



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЕ СТУДИЈЕ
ВИШЕМЕДИЈСКА УМЕТНОСТ докторске студије

Докторски уметнички пројекат:
SEASCAPES/INTO THE WAVE
Вишемедијска просторна инсталација

Аутор:

Лидија Делић

Ментор:

др ум. Милета Продановић, редовни професор ФЛУ

Београд

2015. године

Садржај

Апстракт / 5

1. Уводна разматрања / 8

1.1. Полазна инспирација / 11

1.2. Поетика рада / 14

1.3. Поставка рада / 15

2. Историјски оквир вишемедијске уметности / 17

2.1. Увод у вишемедијску уметност / 17

2.2. Вишемедијска уметност / 18

2.3. Синтум и Gesamtkunstwerk / 21

2.4. Gesamtkunstwerk после Вагнера / 29

3. Теоријски оквир / Испитивање видео и филмских слика и пројекције / 33

3.1. Сlike / 33

3.2. Видео пројекције, простор између екрана / 36

3.3. Видео и филм / 39

3.4. Слика, покрет и време / 42

3.5. Проблем посматрача у видео уметности / 47

3.6. Mixed media / 51

3.7. Интеракција / 53

3.8. Инсталација / 53

3.9. Наратив / 57

3.10. Покретна слика / 61

4. Поетички оквир / 66

4.1. Увод / 66

4.2. Појмовник / 67

4.2.1. Вода / 68

- 4.2.2. Дејвид Хокни / 70
- 4.2.3. Базен / 73
- 4.2.4. Лос Анђелес / 74
- 4.2.5. Пливач / 75
- 4.2.6. Море / 76
- 4.2.7. Боја мора / 77
- 4.2.8. Океан море / 77
- 4.2.9. Талас / 78
- 4.2.10. Бескрај / 79
- 4.2.11. Слобода / 80
- 4.2.12. Отворено море / 80
- 4.2.13. Читање / 81
- 4.2.14. Острво / 81
- 4.2.15. Струјање воде / 81
- 4.2.16. Врт / 82
- 4.2.17. Уснули текст / 83
- 4.2.18. Празнина / 83
- 4.2.19. Време / 84
- 4.2.20. Бело и тишина / 84
- 4.2.21. Тишина 1 / 84
- 4.2.22. Тишина 2 / 85
- 4.2.23. Тишина 3 / 86
- 4.2.24. Тишина 4 / 86
- 4.2.25. Сећање / 90
- 4.2.26. Простор / 90
- 4.2.27. Камен / 91
- 4.2.28. Монохроматско / 92
- 4.2.29. Бела боја / 92

5. Концепцијско-тематска и методолошка експликација / 94

5.1. Увод / 94

5.2. Ренде, амбијенти, плаже / 94

5.3. *Seascapes/Into the Wave* / 100

5.3.1. Простор и медиј / 101

5.3.2. Догађај и слика / 103

5.3.3. Време и видео / 104

5.3.4. Цртеж / 111

5.3.5. Мермер / 113

5.3.6. Видео пројекција *Into the Wave* / 116

5.3.7. Звук / 119

6. Техничка реализација / 123

6.1. Простор / 123

6.2. Цртеж / 128

6.3. Мермер / 128

6.4. Видео / 129

6.5. Звук / 130

7. Закључна разматрања / 131

Литература / 133

Вебографија / 137

Биографија ауторке / 139

АПСТРАКТ

Уметнички пројекат *Seascapes/Into The Wave* развија окружење које би посматрача звуком и визуелним елементима изместило у позицију пропитивања односа између сликарског платна/фотографије и филма/видеа, доводећи га до руба нестајања такве границе. Рад ће, формално, у свом садржају, представљати истраживање у пољу цртежа и видео слике, и чулног у пољу осећања које настаје када стварамо у медију видеа и слике. Пре свега, рад ће директно подсећати да ствари не морају да буду физички приказане да бисмо знали да су присутне. Поступком редукције, тј. селективног и контролисаног усмеравања пажње, фокус посматрача биће померен са читања наратива ка настанку амбијента.

Пројекат ће се реализовати у галеријском простору у виду две одвојене инсталације, односно цртежа који су рађени на белом мермеру, “carrara”, и једног видео рада, заједно чинећи аудиовизуелну вишемедијску целину.

Цртежи и видео рад су реализовани разлагањем више стотина фотографија на цртеже једне фигуре и цртеже пејзажа са морских обала. Бележењем свих промена које су се догађале у самом процесу фотографисања, а потом цртања и брисања садржаја, финални уметнички рад је доведен до финих ликовних статичних и покретних слика које заједно са звучним садржајем чине целовиту слику и идеју о фрагментирању једног забележеног времена. Цртеж фигуре на обали која је представљена на белом мермеру, поставља фундаменталну дуалност: цртеж је уједно и реалан и имагинаран, дескриптиван и симболичан, манифестација меморије и заборављања.

Посебно интересовање у целокупном раду посвећено је односу време-меморија.

Сам по себи овај уметнички пројекат нема наративне теме које се намећу и читају.

Флуидно протицање, без наглих смењивања слика, стапање и ненаметање појединих

предмета, спори покрети и градација звука инсталације увлаче нас у садржај рада. На тај начин значење овог рада постаје интеракција између уметника и посматрача.

Кључне речи: (слика, простор, време, меморија, перцепција, одгода, празнина, тишина).

ABSTRACT

The artistic project *Seascapes/Into the Wave* attempts to develop an environment by the means of sound and visual elements where the viewer is put into a position of examining the relationships between the canvas/photograph and film/video and brought to the threshold of the existence of such a boundary. The work will formally, through its content, represent research in the field of drawing and the video-image, along with the sensory part of feelings that comes into being when working in the media of video and painting.

The work will principally attempt to straightforwardly remind us that things do not necessarily need to be physically present for us to know that they are there. By the means of reduction or selecting and controlling how attention is directed, the focus of the viewer will ultimately be shifted from reading the narrative towards experiencing the ambient.

The project will be executed in a gallery space and will consist of two separate installations – drawings made on white “carrara” marble and one video work, together creating an audiovisual multimedia ensemble.

Particular attention throughout the whole work was dedicated to exploring the time-memory relationship.

The drawings and video work were made by deconstructing several hundreds of photographs to representations of human figures and seaside landscapes. By documenting all changes that happen during the photography process, followed by drawing, reduction and erasing content – the final artwork is brought to fine, static and moving video images alike, which supported by sound give an insight into the idea of the inevitability of how fragmented documenting time can be in the artistic process.

The drawing of the human figure on the shore, represented on white marble, lays out a fundamental duality: drawing is both real and imaginary, descriptive and symbolic, a manifestation of memory and forgetting.

The artistic project *Seascapes/Into the Wave* does not possess any intrinsic narratives that impose themselves or direct the attention of the viewer. Flowing passing images, devoid of rapid transitions and unimposing individual scenes, slowed down motion and gradually progressing sound all together draw the recipient towards the inherent content. In this way, the problem of the artwork's interactivity becomes a significant segment to be investigated within the PhD thesis project.

Key words: (image, space, floating time, time, memory, perception, delay, emptiness, silence).

1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Докторски уметнички пројекат *Seascapes/IntoThe Wave* представља континуирани наставак и проширење моје досадашње професионалне праксе. Као такав, овај рад се ослања на питања истраживања природе и потенцијала медија у оквиру којих делујем (цртеж, слика, видео).

Истраживање теме започела сам 2013. године самосталним изложбама, *Into The Great White Open* у Црној Гори, а потом изложбом *Into The Wave* у Београду. Искуство са овим пројектима, интердисциплинарне студије које похађам, стваралаштво и рад у уметничком простору У10 су ми помогли и омогућили да на отворен и адекватан начин интегришем докторски уметнички пројекат у јединствену целину.

На изложби *Into The Great White Open* представила сам цртеже и слике, укупно три серије радова, у којима напуштам теме из претходног рада са просторима, ентеријерима и почињем да истражујем светло, атмосферу и простор у екстеријеру. Сlike и цртежи у овој серији настали су према фотографијама које сам користила као оквир, провизоријум у склопу ког сам доследно развијала свој карактеристични израз.

Мотиви и теме на свим дотадашњим радовима нису плод креативног предумишљаја, мотиве не бирам, не конструишем, већ их проналазим, затичем и откривам. Мотив може постати било шта што се нашло у мом видном пољу: комад намештаја или угао где се спајају плафон и зидови, једноставне зграде америчког средњег запада са Вендерсових

(Wim Wenders)¹ фотографија или призори из доколице, велики, отворени јавни простори и људске фигуре које их настањују. “Њен поглед је, демократски, он не дискриминише, не класификује, не ствара хијерархију, већ непосредно бележи, документује без задњих мисли... Иако, или баш зато што су призори које уметница представља ослобођени прецизних временских, просторних и персоналних референци, радови Лидије Делић су у својој основи интимистички.

Уметница свеобухватним поступком редукције своди представе, објекте, фигуре на огољене али сугестивне информације, дискретне и потпуно отворене наговештаје људи, места и догађаја. “²

Након завршетка пројекта, започињем интензивније да истражујем поменуте медије и њихове потенцијале.

Сви моји рани радови са мастер студија су били фокусирани на форму и експериментисање у домену ликовне композиције, док радови рађени касније на студијама *Surface*, *Sofas* и *Ambience* јасније и конзистентније развијају одређена концептуална и процедурална решења и поступке који ће постати будуће константне у мом даљем стваралаштву. Управо у том периоду моју уметничку праксу почиње све више да маркира горе наведени поступак редукције, који непрекидно елаборирам на више планова, како кроз сам ликовни израз, тако и у контексту самог доживљаја уметничког рада.

¹ Вилхелм Ернст (Вим) Вендерс (нем. Wim Wenders) рођен 14. августа, 1945. у Диселдорфу, Немачка, је филмски режисер, фотограф и филмски продуцент. Најпре је студирао медицину и филозофију, које је напустио 1966. да би се преселио у Париз и посветио студијама сликарства. Године 1967. се враћа у Немачку и уписује Високу школу за филм и телевизију у Минхену, док истовремено објављује филмске критике за разне часописе. Ускоро и сам почиње да режира. Међу његове најпризнатије филмове спадају *Небо над Берлином* (1987), *Париз, Тексас* (1984), *Лисабонска прича* (1994) и *Vuena Vista Social Club* (1999), као и велики број кратких арт-хаус филмова. Вим Вендерс је седамдесетих година XX века стекао репутацију једног од водећих редитеља новог немачког филма. Осамдесетих је постао и култна фигура међународне филмске сцене. Фотографијом је почео да се бави 1983. године док је тражио локације за свој чувени филм *Париз, Тексас*. Добитник је Златне палме на филмском фестивалу у Кану 1984. године за филм *Париз, Тексас*. Награђен је почасним докторатом на универзитету у Сорбони 1989. и на Католичком универзитету у Лоувану у Белгији 2005. Додељено му је признање *Леонард части* на међународном филмском фестивалу у Локарну 2005. године. Његовим филмом *Кад прошлост закуца*, затворен је ФЕСТ 5. марта 2006.

² Змајевић, Никола, Из каталога за изложбу: *Into the great white open*, Центар савремене умјетности Црне Горе, Подгорица, 2012.

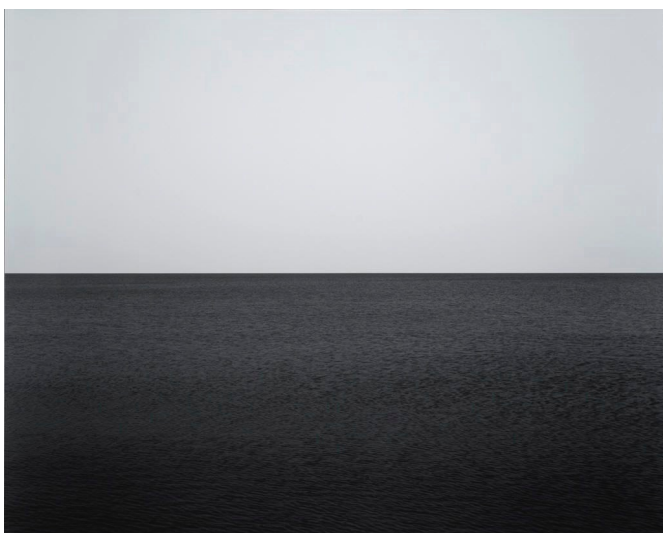
Тематски фрагменти пустих ентеријера, секвенце екстеријерских ситуација, урбаних целина, плажа, купалишта, пучине и самог мора постају личне белешка догађаја коју касније разрађујем кроз рад у атељеу.

Све раније истраживачке активности до докторског пројекта *Seascapes/IntoThe Wave* су се одвијале у пољу дводимензионалне сликарске плохе и граница сликарског платна. У средишту пројекта *Seascapes/IntoThe Wave* налази се покушај искорака, следећи раније задате поетско-истраживачке векторе, у медије видеа и инсталације. Вишемедијском просторном инсталацијом настојим да активирам и оснажим позицију посматрача како бих актуелизовала пропитивање конкретности граница између различитих медија које иначе користим у свом раду (цртежа, фотографије, видео рада).

Наслов докторског рада је поливалентан. *Seascapes* или морски пејзаж, представља традиционални сликарски жанр, али и моју пропозицију нове поетичке вишемедијске позиције. Сам концепт ћу у наставку рада размотрити прво историјски путем дефинисања и значења појма, а затим формално и теоријски путем пројектне разраде. Такође, направићу контекстуализацију мог рада унутар корпуса радова других уметника, који су оставили интелектуалног, концептуалног или поетског утицаја на моје деловање.

1.1. Полазна инспирација

Слика Каспара Давида Фридриха (Caspar David Friedrich)³ *Калуђер на обали* (The Monk by the Sea) и Хироши Сугимотова (Hiroshi Sugimoto)⁴ фотографска серија *Морских пејзажа* (Seascapes), о којима ћу касније детаљније писати, значајне су за изучавање мојег стваралашта због бележења времена и тренутка у односу на пространство.⁵



Хироши Сугимото, *Bay of Sagami, Atami*, 1997.



Марк Ротко, *Untitled*, 1969

³ Каспар Давид Фридрих (Caspar David Friedrich) је рођен у Грејсвалду (Greifswald), лучком градићу који су Пруси анектирали 1815. год. Студирао је на копенхагенској Академији уметности, једној од најважнијих у Европи, а потом се преселио у Дрседен (1798.). Прослављен је тек у 19. веку, а до 1920-их његове слике су открили импресионисти, а 1930-их и надреалисти и егзистенцијалисти. Каспар Давид Фридрих је аутор многих акварела, у којима је на основу непосредног утиска сликао небо и облаке. У атељеу је сликао пејзаже, море са одразима месеца, распеће у брдима, пустаре из свог завичаја и са острва Ригена, манастирске рушевине. Доласком у Француску 1781, Давид слика у атељеу и постаје организатор републиканских светковина.

⁴ Хироши Сугимото (Hiroshi Sugimoto) је рођен 1948. године. Сугимото је познат по истраживању утицаја времена на различите предмете, као и неубичајено дугој експозицији у својим фотографијама. Студирао је политику и социологију на универзитету Рикјуо (Rikkyū) у Токију, а 1974, квалификован као уметник добио је БФА (BFA) на Ликовним уметностима на уметничком колеџу дизајна, у Пасадани, Калифорнија. Након тога, Сугимото се сели у Њујорк где је почео да се бави скупљањем и продајом антиквитетау Сохоу. На Сугимотоа су утицала дела Марсела Дишана (Marcel Duchamp) као и дела дадаистичког и надреалистичког покрета у целини. Такође, у Сугимотовим радовима примећујемо велико интересовање за архитектуру 20. века.

⁵ Belting, Hans, *Looking throughout Duchamp's Door; Art and Perspective in the Work of Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall*, Thames and Hudson, London, 2010

Цртежи и видео рад које представљам у докторском раду, односно на изложби, истичу значење времена и стварају осећај непомићности и кретања у исто време. Они као да имитирају традицију “морских пејзажа”, алудирају на маркирана места на мору, попут најаве олује или поморске битке, али такође остављају простор за даље проматрање тог одређеног места. Честим понављањем једне фигуре на цртежима, која стоји на ивици обале или стене, покушаћу да увучем посматрача у своје пикторално поље, истовремено, све дубље у лични субјективни осећај.



К. Д. Фридрих, *Калуђер на обали*, 1810.

На слици *Калуђер на обали* представљена је фигура монаха, у дугачкој црној мантији окренутог леђима посматрачу. Позиција монаха, односно фигуре, је нејасна на самој слици. Да ли монах стоји на високој стени или на благој падини до мора? Да ли је сликар представио фигуру монаха или је представио себе? Такође, запитаћемо се, посматрајући слику, о пространству и дини на којој стоји монах. Чини се као да постоји један троугао насупрот огромном сивом небу. Свакако да на слици долази до изражаја Фридрихова композиција, са великим празнинама и компресованим простором у боји сиве, зелене и плаве. Бескрајан простор ваздуха, празнине, усамљености, која је у првом плану је огромна. Монах је одсечен од нас просторно и егзистенцијално, и у односу на то, не

постоје традиционални елементи пејзажа који би могли да “омекшају” овај ефекат. На неки начин, Каспар Давид Фридрих редукованим простором предвиђа апстрактну уметност.

Хироши Сугимото на фотографијама ”морских пејзажа” извучи нови концепт у својим радовима. Као што је већ напоменуто, у традицији, морски пејзаж најчешће представља простор, бележећи олују или поморску битку, а Сугимото своје морске пејзаже одређује као *без места* (енгл *placeless*), представљајући море као такво, као огромну воду, без назива, без одређеног места. Описујући свој рад и серију *Seascapes*, Сугимото говори о појму времена као његовој теми у раду. На слици Марка Ротка (Mark Rothko)⁶ *Light, Earth and Blue* из 1954., такође откривамо склоност ка визији и осећању. Сва тројица, Каспар Давид Фридрих, Марк Ротко и Хироши Сугимото, нас стављају на праг апстрактних бесконачности и једном доживљају времена. Али, као и код Фридриха, Ротка или Сугимота, питаћемо се како време уопште може бити приказано?

У тексту *Time, extended*, Мирјем Витман (Mirjam Wittmann) приближава нам питања слике и перцепцирања рада савременог уметника Хирошија Сугимота. Како можемо схватити време на фотографској слици? У историји савремене фотографије, она се посматра као статичан предмет, замрзнути временски тренутак. Са појавом посматрача, прошлост прелази у садашњост, и обрнуто.⁷ У серијалу *Seascapes* Сугимото излази из оквира традиционалних концепата времена и уместо њих разоткрива недодирљивост времена и његов преступнички карактер. Француски филозоф Жил Делез (Gilles Deleuze) у својој књизи *Филм 2, Слика-време*,⁸ даје нам идеју на који начин да посматрамо време у његовом брзом и треперавом нестајању до ког неизбежно долази, упркос преовлађујућим

⁶ Марк Ротко (Mark Rothko), право име Маркус Роткович (рус. *Маркус Яковлевич Роткович*; 1903-1970) био је амерички сликар јеврејског порекла, родом из западне Русије, данас Летоније. Припадао је сликарском правцу апстрактног експресионизма. У прво време на њега су утицали уметници надреализма, а у његовом делу видљив је и утицај Анрија Матиса (Henri Matisse). Ротко је посебно познат по својим великим сликама у уљу са монохроматским површинама које се претапају. Марк Ротко је ретко давао коментаре о својим делима, нарочито после 1950. Говорио је да: „*Слике морају да буду тајанствене*”.

⁷ Mirjam Wittmann, *Time, extended: Hiroshi Sugimoto with Gilles Deleuze*, Online Magazine of the Visual Narrative, Image and Narrative, 2009, http://www.imageandnarrative.be/Images_de_1_invisible/Wittmann.htm

⁸ Делез, Жил, *Филм 2: Слика-време*, Филмски центар Србије, Београд, 2010

схватањима фотографског односа према тренутку и према фотографској слици као забелешки једног кратког и пролазног временског тренутка.

Хироши Сугимото у својим фотографијама изазива осећај *времена* које стално лебди између рецепције и продукције и тежи ка провоцирању разумевања истог као једног догађаја. Он креира атмосферу између медитације и лебдења, коју сам назива “продужено” време.

Питања која покрећем својим морским пејзажима приказаним на цртежима показују да “дело” у уметности нових медија није стриктно ни сама слика, ни простор, ни време, ни употребљена техника, ни однос човека са конструисаним и изведеним аудио-визуелним-дигиталним догађајем, већ сложени однос “догађања” или, тачније, протицање у које су укључени динамички аспекти, процеси, носиоци процеса и вештачки или органиски системи реаговања (одзива).

1.2. Поетика рада

У раду полазим од “чулног”, односно поетичног, а потом из њих изводим теоријске формулације. Тако дело постаје “чудесни догађај сличан догађају природе”.⁹

Поетику дефинишемо као теоријски или паратеоријски протокол за анализу и разматрање настанка уметничког дела, тј. поступака замишљања, планирања, реализације и постојања уметничког дела. Она је теоријски протокол када се формулише и изводи на конзистентан начин у односу на постојеће поетике и теорије уметности са предвиђеним процедурама и

⁹ Шуваковић, Мишко, *Дискурзивна анализа*, Орион Арт и Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, Београд, 2010, стр. 183-184.

¹⁰ Шуваковић, Мишко, *Дискурзивна анализа*, Орион Арт и Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, Београд, 2010, стр. 184.

очекиваним ефектима.¹⁰ Односно, поетика представља чулне појавности дела, а то значи естетске рецепције и естетичко тумачење уметничког дела.

Поетиком се улази у анализу изгледа уметничког дела, и тиме се обликује и формира постојање дела као ”чулне појаве”. Од најранијих радова, моја уметност као да је путовала кроз историју сликарства, фотографије и филма, ангажујући сва чула усмерена на рецепцију и трансформацију тих слика. Помоћу њих, креирам нови временски простор, где су путеви усмерени на око и меморију, као и унутрашње трајање и перцепцију.

1.3. Поставка рада

Рад *Seascapes/Into The Wave* је позициониран и приказан у галеријском простору у две повезане целине. Формално, рад се састоји од две одвојене инсталације. Прва инсталација под називом *Seascapes* подразумева цртеже на мермеру, који су постављени на столове, праћени засебним звуком. Друга инсталација *Into The Wave* се састоји од видео рада и аудио снимка. Ова два аудио канала су физички одвојена, имају различит звук али се у самом простору галерије преплићу. “Први” аудио канал директно је повезан са инсталацијом на столу, који укључује звук таласа. Други аудио канал је део друге инсталације који је директно повезан са видео радом и прати његов ток. На том видео снимку пуштеном у репетицији (*loop-у*) приказан је човек који плива кроз таласе. Динамику смењивања руку и кретања тела кроз таласе камера све време прати. Рад је пројектован на столу, одозго, из видео кутије.

Овај рад представља уодношавање вишемедијских линија (фотографије, цртежа, интеракције, покретне слике и звука). Такође, замисао је да рад *Seascapes/Into The Wave* има директну комуникацију са посматрачем, односно да посматрач има интеракцију са делом.

Померањем мермерних плоча, посетиоци ће имаће могућност да мењају ток рада у чијем садржају видимо једну фигуру и њено суптилно, скоро неприметно кретање, попут фигуре монаха са слике К. Д. Фридриха. Интимно питање ”причање приче” остављам отвореним¹¹, јер се путем померања цртежа добија нови облик, повезивање и изнова настајање једне нове целине. Отворено дело пружа посматрачу, слушаоцу и читаоцу уверење да свет у којем он посматра, слуша или чита дело није никакав стечени и довршени ред који му гарантује коначна естетска решења, него је то ”свет” у којем је он одговорни саучесник који се мора кретати напред према хипотетичким и променљивим решењима, у непрестаној негацији постојећег и у давању нових предлога. Битна одредница отвореног дела је потенцијалност вођења дела ка различитим решењима.¹²

Изложба *Seascapes/Into The Wave* представиће једну нову форму у мом уметничком истраживању у коме медиј постаје ненаметљив, флуидан као и сам уметнички рад. Сlike које приказујем путем различитих медија (цртеж, видео, звук) постају сингуларности које прелазе из једног медија у други и стварају обухватан доживљај.

¹¹ Отворено дело је уметничко дело које довршава интерпретатор-саучесник потенцијално вишесмисленим извођењем или посматрач/слушалац сложеним, неодређеним и променљивим чином рецепције. Отворено уметничко дело није само пролазни предлогак на који реагују извођач или посматрач-слушалац, већ је сложени, вишезначни, двосмислени или случајни догађај који настаје извођењем предлошка као специфичног и, најчешће, непоновљивог догађаја. Појам отвореног уметничког дела (*opera aperta*) дефинисао је Умерто Еко (*Umberto Eco*) 1962, теоријски решавајући проблем статуса нетипичног и експерименталног уметничког дела неоавангарди. (Из: Умерто Еко, *Отворено дело*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1965. и Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, Орион Арт, Београд, 2010.)

¹² Еко, Умерто, *Отворено дело*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1965. стр. 31.

2. ИСТОРИЈСКИ ОКВИР ВИШЕМЕДИЈСКЕ УМЕТНОСТИ

2.1. Увод у вишемедијску уметност

Докторски уметнички рад *Seascapes/Into The Wave* припада вишемедијској уметности, јер представља уодношавање више медијских линија (видео, цртеж, звук, интеракција).

У поднаслову докторског рада стоји термин вишемедијска просторна инсталација, те сматрам да је потребно разјаснити ове термине ради разумевања текста.

Термин “вишемедијска уметност” први је употребио Владан Радовановић¹³ да би овим појмом објединио све, пре свега своје, а потом и дефинисао разноврсне уметничке творевине, које обухватају синхронијско, симултано стапање свих медија, али и сукцесивно спајање и стапање појединих стилова и стилских одлика у интегралну уметност. Амбицију да се створи тотално уметничко дело, први је експлицитно теоријски дефинисао Рихард Вагнер (Richard Wagner) појмом *Gesamtkunstwerk*.¹⁴

¹³ Владан Радовановић, рођен у Београду 1932. године, дипломирао је композицију на београдској Музичкој академији. Од 1957- до 1971. ради у Музичкој школи *Станковић* као професор теоријских предмета. Са још троје уметника основао је 1958. групу *Медиала*, а 1969. је један од уредника авангардног часописа *Рок*. Учествовао је у оснивању електронског студија Радио Београда, којим руководи од 1972. до 1999. године. Иницирао је настанак неформалне групе *YuMMbel* 1982. Године 1993. предлаже пројекат СИНТУМ и оснива отворену групу под истим именом. Радио је у експерименталним студијама у Варшави, Паризу, Утрехту и Будимпешти. Пише теоријске текстове о музици и новијим тенденцијама у уметности. Одржао је 15 самосталних изложби и перформанса, а учествовао је и на бројним колективним изложбама визуелне уметности, поезије имџл-арта у земљи и иностранству. Воко-визуелни радови су му уврштени у светске антологије, каталоге, плоче и касете. Композиције су му извођене на БЕМУС-у, Музичком бијеналу у Загребу, Међународној трибини композитора у Београду, у Западној Европи, САД, и три пута су представљале Југославију на фестивалима Друштва за савремену музику (SIMC). Добио је десет награда за музику, три за визуелне уметности и две за литературу. Објавио је седам публикација, једну мапу, шест партитура, две ЛП плоче, две касете и један компакт-диск.

¹⁴ Вилхелм Рихард Вагнер (нем. *Wilhelm Richard Wagner*, 1813. -1883) је био немачки композитор, песник, есејиста и музички теоретичар. Вагнер је личност од пресудног значаја за историју музике; као један од највећих стваралаца на подручју опере (или “музичке драме”, како је волео да зове своја дела), у својим делима је поставио основе уметничке музике 20. века, нарочито у “Тристану и Изолди”, где се обилно користио хроматизмом и где можемо наћи корен атоналности. Истиче се по употреби лајтмотива. У својим есејима је теоријски поставио основу “свеукупне уметничког дела” (нем. *Gesamtkunstwerk*). За своје опере је писао либрето (поему), што је последица веровања у “свеукупну уметност”, а улагао је велики труд како би их извео онако како је замислио. С тим циљем је и подигао сопствену оперску кућу. Осим тога, Вагнер је био и велики диригент који је, према чувеном Вилхелму Фуртвенглеру (*Vilhelm Furtvengler*), заједно с Хансом фон Биловим (*Hans Guido von Bülow*) довео до стварања нове генерације диригената.

У савременој терминологији појму *Gesamtkunstwerk* највише одговара појам мултимедијалности који означава коришћење различитих медија у оквирима једног уметничког дела. Тако се у опери музика, текст, глумачка игра и сценографија интегришу у јединствено, тотално уметничко дело које, како се надао Вагнер, може бити у стању да у потпуности потчини себи доживљај и пажњу гледаоца уколико буде истовремено деловало на сва његова чула.

Такође, Гројсова (Boris Groys) “Совјетска стварност стаљинске епохе”¹⁵ се може описати као јединствена мултимедијална инсценација - као пример тоталног уметничког дела, које је у стању да у потпуности апсорбује, интегрише у себе свог гледаоца.

2.2. Вишемедијска уметност

Током више од пола века уметничке каријере Владан Радовановић се бавио електроакустичном музиком, мешаном електроником, метамузиком, ликовном уметношћу, књижевношћу, записима снова, полумедијаним и воковизуелним пројектима, теоријом уметности. Централно место у његовој поетици заузима синтезијска уметност. На темељу синтезе уметности и фузије медија као основног принципа, Радовановић стреми померању граница уметности. Синтеза медијских линија не настаје као плод рационалне одлуке, нити је инспирисана радовима других уметника на подручју споја различитих уметности, већ, у свом праоблику, настаје у свести уметника као доживљај/представа која му се указује током сна или у тренуцима ослушкивања унутрашњег бића. Бавећи се, с једне стране медијским фузијама, а, с друге, пројектима који излазе из домена уметности, Радовановић је дошао до границе појединих медија. Стремљење отеловљењу идеје

¹⁵ Гројс, Борис, *Уметност утопије*, Превео са руског: Добрило Аранитовић, Плави круг, Логос, Београд, 2011, стр. 5, 6 и 7.

средишњег (тј средишног) у ужем смислу, уметничке визије за чију реализацију не постоје одговарајући медији, тј.синтезијски осмишљених уметничких пројеката и објеката.¹⁶

У покушају да заснује класификацију уметности која би одговарала његовом схватању природе уметничких остварења, Радовановић је предложио основну поделу уметности на једномедијске и вишемедијске.¹⁷ У једномедијске је сврстао чисту музику, поезију и сликарство, док се све остале уметности реализују кроз више медија. У оквиру вишемедијских издвајају се синтезијске уметности, у које сврстава и оне које су ка синтези кренуле захваљујући својствима свог медија (филм, телевизија, видео) и оне које синтези стреме на основу свесне одлуке ствараоца. У овој групи налазе се творевине које настају проширењем сложених, мешовитих облика, као што су театар, опера и балет, али су оствариле већу медијску интегрисаност: микстмедиј (нпр. хепенинг, флуksус), мултимедиј (опера, филм, енвајромент, кинетички театар) и интермедији.¹⁸ Радовановић наводи два могућа значења интермедија: један је, према Хигинсу (Higgins), медиј између медија; други је, према Гибу (Gibb) и Коупу (Cope) медијска форма у којој су сви медијски елементи једнаки и интегрисани.¹⁹ Радовановићу је ближе друго одређење, с тим што он за ове творевине користи термин полимедиј. Око 1956. године Радовановић осмишљава, у главним цртама, концепт полимедија, који се развијао под окриљем његове опште уметничке поетике. Термин полимедиј извео је на основу аналогije са полифонијом, јер је желео вишемедијску творевину у којој би медијске линије биле контрапунктски третиране, као комлементарне и међусобно зависне.

¹⁶ Јанковић, Ивана, *Синтезијска уметност Владана Радовановића*, Часопис Комуникација, http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/III_3/11/show_html?stdlang=ser_lat

¹⁷ Радовановић, Владан, *Воковизуел*, Нолит, Београд, 1987, стр. 240.

¹⁸ Радовановић, Владан, *Воковизуел*, Нолит, Београд, 1987, стр. 250-251

¹⁹ Радовановић, Владан, н.д., стр. 253.

