

Владимир М. Ранковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за примењену и ликовну уметност
Катедра за графички дизајн
ORCID 0009-0003-6097-4165

ОЖИЉЦИ У ПЕРМАНЕНТНОМ НАСТАЈАЊУ – РАНА, ПРОСТОР И БИЋЕ У ДЕЛИМА ЛУЧА ФОНТАНЕ И ПАОЛА СКЕЋИЈА

Лучо Фонтана (Lucio Fontana) и Паоло Скеђи (Paolo Scheggi), кључне фигуре послератне италијанске уметности, познати су по наизглед истоветној одлици сопственог стваралаштва – интервенцијама које нарушавају традиционално схваћену форму слике, по резовима, отворима, по специфичном третману простора слике којим се прави искорак из уобичајене дводимензионалности. Упркос сличности, њихови приступи и исходи значајно се разликују. Фонтанини резови могу се тумачити као егзистенцијалне ране, гестови прекида и трансгресије које одликује крајња спонтаност. Насупрот томе, Скеђијеви отвори остављају утисак промишљености, систематичности и прецизности, позивајући се на логику конструкције и феноменолошко искуство. Компаративна анализа Фонтаниних и Скеђијевих дела води закључку да рез, односно отвор, не функционише само као показатељ иновације и ознака уметничког идентитета, већ да, схваћен као рана, као *ожилјак у настајању*, преузима комплексну улогу сведочанства о траумама.

Кључне речи: Лучо Фонтана, Паоло Скеђи, рана, простор, биће, слика, рез, отвор, траума.

У уметности после Другог светског рата мало је дијалога толико снажних као онај између Луча Фонтане и Паола Скеђија – двојице уметника чије су праксе, кроз третман површине платна, редефинисале форму слике дајући јој својеврсну, вишезначну *отвореност* (в. Еко 1965).

1 vladimir.rankovic.at.kg.ac.rs@gmail.com

Лучо Фонтана и Паоло Скеђи

Лучо Фонтана рођен је 19. фебруара 1899. године у Росарију, у Аргентини, у породици италијанских емиграната. „Мој отац је био добар вајар, желео сам да будем вајар, а подједнако и сликар, попут свог деде”² (Кри-сполити 1998: 15), рекао је говорећи о детињству са временске удаљености од неколико деценија. Већ 1905. године породица Фонтана се вратила у Италију, прво у Варезе, затим у Сарењо и, коначно, у Милано. Лучо Фонтана је 1915. отпочео студије индустријског дизајна на архитектонском факултету Академије Брера, али их је после две године прекинуо добровољно ступивши у војску. У рату је тешко рањен, а потом и одликован медаљом за храброст. Раздобље до 1921. године провео је у војној школи у Торину, а по окончању војног образовања се, са породицом, вратио у Росарио. У Аргентини ће неко време радити у очевом вајарском атељеу, а потом ће отворити и сопствени. Сазнања о раду Александра Архипенка (Олександр Архипенко), Осипа Задкина (Осип Цадкин) и Аристиде Мајола (Aristide Maillol) умногоме ће утицати и на његов рад. Године 1927. поново одлази у Милано и отпочиње студије вајарства на Академији Брера, код Адолфа Вилта (Adolfo Wildt).³ Углед који је стекао омогућио му је, крајем двадесетих и почетком тридесетих година, да изведе неколико надгробних споменика на миланском Монументалном гробљу. Други светски рат навешће га на још један одлазак у Аргентину. Од пролећа 1940. године поново ће живети у Росарију. Ту ће развити идеје о простору и светлости. Доктрина коју је развио – *сџацијализам* – означиће „радикални прекид с

2 Из: *Pittori che scrivono. Antologia di scritti e disegni*, L. Sinisgali (ed.), Milan: Edizioni della Meridiana, 1954.

3 Особен, дубоко религиозан и анахрон, Адолфо Вилдт био је познат по крајње стилизованим скулптурама, често портретима, како стварних личности, тако и оних који носе одређена алегоричка значења. Био је цењен због изузетног рада у мермеру. Објавио је 1921. техници окренуту, а упркос томе веома поетичну књигу *Уметности мермера (L'Arte del Marmo)*. Отворио је 1922. школу у којој је изучавано вајање у мермеру и која је након годину дана постала део Академије Брера. Велики број његових скулптура налази се на Монументалном гробљу у Милану. Изложба *Адолфо Вилдт, последњи симболиста (Adolfo Wildt. L'ultimo simbolista)* одржана у Музеју Орсеј у Паризу 2015, а затим и у Галерији модерне уметности у Милану крајем 2015. и почетком 2016. године, вратила је Вилтов рад у жижу интересовања и осветлила га пажљиво узимајући у обзир историјски контекст у којем је настајао. Вилтов утицај свакако није непосредно видљив, али је, сагледавајући целокупно Фонтанино стваралаштво, несумњиво веома значајан и дубок.

