*, Urbanomic, 2019.

21. Оже, Марк, Неместа, Библиотека ХХ век, 2005.
22. Понти, Морис Мерло, Феноменологија перцепције, Библиотека Логос, Веселин Маслеша, Сарајево, 1978.
23. Перек, Жорж, ”Врсте простора”, Меандар, 2005.
24. Платон, Држава, Дерета, 2013
25. Ragazzoni, Lisa, UNINTENTIONAL MONUMENTS, OR THE MATERIALIZING OF AN OPEN PAST, *History and Theory* 61, no. 2, June 2022.
26. Хал, С., Коме треба „идентитет“?. у: Политика теорије Политика теорије (зборник расправа из културалних студија), ур.: Деан Дуда, Диспут, Загреб, 2006.
27. Палласмаа, Јухани, Простори времена, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, 2017.
28. Полион, Марко Витрувије, Десет књига о архитектури, Орион Арт, Београд, 2014.
29. Смит, Тери, „Савремена уметност и савременост“, Орион арт, Београд 2014.
30. Станковић, Борисав, Газда Младен, ВУЛКАН ИЗДАВАШТВО, 2020.
31. Fall, J. (2005). ‘Michel Foucault and Francophone geography’, in *EspacesTemps.net*, [http:// espacestemps.net/document1540.html](http://espacestemps.net/document1540.html)
32. Ферарис, Маурицио, Maurizio Ferraris, Где си? Онтологија мобилног телефона, Федон, 2011.
33. Фројд, Сигмунд, О сексуалној теорији – Тотем и табу, Матица Српска, Нови Сад, 1970.
34. Фуко, Мишел, Foucault Michel, ‘Of Other Spaces.’ *Diacritics*, Spring, 1986.
35. Херцог, Вернер, О ходању по леду, ЛОМ, 2020
36. Hirschfeld, C. C. L., *Theory of Garden Art*, ed. and trans. Linda B. Parshall (Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2001).
37. Whyte, W. H., *The social life of small urban spaces*. Washington DC, 1980.

ФИЛМОГРАФИЈА

- *Крадљивци бицикала*, режија Виторио де Сика (Vittorio De Sica), продукција ПДС (Produzioni De Sica), (ИТА), 1948.
- *На доковима Њујорка*, режија Елиа Казан (Elia Kazan), продукција Колумбија пикчрс (Columbia Pictures), (САД), 1954.
- *Chinatown*, режија Роман Полански (Roman Polanski), продукција Парамаунт пикчрс (Paramount Pictures), (САД), 1974.
- *Promises Written in Water*, режија Винсент Гало (Vincent Gallo), продукција ГДФ (Gray Daisy Films), (САД), 2010.

БИОГРАФИЈА

Сава Кнежевић је дипломирао сликарство на Факултету ликовних уметности у Београду, где је тренутно на докторским студијама. Редовно учествује на изложбама у земљи и иностранству. Члан УЛУС-а од 2012. године. Као дугогодишњи аутор и сарадник, допринео је реализацији мурала на више локација широм Србије. Од 2019. године ради као сарадник у настави на *Архитектонском факултету, Универзитета у Београду*. Део је колектива окупљеног око *Уметничког простора У10*.

Избор изложби:

2020. *Territories of the working environments*, онлајн изложба у оквиру међународне конференције *Будућност рада*, у организацији Центра за истраживање јавних политика

2018. *Где год ветар дува*, Уметнички простор У10, Београд

2015. *"Тринитас"*, Галерија културног центра, Деспотовац

2012. *Unresolving Dissonances*, Уметнички простор У10, Београд

2018. *U10 at aqb*, Art quarter Budapest, Project Space, Будимпешта, Мађарска

2018. *Анатомија лета*, Музеј авијације, Београд

2018. *Јесењи салон*, Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“, Београд

2017. *О порозности...*, Аперто, Монпелје, Француска

2016. *Параметри перцепције*, Uqbar, Берлин, Немачка

2016. *Параметри перцепције*, Водникова Домачија Шишка, ГалеријаГаллеру, Љубљана, Словенија

2016. *Параметри перцепције*, Уметнички простор У10, Београд

2016. *Актополис*, Гете институт, Београд

2016. *Параметри перцепције*, Funnel, Букурешт, Румунија

2016. *Читалачка акција „Бирање под морање“*, изложба слика као решења за корице наслова Издавачке куће Грал, New Moment, Београд

2015. *Alte Post*, Parallel Vienna, Беч, Аустрија

2015. *Liste Art Fair*, Kaskadencondensator, Базел, Швајцарска

2015. Галерија Ханиках, *Фестивал „Сарајевска зима“*, Сарајево, Босна и Херцеговина

2014. *Beyond Space*, Public Room, Сарајево, Босна и Херцеговина

2013. *Тешко је бити ... у времену*", Гео-институт, Београд

Изјава о ауторству

Потписани-а Сава Кнежевић

број индекса 4810/23

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Мапирање просторних промена – изложба слика, инсталација и цртежа

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

Потпис докторанда

У Београду, 23. децембар 2025.



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

Име и презиме аутора Сава Кнежевић

Број индекса 4810/23

Докторски студијски програм_сликарски

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Мапирање просторних промена – изложба слика, инсталација и цртежа

Ментор др ум. Радош Антонијевић, редовни професор Факултета ликовних уметности,

Универзитета уметности у Београду

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) Сава Кнежевић

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 23. децембар 2025.



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:

Мапирање просторних промена – изложба слика, инсталација и цртежа

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

У Београду, 23. децембар 2025.



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.