Кованица *СИНТУМ*, по којој је названа неформална група окупљена 1993. године,²⁰ може имати значење: “синтеза уметности”, “синтезијска уметност”, “синтезијски ум”.

Синтезијска уметност је, према Радовановићу, један од модела вишемедијске уметности.

Она обухвата синхронијско, симултано спајање и стапање свих медија, али сукцесивно спајање и стапање појединих стилова или стилских одлика у интегралну уметност.²¹

Разматрање опуса Владана Радовановића мора започети позиционирањем његовог опуса у контексту српске и европске уметности. Радовановићева авангардна поетика настаје у простору српске уметности друге половине 20. века, у којој доминирају умерено модернистички проседеи. На уметничку сцену Радовановић је ступио средином педесетих година, у доба када соцреалистичка доктрина губи на снази, те се композиторима и другим ствараоцима отвара поље слободе за истраживање нових изражајних могућности.²²

²⁰ Идеју/пројекат СИНТУМ покренуо је Владан Радовановић у сарадњи са Костом Богдановићем, Драганом Мојовићем, Миланом Дамњановићем, Радославом Лазићем, Пепом Пашћан и Жарком Рошуљом

²¹ Радовановић Владан, н.д. стр. 253.

²² Владан Радовановић је у свом композиторском стварању пошао од неокласицизма, као еталона умереног модернизма, композитор сматра да је његова отисна тачка ближа постекспресионизму. Након почетних остварења, Радовановић око 1954. године накратко скреће ка неокласицизму, али се у овом проседеу није дуго задржао. Такође, често се истиче да се Радовановић, заједно са још неким припадницима исте композиторске генерације (као што су Озгијан, Бергамо, Христић, Максимовић, Поповић), почетком шездесетих година усмерио ка истраживању авангардних звучних простора, принципијелно мотивисаних делатношћу представника "пољске школе" и Ђерђа Лигетија. Међутим, композитор наводи да у време када је изграђивао свој музички језик и када је осмислио технику хиперполифоније, уопште није био упознат са истовременим сродним тенденцијама у Европи, те да је тек ретроактивно упознавао дела као што су *Метастасис* (из 1954) и *Питопракта* (из 1957) Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis), *Привиђења* (из 1959), *Атмосфере* (из 1961) и *Реквијем* (из 1965) Ђерђа Лигетија (Gyorgy Ligeti) итд. По сопственом тврђењу, Радовановић је та дела први пут чуо тек после 1962. године, а већ је 1959. године, у композицији *Полифонија 9* и у радиофонском делу *Sferoon* (партитура написана 1961–1963, снимање и монтирање 1965–1966) реализовао концепт хиперполифоније. У овом делу хиперполифонија је остварена на начин који нема пандан у тадашњој европској продукцији. Више кластерских "плетеница" размештено је на растојањима и све се оне "распредају" напоредо. Поред тога, Радовановић је, за разлику од осталих музичких стваралаца, истовремено остајао у музици и тежио излажењу ван ње, било њеним фузионисањем са другим уметностима, било бављењем другим врстама уметности, а све преламајући кроз своју визију средишњег у ужем и ширем смислу.

2.3. Синтум и Gesamtkunstwerk

Још један теоријски проблем представља ”супротстављање” СИНТУМ-а другим историјским и актуелним манифестацијама тежње ка синтезијском уметничком делу. Посебно је провокативно теоријско разјашњење односа СИНТУМ-а према концепцији *Gesamtkunstwerk*-а, термина који је Рихард Вагнер исковао за свој пројекат свеобухватног уметничког дела. Наиме, овај термин је учестало коришћен и за све касније манифестација тежње ка тоталности стварања, те је примењиван на разна уметничка (и неуметничка) дела (и недела). Међутим, уопште промишљајући терминолошка разграничења и класификације уметничких родова, Радовановић сматра да је његова концепција СИНТУМ-а сродна *Gesamtkunstwerk*-у, али да није из њега произашла нити је с њим идентична.²³

Након Вагнерове формулације, термин *Gesamtkunstwerk* почео се примењивати и на друге историјске и актуелне уметничке пројекте који су, дословно или посредно, садржали захтев за спајањем и прожимањем средстава уметничког изражавања. Вагнерова концепција утицала је на различите мултимедијалне, интердисциплинарне и утопијске пројекте уметника из разних домена: сликара, вајара, архитеката, глумаца, плесача итд.²⁴

²³ Као претече СИНТУМ-а Радовановић наводи бројне поетике. По њему, проширења у књижевности одвијају се у два смера: из писане поезије рађа се уобличени стих и, кретањем "између поезије и сликарства", визуелна поезија, а из говорених текстова (глосолалије, мантре) музикализацијом и десемантизацијом настаје звучна поезија. Даље наводи: "И ствараоци у другим једномедијским уметностима доприносе њиховом проширењу. У музици: Скрјабин поред звучних промена у партитури местимично назначавача и светлосне, Кејџ проширује музику у музички театар, Ла Монте Јанг заснива театар вечне музике. У сликарству: Полок проширује слику гестуелним, Раушенберг излази у трећу димензију и фактичку предметност. У скулптури: Дишан, Калдер, Олденбург и Сегал уносе покрет. На филму: Коен и Ван дер Бек уводе слајд-пројекције и живе извођаче, Витмен на извођаче пројектује филм. У театру: Мејерхолд и Пискатор употребљавају филм и сва техничка средства, Арто ритуализује спектакл и приближава глумце и публику, Гротовски проширује позорницу, театар мешаних средстава сједињује писца и редитеља у тоталног аутора, делитераризује текст и ангажује непрофесионалне глумце. Седамдесетих су година код нас устоличени проширени медији, чији су појам и термин изведени из проширене синеме и тоталне уметности. Такође наводи да је проширени медиј 'прелазни облик проширене уметности, који извире из проширене комуникације и подразумева проширену свест', представља 'ширење уметничких језика и могућности изражавања у уметностима, отворено према другим областима уметничког и духовног истраживања и усмерено према тоталној уметности'".

²⁴ Радовановић подсећа на то да "Вебер још 1823. пише о здруживању и стапању сродних уметности, а Вагнер се залаже за *Gesamtkunstwerk*. Мондријан размишља о уједињењу сродних уметности: архитектуре, скулптуре и сликарства; Швитерс, из немачке даде, планира композитно дело уметности Мерц; Мохољи-Нађ, из Баухауса, предвиђа да његов театар тоталитета буде синтеза облика, покрета, звука, светлости и мириса; Гропијус замишља тотални театар; Капроу жели да у хепенинг укључи светлост, звук, покрет, мирис и додир."



Лисица из Бауса (Fura del Baus) из представе, Турандот, Баварска државна опера (Bavarian State Opera), Минхен, 2012.

Када говоримо о неklasичном театру данас, видимо синтезу свих уметности и медија и пропорција њихових својстава баш какву је Вагнер предложио. Вагнеров театар има тенденцију да се третира као термин примењив на све врсте уметности, све случајеве у којима је заједно покренуто више медија. Приписује му се да се односи на целовитост, савршенство и слично.

Пример заступања свих уметности у једном делу је и група *Лисица из Бауса* (La Fura dels Baus), шпанска позоришна труппа која се састоји од 50 чланова, основана 1979. године у Барселони. Од почетка '90-тих година ова група ради на врло различитим креативним нивоима. Радили су на драми, на дигиталном и уличном театру, изводили перформансе савременог театра и опере. Такође су радили велика отварања корпорацијских догађаја за које може да се каже да су спектакли великих размера. Отварање Олимпијаде 1992. године у Барселони донело им је велику популарност. Од тада су радили за велике компаније, попут Пепсија, Мерцедеса, који су и финансирали њихове догађаје. Од 2000. до 2010. *Лисица из Бауса* своје пројекте реализује као улични театар, комбинујући велики опсег сценских средстава заснован на идеји класичног театра. Главни допринос ове труппе био је у томе што су у свом приступу охрабривали публику да узме активно учешће тамо где се од ње традиционално очекивало да буде пасивна, и у прилагођавању својих сценских поставки архитектонским карактеристикама простора у којима су се представе одигравале.

Овај спој различитих техника и дисциплина постаје познат као *llenguatge furer* (eng. "Furan language"/ срп. "фурански језик") - термин који се данас користи и када се описује рад сродних позоришних група. Ова трупа је применила средства из различитих области као што су видео и други медији који користе слику у стварању својих сценографија, ослањајући се на искуство из других области театра.

Опера *На мермерним литицама (Auf den Marmor-Klippen)* Ернста Јингера (*Ernst Jünger*)²⁵ изведена у Манхајму 2002. године била је прва продукција ове трупе у којој је као сценски елемент искоришћен конференцијски видео позив. Музика је присутна у свим делима трупе у тој мери да је у више наврата чинила окосницу саме представе. Свака њихова нова представа праћена је посебним музичким пројектом који на крају буде издат као музичко издање за себе.

Идеја *Gesamtkunstwerk*-а еволуирала је на различитим нивоима, а упоредо са тим гранала се и мрежа теоријских приступа. Стога морамо успоставити критеријуме за дефинисање *Gesamtkunstwerk*-а након Вагнера, јер се овај термин и даље користи за готово све манифестације тежње ка синтези уметности, чак и када се у великој мери удаљавају од изворне Вагнерове замисли.

У корену тежње за синтезом уметности налази се сан уметника о изгубљеној целини. Развијајући се из магијских, ритуалних пракси, које су временом изгубиле своју функцију, првобитна уметност била је синкретична, тј. подразумевала је спој свирања, певања, плеса, говора и гестова.²⁶ Различите уметности временом су се осамосталиле, формирале се као институције и избориле аутономност. Истовремено, оне су се удаљиле једна од друге,

²⁵ Ернст Јингер (Ernst Jünger), 1895-1998, био је Немачки романописац и есејиста, ватрени милитариста који је био веома комплексна али и контрадикторна фигура у немачкој књижевности 20. века. *На мермерним литицама* (1939, немачки назив: *Auf den Marmor-Klippen*), користи метафору и описује негативну страну ситуације у Хитлеровој Немачкој. Разлог због којег је његова мисао била годинама у сенци наводно хуманих европских идеја можемо тражити у идентичним, поводом „случаја Јингер“, изјавама Адолфа Хитлера и Бертолда Брехта.

²⁶ У то време уметност није била разликована од реалног живота, није постојала као издвојена и институционализована пракса, а самим тим ни уметник није био свестан да је уметник.

стекле специјализоване ствараоце, извођаче, публику, теоретичаре, развиле сопствена изражајна средства, сопствени свет уметности.

Прве манифестације свеобухватног уметничког дела препознајемо у здањима која немају примарно уметничку, већ сакралну функцију: Харалд Земан (Harald Szeemann) истиче да су претече *Gesamtkunstwerk*-а споменици и гробнице, пирамиде, грчки театар, катедрале, замкови, паркови и вртови.²⁷ Адријан Хенри (Adrian Henri)²⁸ овоме додаје примитивну уметност, средњовековне и ренесансне процесије и уличне параде, а Мишко Шуваковић²⁹ западне и источне езотеричне традиције, немачки романтизам, хришћанске утопијске визије итд. Поред тога, Шуваковић наводи да и дискурси о *Gesamtkunstwerk*-у носе егзотични призвук, непознатљивост, сећање и тражење изгубљеног јединства, порекла, целовитости. Овом термину одговарају замисли *Ансолума*³⁰ који не може бити досегнут, али којем се може тежити и који постаје инспирација метафоре, алегорије или певања, носећи атмосферу егзотичног, недокучивог.

Два су разлога због којих су се у 19. веку стекли услови да Вагнер осмисли концепцију *Gesamtkunstwerk*-а. Први је “идеолошки” - доминација системског учења и схватања света

²⁷ Харалд Земан (Harald Szeemann), (1933 - 2005) је био швајцарски кустос и историчар уметности. Поставио је више од 200 изложби, многе од њих су окарактерисане као темељ, односно редефинисање улогу кустоса уметности. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (Склоност ка свеобухватном уметничком делу), је текст из каталога за изложбу приређену 1980. године (превод: Студентски културни центар, брошура, 1983.)

²⁸ Хенри, Адријан (Henri Andrian), *Enviroments and Happening*, London, Thames and Hudson, Лондон, 1974, стр. 7-12.

²⁹ Шуваковић, Мишко, *Спознајни значај и функције "Gesamtkunstwerk-a" у "Pas-Tout-a" у уметности двадесетог века*, Лице бр. 1989, стр. 5.

³⁰ Артур Данто (Arthur Danto), (1924 - 2013) филозоф и ликовни критичар објавио је текст који се зове *Свет уметности*. Данто је поставио претпоставку да “Уметничко дело није оно што се појављује само пред нашим чулима вида или слуха. Уметничко дело је скуп знања, уверења, навика, осећања доживљаја које ми приписујемо тој појави пред нашим чулима. Односно, уметничко дело никада није предмет, феномен који изазива нашу чулну реакцију, он је увек контекстуално одређен. Сваки предмет који ми препознајемо као уметност носи, заправо, један свет уметности и културе са собом. Ми га никада не видимо самог, очишћеног, сведеног на то што би било само уметничко дело. Ми заправо увек на месту уметничког дела видимо свет уметности. А свет уметности је онај скуп дискурса, знања, вредности које окружују то што ми називамо дело. Не постоји уметник који ствара дело које је апсолутни чулни догађај, већ то је увек партикуларни чулни догађај који у реакцији са контекстом живота, уверењима и вредностима у којим уметник живи и делује. Другим речима, да када погледамо једну слику ми ћемо заправо, увек видети скуп околности у којима се та слика појављује, скуп реакција са другим сликама, скуп односа са нашим познавањем религије, политике, обичаја у организовању универзитета. Да уметност подразумева однос чулног догађаја са мрежом дискурзивних значења.”

немачке идеалистичке филозофије, као и романтичарска потреба за креирањем нове онтологије. Други је “еснафски” - криза опере, која се могла превазићи путем реформе.

Термин криза не односи се на друштвену позицију опере, која је у том тренутку била на врхунцу популарности, већ на њену условљеност конвенцијама које су се тичале свих компоненти оперског дела. Вагнер је осетио неопходност измене бројних клишеа. Из споја визије апсолутног Духа и “презира” према опери прве половине 19. века, рођена је замисао *Gesamtkunstwerk*-а. Такође, може се рећи да је Вагнеров *Gesamtkunstwerk* последица, с једне стране, романтичарске тежње за повратком у онтолошко и, с друге, потреба за преузимањем божанске креаторске функције и стварања новог универзума/система. Наиме, духовна клима на почетку 19. века донела је двоструку утопију: тежња за повратком у “стара добра времена” (архајски утопизам), као и визију “светле будућности” (трансцедентни утопизам), која је отеловљена у француској револуцији из 1789., а затим и у револуцији у целој Европи током 1848-50. године. Оба типа утопије карактерисала су готово све даље етапе развоја европске уметности и друштва у целини - све до слома мегакултуре модерне. Такође, све ове тежње настале су као производ свих историјских, социјалних, културних, филозофских и уметничких превирања у освит модерног доба, а Вагнеру је припала улога да ове тенденције обједини, синтетише, заокружи и потврди.

На Вагнера су, непосредно или посредно, утицали и ствараоци потекли из различитих дисциплина који су деловали на прелазу из 18. у 19. век и осетили потребу за превазилажењем граница уметности, за синтезијским доживљајима, за налажењем изгубљеног јединства те су антиципирани концепцију свеобухватног ументичког дела. Немачки романтичарски песници - Гете (Goethe), Новалис (Novalis), Ајхендорф (Eichendorff), Мерики (Morike), Шлегел (Schlegel) и други - ослушкивали су “поезију ноћи”, маштали о савршеном споју музике и речи, видели боје у својим стиховима. Сликари Каспар Давид Фридрих, Филип Ото Рунге (Phillip Otto Runge) и Алберт Шифтер (Albert Schifter) имали су визије уметничких дела у којима би боје деловале на гледаоца као

музика. Фридрих је желео да поставке његових пејзажа прати музика, Рунге је замишљао своје слике гигантских размера праћене музиком, као апстрактну и фантастичну сликарско-музичку поему са хоровима која би се изводила у посебно изведеној грађевини.

Покушај креирања свеобухватног уметничког дела започео је од опере, јер је ова уметничка форма од самог настанка сјединила музику, драму, поезију, плес и елементе сценске поставке-режију, сценографију, декор, мизансцен итд. Међутим, овој хетерогеној творевини, у којој се подразумева одређена диспропорција у учешћу ових дисциплина (уграђена у основу конценција оперског жанра), Вагнер је придао другачију идеолошку позадину. Трагајући за прапочетком, јединством, идеалном синтезом, Вагнер се окренуо традицији: митском, магијском, ритуалном, обредном. Замишљајући утисак који свеобухватно уметничко дело мора да остави на примаоца, он се позивао на првобитну сакралну функцију: уметност је видео као религију, позориште као храм. Остављајући замисао о изградњи театра у који ће се долазити као ходочашће, Вагнер је поставио уметничко дело на пиједестал, створио од њега предмет обожавања, а од самог чина извођења ритуал.

Своје тежње Вагнер је теоријски уобличио у тексту *Уметничко дело будућности* и у капиталној студији *Опера и драма* из 1850-51. године, у којој даје “упутство” за реализацију оперског дела које ће све уметничке дисциплине повезати и ујединити у сврху остварења потпуне експресивности. Формални елементи реформе опере (измена структуре либрета и њиховог садржаја, драмско преосмишљавање музичког тока увођењем система лајтмотива, повећан значај оркестра, нов вокални стил, сценски реализам, итд) били су условљени тежњом да музички, драмски (тј. текстуални) и сценски слој дела буду у служби један другог. Из наведених елемената реформе произашло је ново позориште, и то не само у смислу изградње *Festspielhaus*-а ³¹ у Бајројту, већ и у пренесеном смислу заснивања нове оперске естетике. Практично, сваки сегмент Вагнерове опере је дискурзиван. Такође, сваки (формални) слој Вагнерове реформе условљен је

³¹ Рихард Вагнер-Фестшпиелхаус (Bayreuth Festspielhaus) је опера северно од града Бајројта, у Немачкој, посвећена искључиво за приказивање опера Рихарда Вагнера, која је у ту сврху конципирана и изграђена 1876. године.

изменама на свим осталим нивоима оперског дела, а све измене настају симултано, у контексту Вагнерове тежње да продуби узрочно-последичну спрегу музичког, драмског и сценског сегмента опере. Може се рећи да Вагнер ствара нови свет, уметност као религију, филозофију, идеју, трудећи се да усаврши реалистичке црте израза у свим компонентама оперског дела, да би слика новог света била што уверљивија. Поред ових, формалних елемената Вагнерова музичка драма мења целокупну улогу и статус опере и оперског композитора у друштву.

Вагнерова тежња ка свеобухватном манифестовала се на свим, хијерархијским различитим нивоима његовог живота и стваралаштва. Међутим, бројни аутори сматрају да његова концепција није ни остварена, ни остварљива, те да суштину *Gesamtkunstwerk*-а не треба тражити само у формалним слојевима дела, већ и у визији уметника и идеологији која стоји иза његовог дела. Теза о немогућој реализацији *Gesamtkunstwerk*-а није задовољавајућа, али је значајна за дискусију о еволуцији ове замисли. Наиме, идеја *Gesamtkunstwerk*-а утицала је на модерничке пројекте стваралаца потеклих из разних уметничких дисциплина.

Након Вагнера издвајају се две струје развоја *Gesamtkunstwerk*-а, које су исходиште имале у различитим слојевима ове концепције.

Први тип *Gesamtkunstwerk*-а подразумева вредновање реализације дела, а други вредновање концепта који стоји иза реализације. Критеријум за идентификовање првог типа *Gesamtkunstwerk*-а је синтетичност уметникове замисли, која не мора нужно подразумевати утопијску визију; други тип одређује се управо на основу потребе уметника за креирањем нове или проналажењем изгубљене старе онтологије. У складу са тим, као *Gesamtkunstwerk* могу бити препозната тако различита дела као што су *Велики звучни тактизон* Владана Радовановића (вишемедијско остварење изграђено логиком полифоне синтезе медија-дело које је свеобухватно по свом синтезијском карактеру), и *4'33''* Џона

Кејца (John Cage)³² (“музичко” дело чији садржај чине сва дешавања у датом простору, где ништа није унапред одређено и “уодношено”- дело које је свеобухватно по свом тотализујућем карактеру). Даље, дело које припада првом типу *Gesamtkunswerk*-а самим својим постојањем показује уметникову синтезијску намеру, док евентуална поетика уметника ту намеру само објашњава; дело које припада другом типу можемо схватити као *Gesamtkunswerk* искључиво на основу поетике уметника, које сведочи о његовој потреби и потрази за целином из самог дела замисао свеобухватности не може се испитати. Концепт стварања везан за први тип *Gesamtkunswerk*-а подразумева стварање као специфично уметничко, а концепт везан за други тип сваку врсту уметничког или вануметничког утопијског стварања, те се може везати за разне духовне покрете, политичке режиме и сл. Најзад, може се рећи да је први тип *Gesamtkunswerk*-а остварљив захваљујући развоју технологије, посебно електронских медија. Други тип имплицира неостварљивост жељене трансформације света, а аутори који су се бавили овим проблемом сматрају да је *Gesamtkunswerk* био најближи реализацији у тоталитарним друштвено политичким системима, који су спроводили ригорозну контролу над целокупном уметничком продукцијом и чији су креатори сами себе сматрали за уметнике који стварају нови и бољи свет. У складу са тим, у данашње време као манифестације склоности ка *Gesamtkunswerk*-у могу бити препознати: компјутерски генерисани свет виртуелне реалности, Нови светски поредак, продор човека у космичка пространства, као и генетски инжењеринг који, након недавног дешифровања људског генетичког кода, може омогућити научнику-уметнику да реализује ултимативни чин божанског стварања, те да према свом или туђем, одабраном или наметнутом лику креира човека. Јер, све су то утопије о стварању новог, бољег и лепшег света.³³

³² Џон Милтон Кејџ Јр. (John Milton Cage Jr.), (1912. - 1992) био је амерички композитор, музички теоретичар, писац и извођач. Припадао је уметничком покрету неодада, чији је био главни представник. Критичари га сматрају за једног од најутицајнијих америчких композитора 20. века.

³³ Јанковић, Ивана, *Синтезијска уметност Владана Радовановића*, Часопис Комуникација, http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/III_3/11/show_html?stdlang=ser_lat

2.4. *Gesamtkunstwerk* после Вагнера

Након Вагнерове формулације, термин *Gesamtkunstwerk* почео се примењивати и на друге историјске и актуелне уметничке пројекте који су, дословно или посредно, садржали захтев за спајањем и прожимањем средстава уметничког изражавања. Вагнерова концепција утицала је на различите мултимедијалне, интердисциплинарне и утопијске пројекте уметника из разних домена: сликара, вајара, архитеката, глумаца, плесача итд. Такође, ова концепција имала је утицаја и на филозофе, осниваче религиозних и мистичних покрета, различите друштвене посленике итд. Идеја *Gesamtkunstwerk*-а еволуирала је на различитим нивоима, а упоредо са тим гранала се и мрежа теоријских приступа. Стога морамо успоставити критеријуме за дефинисање *Gesamtkunstwerk*-а након Вагнера, јер се овај термин и даље користи за готово све манифестације тежње ка синтези уметности, чак и када се у великој мери удаљавају од изворне Вагнерове замисли.

Наиме, идеја *Gesamtkunstwerk*-а утицала је на модернистичке пројекте стваралаца потеклих из разних уметничких дисциплина.

Током 1950-их, слична визија свекупног театра инспирисала је америчког истраживача и сниматеља Мортона Хеилига (Morton Heilig) да предложи “биоскоп будућности” који ће пружати могућност публици да преко једне машине прима емоције из живота тако убедљиве да би се поверовало да их транспортују у други домен. Такав биоскоп би верно репродуковао човеков спољашњи свет који још није спознат у подсвести, евентуално би научио да креира потпуно ново чуло за свако чуло понаособ, јер говори о томе да су чула још увек неистражено и непознато поље.

Уметници чији су корени лежали у перформансу и видео арту, такође су почели да истражују хипермедије као средство истраживања нових облика за доживљај нарације.



Lynn Hershman, *Deep contact, Touch me*, 1984.

Америчка уметница Лин Хершман (Lynn Hershman) и Бил Вајола (Bill Viola) су били привучени могућношћу рачунара како би разбијали линеарне наративне структуре. Вајола приступа медију као складиштењу евокативних слика, које могу бити пројектоване на екранима као инсталације, најчешће у природној величини, са гледаоцем којег смешта у ту симулирану реалност. А уметница Лин Хершман је била међу првима која је тежила да направи дигитални уметнички рад користећи интерактивност као основу, што видимо у њеном раду *Deep Contact*, из 1989. године. Она је представила интерактивност у свом раду као алатку са којом се бори против интимности и контроле коју намеће медији као што су телевизија и радио. Она употребљава хипермедиј и допушта гледаоцу да изабере сопствени правац унутар уметничког рада правећи субјективни осећај у односу на тај рад.

Већина уметничких дела током XX века била су одређена чулно-појавним, концептуалним и теоријским, односно, поетичким аспектима и односима, а нека дела су критички проблематизовала однос појавног, концептуалног и теоријског у продукцији, презентацији и рецепцији уметничког дела као ”појаве” и као ”друштвене институције”. Тек неки сликари, песници, редитељи или композитори су започели да се баве питањима истраживања ”односа” појавности, концепта и поетике као битним ауторефлексивним проблемом сваког појединог уметничког дела и, тиме, поетичког чина или продукта у

односу на актуелне или историјске парадигме уметности и културе. Поетиком се, тада, назива сваки или концептуално или теоријски формулисани поредак предочавања, разумевања или тумачења уметничког дела као чулне појавности, замисли, дискурса, итд.³⁴ Дадаистички уметници као што су били Марсел Дишан (Marcel Duchamp) или Курт Швитерс (Kurt Schwitters), пажљиво су разоткривали фасцинације према вредносним папирима (новац, акција, жетони, бонови, купони) као траговима или текстовима премештања и размене у култури и друштву.

Од даде, преко неодаде и флуксуса до концептуалне и постмодерне уметности одигравао се хибридни, често неодређени и отворени захтев за постављањем поља практичних и концептуалних трансформација појавности, статуса и функција уметничког деловања и дела. У другој половини XX века су успостављени различити расколнички³⁵ уметнички приступи "не самом" делу. Раскол, разлика и треће разлика се могу наћи код дадаистичког Дишановог *ready made*, јавних спектакуларних акција сликања нагим телима модела Ив Клајна (Yves Klein), индексираних личних телесних трагова (отисак прста, дах, измет) Пјера Манционија (Piero Manzoni), светлосних, тј. луминокинетичких дематеријализованих амбијената немачке групе Зеро (Zero), музичких и ванмузичких, односо, поетичких и филозофских, односно номадских експеримената Џона Кејџа (John Cage), неконзистентних, противуречених и критичких објеката сликарства Џаспера Џонса (Jasper Johns), асамблажа и колажа Роберта Раушенберга (Robert Rauschenberg), апстрактно сликарство Герхарда Рихтера (Gerhard Richter), истраживање граница у филму Жан Лик Годара (Jean Luc Godard) и други.

Може се, на пример, споменути карактеристичан случај који суочава процедуре историјских авангарди (даде), неоавангарде (неодаде) и концептуалне уметности. Реч је о разликовању естетског и уметничког доживљаја и вредновања или вредносног одношења,

³⁴ Шуваковић, Мишко, *Дискурзивна анализа*, Орион Арт и Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, Београд, 2010, стр. 429.

³⁵ Појам раскола (*differend*) је по Ж.Ф. Лиотар (Jean-Francois Lyotard), "Glosar", из *Раскол*, ИК Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 1991, стр.5.

односно, постављања канона и извођења отпора/трења антиканоним. Замисао ”антиуметности” је успостављена у дади, уметничком покрету који је прокламовао антиуметнички и антиестетски гест, чин или понашање уметника као битни знак критичког или субверзивног или деструктивног одвајања од ”нормалне” и ”нормиране” буржоаске свакидашњице десетих година XX века.³⁶

Многи радови наведених уметника, а посебно уметност Ива Клајна и Била Вајоле постављају менталну мапу на којој сам ситуирала свој рад о коме ћу даље писати.

³⁶ Шуваковић, Мишко, *Дискурзивна анализа*, Орион Арт и Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, Београд, 2010, стр. 430.

3. ТЕОРИЈСКИ ОКВИР/ ИСПИТИВАЊЕ ВИДЕО И ФИЛМСКИХ СЛИКА И ПРОЈЕКЦИЈА

3.1. Слике

”Важно је да се слике схвате у њиховој богатој скали смисла и значења. Слике најближе можемо перципирати путем тела и медија. Медиј би овде означавао посредника преко кога се слике преносе, док тело има значење или тела које изводи или тела које посматра од ког слике не зависе ништа мање него од њиховог медија.”³⁷

Овде Белтинг не говори о медију као таквом и телу као таквом. Оба су се непрестано мењала (што нам даје могућност да говоримо о историји визуелних технологија, као и историји перцепције), али у њиховом вечно промењивом присуству они су чували своје место у кружењу слике.

Слике се не налазе ни на зиду (или на екрану) нити само у уму. Оне не постоје саме по себи, већ се дешавају, оне су догађај било да су покретне слике (где је то очигледно) или не. Оне се дешавају посредством трансмисије и перцепције.³⁸

Приликом разматрања и испитивања слика и њиховог перципирања често сам се освртала на следећа питања. Да ли постоји разлика између слике као предмета и слике као представе? Да ли можемо да посматрамо слике као *не-историјске* и као *не-садашње*? Да ли се проблем слике данас поставља као питање, и шта је проблем слике кроз историју уметности?

³⁷ Белтинг, Ханс, *Слика, медији, тело: нови приступ иконологији*, из збирке коју су приредили Чекић Јован и Станковић Маја, *Слике, сингуларно, глобално, савремена као експеримент*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 73. и стр. 74.

³⁸ Исто, стр. 74

Данас су се визуелне уметности поново окренуле проблему слике, који је толико дуго био искључен из доминантних теорија уметности.³⁹ Савремена уметност је та која на најрадикалнији начин анализира насилност или баналност слика. У некој врсти визуелне праксе иконологије, уметници поништавају примљену разлику између теорије слике уметничке теорије, с тим да ова друга представља племениту поткатегорију прве. Постојећи дискурс о сликама пати од изобиља различитих, чак дијаметрално супротних концепција онога што слике јесу и начина на које оне делују. Семиологија, да дамо један пример, не дозвољава сликама да постоје изван контролисане теорије знакова, сигнала и комуникације. Уметничка теорија би имала другачије, али једнако снажније, сумње у било какву теорију слике која угрожава стари монопол уметности и њену ексклузивну тему. Науке, нарочито неуробиологија, испитују перцептивну активност мозга, као феномена “унутрашње представе”, док се перцепцији артефаката у овом контексту обично поклања мало пажње. Даље, Белтинг додаје како унутрашње и спољашње, или менталне и физичке слике могу да се посматрају као две стране једног новчића. Амбивалентност ендогених и егзогених слика, које ступају у интеракцији на много различитих нивоа, дубоко је усађена у човекову ликовну праксу.⁴⁰

Ниједна видљива слика до нас не долази без посредника, без медија. Њихова видљивост почива у њиховој нарочитој медијалности, која контролише њихову перцепцију и креира пажњу посматрача. Физичке слике су физичке због медија које користе, али физичко више не може да објасни њихове савремене технологије. Слике су се, за своју визуелизацију, увек ослањале на неку одређену технику.

Када правимо разлику између платна и слике која је представљена на њему, пажњу посвећујемо или једном или другом, као да се разликују, а заправо није тако, они се

³⁹ Видети *High and Low*, приредио James Leggio (каталог изложбе Museum of Modern Art, New York, 7. октобар 1990-15. јануар 1991).

⁴⁰ Белтинг, Ханс, *Слика, медији, тело: нови приступ иконологији*, из збирке коју су приредили Чекић Јован и Станковић Маја, *Слике, сингуларно, глобално, савремена као експеримент*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013.