посебним облицима изражавања као што су сликарство и скулптура и залагање за синтезу физичких елемената (боја, звук, простор, кретање и вријеме) и стварање нове умјетности” (Шуваковић 2005: 584). Фонтана је, са групом истомишљеника, 1946. године, у Буенос Аиресу објавио *Бели манифест* (*Manifesto bianco*). У том програмском тексту изриче тврдњу да је „човек уморан од форми слике и скулптуре [и да] опресивна понављања показују да те уметности [...] немају могућност развоја у будућности” (Фонтана 1998: 116). Истичући синтезу као неизбежан пут пред којим је уметност, закључује:

Синтезу схватамо као збир физичких елемената боје, звука, покрета, времена, простора – који ујотпуњују физичко и психичко јединство. Боја, елементи простора, звук, елементи времена, покрет, који се развија у времену и простору, темељни су облици нове уметности, која садржи четири димензије постојања. Време и простор.

Нова уметност захтева функцију свих човекових енергија, у стварању и интерпретацији. Биће се потпуно очитује, с пуноћом своје виталности.

Боја Звук Покрет (ibid., 117).

Почетком 1949. године Фонтана је први пут нарушио дводимензионалност платна и отпочео са стварањем форми које ће назвати *просторним концептима* (*concetto spaziale*). Испрва, учинио је то пробијањем платна и прављењем *рупа* (*buchi*), а потом, од 1958. године и учешћа на Венецијанском бијеналу, и *резовима* (*tagli*), којима је дословно *отворио* слику ка бесконачности. Његови гестови, често схватани као деструктивни, заправо су генеративни – ране које откривају бескрајни простор, носећи сакралну и космичку димензију. Скулпторална декорација портала Миланске катедрале у којој је успео да споји готичку традицију са модернизмом сопственог израза, изведена 1950. године, с обзиром на то да припада времену између *рупа* и *резова*, овакав Фонтанин приступ потцртава и наговештава. Током 1966. године у Милану одржана је велика, ретроспективна изложба његових дела која му доноси глобално признање. Лучо Фонтана преминуо је 7. септембра 1968. године, у месту Комабио, у близини Варезеа.⁴

4 Биографски подаци наведени према: *Lucio Fontana Sculptor. From the Earth to the Cosmo*, London: M&L Fine Art, 2017.

Паоло Скеђи рођен је 31. октобра 1940. у Сетињану код Фиренце. Завршио је студије на Државном институту за уметност, а затим на Академији ликовних уметности у Фиренци. Потом се преселио у Лондон како би похађао часове визуелног дизајна. У окриљу породице, као веома млад, стекао је сазнања о религијским текстовима и развио однос према вери који ће, мада често невидљив, обележити његов живот и рад. Скеђијева рана дела с краја шесте деценије XX века одликује употреба различитих материјала, попут лима, дрвених плоча, папира различитих дебљина, за извођење полихромних колажа. Почетком наредне деценије, још увек користећи лимове, израђује монохроматске форме у којима, низањем слојева, наглашава контраст између високих и дубоких делова. Привучен културалном климом Милана, преселио се у тај град. У прво време живео је код костимографкиње Ђермане Маручели (Germana Marucelli). То га је, несумњиво, потакло на експерименте са елементима модног дизајна. Већ током раних шездесетих година продубио је своје контакте с миланским уметничким миљеом – изградио је пријатељске односе са нешто старијим ствараоцима Пјером Манцонијем (Piero Manzoni), Енриком Кастеланијем (Enrico Castellani) и Агостином Боналумијем (Agostino Bonalumi), а 1962. године упознао је Луча Фонтану и Бруна Мунарија (Bruno Munari), већ етаблиране уметнике. Скеђијев рад привући ће пажњу Ђулија Карла Аргана (Giulio Carlo Argan), утицајног историчара уметности и ликовног критичара. Од 1964. Скеђи развија слојевита платна са отворима, названа *Међујовршине* (*Intersuperfici*). Истраживања у архитектонском и еколошком смеру навела су га да учествује у стварању и буде потписник манифеста *Радна хипотеза за шопални дизајн* (*Ipotesi di lavoro per la progettazione totale*), представљеном у јануару 1965. на Регионалном колеџу архитеката Ломбардије. Међу коауторима тог програмског текста био је и Ђермано Челант (Germano Celant), потоњи селектор венецијанског Бијенала. Баш та велика смотра савремене уметности, на којој ће излагати 1966. године, донеће Скеђијевом раду међународни одјек. Оно што је претходило венецијанској била је изложба у Галерији савремене уметности у Загребу, захваљујући којој је успоставио важне контакте с културалним светом некадашње Југославије. Током 1967. године излагао је у Лондону, Њујорку, Балтимору, Буенос Ајресу... Паоло Скеђи умро је 21. јуна 1971. у Риму, након периода интензивног рада. Удовица Франка Скеђи Далаква (Franca Scheggi Dall'Acqua) и кћерка Козима Ондоза Серенисима Скеђи (Cosima Ondosa Serenissima Scheggi), рођена у марту 1970.