раздвајају само када ми желимо да их раздвајамо у чину посматрања. У овом случају, ми својом аналитичком перцепцијом укидамо њихову чињеничну “симбиозу”. Неретко, памтимо слике из одређеног медија у коме смо их први пут видели, и то памћење значи да их најпре лишавимо тела њиховог оригиналног медија, а затим да их поново отеловљавамо у мозгу. Такође, ми лако разликујемо старе и нове слике, које захтевају различите врсте пажње које су резултат њихових различитих ликовних медија. Напослетку, разликујемо приватне од јавних медија, који сваки за себе делује на нашу перцепцију на различите начине и припадају различитим просторима који њих стварају на исти начин на које они стварају те просторе. Истина је да ми доживљавамо слику и медиј као нераздвојене и да једно препознајемо у другом. Ипак, није баш да медији само производе слике, већ медији и преносе слике. Ово значи да слике не могу да се на задовољавајући начин опишу искључиво медиолошким приступом.

Тело, односно мозак, служи као живи медиј који нас наводи да опажамо, пројектујемо или памтимо слике и то такође омогућава нашој имагинацији да их цензурише или трансформише. Језик преноси вербалну слику када речи претварамо у сопствене менталне слике. Речи стимулишу нашу имагинацију, док их имагинација, заузврат, трансформише у слике које оне означавају. У овом случају, језик је тај који служи као медиј за трансформисање слика. Овде му је потребно наше тело како бисмо их испунили личним искуством и значењем, и то је разлог због којег је имагинација тако често одолевала било каквој јавној контроли. У случају вербалне слике, међутим, ми смо добро обучени да разликујемо слику од медија, док у случају физичке или видљиве слике нисмо. Ипак, присвајање слика је далеко мање у обе ове ситуације него што нам наше образовање дозвољава да верујемо.⁴¹

Визуелни артефакти, међутим, зависе од једне специфичне врсте перцепције, перцепција слика, као да оне јесу тела или да делују у име тела-односно, од једне симболичне врсте

⁴¹ Белтинг, Ханс, *Слика, медији, тело: нови приступ иконологији*, из збирке коју су припредили Чекић Јован и Станковић Маја, *Слике, сингуларно, глобално, савремена као експеримент*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013.

перцепције. Жеља за сликама претходила је открићу медија, којима се оне, свака на свој начин, преносе.⁴²

3.2. Видео пројекције-простор између екрана

Комбинацијом цртежа, видео пројекције и звука којима је испуњен простор галерије, намера је да се уметничким средствима истражи однос између гледаоца, његовог унутрашњег осећаја зараћања у садржај изложбе и принципа аудио-визуелне поставке.

Иако докторски уметнички рад *Seascapes/Into the Wave* укључују тродимензионални простор и посматрача, основна структура целокупне инсталације води порекло од дводимензионалних пиктуралних медија (односно фотографије и сликарства). Дакле, првенствено је потребно разјаснити однос пиктуралних и процедуралних или временских структура које су покретале видео у раном периоду његовог развоја.

Углавном одсутан у галеријској уметности осамдесетих година, средином деведесетих видео се нагло почео свуда појављивати, како су све монументалније инсталације потискивале старе, скромније форме попут једноканалних видео-радова.⁴³

У музејским поставкама подела је била јасна: док су конвенционални снимци били маргинализовани физички одвојеним “приказивањима” (“screenings”), главни излагачки простор био је резервисан за инсталацијске и скулпторалне пројекте. Пролазећи кроз галерије, музејске изложбе, и многобројне међународне сајмове и фестивале, гледаоци се сада сусрећу са свим врстама електронски произведених покретних слика које се још увек

⁴² Белтинг, Ханс, *Слика, медији, тело: нови приступ иконологији*, из збирке коју су припредили Чекић Јован и Станковић Маја, *Слике, сингуларно, глобално, савремена као експеримент*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013. стр. 78.

⁴³ За разлику од старијих форми, као што је сликарство, чије историјски устаљене улоге стабилизују релативно кохерентно поље, за новије медије ти услови се непрекидно мењају, бивајући наизменично повољни и неповољни, и производећи различите тренутне формације “видеа” које убрзо постају технички превазиђене. Непрекидне техничке мутације онога што би се могло назвати његовом “материјалном подлогом” чине напоре ка дефинисању или теоријском промишљању видеа посебно неизвесним - поготово данас, када видео-трака, монитор, и катодна цев, узмичу пред ДВД уређајима, дигиталним складишним уређајима и електронским екранима.

сматрају или препознају као “видео”. У физичкој презентацији, то обухвата минијатуризоване приручне апарате и компјутерске дисплеје, затим ЦЦ-видео системе (closed-circuit systems/системи затвореног кола, прим.аут.), плазма-екране, и вишеструке визуелне пројекције, које гледаоце урађају и аудио-визуелне амбијенте којима су испуњене читаве просторије.⁴⁴

Пројекција, од латинског *projectionem* (про+јасере), што значи “бацање напред, проширење, распрострањавање”, означава измештање, преношење са једног на друго место, трансфер.⁴⁵ У својој основи, пројекција је облик геометрије који се заснива на особинама светлосних зрака: она нам омогућава да, полазећи од једне непокретне тачке, исцртамо било који број регулисаних кореспонденција између две равни, или, између равни дводимензионалне слике и тродимензионалног простора. Као таква, пројектована геометрија јесте средство рационализовања слике и простора, и чини основу перспективног приказа, картографије и архитектуре. Међутим, концепт пројекције може да подразумева, истовремено, и просторне и временске релације, те отуда тај термин има призив традиционално схваћене промене и преобликовања, као и планирања и пројектовања.

По самој својој природи, пројекција поседује инхерентне особине које погодују дисторзији и илузији, као и рационалној кореспонденцији - у складу са тим, психоаналитички концепт подразумева одсуство разликовања између унутрашњег и спољашњег, између унутрашњег психичког живота и спољашње реалности... Као што је опште познато, пројектоване слике подстичу фантазирање: оне су позив да видимо ствари којих нема пред нама. Оне, такође, подстичу нарочите облике посматрања, производећи психичку покретљивост која је, парадоксално, условљена физичком непокретношћу.⁴⁶

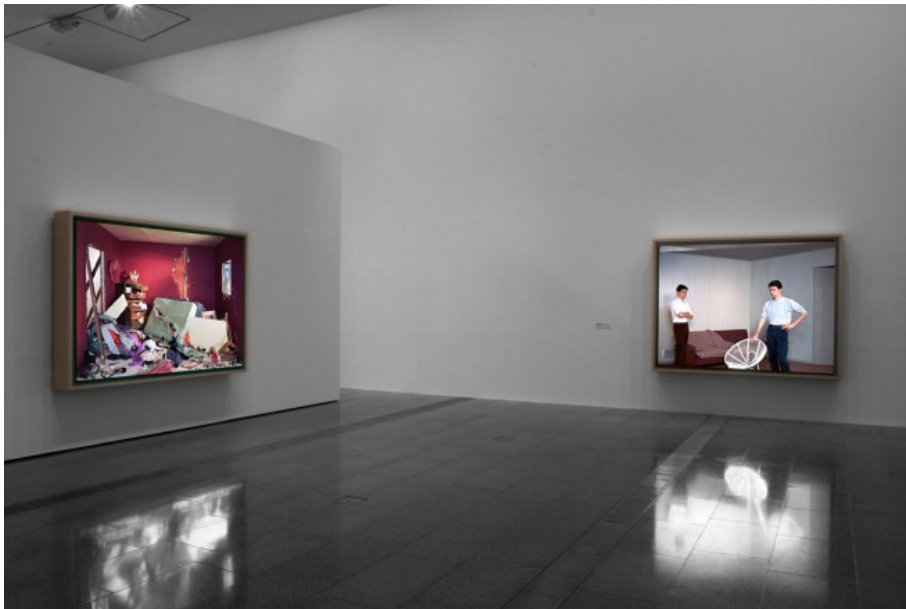
⁴⁴ Коц, Лиз, *Видео-пројекција, простор између екрана*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобално: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 286.

⁴⁵ Oxford English Dictionary (2nd ed.), Oxford & New York: Oxford University Press, 1989; од procure, proicere- бцити напред, растегнути, протерати, одбацити, предати, итд. од pro+jacere.

⁴⁶ Коц, Лиз, *Видео-пројекција, простор између екрана*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобално: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 289.

Позиционирање уметничког рада у области видео пројекције и тежња ка успостаљању нових оријентација у овој области, подстакла ме је на размишљање о радовима уметника који су артикулисано изводили видео раних седамдесетих година, попут Бруса Наумана (Bruce Nauman), Вита Акончија (Vito Acconci), Питера Кампуса (Peter Campus) и Дена Грејема (Dan Graham) и других.

Такође, као више ”сликарски” (визуелни) део видео слике које приказујем и за коју се занимам, значајна је монументалност и боја са којима се сусрећемо у фотографијама Џефа Вола (Jeff Wall).



Џеф Вол (Jeff Wall) лево: *The Destroyed Room* из 1978., десно: *Double Self-Portrait* из 1979.

”Није никаква коинциденција то што је рад Џефа Вола са оргомним светлећим кутијама (light boxes), враћањем на старије пиктуралне функције уз помоћ савремених масмедија, поставио мерила за толики број млађих уметника. У њиховим брижљиво режираним и тугаљивим “филмичним” таблоидима, и фотографија великог формата и видео пројекција стратешки су смештени између аспирација ка сликарству својствених високој култури и поп-културне привлачности Холивуда: обе путање усмерене су ка великом, равном

монитору, или плазма-екрану, техничким средствима приказивања луминисцентних поља боје која су, у крајњој линији, хај-тек слике.”⁴⁷

Та блискост сликарству и филму чине знатан део разлога због којих је видео-пројекција тако привлачна савременим уметницима. Технички, нови пројектори ослободили су видео-слику њеног историјског оквира-кутијастог телевизијског монитора, као и њеног секундарног постоља, кутијастих просторија за њихове посматрање сличних биоскопима. Одвојена од ових места и конвенција посматрања које она намећу, настала је обилна продукција видео-снимака у свим облицима нових конфигурација.⁴⁸

3.3. Видео и филм

Током студија сликарства на Факултету ликовних уметности, моја истраживања су такође залазила у поље видео уметности и филмских слика. Уопште, интересовање за феномене филмских слика, њиховог настајања, постојања и репрезентација, утицала су и подстакла су ме на размишљање које је резултирало радовима приказаним у склопу докторског уметничког рада. Намеће се низ питања везаних за настајање филмских слика и њихове презентације.

Да ли филм представља проширену свест како нам то Џин Јангблад (Gene Youngblood) сугерише?⁴⁹ Како се може поставити граница између видео и филмске слике? Да ли прво

⁴⁷ Коц, Лиз, *Видео-пројекција, простор између екрана*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобално: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 290.

⁴⁸ Доступност конзументске опреме омогућила је да видео постане “алат као и сваки други”, који више не захтева специјализовану обуку нити стручност. Као што је послератно обиље јефтине 16-милиметарске филмске опреме и едукативних апарата, какви су аналитички пројектори, отворило простор за настанак аматерских и експерименталних филмова током педесетих и шесдесетих, и као што су доступност камера за широку употребу и фотографског процеса допринели ослобађању “уметника који користе фотографију” од правила кодификованог домена фотографије као лепе уметности, ново мноштво камкордера, VCR и десктоп система за монтажу слике, дали су подстицај видеу да напусти гетоизовани домен “видео-арта” који је током осамдесетих успостављен изоловано од ширег контекста праксе визуелне уметности.; из Лиз Коц, *Видео-пројекција : простор између екрана*, стр. 291.

⁴⁹ Youngblood, Gene, *Expanded cinema*, Dutton, New York, 1970, стр. 41.

уочимо слику или њено значење? Да ли слике подразумевају наратив? Како разумемо слике? Да ли прво уочавамо боју, или форму и покрет?

Теоретичарка уметности Росалинд Краус (Rosalind Krauss)⁵⁰ “постмедијско стање” дефинише у смислу да савремене уметничке производње, односно филм, манифестује темељно “свеобухватно” стање које се не може свести на његову физичку основу: медиј или материјална основа филма која није ни целулоидна трака попуњена сликама, ни камера којима су оне снимљене, ни пројектор који их оживљава и једном покрету, ни сноп светла који их преноси на екран, ни сам екран, већ све те ствари заједно, укључујући положај публике ухваћене између извора светла који је смештен иза ње, и слике која се пројектује пред њеним очима.⁵¹ Управо због своје унутрашње комплексности и варијабилности, филмски апарат нуди нередуктивна средства разумевања медија као скупа процедура, структура и операција - једну врсту односа са гледаоцем, који омогућава уметницима да разумевају и артикулишу његове структуре на различите критичке, убедљиве а ипак самореферентне начине.

Данас имамо такву ситуацију да приказивање филма остаје ограничено на биоскопске формате, одвајајући простор слике од других простора живљења, док видео потенцијално омогућава покретним сликама да уђу и на све начине продру у архитектонске и урбане просторе. Својом покретљивошћу и техничком флексибилношћу, како се чини, видео нуди све врсте плодних могућности за промишљање и реструктурисање ових битних односа - између субјекта који посматра, покретне или непокретне слике, архитектонског простора и времена - на којима се темељи модерна визуелна култура.

⁵⁰ Краус, Росалинд је професорка на Одељењу историје уметности и археологије на Универзитету Колумбија. Међу оснивачима је часописа *October* и ауторка бројних књига.

⁵¹ Краус, Росалинд, *Видео: Естетика нарцизма*, из зборника који су припремили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобално: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 85.

Залажући се за “интермедијску мрежу филма и телевизија, која данас, без претеривања бисмо то могли рећи, функционише као нервни систем човечанства”, Џин Јангблад дао је славно предвиђање у погледу перцептивно унапређење синестезије нове електронске технологије која замењује старе уметничке форме попут сликарства и омогућава нове форме субјективности које заузимају њихово место - “када кажемо проширени филм ми заправо мислимо на проширену свест”.⁵²

У дигиталном филму, специфичност која видео разликује од филма (и обратно) скоро је нестала, с обзиром на то да су нужни односи између снимања, складиштења, монтаже и формата објављивања подривени. Како видео може да буде медиј ако он више нема централни апарат или машину, а још мање специфичну форму естетске производње, или скуп друштвених или локалних употреба? У складу са горе поменутом Розалинд Краус, могли бисмо закључити да видео уопште није медиј већ само структура, као што је нарцизам психичка структура. Но, поступивши тако преурањено одбацили бисмо једну форму која је још увек у пуном развоју.

С почетка двадесетог века, нова покретна слика прихватила је небројене формате излагања, од панорама и водвиљских представа до изолованих кабина сличних џубоксовима. У почетку осцилујући између уређаја са отвором за посматрање и различитих формата пројекције, те између посматрања у приватности и колективног огледања, у филму је поступно изведена кодификација формата излагања на којима се темељи његова садашња форма. У другој деценији свог постојања, амерички филм је “успоставио однос између продуцента, слике, и публике, који је у суштинском смислу

⁵² Youngblood, Gene, *Expanded cinema*, Dutton, New York, 1970, стр. 41.

остао неизмењен”- односно чија структура и чије границе данас постају очигледније са продором “интерактивних” модела, и модела компјутерских игара.⁵³

3.4. Слика, покрет и време

У средишту Делезове анализе филмских слика и њихових диспозитива налазимо проблем одређења времена које се више не дефинише хронолошким низањем (прошлост, садашњост, будућност), проблем простора који се више не дефинише преко симултаности (међусобно одељени елементи у затвореном или уоквиреном простору), као и проблем перманентности која се више заснива на вечности (уместо да буде дата као комплексна варијација).⁵⁴

Филм је променио схватање уметности путем нових начина да се покрет и време, који на специфичан начин учествују у широј естетици трајања, учине повезаним не само са новим технологијама или новим снагама, већ и са новим средствима мишљења, новим питањима и парадоксима, новим политичким употребама. Такве су биле нове врсте слика које су нам послератни филмски аутори понудили да помоћу њих мислимо, са којима су они и сами почели да раде.

Кант је простор и време већ схватао као облике интуиције, или као а priori услове једног *aesthesis*, или онога што је он већ назвао *sensibilia* (предмет и појаве доступне чулима). Облици чулног опажања су, према томе, јасно одвојени од категорија разумевања, и могу бити повезани са њима једино кроз деловање тајновитог “схематизма”, или кроз

⁵³ Са таквим приступом који је усмерен првенствено на организовање поставки ”звезда” сцене, који на незграпан начин прати логику блокбастера, вредности холивудске индустрије разоноде и масовних забавних паркова, неопходно је наћи начин или да се музејске изложбе у правом смислу речи диференцирају у односу на текуће новитете масовних медија, или да се некако имитирају њихови спектакуларни ефекти. Наравно, најпроверенији бестселери - Ван Гог, импресионистички сликари, или полугодишње изложбе Дејвида Хокнија, који су незаобилазне ставке у Лос Анђелесу - увек имају успеха у оба ова правца деловања. У видео уметности, питка технолошка мајсторства Била Виоле и Герија Хила одавно имају исту улогу, премда са ограниченијом публиком.

⁵⁴ Deleuze, Gilles, *On Four Poetic Formulas, Essays Critical and Clinical*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, стр. 28-29.

“продуктивну имагинацију”. Оно што Делез сматра важним јесте независност ових форми од разумевања, не начин на који се оне јављају у уједињеној свести.⁵⁵

Делезова студија филма била је његов покушај да разради овај проблем, који је истовремено филозофски и естетски. Према његовом схватању филмски аутори развијају оригиналан начин истраживања онога што је Кант назвао “парадоксом унутрашњег осећања”, или специфичан начин на који би се могло рећи да бивамо “у времену”. Питање облика у којем смо ми “у времену” било је, наравно, централно питање у модерној филозофији; у својим књигама о филму, Делез се бави овим питањем супротстављајући начине на које су га Едмунд Хусерл (Edmund Husserl) и Анри Бергсон (Henri Bergson) формулисали у односу на науку и математику. Хусерл је форме простора и времена даље замишљао као центриране у свести, док је Бергсон понудио нову идеју слике ослобођену од ове претпоставке, ближу начину на који филмски аутори истражују не-центриране просторе који претходе било чијем гледишту. Оно филмско исказано је сликама које чине видљивим, или опипљивим, тај не-центрични услов, или, необичну врсту кретања у нашим животима које је несводљиво на превод у проширеном простору, где линије немају почетну и завршну тачку, а њихове путање, истовремено фиктивне и реалне, простиру се кроз неодређена окружења; те слике зато захтевају време и трајање који се не заснивају на хронологији и праволинијском низању већ, пре, на међуповезаној топологији, или преклопљеној серијалности. Тако је филм поставио питање о томе како заиста мислимо, како смо оријентисани и дезоријентисани у свом мишљењу, својим животима, у свом односу према самим себи и према другима. У књигама *Филм 1*⁵⁶ и *Филм 2*⁵⁷ Делез је анализирао процес у којем ће, путем могућности камере-покрета, кадрирања, монтаже, и пројектовања, филм открити читав један нови ”психомеханички” начин да се учине

⁵⁵ Рајкман Џон (John Rajchman), *Делезово време, или, на који начин домен филмског може да измени наше поимање уметности*, из зборника *Слика, покрет, трансформација: Покретне слике у уметности*, приредили Чекић Јован и Станковић Маја, Центар за медије и комуникацију, Београд, 2013, стр. 341 и 347.

⁵⁶ Делез, Жил, *Покретне слике*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Нови Сад, 1998.

⁵⁷ Делез, Жил, *Филм 2: Слика-Време*, Филмски центар Србије, Београд, 2010.

видљивим таква времена и простори у нашим световима, ситуацијама, или окружењима, која претходе (или су иманентно присутна) нашој свести, као појединаца, или као група.

Делезова концепција “слике” у филму удаљава се од идеје да су оне унутрашње репрезентације у нашим умовима или мозговима, повезујући их, уместо тога, са новим питањима која су предмет истраживања у неурологији и прихологији - у областима знања, укључујући посебно психоанализу, са којима ће филм бити веома повезан током XIX и XX века. Увођење покрета и времена у саму идеју слике било је неодвојиво од опсежне неуронаучне литературе која се бави начином на који се слике јављају у нашим телима или мозговима, или у идејама о свести и несвесном, у којем нове науке о памћењу имају кључну улогу.

У филозофији, Мартин Хајдегер (Martin Heidegger) је већ двадесетих година протеклог века показао како су време и проблем “унутрашњих осећања” били од средишњег значаја за кантовски подухват и његов покушај да изађе ван сопственог још увек метафизичког оквира. Међутим, Делезови списи о разлици код Бергсона сугерисали су нов начин бављења питањем времена, у којем се напушта Хајдегерово идеја конститутивне коначности. Делез је настојао да развије неутемељени елемент у оној врсти времена и покрета које филмска слика чини видљивим.⁵⁸

У Делезовој студији апстрактни и експериментални филм јавља се када, као излаз незадовољства имитирање онога што друге уметности раде, филм почиње да учествује у начинима на које оно филмско мења наше идеје о позоришту, или о уметности, што је Делез сматрао да је случај са структуралистичким филмом и његовим односима са “сликом-опажајем”. Другим речима, апстрактни филм није апстрактан у једноставном модернистичком, или самореферентном смислу, он је то пре с обзиром на начине на које експериментише са самим просторно-временским условима чулно опажајног и мисли, које

⁵⁸ Рајкман Цон (Rajchman John), *Делезово време, или, на који начин домен филмског може да измени наше поимање уметности*, из зборника *Слика, покрет, трансформација: Покретне слике у уметности*, приредили Чекић Јован и Станковић Маја, Центар за медије и комуникацију, Београд, 2013, стр. 349.

су велики послератни филмски режисери експлоатисали за своје потребе, у том смислу он је потпуно конкретан. Сам израз *espaces quelconques*, који Делез на убедљив начин развија, на пример, у својој дискусији о делу Микелађела Антонионија, ослања се на експериментални филм. Није тешко замислити проширивање проблема празних, неповезаних простора, које Делез на другачији начин види већ у филмовима Робера Бресона (Robert Bresson), на спектар других уметности и уметничких пракси које се дешавају у отприлике исто време када и структуралистички филм. Пре него оштру супротстављеност између наративног и апстрактног рада, Делез идентификује размену или повезаност на основу заједничког истраживања облика сензибилности - истраживање које се, на различите начине, одвија упоредо у многим уметностима. То је, можда, нешто попут шире размене коју данас видимо у ситуацији када филм више није доминантан нити је издвојен.

Овде бих отворила питање сензибилности филма у односу на визуелне уметности. Како је филмско - посматрано као послератни диспозитив који артикулише деловање времена - допринело трансформацији саме идеје “визуелног” у визуелним уметностима? Као и на које је све начине оно и даље укључено у нове “услове видљивости” данас? То је свакако сложено питање које има више аспеката који се пружају у различитим правцима.

Најпре, овде се поставља питање уопште како мислити помоћу слике-покрета и слике-времена. На које су све начине оне промениле наше разумевање онога што би се могло назвати “не-покретним сликама”? Како питања времена и покрета мењају саму идеју или смисао слика у сликарству, фотографији, или цртању, као и наше начине посматрања и говора о таквим стварима?

Делез је поставио питање пројекције у смислу ширих диспозитива кретања камере, кадрирања, и монтаже, онаквих каквим се јављају у раној историји филма, и какви касније бивају трансформисани. Он је био заинтересован за то како су праксе пројектовања, заједно са монтажом и кадрирањем, ослобођене конвенција природне перцепције, (и миметичке концепције самог пројектовања), што је резултирало проналаском нових слика

које утичу на наш нервни систем. Видимо како од самог почетка постоји схватање да је екран у мањој мери илузионистички прозор, а више покретни оквир са “проширењима” који дозвољавају да кретање и време буду приказани на начине који би се удаљили од концепција простора у класичном сликарству, или позоришту, сугеришући алтернативе у односу на њих. На тај начин Делез указује на то да је однос филма према класичном простору и “театричности” незадовољавајуће успостављен као ствар губитка живог присуства, или замене за њега.

Филозофски концепт који Делез развија у вези са филмом-идеја саме слике у њеним односима са чињеницом, истином, “реализмом”, простор-временом које те слике чине видљивим, посебна улога тела и мозга у начина на које се ликови крећу у њима-свакако потичу из овог ширег контекста, и поред тога што се крећу у различитим правцима. Насупрот потрази за једном великом причом или “историјом” у уметности или филозофији (која је добила свој одраз у великом европском сну деветнаестог века о великој енциклопедији *Библиотеци* или *Музеју* који би садржали све речи и слике у систематизованом облику) Делез је предложио нову врсту педагогије слика и концепата који ће данашњицу учинити сложенијом, реметећи њене класификаторске претпоставке у процесу у којем непрестано долази до појаве нових врста слика и мисли. То је разлог због којег проблем “метафилма” нема неки већи значај за њега, као и разлог због којег он са великим тешкоћама разликује проблем слике-времена од једноставне опозиције између наративног и ненаративног филма. Он инсистира на томе да филмски знаци и слике не представљају код или језик који се може одвојити од других у некаквом епохалном покушају диференцирања и чишћења.

3.5. Проблем посматрача у видео уметности

Проблем тела - онај који је посматран и онај ко посматра - значајан је у видео уметности. Тешко је говорити о телу и о томе шта оно зна, јер је његов језик унутрашњи, оно истиче пролазно. Када мислимо о својим телима знамо да имамо осећања, али тешко је наћи речи којима се могу представити та тврдоглаво неисказива стања постојања. Стога се ослањамо на метафоре како бисмо пренели другима своја осећања и утиске. Биоскопи обезбеђују гледаоцима меке столице и мрачну просторију у којој могу да забораве на себе, укључујући ту и своја тела. Али видео инсталације у галеријским просторијама су потпуно другачије. Код њих се ради о чину гледања и времену које је за њега потребно. Оне покрећу просторну и временску самосвест, чији је први утисак нелагодан.

Видео радом *Into the Wave* отвара питање и разматрам могућност и начин на који технике пројекције отварају нове приступе у спајању простора, слике и субјекта. Ти односи преплићу се на веома занимљив начин.

Видео рад Била Вајоле (Bill Viola)⁵⁹ *Пролаз*⁶⁰ нас, на пример, чини свесним да поузданост и блискост света у великој мери зависе од растојања одакле га посматрамо. Људска моћ опажања је биомеханичка изградња спољног света. А памћење, опажање времена, изузетна је интерпретативна моћ. Ако је уски ходник “пролаз” ка прошлости која је репродукована

⁵⁹ Бил Вајола (Bil Viola) је уметник који се изражава путем видео инсталацијама, звучним амбијентима и електронским музичким перформансима. У својим делима испитује везу искустава чулних опажања и самоспознаје. Овај уметник најчешће користи универзалне теме рођења, смрти и тока свести, у вези са спиритуалношћу.

⁶⁰ У *Пролазу* (*Pasagge*), видео-инсталацији (Била Вајоле) из 1987. године, гледалац се креће неосветљеним уским ходником, дугачким 6,5 метара да би на крају стигао у малу просторију. Када се у њој нађе, суочава се са зидом који се у потпуности састоји од екрана са позадинском пројекцијом (rear projection), на којој се појављује видео снимак дечије рођенданске прославе. Површина је прекривена огромним лицима и телима која се изузетно споро крећу (шеснаестиниом нормалне брзине), док веома појачан звук у малом простору тутњи дуж зидова и продире у тело посматрача. Слике су толико увеличане да се сцене растапају пред очима у разнобојне шаре које се бесконачно смењују и хоризонталне скенирајуће линије од којих се састоји видео-екран. Будући да просторија у којој се посматрач налази има једва два метра у дубину, он се не може много удаљити од екрана. Ако се повучете у ходник како бисте добили бољи поглед на дело, већи део слике бива заклоњен. Не постоји оптимална тачка са које се видео снимак може видети и повезати у кохерентну наративну целину, иако је садржај рада разумљив.

На очигледна питања: Чија је ово рођенданска прослава? Где се дешава? Шта деца и њихови родитељи говоре?, нема одговора, јер је гледаоцу ускраћен наративни оквир који би објаснио ситуацију. Раздвајањем звука и слике, свођењем пропратне музике на претећу тутњаву слапова звука који се ваљају, уметник производи сликовитост која се открива као у сну. Резултат је отуђење једне веома познате теме, која претвара четворогодишњаке у надреалне дивове. Виола нарушава документарни карактер видеа онако како га ми доживљавамо у ери телевизије и фоторепортаже.

на зиду као велика слика забаве, онда је сама просторија унутрашња комора памћења кроз коју се крећу сирови опажаји искуства. Виола као да је изградио просторну метафору за памћење како би нам показао да је “ти-си-ту” искуство, које проглашавамо за меродавни основ памћења, траг првобитног тренутка верно очуваног у уму, само по себи неопходно за анализу. Или да је оно што се појављује строго на нивоу опажања збуњујућа гомила података, утисака који не подлежу утврђеним правилима времена и простора.



Бил Вајола, Пролаз (Pasage), 1987.

Монументалност, спектакл и драматични контраст светлости и таме свакако су формални елементи барока. Али склоност према метафори и узвишености наводе на једну другу асоцијацију: романтичарски култ уметника јунака, чију кулминацију представља Вагнер, и који је обновљен, између осталог, и у делу Анселма Кифера (Anselm Kiefer)⁶¹.

⁶¹ Анселма Кифера (Anselm Kiefer), (1945) је немачки сликар и вајар. Образовао се код Јозефа Бојса (Joseph Beuys) и Питера Дрехера (Peter Dreher) 1970-их. У његовим делима сусрећемо се са различитим материјалима као што су слама, пепео, глина, олово, и др. На његов развој су значајан утицај имале песме Пола Целана (Paul Celan) због чега су му честе теме немачка историје, Холокауст и духовни концепти Кабале. Од 1991. живи и ради у Француској.

Ако Вајола у *Пролазу* кокетира са митолошким величањем и мистификацијом уметности, Кифер је створио читав опус који истражује ову тему.⁶²

Вајола избегава симболичку густину и усмереност искључиво ка узвишеном која прожима Киферово дело. Међутим, он ипак показује да много тога дугује романтизму када урања гледаоца у једну врсту *Gesamtkunstwerk*-а, Вагнеровог тоталног уметничког дела, као што је *Ум који (се) зауставља* (*The Stopping Mind*) из 1991. године, где је посматрач окружен са четири циновска екрана и озвучењем које неизменично испуњава простор шапатам поезије аутора и шкрипутавим, металним звуком слика које се брзо смењују. То је рад који спаја звук, покрет, текст и слику у јединственом, затвореном простору. Али ако је Вагнерова опера величила крв, заклетве, судбину и едиповску конфузију, *Ум који (се) зауставља* нема везе са самовеличањем или сексуалном жудњом.



Бил Вајола, *The Stopping Mind*, 1991



Бил Вајола, *Going Forth by Day*, 2002

⁶² Морган, Дејвид, *Дух и посредник Видео уметности Била Виоле*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слика, покрет, трансформација: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, 271стр

Виолин рад, *Долазак кроз дан (Going Forth by Day)*⁶³ из 2002. године, такође је *Gesamtkunstwerk* који по својој тематској монументалности и универзалном домету може да се надмеће са Вагнером.

У Виолиним радовима људи су сами. Они се ретко појављују заједно, ретко опште једни са другима. Напротив, ликови делују обузети собом.

Већина Виолиних видеа и инсталација бави се односом уметничког чина и реципијента који стоји у раду или испред њега. Оно што занима Виолу као уметника јесте да покрене себе и посматрача. Ако је видео једна врста огледала које он подиже ка лицу како би истраживао себе, он то не ради са циљем нарцизма или уживања у себи, већ ради темељног проучавања или самоиспитивања. Где је други у овом аналитичком чину самоодржавања?

Још једна црта погледа на свет која је очигледна у Виолином раду је отеловљење. Његова уметност се бави *унутрашњошћу ствари, борављењем у, медитацијом*. У Виолином видеу често се појављује тело уроњено у воду. Од касних седамдесетих, Виола је био фасциниран сликовитошћу и звуком тела која зарањају у воду што видимо у радовима као што су: *The Reflecting Pool, I Do Not Know What It Is I Am Like, Nantes Triptych, Stations*.

Рад *Океан без обале (Ocean Without a Shore)* је инспирисан поемом сенегалског песника и приповедача двадесетог века Бирага Диопа (Birago Diop). У овом раду уметник се бави присуством мртвих у нашим животима. Три камена олтара барокних оквира, у цркви Сан Гало у Венецији претворена су у портале за улазак мртвих у наш свет и њихов излазак из њега. Представљен као серија сусрета на раскрсници између живота и смрти, овај низ видео секвенци приказује смену особа које се полако приближавају из таме, прилазе кроз ”светлост”. Сваки појединац мора затим да се пробије кроз невидљиви застор воде и ”светлости” како би прешао у физички свет. Међутим, када се инкарнирају, сва бића

⁶³ Назив се заснива на правом имену египатске “Књиге мртвих”, “Књига доласка кроз дан”, коју је Виола описао као “Водич за душу ослобођену од таме дневног светла”.

увиђају како је њихово присуство ограниченог трајања и стога на крају морају окренути леђа материјалном постојању да би се вратила тамо одакле су и дошла.



Бил Вајола, *Океан без обале*, 2007

3.6. *Mixed media*

Термин *mixed media* не описује прецизност и комплексност интеракције та два појма. Медији су посредници по дефиницији, али делују и као посредници међу собом тако што одржавају, цитирају, преклапају се и међусобно исправљају или цензуришу. Они често заједно постоје у слојевима чије се особине разликују у односу на положај који су заузимали током историје. Стари медији не нестају нужно заувек, већ, радије мењају своје значење и улогу. Стога би термин интермедијалност био прецизнији од термина *mixed media*.⁶⁴ Сликаство је наставило да живи у фотографији, филмови у телевизији, а телевизија наставља да живи у ономе што називамо новим медијима у визуелној уметности. То не

⁶⁴ Белтинг, Ханс, *Слике, медиј, тело: Нови приступ иконологији*, из зборника који су припредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобално: Савремена као експеримент*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 86.

значи да ми опажамо слике у медијима, већ и да доживљавамо слике медија када год су стари медији престали да врше своју примарну функцију и постали видљиви, на други поглед, на начин на који то никада нису били.

(Услед поплаве и брзине данашњих живих слика, ми често немо слике прошлости гледамо погледом носталгије. Слично искуство је било када су се верници у доба католичке реформације окренули религијским сликама, иконама, које су претходиле ренесансној уметности. Тако су старе иконе постале фокус новог мизансцена што је резултирало барокним инсталацијама, а попут огромних олтарских слика налик позорницама са политичким призвуком. Када је почела да се користи, уоквирена штафелајна слика још увек је чувала сећање на икону, чији је основни облик, уоквирену и покретну таблу, наставила да користи док је мењала своје значење и видљиву структуру. Изум штафелајне слике илуструје комплексност која је својствена визуелним медијима, која се не може свести ни на материјале нити на технике. Нововековна слика, заједно са перспективом коју је понудила, била је искључиво западњачки проналазак. Она је човека, који је у то време постао свестан себе, снабдела представама или, радије, сликама које су му биле потребне за саморефлексију. Може се рећи да је штафелајна слика била медиј за поглед, док је фотографија, у којој је тело забележено механичким путем, у почетку била примљена са добродошлицом као медији тела. Ово је значило да је тело стварало сопствени траг без ослањања на поглед сликара. У данашњем дигиталном мизансцену фотографије, однос између медија, слике и тела поново се драматично променио. Ситуација је нарочито комплексна у филмским сликама, које се не виде ни на самом филму нити се појављују на биоскопском екрану, већ се, као што знамо, јављају помоћу пројекције и помоћу завођења гледаоца који их присваја у двоструком ритму јавне пројекције и личне имагинације.

3.7. Интеракција

Интерактивност је питање слободе. Слобода да утичемо, да мењамо, да искушавамо ситуације које би у неким другим случајевима биле немогуће.⁶⁵

Могућност интеракције додаје нову димензију и богатство материјалу који се презентује. Ствара се јача веза између корисника и дела. Додавањем интерактивности у приповедање, аутор може боље допрети до своје публике и оставити дубљи утисак. С друге стране, корисникова интеракција се мора ограничити тако да не омета ток приповедања, тако да корисник и даље има осећај слободе. А са становишта корисника, ове технике морају остати неприметне. Спајањем најбољих карактеристика интеракције и наратије, ствара се нови облик искуства, који може бити убедљивији или барем примеренији неким апликацијама.⁶⁶

3.8. Инсталација

Када је реч о уметничким инсталацијама, видео пројекције сродне сликарству, а уједно значајне за мој рад, су ”слике” уметнице Пипилоти Рист (Pipilotti Rist). Њена презентација видео уметности на различите начине заокупљују посматрачеву перцепцију. Жена са косом боје цикламе, психоделични таласи боје, *low tech* трикови и подводни снимци служе да се створи визуелна површина на којој је „интерпретација“ свега, укључујући светлост, постаје неопходна, ствар принуде, одговорности и неизбежности. Њен израз у звуку и слици је хипнотички и подсећа на сан, на мелодично уклопљене звучне и визуелне емоције. Оно што разликује рад Пипилоти Рист од осталих утицајних уметника који се баве видеом и новим технологијама попут поменутих Стена Дагласа (Stan Douglas), Даглас Гордона (Douglas Gordon), Тони Оурслера (Tony Oursler) и других, је њен дух, њена

⁶⁵ Galyean, Tinsley Azariah, *Narrative Guidance of Interactivity*, Cambridge, MIT, 1995.

⁶⁶ Јованић, Александра, *Бјрт има 8 битова*, докторски уметнички пројекат, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2011, str. 43

језгровитост, затим њена приступачност и изнад свега њена фасцинација емоцијама по себи и за себе.

Често је случај да је у инсталацији покретне слике присутно настојање да се превазиђу ограничења конвенције слике у једном оквиру. Инсталација на неколико екрана може да представи неколико сценарија у исто време. Она такође може да се прошири једним кадром или секвенцом у амбијент који ангажује гледаоца на физичком нивоу. Инсталације с више екрана могу бити имерзионе и кинематографске.⁶⁷



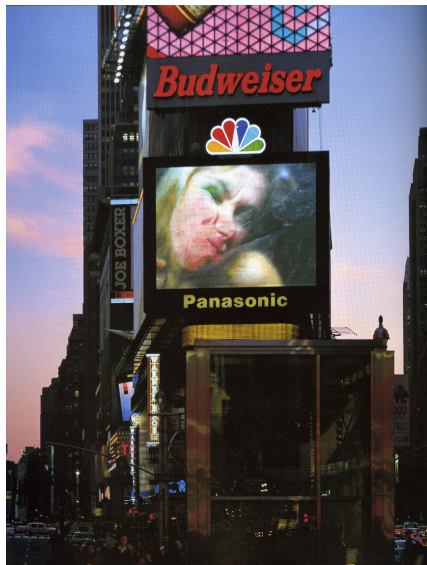
Пипилоти Рист, *I'm Not The Girl Who Misses Much*, 1986

Пипилоти Рист се користи већим бројем медија како би ангажовала сва наша чула. Њене духовите музичке композиције побудиле су позитивна осећања у тој мери да су довеле у питање многе клишее и табуе из тог периода. Она користи или велики број монитора или различите дисплеје, путем инсталације и распореда елемената.

⁶⁷ Њуман, Мајкл, *Покретна слика у галерији од 1990-их*, из зборника *Слике, синглрно, глобално: Савремена као експеримент*, приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013.

Један од важних циљева уметнице је да пронађе читав низ начина како да употреби ТВ апарат. Поставља уређај на места у која морамо да завиримо, у женску ташну, у шкољку, малу рупу у галерији коју је направила у ту сврху, у женски боди, у тоалет изложбеног простора.

Пипилоти Рист гледаоцима нуди теме које се баве чулношћу, афектима, исказивањем агресије, љубави, лепог, задовољства и користи се већим бројем медија како би ангажовала сва наша чула. Њени видео радови проницљиво указују на способност телевизије да присваја друге садржаје, од реклама до вести, јавне пројекције на екранима су део економије имања, поседовања и знања. Крећући се просторима од малих поставки до великог лобија Швајцарске банке и видеотрона на Тајмс Скверу у Њујорку, ове инсталације нам откривају како устрепталост еротске жеље тако и безумно мноштво реклама. Њен видео рад *Open my Glade* приказан је на главном њујоршком тргу и практично представља отелотворење теорије спектакла Ги Дебора.⁶⁸



Пипилоти Рист, *Open my Glade*, 2000

⁶⁸ Слике Пипилоти Рист на различите начине заокупљују перцепцију посматрача, чиме се њен рад директно доводи у везу са спектаклом, у смислу у ком је појам разматрао Ги Дебор (Guy Debor). “Спектакуларизована стварност није више везана само за медије, већ за многе аспекте живота који се развијају под медијским утицајем.” Ако се узме у обзир овај исказ, Пипилотине слике, представе, мотиви које нам приказује и сама структура њених радова несумњиво представљају спектакуларизовану стварност. Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Gallimard 1992; Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, превод Ken Knabb, Bureau of Public Secrets, 2002.

Пипилоти Рист веома речито одражава клаустрофобију и изолованост наше стварности посредоване сликама, многи видео радови, а међу њима *Open my Glade*, приказују лице жене (саме уметнице) која је снажно притиснута о екран, односно стакло.

Ристова се бави двома најпривлачнијим чарима видео технологије, које су у исто време и контрадикторне. С једне стране она доживљава видео као технологију за надзор која поништава концепт личног чина, барем у доминантим капиталистичким културама које су посвећене очувању стеченог богатства, а са друге стране га доживљава као средство помоћу ког се кроз очување и поседовање даје вредност „приватним“ догађајима - од рођенданских забава до сексуалних односа. У политичком смислу, видео је био важно средство у проширењу приступа сфери јавног. С друге стране видео технологија је често била у служби негативних аспеката капиталистичке идеологије; оно што се не може поседовати, сачувати и видети нема никакву вредност.



Пипилоти Рист, *Partit amistós – sentiments electrònics*, 2010

Уметница се у својим раним радовима често служила "art low" средствима, кршећи конвенције поп-арта и порнографије на веома дисциплинован и технички сложен начин. Њени видео-радови су врло кохерентни и у сваком од њих је видљиво да разуме стваралачки процес. Она истражује пријатности, не жели да иритира, већ да пружи људима угодан осећај.

Пипилоти Рист својом уметничком праксом преиспитује наше интимне сукобе са стварношћу, која се увек разликује од наших идеала. Она има осећај за елегантну субверзију, а своје вештине користи једнако добро и када хоће да засмеје гледаоца, и када жели да изнесе политички коментар.

На крају, може се резимирати да је рад уметнице најплоднији у асоцијативним деловима, односно, на пољу где се преплићу слике природе, женског тела, насиља и лепог.

3.9. Наратив

Наратив се може препознавати на многе начине. Филм је секвенца слика (фрејмова) који се смењују брзином од 24 слике у секунди. У филму наративна репрезентација, на најнижем нивоу, није ништа друго него секвенца слика. Писани наратив може имати различите облике – роман, сценарио или низ писама. Али у сваком од ових случајева, на најнижем нивоу су то речи на страни.⁶⁹

Иконишко и вербално–визуелно постојали су и наизменично и истовремено, с тим што је у уметности европске цивилизације, од проналаска писма, иконишко било више заступљено. Чуло вида није доминантно у сагледавању текста јер све док је вербално "транспарентно" пролази се директно ка значењу и представи. Тек када се постави на страницу тако да делује својом материјалношћу "као конкретан, непосредно перцептибилан визуелни знак који поседује своју телесност и свој "простор", реч излази на површину и постаје заиста видљива. Тада се порука, која није само значење речи него и однос значења и визуелних околности појаве речи, обраћа "директно визуелном мишљењу". Њени садржаји не зависе од других чула, али се и њима могу обраћати. Линеарна визуелна перцепција и запостављање осталих чула проширује сегментирање и фрагментацију и на само мишљење. Ако та технологија запоставља неговање тоталних човекових перцептивних

⁶⁹ Јованић, Александра, *Бајт има 8 битова*, докторски уметнички пројекат, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2011, стр. 44.

могућности, текстуализација је потпомогла концептуализацију искуства. Пракса уобличеног стиха, међутим, разбија и ту линеарност и ту фрагментацију.

У радовима с покретном сликом од деведесетих година протеклог века, уметници се баве телесним траговима укрштања филмског и видео-перформанса са уметношћу која се ослања на поп културу и заузима њено место у свету производа и реклама.

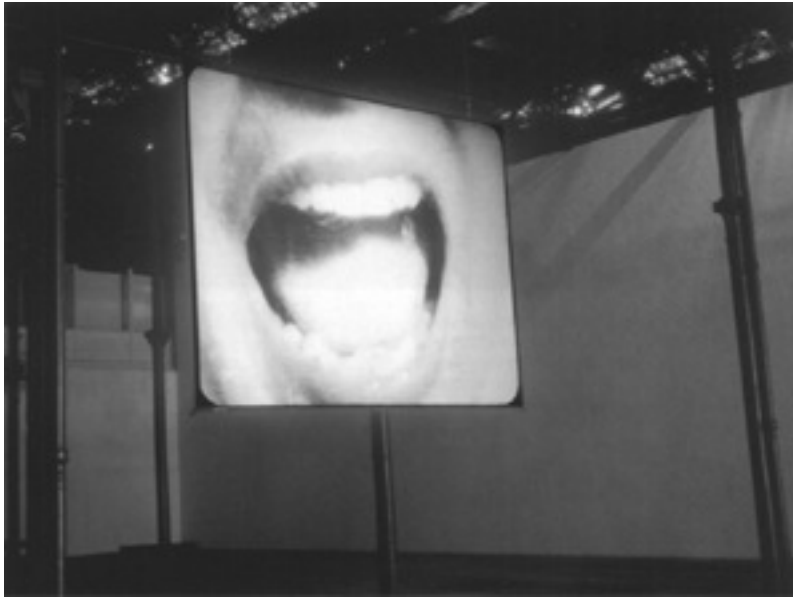
Свест о томе да је тело посредовано технологијом по свом жанру роба, разрађена је у наративима видеа деведесетих година протеклог века. Док су се уметници током шездесетих и седамдесетих година у авангардном филму поигравали с наративом и деконструисали га, велики број уметника који су се бавили експерименталним филмом у потпуности су се томе успротивили. Неповерење у наративни континуитет у авангардном филму јавило се као одговор на начин на који је мејнстрим филм конструисао идеолошког субјекта. Одбацивање наратива у експерименталном филму догодило се више ради тога што је он одвраћао пажњу са самог медија.⁷⁰

Током деведесетих, ако не и раније, наратив се враћа у уметност покретне слике, али се враћа пошто је претпрео критику и пошто је деконструисан и одбачен у претходним покретима.

24 Hour Psycho Дагласа Гордона у том погледу је парадигматски рад у којем уметник делотворно комбинује авангардно занимање за адаптацију холивудских филмова с употребом средстава карактеристичних за експериментални филм која би публику приморала да постане свесна материјалности филма. Изместивши медиј у видео, Гордон помера нагласак од авангардног привилеговања продукције над конзумирањем, али на начин који отвара нове могућности доживљавања покретне слике. Уметник је до те мере успорио филм да је било немогуће пратити наратив. Он, међутим, може да претпостави да је *Psycho* Алфреда Хичкока (Alfred Hitchcock) део културног сећања његових гледалаца и

⁷⁰ Њуман, Мајкл (Michael Newman), *Покретна слика у галерији од 1990-их*, из збирке коју су приредили Чекић Јован и Станковић Маја, *Слика, покрет, трансформација, Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникацију, Факултет за медије и комуникацију, Београд, 2013, стр. 250.

да су она позитивна, и стварна напетост између увучености у детаље слике која се креће веома споро и наративне ретроспекције и антиципације, тако да одгођена, неограничена пажња замењује *suspense* (неизвесност) у филму.



Даглас Гордон, *24 Hour Psycho*, 1993

Начин на који се наратив преноси из догађаја у бископу много чешће се структурира у односу на почетак и крај представе: догађај постаје то што јесте у односу на завршетак низа акција које је покренуо. Уметници покретне слике не могу да се ослане на гледаоце да ће остати до краја секвенце уколико их експлицитно не заробе у простору, као у раду *The Paradise Institute* (2001) Џенет Кардиф (Janett Cardiff) и Џорџа Берс Милера (George Bures Miller). Гледалац улази у дрвени павиљон и ступа унутар минијатурног, старинског биоскопског гледалишта. Понуђене су му слушалице како би чуо драму која се одвија на екрану, али такође чује звуке и буку из окружења и гласове публике, чиме се наговештава нестанак разлике између биоскопског света илузије и реалности свакодневнице.

Често је догађај представљен у уметности покретне слике таква врста случаја која би могла да експлодира у животу гледалаца, а не нешто што је претходно структурирано

наративом. Тај ефекат још више увеличава инсталација, јер у простор гледаоца доводи догађај покретне слике и на тај начин га приближава свакодневном односу са светом. С обзиром на то да дешавања из живота (обично) не изискују завршетак наратива (“природна смрт” више није могућност), они одржавају свој загонетни карактер, а будући да нису завршени, задржавају способност да омогуће неочекиване обрте. Догађаји покретне слике вероватно су више налик “дешавањима из живота” него наративним догађајима затвореним у интегрисану причу која има почетак и крај. Истина је да “препричавање прича” (storytelling) може да обликује један аспект уметности покретне слике, као у инсталацији *Confess all on Video. Dont Worry, You will be in Disguise. Intrigued? Call Gillian* (1994), Цилијен Веринг (Gillian Wearing) која укључује видео у којем су људи маскирани и говоре о непријатним и трауматичним догађајима из свог живота. Карактеристични аспект “ТВ исповести” у напетом је односу са очигледно стварним и узнемирујућим догађајима који су описани, а можда баш због маски, гледалац осећа да исповест долази од стварне особе, а не из фикцијског наратива. У радовима као што је овај, уметност покретне слике ослања се на присуство традиције уметности перформанса колико и на ТВ и филм. Услед своје инхерентно војајаристичке структуре, та врста видео-радова постиже директну блискост уместо јавне, ритуалне димензије перформанса.

Ово нас доводи до питања о односу уметности покретне слике и театра. На пример, у раду Кетрин Саливен (Catherine Sullivan) налазимо преплитање ранијих експеримената са отеловљењем са могућностима које отварају вишеструке пројекције ДВД инсталација. Тај широко амбијентални приступ јесте позив да поставимо питање које је барокна театралност поставила модерности: у ком смислу експресивни гест може да преживи у доба када кретање тела постаје све више аутоматско и посредовано?⁷¹

У видео радовима као што су *Five Economies* и *Triangle od Need* (2007), у којима се уметница ослања на различите предлошке из филма, књижевности, економије и архитектуре, чини се да историја попут струје кружи кроз тела перформера чији покрети

⁷¹ Њуман, Мајкл (Michael Newman), *Покретна слика у галерији од 1990-их*, из зборника коју су приредили Чекић Јован и Станковић Маја, *Слика, покрет, трансформација: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 254.

често делују као принудни, чиме се замагљује разлика између глумца и хистерика и позива на одговор који је с једне стране синтетски, а с друге интерпретативан.

3.10. Покретна слика

Покретна слика је уметност која подразумева како временску тако и просторну изложеност у галерији.⁷² То може да значи да се платно за пројектовање увећава на читав зид од пода до плафона, или да се пажња усмери на платно као објекат, на пример, његовим нагибом или употребом великог броја екрана или пројекционих површина. Могуће је успоставити телесни однос према слици, што је сасвим другачије од искуства које гледалац има у биоскопу, док удобно седи у својој столици и из које се идентификује са актерима и догађајима на платну.

Инсталације са покретним сликама отвориле су сасвим другачије могућности, док слобода кретања по простору омогућује самосталнији и радозналији однос према апарату. На другој страни, мноштво екрана може да индукује увученост у панорамски спектаткл. Историја уметности покретне слике једним се својим делом преклапала са историјом све преносивијих и приступачнијих технологија, допуњених, преко Интернета, широко распрострањеним средствима дистрибуције потенцијално огромној публици. То је допринело и супротној могућности, наиме, појави много репресивнијих аспеката глобалних медија склоних контроли и комодификацији.⁷³

Радови у којима се користи покретна слика од деведесетих година двадесетог века веома су разнородни, што је последица укрштања извора, разних техничких могућности и различитих контекста у којима су произведени.

⁷² Њуман, Мајкл (Michael Newman), *Покретна слика у галерији од 1990-их*, из зборника коју су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слика, покрет, трансформација: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013.

⁷³ Њуман, Мајкл (Michael Newman), *Покретна слика у галерији од 1990-их*, из збирке коју су приредили Чекић Јован и Станковић Маја, *Слика, покрет, трансформација, Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 254.

Један важан гест уметности “покретне слике”, који примењујем у свом раду, била је реконтекстуализација филма. Увођењем пројектоване слике у простор галерије, покретна слика се враћа почецима “биоскопа атракције”.⁷⁴

Док се уметност апропријације током шесдесетих и седамдесетих година ослањала на “оригинале”, било оне уникатне или оне репродуковане у аналогној форми (као што је фотографски принт, репродукција, филм на целулоидној траци или фотографија из филма) у принципу већ постојећем материјалу у двадесет првом веку, присутна је тенденција да се узима “узорак” из бесконачног протока дигиталних фотографија и покретних слика које су већ биле подвргнуте различитим трансформацијама и измештању пре него што их употреби уметник. Форме покретне слике део су ширег система кружења слика и робе у којем уметник интервенише како би створио измештања и личне верзије. Дигитална средства доносе нове начине за манипулацију сликом: трансформације које се догађају без трвења у поређењу са некадашњим праксама. Данас, нађени материјал није *ре-презентанован* и *ре-продукован*, већ је подвргнут процесуирању у форми *постпродукције*. Још један начин на који се радови с покретном сликом средином прве деценије двадесетог првог века разликују од већине претходних филмова и видеа јесте то што су произведени без камере, скидањем са интернета.

Појављивање уметности покретне слике обележава долазак другачије врсте гледалаца. Пре свега, контрола времена се помера са гледаоца на рад: као што истиче Борис Гројс, док онај ко посматра слику може да одлучи колико ће дуго гледати у рад, јер рад остаје исти, гледалац покретне слике мора да се препусти времену рада, и заиста може да се потврди само одласком. Друго, док се удаљеност гледаоца у односу на слику или скулптуру повезује с његовиом физичком удаљеношћу од ње, када је реч о покретној слици, удаљеност се разматра у односу на виртуелну удаљеност. Могло би се тврдити да је исто и са перспективним сликарством. Но, о било којој слици да је реч, посматрач је много више свестан слике-објекта него што је то случај с покретном сликом, посебно оном

⁷⁴ Видети 3.3. *Видео и филм*, стр. 39.

пројектованом.⁷⁵ Постоји тенденција којој бројне инсталације покретних слика покушавају да пруже отпор, наиме, да виртуелни простор преузме простор телесног света.

Проблем је, стога, у томе да се успостави дистанца унутар искуства његовог рушења.

Чини се да тема данас није толико однос слике и реалности будући да смо прихватили да се слика формира одвојено од реалности, колико однос гледаоца према слици. Сложени и мноштвени однос са сликом простире се у опсегу од одвајања до спајања.

У таквим околностима уметник Стив Меквин (Steve McQueen) ствара нову просторност правећи филмове који се супротстављају ограничењима визуелне репрезентације, као и истраживањем ауторске и чулне димензије искуства гледања. У својим радовима он истражује игру између виртуелног простора покретне слике и актуелног простора инсталације. Он истиче да се у његовим филмовима увек ради о потрази, јер нас она приморава да ствари пажљивије посматрамо⁷⁶.

Често је случај да је у сложеним инсталацијама покретних слика присутно настојање да се превазиђу ограничења конвенције слике у једном оквиру. Инсталација на више екрана може да представи неколико сценарија у исто време. Такође, може да се прошири једним кадром или секвенцом у амбијент који значајно ангажује гледаоца на физичком нивоу. Инсталације са више екрана могу бити врло имерзивне и кинематографске.⁷⁷

Напетост између “егзотичног” објекта и субјективности другог наглашена је у раду *Saint Sebastian* (2001) Фионе Тан (Fiona Tan). На једној страни екрана је емитован видео у којем су приказане младе жене у камиону, како се припремају за годишње такмичење у гађању луком и стрелом на церемонији “тошија” којом се слави пунолетство, у Кјотоу. На другој

⁷⁵ Њуман, Мајкл (Michael Newman), *Покретна слика у галерији од 1990-их*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слика, покрет, трансформација: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 266.

⁷⁶ <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jun/04/venice-biennale-steve-mcqueen>

⁷⁷ Њуман, Мајкл (Michael Newman), *Покретна слика у галерији од 1990-их*, из зборника коју су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слика, покрет, трансформација: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 254.

страни екрана видимо напетост и олакшање на лицу једне жене која је уснимљена како натеже стрелу уз свој образ и одапиње је. Никада не видимо мету, ни погађање мете. Уместо тога, нагласак је на ономе што се испоставља као ритуализација жеље која оставља отвореним простор за обрт родних улога наговештен у наслову, а не само замену стрелаца који су традиционално мушкарци.

Фиона Тан (Fiona Tan) се у свом раду бави другошћу, како колонијалним односом према другом тако и начинима на које се идентификујемо и разликујемо од других у слици и преко слике.

У видео-портретима *Countenance* (2002) и *Correction* (2004) она обнавља нешто што је Валтер Бењамин (Walter Benjamin) у тексту *Кратка историја фотографије*, објављеном 1931. године⁷⁸, видео као карактеристику на самом почетку портретске фотографије у дугој експозицији: време потребно да се фотографисани субјект припреми за фотоапарат. Видео *Countenance* састоји се од видео портрета берлинаца и заснива се на фотографском пројекту “Men of twentieth Century” Аугуста Зандера (August Sander). У видеу *Correction*, Фиона Тан креира ситуацију у којој се показује двосмисленост видео-камере, она погодује приказивању самог себе, и можда саосећању, али је исто тако у савезу са надзором.



Фиона Тан, *Saint Sebastian*, 2001

⁷⁸ Benjamin, Walter, *Selected Writings: Volume 2, 1927-1930*, ур. Jennings, Michael; Eiland, Howard; Smith, Gary, Harvard University Press, 1999.

Према томе, постоје две нове форме пројекције: једна која проистиче из магичне лампе и пролази кроз биокскоп: и друга која потиче са телевизије, утолико што се слика обликује као комад намештаја, али објекат мутира од “кутије” у слику тако да слика постаје свет. Сlike више нису репрезентације већ део окружења у којем живимо. Веома често, ове две форме покретне слике уједињује правоугаони формат. Чињеница да се то повезује с ренесансном идејом о слици као прозору, посебно је јасна кад је реч о монитору с равним екраном. Бројни уметници покретне слике довели су у питање “прозорски” оквир слике уобличен у Албертијевом трактату *О сликарству* (*Leon Battista Alberti, De pictura*, 1435),⁷⁹ креирајући пројекције у односу на које је гледалац имао различиту врсту телесног односа било да је у њих “урањао”, или да се више није заснивао на вертикалности тела и тачки нестајања у односу на хоризонт, однос који се, с обзиром на темпоралну природу рада може драстично променити у току посматрања. Пројекција има способност да се “разоквири” - да испуни цео зид просторије, на пример, омогућавајући гледаоцу да на тренутак заборави властита ограничења.⁸⁰

⁷⁹ Албертијев трактат из 1435, “О Сликарству“ (*Leon Battista Alberti, De pictura*, 1435.) је први значајан трактат о уметности после античког периода промовише схватање о уметнику као образованом човеку који је упућен у све слободне вештине. По Албертију, знање потребно једном сликару захтева познавање историјских догађаја, покрета тела, декорума, и изнад свега, геометрије. Тежња је била да се сликарство и уметност представе као интелектуалне делатности, чиме бивају изједначене са научним дисциплинама за које је потребно образовање. Настајуће хуманистичке науке утицале су на формирање интелектуалног слоја, класе која је била под директном заштитом и покровитељством локалних принчева. Стремљење ка статусу слободних вештина било је директно повезано са друштвеним положајем уметника и његовом финансијском ситуацијом.

Алберти нуди опсервацију о томе шта сматра да је добро за једног уметника: „Циљ сликара је да добије похвалу, милост и наклоност за своја дела, много пре него богатство... како би достигао све ове ствари, по мени би сликар на првом месту требало да буде добар човек, вешт у слободним вештинама. Сви знају колико је ефектнија честитост карактера у осигуравању наклоности људи него ли ма колико дивљење према нечијем раду и уметности. И нико не сумња да је наклоност великог броја људи врло корисна уметнику у стварању репутације и богатства.” Статус уметника био је директно повезан са статусом патрона. Нагло побољшање статуса уметника у Фиренци догађа се доласком Лоренца Медичија на власт, који је у до тада незапамћеном обиму почео да промовише уметнике и уметничко стваралаштво. „Лоренцо де Медичи разумео је да, док државни патронат може да произведе вредна уметничка дела и учини град лепшим, статус господара захтева уметнике високог личног реномеа... Када су Леонардо, а касније Рафаел и Микеланђело, ушли у интимне кругове војвода, краљева и папа, они такође постају друштвени хуманиста. То је учинило питање слободних вештина спорним. Како су постали део друштва дворијана, чињеница да изучавају геометрију постала је неважна.” Емисон примећује да су код Вазарија уметници идеализовани истицањем моћи људи који су поручивали њихова дела.

⁸⁰ Њуман, Мајкл (Michael Newman), *Покретна слика у галерији од 1990-их*, из збирке коју су приредили Чекић Јован и Станковић Маја, *Слика, покрет, трансформација, Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникацију, Београд, 2013, стр. 269.

4. ПОЕТИЧКИ ОКВИР

4.1. Увод

Фотографије и фотокопије фотографија су важне за развој мог цртежа и рада. Често их користим као сирове информације, елементе које треба копирати и од њих поћи у раду, а понекад оне поседују и одређену атмосферу на основу које надограђујем, односно доцртавам елементе или призоре. Фотографије које су пресликаване и разлагане, фотографије из приватне архиве, фотографије са интернета, свака од њих представља полазишну тачку за рад.



Into the Wave, 2013

Докторски уметнички пројекат *Seascapes/Into the Wave* од самог почетка био је синтеза различитих елемената. Сlike, цртежи и видео записи у докторском раду се претварају у површине од камена и видео који је постављен на столу, чинећи јединствену вишемедијску инсталацију. Тежња је да уметничким радом покушам да опишем атмосферу, формално конципирајући цртеже у лично осећање којима су прожети цртежи на мермерним плочама.

Служећи се *речником симбола*,⁸¹ кратким причама, филмским сликама, насловима изведеним из различитих књига и уметничким радовима, следећи сегмет усмерен је на појмове на које се ослањам у свом раду, теоријски, концептуално и формално. Тај досије речи остаје прилично личан, јер произилази из забележених мисли, слика и интересовања и превођење тих истих слика које су попут доживљаја.

Књига француског књижевника и уметника Едуара Лева (Edouard Leve) *Аутопортрет (Autoportrait)*, филм *Пливач (The Swimmer)* заснован на краткој причи америчког писца Џона Чивера (John Cheever), покретне слике мора уметнице Фионе Тан (Fiona Tan), фотографије Хирошија Сугимота, композиција Мајкла Писароа (Michael Pissarro) *The Middle of Life (Die ganze Zeit)* само су неке од инспирација за овај докторски рад и за елементе које користим у *Појмовнику*.

4.2. Појмовник

Приликом конципирања и извођења вишемедијског рада издвојили су се појмови који стоје у његовој близини. Они нису теоријске пропозиције у дословном смислу, већ нека врста ”поетичких проширења” вишемедијског рада. Они су забележени фрагменти и фасцинације, али и сложени однос догађања у које су укључени динамички аспекти, процеси, носиоци процеса и вештачки или органиски системи реаговања које нудим посматрачу. Осим мора и воде, чест мотив у мојим радовима су архитектура, зграде, базени и осећања меланхолије, празнине, усамљености и изолованости.

⁸¹ Гербран, Ален и Шевалије, Жан, *Речник симбола, митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, Антрополошка едиција, Стилос, Киша, Нови Сад, 2004.