године, само шеснаест месеци пре очеве смрти, преузели су старање над његовом заоставштином.⁵ Узрок смрти углавном се не помиње у прегледима и критичким текстовима о њему и његовом стваралаштву. Тек ретко, махом у популарној публицистици, може се пронаћи податак да је смрт изазвана урођеном срчаном маном,⁶ као и да је уметник одбио да буде подвргнут хируршком захвату јер је предложена процедура носила ризик који је сматрао превеликим.

Резови и Међуповршине као ожиљци у перманентном настајању

Прве Резове Фонтана је начинио 1958. године (в. Билетер 1977: 19). Он је, сматра Џон Берџер (2020: 114), резао, „расецао” површину слике „у потрази за оним што почива испод коже платна, дубоко унутар ране”. Овакво тумачење, аналогија са рањавањем, пробијањем коже, имплицитно говори о поимању слике, односно уметничког дела као бића, стварајући могућност да резови буду посматрани и анализирани као *шрагови*⁷ рањавања, као *ожиљци у перманентном настајању*, јер су заустављени у времену и јер се, због тога, рана никада у потпуности неће зацелити и претворити у *ожиљак*. Рањавање јесте чин деструкције. „Као сликар, [Фонтана] уништава сликарство, разлива боју по платну, а онда га цепа, као бријачем, једним резом или са више брзих и оштрих резова. То је гест, али гест који [...] цепа платно и успоставља континуитет између простора са ове стране и простора са оне стране површине. Тим свесним, неопозивим гестовима, Фонтана уништава привидан простор [...] својствен сликарству” (Арган, Олива 2005: 238). Међутим, Фонтана је „упорно одбијао да се његови *резови* или *рује* на платну сматрају деструктивним, неформалним или негативним гестовима. Инсистирао је на њиховој

5 Биографски подаци наведени према: *Paolo Scheggi. Making Spaces*, Milan: Cardi Gallery, Silvana Editoriale, 2023.

6 Један од таквих текстова – „Paolo Scheggi: Star of the 1960s Now Shining Brightly”, угледног британског историчара уметности Аластера Смарта (Alastair Smart), објављен је на интернет страници Intesa Sanpaolo Group, која у својој збирци има и Скеђијева дела (<https://group.intesasnpaolo.com/en/editorial-section/events-and-projects/projects/culture/2018/03/paolo-scheggi-star-1960s-now-shining-brightly>, приступљено 10. IX 2025).

7 Траг се у овом контексту у највећој мери може сматрати синонимом одреднице документ, односно може се посматрати као материјално сведочанство чина рањавања – „на елементарном епистемолошком нивоу [...] сваки траг који је прошлост оставила постаје документ” (Рикер 1988: 117).

позитивности која сугерише да сваку техничку, мануелну, материјалну, објектну, формално естетску димензију његових дела надилази свеукупна димензија простора: просторни концепт” (Захаропулос 1988: 42). Наизглед супротстављене тезе заправо имају исто исходиште – *рана* јесте пролаз, у формалном смислу – отварање пута ка претходно неистраженом, али, истовремено, супротстављање објективног простора илузији простора, стварности привиду.

Уништити неки привид, значи изнети истину на видело. Фонтанин негативан гест води сазнању и свесно је интелектуалне природе. Без сумње, за њега простор који се измишља и ствара у уметности, нема никакве везе са научним простором или уобичајеним појмом простора: ни за Фонтану, према томе, уметност не зависи од културе која је изван уметности, она се не креће у домену било које филозофије или идеологије. Није реч, ипак, о грубом одбацивању културе, већ о уверењу да је култура која се остварује у уметности независна и незаменљива (Арган, Олива 2005: 238).