4.2.1. Вода

Када погледам своје фотографије или цртеже помислим на језик којим пише Леве, француски писац и фотограф који је умро 2007. године. Књига *Аутопортрет* се састоји од низа декларативних реченица које се нижу једна за другом. Свака од њих открива нешто ново, неку нову чињеницу о овом аутору. Читајући овај роман, непрекидно сам постављала питања у вези са мојим радом. Овај роман позива на неку врсту интимности ка тражењу и спознају о себи, истине о животу и доводи до мистериозних закључака.

”Пливање је као нека врста сна: лако се преместим из кревета у језеро. Ако пливам пола сата ујутру, добро се осећам цео дан. Када се потпуно опустим у базену, увек завршим у истом положају, окренут ка небу и телом преломљеним под углом од четрдесет и пет степени, с главом под водом и рукама испруженим испред себе као да бих да дохватим ништавило.

Волим, овим редоследом, пливање у мору, језеру, потоку и базену. Пливао сам у кањону реке Гардон, у близини места Колија где пљоснато глатко камење оивичава поток пријатне температуре који лагано тече. Попео сам се на преко три стотине метара до његовог извора и вратио се назад без и најмањег труда, као у сну, сунце бацајући румени одсјај по површини камењ и где ми је вид достизао до највећих даљина и одјека мојих речи.” Едуар Леве⁸²

Ако сваки елемент за природну последицу има људска стања, онда вода представља елемент снова. То је елемент који нам помаже да дематеријализујемо објективни свет, елемент који нас инспирише да саћамо. Гастон Башлар⁸³ истиче како: „Прикупљањем слика и растварањем супстанци, вода помаже машти да обави свој задатак

⁸² Едуар Леве (Eduard Leve), *Autoportrait*, Dalkey Archive Press, Champaign, Dublin, London, 2012.

⁸³ Башлар, Гастон (Bachelard Gaston), (1884-1962), француски филозоф, математичар, епистемолог. Његови најважнији радови су из области поетике и филозофије науке. Био је професор на француској Академији и утицао је на бројне француске филозофе као што су Мишел Фуко, Луј Алтисер и Жак Дериде.

дематеријализације, задатак асимилације.“ Отуда је логична претпоставка да је вода од кључне важности у свету у коме се „производе“ снови.⁸⁴

Метаморфоза се одвија тако што вода постаје пара, измаглица, облак, талас. Од Овидија па све до јапанских песника, вода је била елемент под чијим утицајем долази до промене облика. Па ипак, водом-обавијена метаморфоза је скоро увек коначна метаморфоза. Смрт у води представља крајњу промену, јер се одвија у истом елементу у ком почиње и сам живот. Офелија свој несрећни живот предаје реци из које ће на самом крају и ускрнути. Башлар је дивно приказао циклус постојања који је представљен овим елементом, тако што се концентрисао на смрт покрај воде као на облик смртности урођен код жена. Према његовом мишљењу, смрт воде представља нарочито смрт младости и лепоте.

Наиме, симболика значења воде може се свести на три доминантне теме: извор живота, средство очишћења и средиште обнављања. Те се три теме сусрећу у древним предањима чинећи разноврсне замишљене, а истовремено и смислене комбинације.

Вода, неиздиференцирана маса, представља бесконачност могућности и садржи све што је виртуелно, безоблично, клицу клица, сва обећања развоја, али и све претње ресорпције. У Азији су апекти симболизма воде веома разнолики. Вода је супстанцијални облик објаве, исходиште живота и елемент телесног и духовног препорода, симбол родности, чистоће, мудрости, милосрђа и врлине. Пошто је текућа, тежи растварању, али зато што је хомогена, тежи кохезији, *коагулацији*. Таква, могла би одговарати *самви*, али како тече надолу, пут бездана, њена је тежња *тамас (тама)*, простире се водоравно, па јој је тежња и *рајас (страст)*.

⁸⁴ Thomas A.P. van Leeuwen, *The Springboard in the Pond: An Intimate History of Swimming Pool*, Graham Foundation / MIT Press Series in Contemporary Architectural Discourse, 2000, стр. 4.

Вода је средиште мира и светлости, у Библији. Вода у Старом завету представља симбол живота, а у Новом симбол Духа. Такође, вода је симбол двојности оног горе и оног доле: воде кише - воде мора. Прва је чиста друга је прљава.⁸⁵

4.2.2. Дејвид Хокни (David Hockney)

”Вода је ретко кад потпуно мирна, њена површина непрекидно мења изглед и структуру рефлексије и високе осветљености, и ви понекад можете да видите ствари испод површине.” Д.Хокни⁸⁶



Дејвид Хокни, *Велики прасак*, 1967

⁸⁵ Гербран, Ален и Шевалије, Жан, *Речник симбола, митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, Антрополошка едиција, Стилос, Киша, Нови Сад, 2004, стр. 1048 и 1049.

⁸⁶ Хокни је први пут посетио Лос Анђелес 1963, годину дана након што је дипломирао на Краљевској академији уметности, у Лондону. Вратио се у Лос Анђелес 1964. и остао у њему, повремено путујући у Европу, све до 1968. када се вратио у Лондон. 1976. год. последњи пут је отпутовао за Лос Анђелес и трајно се настанио у њему. Калифорнија га је привукла својим опуштеним и сензуалним начином живота. Коментарисао би: „Клима је сунчана, људи су мање напети него у Њујорку. Када сам стигао нисам имао појма да ли овде постоји нека врста уметничког живота, а то ме је и понајмање бринуло.“ У Калифорнији је Хокни открио да свако има базен. С обзиом на климу, базени су се могли користити током целе године и нису сматрани луксузом, за разлику од Британије у којој је хладно већи део године. Између 1964. и 1971. Хокни је извео бројне слике базена

Слика *Прскање (Splash)* представља воду у једном калифорнијском базену. На свакој слици Хокни је покушао да на другачији начин представи непрестано променљиву површину воде. Прво његово сликарско упућивање на базен је слика *California Art Collector* из 1964. године. *Picture of a Hollywood Swimming Pool* 1964. завршена је у Енглеској према једном цртежу. Док су његови каснији базени базирани на фотографијама, средином 1960-тих Хокнијево приказивање воде у базенима свесно је проистицало из утицаја који су на њега имали његов савременици, као што је британски сликар Бернард Коен (Bernard Cohen 1933-2012), и касније апстрактне слике француског уметника Жана Дибифеа (Jean Dubuffet 1901–85). У овом периоду Хокни је такође почео да оставља широке неосликане бордуре око самих слика, што је пракса развијена из његовог ранијег стила када је велике површине платна остављао недовршене. У исто време открио је акрилну боју која је била погоднија за сликање сунцем окупаних пејзажа, јасних контура, калифорнијског предграђа од уљане боје која се споро суши.

Велики прасак (A Bigger Splash) је насликан између априла и јуна 1967. када је Хокни предавао на Универзитету у Калифорнији, на Берклију. Слика је делом проистекла из фотографије коју је Хокни открио у књизи која се бави тематиком изградње базена. Позадина је узета са цртежа на коме је нацртао калифорнијске зграде. *Велики прасак* је највећа и најупечатљивија од три слике „прскања воде“. И *Прасак (The Splash)* и *Мали прасак (A Little Splash)* су завршене 1966. године. Обе слике деле композиционе карактеристике са каснијом верзијом. Све три представљају поглед на базен који се пружа према његовој нижој страни, са модерном архитектуром 1960-тих у позадини. Одскачна даска штрчи од маргине ка предњем плану слике, а испод ње је представљено прскање воде деловима светлоплаве боје у комбинацији са финим белим линијама на монотonoј тиркизној води. Позиционирање одскачне даске, која се пружа дијагонално из угла, даје перспективу и сече доминантне хоризонтале. Боје коришћене за слику *Велики прасак* су намерно светлије и наглашеније него на друге две мање слике како би се нагласила јака калифорнијска светлост. Жута одскачна даска је драматично истакнута наспрам боје воде у

базену, која се пак рефлектује у јарко плавој боји неба. Између неба и воде налази се парче земље у боји коже које означава хоризонт и простор између базена и зграде. Зграда је пак правоугаони блок са два стаклена прозора, испред којих стоји столица на расклапање оштрих контура. Две палме на дугим, танким стаблима красе позадину слике, док се остале огледају у прозорима зграде. Леја зеленила краси лице зграде. Велике површине боје су нанете на платно ваљцима, а детаљи, као што су прскање воде, столица и вегетација су касније насликани танким четкицама. Хокни је образложио: „Када фотографишете прскање воде, ви замрзавате тренутак и он постаје нешто друго. Схватио сам да се прскање воде никада не може на тај начин видети у стварности, јер се оно пребрзо деси. И то ме је заинтересовало, па сам га сликао врло, врло споро.“ Хокни је одбацио могућност рекреирања ”праска” коришћењем тренутног покрета у води на платну. За разлику од неколико његових ранијих слика базена, на којима је насликан мушкарац, често наг и с леђа, слике „праска“ не приказују људска бића. Међутим прасак воде испод одскочне даске указује на присуство рониоца.⁸⁷

Користећи разноврсне медије, Хокни се непрекидно враћа задатку ”хватања пролазних ефеката”. Теме које уметника често заокупљују је проблем како насликати покрет у оквиру ограничења залеђене слике, односно, како уметник најбоље да представи поглед који се стално мења.

”На фотографијама базена, заинтересовао сам се општији проблем сликања воде. Верујем да проблем како нешто насликати представља формалан проблем. У исто време он је интересантан и константан, за то не постоји решење. Постоји хиљаду и један начин на који можете приступити, али не постоји утврђено правило.”⁸⁸

⁸⁷ Kinley Catherine и Manchester Elizabeth, *A Bigger Splash*, Tate articles, Фебруар 1992/ Март 2003, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-a-bigger-splash-t03254>

⁸⁸ Hockney, David, *Hockney's Pictures*, Thames and Hudson, Лондон, 2006, стр. 7 и 9.

Простор и светло су биле две Хокнијеве животне преокупације. У Калифорнији је почео отворено да се бави проучавањем рада у потрази за новим начинима сликања, бележења простора и хватања пролазног светла и временских услова.

Од плаховитих студентских дана раних 60-их, током прве посете Калифорнији и иностранства, до каснијих сцена, призора из свакодневног живота у Лос Анђелесу и Лондону, Хокни је увек тражио инспирацију из свог окружења. Имагинација у форми сећања се може повремено појавити али уметник се чешће бави сликама из живота, понекад пажљиво и са намером.

Снимци срећног времена проведеног са пријатељима, сећања на празнике, призори његових кућа, атељеа и дворишта, уопште, радови Дејвида Хокнија преносе несвакидашњи увид у свет његовог приватног живота.

4.2.3. Базен

„У Калифорнији је базен постао нужност, а не луксуз.“ Фил Ишли (Phili Ilsley)

Када је базен изнова откривен у осамнаестовековној Европи, његова пракса и учење били су део јавног домена. Базени су били јавни, а самим тим и јавна места за учење. Пливање се углавном учило у војничким редовима: једна нога горе, друга доле, оштрим и дисциплинованим покретом. Овакви обрасци учења диктирали су архитектуру раних јавних базена, од којих су сви имали праве линија и били су под правим угловима.

Насупрот томе, обрасци забаве су били ти који су одредили архитектуру приватних базена, који су у самом почетку били заиста ретки. Неколико таквих познатих су били мали, захвално дизајнирани за купање и друге облике разоноде у води, ”експерименталне играчке ексцентричних принчева.”⁸⁹

⁸⁹ Thomas A.P. van Leeuwen, *The Springboard in the Pond: An Intimate History of Swimming Pool*, Graham Foundation / MIT Press Series in Contemporary Architectural Discourse, 2000, стр. 8.

4.2.4 Лос Анђелес

”Јужна Калифорнија увек мирише врло слично летњој ноћи... што за мене означава крај једрењу, крај утакмицама, али то уопште није тако. То једноставно није у складу са мојим искуством” - Дејвид Хокни

Холивудска идеја о ”игралишту за љубитеље задовољстава” (*engl. playground*) била је мање реалистична. Многобројни модерни дизајни базена претворили су се у острвске фантазије раја. Међу најновијим хировима је и базен „улаз на плажу“, квази природна рупа од бетона у земљи са нагибом на једној страни, прекривеним песком, који се постепено спушта ка отвореном делу базена.

Најранији приватни базени у Америци били су затвореног типа, а најранији примерци грађени су крајем деветнаестог века на Источној обали, на имањима богаташа. Базени затвореног типа су, током једног релативно кратког периода, представљали играчке (*енгл. playground*) - статусне симболе.

Технички говорећи, разлика између јавних и приватних базена је минимална. Разликују се само по величини и друштеној функцији. Сврха јавних базена била је задовољство, и мало учења, док је приватни базен представљао ситницу, стварчицу којом се игра и у којој се игра.

4.2.5. Пливач

Прича о пливачу Недију из истоименог филма (енгл. *The Swimmer*) и путовање кроз базене главног лика постаје апропријација теме коју даље развијам за свој докторски рад.

Дан је био диван и чини му се као да би дуго пливање могло да увелича лепоту тог дана и да је прослави. Репетитивно ускакање у воду и пливање кроз калифорнијске базене постаје метафора за путовање и сећање на претходне године живота. Базени кроз које пливач плива, представљају периоде времена кроз које пролази, показује да је проток времена неминован, без обзира на то како време може бити игнорисано. Како прича одмиче, од базена до базена, пливачев осећај се мења.



Кадар из филма *Пливач*, 1968

Пливао је неуједначеним краул стилем, удишући при сваком или сваком четвртом замаху, и бројећи негде дубоко у себи један-два, један-два при сваком лепршавом ударцу. То није био адекватан замах за мале удаљености, али да би се пливање као спорт одомаћило, морало је бити оптерећено извесним обичајима. Чинило се као да му то што је окружен светлосзеленом водом и што се одржава на њој причињава мање задовољство него сам повратак у природно стање, те би он желео да плива без купаћег костима, али то није могуће, ако се узме у обзир његов пројекат. Придигао се на удаљеној ивици базена, никада није користио степенице, и пошао би преко травњака. Када га је сусед упитао где иде, рекао му је да ће отпливати кући.

Препливао је дужину њиховог базена, придружио им се на сунцу и, неколико минута касније, био је спасен доласком два аутомобила пуна пријатеља. Када је изгледало као да ће га опколити, заронио је и отпливао у страну како би избегао сусрет са људима. На крају дана, препливавајући све базене, стиже до свог старог дома, који је закључан и празан.

4.2.6. *Море*

Море чине водене масе на површини Земље просечно једнаких физичких и хемијских својстава, које су у међусобној вези. Његова водена маса је запремине $1368 \times 10^6 \text{ км}^3$ која се простире на $360 \times 10^6 \text{ км}^2$ Земљине кугле и покрива више од $5/7$ њене површине. Сва мора припадају једном од четири океана: Тихом, Атлантском, Индијском и Северном Леденом. Мора се могу поделити према степену изолованости на: унутрашња (средоземна, између континената), ивична (уз рубове континената) и међуострвска (између архипелага).

Море је симбол динамике живота. Све долази из мора и све се у море враћа: то је место рођења, преображаја и поновних рођења. Море као вода у кретању симболизује прелазно стање између још апстрактних могућности и одређених стварности, ситуацију амбивалентности, а то је несигурност, неодлучност, што може завршити добро или лоше. Отуда је море у исти мах слика живота или слика смрти. Стари Грци и Римљани жртвовали су мору коње и бикове који су и сами симболи плодности. Из морских дубина израњају и чудовишта: то је слика подсвесног што је такође извор струјања, која могу бити смртносна или животворна.⁹⁰

⁹⁰ Гербран, Ален и Шевалије, Жан, *Речник симбола, митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, Антрополошка едиција, Стилос, Киша, Нови Сад, 2004, стр. 585 и 586.

4.2.7. Боја мора

Боја морске воде зависи од инсолације, речних наноса, дубине, вегетације на обали, органске материје итд. Топлија мора, сиромашнија органском материјом, имају нијансе плаве боје. Хладна мора често имају сиву боју или нијансе зелене боје што одражава богатство у планктону.

Нека мора се називају по бојама. Црно море је добило име по негостољубивости, а према другој верзији названо је „црним“ због одсуства органске материје у његовим дубљим деловима. Црвено море је названо по боји алги које га делимично прекривају, или по црвеном песку у околним пустињама. Према Херодоту, стране света се обележавају бојама. Тако је север црн (Црно море), а југ црвен (Црвено море). Бело море је названо према изгледу у већем делу године - море се периодично леђи, а обале су најчешће прекривене снегом. Неки верују и да је то море добиле име по белим манастирима који се налазе дуж његове обале. Жуто море својим изгледом највише оправдава назив. Боја му зависи од наноса реке Хоангхо („Жуте реке“).

4.2.8. Океан море

На Суматри, надомак северне обале Пангеија, сваких седамдесетшест дана израњало је једно острвце у облику крста, прекривено густом вегетацијом и наизглед ненастањено. На површини би остало неколико сати, а затим би поново урањало у море.

Због своје привидне безграничности океан и море изражавају првобитну нејасноћу, почетну неодређеност. Такав је океан на ком спава Вишну.⁹¹ То је *арнавам* (апстрактно и мрачно море), доње воде над којима лебди божански дух и у којима настаје првобитно пупање, јаје, лотос, трска, острво. Вараха-аватара (Вепар) чини да се земља помоли на

⁹¹ Вишну је један од три бога (поред Бrame и Шиве) у хиндуизму. Обично га приказују као младића тамноплаве боје који у своје четири руке држи четири атрибута: шкољку, диск, тојагу и лотосов цвет. Хиндуси верују да он често силази на земљу да казни злочинце, а добре људе да награди. Ова силажења (*аватари*) или инкарнације су омиљен и чест предмет индијског песништва.

површини. Изанами га гурка својим копљем и згрушавањем ствара прво острво. Деве и Ашуре га мету и од њега праве амрту, напитака бесмртности.

Море је такође и симбол горњих вода, божанске есенције, Нирване, Таоа. Његов израз налазимо код Псеудо-Дионисија Ареопагита, Таулера, Ангелуса Силесиуса (море нестворено божанством), код Мајстора Екарта (море недокучиве природе Бога), чак и код Дантеа и код суфија. Врло је раширено у будизму (капљица росе клизи у искричаво море). Мировање површине симболизује и празнину (*šunyata*) и просветљење. Према Шабестарију океан је срце, знање. Обала је његов гносис, шкољка језик, а њен бисер трајно значење језика, спознаја срца.

Кад је узбуркан, океан је водено пространство које се само уз опасност може прећи и доспети до обале.⁹²

4.2.9. Талас

Урањање у таласе, као и у пламен или маглу, показују раскид с уобичајеним животом: збиће се коренита промена у назорима, гледиштима, понашању и егзистенцији.

Симболизам таласа могуће је упоредити са симболизмом крштења и његове две фазе: урањањем и израњањем.

У Библији таласи симболизују смртне опасности, а нарочито наоко безбавне нестанке физичког или моралног реда:

*Таласи смрти окружите мене,
престравите ме бујице погубне.
Ужас Подземља спуташи ме,
смртоносне замке падоше на ме.*

⁹² Гербран, Ален и Шевалије, Жан, *Речник симбола, митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, Антрополошка едиција, Стилос, Киша, Нови Сад, 2004, стр. 629.

(Псалми, 18, 5-6)

У грчким легендама су Нереиде, унуке Океана, персонификовале безбројне таласе мора. Биле су врло лепе и проводиле су време ткајући, предући, певајући, пливајући са делфинима док им је коса плутала. И радиле су још много пута друго што се такође као дело или слика могло приписати таласима, који непрестано вежу и развргавају своје текуће везове сред гласне и озбиљне музике. Нереиде нису играле никакву активну улогу у митологији. Попут њих, и таласи симболизују пасивни принцип, држање онога ко се препушта, кога носи плима. Али таласе може силовито подићи нека спољна сила. Њихова пасивност је опасна једнако као и неконтролисано деловање. Они представљају сву моћ инертности масе.

Таласи које подиже олуја упоређивали су се и са змајевима дубина. Они тада симболизују ненадане провале несвесног, једну другу масу, прихичке природе, варљиве инертности, коју инстинктивни нагони устремљују против духа, против ега којим управља нагон.

У ирској легенди спомиње се девети талас, а тај израз означава границу територијалних вода.

4.2.10. Бескрај

”Из бетонског мола који је упијао сву топлоту исијавала је страшна врелина која је тако пржила, да чак ни лагани поветарац који је дувао с мора, није доносио никакво олакшање. Чучнули су уз ивицу лукобрана, леђима окренути немилосрдном сунцу и посматрали мале таласе како се полагао крећу и претварају у пену при удару у камени зид, прошаран белим тачкицама...Таласи су се кретали у низовима, један бочни талас спретно се стапао

*са другим азурноплаве боје, па им се учини да је овај образац који се понавља у бескрај, било заправо све што могу да виде тако загледани у воду.*⁹³

4.2.11. Слобода

*”...Осећаја близине мора, трмурног осећаја омамљености које нестварно ваљање таласа увек донесе? Узбуђење растанка? Слатких суза које лијеш слушајући своју песму? Хоћеш ли се одрећи живота који те је раздвојио од света, држао те далеко од свега, узвисио те до симбола мужевсности? Хоћеш ли се одрећи тога?... Срце му се стегло, јер је одувек био у додиру са тамним таласима океана и величанственом светлошћу која је допирала с рубова облака, увијало се, венуло, све док се није запушило, а затим је поново нарасло, па није могао да направи разлику између најплеменитијих и најпростијих осећања. Ту у ствари није ни важно јер је море било одговорно за све - хоћеш ли се одрећи те блиставе слободе?”*⁹⁴

4.2.12. Отворено море

*”Светионик са црвено-белим пругама пропињао се ка чистијем небу. Отворено море изгледало је као густа шума белих јарбола, а још даље на пучини, гомилали су се облаци који су светлуцали на касној поподневној светлости и увијали над водом.”*⁹⁵

⁹³ Мишима, Јукио, *Морнар који је изневерио море*, Танеси, Београд, 2012, стр. 77.

⁹⁴ Мишима, Јукио, *Морнар који је изневерио море*, Танеси, Београд, 2012, стр. 88. и 89.

⁹⁵ Мишима, Јукио, *Морнар који је изневерио море*, Танеси, Београд, 2012, стр. 101.

4.2.13. Читање

abandon - напустити, оставити

ability - способност, даровитост

aboard - укрцати се на брод

absence - одсутност, изостанак

absolute - потпун, савршен...⁹⁶

4.2.14 . Острво

Острво на које се доспева само након пловидбе или лета прворазредан је симбол духовног центра, и то исконскога духовног центра.

Модерна анализа је посебно истакла једну од битних црта острва: острво побуђује представу уточишта. Трагање за пустим острвом или непознатим острвом или острвом пуним изненађења једна је од основних тема књижевности, снова, жеља. А острво може бити уточиште у ком се сједињује свест и воља да бисмо се избавили од навале несвеснога: из таласа океана тражи се спас на стени.⁹⁷

4.2.15. Струјање воде

“У тихој медитацији, звук гонга се може чути неколико пута. Затим се облаколики метални гонг, као и дрвени бубањ који означава крај јутарње медитације, могу чути у јединственом ритму. Звук гонгова и бубњева не само да буди поспане искушенике или младе монахе, већ истовремено код монаха буди спознају која ће их одвести стању просветљења или, на

⁹⁶ Мишима, Јукио, *Морнар који је изневерио море*, Танаси, Београд, 2012, стр. 118 и 119.

⁹⁷ Гербран, Ален и Шевалије, Жан, *Речник симбола, митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, Антрополошка едиција, Стилос, Киша, Нови Сад, 2004, стр. 625.

јапанском, саторија.⁹⁸ Сви монаси истовремено су толико тихи да се врло јасно могу чути звуци ветра и отицања воде.”⁹⁹

4.2.16. Врт

Вртови старог Рима су били сећања на изгубљени рај. Били су још слике и сажеци света, а чувени јапански и персијски вртови то су и данас. На истоку, врт је свет у малом, али и повратак природе у првобитно стање, позив на повратак првобитној природи бића. Вртове са цветним гајевима и базенима волели су Египћани. Сликали су их на зидовима и подовима својих палата. Сваки је цвет говорио свој језик: бобице мандрагоре биле су симбол љубави, лотоси с отвореним латицама указивали су на сунчани точак, а њихов подводни део постанак света.

Базен у врту је огледало. У ”Хиљаду и једној ноћи” говори се о базену у једном павиљону за одмор, који има четворо врата до којих се долази преко пет степеника.

Врт се јавља као метафора у најпоетичнијем делу Старог Завета, ”Песма над песмама”:

*Ти си врт затворен,
сестро моја, невесто,
врт затворен и студенац запечаћен...
...Изворе вртovima,
стундече воде живе
и која тече с Ливада!*

⁹⁸ Сатори је јапански будистички термин за пробудијење, изведен из санскритског *самбодхи*. У зену је сатори стање Будиног ума, чиста свест, без менталног опажања, проницање у сопствену природу будаства, суштинска мудрост (прајна). Сатори представља искуство које је потпуно немогуће описати или саопштити. То је остварење човека у његовој психичкој свеукупности. Ако се ово искуство може окарактерисати, било на менталној или емотивној равни, то онда није сатори. У зену се сатори често постиже медитативном концентрацијом на коан.

⁹⁹ Шоју Ханајама, *Зен: Звук и тишина* (буклет албума у издању компаније Nirron Phonogram), стр. 103. из Туп, Дејвид, Океан звук: разговори из етрам, имагинарни светови, Беополис, Београд, 2003.

*Устани, сјевере,
и ходи, јуже,
и духи по врту мом,
да капљу мириси његови;
Нека дође драги мој у врт свој,
и једе красно воће своје.
Дођох у врт свој,
сестро моја, невјесто,
берем смирну своју и мирисе своје.
једем сат свој и мед свој,
пијем вино своје и млијеко своје. (4.12.-16;55,1)¹⁰⁰*

4.2.17. Уснули текст

”Талас по талас, сваки моћнији од пређашњег. До последњег, деветог, скупља се упола дубљи, и пун гласова, полако се диже и клоне, грмећи, и цео талас у пламену је био.”¹⁰¹

4.2.18. Празнина

У најбољем случају празнина представља смиреност која, правилно или неправилно, сугерише политичку пасивности. У најгорем случају обамрлост која потврђује, може бити вид губљења упоришта, кружења празним средиштем било код стања које је у питању. Али отвореност, још један симптом стања, може бити значајнија.

¹⁰⁰ Песма над песмама или Песма Соломонова представља збирку љубавних песама. Постоји могућност да је на почетку била и збирка вереничких или сватовских песама. Сачувана је у хебрејској Библији и Старом завету и ставља се међу Списе. (4.12.-16;55,1)

¹⁰¹ На позадини омота одломак из једног од Алфреда Тенисонових (Alfred Tennyson) романтичних величања келтског хероја из британске легенде, краља Артура.

4.2.19. Време

У језику, као и у перцепцији, време симболизује границу у трајању и најизраженију разлику од света с друге стране, који је свет вечности. Људско време је по дефиницији коначно, а божанско бесконачно, или тачније, оно је негација времена, бесконачности. Прво је време, а друго је вечност. Према томе, не постоји мерило које би им било заједничко.

4.2.20. Бело и тишина

Празно није празно само у смислу одсутности, тј. онога што је испражњено, већ и у смислу онога што је потенцијално отворено сваком могућем и потенцијалном примању визуелне или акустичке слике. Бело и тишина се препознају као нека врста 'екрана' на коме се може појавити било која визуелна и акустичка слика. Зато 'празно' није само одсутност већ и потенцијалност. Однос одсутности и потенцијалности се групише око реалног. Ако је празнина истовремено одсутност и потенцијалност, она јесте нека врста 'ситуације' која се може предочити као означитељ.¹⁰²

4.2.21. Тишина 1

За Џона Кејџа је, према неки претпоставкама, "тишина" била вишезначни али фатално привлачни елемент, концепт и материјал музичког и уметничког истраживања. Тишина је (i) нужност постојања звука, (ii) истовремено-одсутност звука, односно, оно што је супротно звуку, (iii) интервал, тј. размак између два звука/тона, (iv) метафизички концепт "празног", (v) егзистенцијална ситуација, (vi) поништено искуство слушања, (vii)

¹⁰² Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, Орион арт, Београд, 2010, стр.434-435

неочекивани догађај у артикулисаном простору света музике, (viii) увођење случајних звукова, (ix) поништавање извођења, (x) огледање звукова у тишини итд.¹⁰³

Џон Кејд је понављао да се „тишина чује“ или да „нема такве ствари каква је тишина“, а Роберт Раушенберг је истицао да платно никада није празно.¹⁰⁴

Тишина пружа спокој. Телесни рецептори се прилагођавају лепршавој микросфери: лептир који слеће на маховину, испрекидано капање воде, зујање инсеката, одсјаји намрешкане воде на стаблима бамбуса, погнута жена која чупка траву из стазице. Окружење је пажљиво дизајнирано како би пробудило овакво стање ума. Пре пар минута, ходали смо бучном градском улицом. Али врт је једно естетско, медитативно остварење, средство помоћу кога се на кратке временске периоде неред отпрема из првог плана ка ивицама слике, и уместо тога усредсређује на пролазне фигуре светла, сенке, боје, мириса, звука и тишине.

4.2.22. Тишина 2

Једна од многих познатих прича Џона Кејда односи се на музички курс који је држао о оријенталној музици. Пустио је снимак будистичке службе која је почињала микротонским певањем, а затим се наставила у репетитивни звук перкусивног инструментала. После петнаест минута, једна жена је уморна, вриснула и узвикнула, “престаните, не могу више то да поднесем.” Кејд је искључио снимак. Тада се други полазник-мушкарац-побунио. “Зашто сте искључили? Тек сам се заинтересовао.”¹⁰⁵

¹⁰³ Мишко Шувакови, *Дикурзивна анализа*, Орион арт, Београд, 2010, стр 435

¹⁰⁴ Референца на 3.2.18. *Празнина*, фуснота 52, стр. 50.

¹⁰⁵ Туп, Дејвид, *Океан звука: разговори из етра, амбијентални звук, имагинарни светови*, Беополис, Београд, 2003, стр. 92.

4.2.23. Тишина 3

Са појавом површинске и каналисане буке као свеприступног музичког искуства ове представе тишине постепено су нестале. То јест, оне постају кључна карактеристика музике и започињу сопствени живот. Многи такви примери се могу чути у такозваном минималистичком стилу Филипа Гласа (Philip Glass) и других.

4.2.24. Тишина 4

Када шофер смрти, у филму Орфеј Жана Коктоа,¹⁰⁶ укључи радио у колима, глас из подземља рецитије низове бројева и неповезане стихове енигматске поезије. Прва реплика коју чујемо у филму гласи: “Тишина је двоструко бржа уназад... три пута бржа.”

Композиција “4’33”” Џона Кејџа премијерно је изведена 1952. године. Захтевала је да музичар изведе временски ограничено дело на инструменту, а да при томе не произведе ниједан звук. Дејвид Тјудор (David Tudor) ју је први пут извео на клавиру, користећи се штоперницом да би одредио три дела, обележавајући почетак и крај композиције спуштањем и коначним подизањем поклопца клавира, без икаквог додиривања дирки. Из тог разлога, дело се често помиње као клавирска композиција, без обзира на то што је Кејџ у партитури записао да сваки инструмент може бити (не)свиран. Клавир је једно од најлакших решења, с обзиром да претерана театарност седења и припреме за свирање, коју упражњава већина концертних пијаниста, и до перфекције пародира комичар Макс Вол, пружа могућност да се прикаже да је нешто уопште изведено.

¹⁰⁶ Филм *Orfej (Orphée)*, режисера Жана Коктоа (Jean Cocteau) из 1950. године је ексцентрични римејк грчког мита о Орфеју. Режисер је једноставну причу учинио комплексном сместивши је у урбани, послератни Париз. Његов Орфеј заљубљен је у Еуридику, али и у принцезу, односно смрт која је дошла по њега, међутим и принцезин возач заљубљен је у Еуридику.

Композицији 4'33'' најчешће се приписује назив *Тишина*, базиран на погрешној претпоставци да је ово била зен демонстрација ништавила. Али Кејџ је открио непостојање тишине у глувој соби Харвардског универзитета, звучно изолованој просторији без икаквих рефлективних површина, где је седео и чуо високи тон свог система и дубоко пулсирање своје крви.

Кејџова суптилна свест о тишини која окружује звуке је најпрефињенија у његовим композицијама за препарирани клавир, експерименту који је започео као корисну замисао за формирање перкусивног оркестра у плесној дворани малој за било шта сем клавира. Кратак али изврстан *Прелудијум* за медитацију и *Музика за Марсела Дишана*, или дуже дело, *Сонате* и интерлудијуми за препарирани клавир, понекад наликују музици Јаве и Балија. Нескладне хармоније одзвањају, пригушени звуци дрвета и гонгова лебде у ревеберацији или засењују једни друге префињеним утрикивањима која се убрзавају и успоравају, саплићу о себе или нагло стају, остављајући само свој распаднути ехо. Сонате и интерлудијуми написани су током периода у коме је Кејџ почео да чита дела јапанске и индијске филозофије, тако да је композиција представљала покушај осликавања “сталних емоција” Индије и њихове “уобичајене тенденције ка спокојству”. Такође је похађао Њујоршку школу социолошких истраживања, где је постао асистент композитора Хенрија Каувела (Henry Cowell)¹⁰⁷ на предавањима о не-западној, народној и савременој музици. Заправо, управо је Каувел био тај који је утицао на Кејџа да интервенише на клавиру. Каувел је свирао унутар клавира, стружући јајетом по жицама, што је Кејџ развио пунећи унутрашњост инструмента новинама, часописима, тањирима и пепељарама. Овај метод је имао зачетке у индијским и афричким извртањима флауте, ударалки, афричког клавира и жичаних инструмената путем зујалица или чегртавих објеката као што су чепови флаша. Пригушивач гласа, или мирлитон (примитивни мембранофони инструмент), развијао је овај принцип до материјализације духовног света, трансформишући обичан глас у нешто чудесно и натрпиродно, путем вибрирајућих

¹⁰⁷ Хенри Каувел (Henry Cowell), (1897-1965), је био амерички композитор, музички теоретичар, пијаниста, професор и публициста.

мембрана, или мирлитона (поново инструмент таме). На неки начин, Кејџ је познате материјале уметности подвргавао процесу који их је преносио у домен светог. Касније, оплеменио је тај метод до тачке у којој је припрема клавира дрвеним типловима, гвозденим клиновима и излагањем временским неприликама могла захтевати дуге периоде прецизног подешавања.

Варијације IV (Variation IV) је била још једна пророчка композиција. Постоје занимљиве паралеле са идејом “chill-out” просторије, собе у којој се вишеструки сигнали стапају у једну балзамовану мешавину, сем чињенице да је ово Кејџово дело, реализовано уз помоћ Дејвида Тјудора¹⁰⁸, представљало несавладиви бараж буке. Снимљено за комерцијално издање 1969. године у два просторијама једне галерије на *La Cienaga* булевару и Лос Анђелесу, ова музика је састављена из хаотичног севања дисторзираних разговора, удаљеног ћаскања, неповезаних музичких фрагмената и амбијента просторије. Изван овог простора, постојали су и звуци саобраћаја. Изговорени увод у албум нас саветује: “Слушајте пажљиво и чућете звуке публице као и звекет чаша, с обзиром да је коришћен и микрофон за шанком.”

“Плоче и претходно снимљене траке, као и радио емисија, убачени су током самог концерта... као што је сам Џон Кејџ рекао “Музика је свуда око нас. Само када бисмо имали уши. Не би било потребе за концертним дворанама када би човек научио да ужива у звуцима који га окружују, на пример, на Ђошку 7. улице и Бродвеја, око 4 сата поподне, једног кишног дана...”

Кејџ је вероватно први употребио израз “имагинарни пејзаж”, својом серијом композиција које датирају из 1939. године. Оне су биле компоноване за различите направе: грамофоне са подешавањем брзине, снимке фреквенција, ударалке, радио апарате и, у *Имагинарном пејзажу бр.5*, четрдесет два снимка из било ког извора, поново састављених у

¹⁰⁸ Дејвид Тјудор (David Eugene Tudor), (1926-1996), амерички пијаниста и композитор експерименталне музике.

фрагментима попут колажа од траке, структурираног према случајним методама које утврђује *Кинеска књига промена Ји Ђинг*.¹⁰⁹

Имагинарни пејзаж, у Кејцовом свету место у коме је формама и средствима дозвољено да се помаљају и коегзистирају без обзира на личне жеље аутора, постао је централно средство композиције у амбијенталној музици која је уследила након Брајан Иноовог (Brian Eno)¹¹⁰ првог корака. Имагинарни пејзажи често фигурирају у његовом раду након несреће коју је преживео.¹¹¹ Музика, која је периферна, држи кључ којим се може приступити новим визијама, на исти начин као што и сан који нам бежи када покушамо да се присетимо његових детаља може неочекивано бити поново активиран у тренутку слабије концентрације. Како је Брајаново писање традиционалних песама попуштало, тај простор је испуњаван звучним пејзажима, евокацијама метеорологије, природним формама и њиховим прелазним стањима. Кејц и Ино су се први пут срели 1974. године на концерту на коме је наступао Макс Истли (Max Eastley) сам на својим звучним скулптурама, а Пол Барвел и Кејц су свирали импровизовани дует са ударалкама, флаутама и електричној гитари. Ино је заспао, али је касније тврдио да је то био комплимент.

¹⁰⁹ *I Ching* (књига промена) спада у најстарије класичне кинеске текстове. Написана је 1000. година пре наше ере, и као суштина мудрости, током 3000 година служила је као приручник за прорицање будућности.

¹¹⁰ Брајан Ино (Brian Peter George St. John le Baptiste de la Salle Eno), (1948), је енглески музичар, композитор, продуцент, музички теоретичар и певач, познатији као један од главних иноватора амбијенталне музике. Ино је студирао на уметничкој музичкој академији, проналазећи инспирацију из минималистичких слика, када се раних 1970-их, с мало музичког образовања, придружио бенду *Roxy Music* свирајући клавијатуре и синтесајзере. *Roxy Music* је брзо постала успешан глам рок бенд, али је Ино напустио бенд након албума *For Your Pleasure* (1973), започевши соло каријеру са арт рок плочама *Here Come the Warm Jets* (1974) и *Taking Tiger Mountain (By Strategy)* (1974). Ино је проширио опус према експерименталним музичким стилима са *No Pussyfooting* (1973), у сарадњи са Робертом Фрипом (Robert Fripp), утицајним *Another Green World* (1975) и *Discreet Music* (1975). Његови пионирски покушаји стварања амбијенталне музике са "звучним пејзажима" су га почели заокупљати након *Ambient 1/Music for Airports* (1978) и каснијим *Apollo: Atmospheres and Soundtracks* (1983) кога је компоновао за документарни филм *For All Mankind*. Ино је успркос томе наставио да пева на неким од својих плоча, као што су *Before and After Science* (1977) и *Another Day on Earth* (2005).

¹¹¹ Ина је оборио и озбиљно повредио непознати таксиста док је прелазно *Harrow Road*. Док је лежао слушао је албум музике за харфу из осамнаестог века. Пошто је био скоро непокретан, схватио је тек након што се вратио у кревет, да је плочу пустио превише тихо да би могао да чује музику. Један од стерео канала такође се није чуо, али с обзиром да је једва могао да се креће, оставио је како јесте и слушао. Тако је развио алтернативни облик слушања и тако је рођен амбијент, барем у својој садашњој дефиницији: музика коју чујемо али ипак не чујемо, звуци који постоје да би нас боље припремили за слушање тишине, звук који нас одмара од нашег сталног нагона за усредсређивањем, анализом, уоквиравањем, категоризацијом, изолацијом.

4.2.25. Сећања

”Сећања су пренаглашена, истргнута из контекста, измештена из годишњих доба, времена, раздобља, тренутака, чак и измишљотина, у концентрисану суштину мог постојања у свету звука звук нас поставља у стварни универзум.”¹¹²

4.2.26. Простор

Неодвојив од времена, простор је у исти мах место могућности (у том смислу симболизује изворни хаос) и место остварења (када симболизује космос, организовани свет). Најчешће кључа у својим разузданим енергијама, из чега произилазе увек непредвидиви нови пореци. Простор је попут неизмерне распрострањености којој се не зна средиште и која се шири у свим правцима. Симболизује бескрај у ком се креће свемир, а симболизује га тродимензионални крст са шест кракова, или кугла, али кугла је у кретању и неограничене експанзије. На тај начин обухвата читав свемир са свим његовим дешавањима и могућностима.¹¹³

У значењу положаја неког предмета или догађаја, простор симболизује скуп координата или оријентира који чини покретни систем односа почевши од тачке, тела, неког центра који се шири у X димензија практично сведених на три правца, сваки у два смера: исток-запад, север-југ, зенит-надир, или десно-лево, горе-доле, напред-назад. На то се надовезује време као мерило кретања (пре-за време-после) и брзине (више-једнако-мање). На тај начин простор уопштено симболизује спољашњу или унутрашњу средину у којој се креће свако индивидуално или колективно биће.

¹¹² Туп, Дејвид, *Океан звука: разговори из етра, амбијентални звук, имагинарни светови*, Беополис, Београд, 2003

¹¹³ Гербран, Ален и Шевалије, Жан, *Речник симбола, митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, Антрополошка едиција, Стилос, Киша, Нови Сад, 2004, стр. 749.

Говори се и о *унутрашњем простору* којим се симболизује постепено остваривање свих људских могућности, све свесно, несвесно и могуће непредвидиво.

Древна паранаучна дисциплина такође почива на значењу тајанствених просторних веза између планета, звезда и галаксија. Чак и строгој астрономији простор који премашује сваки прорачун и никада не доспева до границе где би се простирање зауставило, изазива запрепаштење помешано са страхом. Астронаути који су ходали по површини Месеца нису крили религиозни осећај и схватили су, како је рекао Паскал, да су човек и земља несразмерни огромности простора.

У општој естетици простор има улогу ударне идеје. Простор се у Јапану схвата као *свод тајне*. Та се тајна нуди човеку да у њој гради и организује своје грађевине. Он их не може унети у простор без осећаја поштовања за све што је посвећено и не водећи бригу о очишћењу мисли и тела оних који тај простор користе. Шинтоистички храм, јапански врт са стенама, рекама и грмљем смањени су модел свемира, прелаз из хаоса могућности у ред достигнућа на материјалном и духовном плану. Пролажење кроз храм или кроз врт свето је ходање у простору, аскетско и мистично, за време којег се у постепеном успостављању празнине духовне, афективне и имагинарне чистоће потврђује и расте тежња Бића. Из које год тачке гледали никада не можемо сагледати свеукупни простор: бесконачност симболизује ограничена површина.¹¹⁴

4.2.27. Камен

У различитим предањима камену припада посебно место. У Библији, због своје непроменљиве природе камен симболизује мудрост. Често га доводе у везу са водом. Тако Мојсије, при уласку и изласку из пустиње, отвара врело ударивши о камен. И вода симболизује мудрост. Необрађени камен сматра се двополним, пошто је двополност савршенство исконскога стања. Кад се обради, начела се одвајају. Може бити купаст и

¹¹⁴ Гербран, Ален и Шевалије, Жан, *Речник симбола, митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, Антрополошка едиција, Стилос, Киша, Нови Сад, 2004, стр. 749.

коцкаст. Купасти камен представља мушки елемент, а коцкасти женски. Ако се купа постави на постоље, мушко и женско начело се тиме поново сједињује.

Камен није нежива маса. Живо камење које је пало с неба остаје живо и после пада.¹¹⁵

4.2.28. Монохроматско

Подвргнути разним филтерима у боји и нијансама црне, беле и сиве, предмети на цртежу постају ослобођени боје. Уводећи само црну и белу са обрисима сивог мермера, цртеж постаје монохроматски и монументалан.

4.2.29. Бела боја

Када кретање одређене таласне дужине дође до људског ока, изазива се тачно одређен надражај који има као резултат перцепцију жутог, плавог, црвеног, и других боја. Уколико у наше око стигну у снопу кретања свих таласних дужина тада осећамо безбојност односно бело. Дакле, ако нека материја одбија све зраке светлости, тј. све светлосне таласне дужине, тада ту материју видимо као белу. Супротно томе је када одређена материја упија све зраке, односно не одбија ни једну таласну дужину према нашем оку, онда ту материју видимо као црну. Између те две границе налази се цео спектар боја.

Бела боја се, као и њој супротна црна, може поставити на два краја хроматске скале.

Пошто је бела апсолутна боја која нема других варијација, осим оних што иду од пригушеног до сјајног, она означава или одсутност или скуп боја. Бело, *candidus*, боја је кандидата, тј. оног који ће променити статус (кандидати за јавне службе облачили су се у бело). При одређивању боја главних страна света нормално је, дакле, да је већина народа бело узела за боју боју истока и запада, две крајње и тајанствене тачке где се сунце, звезда

¹¹⁵ Гербран, Ален и Шевалије, Жан, *Речник симбола, митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*, Антрополошка едиција, Стилос, Киша, Нови Сад, 2004, стр. 353.

дневне мисли, рађа и умире сваког дана. Бело је у оба случаја гранична вредност, једнако као и та два краја бескраја црте хоризонта. Бело је боја прелаза: бело је привилегована боја обреда којима се мења биће према класичној схеми сваке иницијације: смрћу и новим рођењем.

Бела боја запада је пригушена боја смрти која биће обузима и уводи га у месечев, хладни и женски врт, одводи у одсутност, у ноћну празнину, у нестанак свести и дневних боја.

Бела боја је и сјајна и пригушена, оне се празне, лебде, између одсутности и присутности, између месеца и сунца, између два лица светога, између две стране.

Сликар Василиј Кандински (Wassily Kandinsky), за којег је проблем боја далеко надилазио проблем естетике пише: ”Бела боја, коју често сматрамо не-бојом, је као симбол једног света где су све боје, као својства материјалних супстанци, ишчезле... Бело делује на нашу душу као апсолутна тишина. Та тишина није смрт, она је препуна живих могућности... То је једно ништа пуно младалачке радости или, боље речено, једно ништа пре сваког рођења, пре сваког почетка. Тако је можда одзвањала хладна и бела земља у дане леденог доба.

Тешко је боље описати свитање, а да се оно не именује.”¹¹⁶

Бела је боја открића, милости, преображења, боја која заслепљује и буди разум истовремено га надилазећи. Као соларна боја, бело постаје симбол развијене дневне свести која је спремна да загризе стварност.¹¹⁷

¹¹⁶ Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, Орион арт, Београд, 2010, стр. 429.

¹¹⁷ Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, Орион арт, Београд, 2010, стр. 431.

5. КОНЦЕПЦИЈСКО-ТЕМАТСКА И МЕТОДОЛОШКА ЕКСПЛИКАЦИЈА

5.1. Увод

Уметнички пројекат *Seascapes/Into the Wave* истражује могућности вишемедијског, односно, проширења класичних једномедијских методологија (сликарске методологије, класичних ликовних техника) са циљем стварања флуидног амбијента који активира посматрача на идентификацију и саморефлексију. Пропитивање специфичних својстава слике, слојевитост и медијалност употребљених материјала, њиховог уодношавања и технолошке могућности интерпретације јесу основни методолошки садржаји мог рада.

Надовезујући се на моје претходне пројекте и реферишући на радове других уметника, изабраних комбинацијом личних поетичких афинитета, рационалним, али често и интуитивним одлукама, истраживачки захватам мотиве чији ћу детаљни приказ дати у наредним деловима овог одељка и кроз приказ формалне анализе пројекта.

5.2. Ренде, амбијенти и плаже

Из садашње позиције оцењујем да је мој уметнички рад у формативним годинама, током студија сликарства, био првенствено усмерен и одређен истраживањем процедуралних, формалних и изражајних аспеката „бележења“ сензуалности. Те ране слике које настају на студијама 2012. године, у формалном аспекту карактерише деликатно варирање светлосних, односно колористичких образаца у склопу експеримената са композицијом, дубином и кадрирањем. У том периоду мотивски простор проналазила сам у минималним поставкама, често изолованим објектима и њиховим детаљима, користила сам се поступком свођења као суштинским принципом мишљења, обликовања и комуникације.

Данас, у раду најчешће полазим од слика, фотографија, кратких прича, цитата и других разноврсних уметничких предлогака, односно инспирације и креативних „окидача“ са различитих нивоа, који се не појављују дословно и директно. Током припреме и концептуализације пројеката акценат у раду премештам са дескрипције на сугестију.



Ренде, 2010. Комбинована техника на ручно прављеном папиру, 100x100 цм

Серија цртежа *Ренде*, на којој сам кренула да радим у трећој години студија, започета је малим класичним цртежима оловком. Интересовање за тај специфичан, анахрон, кухињски предмет развило је мој тадашњи цртеж у посве нови облик промишљања форме, који може и данас да се препозна у мом раду. Рад *Ренде* је изведен изливањем сегмената - модула, плитких рељефа у белој папирној пулпи, уз интервенције уцртавањем – усецањем и утискивањем. Ти „цртежи“ су били пројектовани као промењива, монументална зидна инсталација а посебна лепота и тактилноста у њима одаје особени спој интимног и општег. Овај спој, изразито уочљив у малим објектима-инсталацијама, артикулисао је контекст вида и светлости, осветљења и извора, предњег и позадинског у различитим просторним амбијентима, откривао је заинтересованост за истраживање базичних проблема визуелне уметности.

Рад *Ренде* се одвијао у пољу инсталације, чија сам полазишта у традиционалним дисциплинама цртежа, слике и скулптуре покушала да, истовремено, нагласим и апстрахујем. Тематско-идејна структура и изражена материјалност овог ненаметљивог рада ипак је захтевала од посматрача изванредан ниво чулне, интелектуалне и емотивне пријемчивости која би резоновала са личном инвестицијом.

Серија слика *Ambience* изведена 2010/2011. године, представљала је увод за све што ћу радити касније. На сликама из тог циклуса можемо видети затворени простор, зидове и врата једне просторије. То су слике рађене у техници уље на картону. Картон је потом лепком фиксиран на дебље рамове, и тим захватом слика је постала објекат. Атмосфера ових малих слика је тиха и медитативна. Ако се посматрају засебно, свака од слика је дата у дијалогу са ранијим радовима, док у наредним сликама долази до промене темпа, до извесног ”успоравања”.



Ambience, 2010/2011, Уље на лепенци, 22x12 цм

Слике *Купачи*, *Базен*, *Плаже*, настале одмах након серије *Ambience*, су у својој суштинској екстровертности рањиве и крхке, наизглед аперсоналне, донекле фактографске и рађене на фону ухваћеног тренутка. Ова серија плажа и пучина, доводи до једне нове фазе у мом раду, коначно, до настајања посебне атмосфере *времена* и озбиљнијег промишљања исте, чије истраживање настављам и у докторском раду.

Тиме је за мене завршена једна фаза стицања сликарских искустава о градњи фундаменталних елемента слике кроз примену класичне сликарске методологије - анализа цртежа, плохе, боје (колоризам), планова, контраста, градације-деградације, конструкције-деконструкције, текстуре, простора, композиције, малих и великих формата. Примену студиозних поступака у реализацији сликарских радова сада отварам концептуалнијим приступом.



Купачи, 2012, Уље на платну, 160x130 цм



Into the Wave I и II, 2013, Уље на платну, 130x100 цм



Пливачи, 2013, Уље на платну, 130x180 цм

5.3. *Seascapes/Into the Wave*

*Пребивала сам океан, узбуркан океан
Кроз мирну вода и дубока комешања
Често уплашена, неосветљена
Плови, плови морнару... (Кристин Опенхајм)*

У звучној инсталацији Кристин Опенхајм (Kristin Oppenheim)¹¹⁸ позајмљене стихове поп песме, огољеним гласом и без музичке пратње (*a capella*), понавља у бесконачној петљи. Рецитујући их изнова и изнова Опенхајм ствара медитативну атмосферу опуштености и хипнозе. Мистериозни и меланхолични глас наговештава специфични емотивни амбијент – слику.

Слике плажа, хоризоната, залазака Сунца, пуне обале, призори сивог и плитког мора, пливачи који леже на спрудовима с рукама подвијеним под главом, инсталација Кристин Опенхајм чине део мог пројектног имагинаријума. То су сликовне сингуларности које током уметничког радног поступка у фази предпродукције почињем да рашчлањујем и делим, тако да оне ишчезавају и прелазе у неке друге слике. Фаза предпродукције представља главну везу између света видљивих и невидљивих слика.

Идејна концептуализација инсталације *Seascapes/Into the Wave* је подразумевала обраду горе поменутих мотива и инспирација из појмовника у напору да се кроз новостворени амбијент-слику сагледају естетске и телесне импликације проблема уметничког представљања протока времена и питање природе стварности.

¹¹⁸ Кристин Опенхајм (Kristin Oppenheim), 1959, Хонолулу, Хаваји, живи и ради у Њујорку, Од 1990-их се бави звучним инсталацијама.

5.3.1. Простор и медиј

У уводном тексту зборника *Слике, сингуларно, глобално*, Јован Чекић, истиче како ”Медиј може бити одређено искуство, догађај, процес, акција... Уметност више није медијски дефинисана, јер су слике постале сингуларности које прелазе из једног медија у други, а са новим технологијама, пре свега дигиталним, медијско више није нужно физичко, материјално својство слике; истовремено, уметност више нема монопол у третирању слике као своје ексклузивне теме, јер слике могу бити физичке, али и менталне, спољашње као и унутрашње, визуелне и виртуелне те су утолико и предмет неких других наука”¹¹⁹, нпр неуробиологије (Ханс Белтинг, енгл. Hans Belting) или биокибернетике, уметнички рад није више нужно слика, медији или предмет, већ може да буде и дизајнирани организам, копија није нужно инфериорна већ може да буде побољшана верзија оригинала (В.Т.Мичел, енгл. W.J.T. Mitchell), перцептивне технологије - фотографска, филмска и електронска, саставни су део свакодневног живота и нашег погледа (Вивјан Собчек, енгл. Vivian Sobchack), уметност више није универзална, већ глобална (Ханс Белтинг), аутор није нужно индивидуа, већ може бити кустос, уметнички директор, колектив или грађанска иницијатива, уметнички рад није нужно предмет, догађај, слика већ фајл (Борис Гројс енгл. Boris Groys)...”¹²⁰

Поред овога, Борис Гројс примећује у вези са самим дигиталним записом да су “покретна слика, непокретна слика, звук или текст - различити формати дигиталног документа, а не различити медији, који се актуелизују у одређеним контекстима и који су много ближи перформативу. Истовремено, сви елементи који су у традиционалним медијима стабилни, непроменљиви, у дигиталним медијима постају променљиви - формат, димензија, па чак и сам медији.”¹²¹

¹¹⁹ Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобално (Савремена као експеримент)*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013.

¹²⁰ Гројс, Борис, *Уметност утопије*, Плави круг, Логос, Београд, 2011.

¹²¹ Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобално (Савремена као експеримент)*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013.

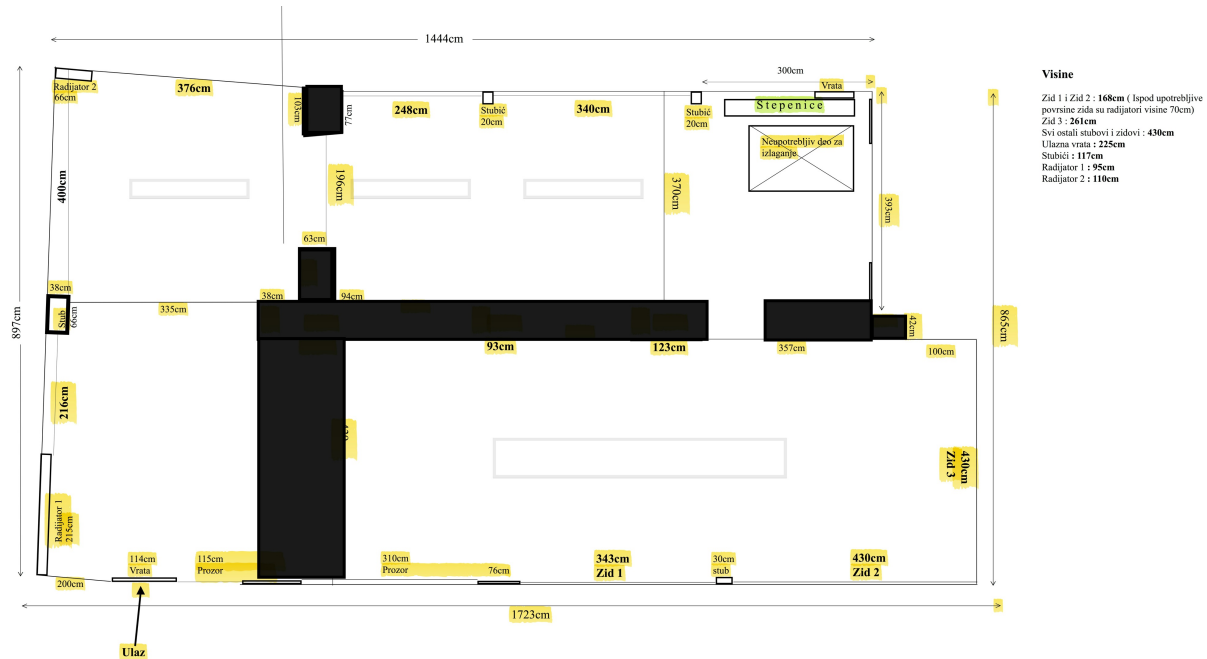
Докторски уметнички пројекат *Seascapes/Into The Wave* постављен је као изложба у различитим медијима. Вишемедијалност инсталације *Seascapes/Into the Wave* за мене је отворила могућност стварања амбијента у којем се прожимањем прецептивних, когнитивних и емотивних елемената посматрач активира на саморефлексију. Сама медијалност рада постаје мека, тј. брише се у тематској и временској флуидности. Сви наведени засебни елементи постају чворишне сингуларности пројекта, али без крутих граница са великом пропусном моћи помоћу које стварају јединствен инклузивни простор.

Сам простор поставке је дефинисан тако да уводи посматрача постепено у атмосферу. Онај ко улази у галерију најпре се сусреће са првом инсталацијом (*Seascapes*), односно, једним дугачким и уским столом који стоји паралелно наспрам улаза. Поред тог стола, у следећој просторији одвојеној зидовима од улазног ходника, посетилац уочава друга два стола истих димензија и облика као и претходни. На свим столовима, првом, другом и трећем, усправно су постављени цртежи на мермерним плочама. Када дође до краја хоризонталне линије са амбијентално постављеним столовима, посетилац се сусреће са другим делом рада (инсталација *Into the Wave*) који представља видео пројекција са пратећим звуком. Пројектори су монтирани изнад два стола на које управно емитују трепераву светлост.

Везивни део просторних инсталација чини имерзивни (плутајући) звук, раздвојен на више одвојених канала. Први се емитује у простору *Seascapes* инсталације са столовима на којима се налазе цртежи на мермерним плочама, док други звук прати видео инсталацију *Into the Wave*.

Целокупни пројекат *Seascapes/Into the Wave* је фокусиран на истраживање интеракције, односно, као што је и напоменуто, стварање амбијента који би активирао рекацију посматрача, односно учесника. У тематско-концептуално-поетском средишту ове

структуре коју чине цртежи-скулптуре, видео пројекција и амбијентални звук, се налази време као "сила која све подвргава своме току, која све око нас руши и мења"¹²².



5.3.2. Догађај и слика

У свим фазама концептуализације докторског пројекта пратим Делезову дефиницију догађаја¹²³. Догађај није оно што се појављује, већ је догађај у унутрашњости оног што се појавило. *Чисти догађај* је заправо тренутак пуног афекта, а који још нема емоцију. Узмимо, на пример, тренутак у којем женска особа стоји на обали воде. Посматрач не може да зна хоће ли она ускочити у воду или ће наставити да стоји, или ће можда лећи на обалу. Уметник користи слике (употребљавам појам слике уопштено, независно од врсте медијума) како би заправо извршио гест картографисања тих догађаја. Слике на

¹²² Велика општа илустрована енциклопедија Larousse, (Pierre Larousse), IV Том, одредница Марсел Пруст, Моно и Мањана, Београд, 2010.

¹²³ Делез, Жил, *Филм 2: Слике-Време*, Филмски центар Србије, Београд, 2010.

мермерним плочама и на видео пројекцији (*Seascapes/Into the Wave*) су управо једно такво мапирање *чистих догађаја*.

За разлику од класичних слика, у којима влада шема акција-реакција-акција и јасни међусобни односи, у овим сликама тај систем престаје да функционише: догађаји измичу, касне, јунаци флуидно ”клизе” унутар таквог простора. Констелација поменутих услова покреће реципијента на мишљење - преплитања, спојеве и додири идеје и актуелног су могући на хиљаде начина, али они сличности и дескрипције, већ слике-инвенције.

Проблем инвенције постаје кључан, односно проналажење нових начина сусрета *Слике* и *Мишљења*.

Жил Делез¹²⁴ истиче како баш филмску слику можемо искористити као упутство за читање и разумевање свих других врста слика, а из разлога што филмска слика садржи време. Теза је да не постоји прво наратив, који ми затим осликавамо већ, заправо само постоје слике које се логично увезују и да је то начин како настаје наратив.

5.3.3. Време и видео

Велики број радова из историје уметности које наводим као инспирацију за серију цртежа *Seascapes* и видео рад *Into the Wave* припадају корпусу видео уметности и оним делима која се интензивно баве сликом и концептом појма времена. Мотивацију проналазим у уметничким истраживањима Фионе Тан, Тасите Дин (Tacita Dean), Дагласа Гордона, Родни Грејема (Rodney Graham), Марка Луиса (Mark Lewis) и других.

Радови засновани на времену и пролазни радови уметника хепенинга, Флукуса, перформанса и интермедија од кључног су значаја за историју видео уметности: они су изменили праксе стварања уметности, уклонили границе између уметничких дисциплина и дали предност темпоралности, па чак и нестанку догађаја, над уметничким објектима.

¹²⁴ Делез, Жил, *Филм 2: Слике-Време*, Филмски центар Србије, Београд, 2010.

Преокрет у приступу, идеологија, као и интересовање неопходно за појављивање радова који користе покретну слику, може се разумети само на трагу претходне историје. Од електронског звука до електронске слике, од експерименталне музике до хепенинга, од покрета и плеса до свакодневне акције и од статичне слике до кружења између видеа и екрана и даље, све су то нијансе ове историје коју тек почињемо да откривамо.

Покретна слика има способност и да убрза и да успори време. Темпоралност видеа, наиме, могућност континуираног снимања садашњости које се може појавити истовремено кад и сама садашњост, јесте то што га разликује од бископског филма. Премештање филма у галерију пред публику која има различита очекивања отвара могућност трансформације његове уобичајене линеарне путање, нарочито употребом петље *loop*.

На који начин то утиче на трансформацију односа покретне слике према времену и простору истражио је Родни Грејем у свом “костимираном филму” *Vexation Island* (1997) и два друга филма која су уследила и чинила трилогију: *How I Became Ramblin Man* (1999) и *City/Self Country/Self* (2000). Сва три филма су условљена формом коју галеријски простор често намеће покретној слици: *loop*-ом то јест повратном структуром - а ми размишљамо о догађају који је с једне стране условљен понављањем, а с друге стране га превазилази.



Родни Грејем, *Vexation Island*, 1996

На пешчаној обали видимо човека, одевеног у костим из осамнаестог века, нагађамо отпадника, како лежи и очигледно спава главе наслоњене на буре. *Vaxation Island* почиње сценом у којој папагај стоји на другом бурету и дозива га да се пробуди. Он се буди, угледа кокосову палму, протреса је, један кокос пада и погађа га у главу, он пада...и филм се понавља. Три “тока” - птица, човек, дрво - укрштају се и догађај је покренут. Тај догађај може пробудити бројна тумачења. Човек не успева да покори природу; или, реч је о преради приче о Робинзону Крусосу, или, о прекиду линеарности наратива у авантуристичком филму. На крају, гледалац је пред загонетком донекле захваљујући кружној структури и понављању сцена.