Фонтанин гест, исказ „снажне свести о материјалности површине платна” (Вајт 2011: 4), и уметничко дело као његов *шраф*, сведоче о трауми одвајања. Својим радом Фонтана означава специфичан радикални раскид са уметничким праксама које *реалности чине поновно присућном* (в. Данто 1997: 28). Он, наиме, интервенцијом у простору тај простор трансформише, стварајући, како је сам изрекао – *празнину* (в. Барберо: 27), и, након стваралачког чина – *рањавања*, остављајући га да као такав постоји. *Резови* Луча Фонтане означавају онтолошки прекид који отвара сликарство ка бесконачном простору.

Паоло Скеђи је прве *Међуповршине* креирао 1960. године и на њима је радио до краја живота – последња дела који припадају тој серији изведена су 1971. године. Трослојна монохроматска платна са прецизно изрезаним заобљеним отворима формирају ритмичку игру дубине, светлости и сенке. Скеђијеви *простиори* су дубоко промишљени и конструисани. Али, трансгресивни чин – *расецање*, и даље се може ишчитавати и тумачити као такав:

Тачка, рупа, празнина.

Рез, посекотина, рана.

Поглед се протеже према отворима, открива мала и велика удубљења, жаришне линије конвергирају и провлаче се између хроматских сенки и осветљених поља: поглед се креће према ономе што посматрач жели да види: објектне жудње.

Напетост и ишчекивање, откривање сусрета.

Препознавање и губитак периметра вида.

Дело као полазишна тачка кретања између онога што постоји и онога што се може само замислити (Бињоти 2023: 41).

Иларија Бињоти (Ilaria Bignotti), историчарка и теоретичарка уметности у великој мери посвећена проучавању рада Паола Скеђија, увођењем присуства *посекојшине* и *рана у међуовршинама* још једном наглашава паралелу која се успоставља између уметничког дела и бића. Скеђијеве *посекојшине* и *ране*, ипак, нису гестови уништавања. Оне су и контролисане и систематизоване. Оне нису *ране* насиља, већ исходиште медитативних процеса. Оне позивају посматрача у структурисани унутрашњи простор. Скеђијев приступ може се посматрати у контексту минимализма и оптичке уметности, али у њему постоји својеврсна црта соматског – елиптични отвори асоцирају на органске форме дочаравајући живу анатомију унутар платна. У том оквиру, *рез*, а потом и *ожиљак*, постају функционална инцизија, слична архитектонском отвору или хируршком поступку. Они јесу ознака трауме, али истовремено указују на планирање и прецизност у спровођењу плана. Намећу се као метод изградње простора, а не његовог разарања. Можда се, са дистанце од пет деценија, у неким Скеђијевим формама, посебно ако их одликује и црвена боја, проналазе преткоморе и коморе.

Дијалог

Фонтана и Скеђи нуде комплементарне перспективе послератне авангарде. Фонтанини *Резови* могу бити перципирани као представе *ране*: усеци и пробијања платна откривају бесконачност, стварајући *шраг* који је истовремено телесан и сакралан. Скеђијеве *Међуовршине*, ритмички и релацијски простори између слојева, пак, функционишу као унутрашње празнине које позивају на интроспективну контемплацију. Фонтана је имао дуг живот и каријеру која се простирала од наруџбина религијских институција до авангардних експеримента. Укључен у друштвена, културна и уметничка збивања, са дубоким разумевањем пратио је генерације уметника које су га следиле.

Већ 1962 [Лучо Фонтана] је младом уметнику [Паолу Скеђију] посветио и упутио текст пун слутњи: „[...] међу нама могу постојати неке разлике, које мислим да иду у Вашу корист, јер сте човек свог времена. Додао бих и то да

је уметност 'само' једна од манифестација интелигенције, разлог постојања 'човека'[:] не може бити друштвене еволуције без потпуне еволуције човека. Свиђа ми се Ваш немир, Ваша истраживања, Ваше слике тако дубоко црне, црвене, беле и индикативне за Вашу мисао, Ваш страх. Могу вам само да Вам пожелим 'срећну' каријеру и запамтите – будите скромни, врло скромни, јер у 'времену' смо 'ништа'" (Бињоти 2023: 48).

Скеђи је, свестан снаге подстицаја, интензивно истраживао слојевите структуре и просторне релације, наслеђујући и реинтерпретирајући Фонтанину просторну филозофију, до самог краја свог кратког, али блиставог стваралачког пута.