Како што сам у одељку видео инсталација¹²⁵ детаљније образложила, у сегменту рада *Into the Wave*, употреба *loop*-а представља стратешки потез којим се мења ”временски след” филма и отварају се питања дисконтинуитета и структуралних прекида. Теоријски ми је блиско размишљање Жила Делеза који понављање посматрата на оригиналан начин. У књизи *Понављање и разлика* он говори да оно што се може вечно враћати није једнако, већ оно што је исто може бити само понављање различитог, обнављање разлике – „само се разлике понављају, само се понављања разликују“¹²⁶. Проблем инвенције постаје отуда кључни, стојећи насупрот добу посвећено серијализовању и индиференцији.

Публика у биоскопу не може да контролише време у филму, али то постаје могуће када се филм гледа на видеу или ДВД-у. Тај нови однос са медијумом јесте ситуација у коју се смешта рад Дагласа Гордона. У свом филму *24 Hour Psycho* (1993) он је уклонио звук из Хичкоковог (*Hitchcock*) филма *Психо* (1960) и успорио га толико да сцена испод туша, примера ради, траје близу пола сата. Сваки тренутак филма, укључујући и оне од споредног значаја у односу на главни ток приче, постаје монументалан. Могућност да се филм до те мере успори зависи искључиво од ремедијације филма у видеу. Гордон на много екстремнији начин у односу на оно што је постало могуће обичном гледаоцу филма

¹²⁵ Погледај поглавље 3.8. *Инсталација*, стр. 53

¹²⁶ Делез, Жил, *Понављање и разлика*, Федон, Београд, 2009.

на видеу, мења “временски след” филма који се и сам бави временом и неизвесношћу (као и мој рад) *loop*-ом то јест повратном структуром.

Анализа реторике и синтаксе филма полазиште је у раду Марка Луиса. Сви његови филмови су спој дугачких снимака статичне камер. Ако је рад *Jay's Garden* покушај да се надмаши слика, да филм као темпорална уметност уради оно што статична уметност не може, два рада која су касније уследила, снимљена у дивљим пределима канадаског парка *Algonquin*, била су покушај да се филм успори до тачке у којој може да поднесе интензивно испитивање на које је, чини се, слика имала право, креирајући истовремено догађај излагања који се одвија између слике и гледаоца и изискује време.

Algonquin Park, Early March (2002), почиње тако што је платно испуњено белом светлошћу а док се зум креће уназад откривамо да је то лед на једној чистини оивиченој боровим дрвећем, на којој видимо клизаче, сцена подсећа на слику *Ловци у снегу*, Питера Бројгела старијег (Peter Breugel, 1565). У филму *Algonquin Park*, (2001) видимо један кану који клизи дуж кадра испред нечега што личи на острво у магли која се подиже тек на крају.



Марк Луис, *Algonquin Park*, 2001

У филмовима *Algonquin Park* серије поново се истражује традиција пејзажа коришћењем могућности зума и кретања филмске камере да би се, с једне стране, показала улога времена у жељи да се види, док се с друге стране пажња интензивно усмерава на структуру онога што се види, што је норма рецепције уметности од непокретних до покретних слика.

Ако време може да буде посредовано технологијом, наш доживљај времена такође може да буде под великим утицајем друштвених и културних фактора. Рад са покретном сликом у којем се време “мери“ у оквиру специфичног географског и културног контекста јесте *Zocalo* (1999) Френсис Алис (Frances Alyce) у којем држач заставе на тргу Зокало у Мексико Ситију функционише као сунчани сат током дванаестосатног трајања видеа - људи формирају рад штитећи се од сунца и постају случајни перформери у јавном простору, што је у реалном времену мерено померањем сенке, чиме се наговештава укрштање историјског сећања утиснутог у градски трг са космичким временом мереним тим импровизованим сунчаним сатом. Сећање на домородачке календарске системе и ритуале који су их пратили сусреће се са традиционалном функцијом градског трга као места на коме се налази сат према којем можемо да подесимо време.



Френсис Алис, *Zocalo*, 1999

Уметница Тасита Дин ставља нагласак на ентропију и неповратност времена, на чињеницу да је репетивна структура рада на покретним сликама заправо повезана с губитком. Њени филмови, реч је о суштинском значењу целулоидног медија као показатеља регистрације времена у свој својој фрагилности, постају чин спасења. Тасита Дин се у многим филмовима бави документовањем ”нечега” у комбинацији са осећањем да је оно што је снимано повезано с историјском ситуацијом медија. У филму *Disappearance at Sea II* (1997), Тасита је као платформу користила ротирајуће лампе светионика. Оно што се осећа у већини њених радова је ”празнина”, повезан са идејом о светионику као нечему што штити морнаре, тако и са осећајем потраге за удаљеним хоризонтом некога ко је изгубљен. У њеном раду можемо видети извођење двоструког чина спасења: материјалног и медијског. Тема њеног филма *Teignmouth Electron* (2000) био је насукани брод Доналда Крохерста (Donald Crowhurst) на кајманском острву Брач, детета колонијализма и донкихотовског једриличара који је лажирао своје учешће у такмичарској пловидби око света и починио самоубиство скочивши са своје једрилице држећи хронометар.



Тасита Дин, *Disappearance at Sea II*, 1997

У филму *Fernsehturm* (2001), снимљеном у ротирајућем ресторану најстаријег телевизијског торња у Берлину, Тасита Дин је приказала прошлу визију будућности у комбинацији с панорамским заласком сунца и пријатном атмосфером људи који вечерају док их прате поп-звуци старог синтисајзера. И у једном и у другом случају, филм се повезује са аналогним мерењем времена а у њега је уписана његова властита темпорална и физичка крхкост као медија који у једном историјском тренутку бива замењен дигиталним.

Као да је успоравање филма покушај да се открије невидљиво (мање видљиво): на пример, тренутак преласка из живота у смрт у настајању сваке слике, или тајне, попут убиства што подсећа на сцену у којој главни јунак увећава своје случајно снимљене фотографије у филму *Увећање (Blow up)* из 1966. Микеланђела Антонионија (Michelangelo Antonioni), како би покушао да открије да ли се убиство догодило у парку у којем се задесио док је фотографисао.

Када сам у претходном сегменту напоменула да се појам времена налази у средишту мог уметничког истраживања искористила сам и цитат из текста енциклопедијске одреднице *Larousse* о Марселу Прусту. Схватање и доживљај времена јесте кључна тачка разумевања Прустовог дела. Од концепта времена зависе, у крајњој линији, битна обележја структуре прозног дела. Ако је до појаве Ајнштајнове *Опште теорије релативности* (1916) могло и бити субјективна сумња у значај времена за концепцију света, од тог тренутка тај је проблем и теоријски био решен. ”У потрази за изгубљеним временом”¹²⁷ је постало могуће написати захваљујући разбијању „чврстог времена“, одбацивању апсолутног и једносмерног преклапања времена и збивања, а то је оставрено раздвајањем времена на две компоненте: објективну и субјективну. Одмах након тог реза време је изгубило чврсте обресе и фиксну перспективу, односно, почело је да се флуидно креће и поиграва актерима и догађајима као у неком сноликом простору.

¹²⁷ У *потрази за изгубљеним временом*, роман Марсела Пруста од седан томова, објављених од 1913. до 1927. године.

Сцене на цртежима у серији *Seascapes* се управо одвијају у једном таквом простору. Двострука оптика дешавања се састоји у комбиновању две различите временске перспективе – једна припада женском лику (јунакињи) са цртежа, а друга уметници, свесној свог позива, која са свом слободом „посматра“ те догађаје и репрезентује их сликама. Ако живимо у простору релативности, као што и живимо, онда је он несталан и зато смо осуђени на непрекидно трагање за властитим идентитетом који је угрожен трајањем. Насупрот овог песимистичког става стоји само уметникова вера у континуитет сећања који осигурава јединство личности и на тај начин омогућава комуникација путем уметничког стваралаштва.

5.3.4. Цртеж

У основи, моје цртеже испуњавају садржаји који су иницирани и мотивисани густим ткањем догађаја-идеја из сопственог живота. Указујући цртежом тј. сликом на места (амбијенти из атељеа, куће, један угао, предмет из кухиње), односно, људе (мушке и женске фигуре, драге особе, странци), отварам проблеме неких будућих радова. Међутим, теме тих радова нису аутобиографске. Од почетка до краја једног изведеног рада не трудим се да прикажем индивидуалну историју, већ говорим ”о нечему”, не указујући директно на шта.

Цртежи на мермерним плочама у инсталацији *Seascapes* приказују женску фигуру која стоји на стеновитој обали мора. Фигура је окренута леђима посматрачу и налази се у средишту кадра. На серији цртежа уочава се једва приметно кретање: стајање на стени, прилазак води, потом корачање у плиткој води и коначно приказ фигуре које плива. Слика фигуре се мења, али атмосфера и равнотежа на свим цртежима остаје иста. Користећи се монохроматском скалом графита, ликовни израз одликује тананост и елегантност артикулације, као и свеукупни минималистички изглед мермерних плоча.

Као што је већ поменуто раније, цртежи су настали накнадном графичком обрадом фотографски забележеног предлошка и отварањем нових микро-наратива кроз

интервенције током процеса редукције. Путем фотографије иницијално су бележене секвенце садржаја које су потом ”прецртване” у новој форми на мермеру.



Seascapes, 2015

Плоче са цртежима на *carrara* мермеру су постављене у низу, на дугачким столовима (210x50 цм) дуж исте осе. Они се могу посматрати самостално, да не зависе једни од других, међутим у својој бројности и репетитивности унутар поставке они функционишу као целина. Пажљивим избором позиције цртежа настаје суптилан и благи утисак унутрашњег кретања садржаја, налик ефекту *stop motion* анимације, односно слика у покрету. Плоче су конструисане и обрађене попут архивских објеката, са строгим и геометријски ригорозним распоредом. Уодношавањем приказа сталних промена на воденој површини и кретања фигуре унутар цртежа, са кретањем посетиоца са једне стране и, са друге, унутрашњег тока самог рада, инсталацију одликује одсуство једног тежишта. Постојање вишеструких вектора кретања и репетиције фокус је на стварању хипнотичког доживљаја уметнички контролисаног простора (усмерено спот светло, плутајући звук) и метафоричној и стварној флуидности токова у више равни.

Као додатак, на сваком столу се налази кутија са белим филцаним рукавицама и могућност за посматрача, тј. учесника да “ближе” осмотри, подигне, спусти или чак замени распоред плочама. Ова гестуална радња очигледно наликује нашем културно установљеном односу према породичним и драгим фотографијама, меморијама, и умногоне подстиче интиман и личан однос са материјалом. И док су првобитни призори који представљају прототипове цртежа настали помоћу фотографске апаратуре, финални облик употребе цртежа изнова отвара интерпретативну петљу ка фотографији.

5.3.5. Мермер

Светлост белине мермерних плоча варира од сунчане и сјајне боје до меланхоличних тонова сиве. Мермер је често слојевит и жиличаст у својим тоновима. Са друге стране, наратив у цртежима је уздржан, често испрекидан или сакривен, микро-свет који је заустављен и чека на догађај. На свим изложеним цртежима постоји атмосфера отуђености, самоће и уздржаности од акције.

Природне “шаре“ мермера суптилно се претапају или покривају мотиве на цртежима. Та једноставна, а ефектна, линеарна апстракција природног камена отворена је као мрежа испод догађаја представљеног на њему. Белина мермера овде не представља само подлогу за мотив, већ врсту стабилног и активног кадра у којем је изложена тема. Цртеж фигуре и морског пејзажа позициониран централно на мермерној плочи нема јасне границе, већ се постепено губи ка рубовима плоче. Одсуство јасно читљивог садржаја, линеарне наратије и целокупна минималност (графичка и тематска) приказа, захтевају повећану пажњу и додатну отвореност, па и расположење учесника, како би упливао у поетско средиште рада.

Посебан унутрашњи напон на цртежима/плочама долази услед симболичког трења између материјала и коришћене технике. Историјска и културна тежина мемрера стоји у контрадикцији са лакоћом, лебдећег графитног цртежа. У односу на моје раније радове,¹²⁸ цртеж на мермерном панелу постаје ”уклесани запис” забележеног тренутка.

*И потом најлепши одабра међ њима,
Да прикаже ствари узвишене вазда,
Ко што сад чини божанска му вештина...¹²⁹*

Приказивање фигуре на овај начин представља покушај да се постигне тихи утисак *узвишеног*, а изграђен је посредством положаја мирног тела, кроз који наслућујемо духовну и физичку напетост, као и вишеслојност токова кретања које сам објаснила у сегменту посвећеном цртежу.

Како можемо разумети појам узвишеног искуства?

Током седамнаестог и остамнаестог века, контрадикторна осећања задовољства и бола, анксиозности и радости, уживања и депресије – називана су *узвишеним*.

Реч *узвишено* је уобичајена заједничка именица у колоквијалном француском, која сугерише изненађење и дивљење, нешто као америчко “great”, али идеја којој она даје конотацију припада бар два века најригорознијој врсти мишљења о уметности.

“Овде и сада постоји ова слика, уместо ничега, и то је оно што је узвишено”.¹³⁰

Узвишено, како Никола Боало (Nicolas Boileau)¹³¹ наводи, не може бити научено. Узвишено није повезано са правилима која се могу одредити кроз поетику, узвишено захтева да

¹²⁸ Видети поглавље 5.2. *Ренде, амбијенти, плаже, стр.* 94.

¹²⁹ Буанароти, Микеланђело (Buonarroti Michelangelo), преузето са сајта <http://pulse.rs/mikelandelo-buonarroti-dualizam-tela-i-duse/>

¹³⁰ Newman, Barnett, *The Sublime is Now/1948*, из Morley, Simon, *The Sublime: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, The MIT Press, London, 2010, стр. 25-27

¹³¹ Никола Боало (фр. *Nicolas Boileau*, псеудоним *Despréaux*, 1636 —1711) био је француски писац, песник и теоретичар књижевности.

читалац или слушалац имају концептуални опсег разумевања, укус или способност да осети оно што сви осете прво. ”Узвишено”, наставља Боало, ”није строго говорећи нешто што је демонстрирано, већ је чудо које запоседа, обузима и чини да човек сам почне да осећа”¹³².

Већ смо напоменули да је мермер од којег су израђене плоче посебне врсте. Свој назив дугује месту Карара (Carrara) у Тоскани, у Италији, познатог по најквалитенијем мермеру. То је вероватно најцењенији материјал који се користи у скулптури. Делимично прозирни и врло трајни карара мермер је био изборни материјал за највеће скулпторе у историји уметности, укључујући најважније вајаре антике, као и њихове наследнике Донатела (Donatello), Микеланђела (Michelangelo), Бернинија (Bernini), Канову (Canova) и Родена (Rodin). Карара мермер се подједнако користио за рељеф у архитектури, скулптури, у фризовима, као и за статуе.

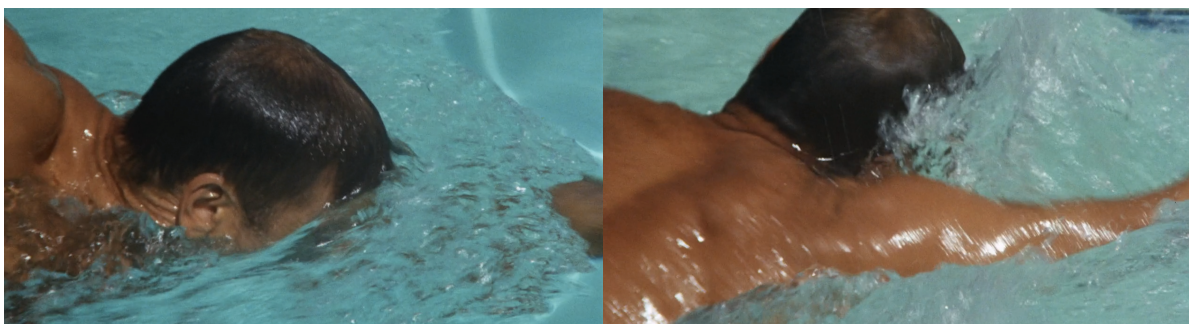
Мермер је камен углавном састављен од кречњака, врста калцијум карбоната, формирана као резултат промена које је донела у структури седиментних или магматских стена екстремним притиском или топлотом. Посебно су у ренесанси вајари волели мермер, јер је релативно мек и лако је радити са њим када се узме из првог одломљеног блока. Мермер постаје изузетно тежак и густ са протоком година, а доступан је у разним нијансама и шарама.

Посебно сам била заинтересована за динамику која настаје услед бремена историјске употребе овог материјала у монументалној и официјелној скулптури где је нашироко коришћен, на пример, при изради јавних државних споменика и моје врло специфичне употребе мермера на једном, изразито интимистичком плану.

¹³² Lyotard, Jean-Francois, *The Sublime and The Avangarde*, 1984 <http://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/sites/eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/files/TheSublimeandtheAvantgarde.pdf>

5.3.6. Видео пројекција *Into the Wave*

На самом почетку у припремној фази настанка видео рада многи аспекти медија били су ми непознати. Први корак ка реализацији представљао је избор извора полазишних слика од којих ћу кренути, потом монтажа секвенци састављених од преузетног материјала из дугометражног филма *Пливач (The Swimmer)* снимљеног 1968. године. Последња фаза је било промишљање формалне поставке пројектора и пројектне површине, као и дефинисање позиције посматрача у односу на пројекцију и простор галерије. Оно што ме је непрекидно инспирисало у посве новом стваралачком поступку је ширина захвата и потенцијал који видео пружа за различите начине контролисања субјективног доживљаја времена.¹³³ Апропријација филмских кадрова и секвенци, које су направљене за одређену намену, а затим њихово спајање и монтирање у потпуно различитом процесу јесте непосредан одраз конфликта реалног и имагинарног који је одлика модерног света.



Секвенце из видео рада *Into the Wave*

Видео је медиј који од гледаоца захтева реално време како би уметнички рад био доживљен. У видео-инсталацији минути споро пролазе. Морате пажљиво одгледати цео рад како се развија у складу са сопственим временом, које ретко обухвата ваше време или се са њим поклапа.¹³⁴

¹³³ Видети поглавље 5.3.3. *Време и видео*, стр. 108

¹³⁴ Њуман, Мајлк, *Покретна слика у галерији од 1990-их*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобално: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013

”Видео захтева од вас као тела да стојите међу другим телима у јавном простору и питате се шта да радите са собом, својим материјалним бићем, док проводите време које може бити два или неподношљивих десет или двадесет минута, гледајући низ слика на монитору или слике пројектоване на зид. Има нечег у брзом начину гледања уметности у музејима што обично скрива тело посматрача од њега самог. Видео инсталације у том смислу представљају изазов, чинећи посматрача видљивог за самог себе, претварајући га у друштвено присуство које се суочава са самим собом, можда чак и као део уметничког рада.¹³⁵

За бројне уметнике сама технологија видеа је производ случајности, она је делотворно средство за уобличавање слике, али не и медиј *per se*.¹³⁶ Поред тога што је понудио начин на који је могуће правити римејк филмове, видео као амбијент је омогућио уметницима да истражују саму пројекцију као неку врсту медија или материјала. У видеу, такође, блештави снопови светла бацају боју на површине, стварајући непостојене слике наизглед ослобођене било какве техничке подршке. Док ТВ-монитори и биоскопски филмски пројектори најчешће постављају гледаоце у релативно фиксирани, фронтални однос према слици, пројекције којима је испуњено читаво окружење обухватају гледаоца, омогућавајући му да уђе у просторе слика које нису отворено посредовани формалношћу кадра или екрана..¹³⁷

Кретање се, кад је реч о слици, неизбежно доживљава као супротност мировању, као супротност посредована технологијом која се историјски мењала. Док је кретање слике у биоскопу а приори стање, када се покретна слика постави у простор галерије она се

¹³⁵ Коц, Лиз, *Видео-пројекција, простор између екрана*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобално: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр.

¹³⁶ Коц, Лиз, *Видео-пројекција, простор између екрана*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобално: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 292.

¹³⁷ Њуман, Мајлк, *Покретна слика у галерији од 1990-их*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобално: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 250.

посредно доживљава у односу на уметност која се не креће: сликарство, скулптуру и фотографију. Значење кретања у слици се не узима здраво за готово као саставни део свакодневнице, већ се изнова преиспитује.¹³⁸

Видео пројекција *Into the Wave* се приказује у замраченој просторији која се надовезује на простор у којем је изложена инсталација *Seascapes*. Слика се пројектује на столу, одозго, из два пројектора.

Вода, пливање, пробијање тела кроз таласе и тело пливача чине основне визуелне мотивске јединице пројекције. У кадру видимо пливача како се креће кроз воду и бразде/ таласе које ствара. Видео се састоји од троминутног *loop*-а, уз звучну подлогу на којој је адаптирана реченица из композиције *In the middle of life I found myself again in the forest (with no path)*. Вибрантност и експресивност покретних слика пливача ремети успостављени мир амбијента уведен током инсталације *Seascapes*. Са друге стране, наглашена ритмичност пливачеве каденце се успоставља као комплемент ритмичности у низовима мермерних плоча и наговештеног покрета у цртежима.

Краул пливање у једном смеру (праволинијски ток) коинцидира са раним фазама развоја филма као регистрацијом линеарног вектора времена, док се преко затвореног лупа ток накнадно трансформише у кружно понављање. Док се филм *Пливач* интересује за теме пролазности, борбе са протицањем времена и сећањем, али проблематизоване језиком органског јединства уметничког дела - филма, видео рад *Into the Wave*, употребом *loop*-а стратегијски мења ”временски след” филма и почиње да се бави дисконтинуитетом, артифицијелним склоповима фрагмената - кадрова, структуралним прекидима. На тај начин се однос између делова и целине оставља отвореним, динамичним и активним.

¹³⁸ Њуман, Мајлк, *Покретна слика у галерији од 1990-их*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобално: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2013, стр. 266.

Историја пливања човека написана је у складу са два основна мотива: добровољним и присилним. Претпоставља се да се проблему пливања може приступити исто тако једноставно као и проблему давлeња човека. Поента је у томе што пливање није човеку по природи дато, оно се мора научити. Ако га неко не научи да плива, човек ће се засигурно утопити. Све што предузме како би превазишао ово стање може се објаснити као непрекидна борба против онога што он по природи најбоље ради: тоне.

Регресивна тенденција, према којој жудимо да се вратимо у пређашње блажено стање интраутериног искуства, дефинитивно представља добровољан или радосан мотив пливања. Салвадор Дали (Salvador Dalí), чија је доживотна мисија била оспоравање концепта менталне урачунљивости, развио је теорију о здравом бестежинском стању, и тиме допринео идеји о веселом пливању. ”Осим зарањања и скакањем са одскочне даске, тркање се нигде не може боље искусити него у мајчиној утроби. Летење и падање могу заменити место са пливањем и рођењем. Зарањањем пливач поново прелази пут протеривања из раја, које му је рођењем дато, са сигурношћу да ће вода прекинути његов пад. Вода у базену делује као амортизер за постепени поновни улазак у рај. Када се ронилац једном нађе у води, обавија га бестежинско стање, те он постаје пливач у тренутку када изгуби постнаталну анксиозност и када се врати у мајчину утробу, где се поново враћа у исконско стање интензивног благостања.”¹³⁹

5.3.7. Звук

”У односу са уметничким појмовима, звук обухвата вишеструке функције и његово присуство се често доводи у везу са другим медијима, како статичним тако временским заснованим (базираним).”¹⁴⁰

¹³⁹ Van Leeuwen, Thomas A.P., *An Intimate History of the Swimming Pool, The Springboard in the Pond*, Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago, Illinois, 1998, стр. 45.

¹⁴⁰ Dan Lander & Micah Lexier, *Sound by Artists*, Art Metropole, Toronto, Canada, 1990.

У почетку планирања овог рада, док сам размишљала о филму као истраживачком медијуму, определила сам се за ћутање и зато одлука да додам звук представља активан избор. Одржавање ћутања, односно тишине, представљало би логичност и стандард за континуални развој моје поетике.

Постоји много естетских и практичних разлога зашто неко изабере да створи филм без звука. Моје интересовање је усмерено више на то како видимо ствари, предмете, а нарочито како гледамо слике. Сликарство и фотографија су морали да науче како да транскрибују оно што нису могли физички ”урадити” - покрет, звук, пролазак времена - како бисмо могли да осетимо ове ствари када гледамо слику, али без њих доминира ликовна форма. Звук може бити врло манипулативан, он нас може натерати да прочитамо слику на одређен начин, може интензивирати осећај емотивног набоја, али такође може да умири или успава. ”Звук обично није баш прецизан, он нема ”стварну” форму па се тако и шири, не испуњава само ваздух, већ и главу.”¹⁴¹

Звучни ток, који је непрекидно суптилно присутан, у обе инсталације (*Seascapes* и *Into The Wave*) ми омогућава да се додатно усмери пажња учесника и постепено открије сложена мрежа временских и наративних токова чије објашњење је већ раније понуђено.¹⁴²

На првој позицији (*Seascapes*) се посетилац сусреће са веома тихим звуком шума таласа. Интезитет звука је толико низак да се звук првенствено амбијентално осећа, док је само у тренуцима аполутне тишине унутар простора он препознатљив као шум таласа. Звук додатно интензивира осећај зарањања у мрачни простор инсталације.

Сам звучни запис се састоји од испреплетених теренских снимака (*field recording*) са плажа, модулованих таласних дужина (синуса), тако да у звучном миксу чине јединствену целину. Овај запис траје 1 минут и понавља се непрекидно (*loop*).

¹⁴¹ Туп, Дејвид, *Океан звука: Разговори из етра, амбијентални звук, имагинарни светови*, Беополис, Београд, 2003.

¹⁴² Видети поглавље 3.9. *Наратив*, стр. 57.

На другој позицији (*Into The Wave*) звук се састоји од женског вокала. Снимак мог сопственог гласа, без звучне подлоге, настао је као референца на композицију *Middle of life (Die Ganze Zeit)* савременог композитора Мајкла Писароа (Michael Pisaro).¹⁴³

Реченица коју изговарам: *In the middle of life I found myself again in the forest (with no path)* постаје текстуална пратња видео пројекцији у облику аудио снимка који се бесконачно понавља као *loop*. Репродукцијом исте реченице, изнова и изнова, у имагинаријум (корпус мотива) тако уводим и појам глосолалије.¹⁴⁴

У настојањима да драматизујем лично искуство посетилаца и покренем механизме преиспитивања сећања користим физичке особине звука како бих остварила врло специфичну емоционалну атмосферу. Док прелази из једне просторије у другу, од једне инсталације ка другој, звук вокала се ненаметљиво приближава реципијенту, онда појачава, привлачи његову пажњу и неприметно га води кроз простор. Посетиоци могу осетити и физичку реакцију (тренутну вртоглавицу, збуњеност, дезоријентисаност) у овом амбијенту јер се снимљене изговорене реченице у миксу слажу у слојевима једне преко других, што уз ефекат еха и затамњеног простора изазива снажну телесну реакцију. Појачана акустичност простора, односно одјекивање гласова истовремено онемогућава учесника да се прецизно просторно оријентише и оцени фиксне границе простора.

¹⁴³ Композиција је заснована на књизи поезије Освалда Егера (Oswald Egger) *Die ganze Zeit*, објављена 2010. године у трајању око 47 минута. Текст коришћен на CD-у је на немачком језику који говори о осећању у самом себи, стварајући слушаоцу набацане мисли и фрагменте различитих слика. Посебан осећај нуди слушаоцу када се звук у неком тренутку покрене са читаоцима (Таку Сугимото (Taku Sugimoto), Кристин Харалдсдотир (Kristín Haraldsdóttir), Кунсу Схим (Kunsu Shim), Грејем Ламбкин (Graham Lambkin), Дидије Ашоур (Didier Aschour), Луција Виткова (Lucie Vitková), Џулија Холтер (Julia Holter)) понављајући на више језика (чешки, енглески, француски, немачки, исландски, јапански, корејски) текст преузет из Егерове песме *Diskrete Stetigkeit, Poesie und Mathematik* (из 2008) "Mitten im Leben fand ich mich wieder wie in einem Wald (ohne Weg)." (енглески превод: *In the middle of life I found myself again in the forest (with no path)*) стварајући овим речима атмосферу испуњену осећањем очаја и огорчености.

Музика у композицији прати текст, користећи клавир, електронску музику и снимке из природе (звук реке Гросе (Grosse Mühl) у Аустрији). Такође, постоје одломци звука флауте Антоана Бојгера (Antoine Beuger) и клавир Јулије Холтер. Делови компонованог и мешаног звука стварају овде најзначајнији процес, јер сваки звук за себе тече природно, држећи слушаоца у оба једнако, и у тексту и у звуку. Коначно, овај звук даје атмосферу слатке меланхолије и лепог јединственог звучног пејзажа.

¹⁴⁴ Глосолалија- изговарање бесмислених речи током хипнозе или при психичком поремећају; Спонтано говорење на страним, понекад и мртвим језицима у промењеним стањима свести (нпр. у "верском заносу"), а које је у уобичајеном стању свести особа те језике не познаје.

Приликом напуштања амбијента друге инсталације и изласка са изложбе, у зависности од дужиневеденог времена унутра, посетиоци ће још неколико минута моћи да чују звук који им се налази "у глави". Док се постепено враћају у свакодневни ток догађаја ван галерије сенка изложбеног искуства ће полако бледети, али ће током тих пар минута трајати специфичан период *прелаза*. Слично се десило и јунаку филма *Пливач* Недију, који у тренутку када скрене са стазе сећања на прошле године сопственог живота (трајекторија комшијских базена) збуњено се затиче у шуми или ако се подсетимо текста инсталације: ... *in the middle of life I found myself again in the forest (with no path) / на средини животног пута сам се обрео у шуми (без пута)*. Без обзира на наше упирање да га занемаримо и игноришемо, протицање времена је неумитна чињеница.

Данте Алигијери¹⁴⁵ отвара уводни део *Божанствене комедије* стиховима:

*"На пола нашег животног пута
наћох се у шуми где тама пребива,
јер нога са стазе праве залута..."*

Песник тако започиње свој пут, причу, спев о љубави, души, унутрашњем животу, божанској милости, потицајном мистичном искуству и људској потреби за срећом, спокојем и просветљењем. Он постаје протагонист, представник читавог људског рода, уроњен у алегорију од самог почетка па све до краја пута на којем препознаје властите грехе и мане да би нас ставио у смеру врлина, просветљења и прочишћења. Једнаким интензитетом и снагом својих речи, Данте нас води из таме вечног проклетства преко покајничких суза до Извора јасног светла, горуће љубави и вечне слаткоће.

¹⁴⁵ Данте има тридесет пет година и започиње своје путовање 25. априла 1300. Овај датум није изабран случајно. Папа Бонифације VIII је ту годину прогласио јубиларном и дао велико опраштање грехова, а 25. април је датум када је Бог, по средњовековном предању, створио свет, док је Исус Христос, разапет на крсту, истога дана искупио свет. Песник је залутао у густу шуму (шуму греха). Успева чудом да се избави из ње и креће пут брега (добра) обасјаног сунцем. Али, на путу му се испрече пантер (похота), лав (охолост) и вучица (похлепа). Тада му се указује песник Вергилије који га храбри и нуди му се за вођу обећавајући му спас после дугог путовања кроз три краљевства онога света. Са Вергилијем треба да прође пакао и чистилиште, а Беатриче, његова младалачка љубав, одвешће га кроз рај до спаса.

6. ТЕХНИЧКА РЕАЛИЗАЦИЈА РАДА

Технички поступак релације рада се може поделити на четири сегмента (простор, цртеж, видео, звук) у оквиру којих се налази прецизна спецификација реализације докторског уметничког пројекта.

6.1. Простор

Докторски уметнички пројекат *Seascapes/Into The Wave* реализован је у Уметничком простору У10, у виду две одвојене инсталације. Преграђивањем унутрашњих зидова галеријског простора, добила су се два одвојена дела за излагање. Сви елементи рада су распоређени у складу са условима који нуди нови преграђени простор.

Инсталацију чине цртежи на мермеру и видео рад. Оба објекта су постављена на постаменте, односно столове, а њих прате два одвојена аудио канала.

Онај ко улази у поставку најпре се сусреће са првом инсталацијом (*Seascapes*), односно, једним столом који је постављен у улазном сегменту галерије. Одмах затим, у наставку исте просторије, уочавамо низ од два стола.

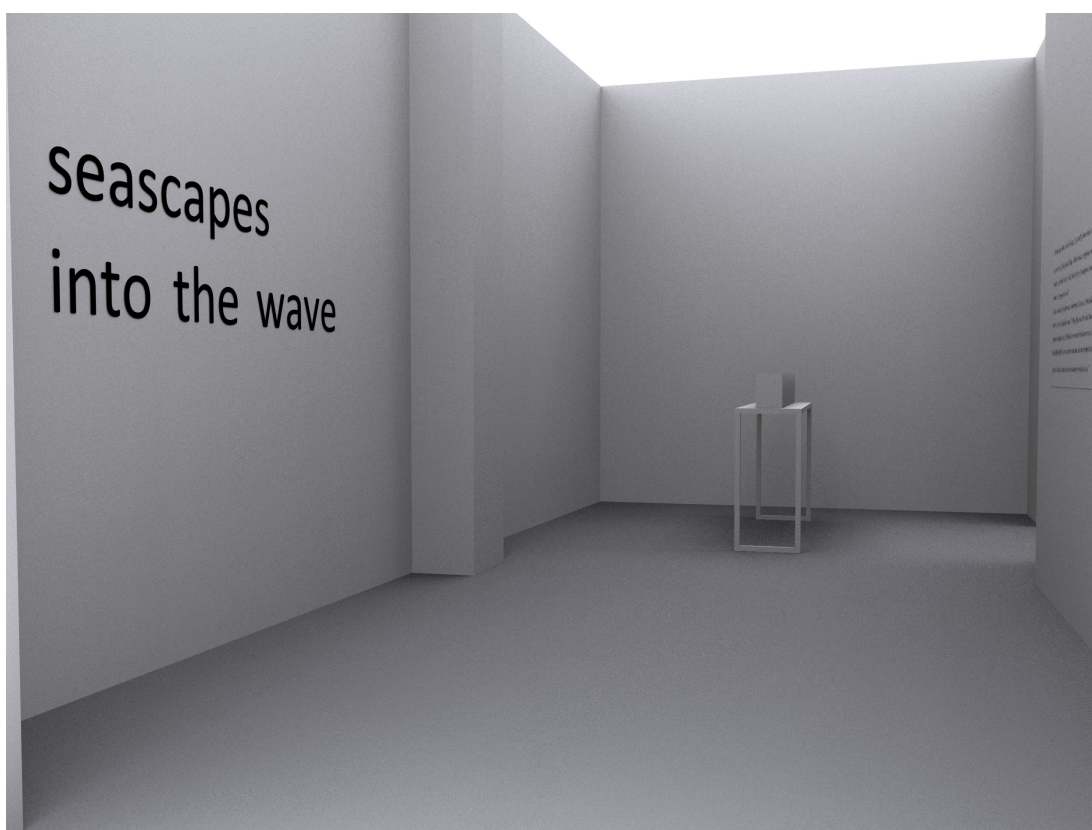
На свим столовима, првом, другом и трећем, усправно је постављена серија цртежи која је приказана на мермерним панелима. Изнад столова су постављени спот рефлектори са неутралним тоном, имитација боје природне светлости (4000К), који усмеравају на сам садржај рада.

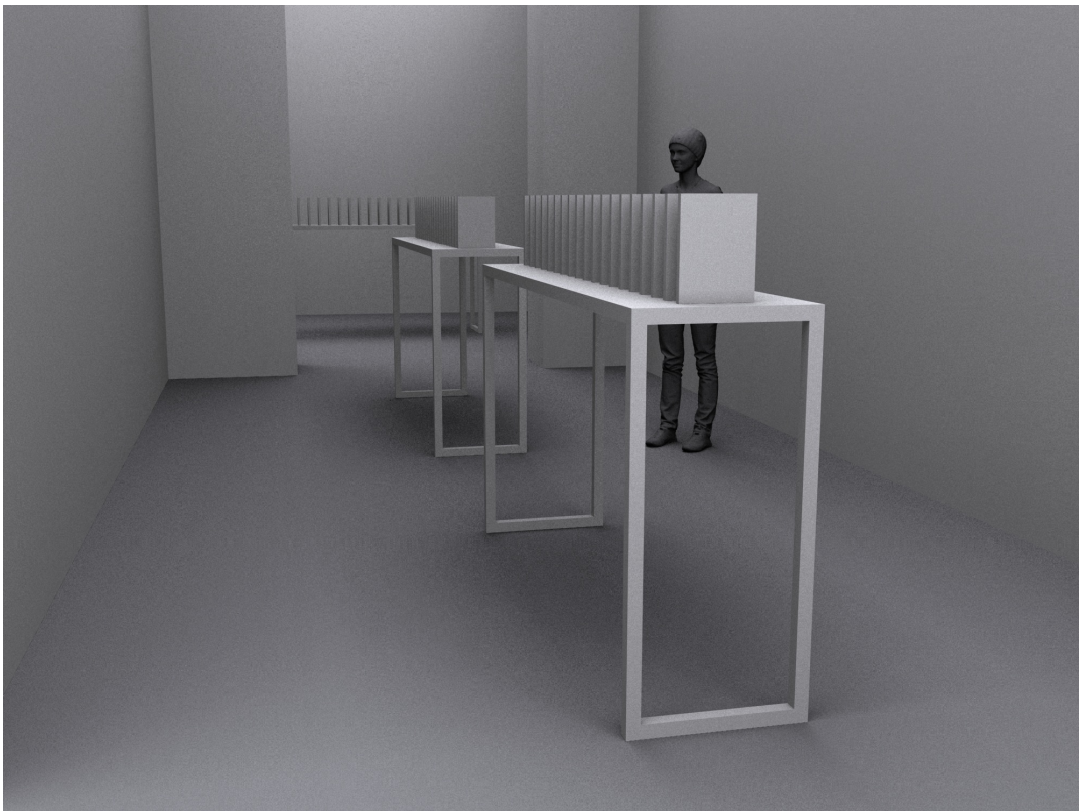
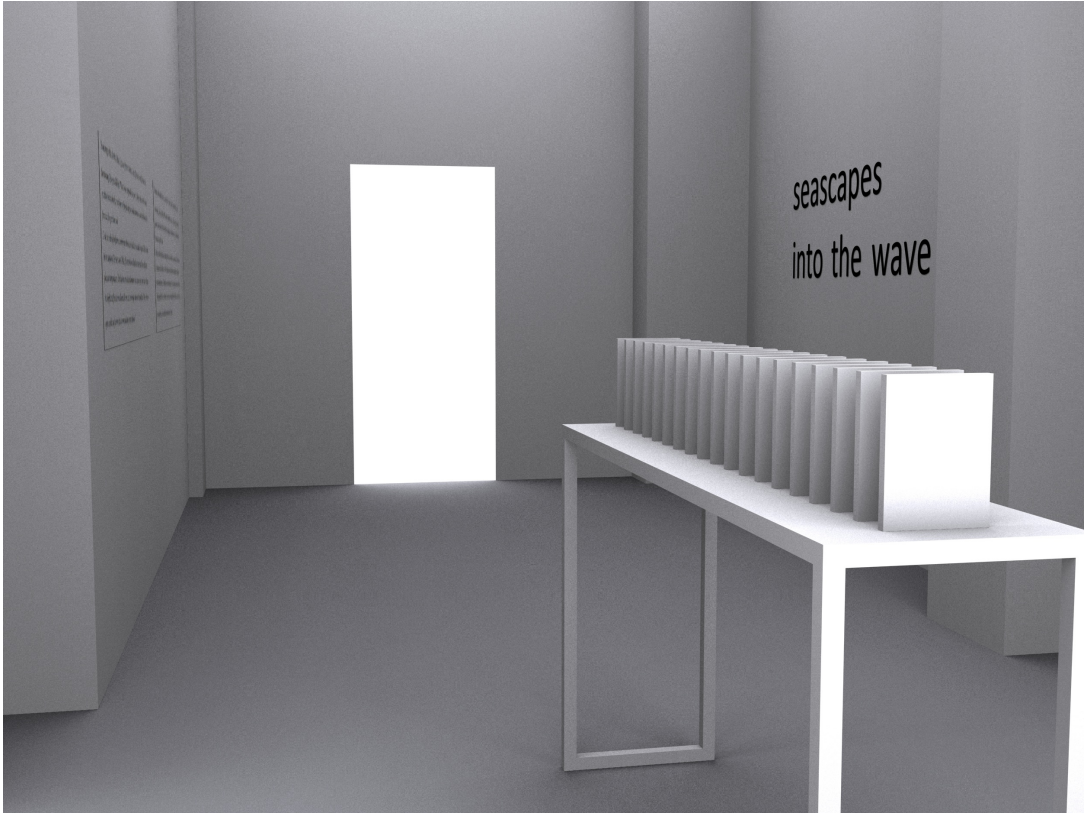
У следећем сегменту галерије постављена је видео пројекција (*Into the Wave*) са звуком.

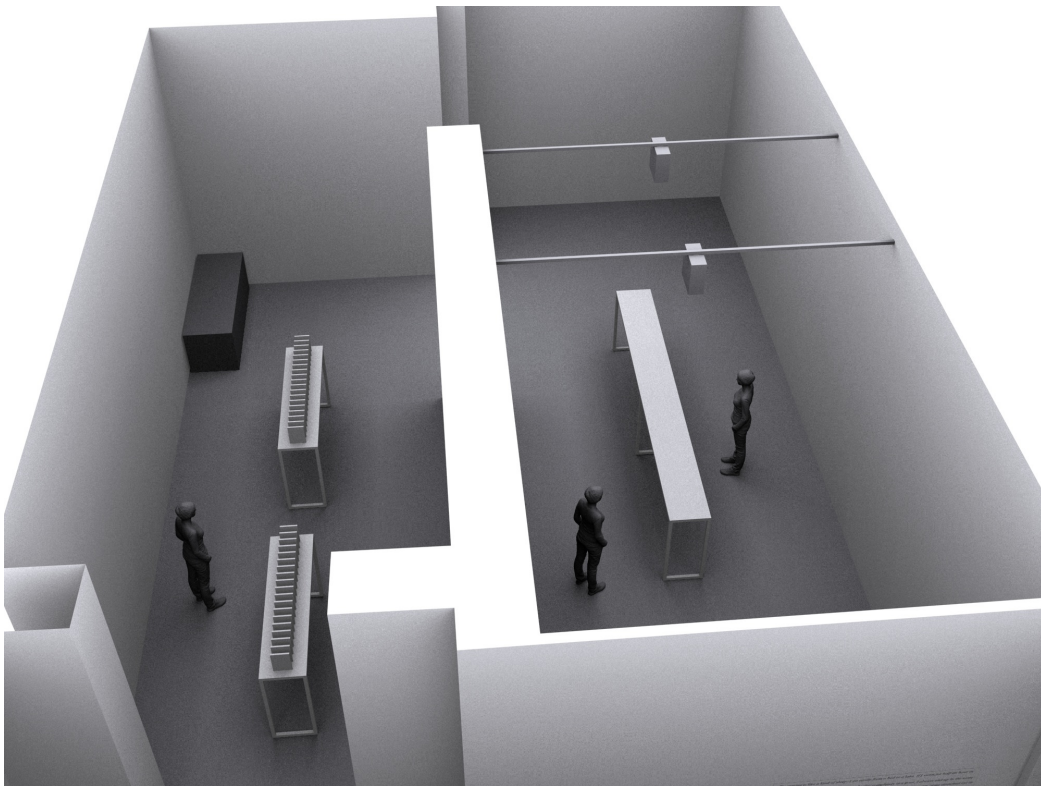
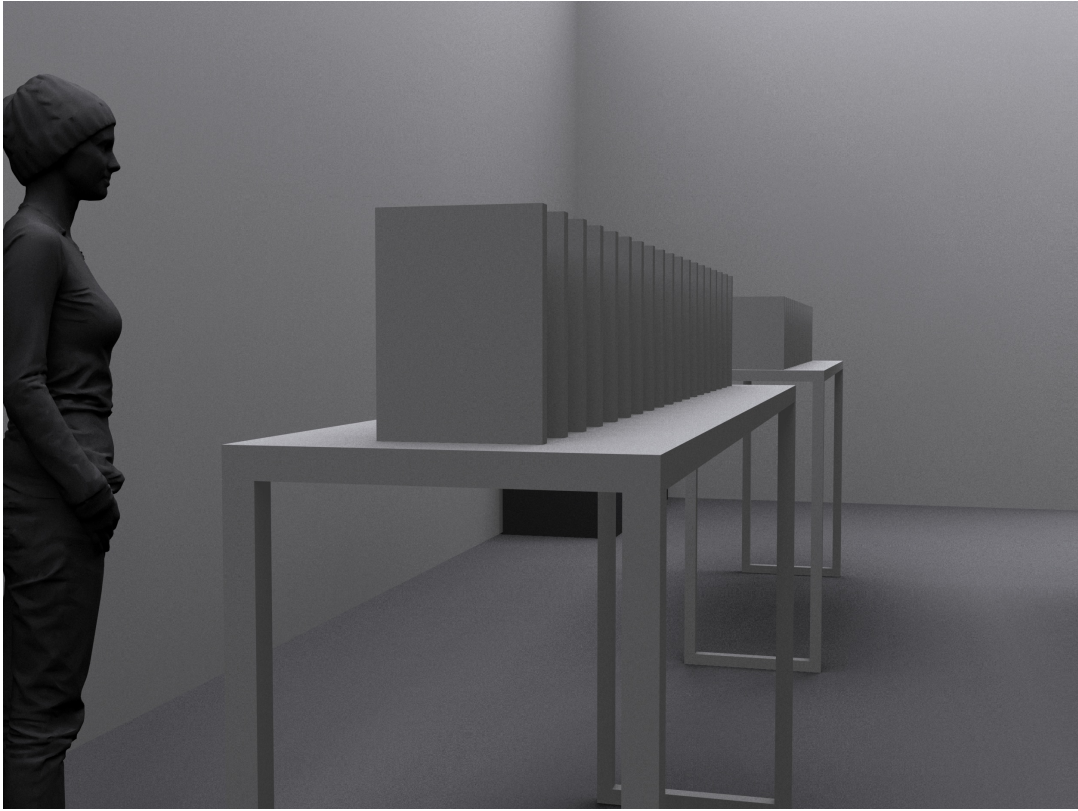
Обе инсталације *Seascapes/Into the Wave* фокусирају се (омогућује) интеракцију између посредничке природе слике и непосредности физичког искуства гледаоца. Овај рад ствара однос публике са делом.

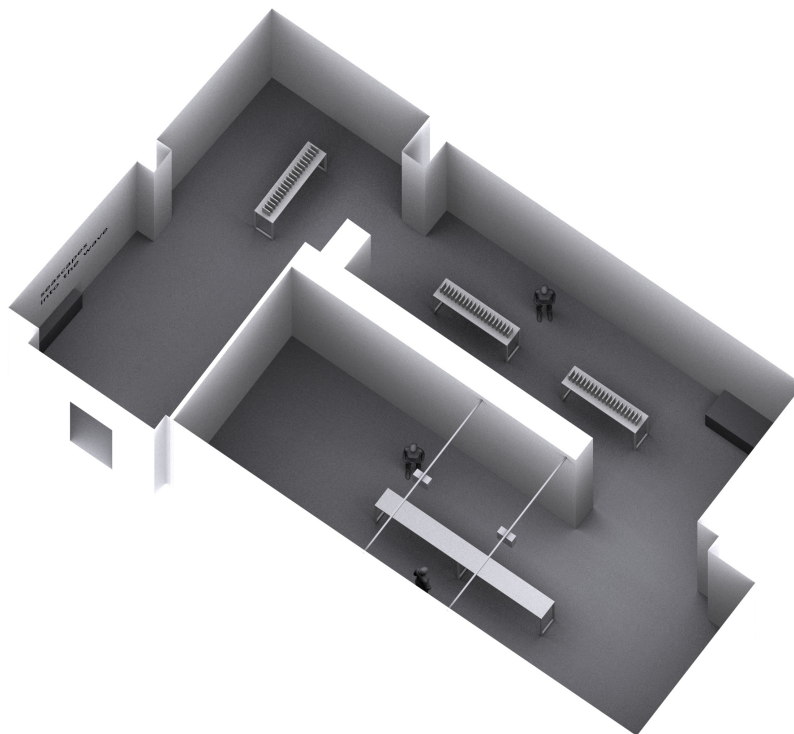
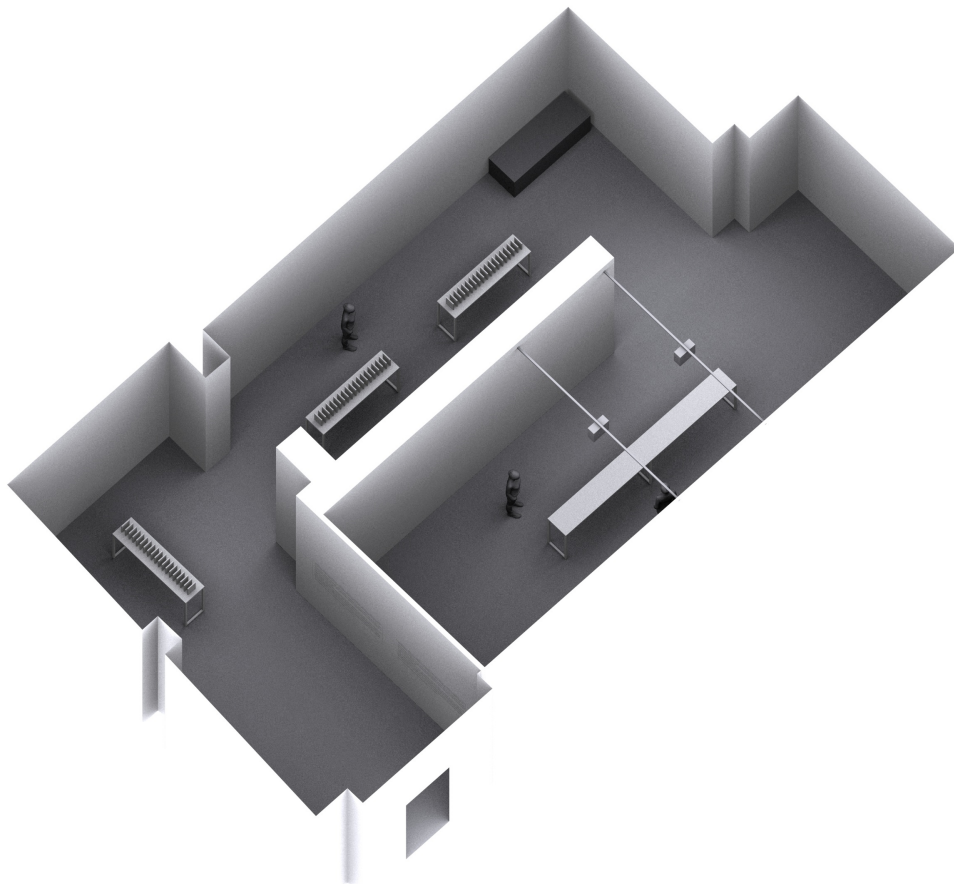
Низ који чине ови цртежи-скулптуре, видео рад и звук, увлаче посматрача још дубље у лични садржај и нуди му неку другу реалност.

3Д скице за докторски уметнички пројекат *Seascapes/Into the Wave*:









6.2. Цртеж

Цртежи су рађени на мермерним плочама у техници графитном оловком, који је потом третиран премазом за камен како би цртеж био постојан. Технику цртања на мермеру сам испитивала уназад две године, радећи на предлошцима за докторски уметнички пројекат. Они настају реконтектуализацијом садржаја фотографија које су намењене за израду овог пројекта. Путем фотографије бележене су секвенце које су потом ”пресликаване” у нову форму, са папира на мермер.

Цртежи су постављени у низу, на дугачким столовима (димензија 210x50цм) у једном реду, попут архивских објеката. Димензија сваког мермера је 20x29x2цм, а удаљеност између сваког је 15цм.

Столови су израђен од метала, горња површина је од белог дрвета са прорезима у који постављам мермерне плоче дебљине 2цм, како због тежине не би падале. Столови су беле боје и на сваком столу постављено је 20 цртежа.

У склопу сваког стола налазе се рукавице, које омогућавају посетиоцима изложбе да “ближе” осмотре, подигну, спусте или замене распоред плоча (цртежа) како бисмо могли да добијемо нови развој рада.

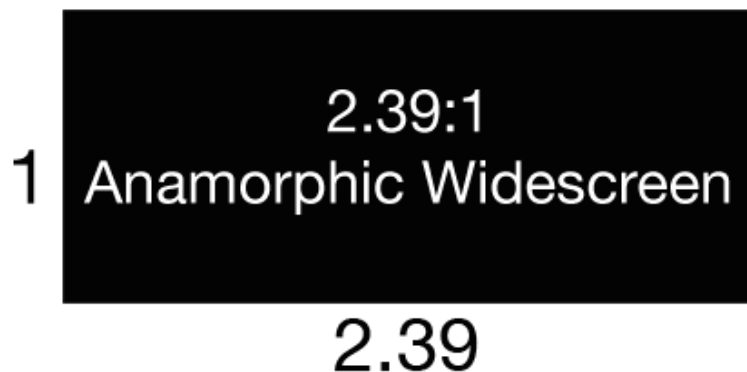
6.3. Мермер

Својства камена *carrara* почињем да истражујем за време рада на докторском уметничком пројекту. Узорци мермера су набављани из Италије, из места Карара одакле и потиче овај камен. Потом, при реализацији рада, мермер је сечен из блока од 9 м² на 120 комада плоча једнаких димензија. Затим је рађена обрада камена. На плочама су обаране ивице, а предња и задња страна плоче обрађене су са финим брушењем којим се постигао ниво храпавости површине погодан за рад графитном оловком.

6.4. Видео

Слика пливача се састоји од троминутног *loop*-а, уз звучну подлогу на којој је адаптирана реченица из композиције *In the middle of life I found myself again in the forest (with no path)*. Видео пројекција је састављена из два једнака дела 119:1, а укупна димензија слике је 2.39:1 (енгл. Anamorphic widescreen). На оба сегмента видео слике емитује се хомоген видео. Слика је постављена тако да константно прави петљу (*loop*) која је невидљива, односно монтажом слике пливач непрекидно ”плива” кроз кадар.

Обе видео слике емитују се из два идентична видео пројектора (тип *The Canon LV-8235 UST*) који дају велики квалитет слике са веома мале удаљености. Пројектори су постављени на две паралелне прецизно постављене конзоле и окренути су ка столовима.



6.5. Звук

Звук из вишемедијских инсталација *Seascapes/Into the Wave* постављен је на два пара ”невидљивих” звучника (енгл. invisible loudspeaker), који су уграђени у гипсане преградне зидове тако да не нарушавају изгле целокупне инсталације.

7. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Проширујући и промишљајући уметничка истраживања, започета током основних студија сликарства и настављена кроз потоње изложбе, у докторском пројекту *Seascapes/Into the Wave* се фокусирам на експеримент у покретној слици и унутар/на материјалности саме поставке изложбе. Видео инсталацију, заједно са амбијенталном инсталацијом цртежа на мермеру, користим као средство за одређено поновно успостављање раније утврђених преокупација и сензибилитета из традиционалне сликарске методологије.

Испитивање специфичних својстава слике (у најширем смислу појма), слојевитост и медијалност употребљених материјала, њиховог уодношавања и технолошке могућности интерпретације јесу основни проблемско-тематски садржаји овог рада. У концептуално-поетском средишту структуре *Seascapes/Into the Wave* коју чине цртежи-скулптуре, видео пројекција и амбијентални звук, се налази време схваћено као Прустовска “сила“ која све подвргава своје току, која све око нас руши и мења. Како време може да буде посредовано технологијом, наш доживљај времена у уметности такође може да буде под великим утицајем врсте медија у којем је дело изведено. Проналазим начине приказивања времена управо као пресека између простора који је видљив и простора који мислим.

Ако живимо у простору релативности, као што и живимо, онда је он несталан и зато смо осуђени на непрекидно трагање за властитим идентитетом који је угрожен трајањем. Насупрот овог песимистичког става стоји само уметникова вера у континуитет сећања које осигурава јединство личности и на тај начин омогућава комуникацију путем уметничког стваралаштва. Уметничко стваралаштво понекад може упркос формално оскудно изложеним информацијама да понуди све што је заиста потребно за спознају неког феномена и то је непорециво изванредна могућност. Управо за тим квалитетом упорно трагам у сопственом раду – за отвореношћу која допушта, штавише, захтева од посматрача да „уђе“ унутар дела и да га самостално доврши, али не на рудиментаран, манифестни, начин, већ на начин који подразумева истинску трансформацију, односно промену. Услови

за остварење могућности такве промене код посматрача је отвореност да се урони у уметников свет, али са друге стране, и уметникова спремност за сталним превазилажењем постојећих ограничења и отпора које се накнадно трајно бележи у његовом делу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Belting, Hans, *Looking throughout Duchamp's Door, Art and Perspective in the Work of Duchamp, Sugimoto, Jeff Wal*, Thames and Hudson, London, 2010
2. Benjamin, Walter, *Selected Writings: Volume 2, 1927-1930*, ур. Jennings, Michael; Eiland, Howard; Smith, Gary, Harvard University Press, 1999
3. Dan Lander & Micah Lexier, *Sound by Artists*, Art Metropole, Toronto, Canada, 1990
4. Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Gallimard 1992; Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, превод Ken Knabb, Bureau of Public Secrets, 2002
5. Deleuze, Gilles, *On Four Poetic Formulas, Essays Critical and Clinical*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997
6. Emison, Patricia A, *Creating the „Devine“ Artist: from Dante to Michelangelo*, Leiden, 2004
7. Galyean, Tinsley Azariah, *Narative Guidance of Interactivity*, Cambridge, MIT, 1995
8. Hall, Doug i Fifer, Sally Jo, *Illuminating Video, An Essential Guide to Video Art*, Aperture, 1990
9. Hiroshi Sugimoto in an interview with Thomas Kellein, in: *Hiroshi Sugimoto: Time exposed*, ed. by Hiroshi Sugimoto, Thomas Kellein, Kunsthalle Basel, published by H. Mayer, 1995
10. Hockney, David, *Hockney's Pictures*, Thames and Hudson, London, 2006
11. Leve, Eduard, *Autoportrait*, Dalkey Archive Press, Champaign, Dublin, London, 2012

12. Leggio, James, уредник, *High and Low*, (каталог изложбе Museum of Modern Art, New York, 7.октобар 1990- 15.јануар 1991)
13. Morley, Simon, *The Sublime*, Whitechapel Gallery, London, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2010
14. Newman, Barnett, *The Sublime is Now/1948*, из Morley, Simon, *The Sublime: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, The MIT Press, London, 2010
15. Phelan, Peggy, Obrist, Hans Ulrich и Bronfen, Elisabeth, *Pipilotti Rist*, Phaidon Press, 2001
16. Van Leeuwen, Thomas A.P., *An Intimate History of the Swimming Pool, The Springboard in the Pond*, Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago, Illinois, 1998
17. Viola, Bill, *Buried Secrets*, Каталог, 46 Venice Biennale, 1995
18. Youngblood, Gene, *Expanded cinema*, Dutton, New York, 1970
19. Белтинг, Ханс, *Савремена уметност као глобална уметност*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобано: Савремена као експеримент*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013
20. Белтинг, Ханс, *Слика, медиј, тело: нови приступ икнологији*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобано: Савремена као експеримент*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013

21. Бурио, Николас, Релациона естетика, Центар за савремену уметност, Београд, 2001
22. Вагнер, Рихард, *Опера и драма*, Мадленианум, Београд, 2003
23. Гербран, Ален и Шевалије, Жан, *Речник симбола*, Стилос, Нови Сад, 2004
24. Гројс, Борис, *Уметност утопије*, Плави круг, Логос, Београд, 2011
25. Гројс, Борис, *Од слике до дигиталног документа*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобано: Савремена као експеримент*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013
26. Делез, Жил, *Покретне слике*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Нови Сад
27. Делез, Жил, *Понављање и разлика*, Федон, Београд, 2009.
28. Делез, Жил, *Филм 2: Слика-време*, Филмски центар Србије, Београд, 2010
29. Јованић, Александра, *Бајт има 8 битова*, докторски уметнички пројекат, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2011
30. Kelly, Caleb, уредник, *Sound*, Whitechapel Gallery, London, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2011
31. Коц, Лиз, *Видео пројекција: простор између екрана*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слика/Покрет/Трансформација: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013

32. Краус, Росалинд, *Видео: Естетика нарцизма*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слика/Покрет/Трансформација: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013
33. Мичел, В. Ц. Т., *Уметничко дело у веку биокибернетичке репродукције*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобано: Савремена као експеримент*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013
34. Мишима, Јукио, *Морнар који је изневерио море*, Танеси, Београд, 2012
35. Морган, Дејвид, *Дух и посредник Видео уметности Била Виоле*, Зборник приредили Чекић Јован и Станковић Маја, *Слика, покрет, трансформација-покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације Универзитет Сингидунум, Београд, 2013
36. Њуман, Мајкл, *Покретна слика у галерији од 1990-их*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слика/Покрет/Трансформација: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013
37. Рајхман, Џон, *Делезово време, или, на који начин домен филмског може да измени наше поимање уметности*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слика/Покрет/Трансформација: Покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013

38. Собчек, Вивијан, *Екранска слика: размишљање о фотографском, филмском и електронском "присуству"*, из зборника који су приредили Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобано: Савремена као екперимент*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд, 2013
39. Туп, Дејвид, *Океан звук: разговори из етра, имагинарни светови*, Беополис, Београд, 2003
40. Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слика, покрет, трансформација-покретне слике у уметности*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације Универзитет Сингидунум, Београд 2013
41. Чекић, Јован и Станковић, Маја, *Слике, сингуларно, глобално/савремено као ексеримент*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације Универзитет Сингидунум, Београд, 2013
42. Шинер, Лери, *Откривање уметности*, Адреса, Нови Сад, 2007
43. Шуваковић, Мишко, *Диксурзивна анализа*, Орион Арт и Катедра за музикологију факултета музичке уметности, Београд, 2010

ВЕБОГРАФИЈА

1. <http://www.vladanradovanovic.rs/sintezijsko.html>
2. http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/III_3/11/show_html?stdlang=ser_lat
3. http://sr.wikipedia.org/sr/Владан_Радовановић

4. http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images_de_1_invisible/Wittmann.htm
5. <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7375>
6. <http://wiki.dxarts.washington.edu/sandbox/groups/general/wiki/37724/attachments/49537/wagner.pdf>
7. <http://www.eno-web.co.uk/interviews/musicn85.html>
8. http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2000-02-22_tacita-dean/
9. http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images_de_1_invisible/Wittmann.htm
10. <http://bajtima8bitova.com/bajtima8bitova.pdf>
11. <http://dejangrba.dyndns.org/publications/sr/books/2013-alibi-black-or-white-dissertation.pdf>
12. http://www.academia.edu/7881356/Reconstruction_Era_The_Anachronic_Time_s_of_Installation_Art
13. <http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/mitchell.pdf>
14. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-a-bigger-splash-t03254>
15. <http://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/sites/eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/files/TheSublime-andtheAvantgarde.pdf>
16. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/viewFile/184/148>
17. <http://layoftheland.net/archive/art3959c/readings/morse.pdf>
18. <http://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/sites/eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/files/TheSublime-andtheAvantgarde.pdf>

БИОГРАФИЈА

Рођена 1986. године у Никшићу. Дипломирала на сликарском одсеку Факултета ликовних уметности у Београду 2010. Тренутно завршна година Интердисциплинарних уметничких докторских студија на универзитету уметности у Београду. Од 2012. године активно ради као члан и организатор уметничког простора У10.

Од 2007. до 2010. године је била члан организације ”НКА-ИСА”, ”независна културна асоцијација” чија је организаторка, кустоскиња и историчарка уметности Биљана Томић. Од 2006. је била део групе REAL PRESENCE, интернационалне уметничке радионице.

Имала је четири самосталне изложбе, 2007. у Новом Саду, 2010. у Подгорици 2012. и 2013. године у Београду. Учествовала је на групним изложбама у Паризу, Истанбулу, Риволију (Торино), Венецији и великом броју градова у Србији.

Један је од пет добитника Хенкел награде за Србију (2008). Добитница награде за цртеж аукцијске куће из Рима, Gioielli di Carta (2010).