Гест Луча Фонтане одисао је снагом – за њега „уметност је [била] *живошворности*, стваралачка и анархоидна моћ" (Челант 2011: 238). Насупрот томе, у биће уметности Паола Скеђија била је уткана свест о сопственој рањивости. Ожиљак, као заједничка метафора, представља мост између експресивне бруталности старијег и медитативне конструктивности млађег уметника. У оба случаја, *ожиљци у ђерманенћном насћајању* артикулишу дијалектику између трауме и опоравка, уништења и стварања. Они представљају просторно сећање уписано у материју – место у којем се феноменологија перцепције *простора* спаја с онтологијом *ране*. *Траг* који се појављује не сведочи само о патњи, већ и о истрајности самог бића, крхког, регенеративног и бесконачно отвореног.

ЛИТЕРАТУРА

- Арган, Олива 2005: Ђ. К. Argan, A. B. Oliva, *Moderna umetnost 1770–1970–2000 II*. Beograd: Clio.
- Берцер 2020: Dž. Berdžer, *Portreti: Džon Berdžer o umetnicima*. Beograd: Službeni glasnik.
- Билетер 1977: E. Billeter, Lucio Fontana. Between Tradition and Avant-Garde, in: *Lucio Fontana 1899–1968: a Retrospective*, New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 13–20.
- Бињоти 2023: I. Bignotti, Paolo Scheggi. Structured Visuality, in: *Paolo Scheggi. Making Spaces*, Milan: Cardi Gallery, Silvana Editoriale, 41–71.
- Бajt 2011: A. White, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, London – Cambridge, MA: The MIT Press.

- Данто 1997: A. C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*. Zagreb: KruZak.
- Еко 1965: U. Eko, *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Захаропулос 1988: D. Zacharopoulos, In praise of Fontana, in: *Lucio Fontana 1899–1968*, Barcelona: Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 42–46.
- Крисполити 1998: E. Crispolti, The Creative Adventure of Lucio Fontana in Twentieth-Century Art, in: E. Crispolti, R. Siligato (eds.), *Lucio Fontana*, Milan: Electa, 14–15.
- Рикер 1988: Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol. III, Chicago: University of Chicago Press.
- Фонтана 1998: L. Fontana, Lucio Fontana: Writings, in: E. Crispolti, R. Siligato (eds.), *Lucio Fontana*, Milan: Electa, 115–119.
- Челант 2011: Ђ. Čelant, *Artmix. Tokovi umetnosti, arhitekture, filma, dizajna, mode, muzike i televizije*. Beograd: HESPERIAedu.
- Шуваковић 2005: M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton.

Vladimir M. Ranković

SCARS IN PERPETUAL FORMATION – WOUND, SPACE, AND BEING IN THE ART OF LUCIO FONTANA AND PAOLO SCHEGGI

Summary

Lucio Fontana and Paolo Scheggi, pivotal figures in post-war Italian art, are connected by a seemingly analogous strategy that defines their respective practices: interventions which disrupt the traditional pictorial form through cuts, openings, and a reconfiguration of spatial perception that transcends conventional two-dimensionality. Despite this superficial resemblance, their conceptual orientations and artistic outcomes differ fundamentally. Fontana's incisions may be interpreted as existential wounds – gestures of interruption and transgression characterised by immediacy and spontaneous intensity. Scheggi's perforations, conversely, convey an impression of deliberation, structural coherence, and precision, grounded in a logic of construction and phenomenological inquiry. A comparative reading of Fontana and Scheggi demonstrates that the cut or opening operates not solely as an emblem of innovation or an index of individual authorship. When understood as a wound – or, more precisely, as a *scar in formation* – it assumes a more complex ontological and affective role: that of a testimony to trauma inscribed within the work's material and spatial logic.

Fontana's *Cuts* articulate a notion of the wound as revelation. The slashed and punctured canvas opens onto the void of infinity, producing a trace that is at once corporeal and transcendental. Scheggi's *Intersurfaces*, in contrast, constitute interior voids – layered and relational fields that invite contemplative engagement and situate perception within a rhythmic dialogue of surfaces.

For Fontana, artistic creation is an affirmation of vitality – a gesture of expansive and anarchic energy. Scheggi's poetics, conversely, are underwritten by the consciousness of fragility and finitude. The scar thus emerges as a shared metaphor and structural bridge between the expressive violence of the elder artist and the meditative constructiveness of the younger. In both, the *scars in perpetual formation* articulate the dialectic between trauma and recovery, destruction and creation. It constitutes a spatial memory inscribed in matter – a site where the phenomenology of perception converges with the ontology of the *wound*. What emerges is not merely the *trace* of suffering but the persistence of being itself: fragile, regenerative, and infinitely open.

Keywords: Lucio Fontana, Paolo Scheggi, wound, space, being, image, cut, opening, trauma